

Verletzbare Orte

Entwurf einer praktischen Ästhetik



Dissertation von:

Gesa Ziemer
Mühlebachstrasse 174
CH-8008 Zürich
Tel: 0041 44 422 33 34
E-Mail: g.ziemer@bluewin.ch

Eingereicht bei:

Prof. Dr. Christoph Menke
Universität Potsdam
Philosophische Fakultät
Am neuen Palais 10
D-14469 Potsdam

Abgabedatum: Oktober 2005

Inhalt

0) Einblick: Philosophie der Ästhetik.....	1
Philosophischer Alltag.....	1
Projekt	4
Struktur	15
I) Bewegung und Begriffe: Gilles Deleuze	19
1) Philosophische Ästhetik, Kunsttheorie und Kunstpraxis	19
Ästhetik als <i>creatio continua</i>	28
Perzept – Affekt – Begriff	38
2) <i>Mit</i> anstatt <i>über</i> Kunst: <i>Ein Manifest weniger</i>	44
Das Theater des Carmelo Bene	52
Subtraktionen	53
Variationen	57
(De-)formationen	63
3) <i>Page as Stage</i>	72
Gegenwart – Situation – Ereignis	78
<i>Einschub I: René Pollesch/Hallo Hotel!</i>	82
II) Verletzbare Orte	85
4) Hans Blumenberg	85
Lektüre	85
Metapher neben Begriff	91
Ästhetische Metaphorologie	97
5) Ästhetik der Verletzbarkeit	101
Menschlicher Körper – Begriffskörper	103
Verletzbarkeit	109
Verletzbarer Körper	115
6) Die Grenzen des Begreifens	124
Verletzbare Begriffe (Performativität/Ästhetische Erfahrung)	125
Unbegrifflichkeit als ästhetisches Potenzial	135
Rückblick: Gilles Deleuze	139
<i>Einschub II: Tim Etchells (Forced Entertainment)/A six thousand one hundred and twenty seven words manifesto on liveness in three parts with three interludes. Part 3: Honesty & Vulnerability</i>	145
III) Praktische Ästhetik	147
7) Körper	147
Unbegriffliche <i>creatio continua</i> ?	151
Verletzbarer Blicke (<i>Disability Studies</i>)	157
<i>Embodiment und Agency</i>	171
8) <i>Public Bodies</i> oder: Behinderung mit Zuschauer	180
Bilder	186
Begegnungen: Ju Gosling	187
Rika Esser und Simon Versnel	193
Raimund Hoghe	201
Der Film: <i>augen blicke N</i>	206
9) Ästhetik gestalten	207

<i>Critically Crip</i>	210
<i>Mit Körpern (im Bild) reflektieren</i>	219
<i>Ästhetische Theorie kuratieren</i>	224
<i>Einschub III: Meg Stuart/Disfigure Studies</i>	232
IV) Ausblick: Ästhetik der Philosophie	234
Die Entkörperung des Körpers (<i>Disembodiment</i>): Jean-Luc Nancy	234
V) Verzeichnisse (Literatur, Film, Theater, Audio-CD, Internet)	240

0) Einblick: Philosophie der Ästhetik

Philosophischer Alltag

Auf Rembrandts Bild *Anatomie des Dr. Tulp* ist folgende Szene zu sehen: Auf einer Bahre liegt die Leiche eines nahezu unbekleideten Mannes, die von einer Schar Gelehrter umringt wird, die sich mit strengen Blicken dem Studium der Anatomie des menschlichen Körpers verschrieben haben. Gezeigt wird eine Sezierung, die in einer dunklen Gewölbehalle vorgenommen wird. Grell ausgeleuchtet sind der Körper des Toten und die Gesichter der wissenshungrigen Anatomen. Ein gewisser Dr. Nicolaas Tulp sezirt den Arm der Leiche und erklärt seinem Gefolge, das in feiner Robe mit dunklen Talaren und weißen Krägen gebannt zuhört, das Innenleben der Extremität. Es sticht ins Auge, dass Rembrandt die verschiedenen Blicke der Männer im Beisein der Leiche im Visier gehabt haben muss: ehrfürchtig, neugierig, allwissend, erstaunt, erschrocken schauen sie, während der Arzt Teile des Körpers wie eine Maschine auseinander nimmt. Die der strengen Wissenschaft verschriebenen Blicke deuten auf eine Gesellschaft zu Beginn des 17. Jahrhunderts, die im Begriff ist, sich aus der Dunkelheit des Unwissens in das Licht der Erkenntnis zu manövrieren. Das Besondere an der Chirurgen Gilde sind aber nicht nur die verschiedenen Qualitäten des Forscherblickes, die der Maler so außerordentlich plastisch vorzustellen vermag – es ist vielmehr und vor allem deren Richtung. Ziel der wissenschaftlichen Blicke ist nämlich nicht der Körper des Mannes, sondern ein großes anatomisches Lehrbuch, das der Leiche zu Füßen steht. Niemand schaut auf die Haut, die Muskeln, die eingefallenen Augen des Toten, das Fleisch – nicht einmal der Sezierende, der mit der Pinzette die Sehnen des Armes distanziert von sich hält und dem Plenum Erklärungen liefert. Auf diesem Bild sind Forschende am Werke, deren unerschrockener Wissensdrang sich auch im Angesicht des Todes durch kühle Distanzierung vom Körper auszeichnet. Nicht im Körper, sondern im Lehrbuch bündeln sich die forschende Leidenschaft und der Erkenntnisdrang in Form von Tabellen, Diagrammen und Schemata des menschlichen Körpers.

Im Auftakt zu *Die Ringe des Saturn* beschreibt der Autor W. G. Sebald 1997 dieses Bild von Rembrandt und versieht die dargestellte Szene mit folgender Information: Es handelt sich um eine Schausezierung, die 1632 im Amsterdamer Waagebouw vor einem großen, zahlenden Publikum vorgenommen wurde. Bei

der Leiche des Mannes handelt es sich um den Stadtgauner Adriaan Adriaanszoon alias Aris Kindt, dessen Arm und Hand als körperliches Symbol der Schuld vor den höheren Ständen öffentlich zerschnitten und zerlegt wurden. Das anatomische Schauspiel stand nicht nur im Licht der wissenschaftlichen Erkenntnis über den Körper, sondern die damals aufkommende Kunst der Anatomisierung diente ebenso „der Unsichtbarmachung des schuldhaften Körpers.“¹ Laut Sebald soll sich bei jener öffentlichen Sezierung ebenso der Amateuranatom René Descartes unter den Gelehrten befunden haben. Auch er übte sich zu seiner Zeit im wissenschaftlichen Blicken und verfolgte mit großer Neugierde die Informationen des Arztes, um sie in sein philosophisches Denksystem zu transferieren. Bekanntlich lehrte Descartes zu dieser Zeit, „daß man absehen muß von dem unbegreiflichen Fleisch“², um den Körper restlos für die Arbeit nutzbar zu machen und bei Störungen entweder wieder instand zu setzen oder wegzuwerfen. Der Körper wurde zur Maschine erklärt, deren Mechanik einerseits nutzbringendes Wissen *über* den Körper versprach, diesen jedoch gleichzeitig einer Rationalisierungslogik unterwarf, die sich mehr denn je von der Vielfältigkeit und Einzigartigkeit eines jeden Körpers entfernte. Einzig der Maler Rembrandt, so Sebald, nimmt nicht den distanzierten cartesianischen Blick ein und ist deshalb in der Lage, den Körper als solchen, den verletzbaren Körper, zu sehen: den ausgelöschten grünlichen Leib, die Schatten um die Augen, den halboffenen Mund.

2005: Steile Treppen, lange Gänge, große Hörsäle, kleine Seminarräume, Kunstlicht. In einem Ästhetikseminar zeigt ein Philosophieprofessor Rembrandts *Anatomielektion des Dr. Nicolaas Tulp* vor Studierenden. Bevor er zu sprechen beginnt, nimmt er mit einer großzügigen Geste die Hände aus den Taschen seiner Anzugshose. Mit leicht gekrümmtem Rücken setzt er sich auf einen Stuhl, die gerade zuvor aus der Hose befreiten Hände installiert er zu einer beidseitigen Stütze für seinen Kopf. Die Beine schlägt er sorgfältig übereinander. Eine erwartungsvolle Stille kehrt ein. Seine blassen Hände wandern über das vor ihm ausgelegte Papier, unbeweglich und fragil. Wenn er sie in diskreten Gesten zur Illustration des von ihm Gesagten einsetzt, dann spannt sich ihre Haut pergamentartig an. Der dunkle Rollkragenpullover des Professors verhüllt seinen Körper und schützt den Hals, er macht die Verbindung von Kopf und Körper

¹ W. G. Sebald. *Die Ringe des Saturn. Eine englische Wallfahrt*. Frankfurt am Main 2004. S. 23.

² Ebd. S. 26.

unsichtbar. Er spricht *über* das Bild, *über* den Körper im Bild, *über* ästhetische Wahrnehmung als spezifische Form der Erkenntnisgewinnung, indem er historisiert, systematisiert, auf einschlägige Literatur verweist. Seine sanfte Stimme zwingt zu absoluter Stille im Raum, er macht lange Pausen zwischen den Sätzen und manchmal auch den Worten. Er spricht mit wenig Augenkontakt, seine Präsentation setzt auf den Wunsch nach Abwesenheit des Körpers. Er vertraut dem Wort und der Schrift in Form von philosophischen Argumentationen und brilliert darin, diese eloquent und ohne Störungen wiederzugeben. Unverletzbar präsentiert er sein Wissen *über* das Bild, das er problemlos einordnen und dessen Besonderheiten er benennen kann. Die irritierende Materialität des Körpers auf dem Bild und diejenige seines eigenen Körpers finden kaum Beachtung. Faszinierend trainiert, gelingt es ihm, auch seinen Körper vom Denken abzuspalten, die Seriosität seines Denkens manifestiert sich in den körperlosen Momenten. Ab und zu sinkt er in sich zusammen und vergräbt seinen schweren Philosophenkopf schützend in seinen fragilen Händen. Er performt das Denken als konsequente Introspektion und belohnt sich für seine eigene Denkleistung, indem er manchmal sogar ganz die Augen schließt und verstummt. Sein Vertrauen in die Präsentation der Philosophie als unendlich zu beschreitender Weg in ein bodenloses inneres Geistiges ist ungebrochen. Das Manuskript – nicht das Bild und schon gar nicht der Körper – ist das Zentrum, um das sein Denken vor dem Publikum kreist. Es zentriert die Energie, die er benötigt, um sein Denken in Sprache zu verwandeln.

Die Studierenden sind still. Die professorale Performance der Körper-Geist-Trennung fasziniert, provoziert und erzeugt manchmal sogar einen veritablen Unterhaltungseffekt. Ebenso entkörpern hören die meisten zu, einige schmunzeln oder verlassen gar den Raum, andere dösen vor sich hin, haben sich Techniken angeeignet, die dieses Dösen besser oder schlechter kaschieren. In diesem Seminar, in dem man anhand des Bildes über Ästhetiken des sich ständig verändernden Körpers sprechen möchte, wird in einer Aura der Unbeweglichkeit über Bewegungen gesprochen. Je länger die Studierenden zuhören, desto stärker wandert die Kunst auch bei ihnen vom Körper in den Kopf.

Das Projekt

Man kann es durchaus als Errungenschaft und eben typisch philosophisch verstehen, dass sich der philosophische Alltag an den meisten Orten so körperlos vollzieht. Gerade in einer mediendominierten, körperzentrierten Zeit wie der heutigen ist es gar angenehm entspannend und erleichternd, dass Wissenschaft als akörperliches Refugium nur wenig auf die performativen Qualitäten der Agierenden setzt. Dieses Oszillieren zwischen Nähe und Distanz, in das Dr. Tulp, Rembrandt, Descartes, Sebald, der Philosophieprofessor von heute und seine Studierenden involviert sind, scheint konstitutiv für den Umgang mit dem Körper. Es spiegelt auch den Dialog und die Abgrenzung zwischen der Wissenschaft und den Künsten: So wie die Kunst immer wieder die Verletzbarkeit der strengen Form – hier des menschlichen Körpers – in die Wissenschaftsgeste, für die das Anatomiebuch ein Symbol abgibt, einzieht, so deklarieren Ratio und Logik ein ebenso angebrachtes Misstrauen dem unbegreiflichen Fleisch gegenüber. Dennoch hinterlassen die so wenig auf Materialität und Sinnlichkeit ausgerichteten philosophischen Auftritte große Irritationen. Gerade in der Disziplin der Ästhetik, wenn also in Bezug auf Kunst oder Gestaltung reflektiert wird, sind diese entsinnlichten Lehr- und Wissensperformances befremdend, denn das Sinnliche der Kunst – wie immer es auch wahrnehmbar wird – scheint doch unangemessen fern zu bleiben. Gerade die Ästhetik, die traditionell seit ihrer offiziellen Begründung Mitte des 18. Jahrhunderts das Sinnliche als Moment des Subjektiven, nicht Kategorisierbaren, auch Beunruhigenden oder gar Verstörenden gegen eine streng logozentrisch orientierte Weltauffassung verteidigt, erhebt Einspruch gegen jegliche Bestrebung vorschneller Universalisierung und Objektivierung. Als eine das Sinnliche stark machende Disziplin nahm und nimmt sie noch heute im Chor der Geisteswissenschaften diejenige Position ein, die andere, ungesicherte, auch experimentellere Denkweisen stark macht, die nicht primär auf die Produktion von definitorischem Wissen ausgerichtet sind. Diese Eigenart zeigt sich nicht nur im Inhalt des Denkens, sondern auch in anderen Präsentationsformen, in denen die Denkfiguren offenbart werden.³ Der Auftritt des Philosophen sticht ja gerade

³ Ein Beispiel für eine neuere ästhetische Präsentationsform, die auch formal experimentierend vorgeht, liefert Jacques Derrida in seinem Text: „Am Nullpunkt der Verrücktheit – Jetzt die Architektur“. In: Wolfgang Iser (Hrsg.). *Wege aus der Moderne. Schlüsseltexte der Postmoderne-Diskussion*. Weinheim 1988. S. 215-232. Derrida schreibt darin nicht über den Architekten Bernhard Tschumi, sondern begleitet sein Projekt der Folies im Park La Villette in Paris sprachlich gehend, wandernd, mäandernd und macht die Kunst damit nicht zum distanziert

deshalb so ins Auge, weil er *über* die Körper der anderen spricht, ohne seinen eigenen Körper zu involvieren oder den Körper zumindest im Bild für sich sprechen lässt. Er versucht, nicht nur den Körper der anderen, sondern sogar seinen eigenen Körper einer Rationalisierungslogik zu unterwerfen, was zur Folge hat, dass das Phänomen Körper nicht mehr berührt und deshalb verfehlt wird. Gerade wenn auf diese entkörperlichte Weise von Körpern im ästhetischen Zusammenhang die Rede ist, verschärft sich das Unbehagen. Erstens, weil der Körper⁴ immer selbstbezogen agiert und deshalb nie nur distanzierteres Objekt sein kann und zweitens, weil doch gerade die Disziplin der Ästhetik dazu einlädt, nicht nur über das Sinnliche zu sprechen, sondern es auch selbst zu verkörpern. Kurz: Ungewollt provoziert die Akörperlichkeit des Philosophen die Frage, warum die zu Recht geforderte und auch bereits eingelöste Ausweitung des ästhetischen Gegenstandsbereiches⁵ bis jetzt nicht mit einer Pluralisierung ästhetischer Reflexionsformen einhergegangen ist. Wenn andere Inhalte auch andere Formen verlangen, stellt sich die Frage, wie Alternativen zu diesem distanzierteren Verhältnis zwischen Reflektierendem und Gegenstand, Kunstaktivität oder den Prozessen der Kunstproduktion herzustellen wären, die Nähe anstatt Ferne produzieren.

positionierten Gegenstand, sondern nähert sich ihrer lebendig, eigensinnig, körperlich an und macht sie so zum Anlass des Denkens.

⁴ Auf das Problem, dass die übliche theoretische Distanzierung in Bezug auf den Körper nicht gelingt und diesem damit ein Sonderstatus zukommt, hat 1945 Maurice Merleau-Ponty geantwortet, indem er nicht vom Körper, sondern vom Leib sprach und damit auf die Ständigkeit des Eigenleibes aufmerksam machte: „Dass er stets bei mir und ständig für mich da ist, besagt in eins, 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.“ (Maurice Merleau-Ponty. *Phänomenologie der Wahrnehmung*. Berlin 1965. S. 115) Aus der Perspektive der Phänomenologie folgt, dass der Leib nicht begrifflich vergegenständlicht werden kann, sondern immer im Verhältnis zu eigener Leiblichkeit, derer man nicht entkommen kann, steht. Leib ist ein Grundphänomen, dem man – wie der Zeit oder der Sprache – nicht von außen begegnen kann. In diesem „Paradox der Selbstbezüglichkeit“ (so Bernhard Waldenfels. *Das leibliche Selbst. Vorlesungen zur Phänomenologie des Leibes*. Frankfurt am Main 2000. S. 9) liegt begründet, warum Subjekt und Objekt in Bezug auf den Leib ein ganz besonderes Verhältnis eingehen, dessen Pointe darin liegt, dass *über* den Leib sprechen in gewisser Weise immer auch *mit* dem Leib sprechen heißt.

⁵ Sinnmachende Grenzgänge der Ästhetik empfiehlt beispielsweise Wolfgang Iser (*Grenzgänge der Ästhetik*. Stuttgart 1996) oder auch Peter Mahr, der die Bereiche des Ästhetischen heute in Wetter, Sexualität und Empfindung sieht (*Einführung in die Kunstphilosophie. Das Ästhetische und seine Objekte*. Wien 2003). Ebenso betont Heinz Kimmerle die Relevanz der Ausweitung der Ästhetik-Diskussion: „Die philosophische Beschäftigung mit Fragen der Kunst ist heute nicht mehr eine Sache, die ausschließlich als philosophische Spezialdisziplin unter Fachleuten behandelt werden kann.“ (Heinz Kimmerle. „Geleitwort zur deutschen Ausgabe“. In: Antoon A. Van den Braembussche. *Denken über Kunst. Eine Einführung in die Kunstphilosophie*. Essen 1996. S. 11-13, hier S. 11).

Neben dieser alltäglich erfahrbaren, zwar klar zu positionierenden, aber sehr kühlen⁶ Auffassung von philosophischer Ästhetik existierte und existiert ebenso ein anderer Umgang mit der Kunst, der hier hervorgehoben werden soll, weil daran anzuschließen sich lohnen dürfte.⁷ Es ist meine These, dass sich vor allem in der jüngeren Geschichte philosophischer Ästhetik eine Auffassung herauskristallisiert hat, die nicht *über*, sondern *mit* Kunst reflektiert. Die Pointe im ‚Mit‘ liegt darin, dass diese Art der Ästhetik dazu aufruft, nicht nur *vor-*, sondern ebenso vielfältig *darstellerisch* tätig zu sein, was sich darin zeigt, dass nicht nur sprachlich reflektiert und agiert wird. Neben dem Einsatz der Begriffe wird ein *mit* Bildern, *mit* Körpern, *mit* Tönen, *mit* verschiedenen Sprachen (wie Alltagssprache oder Poesie etc.) Reflektieren etabliert, das eine vorschnelle sprachliche Sinnproduktion durch Brüche, Widersprüche und Zäsuren behindert⁸, welche die anderen Darstellungsformate einziehen. Auch wenn die These des Mit-Kunst-Denkens im Folgenden aus zwei sprachlichen Ästhetikentwürfen heraus entwickelt wird, so rufen diese doch unüberhörbar dazu auf, auch mit anderen Darstellungsformaten zu reflektieren. Da die Auffassung und das Verständnis einer philosophischen Ästhetik maßgeblich durch das ihr zugrunde liegende Verhältnis von Kunst und Philosophie bestimmt werden, stellt sich die Frage, wie Überkreuzungen beider Bereiche zu denken wären.⁹ Wie kann also in einer näher

⁶ Durchstreift man die gängigen Einführungen in die Ästhetik, dann zeigt sich das Kühle wie folgt: Annemarie Gethmann-Siefert beispielsweise diskutiert die Aufgaben der Ästhetik in folgenden Abschnitten: „Explikation der Verstehbarkeit der Kunst“, „Festlegung des Gegenstandsbereichs, des methodischen Zugangs und der Grundbegriffe“, „Kritik an den Kunstwissenschaften“, „Ästhetik als Kritik der Grundbegriffe und als Wissenschaftstheorie“, „Vorurteilkritik und Bestimmung der geschichtlichen Funktionen der Kunst“. Es fällt auf, dass der hier favorisierte darstellerische Gehalt ästhetischer Reflexion nicht berücksichtigt wird. Die Überschrift: „Ästhetik als Poetik?“ ist mit einem Fragezeichen versehen und wird nur in Bezug auf das technische Vorgehen, als „Rezepte zur Gestaltung“ dargestellt (vgl. Annemarie Gethmann-Siefert. *Einführung in die Ästhetik*. München 1995. S. 17ff.).

⁷ Eine herausragende Ausnahme unter den Readern zur Ästhetik stellt aus dieser Perspektive der Sammelband: Karlheinz Barck, Peter Gente, Heidi Paris und Stefan Richter (Hrsg.). *Aisthesis. Wahrnehmung heute oder Perspektiven einer anderen Ästhetik*. Leipzig 1990 dar. Statt einer strukturierenden Einführung wird beispielsweise ein Gespräch zwischen Christian Delacampagne und einem anonymen, „maskierten Philosophen“ gedruckt, in dem man weitaus mehr über die Intention der Herausgeber (und ebenso des Philosophen) erfährt, als in einer klassischen Einleitung. Auch sonst ordnet dieser Band Texte der Ästhetik zu, die in den üblichen Readern nicht aufgeführt sind – so auch *Ein Manifest weniger* von Gilles Deleuze, um das es hier im Weiteren gehen wird (vgl. 2) und das in der Regel nicht unter dem Fachgebiet der Ästhetik verbucht wird.

⁸ Eine ganz prägnante Form des Mit-Bildern-Reflektierens liefern Oskar Negt und Alexander Kluge in *Geschichte und Eigensinn*. Im Inhaltsverzeichnis des zweitens Teils ist das Röntgenbild eines Oberschenkelhalsknochens abgedruckt, das mit folgendem Kommentar versehen ist: „Schwachstelle. Einer weiß, dass es kommen wird, kann aber gegen den Fall nichts tun. ‚Gewalt des Zusammenhangs‘.“ Dieses Bild illustriert, beschreibt und erklärt nichts, es *zeigt* Verletzbarkeit und transferiert sie in Kombination mit dem Kommentar in die Welt- und eigene Geschichte (vgl. Oskar Negt und Alexander Kluge. *Geschichte und Eigensinn (Teil2)*. *Deutschland als Produktionsöffentlichkeit*. Frankfurt am Main 1993. S. XI).

⁹ Paul Feyerabend steht, auch wenn kein direkter Rekurs auf ihn vollzogen wird, insofern diesem Unternehmen Pate, als er immer wieder darauf hingewiesen hat, dass begrifflich formulierbare

zu bestimmenden Überschneidung von Kunstpraxis und Philosophie die Ästhetik als Abweichung von begrifflicher Sprache ihren spezifischen reflexiven Wert behaupten? Hierbei kommt der Disziplin philosophischer Ästhetik zugute, dass sie entgegen der theoretisch Distanz nehmenden und systematisierenden ‚Schau auf etwas‘ (*theoria*), die Möglichkeit der *Reflexion* bietet. Dieser Reflexion wohnt im Gegensatz zur *theoria* das Moment der Rückbezüglichkeit und damit auch der Selbstreflexion inne. Reflexion wiederum dient nicht primär zur Erkenntnisgewinnung oder Produktion von Wissen, sondern bedenkt vor allem die Bedingungen von Erkenntnis und Erkenntnisproduktion. Die größtmögliche Nähe zur Kunst gestattet der Ästhetik, nicht nur *über* Materialien zu schreiben, sondern die eigenen materiellen Möglichkeiten zu erweitern. Damit lädt die Ästhetik dazu ein, nicht nur über Inhalte, sondern auch über Modi der Reflexion nachzudenken. Ein wichtiger Schritt in Richtung ‚Mit‘ zeigt sich darin, dass das Material nicht nur sprachlich eloquent abgewickelt, sondern vielschichtig gestaltet wird, weshalb sich der Inhalt dieser Reflexionen eben immer auch auf darstellerischer Ebene zeigt. Form und Inhalt des Denkens gehen eine Verbindung ein, in welcher die Philosophie der Ästhetik sich immer auch als Ästhetik der Philosophie zeigt.

Diese bestimmte Form der Ästhetik, zu der die Philosophien von Gilles Deleuze und Hans Blumenberg das argumentatorische Sprungbrett bauen, wird im Folgenden als *Entwurf einer praktischen Ästhetik* lanciert. Diese praktische Ästhetik¹⁰ agiert nicht nur mit sprachlichen Begriffen, sondern ebenso *mit* anderen Darstellungsformaten, was bedeutet, dass sich das Einziehen des

Logik niemals Grundlage und Resultat von Forschung und Erkenntnis sein kann. Die Trennung von Kunst und Wissenschaft entspringt einer vollkommen praxisfernen Vorstellung. Feyerabend bezieht sich in seiner Kritik nicht ausschließlich auf die Ästhetik, sondern auf die Wissenschaften generell; auch geht es ihm weniger um die konkreten darstellerischen Möglichkeiten der Ästhetik, sondern darum, ein antipositivistisches Bild von Wissenschaft zu zeichnen: „Die Erklärung lautet ungefähr so: Alle Fächer waren zuerst Künste (*technai* bei den Griechen), das heißt, sie unterschieden sich zwar in ihren Ergebnissen (die Kunst der Navigation war verschieden von der Kunst des Heilens und diese wieder von der Kunst der guten Rede), nicht aber in ihren Methoden – man sammelte Erfahrungen, ordnete sie so gut wie nur möglich und gab sie an Schüler weiter. Die Erfahrungen waren nicht nur begrifflicher Art, sie bestanden auch im rechten Erkennen von Symptomen (des Wetters, der Krankheit), das heißt, man konnte sie nicht vom Prozess des Lernens und der Praxis, der sie angehörten, trennen und objektivieren.“ (Paul Feyerabend. *Wissenschaft als Kunst*. Frankfurt am Main 1984. S. 8).

¹⁰ Da hier explizit aus philosophischer Perspektive gesprochen wird, geht es um eine praktische Ästhetik und weniger um eine ästhetische Praxis. Die Formulierung praktische Ästhetik benutzt im Übrigen der Architekt Gottfried Semper im Titel seines theoretischen Hauptwerkes: *Der Stil in den technischen und tektonischen Künsten oder Praktische Ästhetik: Ein Handbuch für Techniker, Künstler und Kunstfreunde*. Mittenwald 1977. Dass er als Architekt, also Praktiker und Theoretiker in einem, diesen Titel wählt, zeigt allerdings, dass praktische Ästhetik und ästhetische Praxis ineinander übergehen.

Korrektivs zum logozentrischen Denken hier vor allem als Korrektiv am logozentrischen Sprachdenken manifestiert. Die praktische Ästhetik¹¹ kritisiert die Sprachdominanz reflexiver Arbeit und konfrontiert uns stattdessen mit einem diesseits der Sprache liegenden Denken, dessen Autonomie unangetastet bleiben soll. Die Spezifik der Reflexion, die hier analysiert und hervorgehoben wird, liegt also genau darin, dass sie *entlang* künstlerischer Praxis das eigene Repertoire der Materialien erweitert. Damit kommt die Disziplin Ästhetik nicht erst in reaktiver Verspätung zum Einsatz, sondern versteht das eigene darstellerische Gebaren bereits als genuin kreativen und reflexiven Prozess. Ästhetik thematisiert in dieser Auffassung nicht nur die sinnliche Wahrnehmung, sie produziert ebenfalls Sinnlichkeit. Damit öffnet sich die Ästhetik auch für Kunstschaffende, weil die Untersuchung von Schnittstellen zwischen Kunst und Philosophie ins Zentrum rückt. In enger Verschränkung zwischen philosophischer Ästhetik und Kunstpraxis wird hier weniger ein Wissen *über* Kunst hervorgebracht, als schöpferisch *mit* der Kunst agiert. Dem ästhetischen Entwurf liegt genau wie dem künstlerischen ein kreativ reflexiver Prozess zugrunde, der eine Schnittstelle zwischen den Disziplinen markiert.

Wie ein der Kunst sehr naher experimenteller Umgang mit verschiedenen Materialien diese Reflexion ermöglichen kann, wird hier in Bezug auf ein konkretes Forschungsprojekt¹² dargestellt. Über einem Zeitraum von zwei Jahren begleitete ein interdisziplinäres Forschungsteam fünf Performancekünstler und -künstlerinnen bei ihrer Arbeit, filmte sie und führte Interviews zum Thema des verletzbaren Körpers. Ju Gosling, Rika Esser, Simon Versnel und Raimund Hoghe haben einen Körper, der von ‚der Norm‘ abweicht: Sie haben Körperbehinderungen, sind zu alt für die Bühne, nicht professionell ausgebildet oder haben ein Faible für die *ästhetische Figur* des verletzbaren Körpers, einer

¹¹ Pierre Bourdieu entwirft an der Schnittstelle von Wissen und praktischem Handeln den ‚Sens pratique‘, der auch im Bereich der Ästhetik wirksam ist. Laut Bourdieu gibt es keine reine Ästhetik, denn diese sei immer in soziale Praxis involviert, wie soziale Praxis auch immer in Ästhetik eindringe. Gunter Gebauer und Christoph Wulf nennen deshalb einen Sammelband, der dieses Verhältnis reflektiert: *Praxis und Ästhetik. Neue Perspektiven Pierre Bourdieus* (Frankfurt am Main 1993). Hierin werden vor allem die sozialen Bedingungen, unter denen Ästhetik entsteht und wirkt, untersucht, weniger die darstellerisch reflexiven Möglichkeiten der Ästhetik als Schnittstelle zur Praxis. Letzteres ist der Grund, warum ich mich nicht explizit auf diesen Band beziehe.

¹² Das Projekt mit dem Titel *Verletzbare Orte* wurde am Institut für Theorie der Gestaltung und Kunst (ith) an der Hochschule für Gestaltung und Kunst Zürich (HGKZ) 2003/04 von mir realisiert. In Zusammenarbeit mit der Filmemacherin Gitta Gsell (und Benjamin Marius Schmidt) wurde der Film *augen blicke N* erstellt, aus dem die Videostills stammen. Projektpartner waren: Zentrum für Selbstbestimmtes Leben; Tanzhaus Wasserwerk; Pro Infirmis (alle Zürich). Für detaillierte Projektinformationen siehe: www.ith-z.ch

Figur, die sich in den letzten Jahrzehnten innerhalb der Performance-Szene herauskristallisiert hat. Sie inszenieren ihren ‚anderen‘ Körper auf Kunst- und Alltagsbühnen bewusst, um Bilder jenseits normierter Körperklischees zu schaffen und zielen damit auf eine repräsentationskritische Erweiterung unserer Wahrnehmungsfähigkeiten. Die diesem Text eingefügten Bilder (als Videostills und DVD) entstammen dem Forschungsfilm *augen blicke N*, der visuell die Resultate der Forschung versammelt, und sind als konkreter Vorschlag nicht-sprachlicher Reflexion der praktischen Ästhetik zu verstehen. Gerade die darin gezeigten Bühnendarstellungen vergegenwärtigen eine nicht-sprachliche, aber eine autonome Logik behauptende körperliche Reflexion. Wobei der Körper uns in dieser Präsentationsform nicht unmittelbar, sondern im Bild erscheint, weshalb vom *Körper im Bild* die Rede ist. Da die gezeigten Körper im Bild nicht mit Sprache eingeholt werden können, stehen Bild und Text in einem nicht-illustrativen Verhältnis zueinander und kommentieren sich in einem offenen Modus gegenseitig.¹³

Die Parallelführung von Bild und verschiedenen Textsorten, welche zudem die kulturell virulente und politisch brisante Frage nach Körnernormen aufgreift, ist als Antwort auf die berechtigten Forderung nach „eingreifender Relevanz“¹⁴, wie sie in aktuellen Ästhetikdebatten im Zeitalter nach der Postmoderne gefordert wird, zu verstehen. Um nicht im Reich der Spekulationen zu verharren, sondern so eingreifend wie möglich vorzugehen, kreisen Recherche und Reflexion um die konkrete Bezugsgröße der *Verletzbarkeit*, womit hier vor allem die Verletzbarkeit des Körpers gemeint ist.

Dieses in zweifacher Weise: Einerseits wird der verletzbare Körper als konkrete ästhetische und damit auch ethische Kategorie dargestellt, wozu es gehört, die verletzbaren Orte unserer Kultur überhaupt erst einmal sichtbar zu machen. Gerade in Bezug auf den Körper hat sich eine ganze Schönheits-, Hochleistungssport-, Medizin-, und Wohlfühlindustrie darauf spezialisiert, die Unverletzbarkeit als Unsterblichkeit und Schönheit medial zu inszenieren. Gerade die verletzbaren Orte werden durch verschiedenste Kulturtechniken – wie

¹³ Ein Beispiel für ein Nebeneinander von Text und Bild liefert Roland Barthes in *Das Reich der Zeichen* (Frankfurt am Main 1981). Barthes nimmt darin nicht nur sprachlich-theoretisch die Neubestimmung des Signifikanten vor, sondern er zeigt *mit* seinen Bildern von Japan, wie sich materielle Präsenz als Abwesenheit von Sinn und Referenz entfalten kann. Sprache und Bild entwickeln nebeneinander genau diejenige Materialität, die auch theoretisch entwickelt wird.

¹⁴ So treffend formuliert Jost Hermand den Anspruch zeitgemäßer Ästhetik in: *Nach der Postmoderne. Ästhetik heute*. Köln 2004. S. 173.

beispielsweise Medizin, Medien, Pädagogik, Justiz etc. – unsichtbar gemacht, indem sie in Diagnosen, Gesetzen, Sondereinrichtungen und anderen Kulturgefäßen deponiert werden, was zu einer Suggestion von Sicherheit führt.¹⁵ Entgegen dieser Entwicklung zeigen uns gerade Künstler mit einer Körperbehinderung, wie diese Sicherheitspolitik zu einem wirksamen Ausschluss der größten aller Minoritäten führt. Ohne es auszusprechen, jedoch mit der nötigen Körperpräsenz zeigen sie uns auf ästhetischer Ebene, wie gefährdet¹⁶ und damit verletzbar Körper sind und wie diese Tatsache gleichzeitig auch den ethischen Appell in sich trägt, dem Körper Aufmerksamkeit und Respekt entgegenzubringen. Die ästhetische Kategorie der Verletzbarkeit ist als Vorschlag zu verstehen, der die Dualismen gesund/krank, normal/behindert, schön/hässlich etc. unterläuft, weil sie uns darauf zurückwirft, dass *alle* Körper verletzbar sind. Wie sich diese Gegensätze aufbrechen lassen und die Möglichkeiten anderer Wahrnehmungen eröffnen, kann nur anhand konkreter Erfahrungen und Bilder von Menschen mit Behinderungen gezeigt werden, welche auf die Grenzen normierter Körperkonzepte verweisen. Nicht nur streng philosophisch, sondern auch in einem erweiterten interdisziplinären Theoriehorizont schließt der Entwurf einer praktischen Ästhetik an die kritische Tradition der *Cultural Studies* – hier genauer: der *Disability Studies* – an, welche im Zuge gesellschaftlicher Segmentierung und Emanzipation einst marginalisierter Gruppen für die enorme Erweiterung des wissenschaftlichen Analysematerials gesorgt haben. Gemäß dieser Dynamik ist auch die philosophische Ästhetik dazu angehalten, nicht einfach *über* Anschauung zu reflektieren, sondern ebenso die Bedingungen der

¹⁵ In dem erst 2003 in deutscher Sprache erschienenen Band *Die Anormalen* sind einige von Michel Foucaults Vorlesungen aus den Jahren 1974/75 zusammengefasst. Foucault zeigt historisch anhand der ‚Anormalen‘ (Siamesische Zwillinge, psychiatrische Fälle, Verbrecher, Onanisten etc.), wie sich Normalisierungstechniken, durch welche Abweichungen benannt und stigmatisiert werden, zu wirksamen Machtformen entwickeln. Macht geht nicht von einer Institution aus, sondern bildet parallel zur Stigmatisierung eigene, komplexe zu analysierende Machttypen aus (vgl. Michel Foucault. *Die Anormalen. Vorlesungen am Collège de France [1974-1975]*. Frankfurt am Main 2003).

¹⁶ Als Reaktion auf den Geschehnisse des 11. Septembers 2001 veröffentlichte Judith Butler jüngst Aufsätze, die den Titel *Precarious Life. The Politics of Mourning and Violence* tragen. Darin reflektiert sie den Zustand des Gefährdetseins, der, auch wenn sie sich dabei nicht auf das Themenfeld der Körperbehinderung bezieht, meinem Verständnis des verletzbaren Körpers sehr nahe kommt. Mit Rekurs auf Emmanuel Lévinas' Schriften zum Gesicht schreibt sie: „Auf das Gesicht zu reagieren, seine Bedeutung zu verstehen heißt, wach zu sein für das, was an einem anderen Leben gefährdet ist, oder vielmehr wach zu sein für die Gefährdetheit des Lebens an sich.“ (Judith Butler. *Gefährdetes Leben. Politische Essays*. Frankfurt am Main 2005. S. 160). Auch Samuel Weber macht auf den Zusammenhang von Verletzbarkeit und 11. September aufmerksam: „September 11 has revealed the *vulnerability* of the most powerful political and economic structures, in both literal and figurative senses.“ (Samuel Weber. „Stages and Plots: Theatricality after September 11, 2001. A Discussion with Simon Morgan Wortham and Gary Hall“. In: ders. *Theatricality as Medium*. New York 2004. S. 336-364, hier S. 344 [Kursivierung, GZ]).

Anschauung zu bedenken. Wann welche Bilder von welchen Körpern wie gezeigt und rezipiert werden, ist ebenso Teil ästhetischer Analyse wie die Überprüfung der Rezeption an konkreten Erfahrungen der Menschen, für die diese Bilder gemeinhin stehen.¹⁷

Andererseits steht Verletzbarkeit am Ausgangspunkt ästhetisch-methodischer Reflexion, die impliziert, dass nicht nur *über* Körper geschrieben, sondern ebenso am *Körper der Ästhetik* gestalterisch gearbeitet wird, was parallel oder analog zum künstlerischen Schaffen – hier beispielhaft entlang der Performance – geschieht. Die praktische Ästhetik denkt nicht nur *über* Verletzbarkeit nach, sondern produziert diese selber im Aufbrechen angestammter Verfahren mit und verabschiedet sich damit zwangsläufig aus dem erhöhten Status einer allwissenden Disziplin zugunsten einer Öffnung gegenüber Alltagserfahrungen und künstlerischen Interventionen. Auch das theoretische Selbstverständnis basiert also auf dem Sensorium der Verletzbarkeit, weshalb diese nicht nur metatheoretisch als Begriff, sondern ebenso als formal reflexives Vorgehen diskutiert wird. Folgerichtig kann hier nicht nur sprachlich reflektiert, es muss ebenso gestalterisch entworfen werden. Dieses geschieht unter der Prämisse, dass inhaltliche und formale Reflexion ineinander übergehen, wobei die hier gewählten Stilmittel als Vorschläge zu verstehen sind; in anderen Fällen und zu anderen Themen sind sie medial vielfältig variierbar, um sie sinnvoll mit philosophischer Begrifflichkeit in Verbindung zu setzen.

Verletzbarkeit darstellerisch zu reflektieren, sie anzuerkennen und als Moment gesellschaftlicher Organisation zu stärken, ist das Ziel dieser Reflexion. Die Verletzbarkeit des Körpers – und damit ist hier sowohl der menschliche Körper als auch der Begriffskörper jeder ästhetischen Philosophie und im Weiteren auch ästhetischer Theorie gemeint – zeigt uns, wie gefährdet die eigene vermeintlich gesicherte Position ist und welchen Wert es haben kann, diese entgegen allumgreifender Sicherheitsdispositive stark zu machen. Die Bezugsgröße der Verletzbarkeit vergegenwärtigt uns eine ästhetische, künstlerische und nicht zuletzt auch zutiefst ethische Haltung, die das Andere und Fremde als solches

¹⁷ Stuart Hall kommentiert die Praxis der Theorie als eine, „die immer über ihre Intervention in einer Welt nachdenkt, in der sie etwas verändern, etwas bewirken könnte. Eine Praxis schließlich, die das Bedürfnis nach intellektueller Bescheidenheit versteht. Allerdings: Zwischen dem Verstehen der Politik intellektueller Arbeit und dem Ersetzen intellektueller Arbeit durch Politik liegen Welten!“ (Stuart Hall. *Cultural Studies. Ein politisches Theorieprojekt* [= Ausgewählte Schriften 3]. Hrsg. von Nora Räthzel. Hamburg 2000. S. 51).

sichtbar macht, es als Differentes stehen lässt und auf Augenhöhe positioniert. Die praktische Ästhetik eröffnet ein Terrain, auf dem Verletzbarkeit im Austausch mit der Kunst gezeigt und reflektiert und als Haltung dem anderen gegenüber gestärkt wird. ‚Methodisch‘ stellt sie eine Verbindung zwischen ästhetisch-philosophischer Reflexion und Kunstpraxis her, indem sie sich auf die kritische Tradition von Kunstpraxis und Philosophie als Orte des Einspruches gegen Form- und damit Normvorstellungen beruft. Kunst und Ästhetik sind privilegierte Orte, welche die Definitionsmacht eines begriffsfixierten Philosophieverständnisses ebenso unterlaufen wie ein scheinbar planbares Handlungs- und Vollzugsverständnis der Praxis.

Um einem Missverständnis vorzubeugen: Es geht hier nicht darum, aus allen Theoretikern Performer werden zu lassen. Auch wenn der Auftritt des Philosophieprofessors uns plastisch den alten cartesianischen Traum¹⁸, der aus einem reinen, vollkommen in Begrifflichkeiten aufgehenden Denken besteht, vor Augen führt und wir ihm deshalb ein bisschen mehr Unbegrifflichkeit (und damit Performance) gönnen sollten, ist der allseits gewandt performende Denker nicht die zwangsläufige Konsequenz der praktischen Ästhetik. Unbestritten würde etwas mehr Körperlichkeit dem akademischen Betrieb nicht schaden, wobei es mir jedoch viel eher um eine Pluralisierung denkender Darstellungsformate geht, die sich wie in den verschiedenen Schattierungen in einem Kaleidoskop immer wieder neu anordnen und somit auch andere Ordnungen der Reflexion ermöglichen. Dabei ist der Einsatz des eigenen Körpers lediglich ein Element im

¹⁸ Die Welt des Bewusstseins, des Denkens (*res cogitans*) und diejenige des Materiellen, des Körpers (*res extensa*) wollte Descartes im 17. Jahrhundert aus guten Gründen trennen, um den Leib des Menschen nicht nur als beseeltes christlich-katholisches Ebenbild Gottes zu begreifen, sondern ihm ebenso die säkularisierte naturwissenschaftlich-physische Dimension zu verleihen. Freilich sah schon Descartes, dass Leib und Seele in einem ganz intimen Verhältnis zueinander stehen, aber dennoch lehnte er die in seiner Zeit verbreitete Auffassung ab, dass die Seele das einzig Leben stiftende Prinzip des Leibes sei. Die Argumentation der *Sechsten Meditation* fasst Descartes wie folgt zusammen: „Es wird bewiesen, daß der Geist sich substantiell vom Körper unterscheidet und gezeigt, daß er nichtsdestoweniger so mit ihm verbunden ist, daß er mit ihm eine Art von Einheit bildet. Es werden alle Irrtümer der sinnlichen Wahrnehmung aufgezählt und zugleich die Mittel dargelegt, durch die man sie vermeiden kann, und schließlich alle Gründe vorgebracht, aus denen man auf das Dasein der materiellen Dinge schließen kann; nicht als ob ich sie für sehr nützlich hielte, um ebendas zu beweisen, was sie beweisen, nämlich daß es in der Tat eine Welt gibt, daß die Menschen Körper haben und dergleichen, woran niemals jemand mit gesundem Menschenverstand gezweifelt hat, sondern weil man bei der Erwägung dieser Gründe erkennt, daß sie nicht so fest und so klar sind, wie die, durch die man zur Erkenntnis unseres Geistes und Gottes gelangt, so daß diese die allergewissesten und einleuchtendsten sind, die der menschliche Geist wissen kann.“ (René Descartes. *Meditationen. Über die Grundlagen der Philosophie*. Hrsg. v. Lüder Gäbe. Hamburg 1960. S. 5f.)

Ich werde im Folgenden mit dem Begriff ‚Körper‘ (und nicht: ‚Leib‘) argumentieren, weil gerade in Bezug auf Behinderung die diskursive Konstruiertheit durch Bilder, die vor allem unter dem Begriff des Körpers diskutiert wurde, eine Rolle spielt.

Muster des Kaleidoskops, und weil wir der Performance ebenso wenig wie der distanzierenden Vergegenständlichung des Körpers entkommen, sind wir immer bereits schon Performer, deren Überzeugungskraft sich nie nur sprachlich argumentatorisch, sondern immer auch körperlich entfaltet. Das Negieren des Körpereinsatzes ist besonders dann nicht mehr nur unter charmanter Exzentriz zu verbuchen, wenn *über* den Körper gesprochen wird, weil Form und Inhalt des Gesagten so radikal wie selten auseinanderklaffen. Wir sprechen über die Performancekünstlerin als Schmerzforscherin ohne eigene körperliche Involviertheit. Wir gleichen die unglaublichsten Folter- und Kriegsbilder aus Zeitungen elegant mit unserem ikonografischen Wissen ab. Wir sprechen über abweichende Körper, indem wir sie kategorisieren oder historisieren. Dieses alles geschieht zwar mit einem Bewusstsein dafür, dass Begrifflichkeit immer nur einen kleinen Teil körperlicher Erfahrung erfasst, und mit einem berechtigten Beharren auf der Differenz zwischen Begriffs- und Körperdenken. Dennoch: Diese Art der Distanznahme, die den Reflektierenden hier widerfährt, bleibt in Bezug auf Körperkunst unterkühlt. Sie ist zu kalt, weil der Körper zum Objekt gemacht wird, das man (konstitutiv erfolglos, versteht sich) systematisch sprachlich bezwingen möchte.¹⁹ Nicht die Distanznahme von einem Phänomen ist das Ziel der praktischen Ästhetik, sondern das wache Adressieren an ein Phänomen oder das aufmerksame Vitalhalten oder -machen eines Phänomens gerade durch eigene Experimentierlust an den verletzbaren Formen der Reflexion.

Aus philosophischer Sicht wird somit eine Lesart von denjenigen Texten gestärkt, welche die Verletzbarkeit begrifflicher Arbeit hervorheben und damit auf ein großes Desiderat verweisen: Dass nämlich begriffliche Sprache nur einen Bruchteil unseres Weltzuganges ausmacht und deren Priorität andere Denkmöglichkeiten wie visuelles oder körperliches Denken brachliegen lässt. Dieses Desiderat wird hier als Leerstelle benannt und verweist auf das weiterhin ausstehende Erarbeiten bildlicher und körperlicher Denkmöglichkeiten. Wie diese Leerstelle in der Philosophie bedacht wird, wird entlang exemplarischer Texte und als Film eruiert, womit mein Vorschlag erst die Einladung zu einem noch viel radikaleren Bild- oder auch Performancedenken ist, das ebenso in der Welt der

¹⁹ In Bezug auf den Umgang mit Bildern hält beispielsweise Gottfried Böhm der wissenschaftlichen archivierenden Distanzierung den Topos der „Lebendigkeit“ entgegen, der das Selbstverständnis wissenschaftlicher Disziplinen im Kern betrifft (Gottfried Boehm. „Jenseits der Sprache? Anmerkungen zur Logik der Bilder“. In: Christa Maar und Hubert Burda [Hrsg.]. *Iconic Turn. Die neue Macht der Bilder*. Köln 2004. S. 28-43, hier S. 43).

Wissenschaft seinen Ort finden könnte. Körper im Bild und damit Bilder von Körpern sind nicht nur Objekte – wie es der allgemeine Tenor wissenschaftlicher Arbeit vorgibt –, sondern auch Subjekte, die vollkommen autonom ihre Wirkung entfalten und in die Begrifflichkeit einbrechen, sie stören und verletzen. Die Verletzbarkeit des Begriffes als Essenz philosophischer Reflexion zu begreifen, öffnet die Philosophie für die Kunstpraxis, indem es die Körperpraktiken und -bilder der Performer in das Feld philosophisch-begrifflicher Arbeit transferiert und damit die verletzbar machende und hermeneutikkritische Funktion der Ästhetik stärkt.

Struktur

Die Entwicklung von der These des *Mit- anstatt Über-Kunst-Denkens* zum *Entwurf einer praktischen Ästhetik* vollzieht sich am Objekt eines konkreten Projektes, das über die Bezugsgröße *Verletzbarkeit* recherchiert und reflektiert. Der Verlauf dieser Überlegungen formiert sich sprachlich und visuell in vier Kapiteln. Obwohl die Philosophen Gilles Deleuze²⁰ und Hans Blumenberg sprachlich und – bis auf einige Bildexperimente von Deleuze – weniger visuell reflektieren, bieten ihre Philosophien doch Schauplätze, von denen aus Alternativen zu einer streng begrifflich ausgerichteten Ästhetik entworfen werden können. Dies deshalb, weil beide Autoren die Dynamik, die produktive Beunruhigung und damit die Energie, die durch begriffliches Versagen entsteht, hervorheben, anstatt die definitorisch grenzziehende Leistung der Begriffe zu erforschen, die vermeintliches Wissen sichert, still stellt und sich dabei von der dynamischen Kunst- und Alltagspraxis entfernt.

Erstes Kapitel: Die Ästhetik von Gilles Deleuze entwirft eine konkrete Überschneidungsmöglichkeit von Kunst und Philosophie, anhand derer – so meine These – sich ein Reflektieren *mit* anstatt *über* Kunst etabliert. Diese These kann aus der Grundvoraussetzung des Deleuzeschen Denkens heraus begründet werden, die besagt, dass nicht nur die Kunst, sondern auch die Philosophie eine schöpferische Tätigkeit ist. Beide Disziplinen beruhen auf dem Prinzip der *creatio continua*, durch welche die Kunst *Empfindungen* und die Philosophie *Begriffe* schöpft, wobei eben genau dieser schöpferische Prozess Kunst und Philosophie in ein produktives Verhältnis zueinander treten lässt. Wie Deleuze seine Begriffsarbeit entlang künstlerischer Praxis entwickelt, wird anhand der Analyse des bis heute wenig rezipierten Textes *Ein Manifest weniger* in Bezug auf das Theater von Carmelo Bene analysiert. Entlang Benes Theaterpraxis und im Rekurs auf die Bilder des Malers Francis Bacon fordert Deleuze den Einbezug von „Affekten“ und „Perzepten“ in die begriffliche Sprache, wobei er die Triade Begriff – Affekt – Perzept zur Grundlage nicht nur ästhetischer, sondern philosophischer Arbeit generell macht. Konsequenterweise schreibt Deleuze nicht nur über das

²⁰ Deleuze wird übrigens – wie auch Hans Blumenberg – in den meisten deutschsprachigen Readern zur Ästhetik nicht einmal erwähnt. Er fehlt beispielsweise in: Norbert Schneider. *Geschichte der Ästhetik von der Aufklärung bis zur Postmoderne*. Stuttgart 1997. Schneider bemerkt jedoch, dass wenigstens Jacques Derridas philosophische Dekonstruktion, die durchaus mit Deleuzes rhizomatischem Denken Ähnlichkeiten aufweist, inzwischen einen „ästhetischen Charakter“ angenommen hätte und deshalb auch innerhalb der Ästhetik-Debatte diskutiert werden muss (vgl. S. 251).

‚Mit‘, sondern vollzieht es selber, indem seine eigenen Texte performatives Potenzial entfalten, das es ebenso auf darstellerischer Ebene wahrzunehmen gilt. Bei Bene eruiert er bestimmte theatrale Verfahren, die ich unter den Titeln Subtraktionen, Variationen und (De-)formationen zusammenfasse, und entwickelt daraus – so meine Lesart – ein gegenwärtiges, situatives und ereignishaftes Schreiben. Gegenwart, Situation und Ereignis wiederum werden nicht nur geschrieben, sie werden aktiv hergestellt durch die Konfrontation von Theaterpraxis und Philosophie.

Zweites Kapitel: Eine ganz andere, aber ebenso produktive argumentatorische Grundlage zum Entwurf einer praktischen Ästhetik liefert Hans Blumenberg, der uns eine Theorie der *Unbegrifflichkeit* in Aussicht stellt, die nicht explizit als Ästhetik auftritt, aber in ihren Grundzügen durchaus für die Ästhetik fruchtbar gemacht werden kann. Im Anschluss an seine Forderung, die *Metapher* wieder vermehrt in die philosophische Denkpraxis zu integrieren, radikalisiert er seine Forderung, auch das Nichtanschauliche zu berücksichtigen, indem er das gänzlich Unbegriffliche an die Seite des Begrifflichen stellt. Entscheidende Lebenszusammenhänge – so Blumenberg – entziehen sich beharrlich der Begrifflichkeit und lassen sich nur metaphorisch oder gar unbegrifflich reflektieren. Definitivische Schwäche zeigt sich als wahrhaftige Stärke, die in der Unbegrifflichkeit ihren Zenit erreicht. Mithilfe von Blumenbergs Metaphertheorie, die historisch angelegt ist, lässt sich jedoch ebenso ein der Gegenwart angemessenes *tertium comparationis* herstellen. Aus der Parallelführung vom menschlichen Körper und dem Körper eines Begriffes ergibt sich die Schnittmenge der *Verletzbarkeit*, die in letzter Konsequenz auf das Unbegriffliche verweist. Wie sich verletzbare menschliche Körper und Begriffskörper heute zeigen wird erstens kunstpraktisch im Horizont aktueller Tanz- und Performancekunst und zweitens in kurzen Exkursen in die Theoriedebatten um Performativität und ästhetische Erfahrung, die immer wieder um die Leerstelle begriffslosen Denkens kreisen, gezeigt. Deleuze und Blumenberg zeigen die Grenzen des Begreifens, indem sie betonen, dass sich Ästhetik nicht nur auf künstlerische Erfahrungen bezieht, sondern selber in das Gegenwärtigmachen von Erfahrungen involviert und entsprechend aktiv darstellerisch tätig ist. Diese Lesart betont den gestalterischen Aspekt der Ästhetik selber, welche das Modell des Mit-Kunst-Denkens in sich trägt, das

andere Denkformen wie visuelles oder körperliches Denken als eigenständige Reflexionsformen neben die Sprache stellt.

Drittes Kapitel: Mein Vorschlag ist es, den Körper – analog zu Blumenbergs Positionierung der Metapher als „schmalen Spezialfall der Unbegrifflichkeit“ – als Möglichkeit unbegrifflichen Denkens zu verstehen. Sowohl Deleuze als auch Blumenberg eröffnen den Blick auf den Körper und damit auf die Kunstform des Theaters. Im Körper kumulieren diese beiden Ansätze, in ihm entfaltet sich *unbegriffliche creatio continua* par excellence. An dieser Stelle wird die philosophisch-ästhetische Rede geöffnet und in den Zusammenhang mit zwei kulturwissenschaftlichen Ansätzen zum Körper gebracht, welche vor allem differente Körpererfahrungen und -darstellungen analysieren. Behinderung, Schmerz, Verletzung oder Gewalt sind extreme Modi der Erfahrung, die existenziell einzigartig angehen und gegenüber derer jede begrifflich normierte Körpervorstellung unangemessen ist. Diese körpertheoretischen Vorschläge problematisieren die Vergegenständlichung des Körpers – hier genauer des Körpers im Bild – und zeigen das Defizit von Metatheorien *über* den Körper. Die Kulturwissenschaftlerin und Vertreterin der *Disability Studies*, Rosemarie Garland Thomson, erstellt eine Taxonomie der Blicke, mit denen wir auf differente Körper schauen und uns diese damit buchstäblich vom Leibe halten. Scharf analysiert sie unsere Wahrnehmungskonventionen, die uns die Illusion der Unverletzbarkeit verschaffen. Der Anthropologe Thomas Csordas schlägt mit Rekurs auf die Phänomenologie das Konzept des *embodiment* als umfassendes *engagement in the world* vor und betont dabei die Singularität verschiedener Körpererfahrungen und die Tatsache, dass Körper immer Subjekte und Objekte zugleich sind und deshalb als Agenten auftreten.

Von diesen zwei philosophischen resp. kulturwissenschaftlichen Ansätzen herkommend wird nun konkret der Entwurf einer praktischen Ästhetik lanciert, der sein Reflexionspotenzial nicht nur in Begriffen, sondern auch in visuellen und körperlich darstellerischen Möglichkeiten ansiedelt. Deshalb schreibt die praktische Ästhetik nicht nur *über* verletzbare Körper, sie macht sich selber verletzbar, indem sie in verschiedenen Formaten gestalterisch vorgeht. Die Videostills, die Begegnungsberichte und die DVD des Filmes *augen blicke N* sind Vorschläge einer solchen plurimedialen Reflexion: Dies erstens in Bezug auf ganz konkrete Körperbilder und -erfahrungen, die Menschen mit Körperbehinderungen

abgeben. Und zweitens in Bezug auf die Selbstreflexion der Ästhetik als Disziplin, denn so wie der menschliche Körper sich verletzbar zeigt, tut es auch der philosophische Begriffskörper. Dieses Vorgehen trägt dem Anspruch Rechnung, nicht nur *über ein Denken, ohne zu begreifen*, nachzudenken, sondern es auch konkret zu gestalten. Kunstpraxis und Ästhetik begegnen sich, indem das *Mit-Kunst-Reflektieren* sich nicht nur inhaltlich, sondern auch formal zeigt.

Viertes Kapitel: Am Ende steht ein Ausblick. Der Philosoph Jean-Luc Nancy ist daran, einen *Corpus der Ästhetik* zu entwerfen, die den Anspruch einer praktischen Ästhetik bereits eingelöst hat, weil er den Körper, die Körperkunst inhaltlich und formal gleichzeitig thematisiert. Dazu eröffnet er unterschiedliche Bühnen der Philosophie, die es ihm ermöglichen, den Körper in die Sprache und das Bild zu setzen. Autonom und in enger Zusammenarbeit mit Künstlern wird das Thema Körper untrennbar mit formalen Experimenten exponiert und beruht zudem auf der eigenen Erfahrung einer Herztransplantation. Körperlich schreibt er in poetisch-philosophischen Texten wie *Der Eindringling*, *Das fremde Herz* und *Corpus*. Körperlich agiert er im Film *Le corps du philosophe* von Marc Grün und in den Arbeiten mit der Choreografin Matthilde Monnier, in denen er selber auf der Bühne tritt. Seine verschiedenen Performances lassen sich wie die Elemente eines Kaleidoskops zu einem schillernden Muster zusammensetzen, das zeigt, dass hier nicht nur ein *vor-*, sondern auch ein *darstellender* Philosoph tätig ist. Dieser Entwurf einer ästhetischer Praxis bietet sehr konkrete und produktive Möglichkeiten der Zusammenarbeit zwischen Kunst und Philosophie, die sich vor allem dann zeigen, wenn man den Blick nicht nur auf das Schreiben, sondern auch auf das umfassende Agieren des Philosophen lenkt. Nicht zuletzt beruhen diese Beobachtungen auf einigen persönlich erfahrenen Begegnungen mit ihm.

Die Einschübe I-III zeigen exemplarisch, wie Künstler die verletzbaren Orte reflektieren: René Pollesch, der die Erschöpfung einer kapitalismusgeschädigten Generation spielen lässt, Tim Etchells, in dessen *Performance Lecture* der Begriff der *vulnerability* ein grundlegender ist und Meg Stuart, welche in ihren *Disfigure Studies* zeigt, dass der verletzbare Körper nicht nur Sache offensichtlich beeinträchtigter Menschen ist.

I) Bewegung und Begriffe: Gilles Deleuze

1) Philosophische Ästhetik, Kunsttheorie und Kunstpraxis

Die Perspektive, aus der hier gesprochen wird, ist diejenige der philosophischen Ästhetik, die zwar im Zusammenhang mit Kunsttheorie, Kunstkritik und jedweder kunstbezogener Rede steht, sich jedoch in Geschichte und gegenwärtigem Gebrauch auch von diesen unterscheidet. Um das Projekt einer praktischen Ästhetik innerhalb der Ästhetikdebatten zu verorten, bedarf es vorerst einiger Anmerkungen zum Unterschied zwischen Kunsttheorie und philosophischer Ästhetik. Im Anschluss daran werden ihre produktiven Schnittstellen – vor allem zwischen philosophischer Ästhetik und Kunstpraxis – dargestellt.

Theoria wird gemeinhin als das rein gedankliche Betrachten, das An- oder Zuschauen, die *Schau auf etwas* definiert. Gewöhnlich wird der Terminus Theorie in den Gegensatz zur Praxis gestellt, was darauf verweist, dass hier traditionell eher auf Gegenstände, denn auf Kunstpraktiken geschaut wurde. Vor allem aber liegt dieser Definition eine klare Trennung zwischen Zuschauenden und den zu betrachtenden Gegenständen zugrunde, welche die Distanz herstellt, die für die Theorie notwendig zu sein scheint. Die Zuschauenden (*theoros*) widmen sich der Anschauung und erstellen aus eben dieser Schau durch abstrahierende Betrachtungsweisen Systeme wissenschaftlich begründbarer Aussagen, die uns bestimmte Phänomene erklären: „Theorien haben nur dann Erschließungskraft, wenn sie Elemente und Formationsbedingungen von großer Allgemeinheit namenhaft machen, die nicht jedermann jederzeit ohnedies geläufig sind.“²¹ Derjenige, der den Gegenstand betrachtet, soll Wissen generieren und dieses *über* seine Gegenstände ausbreiten. Der Zuschauer nimmt mit kühler Distanz die Position des Betrachtenden ein, die ihn dazu ermächtigt, das Systematische, dem Einzelfall selten gerecht werdende, dafür Universale zu erkennen und es in begriffliche Sprache zu verwandeln. Diese Distanz macht die Abstraktion überhaupt erst möglich und erlaubt es, die Allgemeinheit zu benennen – so die traditionelle Definition des Terminus ‚Theorie‘. Im zeitgemäßen Gebrauch ist diese etymologische Herleitung zwar hilfreich, jedoch vor allem in Bezug auf Kunsttheorie nicht mehr ausreichend, weil diese analog zum sich ständig wandelnden Feld der Kunst ebenso neue Selbstverständnisse entwickelt hat. Dem Ansinnen einer abstrakt-verallgemeinernden Theorie begegnen

²¹ Dieter Henrich. „Theorieformen moderner Kunsttheorie“. In: ders. und Wolfgang Iser (Hrsg.). *Theorien der Kunst*. Frankfurt am Main 1993. S. 11-32, hier S. 11.

gegenwärtige Kunsttheorien mit begründeter Skepsis, indem sie sich dezidiert gegen jegliche Formen von Großtheorien wenden. An die Stelle nicht zu erfüllender theoretischer Universalansprüche ist der moderater klingende, aber nicht weniger hohe Anspruch getreten, „etwas über Kunst in Erfahrung zu bringen.“²² Dementsprechend verstehen sich auch Kunsttheoretiker heute eher als Erfahrende und nicht nur als distanznehmende, allwissende Zuschauer, denen es qua Amt zusteht, über die Kunst zu urteilen. Im Bewusstsein dafür, dass sie selber Teil der Kunstproduktion sind, analysieren sie neben ihren Gegenständen auch kunsttheoretische Diskurse, ökonomische Mechanismen, Kunstvermittlung oder -kritik und wissen, dass sie mit ihren Aktivitäten nicht nur Gegenstände zu Kunst machen, sondern auch Situationen oder Konstellationen beeinflussen, die dazu beitragen, etwas innerhalb oder außerhalb der Kunst zu rezipieren. Folgerichtig sind im Rahmen dieser Entwicklungen eher empirisch ausgerichtete Einzelwissenschaften wie die Soziologie, Ethnologie oder auch die *Cultural Studies* erstarkt, mithilfe derer ein spezifisches Wissen aus konkreten Einzelfällen hergeleitet werden kann. Einzelfallanalysen produzieren Information und Wissen, über die der durchschnittliche Kunstkonsument aufgrund des stark partikularisierten Kunstbetriebes nicht verfügt und die einen Blick nicht nur auf ästhetisches Wahrnehmen, sondern vor allem auch auf konkrete künstlerische Produktionsbedingungen eröffnen. Die kunsttheoretische Fragestellung ist im Gegensatz zur philosophischen also eine empirische.

Eine andere Art, sich Kunst zu nähern und diese zum Anlass des Denkens zu machen, zeigt seit ihrem Aufkommen Mitte des 18. Jahrhunderts die Disziplin der philosophischen Ästhetik. Anders als die Wissenshervorbringung, wie sie vonseiten der Kunsttheorie beschrieben wurde, wird die Ästhetik – vom Wortstamm *aisthesis* herkommend – als Lehre der sinnlichen Wahrnehmung und ihrer *Reflexion* definiert. Das besondere der Ästhetik war und ist bis heute die spezifische Art ihrer Reflexion, die sich als Kritik am Rationalismus, an grenzziehenden definitorischen Begriffsverständnissen oder auch hermeneutischen Verstehensbemühungen formuliert. Entgegen streng logozentrisch orientierten Welt- und Erkenntnisvorstellungen verteidigt die Ästhetik bis heute das ‚Sinnliche‘ als Moment des Subjektiven, nicht Kategorisierbaren, manchmal auch Beunruhigenden oder gar Verstörenden und

²² Wolfgang Iser. „Interpretationsperspektiven moderner Kunsttheorie“. In: Henrich und Iser (wie Anm. 21). S. 33-58, hier S. 34.

erhebt damit Einspruch gegen jegliche Bestrebungen vorschneller Universalisierung und Objektivierung. Gerade in Berührung mit der Kunst zeigen sich – je nach Ansicht – die Stärke oder das Dilemma der Ästhetik, die einerseits im Erkunden der Spezifika sinnlichen Erfassens liegen und andererseits im Interesse daran, durch diese Spezifika zu einem generellen Verständnis sinnlicher Erfassung und Darstellung zu gelangen.²³ Die Stärke der Ästhetik liegt also gerade nicht darin, Kunsterfahrung zu rationalisieren und damit Wissen über Kunst hervorzubringen, sondern darin, an genau diesen Rationalisierungslogiken Kritik zu üben, was sich in einer spezifischen Auffassung des Terminus und der Tätigkeit der Reflexion manifestiert.

Freilich gibt es auch in der Tradition der Ästhetik Zugänge, die darauf ausgerichtet sind, anwendbares Wissen über ihre Gegenstände auszubreiten.²⁴ Traditionelle Werkästhetik versteht das Kunstwerk als übergeordnete Instanz der Wahrheit, und die Verbindung mit der Erkenntnislehre schafft der Ästhetik im wissenschaftlichen Betrieb ihre Legitimation und macht sie zur Teildisziplin der Philosophie.²⁵ Gemeinhin wird auch in diesen Ansätzen davon ausgegangen, dass sich theoretisches Arbeiten darin auszeichnet, eine Distanz zu den jeweiligen Gegenständen einzunehmen. Diese Distanz verspricht die Fähigkeit, Verallgemeinerungen vorzunehmen, die dann an Einzelfällen geprüft werden. Diese Dialektik zwischen Nähe und Ferne, zwischen Singularität und Universalanspruch stellt die Grundvoraussetzung jeder ästhetischen Philosophie, sie mündet jedoch im Extremfall von rein analytischen Ästhetikansätzen²⁶ nicht in der Reflexion, sondern in der Bezwingung der Kunst. Und wie die eingangs beschriebene Alltagsbeobachtung zeigt, geschieht diese Distanznahme nicht nur innerhalb theoretischer Denkfiguren, sondern ebenso in der ganz alltäglichen körperlichen Praxis des Philosophen. Im Gegensatz zu solchen Tendenzen wird

²³ Alexander G. Baumgarten, der mit seinem Werk *Aesthetica* der Ästhetik 1750 ihren Namen gab, unterteilt diese in den Prolegomena der theoretischen Ästhetik in folgende Abschnitte: „§ 1 Die Ästhetik (als Theorie der freien Künste, als untere Erkenntnislehre, als Kunst des schönen Denkens und als Kunst des der Vernunft analogen Denkens) ist die Wissenschaft der sinnlichen Erkenntnis.“ (Alexander Gottlieb Baumgarten. *Theoretische Ästhetik. Die grundlegenden Abschnitte aus der ‚Aesthetica‘ (1750/58)*. Hrsg. v. Hans Rudolf Schweizer. Hamburg 1988. S. 3). Er stärkt damit die Ästhetik als Disziplin der „unteren Erkenntnislehre“ und ordnet dieser ihren spezifischen Doppelcharakter zu, indem er sie als Wissenschaft (*scientia*) und Kunst (*ars*) gleichermaßen versteht.

²⁴ Siehe Christoph Menke. „Die Dialektik der Ästhetik. Der neue Streit zwischen Philosophie und Dichtkunst“. In: Jörg Huber (Hg). *Ästhetik Erfahrung* (= Interventionen; Bd. 13). Zürich, Wien, New York 2004. S. 21-39, hier S. 22.

²⁵ Siehe Brigitte Scheer. *Einführung in die philosophische Ästhetik*. Darmstadt 1997. S. 5.

²⁶ Eine ausschließlich analytische Übersicht der Ästhetik liefert beispielsweise George Dickie. *Introduction to Aesthetics. An analytic approach*. New York 1997.

hier eine Spur verfolgt, welche die Stärke der Ästhetik darin sieht, anhand von Kunst zu reflektieren und diese nicht durch Systematisierung zu bewältigen.

Während also die Genese des Terminus ‚Theorie‘ eher auf das aus der Distanz hervorgebrachte Wissen über einen Gegenstand hinweist, so steht in der Ästhetik die Reflexion im Vordergrund. Wodurch unterscheiden sich also Wissenshervorbringung und Reflexion? Zunächst einmal dadurch, dass sich im Terminus der Reflexion etwas verbirgt, was das Verhältnis zwischen Zuschauer und Darsteller nicht in eine so klar definierte Hierarchie setzt. Wer reflektiert, schaut nicht nur *auf* etwas oder denkt *über* etwas nach. Viel eher deutet das Verb *re-flectere* darauf hin, dass Zuschauer und Darsteller sich in einem Verhältnis befinden, in dem das *Re* als das *Zurück* eine ganz grundlegende wechselseitige Beziehung, gar Abhängigkeit betont. Etymologisch bedeutet ‚reflektieren‘ zurückstrahlen, zurückbiegen, zurückwenden oder spiegeln und meint in diesem Sinne nicht nur, *das Andere* zu bedenken, sondern ebenfalls vom Gegenstand zurück auf sich selbst zu schauen und sich selbst dadurch in ein Verhältnis zum Anderen zu stellen. Wobei nicht nur die Eigenarten des Gegenstandes, sondern infolge dessen auch Prozesse des Denkens auf sich selbst zurückgespiegelt werden. Dieses selbstreflexive Moment²⁷ ist als Ausdruck der Kritik am Rationalismus grundlegender Bestandteil der Ästhetik, denn der Reflektierende *nimmt nicht nur etwas in den Blick, er hat es bereits im Auge*. Im Gegensatz zum theoretischen Auf-Etwas-Blicken steckt im ästhetisch-philosophischen Reflektieren ein rückbezügliches Verhältnis zwischen Zuschauer und Darsteller und damit zwischen Rezipient und Produzent. Etwas immer schon *im Auge haben* und *auf etwas schauen* sind zwei unterschiedliche Prozesse, welche auf unterschiedliche Formen des Involviertseins deuten. Wer etwas *im Auge* hat, versteht sich immer schon als Bestandteil des Wahrnehmungsprozesses und kreierte somit seinen Gegenstand bereits mit. Theoretische Bestrebungen manifestieren sich nicht im Blick von außen auf

²⁷ Christoph Menke schreibt hierzu: „Die Ästhetik verdankt ihre späte Erfindung als philosophische Disziplin der rationalistischen Skepsis gegenüber dem Sinnlichen und Schönen.“ Die Verteidigung des Sinnlichen und damit dessen Neufassung gegenüber dem Rationalismus nimmt Menke in folgender Dreiteilung vor: Tätigkeitscharakter, Subjektivität und Selbstreflexion. Der Entwurf einer praktischen Ästhetik schließt insofern an das Moment der Selbstreflexion an, als dass er die Analyse der „besondern Gestalten des Sinnlichen“ vornimmt, indem er selbst besondere Gestalten des Sinnlichen produziert. Damit wird ein erweiterter Theorierahmen vorgeschlagen, der komplementär zur Begrifflichkeit ästhetische Reflexionsmöglichkeiten schafft (vgl. Christoph Menke. „Wahrnehmung, Tätigkeit, Selbstreflexion: Zu Genese und Dialektik der Ästhetik“. In: Andrea Kern und Ruth Sonderegger (Hrsg.). *Falsche Gegensätze. Zeitgenössische Positionen zur philosophischen Ästhetik*. Frankfurt am Main 2002. S. 19-48, hier S. 19ff.).

etwas, sondern in der Frage nach der Art und Weise des Involviertseins, womit weniger die Gegenstände, sondern die verschiedenen Verhältnisse zwischen Zuschauer und Darsteller ins Zentrum rücken.

Nun ist die Betonung der Tatsache, dass die Ästhetik über dieses selbstreflexive Moment, das eine Neubewertung des Sinnlichen impliziert, ihre Kritik an logozentrisch orientierten Philosophieverständnissen formuliert, noch nicht ausreichend, um zu demjenigen zu gelangen, was ich den Entwurf einer praktischen Ästhetik nenne. Als Alternative zu rationalistischer Begrifflichkeit stellt sich die Frage, wie die Ästhetik – als *ars* und *sciencia* gleichermaßen – das sinnliche Moment verteidigt und wohin dieses Beharren auf der Sinnlichkeit überhaupt führt. An das historisch gewachsene Verständnis anschließend, geht der Entwurf einer praktischen Ästhetik davon aus, dass das Sinnliche nicht durch rationalistische Begrifflichkeit gefasst werden kann und schlägt deshalb einen erweiterten Ästhetikverständnis vor, das sich nicht nur sprachlich, sondern auch in anderen Darstellungsformaten artikuliert. Um den Wert des Sinnlichen zu analysieren und stark zu machen, wird danach gefragt, wie ästhetische Sprache neben verschiedenen Darstellungsformaten (wie Bildern, Alltagssprachen, Tönen, Körpern etc.) stehen kann. Durch die Erweiterung der Formate wird ihr reflexives Potenzial gestärkt, indem vor allem die eigene Involviertheit angerufen wird. ‚Methodisch‘ verteidigt die praktische Ästhetik das Sinnlich-Beunruhigende, indem eng verflochten mit verschiedenen Kunstpraktiken gearbeitet wird. Das Beharren auf dem nicht Klassifizierbaren ist vor allem in Bezug auf Körperkunst pointiert reflektierbar, weil der Körper das Sinnliche als Moment der *Verletzbarkeit*, das es genauer zu bestimmen gilt, zwischen Zuschauer und Darsteller ins Spiel bringt. Die ‚verletzbaren Orte‘ sind ästhetische Knotenpunkte, in welchen sich Spezifika und Wert ästhetischer Reflexion zeigen. Um dieses verletzbare Moment genauer zu bestimmen, setzt die praktische Ästhetik also innerhalb der Debatte um die Selbstreflexion als Möglichkeit ästhetischer Kritik an einem ganz spezifischen Punkt an: Wenn die Ästhetik das Irritationspotenzial des Sinnlichen ausschöpft, tut sie dieses gewöhnlich über begrifflich-philosophische Sprache, welche der Dialektik zwischen Allgemeinem und Besonderem Ausdruck verleiht. Entsprechend gibt es vielfältige Definitionen dessen, wie sich Begriffe innerhalb der Ästhetik gestalten, was sie leisten und welche Funktion sie in unserem Zugang zur Kunst und zum sich zunehmend

ästhetisierenden Alltag einnehmen. Mein Einsatzpunkt ist es nun, danach zu fragen, wie die Ästhetik dieses rationalismuskritische Moment verschärfen kann, indem sie selber darstellerisch tätig ist. Wie kann die Ästhetik als Disziplin selber darstellerisch tätig sein, um dem Phänomen näher zu kommen und dadurch die Dialektik zwischen Einzelfall und Universalanspruch zu verschärfen? ‚Methodisch‘ liegt es nahe, dieses in enger Überschneidung mit der Kunstpraxis zu vollziehen, weil diese den materiellen Aspekt des Körpers und dessen Singularität in den Vordergrund stellt. Entlang der Kunstpraxis kann auch die Ästhetik selber ihr methodisches Repertoire erweitern, um die verletzbaren Orte analog zur Körperkunst hervorzuheben und als ästhetische Kategorie stark zu machen, der auch eine ethische Dimension inhärent ist.

In der aktuellen Praxis von Kunsttheorie und philosophischer Ästhetik ist dieser hier sehr schematisch dargestellte Unterschied zwischen theoretischer Schau auf etwas und philosophisch-ästhetischer Reflexion fließend. Beide Bereiche haben sich längst geöffnet, wobei jedoch das Nachdenken in beiden Bereichen nach wie vor in erster Linie auf sprachlicher Ebene geschieht. Wenn hier über eine sinnvolle Zusammenarbeit zwischen Kunst, Ästhetik und Kunsttheorie nachgedacht werden soll, dann im Horizont neuer ästhetischer Formate, die mit visuellem Material und anderen Sprachdukti das Universum der Begriffe zu erweitern sucht. Auch wenn hier behauptet wird, dass vor allem in der gestalterischen ästhetisch-philosophischen Selbstreflexion die Kritik am Universalismus verborgen liegt, so steht dieses Vorhaben doch an der Schnittstelle zur Kunsttheorie.

Der Unterscheidung zwischen (theoretischer) Wissensgenese und (ästhetischer) Reflexion liegt die Einsicht zugrunde, dass es nicht-begriffliche Reflektionsformen gibt, die einen großen Teil unseres Weltbezuges ausmachen und die einen autonomen, nicht einholbaren – sprich: erklärbaren Status innehaben. Die Verteidigung des Sinnlichen gegenüber dem rational Begrifflichen kommt aber nicht nur dann zum Zuge, wenn man das Verhältnis zwischen Kunsttheorie und philosophischer Ästhetik bedenkt. Im Hinblick auf eine praktische Ästhetik ist das Verhältnis zwischen philosophischer Ästhetik und Kunstpraxis, das im Folgenden am Objekt konkreter künstlerischer Körperpraxen untersucht werden soll, weitaus bedeutsamer. Gerade in Bezug auf den Körper zeigt sich, wie unmöglich eine absolute sprachliche Vergegenständlichung und Objektivierung ist. Körper

entziehen sich der Sprache, so wie sich auch die Sprache in ihrer eigenständigen Dynamik dem Körper entzieht. Um diesem Dilemma zu begegnen und sich der Vielfältigkeit körperlicher Erfahrungen zu nähern, scheint es also unumgänglich, nicht nur sprachlich abstrahierend zu reflektieren, sondern den Körper ebenso über den *Corpus einer ästhetischen Reflexion* zu thematisieren. Dies mit dem Ansinnen, Kunstpraxis und ästhetische Reflexion ins Wechselspiel miteinander zu bringen, in ein Nebeneinander von Körperbild und -begriff, von verschiedenen Medien, von mehreren akademischen und künstlerischen Disziplinen. Die Betonung liegt dabei auf dem *Nebeneinander* sprachlicher und visueller Reflexionsformen, worin die Autonomie der jeweiligen Formate behauptet und damit streng genommen das herkömmliche Verhältnis gegenseitiger Illustration ausgeschlossen wird.

Bevor also Möglichkeiten der Verflechtung von Kunstpraxis und ästhetischer Reflexion analysiert werden können, bedarf es noch einiger Anmerkungen zum Begriff und Gebrauch des Terminus ‚Praxis‘: Dieser wird traditionellerweise in den Gegensatz zur Theorie und weniger in denjenigen zur Philosophie gesetzt. Wie schon der Terminus ‚Theorie‘ basiert auch der Terminus ‚Praxis‘ auf der Trennung von Zuschauer und Darsteller. Im Gegensatz zur Theorie wird Praxis als tätige Auseinandersetzung mit der Wirklichkeit und der daraus gewonnenen Lebenserfahrung verstanden. Praktisch sind wir tätig, wir handeln, führen Geschäfte aus, unternehmen etwas. Die Einschätzung, dass jemand, der tätig ist, auch tauglich ist, hat dazu geführt, dass Praktikern in unserer Kultur häufig mit größerer Sympathie begegnet wird als dem vorurteilsbeladenen untauglichen Theoretiker. Auch im Kunstbereich ist die Theorie damit konfrontiert, dass man der praktischen Erfahrung häufig eine größere Bedeutung zumisst als der theoretischen Schau auf etwas, geschweige denn der Reflexion. Wenn man Theorie und Praxis so gegeneinander setzt, dann geht man davon aus, dass praktisch immer schon etwas Relevantes, gar Richtiges da ist, das nach bestimmten Regeln funktioniert, die man nur zu erlernen und auszuüben hat. Theorie ist dann im besten Fall noch einsetzbar, wenn sie mit der ihr eingeschriebenen Verzögerung die Praxis analysiert. Dem entgegen hat sich in Bezug auf die Kunst spätestens seit Beginn der Performancebewegung ein anderes künstlerisches Praxisverständnis etabliert, welches dieser Gegenübersetzung etwas entgegenhält, indem es sich auf eine kritische Kunsttradition bezieht. Kunstpraxis in diesem Sinne erhebt Anspruch darauf,

selber kritisch und damit reflexiv in gesellschaftliche Normvorstellungen einzugreifen. Kritik wird dabei nicht vornehmlich als Defizit an Wahrnehmungskonventionen, Institutionsgepflogenheiten oder sonstigen Praktiken im Feld der Kunst formuliert, sondern als Lancierung konkreter Alternativen zu bestehenden gesellschaftlichen Ordnungen, womit sich die Kunst ebenso reflexiv kritisch positioniert wie die Ästhetik selber.²⁸ Somit befragen sowohl Kunstpraxis als auch ästhetische Reflexion selbstreflexiv ihre eigenen Prämissen, um damit traditionelle Ordnungssysteme durch andere zu bereichern. Praxis heißt in diesem Sinne genauso wenig, dass etwas intentional und funktionierend gemacht wird, wie Ästhetik nicht als verallgemeinernde und bestimmende Disziplin verstanden wird. Gerade diejenige Kunstpraxis, von der hier die Rede ist, ist nicht einfach gegenständlich existent, wirklich und damit gültig und erlernbar, sondern setzt darauf, Prozesse transparent zu machen, um sich so kritisch reflexiv zu positionieren. Sowohl in der Kunstpraxis als auch in der Ästhetik ist die Reflexion der Knotenpunkt, an dem gemeinsam kritisch gearbeitet, gestaltet und gedacht wird.

Körperpraxis wird hier von der Theater-, Tanz- und Performancebühne her eingebracht. Vonseiten der Kunsttheorie und -wissenschaft gibt es bereits vielfältige Vorschläge, die Verbindungen zur Theaterpraxis herstellen. Wenn wir beispielsweise erneut von der Rolle des Zuschauenden her denken, dann agiert dieser in der Theorie wie im Theater und ist verbindendes Glied zwischen den Disziplinen. *Theatrum* kann als Schauplatz oder Ort, an dem sich etwas „des Zeigens Würdiges ereignet“²⁹, verstanden werden und bezieht sich ebenso wie die im Wort ‚Theorie‘ auftauchende griechische Stammsilbe *thea* auf das Anschauen, die Schau. Demnach gibt es einen etymologischen Zusammenhang zwischen Theorie und Theater, der darauf hinweist, dass in beiden Disziplinen etwas gezeigt und ausgestellt, ein Inhalt und eine Form vor einem Publikum verhandelt, die Schau auf etwas inszeniert wird. Sowohl die Theorie als auch das Theater exponieren sich auf den verschiedenen Bühnen, setzen sich beide aus und werden insofern auch unter den Voraussetzungen der Inszenierung

²⁸ Vgl. beispielsweise die Ausstellung *I promise it's political* im Rahmen von *Theater der Welt* (2002). Im Vorwort des Ausstellungskatalogs wird genau der Anspruch erhoben, Kritik als performatives künstlerisches Verfahren zu untersuchen (Dorothea Hantelmann und Marjorie Jongbloed (Hrsg.). *I promise it's political. Performativität in der Kunst*. Köln 2002).

²⁹ Diese These vertritt u.a. Erika Fischer-Lichte. „Inszenierung und Theatralität“. In: Herbert Willems und Martin Jurga (Hrsg.). *Inszenierungsgesellschaft. Ein einführendes Handbuch*. Wiesbaden 1998. S. 81-89, hier S. 81.

wahrgenommen. Daraus folgt, dass es Übertragungsmöglichkeiten theatral-performativer Inszenierungsstrategien gibt, die man auf die verschiedensten kulturellen Prozesse übertragen kann. Wie dieses geschieht und was Inszenierungsstrategien zur Analyse kultureller Phänomene beitragen, wurde in den letzten Jahren vielfach untersucht und trug zu einer Hochkonjunktur des Performativen bei.³⁰ Wenn hier im Hinblick auf den Entwurf einer praktischen Ästhetik die Verflechtung von Theater und Philosophie befragt wird, dann weniger, um die spezifischen performativ-theatralen Möglichkeiten des Theaters zu Analyse Zwecken auf kulturelle Prozesse zu übertragen, sondern um das kreative Potenzial der Philosophie selber zu stärken, indem künstlerische und ästhetische Reflexionen miteinander verflochten werden.

Einen anderen Ansatz lieferte in den 1980er Jahren der Ethnologe Victor Turner, der explizit an einer Zusammenarbeit zwischen Wissenschaft (Ethnologie) und Kunst (Theater) gearbeitet hat. Auch er analysierte den Zusammenhang beider Felder über den Performancebegriff, indem er die Bedeutung des Verbs *to perform* wie folgt definiert:

Performance hat nicht unbedingt die strukturalistische Implikation der *Formgebung*, sondern eher den prozessualen Sinn von ‚zur Vollendung bringen‘ oder ‚ausführen‘. *Aufführen* (to perform) heißt daher nicht so sehr, eine einzelne Tat oder Handlung ausführen, als vielmehr einen in Gang befindlichen Prozess vollenden.³¹

Turners zentraler Gedanke ist es, theatrale Potenziale auch methodisch für die Wissenschaft fruchtbar zu machen, um damit das Verständnis des lebendigen Menschen adäquat erfassen zu können. Hierbei steht nicht das Etablieren einer Form im Vordergrund, sondern der sich dynamisch entwickelnde Prozess des Aufführens. Turner ging dabei soweit, zu propagieren, dass seine Studierenden soziale gesellschaftliche Zusammenhänge anderer Ethnien nicht nur als Beobachtende analysieren, sondern in Gruppen selber spielen sollten. Durch das theatrale Agieren sollte der abgerissene Zusammenhang zwischen Kunst und Leben wieder hergestellt werden, weil sich ständig verändernde Lebenszusammenhänge im Spiel selber deutlicher erfahren ließen. Nur so könnte etwas über soziale und kulturelle Eigenheiten verschiedener Ethnien ausgesagt

³⁰ Diese Möglichkeit, Kulturen vom Begriff des Performativen her zu analysieren, kann unter www.sfb-performativ.de nachvollzogen werden. Hier werden beispielsweise Jugendkulturen, die Familie, Religionen etc. unter dem Blickwinkel des Performativen betrachtet. Methodisch geht es vor allem darum, nicht nur Texte zu analysieren, sondern auch nicht textliche kulturelle Ausdrucksformen wie Feste, Rituale etc. auf ihre Performativität hin zu befragen.

³¹ Victor Turner. *Vom Ritual zum Theater*. New York 1982. S. 143.

werden. Turner betont zwar die Prozesshaftigkeit vor der Formgebung, formuliert jedoch in seiner Definition von Performance, dass es um die „Vollendung“ eines solchen Prozesses gehen würde. Wenn wir uns nun also fragen, in welchem Verhältnis Theaterpraxis zu ästhetischer Reflexion steht, dann liegt genau an der Schnittstelle von Formation und prozesshafter Deformation der Einwand. Im Anschluss und auch in Abgrenzung zu Turner geht es in ästhetischer Reflexion weniger darum, einen in Gang befindlichen Prozess zu vollenden, sondern etwas als prozessuales Ereignis zur Darstellung zu bringen, das weniger auf Vollendung, denn auf ein offenes Ausgehen setzt.

Ästhetik als *creatio continua*

Der Entwurf einer praktischen Ästhetik schlägt also eine Form ästhetischer Reflexion vor, die – eng verknüpft mit der Kunstpraxis – selber sinnlichkeitsstiftend agiert, deshalb die Formate wechselt und somit immer Form und Inhalt parallel bedenkt. Wie sich eine Verknüpfung zwischen Kunst und Philosophie gestalten kann, wird im Folgenden anhand einiger ästhetischer Texte von Gilles Deleuze³² analysiert. Dies deshalb, weil sich seine Texte zur Ästhetik auch auf einer gestalterischer Ebene lesen lassen und damit Argumente für die Erweiterung des ästhetischen Reflexionsrepertoires liefern, die von dem gemeinhin praktizierten begrifflich argumentativen philosophischen Schreiben wegführen – hin zu sich medial mannigfaltig zeigenden Reflexionsformen. Deleuze vollzieht den performativen Aspekt seines Denkens, Schreibens und Agierens nicht einfach stillschweigend, sondern formuliert eine Theorie, die diesem Vorgehen die Grundlage liefert. Wenn er sich auf Kunst bezieht, dann schreibt er dabei weniger *über* Kunst, als dass er seine eigene Auffassung von Ästhetik und damit seine Vorstellung einer schöpferischer philosophischer Praxis generell zeigt. Die Ästhetik ist nicht in dem Sinne rezeptiv, als sie von außen auf etwas schaut und es systematisiert; vielmehr kreierte sie schöpferisch und prozessual³³ wie die Kunst selber und macht dadurch das Potenzial künstlerischer

³² Wenn hier nur von Gilles Deleuze und nicht von Félix Guattari die Rede ist, dann beruht dieser Entscheid auf der Annahme, dass, obwohl auch die Ästhetik zweifelsohne auf der Grundlage gemeinschaftlicher Arbeit beruht, die Texte zur Kunst überwiegend von Gilles Deleuze alleine verfasst sind.

³³ Der spezifisch prozessuale Aspekt des Deleuzeschen Schreibens wird auch von Stefan Hesper hervorgehoben. Der Literaturwissenschaftler untersucht das Schreiben mit dem Fokus der prozessualen Schreibweise von Deleuze/Guattari in Abgrenzung zu den drei wichtigen Paradigmen der Literaturwissenschaft in den 1980er Jahren: Diskursanalyse, Systemtheorie und Medienforschung. Im Zentrum steht der regellose, spielerische Verlauf des Schreibens und Lesens, das neue Wahrnehmungen konstruiert und nicht Funktionen etabliert: "Schreiben informiert und

Praxis für die Philosophie fruchtbar. Wie Deleuze dieses begründet und vollzieht, soll im Folgenden dargestellt werden.

Zuvor noch eine Bemerkung zu einem Widerspruch, der sich in Bezug auf die Suche nach einem praxisnahen ästhetischen Reflexionsmodus eröffnet, wenn man diesen mit Deleuze kreieren möchte. Für Deleuze ist Philosophie weder Reflexion, noch Kommunikation, noch Kontemplation, denn diese Aktivitäten „sind keine Disziplinen, sondern Maschinen zur Bildung von Universalien in allen Disziplinen.“³⁴ Der Terminus und die Tätigkeit des Reflektierens werden verworfen, weil Deleuze darin einen Vorgang des Universalisierens und Objektivierens sieht, gegen den er sich explizit wendet. Wenn die Philosophie als *creatio continua* verstanden wird, dann widerspricht das ‚Re‘ des Re-flektierens als dem Zurück dem stets nach vorne gerichtetem Schöpfungsdenken, welches dieses Zurück eben gerade ausschließt. Deleuze sieht in diesem Zurück die Gefahr einer sich im Kreis bewegenden Denkfigur, die sich durch neue Wahrnehmungen nicht herausfordern lässt und so auch keine neuen Wirklichkeiten herstellt. Lassen wir diesen Widerspruch vorerst so stehen und behalten wir dennoch den Terminus des Reflektierens bei, weil er in seiner Bedeutung des Involviertseins seinen Wert hat. Anhand der Deleuzeschen Ästhetikauffassung kann ‚Reflexion‘ weg von der Universalisierung zugunsten einer auf Materialität und Singularität zielenden Tätigkeit umfirmiert werden.

Um das Verhältnis zwischen Kunstpraxis und Philosophie herzustellen, entwirft Deleuze ein spezifisches Verhältnis zwischen *Empfindungen*, die aus seiner Sicht vornehmlich von der Kunst produziert werden, und *Begriffen*, welche die traditionelle Grundlage philosophischen Denkens und Schreibens darstellen. Zwei Besonderheiten seines Begriffsverständnisses sollen erwähnt sein: Erstens zielt sein Begriffsverständnis nicht auf die Rekonstruktion der Genese von Begriffen oder deren funktionale Analyse in unserer Sprache, sondern darauf, mit Begriffen zuvor Unsagbares neu zu fassen. Begriffe sind nicht ahistorisch, aber sie brechen mit einer kanonisierenden Bedeutungszuschreibung, und entsprechend zielt Begriffsarbeit nicht auf die Analyse historischer Semantik, sondern auf ihr Potenzial, sich an der Gegenwart zu messen. Diesem Zugang ist der spezielle

kann den Körper von Gewohnheiten ebenso enteignen wie Wahrnehmung. Es verweist nicht nur auf Geschriebenes und Gelesenes, so die These der Schizoanalyse, sondern auf Rhythmen und Stile als Formen der Konstruktion von Wirklichkeit." (Stefan Hesper. *Schreiben ohne Text. Die prozessuale Ästhetik von Gilles Deleuze und Félix Guattari*. Opladen 1994. S. 12).

³⁴ Gilles Deleuze und Félix Guattari. *Was ist Philosophie?* Frankfurt am Main 2000. S. 11.

Sprachklang der Deleuzeschen Begriffe geschuldet, in dem historische Rekonstruktion zwar immer anklingt, jedoch von einem Anspruch eigener Schöpfung aus der Gegenwart und in die Gegenwart hinein überlagert wird. Auf diese Weise hört man förmlich jedem Begriff an, auf welche Tradition er zurückgreift, ist jedoch angehalten, vor allem das Neue im Begriff zu erfassen und es an der Alltagspraxis zu prüfen, um daraus wieder neue Begriffe schöpfen zu können. Ein Teil des traditionellen Gebrauches und der fundiert recherchierten Bedeutung eines Begriffes bleibt erhalten, ein anderer Anteil wird mit Blick auf kontinuierliche Veränderung schlagartig aktualisiert. Gerade die Mischung aus traditionellem Restbestand und akuter Aktualisierung macht die Brisanz eines Begriffes aus, macht ihn zum neuen unumgänglichen Denkereignis, das sowohl überraschende Assoziationen auslöst als auch konkretes zeitdiagnostisches Potenzial innehat.³⁵ Zweitens – und dies wird im Folgenden näher erläutert – können Begriffe zwar nicht sprachunabhängig gedacht werden, sie beherbergen jedoch immer auch etwas anderes als Sprache. Das Unvorhergesehene begegnet einem nicht immer nur sprachlich, sondern auf vielen Wahrnehmungsniveaus. Deshalb beinhalten Begriffe intensive Bild-, Körper- und Tonwahrnehmungen, die in bestimmter Weise sprachlich formuliert und auch gezeigt werden müssen. Dieses Zeigen geschieht bei Deleuze in einem variablen Schreibstil, der Intensität nicht nur behauptet, sondern diese durch seine mannigfaltigen Sprachklänge selber herstellt. Weniger wird es in der Folge um die Fragen gehen, was Begriff und Empfindung sind, als darum, wie diese Empfindungen in das philosophische Schreiben eingreifen.

Ohne eine lückenlose Darstellung philosophischer Begriffsauffassungen leisten zu wollen, ist hier ein kleiner Exkurs über die hochkomplexen Begriffe des Begriffes am Platze, um die Positionierung der Deleuzschen Begriffspraxis zu ermöglichen. Die Lehre des Begriffes kann logisch definiert werden, woraus die alte Forderung resultiert, dass Begriffe klar und deutlich zu sein haben. Klar ist ein Begriff, wenn er ausreichend bestimmt ist, um den Gegenstand von allen übrigen Gegenständen zu unterscheiden. Er erlaubt einem auch, die Unterscheidung zwischen wahr und falsch zu treffen und damit ein Urteilsvermögen zu erlangen.

³⁵ Solche Begriffsschöpfungen sind vor allem in *Tausend Plateaus* nachzulesen. Der Begriff ‚Ritornell‘ beispielsweise beinhaltet diese Gleichzeitigkeit von Tradition und Gegenwart, von historischer semantischer Zuschreibung und aktueller Umdeutung, durch die man Stabilität und Chaos miteinander in Verbindung bringt (vgl. Gilles Deleuze und Félix Guattari. *Kapitalismus und Schizophrenie. Tausend Plateaus*. Berlin 2002. S. 424ff.).

Auch wenn man heute davon ausgeht, dass diese Klarheit nicht vollumfänglich zu bestimmen ist und man in verschiedenen Facetten auch spekulative Dimensionen des Begreifens verfolgt,³⁶ so gibt es doch noch eine Reihe modernerer Spielarten logischer Begriffstheorien.³⁷ Diese Beschäftigung mit Begriffen basiert in erster Linie auf der Suche nach Ähnlichkeiten, die in einer Benennung zusammengefasst werden. Relationen und Funktionen der Begriffe fassen das Verhältnis von Sprache und Gegenstand. Häufig werden diese streng formallogischen Ansätze in Form mathematischer Strukturen vorgenommen.

Für eine ganz andere Tradition der Begriffsauffassung stehen Modelle, die eher auf Dynamik denn auf Statik einer Idealsprache ausgerichtet sind. Anhand des Zusammenhanges von Begriffen und Bewegung reflektiert beispielsweise Henri Bergson, der ähnlich wie Deleuze den eigentlichen Charakter der Wirklichkeit in der Schöpfung und damit in der Veränderung, in einem steten Werden von Neuem sieht. Bewegung an sich ist nicht definierbar, womit das Paradox jedes Versuches ihrer Bestimmung bereits benannt ist. Es soll eine Grenze gezogen werden, die jedoch dem Vollzug der Bewegung, durch die sich die Verneinung des Statischen ausdrückt, nicht gerecht werden kann. Versucht man gleichwohl Veränderungen zu denken, dann veranlasst dieses Paradox dazu, mit Begriffen zu denken, die sich selbst bewegen, um so dem Bewegungsvollzug nachzukommen. In solchen Denkprozessen spielt die Untersuchung der Wahrnehmung, insofern auch die *Aisthesis* als Lehre der sinnlichen Wahrnehmung und die Kunst, häufig eine zentrale Rolle. Bewegungsdenken versucht die Impulse, die aufgrund erweiterter Wahrnehmungsfähigkeit (wie sie exemplarisch durch Kunst ausgelöst werden kann) eintreten, zum grundlegenden Bestandteil der Begriffsarbeit zu machen. In diesem Sinne plädiert Bergson dafür, den Fokus auf die Wahrnehmung zu legen und damit zur Materialität des Gegenstandes zurückzukehren, wenn er schreibt:

Sollten wir da nicht vielmehr zur reinen Wahrnehmung zurückkehren und versuchen, sie zu erweitern und zu vertiefen? Ich sagte schon, daß nur die Unzulänglichkeit der natürlichen Wahrnehmung die Philosophen dazu getrieben hat, die Wahrnehmung

³⁶ Hans Wagner schreibt: „[...] , weil m. a. W. gewisse philosophische Überlegungen unvermeidlicher Weise die Grenzen formallogischer Betrachtung sprengen, werden sich an die Erörterung der einzelnen formalen Momente jeweils kurze Untersuchungen jener anderen Momente anschließen müssen, die die Ausgangspunkte für eine transzendentallogische oder spekulative Vertiefung der traditionellen Begriffslehre bilden.“ (Hans Wagner. „Begriff“. In: Hermann Krings, Hans Michael Baumgartner und Christoph Wild [Hrsg.]. *Handbuch philosophischer Grundbegriffe*. Band 1. München 1973. S. 191-209, hier S. 191)

³⁷ Gottlob Frege beispielsweise schreibt: „Das Wort Begriff wird verschieden gebraucht, [...]. Ich habe mich nun dafür entschieden, einen rein logischen Gebrauch streng durchzuführen.“ (Gottlob Frege. *Funktion – Begriff – Bedeutung*. Hrsg. v. Mark Textor. Göttingen 2002. S. 47)

durch den Begriff zu vervollständigen, damit dieser die Lücke zwischen den Gegebenheiten der Sinne und des Bewusstseins ausfülle, und so unsere Erkenntnis zu vereinheitlichen und zu systematisieren.³⁸

Bergsons Vorschlag zielt auf das Zusammenspiel zwischen erweiterter Wahrnehmung und Begriffsfindung. Nur in diesem Miteinander kann Veränderung, Werden, Bewegung überhaupt erst denkbar gemacht werden, was sich wiederum in Begriffen zeigt, die niemals in Form einer entsinnlichten mathematischen Syntax gefasst werden können.

Diese nur kurz angedeuteten und polar konstruierten Zugänge zum Verständnis des Terminus 'Begriff' zeigen die Verschiedenheiten zwischen einem logischen Zugang und dem Deleuzschen Denken, das viel eher an empiristische und vitalistische Traditionen anschließt. Im Gegensatz zur Logik bleibt Deleuze nicht bei der distanzierten Abstraktion unserer Sprache oder gar der Suche nach einer kohärenten Idealsprache durch die Bestimmung von Wahr und Falsch. Viel eher schaffen Begriffe neue Wirklichkeiten und haben damit eine schöpferische Funktion. Der *Logik* der Begriffe setzt Deleuze das *Erfinden* von Begriffen entgegen, was auf ein fundamental anderes Verständnis von Denken hinweist. Begriffe versammeln keine Ähnlichkeiten, sondern sind auf Singularität ausgerichtet, indem sie Ereignisse schaffen und keine vorgegebenen Tatsachen bestimmen. Das Urteilen wird damit nicht abgeschafft, sondern vollzieht sich schöpferisch als Lancierung von Alternativen, indem eben neue Tatsachen geschaffen werden. Deleuze verschreibt sich damit einer denkerischen Praxis der Veränderung, die ein logischer Zugang nicht (primär) verfolgt.

An diese Tradition des Bewegungskennens, in der die Kunst in ihrer wahrnehmungserweiternden Wirkung eine wichtige Rolle spielt, schließt auch Deleuzes Ästhetikkonzeption an. Auch er denkt die enge Verschränkung zwischen Kunst und Philosophie und setzt den Fokus auf wahrnehmungsverändernde Ereignisse, die Denkprozesse und damit Begriffskreationen erst auslösen. Trotz einer großen Nähe zwischen Kunst und Philosophie ging es Deleuze nie um die Gleichsetzung beider Disziplinen. Deleuze hat Texte zur Kunst geschrieben, diese gelegentlich auch auf spezifische Art mit Bildern der Malerei, des Filmes oder des Theaters kombiniert und sich somit vor allem in einer seiner verschiedenen

³⁸ Henri Bergson. *Denken und schöpferisches Werden*. Frankfurt am Main 1985. S. 153.

Schaffensperioden intensiv mit unterschiedlichen Künsten auseinandergesetzt. Diese Auseinandersetzung geschah nicht nur als stummer Rezipient, sondern manchmal als Freund, oft geradezu als Fan eines Künstlers, eines Filmes, Theaters oder einer Kunstperiode und hatte großen Einfluss nicht nur auf seine Ästhetikauffassung, sondern ebenso auf sein generelles Verständnis von Philosophie. Nicht nur aus seinen Bezugspunkten, sondern ebenso aus seiner eigenen performativ-philosophischen Schreibweise, Textgestaltung und Bildverwendung lässt sich ein sehr nahes Verhältnis zwischen Kunst und Philosophie ausmachen. Anstatt die Identitäten der Disziplinen grenzziehend zu bestimmen, fokussiert er das Ineinanderübergehen beider, indem er *Verhältnisse* zwischen Philosophie und Kunst, zwischen Begrifflichkeit und Nichtbegrifflichkeit, zwischen Sprache und Körper in den Mittelpunkt rückt und nicht das Werk als solches zu bestimmen versucht. Kunst und Philosophie öffnen sich auf produktive Art und Weise zueinander und behalten dabei doch ihre materiellen Eigenarten. Ästhetik beschränkt sich dabei nicht auf ein Spezialgebiet innerhalb der Philosophie, es ist grundlegend mit dem Verständnis philosophischer Tätigkeit verwoben, weshalb man in der Nähe zur Kunst oft mehr über das Spezifische der Ästhetik und der Philosophie als über die Kunst selber erfährt: „Durch das Kino“ – so Deleuze in seiner Kinotheorie – „wird nicht die Macht des Denkens, sondern sein Unvermögen befördert; das Denken hat es niemals mit einem anderen Problem zu tun gehabt.“³⁹ Dieses Unvermögen als Denkereignis, welches das Kino wie kaum ein anderes Medium herzustellen vermag, ist es, woran das Denken sich zu bewähren hat, weshalb die Kinobilder auch nicht primär als Kinobilder, sondern als Denkbilder im Zentrum stehen. Diese Entmachtung des Denkens zielt jedoch keineswegs auf diffuse Wahrnehmungszustände, sondern auf unausweichliche, schockartige, die Wirklichkeit verändernde Denkprozesse. Die Deleuzesche Ästhetik lässt einem keine Wahl, weil es kein Denken ohne ernsthaftes Affiziertsein gibt. Man wird überfallen von der Gegenwart und braucht eine Aufmerksamkeit und auch physische Konstitution, diese produktiv emanzipatorisch zu nutzen. Kunst nimmt im Denken von Deleuze deswegen eine außerordentliche Rolle ein, weil sie diese Empfindungen produziert, die uns dieses Unvermögen so offensichtlich vor Augen führen und damit andere Denkwege und Lesarten vor Augen führen, welche darauf ausgerichtet sind,

³⁹ Gilles Deleuze. *Das Zeit-Bild. Kino 2*. Frankfurt am Main 1991. S. 217.

Traditionen umzudeuten. Je stärker Kunst dieses Unvermögen herausstellt, desto näher ist es dem Denken, desto unausweichlicher zwingt es uns zum Denken.

In der Deleuzeschen Ästhetikauffassung überlagern, verknüpfen oder verketteten sich künstlerische und philosophische Arbeitsprozesse, und dieselben können folglich nicht als zwei streng voneinander getrennte Sphären verstanden werden. Im Zentrum dieses Selbstverständnisses steht die Ansicht, dass sowohl Kunst als auch Philosophie die Funktion der *creatio continua*⁴⁰ haben: Philosophie schöpft *Begriffe* (franz. *concepts*) während Kunst *Empfindungen* (franz. *sensations*⁴¹) schöpft. Das Thema des ständigen Schöpfens und die Frage, wie dieses geschieht, sind grundlegend für das Verständnis der Deleuzeschen Philosophie. Dabei wird in einigen seiner Philosophie- und Kunstpublikationen explizit die Einwirkung der Empfindung auf die Begriffsarbeit ins Zentrum gerückt. Deleuzes Interesse an der Kunst war groß, am stärksten hat ihn wohl das Kino und die Literatur begleitet. In den 1980er Jahren erschienen die beiden Kino-Bände⁴² und ebenso das Buch zur Malerei von Francis Bacon. Diese Arbeiten ordnet er in einem Interview mit dem *Magazine littéraire*⁴³ einer dritten Periode seines Schaffens zu, in der er die Dimension der Empfindungen in den Begriffen deutlich hervorhebt. Er plädiert darin für eine *affektiv-perzeptive Begriffsarbeit*, die sich entlang intensiver, ungewöhnlicher, oft wuchtiger und schockartiger ästhetischer Erfahrungen manifestieren. Vor allem in dieser Schaffensperiode wird der Begriff um die Dimension der Empfindungen erweitert, indem in Bezug auf verschiedene Kunstformen immer wieder gezeigt wird, wie Empfindung und Begriff aneinander gekoppelt sind und wie sie Interferenzen ausbilden:

Die Begriffe des Kinos sind nicht im Kino ‚gegeben‘. Und dennoch sind es Begriffe des Kinos und nicht Theorien über das Kino. [...] Das Kino ist eine neue Praxis der

⁴⁰ Siehe Deleuze und Guattari. *Was ist Philosophie?* (wie Anm. 34). S. 13ff.

⁴¹ Hierzu eine Anmerkung betreffend der Übersetzung: Das französische *la sensation* wird in deutschen Übersetzungen manchmal mit *die Sensation* übersetzt (zum Beispiel *Francis Bacon. Logique de la Sensation* wird zu *Francis Bacon. Logik der Sensation*). Ich werde hingegen das Wort *Empfindung* verwenden, weil *Sensation* in der deutschen Sprache eine Konnotation hat, die nicht der französischen *sensation* entspricht. Die Empfindung hat nichts mit dem Sensationellen zu tun, sondern sie ist ein *spezifischer Eindruck*, der durch die Sinnesorgane empfangen wird. In deutschen Deleuze-Rezeptionen wird vielfach auf dieses Problem hingewiesen (vgl. u.a. Christian Jäger. *Gilles Deleuze. Eine Einführung*. München, 1997. S. 208).

⁴² Siehe Gilles Deleuze. *Cinéma 1 – L'Image – Mouvement*. Paris 1983 und: *Cinéma 2 – L'Image – Temps*. Paris 1985.

⁴³ „Gilles Deleuze im Gespräch mit Raymond Bellour und François Ewald. Über die Philosophie“. In: *Unterhandlungen. 1972-1990*. Frankfurt am Main 1993. S. 197-226, hier S. 197.

Bilder und Zeichen, und es ist Sache der Philosophie, zu dieser Praxis die Theorie (im Sinne der begrifflichen Praxis) zu liefern.⁴⁴

In dem kurzen und pointierten letzten Kapitel des zweiten Kinobandes definiert er durch das Verhältnis zwischen Begriff und Empfindung auch dasjenige zwischen Theorie⁴⁵ und Kunstpraxis: Die Begriffe sind nicht bereits *im* Kino enthalten, viel eher verweisen Kinobilder auf zu schöpfende Begriffe *et vice versa*, die neue Wahrnehmungs- und Denkwirklichkeiten herstellen. Im Vorgang des Verweisens (auf etwas hinweisen) liegt etwas Zwingendes, weil die Theorie eben nie ohne Praxis sein kann und somit immer auf diese verweist. Innerhalb der begrifflichen Praxis stehen diese Begriffe dann wiederum im Verhältnis zu anderen Praktiken und Bildern, die es erneut zu verknüpfen gilt. Theorie nimmt somit nie eine Außenposition ein, kann nichts *über* Kunst aussagen, sondern benötigt die Kunst als Wahrnehmungsmaterial, aus dem heraus sich neue Denklinien flechten lassen. Theorie bildet ihre Begriffe aus den Bildern, sie schöpft von innen heraus und ist damit unausweichlich und ständig in diese involviert. In diesem Sinne betont Deleuze immer wieder, dass es sich auch in dieser Schaffensphase um Philosophiebücher und nicht um kunsthistorische Abhandlungen, Kunstessays oder Kunstkritiken handeln würde.

Die Vorstellung, dass ästhetische Begriffspraxis mit Empfindungen korreliert, entspringt einer empiristischen Philosophieauffassung, welche entgegen rationalistischen Zugängen davon ausgeht, dass das Subjekt überhaupt erst durch Wahrnehmung und Erfahrung die Objekte der äußeren Welt zur Vorstellung bringt. Das Spezifische der Deleuzeschen Auffassung ist nun die Qualität der Empfindung, welche er als Anlass des Denkens zur Geltung bringt.

Welche Besonderheiten weisen Empfindungen auf, die zum Denken, zum Schöpfen von Begriffen zwingen? Empfindungen im Deleuzeschen Sinne sind spezifische Formen der Wahrnehmung, die vor allem dann zur Geltung kommen, wenn Kunst etwas kreiert, das die traditionellen Einheiten von Handlung, Zeit und Raum in Frage stellt. Intensive, nicht zu umgehende Empfindungen treten dann auf, wenn narrative Ordnungsmuster aufgebrochen werden, bekannte Kategorisierungen nicht mehr greifen und deshalb andere, neu zu beschreibende Eindrücke auftreten. Diese Art von Empfindungen eruiert Deleuze vor allem in

⁴⁴ Deleuze. *Das Zeit-Bild. Kino 2* (wie Anm. 39). S. 358f.

⁴⁵ In diesem Abschnitt schreibt Deleuze nicht mehr nur von Philosophie, sondern genereller gefasst von Theorie. Auch wenn mit Theorie wohl überwiegend ‚von der Philosophie herkommend‘ gemeint ist, deutet diese Änderung auf einen weiter angelegten Horizont theoretischer Arbeit.

den Tendenzen der Kunst des letzten Jahrhunderts – seien es die 1920er Jahre des Kinos mit den neuen Montagetechniken von Sergei Eisenstein, die 1940er Jahre des italienischen Neorealismus, die 1950er und 60er Jahre der französischen *Nouvelle Vague* oder die Literatur von Alfred Jarry und Franz Kafka, die sich alle durch große Experimentierlust an non-linearen Erzählstrukturen in Bild, Ton, Körper und Wort auszeichnen. Entsprechend der experimentell künstlerischen Vorlieben gestaltet sich auch die Denkauffassung. Experimente können als gewagte Unternehmen beschrieben werden, die sich dadurch auszeichnen, dass Bedingungen für das eventuelle Eintreten neuer Konstellationen hergestellt werden. In *The Deleuze Connections* widmet John Rajchman dem experimentellen Gehalt des Deleuzeschen Empirismus' ein Kapitel, in dem er betont, dass dieser nicht auf einem „sense“ oder gar „common sense“, wie von anderen empiristische Traditionen gemeinhin angenommen, beruhe. Dem entgegen läge Deleuzes Empirismusauffassung dem Experiment sehr nahe, weil Empfindungen gerade aufgrund eines unvorhersehbaren Außens eintreten würden. Diese äußerlichen Eindrücke sind nicht voraussehbar und vollkommen heterogen, wodurch sie den Konsens verhindern und stattdessen immer wieder unerwartete, neue Wahrnehmungs- und Denkkonstellationen eintreten lassen würden:

The problem of 'experience' or 'experiment' in philosophy in short becomes one of forging conceptual relations not already given in constructions whose elements fit together not like pieces of a puzzle but rather like disparate stones brought together temporally in an yet uncemented wall.⁴⁶

Der interessante Aspekt an diesem *experimentellen Empirismus* für die Ästhetik ist, dass die Fokusverschiebung vom fertigen Produkt hin zum prozessualen Vorgang auch Fragen nach der Gestaltung und Darstellung des Experiments eröffnet. Dieses geschieht nicht nur innerhalb der Kunst, sondern ebenso im Rahmen der Philosophie. Kunst und Denken kreuzen sich in experimentellen Versuchsanordnungen, die neue Konstellationen herstellen und Empfindungen entstehen lassen. Diese Empfindungen sind nicht dem Wohlklang, der Harmonie und der Empathie zuzuordnen, viel eher sind sie verstörend, existenziell, oft dargestellt in kämpferischen Attitüden und alternativen Lebensentwürfen, die nicht auf einem verallgemeinerungswürdigen Prinzip beruhen. Begriffe und Empfindungen stehen in einem Netz von Korrespondenzen, in das sie in prozessualen Vorgängen miteinander verflochten sind. Wie kann aus

⁴⁶ John Rajchman. *The Deleuze Connections*. Massachusetts Institute of Technology 2000. S. 20.

philosophischer Perspektive eine experimentelle Anordnung, welche sich durch Fragilität, Temporalität und Prozessualität auszeichnet, dargestellt werden? Vor allem in Bezug auf das *Schreiben zum Theater* eröffnet sich die Frage nach dem Verhältnis zwischen Bewegung, welche dem Experiment – in welcher Geschwindigkeit auch immer – unterliegt, und der sich daran orientierenden Sprache. Welche Möglichkeiten gibt es, schöpferische Bewegung in die philosophische Sprache eintreten zu lassen?

Die Ästhetik erfüllt hier also nicht den Zweck, die Kunst als eine spezifische Ausdrucksform zu verstehen, in der sich eine genau zu bestimmende, abgeschlossene, gar wahre Erkenntnis entfaltet, für die dann gewisse Kriterien zur Geltung gebracht werden könnten. Die Verknüpfung von Begriff und Empfindung führt nicht zu einem Wissen als Erkanntes, sondern zum Prozess des Erkennens, der sich als eine Bewegung in das Unvorhersehbare vollzieht. Der Prozess des Erkennens bewegt sich auf ein unerschlossenes Terrain zu und erzielt, neben der Erschließung dieses Terrains, immer auch die gewollte Nebenwirkung, dass alte, erprobte Gewissheiten und Denkgebäude zum Einsturz gebracht werden. Die Empfindungen werden in Zwischenzonen produziert, in denen ein absehbarer, schon bekannter Verknüpfungsmodus der verschiedenen Elemente nicht mehr greift, in der die einzelnen Szenen keinen *einen* Sinn mehr ergeben, in denen die Geschichte sich nicht mehr linear narrativ erzählen lässt. Nicht der Anfang oder das Ende stehen zur Debatte, viel eher ist es das Dazwischen, das den Prozess der Schöpfung zeigt. Auch ein Experiment steht unter ständiger Beobachtung und wird nicht nur im Hinblick auf den Ausgang und eine daraus resultierende Verwertbarkeit beurteilt. In diesen Zwischenräumen ereignen sich paradoxe Prozesse, die zur Grundvoraussetzung des Denkens werden, die nicht den Sinn als solches negieren, sondern den Sinn als Eines, abschließend zu Bestimmendes. Stattdessen werden Möglichkeiten der Pluralität und des Koexistierens verfolgt. Eine klar abzugrenzende Unterscheidung von Begriff und Empfindung ist nicht zu treffen; der Fokus liegt viel eher auf den Übergangszonen, in denen das Eine in das Andere einfließt und etwas Neues entsteht. Die gegenseitige Berührung von Empfindung und Begriff ist nicht beiläufig – im Gegenteil: Sie ist von einer immensen Stärke, so dass das Eine ohne das Andere nicht auskommt. Ohne die Potenz einer Empfindung ist der

Begriff leblos und erfährt keine Relevanz, und ohne die Schärfe eines Begriffes bleibt auch die Empfindung stumpf und ohne Nachhalt.

Perzept – Affekt – Begriff

Welches theoretische Konzept liegt der *creatio continua*, durch welche sich auch die Ästhetikauffassung begründet, zugrunde? In ihrer letzten gemeinsamen Publikation *Was ist Philosophie?* thematisieren Deleuze/Guattari explizit die Verbindung der drei Komponenten Perzept, Affekt und Begriff⁴⁷, welche die Grundlage ihrer Ästhetik bilden. Die Autoren eröffnen diese Triade, die zum Verständnis des Erschaffens von Begriffen entsprechend der *creatio continua* reichen, folgendermaßen: Affekt und Perzept wirken auf die Begriffe und werden spezifisch, nicht ihrem landläufigen Wortlaut entsprechend, definiert. Entscheidend ist, dass sowohl Perzept als auch Affekt nicht auf *ein* perzipierendes oder affiziertes Subjekt zurückgeführt werden können. Affekt bedeutet nicht einfach Gemütsbewegung oder Gefühl, sondern wird als grammatikalisches Substantiv durch die Tätigkeit des *sinnlichen Werdens* definiert. Schon in dieser Sprachschöpfung, die einem grammatikalischen Substantiv die ‚Tätigkeit‘ des Werdens zuordnet, liegt eine grundlegende Umfirmierung des Begriffes. Werden ist keine intentionale Tätigkeit, sondern eine nicht-intentionale Bewegung, die zwar im Subjekt geschieht, jedoch nicht vollumfänglich von diesem gesteuert werden kann. Viel eher geschieht dieses Werden durch mannigfaltige äußere Einflüsse, die zu bestimmen nicht dem Subjekt obliegt. Im Modus des permanenten Werdens nimmt das Subjekt diese Einflüsse jedoch wahr und macht sie zur Dimension seiner sprachlichen Begriffsschöpfungen. Entsprechend sind Affekte keine Affektionen im Sinne von uns bekannten Gefühlen, sondern sie entwickeln sich erst zum Affekt durch das *Werden*. Durch die spezifische Form des *sinnlichen Werdens* geht der Affekt über einen gefühlten Erlebniszustand, den wir in unsere emotionale Welt einordnen könnten, hinaus. Affekte entstehen dann, wenn wir etwas wahrnehmen, dass sich nicht in unsere subjektiv bekannte Gefühlspalette (wie beispielsweise Trauer, Glück, Freude, Scham, Ekel etc.) einordnen lässt und deshalb dazu auffordert, neue Ordnungen zu benennen. Etwas *wird* fortwährend anders, in ständiger Bewegung und als dynamischer Prozess:

⁴⁷ Vgl. Deleuze und Guattari. „Perzept, Affekt und Begriff“. In: dies. *Was ist Philosophie?* (wie Anm. 34). S. 191-237.

Der Affekt ist kein Übergang von einem Erlebniszustand in einen anderen, sondern das Nicht-menschlich-Werden des Menschen. Ahab ahmt nicht Moby Dick nach, und Penthesilea ‚mimt‘ keine Hündin: Das ist keine Nachahmung, keine erlebte Sympathie und auch keine imaginäre Identifikation. [...] André Dhôtel⁴⁸ hat seine Personen in seltsame Pflanzen-Werden versetzen können: Baum oder Aster-Werden. Dabei verwandelt sich nicht, wie er sagte, das eine in das andere, sondern etwas passiert von einem zum anderen. Dieses Etwas kann nur als Empfindung präzisiert werden.⁴⁹

Deleuze/Guattari sind an Prozessen und nicht an Gestaltungen interessiert, wobei diese Unterscheidung nur aufrechterhalten werden kann, wenn man Gestaltung im Sinne der strengen, definitiven Formgebung definiert.⁵⁰ Dieser Formauffassung haftet etwas statisch Unveränderbares an, weshalb ihr der auf Veränderung setzende Terminus des Prozesses entgegengehalten wird. In diesem Sinne vollzieht sich auf dem Weg von einem Element zum anderen keine Verwandlung von einer Gestalt in die andere, weil es sich nicht um ein teleologisches Prinzip handelt; vielmehr *geschieht* etwas, das sich der konturierten Gestalt entzieht und sich stattdessen als ständige Bewegung zeigt.

Dieses Etwas, das Ereignis, welches sich aus der Verschränkung von Affekt und Perzept zusammensetzt, bezeichnet Deleuze als Empfindung, die nicht einfach aus dem Übergang von einem Zustand zum anderen entsteht, weil dann die zwei Pole der Wahrnehmungen bekannt sein müssten und insofern einer Erfahrung zugeordnet werden könnten. Stattdessen bringt der Zwischenraum, der sich auf dem Weg vom Einen zum Anderen eröffnet, das Ereignis in einer Bewegung hervor und zerstört dabei den Zustand subjektiver Identität. Das Subjekt nimmt sich insofern zurück, als dass es sich den Bewegungen des Außen aussetzt und mit ihnen agiert. Affekte verhindern den Stillstand, sinnliches Werden erschließt das Unbekannte immer im Vollzug, so dass das Ereignis sich nie abschließend fassen lässt. Der Zwischenraum bringt permanente Gegenwart hervor, weil die Wahrnehmung nicht auf Wahrgenommenes rekurrieren kann, sondern

⁴⁸ Deleuze bezieht sich hier auf: André Dhôtel. *Terres de mémoires*. Paris 1979. S. 225f. (zitiert nach: Deleuze und Guattari. *Was ist Philosophie?* [wie Anm. 34]. S. 204).

⁴⁹ Ebd.

⁵⁰ Was in den meisten zeitgenössischen Designtheorien nicht geschieht. Dort werden häufig auch unter dem Namen der Gestaltung offene Prozesse und nicht ‚nur‘ Formen analysiert: „Design heißt vor allem Entwerfen. [...] Entwerfen meint das im Offenen und in der Schweben Halten von Möglichkeiten, Formen, Ansichten, von Wahrnehmungs- und Erkenntnissituationen.“ (Jörg Huber. „Gestaltung Nicht Verstehen. Anmerkungen zur Design-Theorie“. In: Juerg Albrecht, Jörg Huber, Kornelia Imesch, Karl Jost und Philipp Stoellger [Hrsg.]. *Kultur Nicht Verstehen* [= Reihe T:G; Bd. 4]. Zürich, Wien, New York 2004. S. 193-201, hier S. 199).

gezwungen ist, ihre Vollzüge immer wieder zu aktualisieren. Das fortlaufende Werden produziert Widersprüchlichkeiten, die jedoch nicht einfach als Differenz stehen bleiben, sondern im Sinne der fortschreitenden Produktion immer wieder zu neuen Verknüpfungen führen. Es kommt nicht darauf an, die Differenz als einen Bruch darzustellen, sondern auf die Kraft der Verknüpfungsweise, die sich aus dieser Differenz ergibt. In diesem Sinne werden Differenzen produktiv gemacht anstatt negiert. Das affektive Werden steuert die Intensität einer Empfindung, denn je unvorstellbarer eine Zwischenzone erscheint, desto intensiver und unausweichlicher wird die Empfindung, die sich in der Gegenwart manifestiert und welche die Imaginationskraft⁵¹ des Subjektes bei weitem übertrifft.

Empfindungen setzen sich aus der Verschränkung von Affekten und Perzepten zusammen. Wie sind nun Perzepte zu denken? Auch das Perzept ist wie der Affekt ein substantiviertes Verb, das durch die Tätigkeit des *Kräfte Einfangens* definiert wird. Analog zum Affekt ist auch mit Perzept nicht diejenige Perception gemeint, aufgrund derer Reize mithilfe unserer Sinneswahrnehmung (also etwa durch auditive, taktile oder optische Mechanismen) eindeutig verarbeitet werden. Auch Perzepte erheben sich über die Perceptionen hinaus und sind in einem Bereich angesiedelt, in dem unsere Sinnesorgane die Eindrücke von außen nicht mehr kategorisierbar fassen können. Unsere Sinneswahrnehmung ist zwar hochgradig aktiviert, versagt jedoch, weil wir aus den Sinneseindrücken keine verortbaren Daten filtern können. Wir nehmen etwas wahr, das sich nicht einordnen lässt und das uns dementsprechend keine geradlinige Integration der Wahrnehmung in das Denken ermöglicht. Perzepte beziehen sich auf *Kräfte von Außen*, vor denen das Subjekt nicht autonom und souverän bestehen kann. Auch die Perzepte sind Teil der entsubjektivierten Ästhetik, die dem einzelnen Subjekt eine Überforderung attestiert, die jedoch nicht defizitär ist, sondern zur Grundlage des Denkens überhaupt erhoben wird. Wer diese Wahrnehmungsüberforderung – sei sie durch Kunst oder andere Alltagserfahrung hervorgerufen – nicht macht, erfährt das dem Denken zugrunde liegende Unvermögen nicht, erfährt keine entmächtigende Subjektivität. Wahrnehmen und Denken werden nicht auf innere Vermögen eines Subjektes zurückgeführt,

⁵¹ Dem Terminus ‚Imagination‘ haftet einerseits etwas Unwirkliches, nur der Vorstellung zugehöriges an, während das Bild als imago andererseits mit der Bedeutung Abbild oder auch Trugbild verknüpft ist. Deleuze wehrt sich explizit gegen Imagination als Unwirkliches, als Ab- oder Trugbild, weil es ihm um die Erschaffung neuer Realitäten geht.

vielmehr sind diese unausweichlich, manchmal gewaltsam an äußere Kräfte gebunden, die in das Leben einbrechen und innerhalb und aufgrund derer es zusammen in einem Kräftefeld mit vielen anderen agiert: „Ist das nicht die Definition des Perzepts überhaupt: die sinnlich unspürbaren Kräfte, die unsere Welt bevölkern, die uns affizieren, uns werden lassen, spürbar machen?“⁵² *Die unsichtbaren Kräfte einfangen*, das ist die Definition des Perzeptes, welche uns nicht die bloße sinnlich spürbare Qualität empfinden lässt, sondern vor allem die sinnlich unspürbaren Kräfte. Die Macht der Perzepte liegt darin, dass es die Sinnlichkeit an seine Grenzen treibt und damit gerade dasjenige spürbar macht, was aus empirischer Sicht nicht empfunden werden kann. Dieser Vorgang bringt das Erschrecken hervor, das weder auf Subjekt noch Objekt zentriert ist, sondern das Erschrecken selbst hervorhebt. Die Perzepte wirken wie Signale von Außen, die man nicht einordnen und deuten kann, von denen man jederzeit in einen Zustand denkerischer Machtlosigkeit katapultiert wird. Dieser Zustand ist gekennzeichnet durch einen Modus, der eine Offenheit dem Außen gegenüber zeigt und durch eine Fähigkeit, dieses ständig wieder neu zu erschließen. Kräfte Einfangen heißt, sich auf Gebiete einzulassen, die sich den sagbaren Begriffen, also dem traditionellen Verständnis von Denken, vorerst vollständig entzieht, das in einem zweiten Schritt jedoch zur Dimension des Begriffes zurückkehrt. Auch wenn sich Deleuze selbst in seiner Ästhetik überwiegend auf Beispiele aus dem traditionellen Kunstkontext bezieht, so kann seine Auffassung des Perzeptes ebenso auf Wahrnehmungsvorgänge übertragen werden, die aufgrund außerkünstlerischer Kontexte erfahren werden. Das Einfangen der Kräfte geschieht ebenso aufgrund von Begegnungen mit Phänomenen, die nicht zur offiziellen Kunst gehören. Kunst ist an Nicht-Kunst gebunden, so wie Philosophie an Nicht-Philosophie gekoppelt ist. Die Perzepte zeigen, dass die Philosophie an dasjenige gebunden ist, das häufig nicht der Philosophie zugerechnet wird: an das alltägliche Leben, an bestimmte Orte, an Tages- oder Nachtzeiten, an Begegnungen mit Menschen oder eben an Kunst. Orte und Zeiten nehmen Platz im Denken. Die Virulenz von Phänomenen, das Alltägliche und Besondere, das Offensichtliche und Beiläufige können Anlässe des Denken werden und zeichnen sich vor allem dadurch aus, dass sie Empfindungen hervorrufen, die wir nicht in logozentrischer Weise verstehen.

⁵² Deleuze und Guattari. *Was ist Philosophie?* (wie Anm. 34). S. 216.

Das philosophische Denken ist durch das Spannungsfeld von Perzepten, Affekten und Begriffen gekennzeichnet. Empfindungsblöcke, die aus Affekten und Perzepten zusammengesetzt sind, zeigen sich als unausweichliche Bestandteile der Begriffsbildung. Dieser dreidimensionale Wahrnehmungsvorgang verknüpft in gewisser Weise transzendente und empiristische Traditionen: Er erfordert eine Begriffsarbeit, die auf spezifischen Empfindungen basiert, welche aufgrund eines Außen die Grenzen der sinnlicher Wahrnehmungsfähigkeit aufzeigen. Empfindungen im Deleuzeschen Sinne sind gewalttätig, unausweichlich, unmittelbar, erschütternd. Dabei geht es jedoch nicht, wie man irrtümlicherweise annehmen könnte, um Darstellungen sensationshungriger Gewalt, die wiederum repräsentativ etwas abbilden würden: „Man muss daher streng unterscheiden zwischen der Darstellung der Gewalt, die immer figurativ und narrativ ist, und der Gewalt der Darstellung [...]“⁵³ Empfindungen ermöglichen das Erschließen neuer Wahrnehmungsgebiete, weil sie mit großer Intensität und Virulenz auftreten und dennoch aufgrund ganz alltäglicher Phänomene ausgelöst werden können. Der Anstoß des Denkens wird durch unhierarchisches Nebeneinander von Elementen ermöglicht und eröffnet Zonen, in denen das Denken zur ständigen Aktualisierung des soeben Gedachten gezwungen wird. Durch diese Konzeption wird die schöpferische⁵⁴ Denkfigur gefasst, welche neue Gegenwarten durch den sich ständig vollziehenden Prozess der *creatio continua* hervorbringt. Gleichzeitig ist dieser Prozess vom Empfinden und Denken von Absenzen geprägt, die sich als das Unverfügbare zeigen. Gegenwart zeichnet sich nicht durch Stillstand auf einer Linie der Zeit aus, sondern durch ein unaufhörliches Schwinden eines Punktes, eine ständige Übergangszone vom Vergangenen und Kommenden. *Präsente Absenzen – absente Präsenzen*, so könnte man das Paradox in Worte fassen. Es ist ein Denken, das für seine Begriffsbildung die Intensität des Moments braucht, denn in der Gegenwart selbst zählen die Kräfte, die von außen an uns herangetragen werden, und die Bewegung, mit der unsere Empfindung in das Neue hereintritt: „Die Unterordnung der Form unter die Geschwindigkeit, unter die Variation der Geschwindigkeit, die Unterordnung des

⁵³ So formuliert es Simon Ruf. *Fluchtlinien der Kunst. Ästhetik, Macht und Leben bei Gilles Deleuze*. Würzburg 2003. S. 75.

⁵⁴ Die ‚ursprüngliche‘ Definition der Schöpfung findet sich in der Bibel im 1. Brief Mose, der mit den Sätzen beginnt: „Am Anfang schuf Gott Himmel und Erde. Und die Erde war wüst und leer. [...] Und Gott sprach: Es werde Licht! Und es ward Licht.“ (*Die Bibel. Das erste Buch Mose*. [revidierte Fassung von 1984, übersetzt von Martin Luther]. Stuttgart 1985. S. 3). Es ist mehr als augenfällig, dass die Schöpfungsdefinition von Deleuze sich maßgeblich von der biblischen unterscheidet, indem Schöpfung nie von einem Subjekt ausgeht, sondern immer von einer heterogenen Menge als sich bewegender, nicht zu kontrollierender Prozess.

Subjekts unter die Intensität oder den Affekt, die intensive Variation von Affekten, scheint uns in den Künsten zwei wesentliche Ziele zu erreichen.“⁵⁵ Das Wesen des Affektes und des Perzeptes ist kein Sein, sondern ein Werden, und dieses Werden überschreitet alles Bestimmte oder versetzt es. Und genau diese Überschreitungen oder Versetzungen zwingen zur Kreation von Begriffen, die so offen wie möglich und so intensiv wie nötig sind. Das Denken geschieht in Verknüpfung mit einem Außen und ist deshalb der Gegenwart verpflichtet. Die Kunst leistet Arbeit an der Empfindung, die nie auf schon Erkanntes oder Erfahrenes zurückgeht und deshalb nicht ausschließlich vom autonomen Subjekt her gedacht werden kann. Sowohl in der Kunst als auch in der Philosophie setzen sich die Akteure diesen Kräften und Bewegungen aus, beide arbeiten in die und mit der Gegenwart und stellen der Formgebung andere ästhetische Kriterien voran – beispielsweise Bewegung und Geschwindigkeit. Die Kunst des Denkens ist es, die Affekte und Perzepte in die Begriffe zu überführen und damit ein Denken zu etablieren, das nicht auf Identität, Ähnlichkeit, Analogie oder Gegensatz ausgerichtet ist, sondern sich repräsentationskritisch, vielleicht treffender ausgedrückt: *subrepräsentativ*, zeigt. Das Empfinden und Denken von Bewegungen, Geschwindigkeiten, Rhythmen oder Intensitäten werden somit zum Zentrum dieser Philosophieverständnis, das sich auch ‚stilistisch‘ zeigt.

Die Überlagerung von Philosophie und Kunst geschieht aufgrund von Schöpfungsvorgängen, die sich im Einen wie im Anderen vollziehen. Die *creatio continua* führt zum aktiven Erschaffen neuer Begriffe, und die Philosophie wird damit zu einer ebenso kontinuierlich kreativen Betätigung gemacht wie die Kunst selber. Aus Wahrnehmungsvorgängen resultiert nicht – wie sonst in der Philosophie üblich – Kontemplation, Reflexion, Kommunikation, nicht einmal Diskussion oder Interpretation. Ästhetik nimmt gegenüber der Kunst keinen allwissenden Außenstandpunkt ein, der zu einem Verstehen und Erklären des Wahrgenommenen führen würde. Viel eher dockt sich Philosophie an Kunst, Kunst an Philosophie. Beide Disziplinen sind schöpferisch, und Schöpfen heißt Komponieren im Sinne von Zusammensetzen: „Komposition, Komposition: das ist die einzige Definition von Kunst. Die Komposition ist ästhetisch, und was nicht komponiert ist, ist kein Kunstwerk.“⁵⁶ Kreation definiert sich aus der Verkettung heterogener, immer schon vorhandener Elemente. Nicht die *creatio ex nihilo*,

⁵⁵ Gilles Deleuze. „Ein Manifest weniger“. In: *Kleine Schriften*. Berlin 1980. S. 37-74, hier S. 59.

⁵⁶ Deleuze und Guattari. *Was ist Philosophie?* (wie Anm. 34). S. 228.

welche die Grundlage genialer Schöpfungskonzepte ist, die der angeborenen, besonderen Fähigkeit eines Einzelnen folgen, steht hier im Zentrum. Hier geht es nicht um geniale Schöpfung aus dem Nichts, sondern um ein Zusammensetzen, das Intensität, Dringlichkeit, Virulenz produziert, denn komponiert wird „*ein Empfindungsblock, das heißt eine Verbindung, eine Zusammensetzung aus Perzepten und Affekten.*“⁵⁷

2) Mit anstatt über Kunst: Ein Manifest weniger

Der Kronprinz war bei all seiner Leutseligkeit leicht verletzbar und sehr rachsüchtig.

Friedrich Spielhagen. *In Reih und Glied*

Wie sich die *creatio continua* konkret vollzieht, kann am deutlichsten an einem spezifischen Fall nachvollzogen werden, wobei die Frage nach dem *Wie* hierbei nicht nur inhaltlich, sondern ebenso formal zu bedenken ist. Welche Auswirkungen hat der Einbezug von Affekten und Perzepten auf Sprache, Schreibweise und Gestaltung des philosophischen Textes? Wenn Kunst und Philosophie als kreative Tätigkeiten aufgefasst werden, kann es in Bezug auf ein Kunstobjekt nicht nur um das Spezifische der Kunst gehen, sondern im Sinne der Komposition ebenso um eine kreative Form philosophischer Reflexion. Wenn man fragt, in welches Verhältnis sich Deleuze genau zur Kunst setzt, wie er entlang künstlerischer *creatio continua* seine eigenen Texte kreiert, dann gelangt man zu Fragen der Darstellung. Generell versteht man unter Darstellung die Materialisierung von Dingen, Sachverhalten, Ereignissen, Stimmungen oder auch Gefühlen in konkrete Zeichen und Modelle. Die Umsetzung kann durch diverse Methoden geschehen, z. B. in Bild, Ton, Schrift, Körper, als dreidimensionales Modell, durch Tanz oder Theater. Darstellung zeichnet sich durch Abweichungen von der Realität aus, die mehr oder weniger bewusst vielschichtige Assoziationsräume und Interpretationsmöglichkeiten offen lässt. Darstellung „entspricht einer Fähigkeit des Abrückens und Beiseite-Tretens, auch der Fähigkeit, Können und Wissen, Handeln und Denken auseinanderzuhalten und deshalb erst aufeinander zu beziehen.“⁵⁸ Verfolgt wird hier vor allem das

⁵⁷ Deleuze und Guattari. *Was ist Philosophie?* (wie Anm. 34). S. 191 (Kursivierung im Original).

⁵⁸ Christiaan L. Hart Nibbrig. „Zum Drum und Dran einer Fragestellung. Ein Vorgeschmack“. In: ders. (Hrsg.). *Was heißt ‚Darstellen‘?* Frankfurt am Main 1994. S. 7-14, hier S. 11. Der Autor weist am Ende seines Vorwortes mit Rekurs auf Heisenberg auf das Unschärfeproblem der Darstellung

darstellerische Moment des Textes von Deleuze, weil dieses sich von klassisch wissenschaftlichem Historisieren oder Kontextualisieren unterscheidet, indem es aus eigener Kraft an der Bewegung des Theaters partizipiert und dabei gleichzeitig die Relation zu diesem reflektiert. Dieses ‚formale‘, also darstellerische, Element wird hervorgehoben mit dem Ziel, durch das gestalterische Potenzial der Ästhetiktexte von Deleuze das *Mit* der Kunst zu analysieren. Wenn das *Mit*-Kunst-, anstelle des *Über*-Kunst-Denkens, -Schreibens, -Sprechens ins Zentrum rückt, eröffnet sich ein spezifischer Blick auf das Verhältnis von Kunst und Philosophie und damit auch auf jenes von Praxis und Theorie. Der Prozess der Schöpfung verläuft in Kunst und Theorie jeweils unterschiedlich, so dass es sich nicht um eine Verschmelzung oder Gleichsetzung beider Disziplinen handelt. Viel eher geht es darum, dass die ästhetische Disziplin Begriffe entwirft, die als sprachliche Ausdrucksform *neben* der Kunst zur Geltung gebracht werden. In der Ästhetik wird deshalb nicht *über* Kunst geschrieben, sondern die Kunst evoziert Empfindungen, die auf die Begriffe wirken und diese entscheidend mitgestalten. Die Bewegung des Denkens vollzieht sich parallel zur Kunst, und philosophische Begriffe entstehen *mit* dem, was die Kunst hervorbringt. In diesem Sinne bilden Kunst und Philosophie einen Echoraum oder ein Nachbarschaftsverhältnis, in dem beide Disziplinen aufeinander treffen, ihre Interessen verknüpfen, etwas Neues kreieren und sich wieder trennen. Die Texte, die Deleuze *mit* der Kunst schreibt, sind oft sehr weit von dem entfernt, was ein traditionelles Schreiben *über* Kunst hervorzubringen vermag. Im Namen der *creatio* vereinnahmt Deleuze die Kunst, deformiert sie manchmal bis zur Unkenntlichkeit, um sie in seine philosophische Sprache zu überführen. Die Kunst wird produktiv entstellt, wenn sie sprachlich gefasst wird. Dieses Vorgehen macht deutlich, dass es nicht darum geht, die Kunst zu erklären oder zu interpretieren. Die Begriffe sind in Bezug auf die Kunst nicht richtig oder falsch, sondern die philosophische Sprache wird der Kunst genau dann gerecht, wenn die korrespondierenden Empfindungen in die Begriffe übergehen. Letztere können nur so ein starkes, überraschendes und eigenständiges Schöpfungspotenzial zeigen. Die Kraft der Begriffe muss *neben* dem Potenzial der Kunst Bestand haben.

hin und betont damit das Defizit der Darstellungsformen aller Historisierungs- und Kontextualisierungsbemühungen der Humanwissenschaften, die auf Linearität ausgerichtet sind.

Wie Deleuze dies vollzieht, kann exemplarisch an einem bis heute wenig rezipierten Text zum Theater dargestellt und nachvollzogen werden.⁵⁹ Kurz bevor Deleuze die Schnittstelle von Kunst und Denken explizit in seiner eigenen philosophischen Arbeit betont, erscheint 1978 in italienischer Sprache *Un manifesto di meno*, in dem er sich mit der Theaterarbeit des italienischen Regisseurs, Autors und Schauspielers Carmelo Bene befasst. Unter dem Titel *Sovrapposizioni*⁶⁰ ist sowohl der Text von Deleuze als auch Benes Theaterfassung mit dem Titel *Riccardo III* zusammengefasst. Beide Texte erscheinen 1979 in französischer Sprache unter dem Titel *Superpositions*⁶¹. Ein Jahr später publiziert der Berliner Merve-Verlag *Ein Manifest weniger*⁶² in deutscher Sprache, die Theaterstückfassung von Bene hingegen existiert nur in italienischer und französischer Sprache und ist bis heute nicht ins Deutsche übersetzt worden; meines Wissens wurde auch das Stück *Riccardo III* im deutschsprachigen Raum nie aufgeführt. Vor uns zeigt sich also folgende Dreierkonstellation: Erstens, *König Richard der Dritte*⁶³ in der Theaterstückfassung von William Shakespeare (Erstveröffentlichung um 1597), auf die Bene rekurriert. Zweitens, *Richard III ou l'horrible nuit d'un homme de guerre* (Uraufführung 1977 in Cesena/Italien) als Video⁶⁴ und Text⁶⁵ von Carmelo Bene geschrieben, gespielt und inszeniert. Drittens, *Un manifeste de moins*⁶⁶, einen Text, den Deleuze 1978 parallel zum Theater von Bene geschrieben hat. Schon diese dreifache Vorlage (Shakespeare – Bene – Deleuze) zeigt, dass wir uns inmitten historischer und aktueller Konstellationen befinden, die sich aufeinander beziehen und voneinander abgrenzen, die innerhalb einer Entwicklungslinie und nicht eines bestimmten Werkes thematisiert werden. Vielsagend ist nicht die Deutung der jeweiligen Werke, sondern die Bezugnahme der Künstler zueinander, in deren Reihe Deleuze sich als philosophischer Autor einordnet. Anhand dieser Dreierkonstellation können die Verhältnisse der

⁵⁹ Die Untersuchungen von Michaela Ott gehen von einem ähnlichen Ansatz aus, beziehen sich jedoch ausschließlich auf die Literatur: „Der Absicht, Kritik in Schreibweisen zu entwickeln, die dem literarischen Text nicht den Status eines Urbildes verleihen, über welches gesprochen wird, sondern den eines Textes, mit dem man spricht und welcher die Kritik affiziert, begegnet man durch ein Schreiben zu zweit und durch Erprobung neuer Textverfahren, wie sie *L'Anti-Oedipe* und *Mille Plateaux* dokumentieren.“ (Michaela Ott. *Vom Mimen zum Nomaden. Lektüren des Literarischen im Werk von Gilles Deleuze*. Wien 1998. S. 28).

⁶⁰ Carmelo Bene und Gilles Deleuze. *Sovrapposizioni*. Mailand 1978.

⁶¹ Carmelo Bene und Gilles Deleuze. *Superpositions*. Paris 1997.

⁶² Deleuze. *Ein Manifest weniger* (wie Anm. 55).

⁶³ William Shakespeare. *König Richard der Dritte*. Stuttgart 1971.

⁶⁴ Carmelo Bene. *Riccardo III*. Rai-TV. Rom 1991.

⁶⁵ Carmelo Bene. „Richard III ou l'horrible nuit d'un homme de guerre“. In: Bene und Deleuze. *Superpositions* (wie Anm. 61). S. 9-84.

⁶⁶ Gilles Deleuze. „Un manifeste de moins“. In: Bene und Deleuze. *Superpositions* (wie Anm. 61).

Autoren zueinander mit ihren künstlerischen und philosophischen Arbeitsweisen verdeutlicht werden.

Zu Shakespeare: *König Richard III* gehört zu Shakespeares Königsdramen und gilt als eine der eindrucksvollsten und kräftigsten Darstellungen menschlichen Machtmissbrauchs im Bereich des Theaters. Es zeigt den nahezu unaufhaltsamen Weg des dämonischen Machtmenschen Richard, der abgrundtief barbarisch und zynisch vor nichts zurückschreckt, um auf Englands Thron zu gelangen. Im virtuosen Umgang mit den Instrumentarien politischer Intrige von Verrat, Demagogie und ungezügelter Lust am Bösen errichtet er eine mörderische Tyrannenherrschaft, der nicht nur politische Gegner, sondern ebenso Freunde und Familienmitglieder zum Opfer fallen. Die Figur des Richard wird von Shakespeare nicht einfach als irrer, aus der Gesellschaft herausgefallener Einzelfall konstruiert, sondern – und darin liegt wohl seine eigentümliche Faszination – als Mensch, dem es trotz unzähliger Greuelthaten gelingt, einen diabolischen Charme zu entfalten, der das Publikum nicht weg-, sondern hinschauen lässt. Gerade aufgrund dieser ambivalenten Darstellung des Bösen, personifiziert durch Richard, wird das Stück wohl auch heute noch regelmäßig neu inszeniert. In unzähligen Variationen wird die Figur des skrupellosen Richard, der sich bis zu seinem jähen Fall nicht drastischer und blutrünstiger gebärden könnte, als Massen- oder Serienmörder, Kriegstreiber, Fundamentalist oder Psychopath inszeniert. Eine Besonderheit seiner Existenz ist seine körperliche Deformation – in zeitgenössischen Inszenierungen unterschiedlich stark hervorgehoben⁶⁷ –, an der er leidet und die Shakespeare als Ursache der geistig moralischen Deformation darstellt. Der kranke Körper evoziert eine kranke Seele, die ihn, den Außenseiter, zur Rache am eigenen Schicksal ausholen lässt. Gleich im Eingangsmonolog des Stückes bekennt Richard seine Bösartigkeit, die er als das gerechtfertigte Resultat schicksalhafter Körperdeformation versteht:

Ich, um dies schöne Ebenmaß verkürzt,
 Von der Natur um Bildung⁶⁸ falsch betrogen,
 Entstellt, verwahrlost, vor der Zeit gesandt

⁶⁷ Vgl. beispielsweise: Luc Percevals (Regie) und Tom Lanoyes (Text) legendäre 12stündige Shakespeareinszenierung *Schlachten* (Uraufführung Salzburger Festspiele, 1999) oder Johan Simons *Richard III* (Uraufführung Stadsschouwburg Eindhoven, 2004) oder Stephan Puchers *Richard III* (Uraufführung Schauspielhaus Zürich, 2003). Bei diesen Inszenierungen fällt auf, dass Richards Körperbehinderung weitaus weniger sichtbar dargestellt wird, als Shakespeare dieses im Eingangsmonolog nahe legt. Dieser Entscheid erzeugt den positiven Effekt, dass Richards moralische Deformation nicht mit der körperlichen Behinderung gleichgesetzt wird.

⁶⁸ Anmerkung in der Originalversion: „Bildung: im Sinn von *körperliche Gestalt* (feature).“

In diese Welt des Atmens, halb kaum fertig
 Gemacht, und zwar so lahm und ungeziemend,
 Daß Hunde bellen, hink ich wo vorbei;
 Ich nun, in dieser schlaffen Friedenszeit,
 Weiß keine Lust, die Zeit mir zu vertreiben,
 Als meinen Schatten in der Sonne spähn
 Und meine eigne Mißgestalt erörtern;
 Und darum, weil ich nicht als ein Verliebter
 Kann kürzen diese fein beredten Tage,
 Bin ich gewillt, ein Bösewicht zu werden
 Und feind den eitlen Freuden dieser Tage.⁶⁹

Als Krüppel verkörpert er das Böse, das seinen Zenit in jener berüchtigten Szene erreicht, in der Richard um die Hand von Lady Anne, deren Schwiegervater, Vater und Mann er zuvor gleichermaßen ermordet hat, anhält. Nach einigem Zögern gibt sie ihm ihr Jawort und folgt lethargisch seinem Begehren. Zu viel hat sie schon erlitten, ihre Widerstandskraft ist erloschen und längst ist sie keine Frau mehr, die ihr Schicksal willentlich beeinflussen könnte. Diese Szene gilt als eine der widersprüchlichsten und psychologisch grausamsten im Stück und vielleicht in den Königsdramen insgesamt, in der sich die Bodenlosigkeit des Bösen so deutlich zeigt. Die Genealogie des Gewaltverbrechers entwirft Shakespeare entlang historischen Quellen, so dass ein lang anhaltender Familienzweist zwischen dem Tudor- und Lancaster-Regime eine ebenso große Rolle spielen wie die gesamte Struktur und Mentalität des royalen, autoritären Machtapparates, in dem Richard agiert. Auch wenn Shakespeare die Aneignung des historischen Materials nicht wahrheitsgetreu dokumentarisch betreibt, so verwandelt er doch die komplexen Ereignisse in effektvolle Bühnenszenen, die einer relativ linearen Erzählstruktur in Raum, Zeit und Handlung folgen.⁷⁰

Zu Carmelo Bene: Der Regisseur, Autor und Schauspieler Carmelo Bene, der 1937 in Lecce/Italien geboren ist, lebte und arbeitete überwiegend in Rom, wo er im Jahre 2002 starb. Er gilt als ein Vertreter der *arte antagonista*, die sich gegen das offizielle, italienische Staats- und Stadttheater vor allem der 1960er und

⁶⁹ Shakespeare. *König Richard der Dritte* (wie Anm. 63). S. 5.

⁷⁰ Jan Kott weist beispielsweise darauf hin, dass Shakespeares Stücke weniger als andere Interpretationen es glaubhaft machen wollen, streng auf historischen Fakten zu basieren, indem er schreibt: „Welch eine herrliche Welt... Aber welche herrliche Welt? Die aus Richard III.? Diejenige Shakespeares? Über welche Welt schrieb Shakespeare? Welcher Welt Zeiten wollte er zeigen?“ (Jan Kott. *Shakespeare heute*. München 1970. S. 45).

70er Jahre wendete. Für Pier Paolo Pasolini war er gar der einzige Vertreter der experimentellen Theaterszene, der es „fertiggebracht hatte, ebenso abstoßend wie das traditionelle Theater zu werden.“⁷¹ Neben einer Vielzahl von Inszenierungen sind vor allem Bene's Shakespeare-Arbeiten hervorzuheben: *Hamlet*, *Romeo und Julia*, *Othello* und *Macbeth* wurden von ihm bearbeitet und in eigenwilliger Spielweise vor großem Publikum national und international aufgeführt. In dieser Reihe steht auch das 1977 in Cesena/Italien uraufgeführte Stück *Riccardo III*, das, wie sich aus dem Titel unschwer entnehmen lässt, auf Shakespeares *König Richard der Dritte* zurückgeht. Neben seiner Theaterarbeit äußerte sich Bene auch immer wieder theoretisch zum Theater. Entsprechend reflektiert er seinen Bezug zu Shakespeare, indem er wiederholt die Frage stellt, wie man sich als zeitgenössischer Künstler zur Tradition überhaupt in ein Verhältnis stellen kann. Vor allem seine Haltung zum Schauspielen und die Reflexion darüber, wie dasselbe Traditionen kritisch verwandeln kann, stehen für ihn dabei im Zentrum. Schauspielen heißt, auf der Bühne eine Präsenz zu erzeugen, die nicht den Regeln klassischer Psychologie und logischer Handlung folgt. Stattdessen wird das Publikum von Bene eingeladen, Richards dunkeln, rohen und oft völlig unverständlichen Worten und Gesten zu folgen. Er entwickelt das Spiel einer *macchina attoriale*, oder – wie Deleuze es später nennt – einer *machine de guerre*, deren Ziel es ist, massive körperliche Wirkungen zu evozieren, anstatt *einen* Sinn zu vermitteln, *eine* Aussage zu produzieren. Immer wieder wird er mit dem französischen Schauspieler und Autor Antonin Artaud⁷² verglichen, zu dem er in Sachen Bühnenpräsenz, Körpereinsatz und Aussehen erstaunliche Ähnlichkeiten aufweist. Tierische Anverwandlungen, vollkommene physische Verausgabung, Exzesse in der Dunkelheit machen den ‚italienischen Artaud‘ zu einer faszinierend anziehenden und gleichzeitig abstoßenden Bühnengestalt, die das Schauspiel nicht mehr als vorführendes Rollenspiel versteht und damit die theatralen Sehgewohnheiten so radikal wie kaum ein anderer bricht. Anstelle des Rollenspiels durchbricht bei Bene's Bühnenauftritten der Körper den Text, der Körper expandiert außerhalb der Wörter, weshalb Laute

⁷¹ Pier Paolo Pasolini. *Einführung zu dem Stück ‚Bestia da stile in porcile‘, ‚Origina, bestia da stile‘*. Mailand 1979 (zitiert nach: CHEAP [Hrsg.]. *Theater in Klammern: Die Filme von Carmelo Bene*. Berlin 2005. S. 7).

⁷² Siehe vor allem Artauds erstes Manifest *Theater der Grausamkeit* (1932), in dem er schreibt: „Anstatt auf Texte zurückzugreifen, die als endgültig, als geheiligt angesehen werden, kommt es vor allem darauf an, die Unterwerfung des Theaters unter den Text zu durchbrechen und den Begriff einer Art von Sprache zwischen Gebärde und Denken wieder zu finden.“ (Antonin Artaud. *Das Theater und sein Double*. Frankfurt am Main 1983. S. 95).

und Gebärden wichtiger sind als Sprache und Gesten. Somit war es nahe liegend, dass auch Pierre Paolo Pasolini ihn für seine Verfilmung *Edipo Re* (1967) engagierte, in der Bene die Rolle des Kreon übernahm.

Sein aus heutiger Sicht etwas forciert anmutender Theaterstil muss im zeitlichen Rahmen der 1960er und 70er Jahre gesehen werden, in der sich das Theater mit einem gewissen Pathos revolutionierte. So wurden seine Aufführungen einige Male durch Polizeieinsatz aufgelöst, wie beispielsweise 1963 als im Stück *Christus 63* ein argentinischer Darsteller einen Striptease tanzte und dabei auf die erste Zuschauerreihe urinierte, in welcher der argentinische Botschafter saß.⁷³ Auf diesen Vorfall hin beklagte sich Bene darüber, dass diese Aktion vom wirklich Skandalösen seiner Arbeit ablenkte, die nämlich darin bestand, fast alle traditionellen Theatermittel zu hinterfragen. Bene betont, dass sich die *kritische* Auseinandersetzung mit Form und Inhalt vor allem der Theaterstücke von Shakespeare wie ein roter Faden durch seine Arbeiten ziehe. Seiner Aussage zufolge hat Theater immer die Funktion, eine Kritik zu entwerfen. In einem Interview, in dem er sein spezifisches Interesse an Shakespeare zum Ausdruck bringt, formuliert er dieses Ansinnen mit Nachdruck: „Io non metto in scena Shakespeare – l’ho detto tante volte – nè una mia interpretazione o lettura di Shakespeare, ma un saggio critico *su* Shakespeare.“⁷⁴ Shakespeares *Richard III* dient als Bezugspunkt, von dem aus sich seine kritische künstlerischen Praxis entwickelt, die sich nicht in Relektüre oder Interpretation des Originals erschöpft, sondern als Kritik *auf* oder *über* (*su*) Shakespeare entfaltet und darin die einzige Möglichkeit sieht, einen großen Dichter wie Shakespeare heute aufzuführen: „Ma mettere in scena oggi il loro teatro, comunque lo si ‚rivisti‘ o lo si ‚riscriva‘, significa cadere nell’equivoco [...]“⁷⁵ Kritisches Theater wendet sich nicht *gegen* die Tradition, hier Shakespeare und seine Zeit, vielmehr entwirft es eine Kritik, die zu gewissen Elementen der Ursprungsversion in einem produktiven Verhältnis steht. Dieser schöpferische Zugang zur Kritik ist entscheidend, weil nicht nur ein vermeintliches Defizit gegenüber etwas formuliert wird, sondern eine schöpferische Praxis resultiert, die einen eigenen Entwurf als Alternative neben die Tradition stellt. Diesem *Über* (*su*) ist zu entnehmen, dass er seine Stücke in einer gewissen Weise als abgeleitet versteht und dass sie weiterhin mehr oder

⁷³ Auch von dieser Anekdote berichtet die Künstlergruppe CHEAP (*Theater in Klammern* [wie Anm. 71]. S. 7f.).

⁷⁴ „‘Non si può morire’, intervista a cura di Elena De Angeli“. In: *Scena*, n. 2, aprile 1977, pp. 19-20 (zitiert nach: Gianfranco Bartalotta. *Camelo Bene E Shakespeare*. Rom 2000. S. 13f.).

⁷⁵ Ebd. S. 13.

weniger erkennbare formale und inhaltliche Züge der ursprünglichen Version in sich tragen. Bene nimmt sich jedoch das Recht, die einzelnen Elemente der Originalversion – seien es Charaktere, Sätze, Körper oder historische Partikel – herauszuschneiden und neu zu sampeln. Entsprechend handelt es sich nicht um Adaptionen im Sinne von Umarbeitungen, Übertragungen oder gar Anpassungen eines literarischen Stoffes. Hier wird ein Textkorpus bis an die Grenze der Wiedererkennbarkeit dekonstruiert und damit für viele Lesarten präpariert und zur Verfügung gestellt.

Zu Deleuze: Deleuze reiht sich als Philosoph in die Autorenreihenfolge ein, indem er ein spezifisches ästhetisches Textverfahren entwirft. Wie Bene die Vorlage Shakespeares zum Bezugspunkt nimmt, um daraus ein anderes, kritisches Stück zu machen, nimmt auch Deleuze Benes Stück als Vorlage, um daraus ein Stück kritischer Philosophie zu gestalten. In Bezug auf das Verhältnis von Philosophie und Kunst radikalisiert er Benes Auffassung. Während dieser „un saggio critico *su* Shakespeare“ entwirft, etabliert Deleuze ein Schreiben *mit* und nicht *über* Bene. Mit einer affirmativen Haltung geht er auf das Theater von Bene zu und entwirft seinen Text mit dem Titel *Un manifesto di meno*, indem er als philosophischer Autor diejenigen künstlerischen Verfahren selber vollzieht, die er Bene auf der Bühne zuschreibt. In seiner eigensinnigen Schreibweise kopiert er nicht einfach Benes Arbeitsverfahren, sondern schreibt diesem etwas zu, nicht primär um etwas über seine Kunst auszusagen, sondern um es in den Kontext der Philosophie zu übertragen. Diese Zuschreibungen und Übertragungen werden aktiv ohne Rücksicht auf etwas, das vermeintlich wirklich auf der Bühne geschieht, kreiert. Allgemein benennbare künstlerische Kriterien wie etwa Handwerk, kohärente Dramaturgie, Anfang und Ende einer Geschichte usw. rücken in den Hintergrund, ohne dass sie vollkommen ausgeschaltet werden. Aus der eigenen Haltung heraus, dass Philosophie ebenso schöpferisch vorgeht wie die Kunst, lässt sich Deleuze nicht nur affirmativ vom Theater inspirieren, vielmehr taucht das Theater unausweichlich *vor* der Philosophie auf. Aus dieser Unumgänglichkeit heraus entwickelt sich entlang theatraler Vollzüge die philosophische Sprache. Die Dreidimensionalität der Begriffsarbeit, die sich in der Triade Begriff-Affekt-Perzept zeigte, lässt sich analog zu Benes Theaterverständnis entlang der Triade Handlung-Zeit-Raum wieder finden. In Bezug auf Benes Theater lassen sich theatral-philosophische Rückkopplungen

herstellen, die zwischen Handlung und Begriff, Affekt und Zeit sowie Perzept und Raum oszillieren. Von Benes Theater her gedacht, werden Handlung, Zeit und Raum insofern aufgebrochen, als keine der drei Dimensionen mehr die Grundlage linearer Erzählstrukturen bietet. Shakespeares Handlung, die sich in einer komplizierten Familiengenealogie mit entsprechend vielen Bühnenrollen abspielt, wird bei Bene weitgehend auf die Einzelfigur Richard reduziert. Die historische Chronologie der Ereignisse wird zu einer zeitlich verzerrt wahrgenommenen Nacht, in der Richard abwechslungsweise zum Tier, zur Frau, zum Liebhaber, zum Mörder wird. Der Raum, welcher bei Shakespeare noch als identifizierbare englische Kleinstadt angelegt ist, wird bei Bene zu einem dunklen Nicht-Ort. Analog dazu kann man von der Philosophie her denken: Der Begriff zielt auf Singularitäten; der Affekt kennzeichnet sich durch das permanente Werden vom Einen zum noch nicht definierten Anderen; das Perzept liefert die Möglichkeit, die Kräfte einzufangen, die sich im Theater überindividuell durch den nächtlichen Sog zeigen, in dem auch Richard außer sich gerät. Wenn man diese Mehrdimensionalität fokussiert, zeigt sich, dass das Theater ein privilegierter Ort der Schöpfung ist, weil dort die Schöpfung auf verschiedenen Ebenen (jeden Abend erneut im Beisein eines immer wechselnden Publikums) vollzogen wird. Deleuze transferiert diese Möglichkeiten in den philosophisch-ästhetischen und damit begrifflichen Kontext. Mit dieser Aneignung stellt er ein gleichwertiges Verhältnis zwischen Kunst und Philosophie her, in dem er seine Kreativität ebenso exponiert wie ein Künstler.

Wenden wir uns also dem Verhältnis zwischen Benes Theaterstück und Deleuzes Text zu und fragen, wie Deleuze mit dieser Vorlage umgeht, wie er anhand der Vorlage philosophisch kreiert.

Das Theater des Carmelo Bene

Deleuze schreibt dem Theatermann Bene aus meiner Sicht die drei künstlerischen Verfahren *Subtraktion*, *Variation* und *Deformation* zu, die gleichzeitig zu Struktur bildenden Elementen seines eigenen Textes werden. Diese drei Verfahren verweisen bereits auf das Thema der Verletzbarkeit, weil sie die Verletzbarkeit der Form – hier: des Begriffs – die Deleuze implizit in seiner affektiv-perzeptiven Ästhetik- und Philosophieauffassung anspricht, betonen.

Subtraktionen

Ein künstlerisches Verfahren, das Deleuze der Arbeit von Bene zuschreibt, ist dasjenige der *Subtraktion*, auch *Amputation* genannt. Bene subtrahiert inhaltlich und formal in vielfältiger Art und Weise: Komplexe genealogische Verbindungen werden subtrahiert, die zeitliche Abfolge der Handlung ist nicht mehr linear gestaltet, auch räumliche Verhältnisse werden weitgehend subtrahiert. Richard bewegt sich örtlich nicht mehr in höfischer Umgebung und ist nur noch partiell, manchmal kaum mehr erkennbar, in die von Shakespeare überlieferte Geschichte involviert. Wie der vollständige Titel *Richard III ou l'horrible nuit d'un homme de guerre* verlauten lässt, verlagert Bene die gesamte Handlung in die letzte Nacht vor Richards Tod und schließt mit dieser Setzung an eine Schlüsselszene⁷⁶ aus Shakespeares Version an, in der Richard während seiner letzten Kämpfe auf dem Schlachtfeld in seinem Zelt schläft. Im Delirium erscheinen ihm die Geister seiner Opfer, sprechen zu ihm, wünschen ihm übervoll von Rachegefühlen den schnellen Tod und bestärken seinen Gegenspieler Richmond im Kampf gegen ihn. In Benes Version befindet sich Richard in dieser letzten Nacht vor seinem Tode fast ohne Familienbindung, einsam auf einer dunklen Bühne, meist in sich selbst versunken. In regelmäßigen Abständen erscheint ihm eine Gesellschaft von Frauen, von der das Publikum nicht genau weiß, ob diese seinen Projektionen entspringt oder ob sie ein reales Gegenüber verkörpert. Diese Frauen bewegen sich wie ein zusammengehöriger Block holzschnittartig über die Bühne; sie scheinen knapp über dem Boden zu schweben, als wären sie aus einer andern Welt, losgelöst von jeglicher Geschichte. In Shakespeares Version bevölkern um die vierzig Rollen die Theaterbühne, während Bene das Ensemble radikal reduziert. Einzig die sechs Frauen, die Herzogin von York, Margaretha, Elisabeth, Lady Anne, ein Zimmermädchen und Madame Shore und die Hauptfigur des Richard bleiben erhalten. Bene subtrahiert neben inhaltlichen, historischen und genealogischen Gegebenheiten, welche die Version von Shakespeare auszeichnen, ebenso formale Bühnenelemente wie beispielsweise das Licht. Publikumsraum und Bühne befinden sich während der Aufführungen weitgehend in Dunkelheit, Lichteinfälle werden lediglich durch sparsamen Scheinwerfereinsatz, meistens nur durch Kerzenschein erzeugt. Diese Subtraktion des Lichtes lässt sich als ein Angriff auf die Macht des Lichtes lesen, indem es dem Auge die Fähigkeit und Funktion des

⁷⁶ Vgl. Shakespeare. *König Richard der Dritte* (wie Anm. 63). S. 106ff. (5. Aufzug, 3. Szene).

Erkennens entzieht und dadurch die traditionelle philosophische Verbindung von Licht und Erkenntnis⁷⁷ außer Kraft setzt. Die Dunkelheit kreiert eine intime Atmosphäre und bewirkt die konspirative Teilhabe des Publikums am Bühnengeschehen. Richards Lebensumstände sind nicht mehr in einen historischen Kontext eingebunden, sondern sie werden zu einer *gegenwärtigen Tragödie*, die im Hier und Jetzt geschieht. Die Dunkelheit hat ebenso Auswirkungen auf die Inszenierung des Körpers, weil sie Richard zu einem eingeschränkten Bewegungsradius zwingt. Subtrahiert werden die großen Bewegungen, so dass er statisch, in sich versunken nur noch um sich selbst kreist. Die Subtraktion des Lichtes entmachtet das Auge als primäres Erkenntnisorgan und aktiviert dafür das Gehör. Den Stimmexperimenten des Schauspielers, der den Text nicht mehr nur spricht, sondern stottert, flüstert, summt, wird somit ein akustischer Raum geschaffen. Bene zerlegt Shakespeares Stück und subtrahiert oder amputiert Elemente von der Originalversion und produziert mit dem verbleibenden Rest das neue Stück, indem er die darin enthaltenen Elemente neu verkettet.

Deleuze schließt in seinem Text *Un manifeste de moins* an dieses Verfahren der Subtraktion an, indem er nicht primär über dieses schreibt, sondern es ebenso im eigenen Text vollzieht. Zu Beginn spitzt er Benes These zu: Sein Stück sei keine Kritik mehr *über* Shakespeare, sondern die Kreation eines völlig eigenständigen, neuen Theaterstückes.⁷⁸ Die Relation, die er im Ausdruck ‚über‘ immer noch enthalten sieht, stellt er in den Hintergrund und rückt dafür den Akt der Schöpfung ins Zentrum. Das Interesse gilt weniger den Ableitungen des Einen aus dem Anderen als der Art und Weise der Schöpfung, welche sich in den Neuverkettungen einzelner Elemente wie Licht, Stimme, Körper zeigt. Der schöpferische Akt ist maßgeblich durch das Prinzip der Subtraktionen⁷⁹ bestimmt; Subtraktion und Schöpfung verhalten sich komplementär zueinander

⁷⁷ Der *locus classicus* zur Verbindung von Licht und Erkenntnis findet sich bei Platon. Auf die Erzählung des Höhlengleichnisses folgt seine Deutung in Verbindung mit dem Sonnengleichnis, in der er schreibt: „[W]as ich wenigstens sehe, das sehe ich so, daß zuletzt unter allem erkennbaren und nur mit Mühe die Idee des Guten erblickt wird, wenn man sie aber erblickt hat, sie auch gleich dafür anerkannt wird, daß sie für Alle die Ursache alles richtigen und schönen ist, im sichtbaren das Licht und die Sonne, von der dieses abhängt, erzeugend, im erkennbaren aber sie allein als Herrscherin Wahrheit und Vernunft hervorbringend [...]“ (Platon. *Politeia*, 517b-c [griechische und deutsche Ausgabe]. Frankfurt am Main, Leipzig 1991. S. 515).

⁷⁸ Deleuze. *Ein Manifest weniger* (wie Anm. 55). S. 37.

⁷⁹ Dieses zeigt sich auch in der immer wieder von Deleuze verwendeten Formel n-1. n-1 ist nicht reduktiv gemeint, sondern kreiert ein Mehr durch ein Weniger (vgl. beispielsweise: Deleuze und Guattari. *Tausend Plateaus* [wie Anm. 35]. S. 31).

und können deshalb nicht getrennt voneinander betrachtet werden. Im Gegensatz zur Reduktion (*reducere*: rückführen, *auf etwas* zurückführen) bedeutet Subtraktion *abziehen*, auch *unter (sub) etwas ziehen*. Wenn etwas aktiv *unter etwas gezogen* wird, unter eine Vorgabe, unter ein bereits erzielt Resultat, unter eine Norm oder Form, dann ist es jedoch nicht kleiner, minderwertiger oder schwächer, sondern eröffnet genau durch diese subalterne Position andere Spielräume. Die Frage ist, wie das Präfix ‚sub‘ auf größere Spielräume hinweist: Warum zeigt sich in der Subtraktion das größere Schöpfungspotenzial als in seinem Gegenteil, der Addition? Wenn wir diese Frage auf darstellerischer Ebene in Deleuzes Texten verfolgen, stoßen wir zunächst auf ganz offensichtlich subtrahierende Arbeitsmethoden: Keine Fußnoten, keine philosophischen oder theaterspezifischen Fachtermini, kurze Sätze, ein insgesamt kurzer Text, der nicht linear strukturiert ist und zu einem fragmentarisierenden Lesen animiert. Rohe und schnörkellose Sätze schallen den Lesenden entgegen, die eine befremdende Leseerfahrung machen, weil weder philosophische Reflexion noch theaterwissenschaftliches Wissen präsentiert wird. Deleuze *zieht* mit seiner Schreibe den Text *unter* philosophische Standards (keine Argumentationen, keine Definitionen, keine Fragen oder Reflektionen) und zeigt stattdessen den Prozess einer *sich bewegenden Sprachbildung*. Die Sprache nähert sich, indem sie selbst ihren dynamischen Vollzugscharakter zeigt, adäquat dem Körper auf der Bühne an. Wobei adäquat nicht im Sinne von universell wahr zu bewerten ist, sondern im Sinne von gleichberechtigt, auf Augenhöhe angesiedelt. Durch das *Abziehen* der Normen eröffnet sich ein Reflexionsfeld, das *zwischen* Theaterpraxis und Ästhetik liegt, indem sich der philosophische Text in seinem Entwurfscharakter genau so kreativ exponiert wie das Kunstwerk selber. Das ‚Ergebnis‘ dieser Subtraktionen ist also nicht kleiner im Sinne von tiefer oder minderwertiger als der Ausgangswert, sondern es ist die Schöpfung. Der Prozess des Klein-Werdens führt hier zum Groß-Werden, weil nur so etwas Neues, Anderes entstehen kann. Was dieses Andere ist, lässt sich nicht vorbestimmen, es ist vorerst ein Feld unendlicher Möglichkeiten, das nur aus der *creatio continua* entstehen kann. So bezieht sich Deleuze mit dem Titel seines Textes auf ein anderes Shakespearestück von Bene, das *Un Hamlet de moins*⁸⁰ heißt. Bene inszeniert nicht einfach einen Hamlet mehr, sondern kreierte *einen Hamlet*

⁸⁰ Der Hamlet-Stoff von Bene ist in verschiedenen Versionen auf die Bühne gebracht worden. Bartalotta weist darauf hin, dass *Un Amleto de meno* ein Film und kein Theaterstück ist. Deleuze erwähnt diesen Unterschied nicht; er schreibt, als beziehe er sich auf ein Theaterstück (vgl. Bartalotta. *Carmelo Bene e Shakespeare* [wie Anm. 74]. S. 21f.).

weniger, der das neue Stück ist: „Er zieht vom ursprünglichen Stück etwas ab. Sein Stück über Hamlet zum Beispiel nennt er nicht einen Hamlet mehr, sondern ‚einen Hamlet weniger‘, wie Laforge. Er geht nicht per Addition vor, sondern per Subtraktion und Amputation.“⁸¹ Deleuze benennt bei Bene einen Arbeitsprozess, den er selber vollzieht: Auch er schreibt nicht ein Manifest *über* Bene oder *über* das Theater, welches ein Manifest mehr gewesen wäre, sondern er schöpft *Un manifeste de moins*. Diese Titelgebung strotzt geradezu vor Paradoxie, welche die Kraft der Subtraktion nicht stärker verdeutlichen könnte. Eine Offenbarung mit Betonung auf *öffentlich* (manifest: auch handgreiflich), eine Kundgebung prägnanter gültiger Regeln, die jedoch das *Abziehen*, das *unter etwas Ziehen* nicht nur ausruft, sondern bereits selber praktiziert. Die Bekanntgabe des Abzuges wird zu der einzig möglichen, eben *manifesten* Erklärung. Deleuze erfindet diesen Vorgang nicht *ex nihilo*, sondern er schließt an eine Subtraktionstradition an, die schon Bene in Bezug auf Laforge etc. praktiziert hat. Es stärkt damit eine ‚Sub-Tradition‘, indem er sie in das Feld der Philosophie überführt.

Das Manifest steht in einer Reihe von Schriften, in denen Deleuze sich mit dem Klein-Werden, dem Minoritär-Werden, vor allem als Form der Kritik beschäftigt hat.⁸² Auch die Möglichkeiten des Theaters liegen in seiner kritischen Funktion: „Es geht weder darum, Shakespeare zu ‚kritisieren‘, noch um ein Theater im Theater, noch um eine Parodie, noch um eine Neufassung des Stücks etc.“⁸³ Im *Theater im Theater*, in der *Parodie* oder in der *neuen Version* wären die Relationen zum Original nicht nur enthalten, sie würden sogar zentral in den Mittelpunkt gerückt. Eine klassische Parodie im Sinne einer umbildenden Nachahmung eines Werkes funktioniert nur, wenn sie sich auf etwas Bestimmtes, weiterhin Erkennbares bezieht. Bene jedoch zerlegt Shakespeares Stück wie Deleuze wiederum Benes Inszenierung zerlegt, indem Elemente der Vorlage subtrahiert und amputiert werden. Beide zeigen damit, wie sich die kanonisierte Lesart einer Instanz bildenden und Recht sprechenden Originalversion verändern lässt und wie damit vor allem die Vorstellung einer Originalversion an sich in Frage gestellt wird.⁸⁴

⁸¹ Deleuze. *Ein Manifest weniger* (wie Anm. 55). S. 37.

⁸² Zum Minoritärwerden vgl. u.a.: Gilles Deleuze und Félix Guattari. *Kafka – Pour une littérature mineure*. Paris 1975.

⁸³ Deleuze. *Ein Manifest weniger* (wie Anm. 55). S. 37.

⁸⁴ Diese Erkenntnis liegt im Übrigen der *gender parody*, wie Judith Butler sie in den 1990er Jahren diskutiert hat, nahe. Butler schreibt: „Der hier verteidigte Begriff der Geschlechter-Parodie (*gender parody*) setzt nicht voraus, dass es ein Original gibt, das diese parodistischen Identitäten imitieren.“

Variationen

Das Verfahren der Subtraktion ermöglicht ein weiteres künstlerisches Vorgehen, das Deleuze dem Theater von Bene zuschreibt: dasjenige der *kontinuierlichen Variationen*. Die verschiedenen Elemente des Theaters, die Sprache, das Sprechen, die Gesten des Körpers, der Einsatz des Sounds und der Kostüme etc. unterliegen einem Verfahren, das kontinuierliche Veränderungen und Abweichungen von einer Norm produziert. Der Terminus Variation ist uns als Stilmittel vor allem aus dem Bereich der Musik vertraut. In der Zwölftonmusik beispielsweise wird die Variation als eine Form *des Bleibenden im Wechsel* und *des Wechsels im Bleibenden* definiert, wobei es sich um eine kreisende Bewegung, die immer wieder zu ihrem Ausgangspunkt zurückkehrt, handelt.⁸⁵ Auf diese Weise werden unter anderem die Kompositionen des Zwölftonkomponisten Anton Webern analysiert, dessen Partituren auf Axialsymmetriken oder symmetrischen Rückläufigkeiten basieren. Die Variation im begrenzten Universum der zwölf Töne ist also kein vollkommen freies Prinzip, das ständig neue Möglichkeiten offerieren würde, sondern ein bewegliches, das jedoch in axialen Spiegelungen verläuft. Deleuze schließt einerseits an diese Definition an, grenzt sich zugleich jedoch von ihr ab. Bei ihm verläuft die Variation nur insofern kreisend, als bestimmte Elemente immer wieder auftauchen, die in ihrer Neuverknüpfung jedoch keine Spiegelungen oder Symmetriken, sondern *Differenz* produzieren. Die Variation lässt Rezipienten und Produzenten niemals an den Ausgangspunkt zurückkehren. Im Gegenteil: Sie bricht das System der Repräsentation auf, indem sie gezogene Grenzen mit den dazugehörigen Terrains nicht reproduziert, sondern *präsentiert* – als Differentes, Anderes, Abgewandeltes. Variationen produzieren keine einheitlichen, klar definierten Formen und sind nicht im Sinne einer vollständig reproduzierbaren Technik zu erlernen. Vielmehr geht es darum, ein offenes, bewegliches Prinzip zu

Vielmehr geht es gerade um die Parodie *des* Begriffes des Originals als solchem.“ (Judith Butler. *Das Unbehagen der Geschlechter*. Frankfurt am Main 1991. S. 203). Ich stimme Simon Ruf zu, der die berechnete Frage stellt, warum Butler vom „unwahrscheinlichen Bündnis [einer feministischen Wissenschaftlerin] mit dem Werk von Deleuze“ spricht (vgl. Ruf. *Fluchtlinien der Kunst* [wie Anm. 53]. S. 152). Ruf betont zu Recht, dass es nicht immer nur um Bündnisse, sondern ebenso um fruchtbare Konstellationen zweier Denkweisen geht. Bene vollzieht durchaus eine der *gender parody* nahe liegende Travestie auf vielen Ebenen und kann deshalb mit Deleuze ebenso feministisch gelesen werden.

⁸⁵ Vgl. Hans Heinrich Eggebrecht. *Musik im Abendland. Prozesse und Stationen vom Mittelalter bis zur Gegenwart*. München 1991. S. 806ff.

entwickeln, das über ein System von dominanten, festgesetzten Gegensätzen hinausführt, ein System, das einem Aufbau und einer Verknüpfung *melodischer Linien* gleicht. Das dualistische Weltbild soll hierbei nicht überwunden werden, indem das Unterscheiden als solches negiert, sondern indem das Interesse auf den *Vollzug* der Variationen gelegt wird. Analog zum Verfahren der Subtraktion kennzeichnen auch die vielfältigen Überlagerungen von variierenden Linien den Prozess der Schöpfung.

Bene selber subtrahiert und variiert die Elemente des Theaters und ermöglicht dadurch die Entwicklung eines bisher untergeordneten Elementes. Insofern ist der Terminus *Abweichung* oder *Abwandlung* in Bezug auf die Variation unzureichend, denn das Andere lässt sich nicht einfach als Gegenbild zur Konstante begreifen. ‚Ab‘ signalisiert ein Entfernen, gar einen Ausschluss, die Variation jedoch bewegt die Elemente, um sie immer wieder neu zu verketteten. Differentes wird nicht abgewandelt, sondern zur Grundlage der *creatio continua* gemacht, was Deleuze nicht nur in Richard III, sondern auch in anderen Arbeiten von Bene zu Shakespeare diagnostiziert: Aus seiner Sicht amputiert dieser in *Romeo und Julia* die Figur des Romeo und mit ihm die kodifizierte Sprache der Liebe sowie die Macht der Familie über diese Sprache. Er ermöglicht damit die Entwicklung der Figur des Merkurzio, der bei Shakespeare nur als versteckte Möglichkeit angelegt ist und keine weitere Bühnenausprägung erfährt. In dem Stück *S.A.D.E* wiederum subtrahiert er aus den Texten des Marquis de Sade das sadistische Bild des Meisters und damit die kodifizierte Sprache der Sexualität und die Macht des Herren über diese Sprache. Er ermöglicht somit die Entwicklung des Dieners, der sich nicht zum einfachen Gegenteil seines Herren stilisiert, sondern sich aufgrund seiner Autonomie zu einer eigenständigen Bühnenfigur konstituiert. Diese Beschreibungen verdeutlichen, wie die kontinuierliche Variation eine spezifische Narration entwickelt, die keinen homogenen Raum voraussetzt, in dem eine Figur von einem Punkt zum nächsten fortschreitet, bzw. in welchem der Weg von einem Punkt zum nächsten rekonstruierbar bleibt. Dieser Weg würde sich durch Anfang und Ziel, durch Vergangenheit und Zukunft definieren, wohingegen Bene sich jedoch für die Mitte interessiert: Die Entwicklung seiner Figur verläuft nicht von einem Punkt zum anderen, von einer ausgearbeiteten Form zur nächsten, sondern sie besteht aus der kontinuierlichen Variation des gesamten Gefüges, in das sie eingebunden ist.

Es wird nicht nur innerhalb des Textes variiert, sondern die verschiedenen Bühnenelemente wie Ton, Licht, Raum, Körper, Text, Kostüme etc. werden in Bewegung gebracht und in neue Verhältnisse zueinander gesetzt. Traditionelle Hierarchien der Wahrnehmungswerte, in denen zum Beispiel der Text Vorrang vor dem körperlichen Ausdruck hat, werden zugunsten anderer Ordnungen verändert, in denen beispielsweise dem Text keine übergeordnete Funktion mehr zugewiesen wird und der gesamte Theaterbetrieb nicht mehr durch herkömmliche Professionen strukturiert ist. Die Beteiligten werden stattdessen zu *Operateuren*, die das gesamte theatrale Gefüge in Bewegung halten:

Der Theatermann ist kein Autor, Schauspieler oder Regisseur mehr. Er ist Operateur. Unter Operation muss man die Bewegung der Subtraktion, der Amputation verstehen, die aber schon von der anderen Bewegung überdeckt wird, die etwas unerwartetes entstehen und wuchern lässt, wie im Falle einer Prothese: die Amputation Romeos und die gigantische Entwicklung Mercuzios, das eine im anderen. Die ist ein Theater von chirurgischer Präzision.⁸⁶

Operateure hantieren mit Elementen und stellen diese in neue Konstellationen zueinander. Der Ton bestimmt beispielsweise für eine Szene den Text, anstatt ihn zu begleiten; die Requisite wird zum Hindernis auf der Bühne und nicht zur Hilfestellung; das Kostüm engt die Bewegung ein, anstatt den Körper schützend einzuhüllen. Operateure stehen mitten im Geschehen und sind nie außerhalb anzutreffen, sie kämpfen mit den klassischen Theatermitteln und versuchen, sich von ihnen zu befreien. Operieren heißt: Subtrahieren und gleichzeitig Schöpfen durch kontinuierliche Variation. Während Anfang und Ende sich als Zustand definieren, besteht die Mitte aus einer Bewegung, die heterogene Elemente verknüpft. Bene operiert *in* Shakespeare, indem er aus der Mitte heraus agiert. Er nimmt keine Gegenposition zu Shakespeare ein, sondern kreierte aus Elementen des ursprünglichen Stückes sein neues Stück, das er neben das andere stellt. Das Verhältnis vom Einen zum Anderen, sei es Text zu Körper, Bene zu Shakespeare, Kunst zu Philosophie oder Praxis zu Theorie zeichnet sich durch dieses *In-die-Mitte-Begeben* aus. Wir haben es hier nicht mehr mit dem Einen oder Anderen zu tun, sondern mit Feldern der Mitte, die etwas Drittes zeigen. Shakespeare liefert Bene einen Anlass, das Andersartige zu kreieren; dieses wird zum Katalysator einer neuen Realität und bleibt nicht distanziertes Anderes.

⁸⁶ Deleuze. *Ein Manifest weniger* (wie Anm. 55). S. 38.

Bevor die variierenden Elemente in Deleuzes Text explizit zur Sprache kommen, bedarf es noch eines Exkurses in Benes Umgang mit dem Theater text und der Sprechweise. Deleuze schreibt Bene einen musikalischen Umgang mit der Sprache⁸⁷ zu, worin er die Wörter, anstatt diese in eine geregelte Reihenfolge zu stellen, kollidieren lässt oder verschiedene Dialekte miteinander konfrontiert. Umfassend musikalisiert hört Deleuze eine musikalische Inszenierung, in der die Variationen in gewissen Geschwindigkeiten und Rhythmen verlaufen. Es geht hier nicht darum, einen Widerstreit der Wörter zu inszenieren, sondern „die Schönheit seines Stils besteht darin, das Stottern durch den Aufbau melodischer Linien zu erreichen, die die Sprache über ein System dominanter Gegensätze hinausführen.“⁸⁸ Benes Sprache geht in einem System von *Melodielinien* auf, in dem die Worte in ein sich ständig bewegendes Spiel eintreten, das auf Zerlegung der Sprache in Form vom fragmentarischen Ausrufen anstatt auf grammatikalisch korrekte Sätze setzt. Pausen und Sprachteile werden in neue Verhältnisse gestellt, indem bedeutungsschwere Passagen des alten Textes (*Mein Königreich für ein Pferd!*) zu unbedeutenden Aufzählungen (*Je veux un autre cheval!...*) werden. Richard stottert, aber das Stottern ist keine Sprechstörung, sondern ein Ausdruck produktiver Variation, weil es die ganze Sprache und mit ihr das Sprechen in Variationen versetzt. Im Zeitraffer wird das Stück zu seinem Ende getrieben, schnell und hechelnd reiht Richard die kurzen Sätze aneinander, so dass sich Verschiebungen des Zeithorizontes einstellen und die Variationen nicht nur in den Aufbau des Textcorpus eingreifen, sondern auch in *das Sprechen* als körperlichen Akt. Die Intonationen wechseln vom deutlichen Artikulieren zum leisen Flüstern, vom Stottern zum Lallen. Diese Art des Sprechens stört die gewöhnliche Wahrnehmung, weil das Wort nicht mehr der vollständigen Kontrolle des Sprechenden unterliegt. Die Sprache wird zu einem Fremdkörper, sie entzieht sich damit der Perfektion der professionellen Sprechweise, weshalb auch die Zuschauenden nur noch Bruchstücke verstehen. Die Musikalisierung des Sprechens wird zum strukturellen Moment des Theaters, wobei es hier nicht primär um die evidente Rolle der Musik im Theater oder eines Konzeptes von Musiktheater geht, sondern um eine viel weitergehende Auffassung von *Theater*

⁸⁷ Das Prinzip der Musikalisierung ist nicht nur auf Benes Sprache gerichtet. So kann man beispielsweise in Benes Filmen die Musikalisierung der Bilder mitverfolgen, womit nicht die Illustration der Bilder durch Musik gemeint ist. Vielmehr entwirft Bene *Musik für die Augen* und versteht *Kinobilder als Hörbilder* (vgl. dazu: Marc Siegel. „Die Filme von Carmelo Bene“. In: CHEAP [Hrsg.]. *Kino in Klammern* [wie Anm. 71]. S. 5-16, hier S. 11ff.).

⁸⁸ Deleuze. *Ein Manifest weniger* (wie Anm. 55). S. 58.

als Musik. Theater wird nicht mehr als eine definierte Gattung benannt, sondern es wird Vehikel zu Modifikationen von Geschwindigkeiten. In *Riccardo III* wird die Sprache vom Einsatz instrumentaler Folklore und den Bewegungen des Schauspielers entweder gestört oder begleitet, womit der eigentlich tragische Gehalt der Szene sich zu einer eher ironischen Setzung verschiebt, in der Richard spöttisch zu sich selber und ins Publikum lacht. Sich wiederholende Gesten und die Aneinanderreihung von Sprachfetzen geschehen in verschiedenen Tempi und sind in einem spezifischen *Rhythmus* gehalten, der zugleich ordnet und dynamisiert. Aber auch der Rhythmus geht über offensichtliche Rhythmisierungen des Körpers oder der Stimmen auf der Bühne hinaus, weil er den Körper konstituiert und ihn somit *als Rhythmus* auf die Bühne stellt. Die Geschwindigkeiten, mit denen Bene seine Bewegungen durchführt, prägen Körperformspiele, die auf ein Entgleiten körperlicher Kohärenz und damit die Erweiterung festgeschriebener Körpernormen ausgerichtet ist. Richard deformiert dabei seinen Körper mit sich ständig wiederholenden Gesten: Wir sehen rollende Augen, zuckende Schieflagen des Kopfes, unkontrolliert scheinende Kontraktionen der Extremitäten. Seine Bewegungen sind von einem eigensinnigen Verhältnis von Beiläufigkeit und Unausweichlichkeit geprägt und lassen den Rhythmus dabei wie einen Subtext, wie einen unsichtbaren Sog wirken, in den das Publikum verwickelt wird. Subtext und Sog wirken wie treibende Kräfte, die sich durch das ganze Stück hindurchziehen und Richards Persönlichkeit konstituieren. Die Handlung, die bei Shakespeare als ein historisches Nacheinander konzipiert ist, wird somit bei Bene zum Nebeneinander.

Auch Deleuzes eigener Text folgt in seiner Grundstruktur dem Prinzip des variierenden Schreibens. Auffallend stark vertreten sind darin musikalische Termini: Variationen, Rhythmus, Echos, Resonanzen, Widerhall, Schwingungen, Melodielinien oder das *Caprice* einer Figur⁸⁹ sind Beispiele für den konkreten Gebrauch einer musikorientierten Sprache. Die Musik als Kunstform dient hier als Modell für Wahrnehmung und Denken, das sich als wenig hierarchisches System versteht. Musikalische Anordnungen stehen für flächenhafte, auch flüchtige und deshalb schnell veränderbare Ausdehnungen der Töne im Raum und für die Möglichkeit permanenter Schichtung, womit die Musik das Nebeneinander und

⁸⁹ Vgl. ebd. S. 38.

weniger das Nacheinander der Elemente betont. Zugunsten der Koexistenz von Philosophie und Theater bereichert Deleuze sich am Prinzip der Variation und überführt diese in seinen Text, was beispielsweise an der Textgliederung deutlich hervortritt: *Das Theater und seine Kritik, Das Theater und seine Minderheiten, Das Theater und seine Sprachen, Das Theater und seine Gebärden, Das Theater und seine Politik* – so lauten die Kapitel, unter denen die einzelnen Aspekte der ästhetischen und gesellschaftlichen Funktion des Theaters geordnet sind. Die Kapitel sind kurz und lassen sich unabhängig voneinander lesen, auch wenn es verbindende thematische Linien gibt. Da keine traditionelle Theater- oder Philosophieterminologie und keine Fußnoten verwendet werden, weist der Text keine expliziten auswärtigen Referenzen auf und funktioniert in erster Linie innerhalb der selbst konstruierten Verbindungslinie (Shakespeare – Bene – Deleuze) – also ähnlich wie bei der Zwölftonmusik, die als Experimentierfeld die zwölf Töne vorgibt. Die Variation wird zum Denkeperiment, das sich durch das variierende Wiederholen vollzieht, welches dasselbe Prinzip an verschiedenen Themenfeldern wie Kritik, Minderheiten, Sprachen, Gebärden und Politik variiert. Nichts wird abgeleitet, viel eher nebeneinander gestellt, wodurch nicht die Anpassung an eine Norm vorausgesetzt wird, sondern die Produktion von Differenz, die zur Grundvoraussetzung von Theater, von Gesellschaft überhaupt wird. Eine Pointe des Textaufbaus liegt darin, dass die Variation nicht nur als Prinzip beschrieben wird, sondern, dass die Lesenden sie selber *mitvollziehen* müssen. Der Text selber variiert die verschiedenen Themenfelder, so dass Neugierde, Ermüdung, Unterhaltung, Erschöpfung – was immer sich auch dabei einstellen mag – physisch lesend, denkend, empfindend *mitvollzogen* werden.

Ins Ohr gelangt den Lesenden ein spezifischer Sprachklang vor allem dort, wo die Sprache nach Rhythmen und weniger in philosophischer Argumentationstradition strukturiert ist, was beispielsweise an Textstellen eintritt, die wie Partituren angelegt sind. Es ist von Stammeln, Geburt und Entwicklungen die Rede, „damit die Wort aufhören, einen ‚Text‘ zu bilden... Ein Experimentaltheater, das mehr Liebe zu Shakespeare mitbringt als alle Kommentare.“⁹⁰ Sprachliche Variationen von Geschwindigkeiten stellen sich in verschiedenen Rhythmen, so dass nicht nur literarische, sondern auch philosophische Sprache auf ihren Entwurfscharakter hin forciert wird. Im Sinne des Experimentierens wird eine Versuchsanordnung präsentiert, die – wie Töne –

⁹⁰ Ebd.

auf Unverfügbares, auf etwas, das sich immer wieder neu ereignet, ausgerichtet ist. Dieses Ereignen geht nicht auf individuelle Gefühle *eines* Subjektes zurück und ist nicht primär Identität stiftend, sondern als rhythmisches Wahrnehmen und Denken ist es gesellschaftlich und wird immer von mehreren Subjekten gleichzeitig empfunden. Rhythmisches Denken ist physisches Denken, das sich am besten mit Metaphern der Materialbeschaffenheit formulieren lässt: Ist ein Text intensiv, hart, weich, grell, roh, leicht oder schwer? Hat er eine Temperatur? *Subnarrativ* (im Sinne von subrepräsentativ) läuft im Theater wie im philosophischen Text eine Ebene mit, die sich nicht argumentativ, sondern materiell zeigt und deshalb andere Aufmerksamkeiten fordert. In der Philosophie wie in der Kunst ist die Fähigkeit zu empfänglicher Durchlässigkeit gefragt, die das von außen Entgegenkommende einfängt und diesem den Vortritt vor der schon erkannten, einzuordnenden Form lässt. Variierende Melodielinien im Theater und Denken unterlaufen die Form und erschaffen stattdessen flächige Landschaften, in denen die Schwingungen nie zum Stillstand kommen. Betrachtet man den philosophischen Text wie das Theater *als Musik*, dann lassen sich die gegenseitigen Echos finden, welche von der kontinuierlichen Variation erzeugt werden.

(De-)formationen

Mit den Verfahren der Subtraktion und Variation geht eine weitere künstlerische und philosophische Arbeitsweise einher: die Deformation. Der Terminus, der neutral als *Formveränderung* verstanden werden kann, ist im deutschen Sprachgebrauch jedoch eher negativ konnotiert: Aus der *Umgestaltung* wird eine *Verunstaltung*, im medizinischen Gebrauch sogar eine *Missbildung*, die Korrektur als Anpassung an eine allgemeingültige Norm und Form erfahren wird. Im Gegensatz zur dieser Negativbestimmung deuten Bene und Deleuze dieses Vorgehen in produktive körperliche (theatrale) und begriffliche (philosophische) Strategien um. Das Präfix ‚de-‘ in ‚De-Formation‘ hat etymologisch betrachtet eine vielsagende Doppelbedeutung: Es kann erstens Abtrennung oder Loslösung von etwas bedeuten, oder zweitens eine verstärkende Funktion haben, wenn das Grundwort an sich schon eine Trennung ausdrückt.⁹¹ In diesem Sinne bedeutet *de-formare* nicht nur verunstalten oder entstellen, sondern auch *darstellen* und

⁹¹ Zweiter Fall trifft beispielsweise auf das Wort ‚deklarieren‘ zu: *de-clarare* beinhaltet durch das *clarus* (klar), dass bereits etwas vom Unklaren abgetrennt ist. Wenn aber etwas deutlich erklärt, also *deklariert* werden soll, wird das ‚de‘ zur Verstärkung der schon vorhandenen Bedeutung (*clarus*) eingesetzt.

stützt damit die kreative Abweichung, die jeder Darstellung inhärent ist. Diese Doppelbedeutung verweist darauf, dass im Darstellen immer etwas *Nicht- oder Ent-Formierendes* liegt und rechtfertigt insofern eine andere Schreibweise, die sich als (De-)formation zeigt. (De-)formation schwächt die negative Konnotation der Abweichung und des Ausschlusses und stärkt dafür das produktive darstellerische Potenzial als Moment der *creatio continua*. In Deleuzes Philosophie taucht im Hinblick auf die Bilder des Malers Francis Bacon ebenso der Terminus Deformation⁹² auf, um die Defiguration als ‚Technik‘ zu beschreiben. Deformationen, die Bene auf der Theaterbühne praktiziert, und Defigurationen, die der Maler Francis Bacon auf die Leinwand bringt, nimmt auch Deleuze im philosophischen Text auf, um eine subversive Alternative zur normierten Form philosophischer Sprache zu finden. Mit dem Verfahren der Deformation gelangen wir erneut zum Körper, dem Spezifischen am Theatralen, und damit zum Verhältnis zwischen Bühnen- und Begriffskörper. Wie gestaltet sich das Entkommen, das Nicht-Formieren des menschlichen Körpers und des Begriffskörpers?

Vorerst zum menschlichen Körper und damit zum Körpereinsatz des Schauspielers. Benes Umgang mit der körperlichen Deformation Richards unterscheidet sich insofern von Shakespeares Version, als dass er keine so klare Analogie mehr zwischen körperlicher und moralischer Deformation herstellt, wie Shakespeare diese in seinem Eingangsmonolog zumindest suggeriert. Das Abweichen des Körpers von der Norm ist keine Verkörperung eines moralisch abweichenden Geistes, die Richard zum Mörder werden lässt. Bene nimmt die körperliche Deformation zwar auf, deutet diese jedoch um, indem er den Körper zu einem Experimentierfeld der Formen macht. Auch sein Richard hat körperliche Behinderungen, die jedoch wesentlich weniger kategorisierbar sind und keinen voraussehbaren Handlungsablauf antizipieren. Richards physische Konstitution ist nicht vorbestimmend, vielmehr unterliegt sie permanent variierenden Veränderungen und zwingt die Wahrnehmungsfähigkeit des Publikums an ihre Grenzen. Neben der Frage nach krank und gesund, werden ebenso andere Zugehörigkeiten wie Mann und Frau, Mensch und Tier, Theater und Theorie etc. hinterfragt. Der Körper wird als Ort in Szene setzt, an dem Richard die Bewegungs- und Veränderungsmöglichkeiten seiner Gliedmassen und seines

⁹² Kräfte malen heißt nicht „transformieren“, sondern „deformieren“ (vgl. dazu: Gilles Deleuze. *Francis Bacon. Logik der Sensation*. Vol. 1. München 1995. S. 40).

Rumpfes zu erproben scheint. Seine Experimente erzeugen Eindrücke, die zwischen Verführungskraft, Selbstekel, Narzissmus, Maßlosigkeit, Erfindungskraft oder stumpfer Repetition liegen. Aufgefächert wird also ein Körperrepertoire, das sich im Wesentlichen nicht von demjenigen einer Bühnenfigur ohne körperliche Behinderung unterscheidet. Bene benutzt seinen anderen Körper eher als eine Kraft, die auch seine Attraktivität und Erotik ausmacht, mit der er schockiert und gleichzeitig anzieht. Deleuze schreibt dazu:

CB lässt es auf der Bühne geschehen: in dem Maße, wie die kriegerischen Frauen auf- und abtreten, besorgt um ihre Kinder, die dauernd herumjammern, wird sich Richard III deformieren müssen, um die Kinder zu belustigen und die Mütter zurückzuhalten. Er wird sich Prothesen aus zufälligen Objekten zusammenbauen, die er einer Schublade entnimmt. [...] Er wird sich entlang einer kontinuierlichen Variationslinie formieren, oder vielmehr deformieren.⁹³

Sein Einsatz der Deformationen initiiert keine kausale Kette an narrativen Elementen, sondern setzt ein Spannungsfeld, das in verschiedene Richtungen ausgelotet werden kann. Deleuze betont den offensichtlichen Zusammenhang von Deformation und Erotik. Richard erotisiert sein Verhältnis zu den Frauen, indem er seinen Körper nicht nur deformiert, sondern als verletzbar inszeniert. Durch den Einsatz von Prothesen, das Hinken oder Stottern kreiert er seine eigentümliche Attraktivität, welche die Frauen von ihren immer wieder angekündigten Bühnenabgängen abhalten. Sie spielen weiter, auch wenn ihre eigenen von Richard ermordeten Kinder erbärmlich aus dem Off schreien.⁹⁴

In der eingangs erwähnten Liebesszene zwischen Richard und Lady Anne werden die Formexperimente dadurch verschärft, dass Richard mit Prothesen und anderen medizinischen Utensilien auf der Bühne hantiert. Bene macht dies in seinen Regieanweisungen für das Verführungszereemoniell explizit:

Richard dans cette scène ne fait que fouiller dans les marches-tiroirs de sa commode-nécessaire d'un noir brillant: y sont contenus de nombreux membres humains ou des plâtres, remèdes aux fractures, d'autres monstruosités du corps humain... Ce sera à l'acteur de décider. Lady Anne change de registre et en change encore, car elle le trouve beau et sain debout, un peu défait, non sans lui avoir d'abord offert l'aide de sa main – en dehors de son rôle – pour qu'il se relève.⁹⁵

⁹³ Deleuze. *Ein Manifest weniger* (wie Anm. 55). S. 40.

⁹⁴ Vgl. Benes Regieanweisung ganz am Anfang des Stückes: „Note générale sur le Féminin: Chaque fois que l'on entend dans le coulisses des voix de nouveau-nés, les dames occupées sur la scène sont tentées de sortir et parfois le font effectivement – mères anxieuses. Richard devra donc se rendre difforme pour amuser, telle une coquette, ces enfants vraiment inopportuns, s'il ne veut pas rester seul à jouer. (Bene. *Richard III* [wie Anm. 65]. S. 11).

⁹⁵ Ebd. S. 30f.

Richard verführt nicht durch den gesunden, schönen, harmonischen, symmetrischen Körper, sondern er verführt durch seine Deformation. Anstatt diese zu kaschieren, benutzt und verstärkt er sie durch den Einsatz der medizinischen Hilfsmittel. Er zeigt seinen Körper, anstatt ihn zu verstecken. Er zeigt sich verunsichert, experimentiert vor den Augen des Publikums und Lady Annes an seinem Körper. Der intakte, gesunde Männerkörper wird zu einem Forschungslabor, in das sowohl das Publikum als auch Lady Anne hinein blicken können. Der Körper wird ins Zentrum der Aufmerksamkeit gerückt, weil ihm das Unvorhersehbare stattfindet, das den Körper selbst zur Quelle der Bewegung und Produktionsstätte der Empfindungen macht. Die Deformation wird zum Potenzial und als produktive ästhetische Strategie umgedeutet, indem das Täter-Opfer-Schema in mehrfacher Weise gekehrt wird. Gekehrt wird damit auch das normierte heterosexuelle Gesellschaftsverständnis, denn die Verhältnisse Norm-Abnorm, Formation-Deformation werden dynamisiert und kreieren nicht keine, sondern neue Wertehierarchien. Es ist kein exotischer Freak, der sich hier inszeniert und auch kein bemitleidenswertes Opfer, denn Richard hat Erfolg. Bene löst die *Einheit des Körpers* und damit die Einheit der Figur auf. Es ist nicht *der* König Richard III, der sich hier durch Deformation formiert, sondern *ein* Machtträger, der seine mentale und emotionale Verfassung entblößt, indem er die Kohärenz seines Körpers zum Gleiten bringt. Nicht die Gestalt, sondern das Prozessuale, die Entwicklung und *Bildung* von Formen werden hier vorgeführt.

Um *(De-)formation* und *Defiguration* in Verbindung zu bringen, kann die Dreierkonstellation Shakespeare – Bene – Deleuze durch die Malerei von Francis Bacon temporär zu einer Viererkonstellation erweitert werden. Nicht zufällig treffen sich Benes Theaterarbeit und die Bilder Bacons an verschiedenen Orten und weisen, trotz ihrer unterschiedlichen Materialität und Arbeitsmethoden, eine Nähe zueinander auf. Einige Aspekte aus *Un manifeste de moins* werden in den späteren philosophischen Gedanken, die Deleuze in seiner Studie zu Bacon *Francis Bacon – La logique de la sensation* formuliert, weiterentwickelt und führen dort zu noch pointierteren Formulierungen. Das Zusammenlesen beider Studien macht vor allem dann Sinn, wenn man den Körper als Ort des Ereignisses in den Blick nimmt. Beide Studien sind als ausführliche und vielschichtige Recherche zum Körper (des Mannes) angelegt, in der eine sehr spezifische Auffassung vom Körper und deren Wirkkraft in der Kunst zum

Ausdruck kommt. Der Körper ist dabei mehr als ein Medium, er transportiert keine klar zu definierenden Bedeutungen oder Gefühle, die ein rationaler Geist oder das Gemüt geschaffen hat, sondern ist als eigenständiges Gebilde zu verstehen, das schon in seiner Materialität Ereignishaftigkeit beinhaltet und auslöst. Körper als Ort des Ereignisses heißt nicht, dass das Ereignis im Dingcharakter des Körpers zu verorten ist, sondern dass es sich zwischen Schauspieler und Publikum, zwischen Subjekt und Objekt, mikrophysisch betrachtet sogar zwischen den einzelnen Körperteilen ereignet.

Um diesen Gedanken zusätzlich zu plausibilisieren, scheint ein kurzer Exkurs in die Bilderwelt Bacons angebracht: Die Organisation der Körper auf Bacons Bildern scheint bei ersten Begegnungen fremd und extrem. Die Gliedmassen, der Rumpf und der Kopf seiner jeweiligen ‚Figuren‘ sind verdreht, verzerrt, aus der Form geraten und stehen in vollkommen disproportionalen Verhältnissen zueinander. Anstatt des intakten, formgerechten Körpers untersucht Bacon die andere, entstellte, häufig von Schmerz, Krankheit und Abhängigkeiten geprägte Physis. Die Menschen scheinen auseinander zu fallen, sind sozial randständig, ohne dabei ihren Stolz und die Kämpferattitüde abgelegt zu haben. Ihre Andersartigkeit wird nicht romantisierend, exotisierend oder destruierend dargestellt, vielmehr oszilliert diese in einer Zwischenzone, deren Pole würdevoller Stolz und haltloser Auseinanderfall sind. Würdig ist die Eleganz und die Haltung der Körper, die flankiert und geschützt werden durch edle Kleider, auch wenn die einzelnen Gliedmassen scheinbar schon lange ihren Halt verloren haben. Um das System der Repräsentation und Abstraktion in der Malerei zu unterlaufen, defiguriert Bacon seine Figuren, und diese Defigurationen „sind selten erzwungen oder forciert, sie sind keine Foltern, was immer man sagen mag: Im Gegenteil, sie sind die natürlichsten Haltungen eines Körpers, der sich je nach bloßer Kraft, die auf ihn einwirkt, umordnet.“⁹⁶ Weder Abstraktion, welche durch das Abziehen, Wegziehen (*abs-trahere*) eine Möglichkeit der Verallgemeinerung von zufälligen Einzelfällen darstellt, noch die Repräsentation als Rückdarstellung (*re-praesentare*), die davon ausgeht, dass etwas *stellvertretend für etwas* dargestellt werden kann, sind seine Ziele. Vielmehr versucht er, in einem Oszillieren zwischen Formation und Deformation Unmittelbarkeit und Präsenz herzustellen, die weder versteckt noch nach Mitleid

⁹⁶ Deleuze. *Francis Bacon*. Vol 1 (wie Anm. 92). S. 41.

ruft, sondern den Körper als materielles Ereignis in seiner Einzigartigkeit exponiert. Bacon sucht wie Bene einen anderen Weg der Narration, der nicht durch Kausalität bestimmt ist, weshalb sich seine ‚Figuren‘ an Orten befinden, wo sich Verschiedenes nicht notwendigerweise auseinander ableitet oder in eine bestimmte Abfolge einreihet. Die Menschen scheinen verloren, orientierungslos und einsam. Der Ort (eigentlich eher ein Nicht-Ort) hebt die Figur aus den kausalen Bindungen von Raum, Zeit und Handlung. Subrepräsentation wird hier durch das Isolieren der Menschen gezeigt. Die Malerei bezieht sich nicht auf Objekte, ist nicht relativ zu diesen, sondern unterläuft durch Isolation den direkten Bezug zum Objekt.⁹⁷ Um zu einer Verschiebung in der Wahrnehmung zu gelangen, wird der Körper weitgehend aus bekannten Kontexten gelöst. Diese Setzung impliziert, dass die einzelnen Elemente, wie zum Beispiel Farben, Figuren und Körperteile, in neue Zusammenhänge gestellt werden und so unerwartete Wirkungen entfalten können. Auf den Körper wirken Kräfte, so dass Extremitäten, Organe oder Knochen aus ihrem gesunden, funktionalen Gefüge herausgelöst und zerlegt werden, um sich immer wieder anders zusammenzufügen. Bacon macht wie Bene das Zerlegen unter anderem dadurch deutlich, dass amputierte Gliedmassen gezeigt werden und mit Prothesen hantiert wird. So sehen wir in Bacons Bildern Figuren mit amputierten Gliedmassen, die im blutigen Fleisch ihres Stumpfes eine Zigarette stecken haben. Eine Empfindung zwischen Selbstzerstörung und -genuss wird hier ausgelöst, ähnlich wie beim vom Alkohol gezeichneten Richard. In beiden Fällen wird zerstörerischer Kontrollverlust mit Kraft und Verführung in Verbindung gebracht. Bacon malt seinen Freund und Mäzen George Dyer verzerrt, jedoch im eleganten Anzug in würdevoller Haltung, wie Bene, der Richard seinen Alkoholkonsum zelebrieren und leidvoll ertragen lässt.⁹⁸ Auf Bacons Bild lassen

⁹⁷ In diesem Zusammenhang ist die kontroverse Diskussion der Ausstellung *Francis Bacon und die Bildtradition*, die das Kunsthistorische Museum in Wien (www.khm.at) 2003 veranstaltet hat, interessant. Konzept der von Barbara Steffen kuratierten Ausstellung war, dass Bacons Bilder inmitten ihrer scheinbaren Inspirationsquellen hängen. So wird beispielsweise Bacons berühmte Papststudie zusammen mit Velásquez Portrait des Papst Innozenz X (1963), mit dem ‚Original‘ von Tizian (um 1551/62) und einem Filmausschnitt aus Eisensteins Panzerkreuzer Potemkin (1925), der das Motiv des Schreis bei Bacon ausgelöst haben soll, gehängt. Dieses kuratorische Konzept betont Bacons Vorbilder und den mehr oder weniger direkten Bezug darauf. In einigen Kritiken wurde darauf hingewiesen, dass Bacon sich wohl explizit gegen ein solches Ausstellungskonzept gewehrt hätte, weil es nahe legt, seine Bilder wieder in bedeutungsschwere Traditionslinien einzufügen, gegen die er sich ja gerade wehrte, indem er immer wieder die Materialität diesseits festgeschriebener Bedeutungen betonte und damit neue Lesarten herausforderte.

⁹⁸ Wobei erwähnt sein sollte, dass Deleuze sich explizit gegen eine Glorifizierung des Drogenkonsums zur Steigerung der Kreativität wendet, indem er schreibt, dass Drogen Empfindungen schaffen, „die außerordentlich zerbrechlich sind und unfähig, sich selbst zu erhalten [...]“ (Deleuze und Guattari. *Was ist Philosophie?* [wie Anm. 34]. S. 193).

sich weiße, knochenähnlich geformte Zonen erkennen, die aus dem Körper des Mannes heraus zu fallen scheinen. Diese Darstellung wiederum lässt sich mit dem Hantieren der Gipsprothesen von Richard verknüpfen: Er hantiert auf der Bühne mit den Prothesen, um seine erotische Macht zu verstärken. Weiße Gipsschalen und ein blutig verschmierter Gummihandschuh werden rhythmisch an- und ausgezogen und am eigenen Körper ausprobiert. Richards Prothesen aber sind ihm nicht zugehörig, sie werden scheinbar willkürlich einer Kiste – ist es der Sarg eines seiner Opfer? – entnommen und am eigenen Körper getestet. Der Körper wird als etwas dargestellt, das seiner Kohärenz entgleitet. Das Schwache, das Verletzbare wird schmerzhaft und gleichzeitig als ein Vermögen dargestellt, durch welches die Darstellung ihre Faszination erhält.

Simon Ruf hat sich in seinem jüngst erschienen Buch zur Ästhetik von Deleuze ausführlich mit der Frage beschäftigt, welche *Funktion* die Kunst in der Philosophie von Deleuze einnimmt. Vor allem in Bezug auf die Malerei von Francis Bacon analysiert er Deleuzes philosophisches Projekt entlang der zwei Linien *transzendentaler Empirismus* und *anorganischer Vitalismus*. Kunst wird weniger als Gegenstand als in seiner Funktion für das Denken untersucht, deshalb stehe, so Ruf, vor allem die Frage danach, was Denken sei zur Diskussion.⁹⁹ Vor allem die Theorie des ‚anorganischen Vitalismus‘ ist hier in Bezug auf den *anorganischen Körper*, wie Deleuze seine Körperkonzeption später fasst, von Interesse. Durch das Einwirken (de-)formativer Kräfte zeigt Bene den anorganischen Körper auf der Bühne geradezu überdeutlich, insofern der organlose Körper nicht *ist*, sondern sich als Praktik erschafft und deshalb den Ort der *creatio continua* bildet. Auch der organlose Körper ist etwas, das erschaffen werden muss, das nicht essenziell als definierte Form *ist*, sondern *permanent wird*. Die Pointe des organlosen Körpers, der sich als ein Modell der Immanenz erweist, liegt darin, dass er nicht einer Form angehört, sondern in ständiger Deformation (und nicht Transformation) seine Form verändert. Schön, behindert, gesund, krank ist ein Individuum nicht einfach, es unterliegt vielmehr dem permanenten Werden, das es mit diesem oder jenem oder Drittem verknüpft:

Der oK [organlose Körper, GZ] als Praktik richtet sich nicht auf die Abschaffung oder Zerstörung der Organe. [...] Vielmehr wersetzt sich der organlose Körper dem Organismus als Organisationsprinzip der Organe. Der Organismus weist den einzelnen Organen spezifische Formen und Funktionen zu, ordnet sie nach

⁹⁹ Simon Ruf. *Fluchtlinien der Kunst* (wie Anm. 53). S. 12.

hierarchischen Prinzipien und erscheint somit als ein transzendenter Organisationsplan.¹⁰⁰

Deleuze denkt den Körper entgegen diesem transzendenten Organisationsplan, der einem Modell mit äußerem, nicht zu hinterfragendem Bezugspunkt entspräche, in dem die Organe zwangsweise in bestimmten Abhängigkeiten voneinander funktionieren würden, als ein *immanentes* Modell. Als etwas, das sich von innen heraus immer wieder neu gestalten kann, das als veränderbares Material funktioniert, als etwas, das sich einer starren, vordefinierten Form widersetzt. Ein Körper ist *singulär*, und nicht individuell, was heißt, dass diesem keine festen, unverkennbaren Eigenschaften zugeschrieben werden, sondern er als veränderbar, de-subjektiviert und einmalig verstanden wird. Die Vorstellung eines organlosen Körpers ist zweifelsohne in der Philosophie von Deleuze das extremste Beispiel zur Vergegenwärtigung der Immanenz, weil gerade der Körper vom Nimbus des authentisch Natürlichen schwer zu befreien ist. Während man die Vorstellung *immanenter Textstrukturen* oder *Immanenzpläne des Denkens* noch nachvollziehen kann, so scheint es doch beim Körper um einiges schwieriger zu sein. Anhand des Theaters von Bene zeigt sich jedoch der organlose Körper sehr deutlich und kann in seiner Schärfe sogar um einiges stärker empfunden werden, als im Medium ‚still gestellter‘ Bilder der Malerei. Das Theater ist *per definitionem* ein Ort, an dem Körper aus ihrer scheinbaren Natürlichkeit in das artifizielle Bühnenlicht gestellt werden. Diese Versetzung als eine Grundbedingung des Theaters zeigt auf der Bühne Körper, die aus ihrem Kontext gerissen sind, die untereinander neue Realitäten kreieren.¹⁰¹ Der Schauspieler zeigt nicht nur, er zeigt immer auch, dass er zeigt. In diesem *Zeigen des Zeigens* liegt die besondere Qualität der theatralen Künstlichkeit. Anders als beispielsweise im Kino, in dem ‚fertige‘ Bilder häufig ein reichhaltiges Identifikationsangebot liefern, hat das Theater den Bonus dieser überspitzten Künstlichkeit, die spezifische Theater-Ereignisse produziert. Diese Versetzung im Theater unterbindet Kohärenz und akzentuiert die Präsenz als das Geschehen im Fiktiven und Realen gegenüber der Repräsentation als die Wiedergabe dualistischer Positionen. Die Unterscheidung zwischen Singularität und Individualität, die Deleuze hier einzieht, wird gerade anhand des Theaters nachvollziehbar, denn jeder Abend wird im Beisein eines anderen Publikums zu

¹⁰⁰ Ebd. S. 54.

¹⁰¹ Deleuze nennt diese „Matters of fact“, die durch Neuverknüpfung verschiedenster Elemente entstehen und entsprechend neue Realitäten bilden (vgl. Deleuze. *Francis Bacon*. Vol. 1 [wie Anm. 92]. S. 10).

einem singulären Ereignis, das nicht wiederholbar, nicht repräsentierbar, nicht individuell ist, sondern nur als Einzelfall, in der Einzahl vorkommt.

Vor allem Rufs Vorschlag, Deleuzes Ästhetik anorganisch vitalistisch zu lesen, kann sinnvoll auf das Theater angewendet werden. Das Theater zeigt *creatio continua* im Gegensatz zum ‚festgestellten‘ Bild der Malerei in dreidimensionaler Weise. Wie schon bei Bacon angedeutet, entsteht die Empfindung im Verhältnis zwischen Betrachter und Kunstwerk, denn „ich als Zuschauer erfahre die Empfindung nur, indem ich ins Gemälde hineintrete, indem ich in die Einheit von Empfindendem und Empfundem gelange.“¹⁰² Kunst wird nicht von einem Subjekt allein geschaffen, sondern bildet sich *zwischen* Produzent und Rezipient. Dieser Zwischenraum gestaltet sich nun im Theater in starkem Maße als Bewegungsempfindung. Diese Bewegung, welche dem Terminus Vitalismus (*vitalis*: ‚zum Leben gehörig‘, auch: ‚wendig‘, ‚munter‘, ‚lebendig‘) bereits eingeschrieben ist, findet jedoch in der Deleuzeschen Begriffschöpfung eine ganz spezifische Prägung. Wie entlang der Analyse zu Bene gezeigt werden kann, unterliegt Begriffsarbeit der Vorstellung eines dynamischen Bewegungskens, das aus dem Blickwinkel der (De-)formation wie auch der Subtraktion und Variation deutlich wird. Das künstlerische Prinzip der (De-)formation lässt sich auch auf den Umgang mit Begriffen und damit auf das ästhetisch-philosophische Textverfahren selber übertragen. Dieses Mal stellt Deleuze diese Übertragung sogar explizit selber her, indem er fragt: „Sollte man also sagen, dass jedes doppelte Prinzip von Aphasie und Behinderung Kräfteverhältnisse enthüllt, wo jeder Körper ein Hindernis des anderen darstellt und jeder Wille den der anderen behindert?“¹⁰³ Behinderung muss – wie er es auch formuliert – *fortgesetzt* und nicht vermieden werden, wobei der Schauspieler seinen Körper ebenso (de-)formiert wie der Philosoph den Begriff. Damit wird die (De-)formation auch als philosophisches Prinzip in der Deleuzeschen Ästhetik wirksam. Es wird nicht über den organlosen Körper als Feld der Immanenz geschrieben, sondern durch die Konstellation Shakespeare – Bene – Deleuze wird eine Immanenzebene hergestellt, die an sich selbstreferenziell konsistent ist und deshalb keine Referenzen nach außen aufweisen muss. Auf dieser konkreten Immanenzebene zeigen sich sowohl Empfindungen als auch Begriffe, die miteinander Korrespondenzen eingehen. Auch auf philosophisch gestalterischer Ebene wird

¹⁰² Ebd. S. 27.

¹⁰³ Deleuze. *Ein Manifest weniger* (wie Anm. 55). S. 57.

eine Situation hergestellt, anhand derer man sich immanentes Denken vergegenwärtigen kann.

Bis jetzt war hier die Rede von den drei ästhetischen ‚Prinzipien‘, ‚Arbeitsweisen‘ oder ‚Verfahren‘: Subtraktion, Variation und (De-)formation, wobei diese Termini nach planbaren Handlungsanweisungen, aus denen heraus sich bestimmte Produkte entwickeln lassen, klingen. Im Deleuzeschen Sinn wird jedoch *creatio continua* als künstlerische und philosophische Tätigkeit des Schöpfens verstanden, die sich gerade nicht teleologisch vollzieht. Der Bewegung des Schöpfens liegt ein Werden zugrunde, das sich ja genau durch eine Bewegung ins Offene auszeichnet, weil nur so Neues möglich und real werden kann. Etwas wird, es bildet und ereignet sich, es zeigt sich zwischen den Polen und hat vorerst nicht das Resultat, sondern den Prozess im Blick. Damit wird aber nicht einem *anything goes* das Wort geredet, was sich im weiteren Verlauf der vorliegenden Untersuchung (vgl. v.a. Kapitel III, Abschnitt 9: *Critically Crip*) noch zeigen wird. Die Kombination aus sinnlichem Werden (Affekt) und dem Einfluss eines Außen (Perzept) zeigt den vieldimensionalen, auf unterschiedlichsten Ebenen ablaufenden Prozess an, aus dem heraus sich Neues gestalten kann. Aufgrund dieser Auffassung sind Termini wie Prinzip, Arbeitsweise oder Verfahren noch unbefriedigend, weil sie eine aktive Richtungsgebung suggerieren, die, bedenkt man sie im Horizont der Schöpfung, auf Kosten einer offenen Bewegung gehen. Es wäre also die Frage, wie man Subtraktion, Variation und (De-)formation weiterentwickeln könnte, um das offene Moment des Werdens zu betonen.

3) Page as Stage

Der Text *Un manifeste de moins* sagt nicht, was er tut, er tut, was er sagt. Die Analyse der Dreierkonstellation Shakespeare – Bene – Deleuze hat Verhältnisse eröffnet, in denen Reflexion und Darstellung und damit Philosophie und Theater stehen können. Deleuze macht die Kunst von Bene, wie er es auch mit den Werken von Künstlern wie Bacon, Godard, Sacher-Masoch und vielen anderen getan hat, zu Funktionen und nicht Gegenständen seines Denkens. Benes Theater stellt an Deleuze eine Aufgabe, die in einem größeren philosophischen Ganzen eine Funktion erfüllt; dies nicht, weil er Ähnlichkeiten zwischen dem

Körper des Schauspielers und dem Körper des Begriffes ausmacht, sondern weil genau dieses Theater ihm als unumgehbarer Denk-Fall von außen zufällt. Dieser Zu-Fall von Außen entkräftet die Idee des reinen Denkens und damit auch der klaren Trennung von Begriffskörper und menschlichem Körper, die traditionelle Trennung von Geist und Körper. In Bezug auf das Theater wird demnach auch das Denken *über* (Körper)Kunst entkräftet, stattdessen ist die Kunst ein Denk-Fall wie auch die Philosophie zu einem Empfindungs-Fall gemacht werden kann. Philosophie und Kunst „kreuzen sich, verknüpfen sich, dies aber ohne Synthese oder Identifikation. [...] Ein reichhaltiges Gewebe von Korrespondenzen kann sich zwischen den Ebenen herstellen.“¹⁰⁴ Das Netz hat jedoch dort Kulminationspunkte, an denen die Empfindung selbst Begriffs-Empfindung und der Begriff Empfindungs-Begriff wird, wobei diese Kulminationspunkte durch die Verschiebung theatraler Arbeitsweisen in das Feld der Philosophie hergestellt werden. Entsprechend schreibt Deleuze nicht nur, *er zeigt das Schreiben*. Der Denker betritt genau wie der Schauspieler eine Bühne.¹⁰⁵ Die weiße Seite ist sein Spielfeld, auf dem Inhalt und Form ineinander übergehen, auf dem sich durch die Gestaltung eines Textes auch der Inhalt des Textes bildet. Forciert man diese Leseweise, die das Wie und das Was ineinander übergehen lassen, dann steht das Manifest nicht nur praxisnah, sondern bereits selber praktisch im Horizont des Theaters. Dieses Vorgehen ist nicht auf die neutrale Beschreibung des Bühnengeschehen aus, sondern deformiert, verzerrt dasjenige, was zu sehen ist. Diese Verzerrung liegt jedoch vollkommen innerhalb Deleuzes philosophischem Interesse, weil das permanente Schöpfen von Begriffen eine Textgattung nach sich ziehen muss, welche die Verbindungslinien zum verwendeten Material zwar aufzeigt, aus diesem Material jedoch eine eigenständige Version macht. *Der Gehalt des Denkens liegt in der Intensität und Weise seiner Schöpfungskraft: Je produktiver und damit schöpferischer der Text, desto höher sein philosophischer Gehalt*. Dieser Zugang zu den Texten von Deleuze eröffnet ein künstlerisches und philosophisches Lesen, weil die Aufmerksamkeit nicht primär auf innerphilosophisch, terminologisch definierte Debatten gelenkt wird, sondern ebenso aufgrund gestalterischer Herangehensweise diskutiert werden kann.

¹⁰⁴ Deleuze und Guattari. *Was ist Philosophie?* (wie Anm. 34). S. 236.

¹⁰⁵ Ähnlich argumentiert in Bezug auf Nietzsche Peter Sloterdijk. *Der Denker auf der Bühne. Nietzsches Materialismus*. Frankfurt am Main 1986.

Die Frage nach der Gestaltung ist in diesem Sinne nicht eine Frage nach der streng definierten Form. Deleuze ersetzt den Terminus Gestalt durch denjenigen des Prozesses und betont damit eine Verschiebung vom Gestellten, vom Aussehen und der Beschaffenheit einer Form zur Analyse beweglicher Darstellungs- und Wahrnehmungsstrukturen. Die *Tätigkeit des Herstellens* rückt in den Vordergrund, die parallel zu Bene vollzogen wird, indem auch er subtrahiert, variiert und (de-)formiert. Deleuze zeigt den Akt des Schreibens entlang des Theaters, das als Material besonders fruchtbar ist, weil es wie keine andere Kunstform *live* durch Tätigkeiten überzeugen muss. Die Pointe liegt in der Kontextverschiebung der Tätigkeiten: Etwas, das im Theater praktiziert wird, wird in das Gebiet der Philosophie verschoben und kann dort neue Lese- und Verstehensmöglichkeiten, neue Zugänge zum Theater und zur Philosophie entfalten. Gerade durch diese Kontextverschiebung wird der intentionale Charakter und das hermeneutische Ansinnen unterlaufen, weil sich nicht nur die Textgattung, sondern auch die Regeln der Lektüre umgestalten. Gelesen wird weniger auf der Ebene begrifflicher Argumentation denn auf materieller Ebene, wobei Qualitäten wie Intensitäten, Dichten oder Rhythmen zur Debatte stehen. Aufgrund dieser Verschiebung, die impliziert, dass ein Musiker die Rhythmen eines philosophischen Textes oder ein Maler die Dichten bestimmter Sprachpassagen gar besser als ein Philosoph analysieren kann, verändern sich Rezeptionsgewohnheiten und -orte in Bezug auf Öffentlichkeitsbildung, Adressaten, Vermittlungskanäle, Sprachduktus etc.

In diesem Sinne ist es zu verstehen, dass Deleuze nicht *über* das Theater schreibt, sondern parallel zu ihm schöpft, indem er sich selber Qualitäten des Theaters aneignet und diese in das Theater zurückwirken. Da Denken im Bereich des Tätigseins angesiedelt wird, hat diese Parallelführung für das Verhältnis zwischen Theorie und Praxis weitreichende Konsequenzen. Wenn Denken nahe dem künstlerischen Handeln *et vice versa* geschieht und somit der Theorie-Praxis-Bezug hergestellt wird, dann ist das *Mit-Etwas-Schreiben* eine ebenso kreative Praxis wie die Kunstproduktion selber: „Denn Theorie ist ebenso wie ihr Gegenstand etwas, das man macht. Keineswegs ist sie abstrakter als ihr Gegenstand. Sie ist eine Praxis der Begriffe, und es gilt, sie hinsichtlich anderer Praktiken, mit denen sie interferiert, zu beurteilen.“¹⁰⁶ Dieses *Doing Theory*, wie

¹⁰⁶ Deleuze. *Das Zeit-Bild. Kino 2* (wie Anm. 39), S. 358.

man diese Begriffspraxis sinnvollerweise nennen kann, steht der Kunst gleichberechtigt gegenüber und zeigt, wie Theorie und Praxis hergestellt und an Arbeit geknüpft sind. Es gilt, ihre Interferenzen zu untersuchen, und dies geschieht durch die Annäherung philosophischer und theatraler Arbeitsweisen, welche Theater als Denken und Denken als Theater gleichermaßen versteht. Der Fokus liegt in beiden Disziplinen auf dem *Vollzug*, und das Theater bekräftigt hierin durch seine spezifischen Arbeitsweisen diesen Aspekt. Wenn Philosophie sich auf das Theater einlässt, dann kann es diesen Vollzug ebenso *denkend praktizieren*, das heißt auch, sich für das sprachliche Fassen der Empfindungen sensibilisieren und selber welche zu produzieren. Zu suchen wäre also eine Sprache, die das *Über* soweit wie möglich in den Hintergrund stellt und den Körper nicht nur aus der Distanz heraus bezeichnet:

Wie an den Körper rühren? Es ist vielleicht unmöglich, auf dieses ‚wie?‘ wie auf eine technische Frage zu antworten. Was aber gesagt werden muss, ist, daß das – an den Körper Rühren, den Körper Berühren, endlich *Berühren* – in der Schrift fortwährend geschieht. [...] *ich kenne kein Schreiben, das nicht berührt.*¹⁰⁷

Der philosophische Text denkt nicht nur über Empfindungen nach, er schöpft sie selber und steht deshalb auch selber an der Übergangszone zwischen Begriff und Empfindung. Die *creatio continua* zielt auf permanente Materialisierung und ist darauf ausgerichtet, durch Gestaltungsmöglichkeiten verschiedene Denkmaterialien hervorzubringen und sie dadurch zu reflektieren.

An einem aktuellen Beispiel kann die Fruchtbarkeit dieser gestalterischen Leseweise verdeutlicht werden. Der französische Philosoph Alain Badiou veröffentlichte 1997 ein Buch, in dem er zu einer Generalkritik gegen das Deleuzesche Denken ausholt. Darin möchte Badiou das Denken „zeitgenössischer Verschiedenartigkeit“, wie Deleuze es präsentiert, einer Generalrevision unterziehen:

Es ist also vollkommen kohärent, wenn Deleuze, von unzählbaren und scheinbar unzusammenhängenden Fällen ausgehend und sich den Stößen aussetzend, die Spinoza und Sacher-Masoch, Carmelo Bene und Whitehead, Melville und Jean-Luc Godard, Bacon und Nietzsche erzeugen, zu begrifflichen Schöpfungen kommt, die ich ohne zu zögern *monoton* nennen würde, das heißt zu einem sehr eigentümlichen Regime der Insistenz, das einen eng gefassten Begriffsapparat

¹⁰⁷ So beschreibt Jean-Luc Nancy die Interferenz zwischen Körper und Schreiben (Jean-Luc Nancy. *Corpus*. Berlin 2003. S. 14).

beinahe unaufhörlich durcharbeitet, und ebenso zu einer virtuosen Variation von Namen, wo das, was sich in dieser Variation denkt, wesentlich identisch bleibt.¹⁰⁸

Badiou kritisiert, dass die Variation letztendlich eine monotone Denkfigur des Identischen sei und nicht – wie von Deleuze behauptet – eine der Singularitäten oder Mannigfaltigkeiten. Wenn man Badiou's Einwand auf rein argumentativ begrifflich-philosophischer Ebene liest, mag die von ihm konstatierte Rigidität bei der Kunstausswahl mit ihren begrifflichen verengten Konsequenzen seine Berechtigung haben. Wahrlich weisen die herbeigezogenen Künstler große Ähnlichkeiten zueinander auf, und schnell kann man den Eindruck gewinnen, dass der Theatermann Bene beispielsweise die gemalten Figuren von Bacon auf die Bühne versetzt. Liest man die Deleuzeschen Ästhetiktexte jedoch ebenso auf der materiell gestalterischen Ebene in enger Verschränkung mit dem materiellen Eigensinn der Künste, dann rückt Badiou's Einwand in ein etwas anderes Licht. Gestalterisch gelesen, also aus der Perspektive *des Reflektierens mit Kunst*, unterliegt das Manifest der Variation und nicht der Monotonie, weil sich die darstellerischen Eigenarten des Theatralen in die Philosophie zurückspeigeln: Auch wenn ein Schauspieler viele Male das gleiche Stück spielt, so ist kein Abend dem anderen identisch:

Theater ist nicht allein der Ort der schweren Körper, sondern auch der realen Versammlung, an dem eine einzigartige Überschneidung von ästhetisch organisiertem und alltäglich realem Leben geschieht. [...] Theater heißt: eine von Akteuren und Zuschauern gemeinsam verbrachte Lebenszeit [...].¹⁰⁹

Wenn man Philosophie aus der Theaterperspektive betrachtet, dann eröffnet sich eine vielfältige Palette an Reflexions- und Empfindungsmöglichkeiten eines Textes, für die beispielhaft drei genannt werden: Erstens, Lesen besteht nicht nur aus stumm, sondern auch aus laut lesen. Liest man das Manifest – durchaus theatral – laut, mehrmals und gerne auch vor und mit Gruppen (als „gemeinsam verbrachte Lebenszeit“), dann finden wir uns schnell in Denkgeschwindigkeitsdebatten, die anderen Verständigungs-codes unterliegen, als rein schriftlich-philosophische Debatten um Begriffe¹¹⁰, worin Fragen zu

¹⁰⁸ Alain Badiou. *Deleuze. ‚Das Geschrei des Seins‘*. Zürich 2003. S. 26.

¹⁰⁹ So formuliert es Hans-Thies Lehmann. *Postdramatisches Theater*. Frankfurt am Main 1999. S. 12.

¹¹⁰ Solche Verschiebungen geschehen häufig, wenn Theaterregisseure theoretische Texte auf die Bühne bringen. Siehe dazu beispielsweise das Gespräch über ästhetische Praxis mit dem Theaterregisseur Tim Zulauf: „Denken hat da nicht nur mit der Verwendung von Begriffen zu tun, sondern auch mit der Stärke von Impulsen. [...] Die Impulse übernehmen dann das Steuer, nicht ich. Wer sich im Rhythmus nicht versteht, der gerät kaum ins Gespräch miteinander.“ („Reinschleichen. Tim Zulauf im Gespräch mit Gesa Ziemer über Theorie auf der Bühne“. In:

Rhythmus, Dichte oder der Intensität eines Textes auftauchen. Zweitens: Wenn philosophisches Denken und theatrales Handeln sich überkreuzen und als zwei gleichberechtigte Weisen der Darstellung verstanden werden, dann kann ein Schauspieler einen philosophischen Text ohne weiteres mit seinen Arbeitsweisen in Verbindung bringen und sich fragen, wie er die Materialität des Begriffes mit seinem Handeln auf der Bühne verbinden kann.¹¹¹ Drittens: Philosophieren ist wie Schauspielen eine *körperliche Tätigkeit*, und wer die *Page as stage* betrachtet, der schreibt und liest auch mit dem Körper. Dieses Schreiben unterliegt auch physischen Kriterien, die danach fragen, ob es eine Temperatur des Textes gibt. Wann ist Sprache intensiv? Fragen des körperlichen Schreibens tauchen beispielsweise unumgänglich in Bezug auf Deleuzes Bild- und Textband zu Bacon auf. Deleuze lässt die Bilder von Bacon auf eine spezifische Weise in seinen eigenen Text einbrechen, indem er das Buch doppelbändig veröffentlichen ließ. Volume 1 versammelt Bacons Farb- und Schwarzweißbilder, Volume 2 den von Deleuze verfassten Text dazu. Deleuzes Text ist im Randverlauf von Nummern begleitet, die auf die einzelnen Bilder Bacons hinweisen. Den Lesenden wird offen gelassen, ob sie diesen *Verweisen* nachgehen und sich die Bilder zu den entsprechenden Textstellen anschauen oder nur den Text lesen oder nur die Bilder betrachten wollen. Deleuze versucht damit ein Text-Bildverhältnis herzustellen, das nicht der Illustration, sondern eher dem Einbrechen, dem Überfall, der *Gewalt der Darstellung* Rechnung trägt. Geht man als Leser diesen Verweisen nach, dann beginnt man ein Bild-Text-Störverfahren wahrzunehmen, das anders als dasjenige zwischen Theater und Text funktioniert. Parallel zum Theater kann man keinen Text lesen, man wird ihn vorher, nachher oder gar nicht lesen. Nur schon diese Anlage erzwingt in Bezug auf das Theater andere Denkvorgänge, in denen Fragen der Zeitverschiebung (Erinnerung oder Erwartung), Flüchtigkeit oder Dreidimensionalität verhandelt werden.

Aus diesem Mit-Material-Reflektieren ergeben sich – je nach Material (ob Film, Malerei, Musik, Literatur oder Theater) – unterschiedliche Leseweisen. Auch wenn die Materialien Nähe zueinander aufweisen, sind sie so rezipiert nicht identisch. Diese künstlerisch-körperliche Lesart, die Überschneidung von

Ästhetische Entwürfe [= 31. Das Magazin des Instituts für Theorie der Gestaltung und Kunst; Nr. 4], Zürich 2004, S. 13-20, hier S. 19).

¹¹¹ Dass die Rückübertragung von Deleuzes Ästhetik in die Kunstpraxis so gut funktioniert, haben diverse künstlerische Initiativen in den 1990er Jahren gezeigt. Siehe beispielsweise den lesenswerten Comic: *Salut Deleuze!* von Martin tom Dieck und Jens Balzer. Hamburg 2000. Siehe ebenso die diversen Kunsttheorieaktivitäten des Labels Mille Plateaux (www.milleplateaux.de).

ästhetisch organisiertem und alltäglich realem Leben, die hier im Hinblick auf das Theater diskutiert wurde, lässt Badiou außer Acht. Wenn man also die hier vertretene gestalterische Perspektive forciert, dann relativiert sich der Monotonie-Vorwurf schnell. Die theatrale Figur des Richard kann dann nicht mit der bildlich dargestellten Bacon Figur identisch sein; mit einem Sensorium für die materiellen Eigenarten der Kunst kreieren Bene und Bacon unterschiedliche Effekte. Schreiben als öffentliches *staging* betont die Korrespondenzen von Kunst und Philosophie, und es ist die Herausforderung der philosophischen Ästhetik, sich den unterschiedlichen Kunstpraktiken nicht nur zuzuwenden, sondern ebenso den Einbezug gestalterischer Arbeitsweisen in das philosophische Reflektieren einfließen zu lassen. Dieses Vorgehen auf verschiedene Arten und Weisen zu erproben, ist *an sich* schon eine Untersuchung der Interferenzen, weil es reflexiv handelnd Philosophie und Kunstpraxis einander annähert.

Gegenwart – Situation – Ereignis

Deleuze zeigt, wie die Triade Begriff – Affekt – Perzept nicht nur als theoretisches Konzept zur Grundlage der Ästhetik gemacht wird, sondern auch, wie diese gestalterisch im eigenen Text umgesetzt wird. In Bezug auf das Theater exponiert das Manifest, wie eine künstlerische Praxis, die sich in den Tätigkeiten Subtraktion, Variation und (De-)formation zeigt, mit dem Feld der Philosophie verknüpft wird. Deleuze transferiert diese Arbeitsweisen in das Feld der Philosophie und nimmt dadurch eine Kontextverschiebung vor, wodurch die gestalterischen Eigenschaften der philosophischen Sprache in den Vordergrund rücken. Im Sinne der *creatio continua* entwickeln sich die theatralen Vorgehensweisen im philosophischen Text weiter und etablieren qua Gestaltung ein Eigenleben, anhand dessen etwas zur Geltung gebracht werden kann. Aus meiner Sicht erzeugt erstens: Subtraktion ein *gegenwärtiges*, zweitens: Variation ein *situatives* und drittens: (De-)formation ein *ereignishaftes* Schreiben. Das Manifest gestaltet sich als Text, der Gegenwart, Situation und Ereignis, die untrennbar ineinander übergehen, kreierte, indem er diese auch gestalterisch offen legt. In allen drei Vorgängen liegt die *creatio continua* – als Gegenwärtig-, Situativ- und Ereignishaftmachen –, die das Denken, die Sprache, den Text, die Schrift nicht nur zum Vermittlungsmedium von Erkenntnis macht, sondern auch

zu materiell orientiertem, sinnlichem Lesen animiert. Das Philosophische der Ästhetik wird somit vom Ästhetischen der Philosophie ununterscheidbar.

Verfolgen wir die drei Wege von der Subtraktion zur Erschaffung der *Gegenwart*, von der Variation zur Erschaffung der *Situation*, von der (De-)formation zur Erschaffung des *Ereignisses* und versuchen wir, die spezielle Prägung der Begriffe in Bezug auf das Manifest in den Blick zu nehmen.

Erstens: Das Spezifische am Erzeugen der Gegenwart liegt darin, dass Deleuze etwas intensiv und bedeutsam macht, das vorher zu etwas kulturell Unbedeutsamen, Unsichtbaren marginalisiert wurde. Das Marginale, zuvor kaum Beachtete – eben: Ungegenwärtige – gewinnt an Potenzial und wird zur Grundlage des Denkens gemacht. Bene führt das Hervorbringen versteckter Potenziale auf vielen Ebenen vor, sei es durch die Verschiebung der Grenze von körperlicher Normalität und Abweichung, sei es in Bezug auf sexuelle Identitäten oder auf formaler Ebene der Theatermittel. Durch das Subtrahieren der Elemente treten diese aus den Relationen und damit aus definierten Wahrnehmungs- und Denkhierarchien heraus und verlieren auf diese Weise die Abhängigkeit zu etwas Übergeordnetem. Hervor tritt etwas Anderes, zuvor Unsichtbares, dem eine gesellschaftliche Relevanz und Kraft zugesprochen wird. Durch die Subtraktion wird nicht die Illusion einer vollkommen freien Beweglichkeit der Elemente aufgebaut, jedoch ermöglicht diese das Herstellen anderer Relationen, die wiederum andere Realitäten herstellen können. Der Terminus *prae-esse* impliziert, dass jemand zuvor oder etwas vorne und anwesend ist, sich gegenwärtig machen kann und dadurch eine unumgängliche Dringlichkeit darstellt. Gegenwärtigmachen heißt in diesem Fall, dass etwas Marginalisiertes nach vorne befördert und zum Anlass der Begriffsarbeit genommen wird. Wenn Deleuze sich also auf Bene bezieht, dann beteiligt auch er sich am Prozess des Präsentmachens einer bestimmten Performancetradition und entwickelt entlang ihrer eine schöpferische Ästhetik, die eben vor allem anhand einer spezifisch kritischen Kunsttradition entwickelt werden kann.

Zweitens: Schreiben als Gegenwärtigmachen ist aufgrund des Prinzips der Variation untrennbar an das Herstellen von *Situationen* geknüpft. Elemente werden nicht frei flottierend variiert, sondern so, dass sie situativ ihre Wirkung entfalten. Das Manifest basiert auf einer Dreiecks-Situation, in die sich Deleuze als philosophischer Autor nicht nur hineinbegibt, sondern sie auch aktiv herstellt.

Das Schaffen von Situationen ist als nicht-dualisierender Zustand gedacht, in dem die hohe Kombinatorik heterogener Elemente der Kausalität vorrangig ist. Widersprüche schaffen Verbindungen, die zu Intensitäten führen und scheinbar nicht zusammengehörende Gebiete neu verketteten. Diese Neuverkettungen machen den unvorhersehbaren Charakter einer Situation aus, in der Ausnahmen und Abweichungen in ein Verhältnis treten und neue Lesarten ermöglichen. Inkommensurables tritt sich gegenüber und löst einen Prozess aus, der vor allem in seiner Weiterführung betrachtet werden muss. Nur wenn in dieser Weiterführung das Potenzial zur Verschiebung der Wahrnehmung liegt, können wir von einer Empfindung sprechen, von der das Denken affiziert wird. Situatives Schreiben akzentuiert die *Tätigkeit des Hervorbringens*, welche die Kraft der Handlung vor dem Produkt im Sinne eines fertigen Werkes betont. Ästhetische Wahrnehmung fokussiert hier vor allem den Modus der Tätigkeit, der durch kontinuierliche Variationen auf die Bühne gebracht wird. Die Situation beinhaltet mehr als das Potenzial ihrer kombinatorischen Möglichkeiten, weil sie zudem den *Akt der Darstellung* betont. Dieses *Wie* zeigt sich in den Kontinuen, Rhythmen und Geschwindigkeiten, mit denen theatral und denkerisch variiert wird. Speziell für die Kunstform des Theaters gilt, dass nicht nur die Spielenden agieren, sondern auch das Publikum Teil der Situation ist. Das Publikum ist durch seine Anwesenheit am Geschehen beteiligt und kann schon deshalb kein klar umgrenztes Wissen nach Hause tragen, denn es ist selber in den situativen Ablauf involviert. Die Theatersituation wird zum intensiven, gemeinsam geteilten Augenblick, der sich im gleichen Raum zur gleichen Zeit abspielt. Betont man diese besondere Verflechtung zwischen Publikum und Darsteller im Theater, liegt ein Vergleich zwischen Bühnenpräsentation und Philosophie-Vorlesung nahe:

Auch Lehrveranstaltungen sind eine Art Sprechgesang, der Musik näher als dem Theater. Es spricht grundsätzlich nichts dagegen, daß eine Lehrveranstaltung ein wenig wie ein Rockkonzert ist. [...] [Das Publikum] war wie eine Echokammer, wie Schleifen, in denen eine Idee wiederkam, nachdem sie mehrere Filter passiert hatte. Damals habe ich erfasst, wie sehr die Philosophie nicht nur der Begriffe bedarf, sondern auch eines nicht philosophischen Verständnisses, das über Affekte und Perzepte verläuft. Beides ist erforderlich. Die Philosophie steht in einem wesentlichen positiven Verhältnis zur Nicht-Philosophie: sie richtet sich unmittelbar an Nicht-Philosophen.¹¹²

¹¹² Deleuze. *Unterhandlungen* (wie Anm. 43). S. 202f.

Sowohl der Text als auch die philosophische Präsentation schafft eine Situation, in der die *Konstitution* des Gedankens ins Zentrum rückt und nicht die Übermittlung seiner definitiven Form. Dem Text als Situation haftet etwas Vorläufiges, Skizzenhaftes, Entwurfsartiges an, so dass man von einer *Ästhetik des Entwurfes* sprechen könnte, die in ihren verschiedenen Ausprägungen einen Einfluss auf den Inhalt eines Textes haben. Das Brüchige der Sprache wird prononciert dargestellt, der philosophische Text macht sich verletzlich, weil er selber dar- und nicht nur vorstellt.

Drittens: Aus der (De-)formation entwickelt sich im Manifest ein spezifisches Verständnis des Ereignisses. Dabei wird die Form zugunsten beweglicher Denkprozesse zurückgestellt, weshalb die Aufmerksamkeit auf die deformierenden Prozesse des Theaters und des Denkens gerichtet werden. Die (De-)formation macht den Körper zum Ort des Ereignisses und stellt ein Forschungsfeld her, in dem ein dynamisches *Bewegungsdenken* erprobt werden kann. Dieses Geschehen vor Ort, im Körper, ist immer singulär, so dass zwei Ereignisse nie identisch miteinander sein können. Es gibt keine universale Definition des Ereignisses, man kann nur einige Koordinaten seiner Entstehungsweise nennen. Es wird nie nur durch ein Element ausgelöst, sondern mindestens durch zwei, somit entsteht es nie aus *Einem*, sondern erhält seine Wirksamkeit immer aus einer Zusammensetzung, aus einer Vielheit heraus. Ereignisse wahrnehmen und denken heißt, sich in ein unablässiges Fortschreiten zu begeben, und das Theater von Bene stellt diesen fortschreitenden Prozess, der sich in der Konstitution der Figur zeigt, so deutlich in den Vordergrund.¹¹³ Der *Vollzug* der Konstitution wird gezeigt und nicht das Ding, die Form, das Produkt. In Verbindung mit dem Theater bringt das Ereignishafte Besonderheiten hervor: Einerseits ist es, wie das Theater selbst, mit nicht Reproduzier- und Vorausssehbarkeit konfrontiert, weshalb es sich unverfügbar und nicht bestimmbar manifestiert. Es hat nicht einen Namen und schafft sich seine Fakten immer wieder neu, weil sich Werden und Geschehen im Sinne der *creatio*

¹¹³ Bernhard Waldenfels beschreibt die ‚Ereignistypen‘ wie folgt: „Es gibt nicht zwei Klassen von Ereignissen, solche, die einer Oberklasse, und solche, die einer Unterklasse angehören. Wohl aber gibt es verschiedene *Dominanzen* und eine entsprechende *Polarisierung*. Ein Ereignis kann *primär* darauf hinauslaufen, daß eine bestimmte Ordnung erprobt, befestigt und reproduziert oder daß sie umgekehrt durchbrochen, unterhöhlt und durch eine neue Ordnung ersetzt wird.“ Die Pointe am Ereignisbegriff ist diese Janusköpfigkeit, die besagt, dass man im Moment des Geschehens nicht weiß, mit welchem Ereignistyp man es zu tun hat (Bernhard Waldenfels. „Die Macht der Ereignisse“. Zitiert aus einem Vortrag, den der Autor im Rahmen des Workshops *Kritik und Kriterien* während des internationalen Theaterfestivals *Theaterformen* [Hannover/Braunschweig 2004] gehalten hat).

continua gleichzeitig vollziehen. Das Denken wird gezwungen, die Prozesse zu analysieren und aus ihnen heraus eine Sprache zu finden, die Begriffe zu schöpfen. Andererseits geschieht das Ereignis nur als Akt, denn ohne diese materielle körperliche Einschreibung wird der Körper nicht zum Ort des Ereignisses. In diesem Sinne ist auch der Ereignisbegriff hier einer, der darauf insistiert, dass Wesensmerkmale des Körpers nicht universal bestimmbar sind, sondern als singuläre und veränderbare Akte auftreten. Als Alternative zu substanzorientierten Begriffen *über* den Körper wird ein rhythmisches Geschwindigkeitsdenken präsentiert, das ein dynamisches Ordnungsprinzip an die Stelle eines starren Regelsystems setzt, welches sich an definierten Formen orientiert. Die Musik, in der die Töne flächenhaft, unhierarchisch nebeneinander liegen, und in einem System von *Melodielinien* ineinander aufgehen, steht hier modellhaft für das Denken. So wie Bene an seinem Schauspielerkörper die (De-)formation erprobt, vollzieht Deleuze diese am Begriff, womit die Begriffe andere Körper und die Körper andere Begriffe erhalten. Die körperliche Form wird aus der organischen Funktionalität herausgehoben und als etwas dargestellt, das neue Beziehungen zu seiner Umwelt herstellen kann. Dieses geschieht als öffnender Prozess, als etwas, das ermöglicht und nicht unproduktiv, behindernd entstellt. Sowohl im Theater von Bene als auch in der Philosophie von Deleuze ist der Körper des Schauspielers und des Begriffs von zentralem Interesse und lässt die (De-)formation als Vermögen in Kraft treten.

Einschub I: René Pollesch/Hallo Hotel!

S: Man hat mich gezwungen, meine Tabletten ohne Wasser einzunehmen. Im Hotel Sacher! Das muß man sich mal vorstellen! Man kommt hierher und macht nur noch intensive Erfahrungen! In diesem alten Ding, hier muß irgendeine Matrix von Ausnahmezustand drunterliegen...

(schreiend/outraged?)

St: Die warten in den Theatern immer. Und ich frage mich, auf was? Vielleicht sollten die nicht warten, bis etwas geronnen ist, und eher das Marginalisierte, Verdrängte aufheben und es mit Achtung präsentieren. Und mit der Einsicht, daß mein Alltag theoriefreundlich ist.

René Pollesch. *Hallo Hotel!*

Das Interesse der Verknüpfung künstlerischer Arbeitsweisen mit der Theorie liegt nicht nur auf der Seite der Theoretiker, es liegt auch auf Seiten der Künstler. Gestaltend reflektieren sie theoretische Inhalte und damit gleichzeitig die

Möglichkeiten ihres eigenen Mediums und des Kunstbetriebes.¹¹⁴ Der Theaterregisseur und Autor René Pollesch, der sowohl in der freien Szene als auch in arrivierten Stadttheatern zu sehen ist, tut dies ungleich expliziter als Bene mit seinem *Richard III*. Das Motto *Page as Stage*, auf das hin Deleuzes Manifest gelesen wurde, verkehrt er, indem er ein *Stage as Page*-Theater herstellt. Seine Stücke, in denen er entgegen traditioneller Theatergewohnheit ungewöhnlich viele Frauenrollen erfindet, sind Schnellsprechmarathons. Äußerst agile, eloquente und exaltierte Schauspielerinnen wie Sophie Reus oder Caroline Peters rattern und schreien in einem kaum zu überbietendem Tempo aktuelle Theoriefetzen von Gilles Deleuze, Giorgio Agamben, Judith Butler, Mike Davis u.a. Pollesch ist einer der Theaterregisseure, die Theorie nicht nur implizit, sondern sehr explizit verarbeiten. Seine Stücke werden getragen von *Gender* und *Queer Studies*, Urbanismus-Theorien oder ökonomiekritischen Texten. Er sampelt dabei Theoriesprache mit theatraler Alltagssprache, so dass seine Schauspieler regelmäßig und gewollt den Faden verlieren, weil sie komplizierte Theorieblöcke mit alltäglichen Sprachspielen mischen und auswendig lernen müssen. Häufig wird die bereits zur Kultfigur gewordene Souffleuse zur Dialogpartnerin, die den Schauspielerinnen den Wiedereinstieg in die Theorie vermittelt und diese manchmal sogar kritisch kommentiert. Das Pollesch-Ensemble liebt die Theoriesprache, besetzt sie mit einem neuen Sound, kotzt Formulierungen des gerade aktuellen Jargons wie Ausnahmezustand, Zwangsheterosexualität oder Neoliberalismus angewidert und gleichzeitig fasziniert in den Zuschauerraum. Wer sich nicht in den einschlägigen, gerade aktuell diskutierten Theoriewelten auskennt, weiß oft nicht, wo die Theorie beginnt und das Theater endet.

Wir sehen schöne, vollkommen erschöpfte und gleichzeitig drahtige, sich hysterisch verausgabende Menschen zwischen 30 und 40 Jahren, die uns vorführen, dass das Leben an vielen Stellen brutal mit dem Anspruch der Begriffe kollidiert. Pollesch antwortet auf die Frage, ob er die Unbrauchbarkeit von Theorien für den Alltag zeigen will:

Ich möchte auf gar keinen Fall die Lächerlichkeit der Theorien zeigen. Man wird überfallen von Diskursen, und ich bin froh, daß Begriffe endlich den Weg ins

¹¹⁴ Die vierte Nummer des *ith*-Magazins 31 versammelt Statements einiger solcher Künstler. Darin unter anderen: Renée Green, Heiner Goebbels, Tim Zulauf etc. (vgl. *Ästhetische Entwürfe* [wie Anm. 110]).

Theater gefunden haben. Ich suche nach einer nicht-romantisierenden Sprache, die im Theater leider immer noch vorherrscht.¹¹⁵

Diesen *Überfall der Begriffe* auf das Leben setzt Pollesch mit seinen Schauspielerinnen auf der Bühne grandios um. Begriffe stehen plötzlich schief, werden mit Körpern und Handlungen konfrontiert, die den Begriff in ein anderes Licht rücken. Die Darstellenden zeigen, wo der Begriff aufhört und der Jargon beginnt und damit gleichzeitig wie verletzbar das Konstrukt Begriff ist, wenn dieser in die Alltagssprache eingeht. Ihm gelingt es, die Theorie an konkrete Lebenserfahrungen der 1980er und 1990er Jahre Generation zu überprüfen. „Scheiß-Deleuze“, brüllt Bernhard Schütz in *Stadt als Beute*, und verdächtigt damit eine Generation, die wieder mal begrifflich, jedoch nicht politisch auf der Höhe ihrer Zeit ist.¹¹⁶ Pollesch vermischt Theoretisches und alltäglich Theatrales, indem er die Theorie sprachlich und körperlich an den Alltag zurück bindet und nimmt dieser dabei den autoritären Duktus. Begriffe werden nicht still ergründet, sie werden verwendet, am eigenen Körper und am Publikum getestet. So laut wie kein anderer fragt er nach den Arbeitsbedingungen im Theater und in der Gesellschaft: Warum keine Frauenrollen? Warum die Hierarchie? Warum entfesselter Kapitalismus? Und sein Theoriespielen hat auf vielen Bühnen Erfolg: Es wird sowohl in der Theorie als auch der Kunst vielfältig rezipiert.

¹¹⁵ „Ästhetik der Involviertheit. René Pollesch im Gespräch mit Gesa Ziemer“. In: *Ästhetik der Kritik* (= 31. Das Magazin des Instituts für Theorie der Gestaltung und Kunst; Nr. 2). Zürich 2003. S. 35-39, hier S. 38.

¹¹⁶ Vgl. Diedrich Diederichsen. „Denn sie wissen, was sie nicht leben wollen. Das kulturtheoretische Theater des René Pollesch“. In: *Theater heute*. 03/02.

II) Verletzbare Orte

4) Hans Blumenberg

Lektüre

Einen ganz anderen Ausgangspunkt auf dem Weg zum Entwurf einer praktischen Ästhetik und zur Frage, wie eher *mit* und weniger *über* (Körper-)Kunst nachgedacht werden kann, liefert Hans Blumenberg: „Die ästhetische Einstellung“, schreibt er, „leistet weniger, weil sie mehr aushält [...]“¹¹⁷ Und seine Forderung ist es, die *Metapher* als konstitutiven Bestandteil der Sprache parallel zum Begriffsgebrauch auch in der Wissenschaftssprache stark zu machen. Blumenberg, der sich nicht sehr ausgiebig, aber doch immer wieder mit der Disziplin der Ästhetik beschäftigt hat, kreist um die Frage, in welcher Sprache sich philosophische Fragen überhaupt formulieren lassen, stößt die Philosophie doch immer wieder auf Aporien. Reine Begrifflichkeit, auf der unsere Wissenschaftssprache gemeinhin beruht, liefert zwar sinnstiftende Weltzugänge und Erkenntnis, sie kann jedoch nicht ausschließliche Basis philosophischer und generell wissenschaftlicher Sprache sein. Neben den Begriffen sind es die Metaphern, die eine ganz grundsätzliche Struktur unseres Denkens zeigen, weil sie die Leerstellen, den Mangel, das Defizit begrifflicher Äußerungen hervorheben. Und genau in diesen Lücken eröffnet sich überhaupt erst ein Großteil der wirklich wichtigen Lebensfragen. Ja, es zeigt sich sogar, dass so genannte Begriffe – wie beispielsweise derjenige der Wahrheit – selber der Struktur einer Metapher unterliegen. Um dies zu beweisen, rekonstruiert Blumenberg einerseits die Geschichte vieler Metaphern, um deren vielschichtiges Auftreten aufzuzeigen, und kreierte andererseits auch selber Metaphern. Er entwickelt einen eigenen, poetischen Sprachklang, der sich von der üblichen akademischen Wissenschaftssprache abhebt, und zeigt damit selber, welcher Wert der Verwendung von Metaphern beigemessen werden kann. Seine philosophische Poesie produziert vielfältige Assoziationen und erinnert uns daran, dass unsere Sprache ohne Metaphern um einiges ärmer wäre – mehr noch: ein rein begriffliches Reflektieren würde uns gar nicht erst zu den entscheidenden Lebensfragen hinführen.

¹¹⁷ Hans Blumenberg. *Ästhetische und metaphorologische Schriften*. Frankfurt am Main. 2001. S. 119.

Im Gegensatz zu Deleuzes Vorschlag der Philosophie als vitaler, kontinuierlicher Begriffsschöpfung, die von einer nach vorne gerichteten Utopie der Emanzipation von Minderheiten getragen ist, nährt sich Blumenbergs Zugang zunächst aus vielfältigen Defiziten heraus. Der Mensch kommt immer zu spät, er stößt nur zu etwas schon Daseiendem, weshalb sich in seiner Sprache zu aller erst einmal Notstände manifestieren, die Ausdruck eines Überlebens und weniger eines vitalistisch geprägten Lebens sind. Ohne dies zu goutieren, bemerkt Blumenberg, dass – anders als bei Deleuze – Theorie und Praxis nicht ein gleichberechtigtes Verhältnis miteinander eingehen. Er benennt auch hier eher den Mangel, indem er erklärt, wie es für die Genese der Wissenschaft geradezu konstitutiv sei, sich zu distanzieren und sich die wichtigen Fragen damit wortwörtlich vom Leibe zu halten. Entsprechend kommen auch Leib und Körper in seinen Schriften nur insofern vor, als sie weitgehend schweigend behandelt werden. Auch dies steht im Gegensatz zu Deleuze, der sich sehr explizit auf den Körper in den verschiedenen Künsten bezieht und diesen in seiner diesseitigen Materialität zum Anlass des Denkens macht. Deleuze und Blumenberg reflektieren folglich das Selbstverständnis der eigenen Disziplin auf sehr unterschiedliche Weise. Beide benennen zwar die Grenzen hermeneutisch ausgerichteter Denkfiguren, dieses jedoch einmal aus dezidiert diesseitiger Perspektive und einmal mit Blick ins nicht materiell Benennbare, gar Jenseitige und den dazugehörigen unterschiedlichen Sprachdukti, die zudem in sich gegenseitig sehr fremd erscheinenden akademischen Welten wirkten. Auch wenn die Lebensdaten und die Erscheinungsjahre ihrer zentralen Texte fast übereinstimmen, meint man auf den ersten Blick kaum ähnliche theoretische oder künstlerische Interessen entdecken zu können. Kurz gesagt: Deleuzes Philosophie ist auf Immanenz, Blumenbergs auf Transzendenz ausgerichtet. Selbstredend und von beiden Seiten herkommend mit einem Bewusstsein für die Kippmomente beider Zugänge. Gerade diese Andersartigkeit ihrer Texte mit den dazugehörigen verschiedenen biografischen Eckdaten animiert dazu, über verschiedene Möglichkeiten der Gestaltung ästhetischer Theorien nachzudenken.

Der Pariser Gilles Deleuze, 1925 geboren, in Frankreich politisch engagiert, nicht nur in den 1960er und 1970er Jahren innerhalb der Reformuniversität Vincennes (später Saint Denis), sondern auch auf den Strassen zusammen mit Michel Foucault und anderen als Fürsprecher der Gefangenen in der *Groupe d'*

information sur les prisons (GIP), die sich für bessere Zustände in den französischen Gefängnissen einsetzte. Ein wirkungsvoller Professor und Lehrer,¹¹⁸ öffentlich sichtbar und engagiert als Intellektueller, der gemeinsam mit seinem (Denk-)Freund, dem Psychiater Félix Guattari, die Hermetik der Disziplinen aufbrechen wollte. Er liebte zerrissene Kunst, schrieb entsprechend permeable und kämpferische Texte mit vielen Ein- und Ausgängen in einer eigenen, phantasievollen Sprache, die dennoch einer strengen Systematik unterliegt. Deleuze schrieb gegen das Ressentiment an und vertrat eine Theorie unerschöpflicher Kreation und Produktion, stets nach vorne gerichtet, in jedem Moment einer sich neu konstituierenden Gegenwart verpflichtet. Entsprechend seines politischen Engagements und seiner ästhetischen Themen, die vom Film über die Malerei, vom Theater bis zur Literatur führten, wurde er vor allem in den 1990er Jahren zu einem der Lieblingsphilosophen verschiedener populärkultureller Akteure und vor allem in subkulturellen Umgebungen geradezu emphatisch rezipiert. So wurde er zum geistigen Paten vieler kollektiver Kunstprojekte, die vor allem sein rhizomatisches Denken vielfältig zur Anwendung brachten. Deleuze scheint mit seinen Themen und seiner Schreibart den Nerv der Zeit getroffen zu haben, so dass man seine Texte geradezu wild modellierte und gerne auch in verkürzten Schlagworten zitierte. Gleichzeitig herrschte in der (deutschsprachigen) akademisch-philosophischen Welt ein längeres Schweigen, nur zögernd war man bereit, seine Positionen aufzunehmen, die Bilder seine Filmtheorie beispielsweise als *Denkbilder* und weniger als filmtheoretische Bildanalysen zu lesen.

Auf der anderen Seite Hans Blumenberg, 1920 im norddeutschen Lübeck geboren, der die Zeit des deutschen Nationalsozialismus als so genannter ‚Halbjude‘ nur unter menschenverachtenden Repressionen überlebte. Nach dem Abitur verweigerte man ihm mehrfach den Zugang zu verschiedenen Universitäten und brachte ihn 1944 in ein Lager, aus dem er jedoch fliehen konnte. Nach dem Krieg schlug er eine gradlinige akademische Karriere an

¹¹⁸ Ihm wird im Übrigen häufig ein gewisses Charisma durch Ton, Stil und körperlicher Präsenz zugeschrieben, dessen Qualität man gut anhand der kürzlich von Gallimard herausgegebenen Audio-CDs seiner Vorlesungen hören kann (vgl. Gilles Deleuze. *Leibniz: âme et damnation*. Double CD. Editions Gallimard 2003; Gilles Deleuze. *Spinoza: immortalité et éternité*. Double CD. Editions Gallimard 2001). Bei den Spinoza-Vorlesungen hörte man die performativen Sprechqualitäten beispielsweise deutlich auf Track 12 mit dem Titel „L’importance, comme critère d’existence“, auf dem Deleuze je länger er spricht, desto mehr die Wörter dehnt, geradezu lallt, sich während des Sprechens eine Zigarette anzündet, mit dem Publikum in Interaktion tritt etc.

verschiedenen deutschen Universitäten wie Hamburg, Giessen, Bochum und Münster ein, wo er bis zu seiner Emeritierung lehrte. Trotz stetig engagierter inneruniversitären Aktivitäten war Blumenberg ein eher unsichtbarer Zeitgenosse, der, wie es in Odo Marquards Laudatio zur Verleihung des Sigmund Freud Preises heißt, „zurückgezogen vom Wissenschaftstourismus und seinen Konversationsorgien“¹¹⁹ lebte und arbeitete, indem er im Zwiegespräch mit seinem Diktiergerät ein riesiges Lektürepensum bewältigte. Zusammen mit Hans Robert Jauß begründete er Anfang der 1960er Jahre die Forschungsgruppe *Hermeneutik und Poetik*, in der er, wie der Titel es bereits besagt, der Wissenschaftssprache die Poetik an die Seite stellte. Der poetische Zugang, den Blumenberg in der Wissenschaftssprache weniger etablieren denn rehabilitieren wollte, macht ihn nicht nur zu einem Vertreter hermeneutikkritischer Philosophieansätze, sondern auch zu einem *philosophischen Schriftsteller*¹²⁰, dessen Texte weit mehr als akademisch antrainierte Gepflogenheiten zeigen. Trotz dieses poetischen Potenzials, hinterließ Blumenberg eine an vielen Stellen auch sehr gelehrt klingende Wissenschaftsprosa, die sich aus einem nahezu unerschöpflichen historischen Wissen speist, das wohlklingend formuliert und gespickt mit – gerne in lateinischer oder griechischer Originalsprache belassenen – Zitaten, an Eloquenz kaum zu überbieten ist. Gerade dieses Oszillieren zwischen dem Vermitteln von historischem Wissen und der Entwicklung eigener poetischer Sprachphantasie macht das besondere Lesevergnügen seiner Texte aus. Blumenberg gelingt es, ein außergewöhnliches Verhältnis zwischen Fremd- und Eigenwelt, zwischen Repräsentation und Präsentation, zwischen Vor- und Darstellung, zwischen Philosophie und Kunst zu entwickeln, das ihn auch zu einem noch weitgehend unentdeckten Grenzgänger zwischen der Philosophie- und Kunstwelt macht.

Entgegen der Gegenwartsorientierung von Deleuze war es ein historisches Projekt, das er mit seiner *Metaphorologie* entwarf, in dem es ihm immer wieder gelang, vielsagende Querverbindungen zwischen überraschenden historischen Quellen herzustellen. Gerade sein dezidiert historisches Interesse mit seinen

¹¹⁹ Odo Marquard. „Laudatio auf Hans Blumenberg“. In: *Deutsche Akademie für Sprache und Dichtung*. Jahrbuch 1980. Heidelberg 1980. S. 53.

¹²⁰ Als solcher lässt er, wie Odo Marquard es formuliert, kaum ein literarisches Genre aus: „[V]on der begriffsgeschichtlichen oder metapherngeschichtlichen Miscelle über die philosophische Abhandlung, das systematisch-problemgeschichtliche Fundamentalwerk, den Essay, die poetische Erzählung, die Fabel und den Aphorismus.“ (Odo Marquard. „Entlastung des Absoluten“. In: Franz Josef Wetz und Hermann Timm [Hrsg.]. *Die Kunst des Überlebens. Nachdenken über Hans Blumenberg*. Frankfurt am Main 1999. S. 17-27, hier S. 24).

Streifzügen durch abgelegenstes Quellenmaterial prägen seinen Philosophiestatus, was „ihn davor bewahrte, gewissermaßen als *Up-to-date*-Prophet des *Ganz Anderen* auf den Bühnen der Zeit aufzutreten.“¹²¹ Etwas Unzeitgemäßes muss schon zu seiner Zeit in seinem Zugriff auf Philosophie gelegen haben, das auch aus heutiger Perspektive seine Texte eigenartig antiquiert und aktuell zugleich erscheinen lässt. Trotz der nicht zu überhörenden scholastischen Töne, faszinieren seine Texte jedoch weniger durch ihre stringent überzeugende Argumentation als durch eine überwältigend treffende Sprachphantasie, die den Leser an unerwarteten Textstellen geradezu anspricht und nicht nur zu einer argumentativen, sondern auch emotionalen Reaktion auffordert. Der poetische Zugang zu wissenschaftlicher Sprache zeigt sich in Blumenbergs Texten, die sich als reiches Arsenal an zitاتفähigen Sätzen lesen lassen und deshalb zu einem praktischen Gebrauch geradezu einladen. Er hat – wie Odo Marquard es treffend formuliert – „Problemdrucksteigerungsprosa“ geschrieben, „durch die philosophische Problemlagen alptraumfähig werden in seinen – wie ich sie genannt habe – als gelehrte Wälzer getarnten Problemkrimis, die uns merkender machen für das, was los ist.“¹²² Blumenbergs Texte werden überwiegend im philosophisch- und literaturwissenschaftlich-akademischen Umfeld rezipiert, während man innerhalb von Kunst und Ästhetik bis jetzt wenig Notiz von seinem Schaffen nimmt.

Blumenbergs Philosophie soll hier weniger systematisch, sondern auf der Matrix von Deleuzes Ästhetik für den Entwurf einer praktischen Ästhetik gelesen werden. Hierfür ist in einem ersten Schritt die Metapherntheorie von Bedeutung und damit die Frage, wie diese für die Ästhetik – genauer: für ein Denken *mit* Körpern – fruchtbar gemacht werden könnte. Dies vor allem deshalb, weil Blumenberg selber die Metapher gerade nicht innerhalb der ‚weichen‘, sowieso schon auf Vieldeutigkeiten ausgerichteten Ästhetik verortet, sondern innerhalb ‚harter‘ rational orientierter Wissenschaftszugänge. So gesehen liegt seine Pointe ja gerade in der Behauptung, dass es vor allem in vermeintlich präziser Wissenschaftssprache von Metaphern nur so wimmelt, wir uns dessen nur nicht bewusst sind. Diese Pointe schließt jedoch nicht aus – so mein Zugang –, dass die Metaphorologie und vor allem, daran anschließend, der „Ausblick auf eine

¹²¹ Werner Köhne. „Zeitzeugenschaft im Verborgenen. Der Philosoph als Seismograph der geistigen Situation der Zeit“. In: Wetz und Timm (Hrsg.). *Die Kunst des Überlebens* (wie Anm. 120). S. 409-425, hier S. 409.

¹²² Odo Marquard. *Laudatio* (wie Anm. 119). S. 22.

Theorie der Unbegrifflichkeit“ auch für die Ästhetik eine Relevanz hat, die es für den Entwurf einer praktische Ästhetik darzustellen gilt. Blumenberg entwirft einen *Ausblick* auf eine Theorie der Unbegrifflichkeit, der bis zuletzt den Charakter eines ausblickenden Entwurfes behält, und verzichtet auf dessen konkrete Gestaltung. Streng genommen, verzichtet er nicht einfach auf dessen konkrete Ausgestaltung, er kann diese aufgrund seiner theoretischen Prämissen gar nicht unternehmen, weil „Unbegrifflichkeit nicht kongruiert mit Anschaulichkeit“¹²³ und damit an den Grenzwert des Mystischen gemahnt. Dieser Vorschlag der Unbegrifflichkeit ist mein Einsatzpunkt, an dem mich nun weniger der Grenzwert des Mystischen interessiert als die Frage, ob es trotz der Resistenz gegen die Anschauung, konkrete ästhetische Gestaltungsmöglichkeiten dieser Unbegrifflichkeit gibt. Wie könnte man Blumenbergs Vorschlag der Unbegrifflichkeit, der aus seiner Sicht auf die nicht anschaulichen und gerade deshalb so zentralen Bereiche unseres Lebens ausgerichtet ist, in den Bereich der Anschauung holen? Die Frage ist, ob uns nicht gerade das Feld der Unbegrifflichkeit, obwohl von Blumenberg vollkommen anders intendiert, wieder auf das diesseitig Materielle und Anschauliche des Körpers zurückwirft und damit die Möglichkeit bietet, eben nicht begrifflich, sondern unbegrifflich *mit* dem Körper zu reflektieren. So gedacht eröffnet der Vorschlag einer Theorie der Unbegrifflichkeit Möglichkeiten, die Distanz, aus der Konventionen und Vorurteile über den Körper resultieren, zugunsten eines Denkens mit Körpern umzudeuten.

Im Hinblick auf die Unbegrifflichkeit werden Teile seiner Metaphertheorie extrahiert und angewendet, um vorerst eine neue Metapher zu konstruieren, welche die Bezugsgröße der Verletzbarkeit etabliert. Hierfür sind die für die Ästhetik relevanten Frühwerke, wie sie in *Ästhetische und metaphorologische Schriften* zusammengefasst sind, von Bedeutung, die sich schwer in eine Systematik fügen lassen. Die *Paradigmen zu einer Metaphorologie* leisten Entscheidendes zum Verständnis der Metapher auch als ästhetisches Sprachinstrumentarium, aus dem heraus sich Blumenbergs viel versprechender Vorschlag der *Unbegrifflichkeit* entwickelt, so wie dieser im *Ausblick auf eine Theorie der Unbegrifflichkeit* formuliert wird. Blumenberg stellt so dem Deleuzeschen Vorschlag affektiv-perzeptiver Begriffsarbeit die Unbegrifflichkeit an die Seite und liefert damit eine andere, erweiternde Sicht auf die Möglichkeiten ästhetischer Theoriebildung. In diesem Sinne trägt auch *Das*

¹²³ Hans Blumenberg. „Ausblick auf eine Theorie der Unbegrifflichkeit“. In: ders. *Schiffbruch mit Zuschauer*. Frankfurt am Main 1979. S. 87-106, hier S. 96.

Lachen der Thrakerin, in dem Blumenberg sich explizit mit der kulturellen Funktion von Theorie beschäftigt, einiges zur Frage nach dem Verhältnis von Theorie und Praxis bei.

Dieser Gebrauch versucht vor allem, Freiräume ästhetischer Vorgehensweisen auszuloten, und degradiert die konstitutive Unschärfe und Unbestimmtheit der Unbegrifflichkeit nicht zu einem marginalen Ästhetikverständnis. Im Gegenteil: Blumenberg war es ein zentrales Anliegen, gerade die Schärfe der Metapher in unserer Sprache deutlich zu machen – als eine Sprachfähigkeit, die auf geradezu beängstigende Weise eine Annäherung an das Leben zu leisten vermag, das wir uns sonst durch verschiedene Kulturtechniken (wie der Theorie und Philosophie mit deren Begrifflichkeit, aber auch der Technik) so virtuos vom Leibe halten. Die Metapher ersetzt die begriffliche Rede nicht, weist jedoch unausweichlich darauf hin, dass es einen Erfahrungs- und Denkbereich gibt, in dem die alleinige Handhabung von Begriffen nicht ausreicht. Die *absolute Metapher* – wie er zugespitzt die ‚Extremform‘ der Metapher nennt – wird somit zu einem schmalen, aber wichtigen Spezialfall der Unbegrifflichkeit, die zeigt, wie *verletzbar* der Begriff ist. Zur theoretischen Herleitung der Verletzbarkeit des Begriffs eignet sich Blumenbergs Metaphorologie. Es wird auf die Frage zugesteuert, inwieweit dieser hermeneutikkritische Vorschlag auch nicht-sprachliche Theoriepraktiken vorbereitet oder bereits mit bedenkt. Entsprechend kann Blumenbergs Paradigma der Metapher eingesetzt werden, um eine neue metaphorische Konstellation zu entwickeln, welche gleichzeitig die Notwendigkeit anderer, sich nicht nur sprachlich artikulierender ästhetischer Praktiken begründet.

Metapher neben Begriff

In seiner Einleitung zu den *Paradigmen einer Metaphorologie* schreibt Blumenberg: „Einer Analyse muss es ja darauf ankommen, die logische ‚Verlegenheit‘ zu ermitteln, für die die Metapher einspringt, und solche Aporie präsentiert sich gerade dort am deutlichsten, wo sie theoretisch gar nicht ‚zugelassen‘ ist.“¹²⁴ In Abgrenzung zu Descartes' *Discours de la Méthode*, in dem eine logische Philosophie entworfen wird, in der prinzipiell alles begrifflich definiert werden kann, verweist Blumenberg auf die Defizite einer rein

¹²⁴ Hans Blumenberg. *Paradigmen zu einer Metaphorologie*. Frankfurt am Main 1999. S. 10.

begrifflichen philosophischen Sprache. Reine Begrifflichkeit als anerkanntes und vielfältig praktiziertes theoretisches Vorgehen ist legitim, schafft jedoch häufig eine Distanz zu den großen Fragen des Lebens. Die Herstellung dieser Distanz ist konstitutiv für die Entstehung der Theorie, weshalb an dieser Spannung zwischen Lebenswelt und Theorie unaufhörlich weitergearbeitet wird.¹²⁵ Dieses Einüben und Aufrechterhalten der Spannung ist Grundvoraussetzung theoretischer Arbeit, hat jedoch zur Folge, dass sich die wissenschaftliche Sprache ihrer eigenen Verarmung oft nicht mehr bewusst ist. Entgegen dieser Entwicklung und dieses Verständnisses von Theorie verteidigt Blumenberg nun den Gebrauch von Metaphern als phantasiegenährte Sprachfähigkeit, welcher er eine irreduzible Denkleistung attestiert. Ein phantasievoller Gebrauch von Sprachbildern greift in die großen Fragen des Lebens nach Mensch, Welt, Liebe, Sünde etc. ein, indem er diese zwar nicht beantwortet, jedoch eine Durchlässigkeit und damit unmittelbare Einblicke in etwas, von dem man meint, es sei nicht auszudrücken, schafft. Dabei wird die Metapher nicht nur als theoretische Sprachkonstruktion analysiert, sondern vor allem in ihrer pragmatischen Funktion – als „Regel der Reflexion“¹²⁶ – untersucht, die darauf verweist, welchen Gebrauch und welche Funktion Sprachbilder in unserer Kultur einnehmen. Ein starkes metaphorisches Sprach- und Denkvermögen eröffnet das Spiel zwischen Nähe und Distanz zu bestimmten Fragen, die trotz kultureller Distanzierungsleistungen, vor allem denjenigen der Technisierung, nicht aus der Welt zu schaffen sind. Die Metapher wird von Blumenberg nicht in *eindeutig* sinnstiftender Richtung gedacht, sondern viel eher als Moment des indirekten, verzögernden, auch verstörenden Anschlusses an die Welt. Die absolute Metapher vermittelt kein rational orientiertes Wissen, sie besetzt nicht, sondern gibt das Terrain der klaren Bedeutungen und Definitionen frei, indem sie Möglichkeiten eröffnet. Sie erhebt Einspruch gegen eine sich allmächtig gebärdende Wissenschaftssprache, die einengt und dabei Entscheidendes ausschließt.

Metaphern im Sinne eines übertragenen bildlichen Ausdrucks interessieren nicht als Schmuckmittel, was ihre Funktion in der Rhetorik ist, und auch nicht als Restbestände, d.h. als sprachlich-mythische Rudimente, die sich letztendlich in reiner Begrifflichkeit auflösen könnten. Im Gegensatz dazu analysiert Blumenberg die Metaphern als *Grundbestände* der philosophischen Sprache,

¹²⁵ Vgl. Hans Blumenberg, *Das Lachen der Thrakerin. Eine Urgeschichte der Theorie*. Frankfurt am Main 1987. S. 11f.

¹²⁶ Blumenberg, *Paradigmen* (wie Anm. 124). S. 12.

verstanden als *Übertragungen von etwas Anschaulichem auf etwas Nicht-Anschauliches*, die sich nicht in die reine Logik zurückholen lassen. Im Metaphorischen findet eine Übertragung von einem Gegenstand der Anschauung, definiert als Bildspender, auf etwas Nicht-Anschauliches, definiert als Bildempfänger, statt. Die gemeinsame Schnittmenge, das *tertium comparationis*, basiert auf Ähnlichkeit,¹²⁷ die jedoch einen nicht anschaulich zu machenden Rest zurücklässt. Der Übertragungsvorgang ist deshalb nicht mehr logisch zu fassen, weil der Gegenstand der Anschauung und das Nicht-Anschauliche nicht vollkommen kongruent zu machen sind. Diese Form der Übertragung unterscheidet sich beispielsweise von derjenigen, auf der das Symbol basiert, wenn dem Symbolischen die Einsicht zugrunde liegt, dass dieses nur durch vollkommene Anschauung erzielt werden kann.¹²⁸ Im Gegensatz zum Symbol zeichnet sich Blumenbergs Verständnis gerade dadurch aus, dass in jeder Metaphernkonstruktion etwas zurückbleibt, das zwar mit Anschaulichem korrespondiert, jedoch nicht vollständig mit diesem kongruent zu machen ist, weshalb die Metapher nicht wie das Symbol vollständig für etwas stehen kann, sondern ‚nur‘ auf Ähnlichkeiten zielt. Als Grundbestände der philosophischen Sprache bewegen sich Metaphern nicht im Vorfeld begrifflicher Sprache – im Gegenteil: eine wirksame Metapher zeichnet sich gerade dadurch aus, dass sie sich reiner Begrifflichkeit unüberwindbar entzieht. In Abgrenzung zum Begriff zehrt die Metapher die Phantasie nicht auf, sondern sie lässt sie als *Bild in der Sprache* stehen; als Sprachbild, das auf eine ästhetische Evidenz zurückgeht, zu der es heißt: „[A]lle hätten es gesehen, ohne es sagen zu können.“¹²⁹ Demnach birgt die Metapher gerade die Diskrepanz zwischen Sehen und Sagen in sich und schafft eine Möglichkeit, dieser Kluft eine Gestalt zu geben. Blumenberg ersetzt die Errungenschaften der Logik nicht durch den Gebrauch von Metaphern, sondern betont, dass Metaphern nicht ein Ausweichen erlauben, wenn Formeln möglich sind. Erst die Leistungsfähigkeit der Logik gibt den Spielraum vor, der uns das Mehr erlaubt, das die Metaphern schließlich ausdrücken. Dieses Mehr, primär verstanden als Über-den-Begriff-Hinausgehen, analysiert er als

¹²⁷ Aristoteles beschreibt in seiner *Poetik* Menschen, die Metaphern herstellen können, sogar als besonders begabte Menschen, weil sie die nicht erlernbare Fähigkeit des Ähnlichkeitenerkennens innehaben: „[...] es ist aber bei weitem das Wichtigste, daß man Metaphern zu finden weiß. Denn dies ist das Einzige, das man nicht von einem anderen erlernen kann, und ein Zeichen von Begabung. Denn gute Metaphern zu bilden bedeutet, daß man Ähnlichkeiten zu erkennen vermag.“ (Aristoteles. *Poetik*. Stuttgart 1982. S. 75f.).

¹²⁸ *sym-ballein* (gr.): zusammenwerfen, zusammenfügen; *symbolum* (lat.) Kennzeichen, Sinnbild. Ein Zeichen also, das für etwas anderes steht, aber arbiträr und somit konventionell motiviert ist.

¹²⁹ Blumenberg. *Theorie der Unbegrifflichkeit* (wie Anm. 123). S. 93.

Nebeneinander von Begriff und Metapher, das in beide Richtungen verlaufende Korrespondenzen produziert.

Als Grundbestand der philosophischen Sprache ist es vor allem die *absolute Metapher*, die Blumenberg ins Feld führt. Das Adjektiv ‚absolut‘ hebt die *absolute Widerständigkeit* der Metapher hervor, die sich trotz aller wissenschaftlichen Anstrengungen dem Begriff entzieht, weil sie eine Übertragung zeigt, die sich absolut nicht mehr ins Eigentliche zurückholen lässt: „Unsere ‚absolute Metapher‘ findet sich hier als Übertragung der Reflexion über einen Gegenstand der Anschauung auf einen ganz anderen Begriff, dem vielleicht nie eine Anschauung direkt korrespondieren kann.“¹³⁰ Sie erschließt Wirklichkeit, die anders nicht erfahrbar wäre, indem sie auf einen nicht-begrifflichen Bereich menschlicher Lebenszusammenhänge verweist. Metaphern sind deshalb absolut, weil sie sich objektivierender, logischer Begrifflichkeit widersetzen und damit auf das nicht Anschauliche und nicht Erfahrbare des menschlichen Lebens insistieren. Die absolute Metapher springt in die Lücke, die das Unbegriffliche produziert, und bezieht sich auf einen völlig eigenständigen Erfahrungshorizont, der jedoch niemals die pragmatischen Lebensvollzüge aus dem Auge verliert.

Immer wieder stellt Blumenberg die Frage, woraus sich überhaupt das Erkenntnisbedürfnis des Menschen nährt, woher also der Motivierungsrückhalt aller Theorien rührt: „Wenn wir schon einsehen müssen, dass wir nicht die Wahrheit von der Wissenschaft erwarten dürfen, so wollen wir doch wenigstens wissen, weshalb wir wissen wollen, was zu wissen nun mit Enttäuschung verbunden ist.“¹³¹ Mit dieser Frage steuert Blumenberg auf die Rückbindung von Leben und Theorie zu und betont, dass die *Paradigmen einer Metaphorologie* nicht primär eine theoretische Bestimmung der Metapher vornehmen, sondern eben immer auch Gebrauch und Funktion von Metaphern analysieren. Diese Funktionsanalyse bietet den Reflexionshorizont einer Theorie-Praxis-Verschränkung, indem die *pragmatische Funktion* der Metapher als Bezug zur Welt im Mittelpunkt steht. Diese Unübersetzbarkeit der Metaphern in die Begriffssprache impliziert eben auch die pragmatische Funktion, „die nicht schlechtweg ein Erkenntnisinteresse befriedigt, sondern auch Wertungen trägt:

¹³⁰ Blumenberg. *Paradigmen* (wie Anm. 124). S. 12.

¹³¹ Blumenberg. *Theorie der Unbegrifflichkeit* (wie Anm. 123). S. 87.

„sie induziert eine Haltung, ein Verhalten“.¹³² In der Tatsache, dass wir überhaupt philosophische Fragen stellen, kommt vor allem das Wissensbedürfnis der Menschen zum Vorschein, weniger der Anspruch, diese Fragen auch definitiv beantworten zu können. Dieses Wissensbedürfnis zeichnet sich dadurch aus, dass wir mehr wissen wollen, als im Begriff fassbar ist, was nicht nur rein theoretisch-begrifflich zu klären ist, sondern ebenso pragmatisch, also unter Einbezug der verschiedensten Ebenen des menschlichen Daseins. *Theorie mit Metaphern* siedelt sich sowohl auf der Ebene theoretischer Reflexion als auch auf derjenigen des pragmatischen Gebrauches an. Es kommt ein Erkenntnisbedürfnis zum Vorschein, „das sich im Wie eines Verhaltens auf das Was eines umfassenden und tragenden Ganzen angewiesen weiß und sein Sich-Einrichten zu orientieren sucht.“¹³³ In diesem Sinne ist die absolute Metapher auch als eine Aufforderung zu verstehen, den rein theoretischen Diskurs zu verlassen und eine Verbindung zwischen pragmatischem und theoretischem Wissen herzustellen.

Metaphern

geben einer Welt Struktur, repräsentieren das nie erfahrbare, nie übersehbare Ganze der Realität. Dem historisch verstehenden Blick indizieren sie also die fundamentalen, tragenden Gewißheiten, Vermutungen, Wertungen, aus denen sich die Haltungen, Erwartungen, Tätigkeiten und Untätigkeiten, Sehnsüchte und Enttäuschungen, Interessen und Gleichgültigkeiten einer Epoche regulierten.¹³⁴

Der pragmatische Blick auf Blumenbergs Forderung nach der Rehabilitation der Metapher fokussiert vor allem die verbindende Funktion zwischen Lebenswelt und Theorie. Als Gegenmodell zur cartesianischen Vereindeutigung philosophischer Sprache und Erkenntnis konstruiert die Metapher ein offenes Feld von Wahrnehmungsmöglichkeiten der Blumenbergschen Texte selber. Die Metapher als Form modernen Denkens und Schreibens trägt dabei selber eine eigenartige Ambivalenz in sich: Einerseits ist Metaphernbildung nicht als vitaler, affirmativ kreativer Umgang mit der Sprache zu verstehen, sondern als eine sprachliche Ersatzhandlung, die Blumenberg lakonisch sogar als Armutszeugnis bezeichnet.

¹³² Birgit Recki. „Der praktische Sinn der Metapher. Eine systematische Überlegung mit Blick auf Ernst Cassirer“. In: Wetz und Timm (Hrsg.). *Die Kunst des Überlebens* (wie Anm. 120). S. 142-163, hier S. 158. Recki weist ebenso auf das Verhältnis von Metapher und Begriff hin, denn indem die Metapher „Vorstellungen gibt, gibt sie auch zu denken. Blumenbergs These angesichts dieser Funktion der Metapher: Sie ist hier nicht nur insofern absolute Metapher, als sie unersetzbar ist durch begrifflich diskursive Bestimmungen. Sie leistet vielmehr darüber hinaus etwas für den spekulativen Gedanken, das der Begriff prinzipiell – auch jenseits des spezifischen Bezugs auf das Problem der Metaphern-Übersetzung – nicht leisten kann.“ (ebd. S. 154f.).

¹³³ Blumenberg. *Paradigmen* (wie Anm. 124). S. 25.

¹³⁴ Ebd. S. 25

Weil wir umgeben sind von unbeantwortbaren Fragen, die wir zudem gar nicht erst stellen müssen, sondern bereits als Gestellte vorfinden, entwickeln wir Metaphern als Hilfestellungen, die eine Orientierung im Leben überhaupt erst ermöglichen. Sie helfen uns jedoch nicht aus dem Dilemma heraus, den Graben zwischen Theorie und Praxis angemessen zu überwinden. Andererseits eröffnen Metaphern einen poetisch-philosophischen Sprachgebrauch, der sich nicht ausreichend durch das reaktive Konfrontieren mit Notständen beschreiben ließe, sondern stattdessen in enger Nähe zur poetischen Sprache und damit Überschneidung von Kunstpraxis und Theorie einen kreativen Sprachgebrauch hervortreten lässt. Blumenbergs Texte stehen selber unter dem Signum der Remetaphorisierung, indem sie über Metaphern nachdenken und dabei gleichzeitig selber welche produzieren. Am deutlichsten wird dieses Vorgehen an der Metapher des Schiffbruchs:

Man hat sich auf das Treiben im Meere dauerhaft einzurichten; von Fahrt und Kurs, von Landung und Hafen ist die Rede längst nicht mehr. Der Schiffbruch hat seine Rahmenhandlung verloren. Was gesagt werden soll, ist: Wissenschaft leistet nicht, was Wünsche und Ansprüche in Erwartung an sie umgesetzt hatten; aber was sie leistet, ist nicht wesentlich überbietbar und genügt den Erfordernissen der Erhaltung des Lebens.¹³⁵

Die Schiffbruch-Metapher beinhaltet die Reflexion über die Defizite rein begrifflichen Denkens, indem sie sich gleichzeitig als Metapher zeigt. In diesem Sinne enthalten Metaphorik und anschließend noch viel stärker die Unbegrifflichkeit entlang poetischer Praxis einen produktiven gestalterischen Aspekt, den es für die praktische Ästhetik fruchtbar zu machen gilt. Beide Sprachformen zeigen sich als Denkformen, welche die Nichtidentität vom Gegenstand der Anschauung und Nicht-Anschaulichem stärken und auf vieldeutige Erfahrungszusammenhänge aufmerksam machen, die sich eben nicht nur über zu theoretisierende Gegenstände erschließen, sondern ebenso an unbegriffliche, offene, subjektive, Einzelerfahrungshorizonte appellieren. Nicht ohne Ironie nimmt die Metapher somit selber mehrdeutige Positionen innerhalb des Blumenbergschen Theoriegebäudes ein.

¹³⁵ Blumenberg. *Schiffbruch mit Zuschauer* (wie Anm. 123). S. 78.

Ästhetische Metaphorologie

Weil es Blumenberg darauf ankommt, den genuin philosophischen Anteil der Metapher zu beweisen, positioniert er diese gerade nicht im Bereich des Ästhetischen. Von einer ästhetischen Metaphorologie zu sprechen, scheint deshalb nicht nur abwegig, sondern geradezu falsch¹³⁶ und bedarf einiger Klärungen, polemisiert Blumenberg doch sogar selber gegen diese Disziplin: Das Attribut ‚ästhetisch‘ gebe „die letzte, darum völlig enthemmende Lizenz für Vieldeutigkeit.“¹³⁷ Wenn Blumenberg gegen ‚die Ästhetik‘ polemisiert, dann tut er dies paradoxerweise nicht, um die Ästhetik ab-, sondern um sie aufzuwerten. Ihrer Funktion nach, in der sie gegen rationale Sinnzuschreibungen Einspruch erhebt, entfaltet sie gerade in dieser scheinbar marginalen, schwachen Position ihr reflexives Potenzial. Laut Blumenberg besteht die Stärke des ästhetischen Gegenstandes gerade in der Produktion seiner *essentiellen Vieldeutigkeit*, die diesen wiederum für die Ästhetik und andere Theorien zu einem interessanten Untersuchungsobjekt macht. Mehr noch: Vieldeutigkeit ist nicht allein auf den zu beschreibenden Gegenstand ausgerichtet, sie wird durch seine Aneignung auch für die ästhetische Theorie zum konstitutiven Moment. Gerade im Hervorheben dieser Vieldeutigkeit liegen Wert und Anspruch der Ästhetik, deren Praxis auf einem hochsensiblen Erfahrungs- und Sprachvermögen basiert, das wiederum in der Metapher seinen Ausdruck findet. Wenn man Ästhetik also im Hinblick auf die zu entwickelnde praktische Ästhetik als Regulativ zum logozentrisch begrifflichen Weltzugang versteht, dann ist diese Disziplin *per definitionem* der privilegierte Ort der Theorie, an dem in enger Verknüpfung mit der Kunstpraxis essentielle Schwächen der Begrifflichkeit zu anspruchsvollen theoretischen Positionen verwandelt werden müssen: „Die ästhetische Einstellung leistet weniger, weil sie mehr aushält, weil sie den Gegenstand für sich stark sein lässt und ihn nicht in den an ihn gestellten Fragen der Objektivierung aufgehen lässt.“¹³⁸ Die Metapher und die Unbegrifflichkeit bieten Möglichkeiten, nicht Wissen, sondern

¹³⁶ So bewertet beispielsweise Anselm Haverkamp die Verbindung von Metapher und Ästhetik: „Metapher als Gegenstand der Metaphorologie hat entgegen den Erwartungen (und oft genug zu deren Erleichterung) mit Ästhetik nichts zu tun.“ (Anselm Haverkamp. „Technik der Rhetorik. Blumenbergs Projekt. [Nachwort]“. In: Blumenberg. *Ästhetische und metaphorologische Schriften* [wie Anm. 117]. S. 435-454, hier S. 445). Der Gehalt dieser Aussage hängt vom Ästhetikverständnis ab, von dem der Autor Blumenbergs Metaphernverständnis abgrenzt. Betrachtet man die Metapher als gestalterisches ‚Stilmittel‘ ästhetisch-philosophischer Sprache, das über die Form den Inhalt reflektiert, dann lässt sich diese nicht nur aus ästhetischer Perspektive analysieren, sondern ist bereits Teil dieser.

¹³⁷ Blumenberg. *Theorie der Unbegrifflichkeit* (wie Anm. 123). S. 94.

¹³⁸ Blumenberg. *Ästhetische und metaphorologische Schriften* (wie Anm. 117). S. 119.

Reflexionsmodi herzustellen und diese phantasievoll zu zeigen, wie es modellhaft die Ästhetik als Kunst und Theorie gleichermaßen herzustellen vermag.

In seinem Text *Die essentielle Vieldeutigkeit des ästhetischen Gegenstandes* grenzt Blumenberg sich von Kants Vorstellung eines zwar subjektiven, jedoch auf Allgemeingültigkeit ausgerichteten ästhetischen Urteils ab. Kant, der den Geschmack als „Versinnlichung sittlicher Ideen“¹³⁹ und damit vor allem als moralisch gültiges Gefühl versteht, anerkennt zwar das Subjektiv-Ästhetische als relevantes Urteilsvermögen, jedoch nur in seiner auf Konsens beruhenden Gemeinschaft stiftenden Funktion. Blumenberg ästimiert Kants Vorschlag der Subjektivität mit Allgemeingültigkeitsanspruch, weil jede Kunstphilosophie der Kritik der Unverbindlichkeit durch absolute Individualität schließlich etwas entgegenzusetzen habe. Dennoch fragt er, ob es nicht andere Wege aus oder in die Ästhetik gäbe, als denjenigen des Konsenses. Zeigt sich nicht gerade in der Ästhetik eine Vieldeutigkeit, die „nicht seine Defizienz gegenüber dem theoretischen Gegenstand ausmacht, sondern seine ästhetische Funktion erst ermöglicht?“¹⁴⁰ Man kann folglich davon ausgehen, dass die Ästhetik sogar eine

¹³⁹ Kant formuliert es so: „Da aber der Geschmack im Grunde ein Beurteilungsvermögen der Versinnlichung sittlicher Ideen (vermitteltst einer gewissen Analogie der Reflexion über beide) ist, wovon auch, und von der darauf zu gründenden größeren Empfänglichkeit für das Gefühl aus den letzteren (welches das moralische heißt) diejenige Lust ableitet, welche der Geschmack als für die Menschheit überhaupt, nicht bloß für eines jeden Privatgefühl für gültig erklärt: so leuchtet ein, daß die wahre Propädeutik zur Gründung des Geschmacks die Entwicklung sittlicher Ideen und die Kultur des moralischen Gefühls sei [...]“. (Immanuel Kant. *Kritik der Urteilskraft*. Hamburg 1990. S. 217).

¹⁴⁰ Blumenberg. *Ästhetische und metaphorologische Schriften* (wie Anm. 117). S. 112. Einen Bogen zur Ästhetik spannt Blumenberg auch mit seiner einzigen positiven Bestimmung von Unbegrifflichkeit: „Unbegrifflichkeit will mehr als die ‚Form‘ von Prozessen und Zuständen, sie will deren ‚Gestalt‘.“ (Blumenberg. *Theorie der Unbegrifflichkeit* [wie Anm. 123]. S. 101 [Kursivierung, GZ]). Der Begriff ‚Gestalt‘ ist hier wohl im Sinne von Ernst Cassirer, den Blumenberg rege rezipiert hat (vgl. v.a. Hans Blumenberg. „Ernst Cassirers gedenkend bei Entgegennahme des Kuno-Fischer-Preises der Universität Heidelberg 1974“. In: ders. *Wirklichkeiten in denen wir leben. Aufsätze und eine Rede*. Stuttgart 1981. S. 163-172, hier S. 166f.), zu verstehen: „Gestalt besagt beides: Festigkeit und innere Wandlungsfähigkeit, lebendiges Fliessen und Gebundenheit dieses Fliessens durch ein inneres Gesetz“ (Ernst Cassirer. „Goethes Idee der inneren Form“. In: ders. *Kleinere Schriften zu Goethe und zur Geistesgeschichte 1925-1944* [= Nachgelassene Manuskripte und Texte; Bd. 10]. Hrsg. v. Barbara Naumann. Hamburg 2006. S. 22-29, hier S. 26 [Hervorhebungen im Original]). Noch expliziter gemacht wird der Bezug der Gestalt (als Sein im Werden) zur künstlerischen Gestaltung in Cassirers „Vorwort zur ersten Auflage von *Idee und Gestalt* (1921)“ – ein Werk, in dessen Aufsätzen es sich darum handelt, „Verknüpfungen und Vermittlungen aufzuzeigen, die von der Welt der philosophischen Ideen zur Welt der dichterischen Gestaltung hinüberführen. In solchen Vermittlungen und Übergängen offenbaren auch die Ideen selbst erst ihren vollen Gehalt: Es zeigt sich, daß die wahrhaft schöpferischen philosophischen Gedanken, neben ihrem rein abstrakten, begrifflich faßbaren Inhalt ein eigentümliches konkret-geistiges Leben, eine Kraft der Gestaltung und Formgebung in sich schließen.“ (Ernst Cassirer: „Idee und Gestalt. Goethe – Schiller – Hölderlin – Kleist“. In: ders. *Aufsätze und kleine Schriften (1902-1921)* [= Gesammelte Werke; Bd. 9]. Hrsg. v. Birgit Recki. Hamburg 2001, S. 243-619, hier S. 619).

sehr prominente Position im Chor der Disziplinen einnimmt,¹⁴¹ weil sie ein grundsätzliches theoretisches Dilemma so plastisch zur Darstellung bringt: Wie kann eine (nicht anschaulich zu machende) Erfahrung, mit der man in der Ästhetik durch Kunst konfrontiert ist, mit kleinstmöglicher Reduktion reflektiert werden? Die Ästhetik bietet ein Feld, in dem reine Begrifflichkeit sehr schnell an ihre Grenzen kommt; dies vor allem dann, wenn man wie Blumenberg davon ausgeht, dass die Potenz von Kunst desto stärker zunimmt, je offener ihr Deutungsstandpunkt gehalten wird.

Die Metapher ermöglicht durch ihre Ambiguität eine berückende Nähe zu einer Welt, der das Vieldeutige inhärent ist. Im Bewusstsein darüber, dass die Metapher eine Ergänzungsmöglichkeit oder gar Alternative zu reiner Begrifflichkeit bietet, nimmt sie als sprachliches Darstellungsprinzip an sich schon ästhetische Qualitäten an. Die Anerkennung und vor allem Produktion der Vieldeutigkeit wird nicht als Schwäche, sondern als Anspruch formuliert, der gleichzeitig darstellerisch gezeigt wird. Entsprechend nimmt Blumenberg eine Umfirmierung des Terminus ‚Ästhetik‘ vor, der als Gegenkommentar zu einer oft verharmlosenden Ästhetikauffassung gelesen werden kann. Die Metapher wird somit durchaus zu einem geeigneten sprachlichen Instrumentarium der Ästhetik, das den Bezug zur Kunst herstellt, ohne diese in ihrer Eigenständigkeit zu zerstören. Dieses Darstellungsprinzip wiederum verweist darauf, dass die Realität anders als nur durch Fakten konzipiert ist, weshalb gerade die Kunstpraxis, die unablässig an diesem Paradox arbeitet, ein geeignetes komplementäres Theoriemedium zur Sprache ist, indem es ebendiese Metaphorik und Unbegrifflichkeit darstellt.¹⁴² Auffallend ist, dass Blumenberg häufig von

¹⁴¹ Im Hinblick auf die Deutung von Quintilians „lachende[r] Wiese“ (*pratum ridet*) kann Blumenberg ebenso als Theoretiker der ästhetischen Erfahrung verstanden werden. Er schreibt: „Was in den Eigenschaften einer Wiese unter objektivem Aspekt nicht vorkommt, aber auch nicht die subjektiv-phantastische Zutat eines Betrachters ist, der nur für sich die Konturen eines menschlichen Gesichts aus der Oberfläche der Wiese herauslesen könnte (ein Spiel, das zur Besichtigung von Tropfsteinhöhlen gehört), wird von der Metapher festgehalten. Sie leistet dies, indem sie die Wiese dem Inventar einer menschlichen Lebenswelt zuweist, in der nicht nur Worte und Zeichen, sondern die Sachen selbst ‚Bedeutungen‘ haben, deren anthropologischer Urtypus das menschliche Gesicht mit seiner unvergleichlichen Situationsbedeutung sein mag.“ (Blumenberg. *Theorie der Unbegrifflichkeit* [wie Anm. 123]. S. 89). An dieses Beispiel schließt Birgit Recki an, die die Metapher ebenso als Ort ästhetischer Erfahrung versteht, indem sie auf ihre individuierende Funktion hinweist. Diese stellt Blumenberg her, indem er laut Recki der lachenden Wiese den physiognomischen Ausdruck des menschlichen Gesichtes zuordnet (vgl. Birgit Recki. *Der praktische Sinn der Metapher* [wie Anm. 132]. S. 162).

¹⁴² Der Sammelband von Almut Todorow, Ulrike Landfester und Christian Sinn (Hrsg.) *Unbegrifflichkeit. Ein Paradigma der Moderne* (Tübingen 2004), lanciert den Vorschlag, dass Blumenbergs Unbegrifflichkeit zu einer interdisziplinären Wissenschaftstheorie anregt. Dieses sei die Folge eines sich seit Mitte des 18. Jahrhunderts verschärfenden Versuches, Vernunftkritik als

ästhetischer Gegenständlichkeit spricht, was zu der Frage veranlasst, wie das Verhältnis von Gegenstand und Rezipient gefasst wird. Gegenständlichkeit wird zwar von einem Objekt (es kann auch ein Werk sein) gedacht, jedoch nicht ausschließlich: „Gemeint ist, daß ein solches Werk auch eine rein vermittelnde oder verweisende, nicht selbst unmittelbar gegenständliche Bedeutung haben kann.“¹⁴³ Blumenberg geht nicht nur von einem Werk als etwas Gegenständlichem aus, sondern weist ebenso auf erlebbare Situationen oder innere Erfahrungswelten hin, von denen aus sich die Frage des Ästhetischen stellt. Obwohl er tendenziell eher vom Objekt her denkt, versucht er die strikte Trennung von Subjekt und Objekt und damit auch Produktions- und Rezeptionsästhetik aufzubrechen. Überzeugende Kunst zeichnet sich nicht dadurch aus, dass sie ein Verstehen initiiert, sondern dadurch, dass die Positionen zwischen Produzent (z.B. Autor) und Rezipient (z.B. Leser) vertauscht werden können. Wer stiftet Sinn? Produzierende oder Rezipierende? Beide können es sein, denn der Autor ist der Kraft seiner eigenen Subjektivität ebenso fremd wie die Lesenden gegenüber einem Text, und beide treten mit dieser Selbstfremdheit in den Dialog. Insofern wird Sinnverdacht immer von mehreren Seiten her erhoben und kann sich nie als *ein* Alleingültiges zeigen. Subjektivität kann in Objektivität übergehen, also plötzlich als etwas allgemein Verfügbares verhandelt werden, womit Rezeption und Produktion in einander übergehen *et vice versa*. Die Paradoxie der Essentialität der Vieldeutigkeit liegt ja gerade darin, dass zeitgenössische Kunstprodukte aufgrund ihrer Offenheit förmlich nach einem Kommentar schreien, „daß aber jeder Kommentar zerstörerisch auf ihren Realitätsmodus wirkt.“¹⁴⁴ Anstatt eines erklärenden Kommentars ist die Metapher eine Sprachform, die Vieldeutigkeit aufzeigt, während sie diese jedoch niemals mit Unverbindlichkeit gleichsetzt. Die Metapher beherbergt Erfahrung, erhebt jedoch keinen absoluten Anspruch auf eindeutige Sinnproduktion. Sie schafft eine Verbindung zwischen Subjekt und Objekt, indem sie sowohl die Intention des Produzenten als auch die Interpretation des Rezipienten mit größtmöglicher

Sprachkritik zu betreiben. Dem wäre hinzuzufügen, dass Unbegrifflichkeit ebenso zu einer interdisziplinären Zusammenarbeit mit der Kunstpraxis animiert, damit Vernunftkritik nicht nur als Sprachkritik, sondern darüber hinausgehend auch als kunstkritische Praxis in verschiedenen darstellerischen Modi betrieben würde. In Bezug auf Sprache beschreibt Todorow beispielsweise, wie Siegfried Kracauer den Essay im frühen 20. Jahrhundert als Form philosophischer Reflexion einsetzt. „'Unbegrifflichkeit' wird im Essay der klassischen Moderne zum Darstellungsprinzip des theoretisch konzipierten Realen.“ (Almut Todorow. „Unbegrifflichkeit und Essayismus: Siegfried Kracauers *Das Ornament der Masse*“. In: ders., Ulrike Landfester und Christian Sinn [Hrsg.] *Unbegrifflichkeit. Ein Paradigma der Moderne*. Tübingen 2004. S. 108-123, hier S. 107).

¹⁴³ Blumenberg. *Ästhetische und metaphorologische Schriften* (wie Anm. 117). S. 112.

¹⁴⁴ Ebd. S. 114.

Offenheit betraut. Diese Offenheit zeigt auf den Horizont nicht anschaulich zu machender Erfahrung und zwingt deshalb nicht nur über die Gegenstände anders nachzudenken, sondern auch zu einer Selbstreflexion ästhetischer Theorie zu kommen, die sich in der Forderung äußert, andere theoretische Darstellungsformen einzubeziehen. Das Bemerkenswerte an der pragmatischen Metaphorologie für die Ästhetik ist die Tatsache, dass sie sowohl einen Vorschlag zur Versprachlichung des nicht anschaulich zu machenden Restes der Erfahrung mit Kunstgegenständen, als auch in ihrer speziellen Darstellungsform einen Beitrag zur Reflexion der eigenen Theorie liefert, die implizit dazu auffordert, Vernunftkritik nicht nur als Sprachkritik zu formulieren, sondern diese auch in anderen Darstellungsformaten zu vollziehen. Diese zeigen sich insofern unbegrifflich, als sie konsenslos sind, als nicht Identität stiftendes Moment philosophisch-ästhetischer Reflexion. Geschmack ist – um noch einmal auf Kants Abgrenzung zurückzukommen – dann ein Kriterium, wenn man darüber streiten kann und damit der erhoffte Konsens ausbleibt. Blumenberg schreibt: „Die Pluralität der ästhetischen Interpretation ist nicht eine Form des Verunglückens der gesollten Einstellung und Rezeption; sie scheint vielmehr die einzige Form zu sein, in der eine Äußerung des ‚Geschmacks‘ überhaupt Sinn hat.“¹⁴⁵

5) Ästhetik der Verletzbarkeit

Ästhetisch betrachtet ist Blumenbergs Metapherntheorie vor allem im Hinblick auf den ‚Begriff‘ des Unbegrifflichen von Bedeutung, weil dieser eine reflexive Möglichkeit in Aussicht stellt, andere Ordnungen als diejenigen logisch begrifflicher Weltzugänge denkbar zu machen. Als philosophische Reflexionsformen übernehmen Metapher und Unbegrifflichkeit als ‚Stilmittel‘ insofern ihre Funktion innerhalb der Ästhetiktradition, als sie sich als eine Form von Kritik gegenüber rein begrifflich philosophischer Reflexion behaupten. Diese Kritik fand in der Geschichte immer schon in verschiedenen Sprachen und künstlerischen Darstellungen statt und ist als Behauptung nicht neu. Der Entwurf einer praktischen Ästhetik jedoch stellt dieser Vernunftkritik qua Sprachkritik ein Reflektieren *mit* anderen Medien, das hier in Form von Film und Videostills vollzogen wird, an die Seite und attestiert dem Visuellen ein ebenso autonomes kulturkritisches Reflexionspotenzial, wie es der Sprache traditionell

¹⁴⁵ Ebd. S. 117.

zugeschrieben wurde und wird. Dieses Verfahren unterscheidet sich maßgeblich von den gemeinhin praktizierten illustrativen Bild-Sprach-Verfahren. Im Nebeneinander von Sprache und Bild erhalten beide Darstellungsformen ihre reflexive Autonomie, woraufhin sich vor allem die Verletzbarkeit zeigt: diejenige der ästhetischen Theorie und diejenige des menschlichen Körpers. Über die Figur des verletzbaren Körpers, der in seiner zeitgemäßen Ausprägung anhand von Performance, Theater und Tanz beschrieben wird, formuliert sich eine Kultur- und Wissenschaftskritik an einem normierten Körperbild und damit auch an einem normierten Corpus ästhetischer Reflexion. Unter dem ‚Namen‘ der Verletzbarkeit zeigt sich das jetzt näher zu analysierende kritische Moment, das der praktischen Ästhetik inhärent ist.

Menschlicher Körper – Begriffskörper

Die Legitimation von Metaphern in der Wissenschaftssprache geht einher mit einer metaphorischen Schreibweise, welche die Philosophie zu einem Ort macht, an dem vor allem das nicht in Begriffe zu Fassende und damit nicht Kategorisierbare und Voraussehbare wahrnehm- und denkbar gemacht wird. Blumenberg kreiert diesen Ort mit Blick auf die Geschichte und rekonstruiert Metaphern in rückblickenden Gängen durch die Geistesgeschichte, in denen er Auftreten, Entwicklung und Bedeutung verschiedener Metaphern für das menschliche Weltverständnis analysiert. So ist das Fernrohr eines der unzähligen Beispiele, das zeigt, aus wie vielen verschiedenen Ebenen sich das Auftauchen und der Gebrauch einer Metapher zusammensetzt. Vergewärtigen wir uns die Konstruktion der Metapher noch einmal genauer an dieser Übertragung: Im 17. und 18. Jahrhundert wird das Fernrohr, als anschaulicher Gegenstand, zu einer Metapher für die Reichweite und Stärke des unanschaulichen menschlichen Geistes. Der menschliche Geist erreicht im Zeitalter der Aufklärung bisher ungeahnte Stärken und Weiten: Wie der Blick durch das Fernrohr dringt auch der Geist in das stellare Universum vor und ermöglicht dem Menschen somit ein neues astronomisches Wissen. Durch die Erfindung des Fernrohres findet ein zivilisatorischer Sprung statt, der den „interstellaren Raumverkehr“¹⁴⁶ bereits impliziert. Die Reichweite, als das *tertium comparationis*, dient als gemeinsamer Bezugspunkt für Fernrohr und Geist und ist sowohl Teil des anschaulichen Fernrohres als auch Teil des unanschaulichen Geistes. Dieser metaphorischen Anordnung kommt vor allem deshalb eine große Relevanz zu, weil die Stärke des Geistes und von dessen erkenntnistheoretischen Möglichkeiten analog zu technischer Aufrüstung konstruiert wird. Wer eine Metapher konstruiert, meint also, Eigenheiten des Gegenstandes, der in der Regel einfacher strukturiert, genauer bekannt, besser zugänglich und deshalb anschaulicher erscheint, hervorzuheben, die sich auf etwas anderes übertragen lassen, jedoch ohne, dass sich das Eine im Anderen vollkommen widerspiegelt. Die Metapher beruht also auf dem Prinzip einer Übertragung, die auf einer Ähnlichkeitsannahme basiert, und entsteht dann, *wenn Charakteristika des Gegenstands der Anschauung auf etwas nicht Anschauliches übertragen werden*. Die reizvolle Potenz einer Metapher, ihr Gebrauch und ihre Wirksamkeit, liegt in der Stärke der Analogie, die zwischen Anschaulichem und Nicht-Anschaulichem hergestellt werden kann

¹⁴⁶ Blumenberg. *Paradigmen* (wie Anm. 124). S. 36.

bei gleichzeitigem Verweis darauf, dass Anschauliches und Nicht-Anschauliches niemals vollkommen korrespondieren. Die Pointe des Blumenbergschen Metapherngebrauchs liegt genau in dieser Setzung, die einerseits auf Ähnlichkeit beruht, also eine Anschlussmöglichkeit zwischen Anschaulichem (Bildspender) und Nicht-Anschaulichem (Bildempfänger) herstellt, andererseits aber ebenso die Inkongruenz beider Bereiche hervorhebt. Diesen nicht zu definierenden Ort lässt die Metapher nicht nur zurück, sie hebt ihn hervor und stärkt die Differenz der nie miteinander zu vereinenden Anteile dieser Bereiche. Genau dieses Verhältnis zwischen Anschauung und Nicht-Anschauung ist eines, das allen großen Menschheitsfragen zugrunde liegt, weil diese immer nicht objektivierbare Erfahrungen in sich tragen.

Da Metaphern historische Größen sind, verändern sie sich je nach Gegebenheiten, werden ersetzt oder korrigiert. Im Gegensatz zum Begriff unterliegen sie sogar einem stärkeren historischen Wandel, weil sie „die Metakinetik geschichtlicher Sinnhorizonte und Sichtweisen selbst zum Vorschein“¹⁴⁷ bringen. Zu bestimmten Zeiten kreieren Metaphern bestimmte Welt- und Selbstverständnisse, die je nach Auftreten von Bildspender und Bildempfänger neu zu bestimmten sind.¹⁴⁸ Aus Blumenbergs Funktionsanalyse resultiert, dass sich Bildspender und Bildempfänger in beide Richtungen gegenseitig beeinflussen. Bildspendebereiche treten auf und verschwinden, denn unsere Kultur bringt diese auf vielfältigen, unkontrollier- und voraussehbaren Wegen hervor, so dass Metaphern treffender oder weniger treffend sein können. In jedem Fall werden diese von Blumenberg, der davon ausgeht, dass Metaphorologie keine Methode zum Gebrauch¹⁴⁹ von Metaphern ist, explizit als historische Größen in den Blick genommen. Sehr deutlich wird dieses beispielsweise am Gebrauch des Terminus ‚Maschine‘ gemacht, der zeigt, dass metaphorische Semantik in der Geschichte des Denkens niemals beliebig ist.

¹⁴⁷ Ebd. S. 13.

¹⁴⁸ Blumenberg entschlüsselt die Verhältnisse nicht im literaturwissenschaftlichen, sondern im kulturphilosophischen Sinne, weil es ihm vor allem darauf ankommt, zu zeigen, wie Metaphern zu bestimmten Zeiten menschliche Welt- und Selbstverständnisse kreierten. Die Frage, in welcher Interferenz Bildspender und Bildempfänger genau stehen, überlässt er der Literaturwissenschaft, die differenzierte Interaktionsmechanismen herausgearbeitet hat. Begriff und Metapher nähren sich aneinander, so dass wir es oft mit diffizilen Übergängen zwischen beiden zu tun haben. In welchen Typen „poetische Imagination und rhetorische Geste“ auftreten können, analysieren beispielsweise George Lakoff und Mark Johnson, wenn sie in Raummetaphern, Orientierungsmetaphern, ontologische Metaphern etc. unterteilen (vgl. George Lakoff und Mark Johnson. *Leben in Metaphern. Konstruktion und Gebrauch von Sprachbildern*. Heidelberg 1998. S. 11).

¹⁴⁹ Vgl. Blumenberg. *Paradigmen* (wie Anm. 124). S. 23f.

Tritt uns z.B. in einem historischen Text der Ausdruck *machina* (oder eine seiner Ableitungen: *machine*, *macchina* etc.) entgegen, so ist es für den modernen Interpreten sehr schwer, aus seiner Vorstellung von ‚Maschine‘ auszusteigen und den sehr viel weniger spezifischen Vorstellungsgehalt des alten Wortes anzueignen.¹⁵⁰

Metaphorologie Betreibende können nicht einfach eine Methode erlernen und ausüben; viel eher befinden sie sich bereits immer schon im Lauf der Dinge, der durch ein Interferieren zwischen autonomer Handlung und schon vorhandener Geschichte geprägt ist. Der Mensch operiert mit diesem Vorhandenem im Bewusstsein des Zuspätkommens, deshalb kann er es nicht grundlegend ändern, sich jedoch dazu verhalten. Er kann in ein Verhältnis mit dem Vorhandenen treten und sich fragen, welche Konsequenzen sein Zuspätkommen hat, welchen Platz das schon Vorhandene im eigenen Weltverständnis einnimmt und wie er darauf reagiert.¹⁵¹ Mit Blick auf die Unbegrifflichkeit, die als elementarer Bestandteil von Wissenschaft das Unverfügbare betont, wird deutlich, warum Blumenberg ‚nur‘ historisch vorgehen kann. Unverfügbares lässt sich nicht prospektiv bestimmen und schützt auch die Theorie davor, zu einer prophezeienden Tätigkeit zu werden. Auch retrospektiv lässt sich das Unverfügbare nicht bestimmen, der historische Blick offenbart jedoch die Leerstellen und damit die Lücken zwischen anschaulicher und nicht-anschaulicher Welt. Mit dieser Geschichts- und Philosophieverfassung kann das Auftauchen bestimmter Metaphern nur rückblickend nachvollzogen werden. Die Frage, welche Metaphern der Gegenwart angemessen wären, muss Blumenberg somit gezwungenermaßen offen lassen.¹⁵² Was nicht etwa heißt, dass die von ihm

¹⁵⁰ Ebd. S. 92. Hennig Schmidgen zeigt übrigens mit Rekurs auf Blumenberg, wie der Terminus ‚Maschine‘ bei Deleuze/Guattari als Metapher für die menschliche Psyche verwendet wird. Obwohl Deleuze/Guattari sich explizit gegen Metaphern als Denkfiguren wenden, zeigt Schmidgen mit Blumenberg, dass es sich ausgerechnet bei den Autoren der ‚Postmoderne‘ um einen prämodernen Maschinenbegriff, wie Blumenberg ihn historisch herausgearbeitet hat, handelt. Laut Schmidgen bezeichnet ‚Maschine‘ bei Deleuze/Guattari ironischerweise nicht nur ein technisches Objekt, sondern eigentlich ein antikes Ineinander von Organischem und Technischem (vgl. Hennig Schmidgen. *Das Unbewusste der Maschinen. Konzeptionen des Psychischen bei Guattari, Deleuze und Lacan*. München 1997. S. 13f.).

¹⁵¹ Vgl. dazu den Kommentar von Enno Rudolph: „Zu diesem Interferieren aber kann sich der Mensch nicht abermals wie ein autonomer Souverän verhalten. Die Interferenzen, denen er integriert ist, bleiben hermeneutisch unverfügbar, garantieren der Geschichte das Privileg, immer schon da und immer schon da gewesen zu sein, wo ihr scheinbares Subjekt, der Mensch, nur dazu kommt, und das heißt: zu spät kommt.“ (Enno Rudolph. „Geschichte statt Wahrheit. Zur Metakritik der historischen Vernunft“. In: Wetz und Timm [Hrsg.]. *Die Kunst des Überlebens* [wie Anm. 120]. S. 288-306, hier S. 297).

¹⁵² Dies bemerkt auch Franz Josef Wetz bezüglich der absoluten Metapher: „Auffällig ist jedoch, dass Blumenberg über den formalen Umriß dieses Projektes nicht hinauskommt. Er bleibt die Antwort auf die Frage schuldig, welche absoluten Metaphern der Gegenwart angemessen sind und auf welche überzeugungskräftigen Argumente sie sich stützen lassen: Blumenbergs Grundgedanke

gewählten Metaphernbeispiele keine Relevanz für die Gegenwart hätten. Sein Vorgehen liegt jedoch, begründet durch das Privileg der Geschichte, im Rekonstruieren metaphorischer Formulierungen, als Funktionsanalyse vielfältiger Handlungsinterferenzen.

Für den Entwurf einer praktischen Ästhetik und die Frage, wie *entlang* der Kunstpraxis gedacht werden kann, ist nun weniger die historische Rekonstruktion der Metapher als die Frage zentral, wie metaphorisches Denken kunstpraxisnah und gegenwartsorientiert denkbar ist. Welche neuen Metaphern sind entstanden, die aufgrund vielfältiger Handlungsinterferenzen der Gegenwart angemessen sein könnten? Entgegen der Reichweite des Fernrohres, das im 17. und 18. Jahrhundert die Potenz des menschlichen Geistes veranschaulichte, ist es heute – so meine These – das *tertium comparationis* der Verletzbarkeit, das unseren Weltbezug unter anderem herstellt. Dieses wird nun nicht wie bei Blumenberg entlang technischer Entwicklung, sondern anhand vermehrt auftretender Sichtbarkeit verletzbarer Körper im Alltag und der Kunst hergeleitet. Immer schon haben Ereignisse – häufig mit brachialer Gewalt – gezeigt, wie verletzbar vermeintlich gesicherte Territorien, Positionen, Formen sind und mit welcher Unberechenbarkeit und Wucht gemeinhin praktizierte und als unangreifbar geltende Ordnungsmuster außer Kraft gesetzt werden können. Exemplarisch, aber durchaus mit dem Anspruch der Übertragbarkeit auf andere politische Sachverhalte,¹⁵³ soll eine Analyse der Verletzbarkeit als ästhetische und kritische Denkfigur am Objekt konkreter Körperbeispiele lanciert werden. Denn im Körper manifestiert sich unumgänglich und tagtäglich die Gefährdetheit des eigenen Lebens und desjenigen der Anderen. Entsprechend ist die Frage zentral, wie man den verletzbaren Körper zur Grundlage einer praktischen Ästhetik erheben

verharrt noch weithin in dieser Latenz.“ (Franz Josef Wetz. *Hans Blumenberg zur Einführung*. Hamburg 1993. S. 28).

¹⁵³ Ein Ereignis, das immer wieder als Erschütterung der religiösen, kulturellen und ökonomischen Ordnung *par excellence* gilt, ist das Erdbeben von Lissabon vom 1. Nov. 1755, das ca. 30 000 Menschenleben forderte und eine der bedeutendsten Handelsstädte Europas in Trümmer legte. Das Erdbeben leitete nicht nur den ‚Katastrophendiskurs‘ ein, sondern wurde auch zum ikonischen Moment moderner Risikogesellschaften, die wohl vor allem deshalb modern sind, weil sie das Risiko auf Dauer stellen mussten (vgl. hierzu beispielsweise: Wolfgang Breidert [Hrsg.]. *Die Erschütterung der vollkommenen Welt. Die Wirkung des Erdbebens von Lissabon im Spiegel europäischer Zeitgenossen*. Darmstadt 1994). Dieses Ereignis lässt sich durchaus mit der Tsunami-Katastrophe vom 26. Dezember 2005 im indischen Ozean vergleichen. Wenn man die Berichterstattungen vergleicht, fällt auf, wie häufig und selbstverständlich heute der Terminus ‚Verletzbarkeit‘ verwendet wird: aufgrund erhöhter Mobilität (Tourismus), globaler ökonomischer Zusammenhänge, ökonomischer Ungleichgewichte, der Illusion technischer Beherrschbarkeit der Natur etc. Während man sich nach Lissabon am Anfang des ‚Katastrophendiskurses‘ befand, stehen wir heute bereits mitten drin.

könnte anstatt den normiert funktionstüchtigen. An dieser Stelle lässt sich Blumenbergs Metaphernmodell verwenden, um ein Verhältnis zwischen dem anschaulichen menschlichen Körper und dem unanschaulichen Werkzeug des Denkens, dem Begriff, herzustellen, womit der Begriff selber in die Konstruktion einer Metapher einbezogen wird. Diese Anordnung bietet die Möglichkeit, körperliches und begriffliches Denken parallel zu führen, und den Körper dabei nicht nur als Vorlage, sondern als genuinen Teil spezifischen begrifflichen Denkens zu verstehen. So gesehen, geht man davon aus, dass vorerst der Körper das *tertium comparationis* zwischen Mensch und Begriff bildet, verfügt doch auch der Begriff durchaus über eine Art Körperhaftigkeit. Körper benennen einerseits physische Eigenschaften als begrenzende Teile eines dreidimensionalen Raumes und verweisen auf materielle Eigenarten wie Schwäche, Stärke, Fülle, Regelmäßigkeit, Härte, Weichheit dieser Fläche. In unserer Umgangssprache allerdings verwenden wir andererseits den Terminus ‚Körper‘ bereits schon metaphorisch, wenn wir von Körperschaft oder dem Körper des Weines sprechen. Eine besondere Dimension nimmt diese Metapher nun an, wenn wir vom verletzbaren Körper ausgehen. Damit steht, sowohl beim menschlichen Körper als auch beim Begriffskörper, nicht mehr die Be-, sondern die Entgrenzung, die Zerfaserung, das Zersetzen der Fläche im Zentrum. Verletzbarkeit ist eine basale Eigenschaft, die beiden Körpern immanent ist. In diesem Sinne zielt die Übertragung vom menschlichen auf den Begriffskörper auf Fragmentierung, auf Grenzerfahrung, auf das (De-)formierende jeder Formvorstellung. Verletzbarkeit – gewonnen aus dem Transfer vom (anschaulichen) menschlichen Körper auf den (unanschaulichen) Begriffskörper – kann somit zum Modell des Denkens *mit* Körpern werden, indem weder das eine noch das andere auf Vollendung setzt. Der Begriff wird somit selbst in eine metaphorische Anordnung eingeschlossen; vielleicht in eine, die zeigt, dass „jene vermeintlich naiven, prinzipiell unbeantwortbaren Fragen, deren Relevanz ganz einfach darin liegt, daß sie nicht eliminierbar sind, weil wir sie nicht *stellen*, sondern als im Daseinsgrund *gestellte* vorfinden.“¹⁵⁴ Der verletzbare Körper als das nicht Eliminierbare unseres Lebens ist der in der Realität verstärkt auftauchende neue Bildspendebereich. Dieser, schon von allem Anfang an existent und in der Regel verdrängt,¹⁵⁵ wird jedoch im

¹⁵⁴ Blumenberg. *Paradigmen* (wie Anm. 124). S. 23.

¹⁵⁵ Aus psychoanalytischer Sicht beschreibt Jacques Lacan die Verdrängung des fragmentarisierten Körpers bereits im Spiegelstadium des Kindes (zwischen 6 und 18 Monaten) als notwendig, um zur eigenen Identität zu gelangen: „[D]as *Spiegelstadium* ist ein Drama, dessen innere Spannung von der Unzulänglichkeit auf die Antizipation überspringt und für das an der lockenden Täuschung der

öffentlichen Leben vermehrt sichtbar gemacht und beeinflusst deshalb zunehmend unsere Wahrnehmung. Gleichzeitig tritt der verletzbare Begriff als Bildempfänger auf, der auf die Grenzen territorialer Hoheit und rationaler Definitionsmacht hinweist. In diesem Sinne reflektiert die praktische Ästhetik die Verletzbarkeit als Prinzip des menschlichen und des begrifflichen Körpers und verwendet das Blumenbergsche Metaphernmodell dazu, ein Denken zu entwerfen, das sich vom menschlichen Körper her entwickelt, der uns die existenzielle Verletzbarkeit und damit Verwiesenheit aufeinander vor Augen führt. Ethisch gesprochen, verweist eine Ästhetik der Verletzbarkeit auf die Erkenntnis der Gefährdetheit des Körpers und des Lebens, die zeigt, dass Ausschluss des Anderen oder gar Aggression gegen dieses eine Folge sind von der Angst vor Verletzbarkeit. Das *tertium comparationis*, über das hier nachgedacht werden soll, ist also dasjenige der *Verletzbarkeit* bezogen auf den menschlichen Körper und den Begriffskörper. So gesehen, ist Verletzbarkeit ein Bezugspunkt oder eine Bezugsgröße und kein auf Abgrenzung hin orientierter Begriff. Als nicht zu umgehende Eigenschaft aller menschlichen und begrifflichen Körper bietet diese Bezugsgröße die Möglichkeit, nicht dualisierende und naturalisierende Zugänge zum Körper zu ermöglichen. Das Inkongruente von Anschaulichem und Nicht-Anschaulichem bietet die Chance, über reflexive ästhetische Verfahren nachzudenken, welche diese Zonen nicht begrifflich, sondern unbegrifflich darstellen. Die *Regel der Reflexion*, nach der Blumenberg im Sinne einer Funktionsanalyse sucht, macht darauf aufmerksam, dass Vergleichbares immer im Bewusstsein des Entzuges, der definitiven Lücke, vorhanden ist. Einerseits veranschaulicht die Metapher Phänomene, vermittelt nähere Aufschlüsse und bietet die Möglichkeit, Anordnungen zu entwerfen, aus denen heraus neue Überlegungen entstehen können. Andererseits verweist sie auf die Leerstellen der Erkenntnistheorie und somit auf außersprachliche Erfahrung,

räumlichen Identifikation festgehaltene Subjekt die Phantasmen ausheckt, die, ausgehend von einem zerstückelten Bild des Körpers, in einer Form enden, die wir in ihrer Ganzheit eine orthopädische nennen könnten, und in einem Panzer, der aufgenommen wird von einer wahnhaften Identität, deren starre Strukturen die ganze mentale Entwicklung des Subjektes bestimmen werden.“ (Jacques Lacan. „Das Spiegelstadium als Bildner der Ichfunktion wie sie uns in der psychoanalytischen Erfahrung erscheint. Bericht für den 16. Internationalen Kongreß für Psychoanalyse in Zürich am 17. Juli 1949“. In: Jacques Lacan. *Schriften 1*. Hrsg. v. Norbert Haas. Weinheim, Berlin 1991. S. 63-70, hier S. 67). Die Identität des Subjektes, die Lacan hier als „wahnhaft“ und „starr“ beschreibt, resultiert also aus der Verdrängung des ‚zerstückelten‘ Körpers, welche erst die Projektion eines ganzen, intakten Körpers möglich macht. Lacan macht damit eine Opposition zwischen dem zerstückelten und intakten Körper aus, womit er – so die Kritik an Lacan – den Gegensatz zwischen ganz und fragmentiert, schön und hässlich, funktionstüchtig und -untüchtig stabilisiert. Somit gelingt ihm keine Erarbeitung eines neuen Begriffes, der diese Dichotomie unterlaufen könnte und andere Beschreibungen und Wertungen zuließe.

auf das Unbegriffliche, auf das Körperliche. Es ist durchaus denkbar, dass solche Vergegenwärtigungen, die hier anhand des Körpers analysiert werden, auch anhand anderer Grenzziehungen, wie sie beispielsweise von Nationalstaaten oder durch politische Programme vollzogen werden, geschehen können.

Verletzbarkeit

Verletzbarkeit¹⁵⁶ verteidigt zunächst den Anspruch, die in unserer Sprache und Wahrnehmung tief verankerten Dualismen von normal-abnormal, gesund-krank, schön-hässlich usw. zu unterlaufen. Das Starkmachen der Verletzbarkeit als ästhetische ‚Kategorie‘ ist auf das Erarbeiten eines Feldes ausgerichtet, das weniger das traditionelle Gegensatzdenken, das unserer abendländischen Denktradition weitgehend zugrunde liegt, stärkt als eine nicht auf Dichotomien basierende Denkfigur. Das Derivationssuffix ‚-bar‘ als Anhang an das transitive Verb ‚jemanden verletzen‘ verdeutlicht, dass es nicht primär um den *verletzten* Ort¹⁵⁷ geht, womit angedeutet wird, dass zwar Darstellung von Verletzungen

¹⁵⁶ Anja Tervooren schlägt den Begriff der *Verletzlichkeit* als Grundlage einer pädagogischen Anthropologie vor, wenn sie fragt: „Was könnte nun aber ein neuer Begriff sein, der nicht innerhalb der philosophischen Gegensätze von Weiblichkeit und Männlichkeit, Abhängigkeit und Unabhängigkeit, passiv und aktiv, krank und gesund, behindert und nicht-behindert etc. situiert ist und sich nicht über diese Gegensätze konstituiert?“ (Anja Tervooren. „Der ‚verletzliche Körper‘ als Grundlage einer pädagogischen Anthropologie“. In: Doris Lemmermöhle, Dietlind Fischer, Dorle Klika und Anne Schlüter [Hrsg.]. *Lesarten des Geschlechts. Zur De-Konstruktionsdebatte in der erziehungswissenschaftlichen Geschlechterforschung*. Opladen 2000. S. 245-255, hier S. 253). Ihrem Vorschlag, über den verletzlischen statt über den funktionstüchtigen Körper nachzudenken, verdankt sich ein entscheidender Impuls für die hier anvisierte Übertragung auf die Ästhetik.

¹⁵⁷ Verletzbarkeit als eine produktive ästhetische Bezugsgröße zu lancieren, die auf theoretischer Ebene ein Verhältnis zwischen Theorie und Praxis herstellt und gleichzeitig auf ethischer Ebene auf eine Möglichkeit des Respekt zollenden Umgangs miteinander verweist, ist auf dem Hintergrund aktueller Prekarisierungsdebatten, wie sie beispielsweise am Euromayday 2005 geführt wurden, der unter dem Motto *Le monde précaire* lief, erklärungsbedürftig. Als Folge entgrenzter Neoliberalisierung wird von den Aktivisten die Verletzbarmachung ganzer Lebensbereiche, akut bedingt durch das Verschwinden bezahlter Arbeit, vehement kritisiert. Prekarisierung und Verletzbarkeit sind nicht dasselbe, stehen jedoch semantisch betrachtet nahe beieinander. Euromayday bewertet Prekarisierung nicht positiv, sondern als negative Beschreibungskategorie, welche die Folgen des Rückzuges staatlichen Schutzes von Arbeit und sozialer Grundabsicherung fasst. Prekäre Situationen befördern Bürger im wahrsten Sinne des Wortes *preces* in die schwache Position derjenigen Person, die bittet, welche sich durch Bitten versucht, die elementaren Lebensbedingungen zu erhalten. Diese Bittstellung steht heute dem schwindenden Ideal des mündigen Bürgers gegenüber, der demokratisch, aktiv mitbestimmend agiert. Die bedenklichen, heiklen, gar lebensbedrohlichen Lagen, in denen sich heute ganze Gesellschaftssegmente befinden, geben wenig Anlass, dem Terminus des Prekären ein Vermögen abzugewinnen. Dem entgegen wird der Verletzbarkeit als ästhetische, kulturkritische Kategorie ein produktives Potenzial zugesprochen, weil sie davon ausgeht, dass sich gar niemand jemals außerhalb unverletzbarer Orte aufhalten kann. Der Existenz des Menschen ist die Verletzbarkeit bereits eingeschrieben, auch wenn er sich diese durch verschiedene Techniken und Praktiken vom Leibe hält. So impliziert sie als ästhetische und ethische Haltung das existenzielle Verwiesensein aufeinander. Als ästhetische Kategorie verweist der verletzbare Körper nicht auf ein Verletzbarmachen, sondern darauf, eine Sensibilitätsschärfung für verletzbare Orte zu entwickeln und damit eine Gemeinschaft stiftende Bezugsgröße herzustellen.

Bestandteil der Verletzbarkeit sein können, diese jedoch nicht einfach als Verarbeiten von Trauma und Trauer dargestellt werden. Darstellerisch gesehen eröffnet die Bezugsgröße einen Blickwechsel, der impliziert, dass das Publikum nicht einfach *auf etwas schaut*, das wäre reine Theorie, sondern *in sich selbst*, das wäre Reflexion, und damit die Verletzbarkeit zwischen Darstellenden und Rezipierenden betont. Damit eröffnet sich ein Möglichkeitsraum, in dem sich die verschiedensten Akteure befinden, Menschen mit und ohne Behinderung, Künstler und Theoretiker, Individuen und Kollektive, Darstellende und Rezipierende. Im Gegensatz zum transitiven Verb ‚verletzen‘, das eine klare Richtungsanweisung von Subjekt zu Objekt vorgibt (ich verletze jemanden), verändert das Suffix ‚-bar‘ diese Richtung, indem es in alle Richtungen wirkt. Mit diesem Involviertsein aller ist der entscheidende Punkt angesprochen, denn verletzbar und damit gefährdet sind alle Körper – menschliche Körper wie Begriffskörper, im praktischen und reflexiven Sinne –, weshalb das Bewussthalten dieser ästhetischen Kategorie den ethischen Appell der Achtung körperlicher Integrität in sich trägt. Im Bezugsnetz der Verletzbarkeit kann niemand den erhöhten Standpunkt übernehmen und entscheiden, welcher Körper als schön, begehrens- und lebenswert und welcher als hässlich, nicht begehrens- und lebensunwert eingestuft wird. Ästhetisch gesprochen stellt sich die Frage, wie die Vielfältigkeit und Einmaligkeit der Körper in einer ebenso vielfältigen, einmaligen Art und Weise dargestellt und reflektiert werden kann, um der ästhetischen Figur des verletzbaren Körpers ihren Ort zu verschaffen.

Verfolgt man die Bezugsgröße der Verletzbarkeit als zusammengesetztes Adjektiv in der deutschen Sprache, dann lässt sich eine aufhorchend machende Verschiebung vom substantivischen zum verbalen Gebrauch feststellen, wodurch der Verletzbarkeit die prozesshafte Bewegung bereits inhärent ist. Diese Verschiebung zeigt sich in einer Entwicklung vom festgeschriebenen substanziellen Charakter hin zum tätigen, sich ständig in Veränderung befindenden verbalen Gebrauch. ‚Bar‘ signalisiert einerseits, dass man mit etwas etwas ganz bestimmtes tun kann. In diesem Sinne erschien das Suffix überwiegend im Zusammenhang mit Substantiven (aus ‚Frucht tragend‘ wurde ‚fruchtbar‘, aus ‚Abbild‘ wurde ‚abbildbar‘); diese Kombinationen nahmen im Laufe der Sprachgeschichte ab, weshalb wir das Suffix ‚-bar‘ heute häufiger an Verben hängen, woraus der Gebrauch von Adjektiven wie ‚hörbar‘, ‚fühlbar‘,

‚sichtbar‘ etc. resultiert. Im Rahmen dieser verborientierten Konstruktionen kennen wir wiederum Formulierungen wie ‚etwas ist verfügbar, herstellbar oder heilbar‘. ‚Bar‘ wird in diesen Fällen an Verben des Gelingens – hier verfügen, herstellen, heilen – gehängt und zielt darauf, etwas Tragfähiges auszudrücken. Hier wird aus einem Verb des Gelingens mithilfe des Suffix‘ ein Adjektiv, das ein Versprechen auf Solidität und Stabilität ausdrückt. Dieses Versprechen stellt die Möglichkeit der Anpassung an eine Norm zumindest in Aussicht.

Anders verhält es sich, wenn ‚-bar‘ an das Verb verletzen gehängt wird, weil man damit die paradoxe Situation eröffnet, etwas Brüchiges tragfähig zu machen. In diesem Fall ist das Verb keines, das in erster Assoziation auf Stabilität, sondern auf Fragilität hinweist. Das Wort ‚Bahre‘ als tragfähiger, stabiler Gegenstand der Rettung und Heilung, auch als Ort, an dem die Toten ein letztes Mal anzusehen sind, kann dem Suffix ‚-bar‘ also ebenfalls zugrunde liegen. ‚Bahre‘ wiederum verweist etymologisch noch auf einen ganz anderen Zusammenhang – auf denjenigen der Bürde, der auf Entbehren, Enthalten oder gar Entsagen anspielt. Eine Bürde kann im eher negativen Sinne mit dem Ertragen seelischer Last, dem Kummer und der Mühe in Verbindung gebracht werden: Dann bürdet man sich etwas auf, bricht gar unter einer Bürde zusammen. In der christlichen Tradition wurde der menschliche Körper entsprechend auch als leidender, schwacher, irdischer Körper dem allzeit starken, göttlichen Körper entgegengesetzt. Jüngere theologische Theorieansätze folgen jedoch diesem Ansatz, der den menschlichen Körper vor allem als leidenden Körper versteht, nicht mehr: Vor allem in der theologischen Anthropologie und Ethik überdenkt man inzwischen diese Prämissen, indem der verletzbare Körper als etwas verstanden wird, das die traditionelle Dyade zwischen beseeltem Leib und von der Materie her definiertem Körper aufbricht:

Der Körper ist mehr als nur beseelter Leib, mehr als nur eine biologische Maschine, mehr als dasjenige organische Material, dessen wir uns als Körper bewußt sind. Der Körper ist nicht nur Objekt, sondern auch Subjekt derjenigen medizinischen-biologischen-psychologischen Prozesse, die wir Leben nennen.¹⁵⁸

Aufgebrochen wird auch hier die klare Trennung zwischen dem Körper als Objekt oder Subjekt, denn der verletzbare Körper verkörpert beides: Er ist ethisches und ästhetisches Objekt, das den Eingriffen und Blicken ausgesetzt ist, und gleichzeitig Subjekt seiner eigenen medizinischen Veränderungs- oder

¹⁵⁸ Wolfgang Vögele (Hrsg). *Verletzbarer Körper – Begnadeter Mensch. Vom Körperverständnis in Medizin und Theologie*. Loccum 2001. S. 6.

ästhetischen Darstellungsmöglichkeiten. Wenn man diesen Möglichkeitsraum als gemeinsamen Aktionsraum versteht, dann wird auch die klare Unterscheidung und Positionierung von Normalem und demjenigen, das von der Norm abweicht, unterlaufen, denn „der Stigmatisierte und der Normale sind Teil voneinander; wenn jener sich als verletzbar erweisen kann, ist zu erwarten, dass es bei diesem nicht anders ist.“¹⁵⁹ Wach zu sein für die Verletzbarkeit des Körpers und des Lebens, heißt, eine ethische Haltung einnehmen, die niemals nur auf das eigene Leben ausgerichtet ist, sondern immer auch dasjenige der anderen einschließt. Die Schutzlosigkeit des Körpers appelliert daran, das eigene Verlangen nach Dominierung des Schwachen zugunsten einer nicht anzutastenden körperlichen Integrität des anderen umzupolen. Verletzbarkeit eröffnet diesen Möglichkeitsraum, der darauf verweist, dass alle an diesem Raum teilhaben. Das Potenzial dieser Bezugsgröße liegt genau darin, dass sie sich nicht über die üblichen Dichotomien konstituiert, sondern quer zu diesen eine Interpendenz zwischen dem einen und dem anderen hervorhebt, zwischen Norm und Nicht-Norm, zwischen gesund und behindert, zwischen Theorie und Praxis. Beide hängen voneinander ab, sind ohne einander nicht zu denken und zu leben – sie sind existenziell aufeinander verwiesen.

Der verletzbare Ort hat in der philosophischen Ästhetik als Terminus keine explizite Tradition, kein Eintrag erscheint in einer Enzyklopädie oder einem kanonisierenden Nachschlagewerk. Implizit ist er jedoch nicht übersehbar vielleicht Grundlage jeder praktisch orientierten ästhetischen Theorie, weil diese wie kaum eine andere philosophische Disziplin die „untere Erkenntnislehre“¹⁶⁰ stark macht und genau damit der Verletzbarkeit dessen, was wir Erkenntnis oder gar Wissen nennen, einen Ausdruck gibt. Einschneidende ästhetische Ereignisse geschehen an den verletzbaren Orten, weshalb es in der Kunst Konsens ist, den verletzbaren Ort darzustellen und für die ihm eigene Brüchigkeit Darstellungsmöglichkeiten zu finden. Auch die philosophische Ästhetik als Disziplin bietet Möglichkeiten, sich der Brüchigkeit annähern und die Begriffe nicht primär auf ihre grenzziehenden Hoheitsansprüche hin zu definieren, sondern sie mit einer Offenheit zu betrauen, welche die Verletzbarkeit jeglicher Grenzziehung betont – Letzteres nicht nur im argumentativ schriftlichen, sondern

¹⁵⁹ Erving Goffman. *Stigma. Über Techniken der Bewältigung beschädigter Identität*. Frankfurt am Main. 1975. S. 49.

¹⁶⁰ Im Sinne von Anmerkung 24.

ebenso im umfassend gestalterischen Sinne. Verletzbar ist mit *verletzlich* verwandt. Das Suffix ‚-lich‘ – ursprünglich als selbständiges Wort, das aus dem germanischen Substantiv ‚lika‘ hervorgeht, gebraucht – bedeutet soviel wie Körper oder Gestalt.¹⁶¹ So gedacht, verweist das ‚-lich‘ in einem zusammengesetzten Adjektiv auch auf einen gestalterischen Vorgang. Wie man beispielsweise im ‚Lächerlichen‘ oder ‚Fraglichen‘ dem Lachhaften oder der Frage eine darstellerische Gestalt gibt, kann auch dem Verletzlichen ein ästhetischer Körper gegeben werden. In diesem Sinne verweisen die verletzbaren Orte immer auch auf Fragen der Darstellung, weshalb die praktische Ästhetik einerseits um die Bezugsgröße der Verletzbarkeit und andererseits um verletzbare Reflexionsverfahren der Ästhetik kreist und sich das reflexive Potenzial philosophischer Ästhetik auch in plurimedialer Darstellung zeigt. Der verletzbare Ort ist ein ästhetischer Knotenpunkt, an dem sich neue Blickverhältnisse und damit Repräsentations- und Wissenschaftskritik, Möglichkeiten der Selbstbeobachtung und politische Manifestation einstellen. Der Bühne als Darstellungsort der Verletzbarkeit kommt hier eine besondere Bedeutung zu, weil sie als Ort der Verletzbarkeit *par excellence* verstanden wird, auf der mit dem Objekt- und Subjektwerden gespielt wird, und weil Aufmerksamkeit in eigens dafür hergestellten Zeitabschnitten beinahe unerträglich intensiviert werden kann – sowohl für das Publikum als auch für die Darstellenden. Wer auf eine Bühne tritt, macht sich vor einem Publikum *live* verletzbar, weil er oder sie sich unmittelbar präsent zeigt. Diese Intensivierung bietet die Möglichkeit zur verdichteten Wahrnehmung, zu affektiver Ambivalenz und zu einer erfahrungsorientierten ästhetischen Reflexion. Der verletzbare Ort ist in Zwischenräumen angesiedelt, zwischen Formation und Deformation, zwischen rationalen Denk- und sinnlichen Wahrnehmungsmöglichkeiten, zwischen Theorie und Praxis.

Vergegenwärtigen wir uns erneut, was die Blumenbergsche Konzeption der Metapher in Bezug auf das *tertium comparationis* der Verletzbarkeit für ein Denken *mit* Körpern leistet. Die Metapher basiert auf einer Übertragung von Anschaulichem auf Nicht-Anschauliches und produziert dabei unvermeidlich einen nicht kongruent zu machenden Rest zwischen beiden Bereichen. Dieses von der

¹⁶¹ Ähnlich wie das ‚-bar‘ der Bahre, verweist übrigens auch ‚lika‘ auf die Bedeutung ‚Leiche‘, womit auch auf sprachlicher Ebene darauf verwiesen wird, dass die ästhetische Figur des verletzlichen Körpers immer auch an den Tod gemahnt.

Anschaulichkeit wegdriftende Etwas kann nicht begrifflich, es kann irgendwann einmal auch nicht mehr metaphorisch sprachlich erfasst werden und verweist in letzter Konsequenz auf das gänzlich Unbegriffliche. Je größer die Diskrepanz zwischen Anschauung und der Tatsache sprachlichen Versagens, desto stärker bewegen wir uns auf unbegriffliche Welterschließungsmodi hin. Bezieht man dieses Modell auf den verletzbaren Körper, kann man also sagen, dass Verletzbarkeit immer etwas Nichtdarstellbares innewohnt, und diese somit auf das Unbegriffliche verweist. Die Disjunktion zwischen der Darstellung verletzbarer Körper – sei es auf der Theaterbühne oder auf den Bühnen des Alltags – und unserer Fähigkeit, dies als solches vollkommen zu erfassen, ist konstitutiv für die ästhetische Kategorie der Verletzbarkeit. Damit die Darstellung des Verletzbaren überhaupt vermittelt werden kann, muss sie nicht nur scheitern, sondern sie muss ihr Scheitern auch zeigen. Dieses Scheitern zeigt sich im nichtdarstellbaren Rest, den wir dennoch darzustellen versuchen, und wird als Paradox nicht nur beibehalten, sondern forciert. Für genau diese Diskrepanz kommt dem Unbegrifflichen für eine philosophische ästhetische Theorie eine große Bedeutung zu, denn wenn wir dieses Etwas sprachlich nicht mehr fassen können, stellt sich die Frage, wie wir es überhaupt reflektieren können. Dass diese Reflexion nicht nur sprachlich geschehen kann, ist leicht einsehbar, wenn Blumenberg vom Unbegrifflichen schreibt. Geht man davon aus, dass Verletzbarkeit sich niemals durch Darstellung einfangen lässt, dann ist nicht nur die Sprache, sondern jegliches andere darstellerische Mittel ebenso ungeeignet. Der Einsatzpunkt einer praktischen Ästhetik wäre im Anschluss an diesen Sachverhalt, dass durch den Einsatz verschiedener Medien nicht die Illusion vollständiger Darstellbarkeit verstärkt, sondern geschwächt wird. Je mehr darstellerische Mittel zum Zuge kommen, desto stärker werden die Lücken, die zwischen dem Bestreben nach Verallgemeinerung und dem Besonderen auftreten, wahrnehmbar. Die Unmöglichkeit vollständiger Darstellung betont die Unmöglichkeit begrifflicher Verallgemeinerung, indem die Aufmerksamkeit auf den Einzelfall gelenkt wird. Dies, weil das Nebeneinander verschiedener Medien differenz- und nicht primär identitätsproduzierend ist: Man sieht auf Bildern etwas, was man in Sprache nicht hört; man hört in der Alltagssprache etwas, was man mit Theoriesprache nicht einfängt: Still liest man einen Text anders, als wenn man diesen als gesprochenen wahrnimmt, Theater hinterlässt ein anderes Echo als ein philosophischer Text etc. Auch wenn alle diese Darstellungsformen

die verletzbaren Orte reflektieren, so tun sie es doch auf ganz unterschiedliche Weise. Die verschiedenen Materialitäten der Darstellungsformen verweisen insofern auf das Unbegriffliche, als sie das Inkongruente zwischen Anschauung und Nichtanschaulichkeit so deutlich hervorheben. Diese Inkongruenz verunmöglicht ein begrifflich grenzziehendes Denken über den Körper. Sie etabliert vielmehr ein Denken *mit* Körpern, indem sie die nicht in Begriffe zu fassende Einzigartigkeit von Körpern hervorhebt. Methodisch geschieht dies, indem die Autonomie des Bildes gegenüber der Sprache *et vice versa* aufrechterhalten wird. Bilder und Sprache stehen in einem verletzbaren Verhältnis zueinander, worin sie sich gegenseitig kreuzen, animieren und stören. Um ein solches Verhältnis herzustellen, muss auch die ästhetische Theorie ihren eigenen Corpus reflektieren und neue Corpi erfinden. Sprache kann nicht durch Bilder illustriert und Bilder können nicht versprachlicht werden; dennoch ist ästhetisch zu reflektieren, was geschieht, wenn Bild und Sprache in Kombination zueinander auftreten, und welche Denkleistung die Bilder autonom herzustellen vermögen. Die Pointe der Verletzbarkeit liegt also genau darin, dass sie sich immer nur partiell zur Anschauung bringen lässt. Dasjenige, was wir aus der Anschauung beziehen, ist vor allem dann von kulturellen Prägungen gesteuert, wenn wir von funktionsgestörten Körpern ausgehen. Besonders diese betonen die Einmaligkeit körperlicher Erfahrung und bieten einen Terrain, von dem aus die Grundlage normierter ästhetischer Körpertheorien kritisch betrachtet werden kann.

Verletzbare Körper

Um die Dimensionen der Verletzbarkeit überhaupt in die Theoriearbeit einfließen zu lassen, ist es vorerst unumgänglich, Möglichkeiten der Anschauung nicht nur zu reflektieren, sondern diese auch aktiv herzustellen. Dies deshalb, weil der verletzbare Körper in unserer Kultur medial eben häufig in einer Weise sichtbar gemacht wird, die den realen Lebenssituationen von Menschen mit Behinderungen nicht entspricht. In Bezug auf die Metapher gesprochen, kann dies geschehen, indem das Auftreten des Bildspendebereiches in seinen vielfältigen Formen aufgefächert wird – über Bilder, Gespräche, die Beschreibung von Situationen. Wir sehen bestimmte Bilder, die zu bestimmten Zwecken hergestellt werden, und müssen daher vorerst analysieren, wie sie medial hergestellt und rezipiert werden. Diese Fragen sind ästhetischer Natur, denn sie

beruhen auf der Annahme, dass Erfahrung sich nie unabhängig von kultureller Konstruktion einstellt. Sich zu fragen, wie Wahrnehmungskonventionen – sei es durch Inszenierungsformen, das Forcieren von Blickkonditionierungen oder gezielte Bildgebräuche wie beispielsweise in politischen Kampagnen – bedient oder hergestellt werden, gehört heute zu den wichtigsten Aufgaben der Ästhetik. Weil die Möglichkeiten der Anschauung medial massiv manipuliert werden, ist es unumgänglich, sich mit der Bildentstehung zu konfrontieren.

Im Bereich der experimentellen Tanz-, Theater und Performancekunst wird der verletzbare Körper entgegen der gemeinhin praktizierten Darstellung in den Mainstream-Medien nicht mehr weitgehend unsichtbar, sondern umfassend sichtbar und damit explizit zum Thema gemacht. Angereichert durch die ästhetische Perspektive wird das Feld der Verletzbarkeit, das in der Regel aus medizinischer, ethischer oder psychologischer Sicht untersucht wird, erweitert. Als Kunstform bietet das Theater die einmalige Möglichkeit, nicht nur die Darstellung des verletzbaren Körpers auf der Bühne zu reflektieren, sondern ebenso das verletzbare Wahrnehmungsverhältnis zwischen Zuschauer und Performer. Wer schaut wann und wie auf wen? Der Regisseur der englischen Performance Gruppe *Forced Entertainment*, Tim Etchells, erzählt in seinem Tate-Gallery-Vortrag, dessen drittes Kapitel den Titel *Honesty and Vulnerability* trägt, folgende Anekdote: In Beirut präsentierte er mit seiner Gruppe die storytelling performance *And on the Thousandth Night...*, in der acht Performer in Alltagskleidung, schlampig verkleidet als Könige in roten Mänteln und mit Pappkronen, abwechselnd endlos scheinende Geschichten erzählen: persönliche Geschichten, Märchen, Filmplots – was immer ihnen auch gerade einfiel. Das Besondere dabei: Keiner der Könige durfte aufhören zu erzählen, bevor nicht ein anderer ihn mit seiner eigenen Geschichte unterbrach:

It's a great game somehow the performance. As everything you know about the world and about stories is dragged in relentlessly, hysterically, raw material. And it has constantly this feeling on the border of intimacy, entertainment and simple time-passing or task.¹⁶²

Die Performance dauerte sechs Stunden, in denen das Publikum kommen und gehen konnte, wann es wollte. Ein paar Monate nach diesem Auftritt traf Tim

¹⁶² Tim Etchells. *A six thousand one hundred and twenty seven words manifesto on liveness in three parts with three interludes*. Live Culture. Tate Modern. London 2003. Das Zitat stammt aus dem Skript eines Vortrages, den der Autor im Anschluss an den Tate Modern Auftritt im Rahmen des internationalen Theaterfestivals *Theaterformen* (Braunschweig/Hannover 2005) gehalten hat.

Etchells zufällig auf den aus Beirut stammenden Freund und Künstler Walid Raad. Dieser erzählte ihm folgende Geschichte: Sechs Monate nach der Aufführung wurde der technische Leiter des Theaterfestivals, Vico, das Forced Entertainment damals eingeladen hatte, für drei Tage in Gefängnis gesperrt. Der Grund war banal: „nothing important, just drunk and disorderly“¹⁶³, so der Freund, was aber dazu führte, dass Vico mit acht anderen eine Zelle im Zentralgefängnis von Beirut zu teilen hatte. Um diese Zeit zu überstehen, brachte er den Mitgefangenen bei, Könige zu spielen, und gemeinsam erzählten sie drei Tage und Nächte *And on the Thousandth Night...* Als Tim Etchells diese Geschichte hörte, dachte er: „Now I would be happy to stop. Because something we made has grown, shifted and has leaked out into the world.“¹⁶⁴

Diese Geschichte führt uns in Zentrum der Entwicklungen der Theater, Tanz- und Performancekunst seit den späten 1950er Jahren, in welcher sich die ästhetische Figur des verletzbaren Körpers deutlich herausgebildet hat. Ein kleiner Exkurs in die Tanz-, Theater- und Performancegeschichte zeigt, wie sich Körperdarstellungen verändert haben, wobei im Blick gehalten werden soll, dass tanzästhetische Probleme nicht jenseits kultureller Entwicklungen verhandelt werden, sondern sich in ebendiesen spiegeln.¹⁶⁵ Eine Parallelführung von Tanzgeschehen und großrahmigerer kultureller Entwicklung erweist sich somit als sinnvoll, auch wenn diese hier nur angedeutet werden kann. Im zeitgenössischen Bühnengeschehen haben sich ästhetische Profile herauskristallisiert, die weniger auf klare formale Zuordnungen wie Geschichten, Symbole, bekannte Repräsentations- und Identifikationsmuster zielen. Der Körper zeigt sich an vielen Orten nicht mehr als technisch perfekt trainierter, harmonisch gebauter, sondern als pluraler Körper, der sich in den verschiedensten Formspielen auf der Bühne zeigt – seien diese von professionellen Tänzern oder auch nicht spezifisch ausgebildeten Darstellern verkörpert. Der Körper wird als Material inszeniert, das manchmal fragmentiert oder minimalistisch, manchmal amöbenhaft und ausufernd, manchmal nur noch in Anspielungen und vornehmlich selbstreflexiv die Mechanismen des Tanzbetriebes spiegelt. Es wäre anmaßend reduktionistisch, für die vielfältigen Formen des Tanzes eine Formel finden zu wollen. Und es wäre ebenso unglaubwürdig, die heterogenen aktuellen

¹⁶³ Ebd.

¹⁶⁴ Ebd.

¹⁶⁵ Vgl. zu diesem kulturwissenschaftlichen Ansatz beispielsweise den Sammelband: Christopher Balme und Jürgen Schläder (Hrsg.). *Inszenierungen. Theorie-Ästhetik-Medialität*. Stuttgart 2002.

Körperdarstellungen mit Stilen oder Genres erklären zu wollen. Verletzbarkeit kann deshalb nur ein Feld abstecken, eine Topografie zeigen, auf der sich die Facetten der Verletzbarkeit ausbreiten können. Der verletzbare Körper ist eine ambivalente ästhetische Figur, die Schönheit in der Brüchigkeit inszeniert, die attraktiv faszinierend und angstproduzierend zugleich ist, die Stärke und Schwäche zeigt und die vor allem an das Publikum appelliert. Es ist ein Appell, der auf die Fragilität des Körpers hinweist und uns auffordert, ein Bewusstsein dafür zu entwickeln und diese gewaltfrei zu respektieren. Verletzbarkeit verweigert sich der Systematisierung, weil sie existenziell und singulär ist, und geht dennoch in ihrer theoretischen Relevanz weit über die Einzelfallbeschreibung hinaus. Niemand würde von sich behaupten, dass er oder sie einen unverletzbaren Körper besäße, was aber noch nicht heißt, dass Verletzbarkeit-Zeigen eine ästhetisch anerkannte oder differenziert ausgearbeitete Qualität ist. Aus einem bestimmten Blickwinkel heraus zeigt uns die Tanzgeschichte, wie sie der Verletzbarkeit eine ästhetische Qualität verliehen hat und sie lädt uns ein, diese in ihrer Vielfältigkeit zu reflektieren.

Historisch gesehen, steht diese Entwicklung im Zusammenhang mit einer umfassenden Pluralisierung gesellschaftlicher Segmente. Das klassische Ballett etwa diente (und dient tendenziell auch heute noch) der Disziplinierung des Körpers, der sich als harmonische Gestalt in symmetrischen Ordnungen und klar erkennbaren Formationen auf der Bühne zu bewegen hatte. Jenseits von Affekten, Leidenschaften oder Trieben wurde die Physis kodifiziert. Gesellschaftliche Werte, die sich über die Formvorstellungen eines Körpers transportierten, wurden so reproduziert, dass das Publikum sich identifizieren und klare Repräsentationsmuster erkennen sollte. In diesem Sinne manifestierte sich im Tanz nicht Individualität, sondern Stabilisierung homogener Gesellschaftsordnungen.¹⁶⁶ Diese ästhetische Programmatik geht bezeichnenderweise in vielen Punkten auf die Gegensätze zwischen Ideal und Abjektion zurück. Die klassizistische Ästhetik kreist zwar um Darstellungen unversehrter, harmonischer und idealschöner Körper, weist damit aber zugleich dem ‚Anderen‘ der schönen Ganzheit eine herausragende Rolle zu. Diesem Paradox zufolge, verhandelten Körperdarstellungen immer schon das Spiel

¹⁶⁶ Dorion Weickmann analysiert diese Entwicklung im kulturhistorischen Sinne ausführlich (vgl. Dorion Weickmann. *Der dressierte Leib. Kulturgeschichte des Balletts [1580-1870]*. Frankfurt am Main 2002).

zwischen Formation und Deformation, was vor allem in der Romantik hervortrat, in der Erkundungen der ‚Schattenseiten‘ dieses Idealbildes geradezu zu einer zentralen Obsession wurden. Die These, dass „der versehrte Körper als zugleich ausgeschlossenes und konstitutives Moment [...] fungiert“¹⁶⁷, gilt nicht nur für die klassizistische Ästhetik, sondern beschreibt eine wichtige Entwicklungslinie bürgerlicher Kultur überhaupt.

Die eine Seite dieser hier historisch angedeuteten Vorstellung ist im Mainstream des Tanzes auch heute noch präsent. Eine gut florierende, größtenteils standardisierte Musical-Szene, das akrobatische Genre des ‚Zirkus‘ oder auch das klassische Ballett zeigen, dass die Normvorstellungen des Körpers weiterhin Platonischen Symmetriephantasien entsprechen. Parallel dazu haben sich jedoch die Vorstellungen darüber, wie ein Körper auf der Bühne auszusehen hat, geöffnet. Mit den kollektiv traumatischen Erfahrungen der ersten Hälfte des letzten Jahrhunderts gerät die Seite des Idealschönen in den ästhetischen Programmen des Bürgertums in Misskredit, und die Gegenseite wird zunehmend als angemessenere Form aktueller Kunst wahrgenommen. Zugleich tritt die funktionale Differenzierung der modernen Gesellschaft immer deutlicher ins kollektive Bewusstsein ein, und die Erkenntnis, dass die Einheit der Gesellschaft unerreichbar ist, verbreitet sich. Damit werden ästhetische Programme, die auf Repräsentation des Ganzen setzen, unglaublich. Insbesondere die Proklamationen der Postmoderne setzen gegen Ganzheit auf Fragmentierung, gegen Repräsentation auf Performativität, gegen die bürgerlichen Ideale von Wahrheit und Schönheit auf die postindustriellen Strategien von Dekonstruktion und Inszenierung.¹⁶⁸

Entsprechend gab es von den späten 1950er bis 1990er Jahren vor allem jenseits der staatlichen Häuser einen enormen Innovationsschub auf den so genannten

¹⁶⁷ Irmela Marei Krüger-Fürhoff. *Der versehrte Körper. Revisionen des klassizistischen Schönheitsideals*. Göttingen 2001. S. 7.

¹⁶⁸ Jean-François Lyotard beschreibt den Unterschied zwischen Moderne und Postmoderne unter anderem so: „Die Postmoderne wäre dasjenige, das im Modernen in der Darstellung selbst auf ein Nicht-Darstellbares anspielt; das sich dem Trost der guten Formen verweigert, [...]; das sich auf die Suche nach neuen Darstellungen begibt [...]“ (Jean-François Lyotard. „Beantwortung der Frage: Was ist postmodern?“ In: Peter Engelmann [Hrsg.]. *Postmoderne und Dekonstruktion. Texte französischer Philosophen der Gegenwart*. Stuttgart 1990. S. 33-48, hier S. 47). Insofern ist die ästhetische Figur des verletzlichen Körpers eine Figur, welche der postmodernen Verweigerung des Trostes durch die gute Form Rechnung trägt. Die praktische Ästhetik schlägt jedoch vor, dies nicht nur in Bezug auf ihren Gegenstand zu reflektieren, sondern auch die ‚gute Form‘ traditioneller philosophischer Reflexion nicht als die einzig gültige zu bewerten und damit die Vorstellung auch an sich selbst auszuprobieren, wobei nicht die Verweigerung, sondern die produktive Kreation anderer Reflexionsarten im Vordergrund steht.

freien Theater- und Tanzbühnen. Stereotype Wahrnehmungsmuster wurden in der Off-Szene dahingehend verändert, dass Repräsentation und Identifikation nicht mehr zum Ziel einer Aufführung erklärt wurden. Repräsentationskritik und damit eine immense Ausweitung des Bewegungsvokabulars stand im Vordergrund. Der Körper wurde an vielen Orten zum politischen Feld erklärt, auf dem Machtverlust, Versehrtheit, Scheitern, die Vereinzelung der Individuen oder Schmerz zum Ausdruck gebracht wurden. Der idealschöne Körper wurde kritisiert, indem neue Körperbilder, die der neuen Realität weitaus mehr entsprachen, performt wurden. Mit der Verlagerung der Themen wurden auch die Produktionsbedingungen und hierarchischen Setzungen innerhalb des Tanzbetriebes hinterfragt und zerlegt, so dass die Grenzen zwischen Tanz, Theater und Performance sich bis heute dynamisch verlagern. Beispielhaft für den zeitgenössischen Tanz wären hier Choreografien von Xavier Le Roy, Jérôme Bel oder Meg Stuart¹⁶⁹ mit ihren anderen Körperinszenierungen zu nennen, die auf jeweils eigene Art und Weise die Wahrnehmung fragmentarisierter, singulärer und auch defekter Körper thematisieren und damit meistens auch den Tanzbetrieb als solchen kritisieren. Hier geht es nicht mehr darum, den Körper mit etwas zu vergleichen, physische Ähnlichkeiten zu betonen und in homogenen Gruppen zu inszenieren, sondern um das Singuläre, das sich schwer in eine Gruppe einordnen lässt und außerhalb vertrauter Bildhaftigkeiten steht.¹⁷⁰ Eine aktive freie Szene hat dazu beigetragen, dass sich die Abweichung von der Norm im experimentellen Tanz inzwischen zur Norm der Abweichung¹⁷¹ entwickelt hat. Aus dieser Verschiebung folgt, dass man auch begrifflich mit den gängigen Dualismen von schön-hässlich oder perfekt-imperfekt die Phänomene nicht mehr ausreichend analysieren kann. Im Feld ständiger Abweichungen, in dem Kriterien

¹⁶⁹ Vgl. dazu die empfehlenswerte Übersicht zur modernen Tanzgeschichte: Sabine Huschka. *Moderner Tanz. Konzepte, Stile, Utopien*. Hamburg 2002 (v.a. S. 316ff.).

¹⁷⁰ Vgl. dazu auch: Helmut Ploebst. *no wind no word. Neue Choreographie in der Gesellschaft des Spektakels*. München 2001.

¹⁷¹ *Norm der Abweichung* lautet der Buchtitel einer Publikation, in der die Herausgeberin Marion von Osten zeigt, wie so genannte ‚Abweichungen‘, die traditionell in der Domäne der Kunst verhandelt wurden, heute von der Wirtschaft längst gewinnbringend übernommen wurden, wenn sie einleitend fragt: „Was aber, wenn die ‚Anti-Disziplin‘ inzwischen selbst zur Norm geworden wäre?“ (Marion von Osten. „Einleitung“. In: dies. [Hrsg.]. *Norm der Abweichung*. [= Reihe T:G; Bd. 3]. Zürich, Wien, New York. S. 7-16, hier S. 7). Dieser Titel pointiert eine Entwicklung, die ebenso auf Körperkulturen übertragen werden kann. So ließ sich beispielsweise die damals 14jährige Kate Moss 1988 vom Fotografen Mario Sorrenti für eine Unterwäsche-Kampagne für Calvin Klein fotografieren. Die noch jugendliche Kate Moss war mit ihrer Größe von 1.78 cm und einem Gewicht von ca. 53 kg. stark untergewichtig und spielte somit mit einem anorektischen und bulimischen Körperbild. Damit verwandelte sie über Nacht ein untergewichtiges Körperbild, das zuvor als Abweichung behandelt wurde, zu einem mainstreamigen Schönheitsideal, das Ende der 1990er Jahre sogar zu einem stilbildenden Modeprinzip, dem ‚Heroin Chic‘, wurde.

wie Schönheit oder Form in ihrer traditionellen Bedeutung nicht mehr weiterführen, wird beispielsweise der Begriff des Imperfekten als Reflexionsmöglichkeit dieser janusköpfigen Gebrochenheit diskutiert. Als Denkmodell nicht dualistisch geprägter Wahrnehmungsweisen verweist Imperfektes zwar auf nicht Perfektes, Unvollkommenes, Versehrtes, stellt dabei jedoch „kein bloßes Gegenteil des Perfekten dar, sondern es kündigt vom Widerspruch, vom Widerstand gegen das Perfekte und unterläuft die Logik des entweder-oder und des *tertium non datur*.“¹⁷² Wenn man den Terminus ‚imperfekt‘ in seiner linguistischen Struktur als unabgeschlossene, unvollendete Vergangenheit auf ästhetische Erfahrungen anderer Körper auf der Bühne überträgt, dann haben wir es hier mit einem Terminus zu tun, der zwar einen Widerspruch, aber keinen Gegensatz zwischen Vergangenheit und Gegenwart ausdrückt. Als Widerspruch formuliert, erhebt der Terminus ‚imperfekt‘ Einspruch gegen das Perfekte, indem es auf andere Ordnungen verweist, denen das Unabschließbare und damit nicht Kategorisierbare körperlicher Formation inhärent ist. Alter, Behinderung oder Krankheit sind demnach Verkörperungen des Imperfekten, welche die unvollendete Vergangenheit auf der Bühne darstellen und eine Möglichkeit bieten, diese in ihrer Dynamik auch als ästhetische Kategorie zu reflektieren. In diesem Sinne unterläuft auch Verletzbarkeit die Logik des Entweder-Oder, indem es der Forderung eines *tertium datur* nachkommt. Als *tertium comparationis* antwortet es – durchaus im Blumenbergschen Sinne – auf die Forderung einer dritten Möglichkeit, die auf das Unbegriffliche verweist und damit der Fragilität körperlicher Existenz einen Ausdruck verleiht. Verletzbarkeit zeigen ist also nicht nur als negatives Nichterfüllen eines Ideals zu verstehen, sondern es etabliert auf künstlerisch darstellerischer Ebene eine andere Körperlichkeit und Materialität, wie es auf philosophisch ästhetischer Ebene ein andere Reflexionsform eröffnet. Somit ist der verletzbare Körper nicht nur eine körperliche (tänzerische, schauspielerische) Figur, sondern auch eine reflexive.

¹⁷² Doris Kolesch. „Imperfekt. Zur Ästhetik anderer Körper auf der Bühne“. In: Jörg Huber (Hrsg.). *Einbildungen* (= Interventionen; Bd. 14). Zürich, Wien, New York 2005. Dass hier nicht einfach die Verhältnisse umgekehrt werden, ist fundamental. Es gilt für die Instrumentalisierung des Begriffs ‚imperfekt‘ insofern dasselbe, was Judith Butler im Falle von *queer* betont: „Ich mache deutlich, daß dies kein ‚Umkehrungs-Diskurs‘ sein muß, in dem die trotzig Bejahung von *queer* auf dialektische Weise die Version des Begriffs wieder einsetzt, die sie überwinden will.“ (Judith Butler. *Körper von Gewicht. Die diskursiven Grenzen des Geschlechts*. Frankfurt am Main 1997. S. 47).

Die Bezugsgröße der Verletzbarkeit findet ihren Platz in diesem neuen Vokabular, mit dem man versucht, zeitgenössischen Körperdarstellungen auf die Spur zu kommen, und wird dadurch zu einer ästhetischen Beschreibungsweise. Diese bietet die Möglichkeit, nicht primär über die Darstellungen und Bewertung anderer Körper nachzudenken, sondern vor allem das andere Zuschauersein, in dem Rezipierende heute stehen, zu reflektieren. Die Geschichte, die Walid Raad dem Performer Tim Etchells erzählt, zeigt pointiert, wie sich das Verhältnis von Zuschauenden und Darstellenden verändert hat. Der Techniker, der sechs Monate nach der Aufführung im Gefängnis landet, erinnert sich an die an sich einfache Struktur des Stückes *And on the Thousandth Night...* Zum Zeitvertreib, so denkt man, schlägt er das Spiel vor, das nachgespielt werden kann, und mit neuen Protagonisten vollkommen neue Inhalte erfährt, das jedoch plötzlich im realen Leben stattfindet und zum existenziellen Überlebenstraining wird: „Not even a game anymore. Go too far. Go too far. Go too far. Edges of the game – where it comes back to the real“¹⁷³, so Tim Etchells zur Spielweise von Forced Entertainment. In Extremform zeigt sich die Bühnenpräsentation hier nicht als abgeschlossene Form, die das Publikum einfach anschauen und fern von sich selbst bewerten kann, sondern sie animiert, stimuliert, kritisiert, intensiviert, zwingt zu eigener Erfahrungs- und sogar Handlungsbereitschaft. Das Publikum schaut nicht länger einfach zu, es erfährt etwas. Diese andere Blickrichtung, die nicht mehr nur vom Publikums- zum Bühnenraum zielt, sondern sich vor allem auf die Erweiterung eigener Wahrnehmungsfähigkeiten richtet, macht auch das Publikum verletzbar. Sich dieser Verletzbarkeit gewahr zu werden, heißt, den eigenen Erfahrungsraum, eigene Erfahrungsfähigkeiten und -möglichkeiten zu öffnen und diese in den Bezug zu Körpern zu setzen. An einer wissenschaftlich-künstlerischen Konferenz im Jahre 2004, die den Titel *Ästhetik der Verletzbarkeit* trug, formulierte der Tanzwissenschaftler Peter M Boenisch dieses andere Zuschauer-Darsteller-Verhältnis mit Rekurs auf die Choreografien von William Forsythes wie folgt:

Tanz vermag die Verletzbarkeit umzudrehen, indem er sich dem repressiven Diktat gesellschaftlicher Repräsentationsmuster ent-schreibt. Indem Körper keine Projektionsfläche für vorgefertigte Körperbilder abgeben, sondern (ver)stören, sich bewegen, sich entziehen, zerfließen, verschwinden: tanzen. Diese ent-schreibende und ent-schöpfende Ent-körperung beweist, dass Körperlosigkeit nicht – im

¹⁷³ Zitiert nach: Florian Malzacher und Judith Helmer (Hrsg.). *Not Even a Game Anymore. The Theatre of Forced Entertainment*. Berlin 2004. S. 11.

Umkehrschluss des abendländischen Imperativs – bedeutet: Ich verkörpere nicht, also bin ich nicht. Sondern: Ich verkörpere nicht, ich tanze.¹⁷⁴

Tanz und Performance kann nicht nur andere, verletzbare Körper sichtbar machen, indem er diese Körper auf Bühnen zeigt. Weit radikaler noch gelingt es zeitgenössischen Tanzpraktiken, den eigenen Körper anders erfahrbar zu machen. Der Techniker übernimmt lediglich das Setting der Forced Entertainment Performance und lässt seinen gefangen genommenen Körper mit denjenigen der anderen mithilfe des Geschichtenerzählens, Zuhörens und Unterbrechens physisch die drei Gefängnistage überleben. Hier erfährt der Körper nicht nur, das Spiel endet dort, wo das Leben beginnt.

Im Terrain der Verletzbarkeit wird die Trennung und vor allem Positionierung von Subjekt und Objekt, von Publikum und Darstellenden unterlaufen, weil hier nur korrespondierend erfahren wird. Wer Verletzbarkeit im Anderen entdecken will, muss ein Verhältnis zu seiner eigenen aufbauen, weshalb Verletzbarkeit also immer die Frage nach der Rolle des Zuschauenden stellt. Das Publikum wird in seiner traditionellen Rolle geschwächt, die es vorsah, über etwas zu urteilen. Der sich aus dieser Schwächung ergebende Gewinn ist, dass die Zuschauenden zu Mitspielern gemacht werden, welche die Vorlagen annehmen oder ablehnen und auf vielfältige Arten und Weisen transformieren – als Körpererfahrung, als eigene Rezeptionsweise, als Möglichkeit konkreter politischer Haltung und gar Handlung. Die Produktivität des anderen Körpers zeigt vor allem, in welchem verletzbareren Verhältnis Darstellende und Publikum zueinander stehen, weil sie die Zuschauer zwingen, die Blickrichtung zu wechseln und in sich anstatt auf etwas zu schauen. In einem anderen Stück der Gruppe Forced Entertainment mit dem Titel *Showtime* spricht ein Darsteller dieses Verhältnis direkt an: „There is a word for people like you, and that word is audience. [...] So, if it does come to a fight, you will undoubtedly win.“¹⁷⁵ Der Stärke des Publikums wird von der Bühne her nicht mit dem Versuch seiner Dominierung begegnet, sondern mit einem entwaffnenden Angebot doch teilzunehmen, was natürlich selber wieder eine Form von nicht geringerer Manipulation ist.

¹⁷⁴ Peter M Boenisch. *Verletzbarkeit – Verstören – Verschwinden. Choreografierte Körper-Gesten auf den Tanzbühnen der Gegenwart* (zitiert aus dem Skript eines Vortrages, den der Autor im Rahmen des Symposiums *Ästhetik der Verletzbarkeit. Andere Körper auf der Bühne* im Jahr 2004 in Zürich gehalten hat).

¹⁷⁵ Zitiert nach: Florian Malzacher. „There is a Word for People Like You: Audience. The Spectator as Bad Witness and Bad Voyeur“. In: ders. und Helmer (Hrsg.) *Not Even a Game Anymore* (wie Anm. 173). S. 121-135, hier S. 121.

6) Die Grenzen des Begreifens

Als Pendant zum Begrifflichen hat sich das Unbegriffliche, ohne diesem bis jetzt eine genaue Beachtung geschenkt zu haben, bereits eingeschlichen. Dieses wurde weniger als Gegensatz zum Begrifflichen eröffnet, denn als Radikalisierung eines Metapherngebrauches wie Blumenberg ihn für die Wissenschaftssprache nicht nur fordert, sondern immer schon unhintergebar am Werke sieht. Unbegrifflichkeit als Grenze des Begreifens ist Teil jeder ästhetischen Reflexion und zeigt sich weniger als Kehrseite, denn als konstitutiver Bestandteil jeder Theorie. Gerade innerhalb der Ästhetik sieht man sich immer wieder mit der Unsagbarkeit von Erfahrung konfrontiert, die weiß, dass das, was gesagt wird, nicht das ist, was eigentlich gesagt sein soll. Dieser Mangel ist geradezu eine Voraussetzung ästhetischer Theorien, der zeigt, dass Sprache sich zwar an existenzielle Erfahrungen annähern kann, viele von ihnen jedoch nicht vollständig zu erfassen vermag. Die Erfahrung des Sprachversagens lässt einen jedoch nicht in unproduktivem Scheitern verharren, sondern bildet das Fundament jeglicher Theoriebildung – sei sie sprachlich oder auch als nicht-sprachliche Praktik verstanden. Unbegrifflichkeit kann deshalb nicht als eigenständiger, klar umrissener theoretischer Bereich definiert werden, sondern eruiert vielmehr die Bezüge und Anstrengungen, die das Unbegriffliche im Wechsel mit dem Gesagten herstellt. Das sprachlich nicht Mitteilbare liegt nicht einfach außerhalb der Theorie (und wäre beispielsweise der Kunst oder anderen kulturellen Praktiken zuzuordnen), sondern konstituiert als Entzug von Versprachlichung jeden Text bereits entscheidend mit. Um dieses zentrale Moment kreisen Deleuze (durch sein affektiv-perzeptives Begriffsschöpfen) und Blumenberg (durch den noch genauer in den Blick zu nehmenden *Ausblick auf eine Theorie der Unbegrifflichkeit*). In beiden Fällen werden die Lücken zwischen der Intention des Subjektes, das begrifflich definieren möchte, und dem Widerstand ästhetischer Vieldeutigkeit und Affekthaftigkeit gegen das Postulat der Eindeutigkeit hervorgehoben. Im Hinblick auf den Entwurf einer praktischen Ästhetik nun sind diese Lücken nicht nur bezüglich des sprachlichen Unvermögens interessant, sie betreffen auch nicht sprachliche Reflexionsanteile und damit die Frage, wie diese Lücken durch das Zusammenspiel plurimedialer ästhetischer Verfahren hervorgehoben werden können und welchen Wert dieses Hervorheben oder gar Produzieren der Lücken für die philosophische Ästhetik hat.

Bevor der Wert des Unbegrifflichen für die praktische Ästhetik genauer fokussiert wird, sind noch einige Bemerkungen zu den zwei aus meiner Sicht wichtigsten aktuellen ästhetischen Theorieansätzen vonnöten, welche ihrerseits ebenso die Grenzen des Begreifens und damit die Verletzbarkeit des Begriffes hervorheben. Vor allem die Debatten um *Performativität* und *ästhetische Erfahrung* haben für die Ästhetik wichtige Neuansätze geliefert, welche das Verhältnis von Begriff und Kunstpraxis reflektieren und damit auch auf die phänomenalen Ver- oder Entkörperungsbedingungen von Theoriepraktiken hinweisen. Ästhetisch gesehen geschieht dies aus mindestens drei Gründen: Erstens werden in beiden Theoriefeldern die Entstehung, das Verständnis und vor allem die Anwendung von Theorie selber reflektiert. Es wird also nicht nur über etwas theoretisiert, sondern ebenso die eigenen Bedingungen der Theorie als grundlegendes selbstreflexives Moment ins Zentrum gerückt. Dies geschieht, zweitens, immer im Hinblick auf die Kunstpraxis und weniger auf den Gegenstand der Kunst. Das heißt, dass Verfahren, Prozesse der Entstehung oder situative Anordnungen von Interesse sind, welche keiner vollumfänglichen Intentionalität und Vorbestimmtheit unterliegen. Die Betonung des nicht klar Bestimmbaren und damit die Eröffnung von Möglichkeiten anderer Rezeptionsweisen und Sichtbarmachungen von Kunst fragt, drittens, danach, wie eine Ästhetik sich gestalten kann, die sich reiner Begrifflichkeit entzieht. Wenn die Grenzen der Sprache als Möglichkeit ästhetischer Reflexion ernst genommen werden, eröffnen sich Fragen nach dem Reflexionsgehalt der Bilder oder Körper selber. Die Debatten um Performativität und ästhetische Erfahrung eröffnen damit ein Feld, in dem sich Theorie nicht nur *über* Sprache, sondern ebenso *mit* dem Körper zeigt. Wie kann die Ästhetik durch ergänzende Verfahren erweitert werden, die sich genauso vielfältig wie die Ästhetisierung des Alltags entwickeln? In Bezug auf die Grenzen sprachlichen Begreifens und einen anderen Einsatz des Körpers, der Alternativen zum Denken *über* einen Gegenstand sucht, lassen sich folgende Fahrten durch die Debatten legen.

Verletzbare Begriffe (Performativität/Ästhetische Erfahrung)

Ausgehend von John L. Austins sprachphilosophischem Ansatz, hat sich seit den 1960er Jahren eine vielgestaltige Debatte um die Theorie und Praxis der Performativität entwickelt. Bezüglich des reflexiven Gehaltes des Körpers ist hier vor allem eine der Hauptachsen, aus denen heraus sich die *Performance Studies*

entwickelt haben, interessant. Modellbildend hierfür ist das Theater, weil die Aufführung eines Stückes Vorrang vor der schriftlichen Fixierung eines Textes hat und damit immer schon in körperlichen Materialisierungen eines Themas steht. Grundlegend für die Theorien der Performativität ist Austins Unterscheidung zwischen *performativen* und *konstativen* Sprachäußerungen, welche er zu Beginn seiner Vorlesungen *How to Do Things with Words* vornimmt. Entgegen den konstativen Sprachäußerungen, die entweder Wahres oder Falsches benennen, lässt die performative Sprachäußerung das Subjekt etwas *sprechend vollziehen*:

Der Name stammt natürlich von ‚to perform‘, ‚vollziehen‘: man ‚vollzieht‘ Handlungen. Er soll andeuten, daß jemand, der eine solche Äußerung tut, damit eine Handlung vollzieht – man faßt die Äußerung gewöhnlich nicht einfach als bloßes Sagen auf.¹⁷⁶

Das Kriterium, nach dem diese Sprachäußerung beurteilt wird, ist nicht mehr dasjenige der Kategorisierung von wahr und falsch, sondern des Gelingens oder Misslingens, das anderen als nur logischen Gesetzmäßigkeiten folgt. Wenn ich heirate – so das viel zitierte Beispiel Austins – sage ich dem Standesbeamten: „Ja, ich will“. Diesen Satz sage ich jedoch nicht nur, *ich tue etwas, indem ich es sage* und schaffe durch meine Äußerung soziale Tatsachen. Das performative Verb ist in zweierlei Hinsicht selbstreferenziell: Erstens liefert es eine Selbstbeschreibung dessen, was es tun wird; zweitens ist der Akt des Äußerns bereits selbst Teil der Handlung, die durch dieses Verb beschrieben wird. Sprache wird nicht nur als logisch-semantisches Instrumentarium der Wahrheitsfindung verstanden, sondern als *Sprechakt*, dessen Gelingen oder Verunglücken auf verschiedenen Ebenen zu beurteilen ist. Ob ein performativer Sprechakt gelingt, hängt unter anderem von den intentionalen und institutionellen Rahmenbedingungen ab. Somit müssen die Sprecher eine *ernsthafte* Absicht festlegen, welche wiederum den Regeln eines so genannt korrekten Verfahrens folgen muss;¹⁷⁷ beides ist beispielsweise im Gericht oder Standesamt gewährleistet, wohingegen der Schauspieler auf der Bühne einen *unernsten* Sprechakt vollzieht, der außerhalb eines korrekten Verfahrens liegt und den Austin deshalb aus seinen Betrachtungen ausschließt.¹⁷⁸ Das Gelingen eines

¹⁷⁶ John L. Austin. *Zur Theorie der Sprechakte (How to do things with words)*. Stuttgart 1979. S. 29f.

¹⁷⁷ Vgl. die sechs Bedingungen, unter denen man von Gelingen oder Verunglücken performativer Sprechakte sprechen kann (ebd. S. 37).

¹⁷⁸ Entsprechend fragwürdig wird aus sprachphilosophischer Sicht die kulturwissenschaftliche Verwendung der Begriffe ‚Performativität‘ und ‚Inszenierung‘, wie sie beispielsweise Erika Fischer-Lichte eingebracht hat (vgl. Anm. 29), bewertet. Sie etabliert im expliziten, aber sehr

Aktes hängt, wie das Beispiel der Heirat zeigt, nicht nur an der Information, welche die Sprache durch das Ja vermittelt, sondern ebenso am nicht-sprachlichen, das heißt, institutionellen, aber auch körperlichen Akt, der in Gesten, Posen und Bewegungen überzeugen muss. Austin weist darauf hin, dass im Fall des Gelingens eines Aktes, beides übereinstimmen muss, weshalb es wichtig ist, zu sehen, dass „sehr viele ethisch relevante Handlungen – anders als Philosophen leichthin annehmen – letzten Endes *nicht* einfach bloß *körperliche Bewegungen* sind: sehr viele von ihnen sind ganz oder teilweise konventionell und daher unter anderem dem Risiko ausgesetzt zu verunglücken.“¹⁷⁹ Im performativen Akt fügt sich auch der Körper in Rituale ein oder wird zeremoniell eingesetzt, was zum Gelingen oder Verunglücken des Aktes beiträgt.

Die Literaturwissenschaftlerin Shoshana Felman greift die Frage nach dem Einsatz des Körpers bezüglich des Gelingens eines Sprechaktes auf, indem sie die Figur des Don Juan mithilfe Austins Sprechakttheorie analysiert. Im Gegensatz zum Heiratswilligen, dessen Akt laut Austin nur gelingt, wenn er sowohl sprachlich als auch körperlich passend agiert, verhält sich Don Juan diametral anders. Don Juan entwickelt seine Verführungskraft dadurch, dass er seine Versprechen auf Heirat permanent bricht. Dieses gelingt ihm nur, indem er die Differenz zwischen körperlichem und sprachlichem Akt virtuos auf die Spitze treibt. Sprachlich stellt er das Versprechen auf Heirat immer wieder in Aussicht, während er körperlich das Gegenteil, die Verweigerung ewiger Treue, vollzieht. Er praktiziert diesen Widerspruch im Wissen darum, dass das, was er sagt, nie mit den Kriterien von Wahrheit oder Falschheit zu beurteilen ist, sondern auf performativen Geschicken wie Verführung (*seduction*), Glück (*felicity*) oder Genuss (*enjoyment*) beruht. Körperliche Fähigkeiten verdrängen hier nicht einfach die Sprache, sondern zeigen sich in verschärfter Differenz zur sprachlichen Behauptung. *The Scandal of the Speaking Body* – so der Titel ihres Buches – liegt in genau diesem performativen Widerspruch, den Don Juan wie

widersprüchlichen Rekurs auf Austin einen neuen Theatralitätsbegriff, der das Performative aus dem ‚unernten‘ Fall des Theaters bezieht und diesen zum grundlegenden Modell von Kultur macht. Uwe Wirth fragt deshalb zu Recht, ob sie damit nicht wieder hinter Austin zurückfällt, „insofern sie seine Revision der Unterscheidung performativ/konstativ nicht berücksichtigt.“ (Uwe Wirth. „Der Performanzbegriff im Spannungsfeld von Illokution, Iteration und Indexikalität“. In: ders. [Hrsg.]. *Performanz. Zwischen Sprachphilosophie und Kulturwissenschaften*. Frankfurt am Main 2002. S. 9-60, hier S. 39).

¹⁷⁹ Austin. *Zur Theorie der Sprechakte* (wie Anm. 176). S. 41f. Konventionale Handlungen sind beispielsweise Wetten oder Eigentumsübertragungen, also Handlungen, die auch außersprachlich vollzogen werden können. Wahr oder Falsch ist kein Kriterium, sondern die Erfüllung von Konventionen, die Austin in Bezug auf den Körper auch Rituale oder Zeremonien nennt, sind entscheidend.

kein anderer zu verkörpern weiß: „Saying, for him, is in no case tantamount to knowing, but rather to *doing*: *acting* on the interlocutor, modifying the situation and the interplay of forces within it. Language, for Don Juan is performative and not informative; it is a field of enjoyment, not of knowledge.“¹⁸⁰ Dem Performativen wird hier der Genuss, dem Informativen die Erkenntnis zugeordnet, dies jedoch nicht im sich gegenseitig ausschließenden Sinne, sondern als etwas, was sich different zueinander zeigt. Für die Frage nach der Unbegrifflichkeit und des Körpers steht hier weniger die Analyse des Verhaltens von Don Juan im Vordergrund, als Felmans Rückschlüsse auf die Theorie selber. Don Juan verkörpert die Person, die auf andere Art und Weise spricht. Wer seine Sprache ‚verstehen‘ möchte, löst sich von den traditionell erkenntnistheoretischen Kriterien und eröffnet ein unbegriffliches, körperliches Feld. Aus der traditionellen Frage nach der Wahr- oder Falschheit einer Aussage macht Austin die Frage nach performativem Gelingen und Nichtgelingen eines Aktes, indem Sprachäußerung und körperlicher Akt ineinander übergehen. Felman entwickelt anhand von Don Juans Körper- und Spracheinsatz diesen Gedanken Austins weiter, indem sie unser Augenmerk auf den körperlichen Anteil des Aktes lenkt, was andere Beurteilungskriterien ins Spiel bringt: „We have to act, not to talk; action speaks louder than words.“¹⁸¹

Auf die Bedeutung der körperlichen Akte für die Theorie hat unter anderen Judith Butler mit Rekurs auf die Phänomenologie hingewiesen. Sie zeigt, wie Körperakte geschlechtsspezifische Identitäten herstellen und damit sowohl die Intention des Subjektes als auch den institutionellen Rahmen prägen bzw. von diesem geprägt werden. Im Hinblick auf Maurice Merleau-Pontys Feststellung, dass jede Erkenntnis auch eine körperliche sei, der Körper als solches jedoch viel eher eine „historische Idee“ als eine „natürliche Spezies“¹⁸² und damit eine „Menge von Möglichkeiten“ sei, interessieren sie die *aktiven Prozesse der Verkörperung*, die den Körper zum Träger kultureller Bedeutungen machen. Im Anschluss an Merleau-Pontys Auffassung verankert auch Butler Theorie in individuell gelebter körperlicher Erfahrung, die jedoch nicht nur im Subjekt ihre Wirkung entfaltet,

¹⁸⁰ Shoshana Felman. *The Scandal of the Speaking Body. Don Juan with J. L. Austin, or Seduction in Two Languages*. Stanford, California 2002. S. 14.

¹⁸¹ Ebd. S. 4 (Felman zitiert hier Don Juans Originalton).

¹⁸² Vgl. dazu die Schlüsselstelle: „Der Mensch ist eine geschichtliche Idee, keine natürliche Spezies. M. a. W.: In der menschlichen Existenz gibt es so wenig unbedingt gewährleistenden Besitz wie rein zufällige Attribute.“ (Merleau-Ponty. *Phänomenologie der Wahrnehmung* [wie Anm. 4]. S. 203).

sondern vor allem im gesellschaftlichen Kontext wahrgenommen und gedeutet wird:

Somit ist das Persönliche implizit insoweit politisch, als es durch gemeinsame gesellschaftliche Strukturen bedingt ist [...]. Bedenkt man, daß ‚der‘ Körper unausweichlich in *seinen* oder *ihren* Körper überführt wird, so kennen wir *den* Körper überhaupt nur über seine geschlechtsspezifische Erscheinung.¹⁸³

Butler reflektiert diese Verkörperungsprozesse in erster Linie im Hinblick auf geschlechtsspezifische Konstituierungen und wird entsprechend lebhaft im gendertheoretischen Kontext rezipiert. Neben dieser Hauptzielrichtung eröffnet sie jedoch ein nicht unwichtiges Nebengleis, in dem sie ganz generell auf das *körperliche Handeln* für die Theoriebildung insistiert. Neben sprachlichen Äußerungen gibt es Körperakte, deren Erscheinung und Realität in Theorie und Praxis nicht nur in Begriffen auftauchen, sondern unsere kulturellen Vorstellungen und Wertungen allein über ein unaufhörliches Materialisieren des Körpers prägen. Butlers Konzept von Performativität weist somit auf die Wichtigkeit körperlicher Ausführungen und Erfahrungen hin. Dies mit dem Ziel, den Fokus nicht nur auf den Informationsgehalt der Sprache, sondern ebenso auf Körperakte zu lenken, um wirkende gesellschaftliche Machtstrukturen zu destabilisieren. Somit konzentriert sie sich in ihren Texten hauptsächlich auf strukturelle Bedingungen, in denen sich die Geschlechtsidentitäten zeigen, und ist weniger an der detaillierten Beschreibung verschiedener Körpereinsätze interessiert. Mit Ausnahme der Travestie (und auch hier nur bedingt) verweist sie zwar auf die Wichtigkeit der Gesten, Bewegungen, stimmlichen Qualitäten des Gesagten, Haltungen des Körpers etc., verzichtet jedoch weitgehend auf phänomenologische Beschreibungen dieses Aktes. Selbstironisch fragt sie im Vorwort von *Körper von Gewicht*:

Noch voller Zweifel, überlegte ich, daß dieses Schwanken die berufsmäßige Schwierigkeit der philosophisch Geschulten sein könnte, die, immer in einigem Abstand zu körperlichen Dingen, auf diese entkörperlichte Weise versuchen, körperliche Terrains abzugrenzen: sie verfehlen den Körper ausnahmslos oder, schlimmer noch, sie schreiben gegen ihn an.¹⁸⁴

¹⁸³ Judith Butler. „Performative Akte und Geschlechterkonstitution. Phänomenologie und feministische Theorie“. In: Wirth (Hrsg.). *Performanz* (wie Anm. 178). S. 301-320, hier S. 307. Und noch etwas ist hier von Bedeutung: Butler denkt das Verhältnis von *Performance* (als Aktualisierung) und Performativität (als iterierbare Prozedur) gerade diametral anders als Fischer-Lichte (vgl. Anm. 178), denn der Körper sei „immer eine Verkörperung [d.h.: *Performance*, GZ] von Möglichkeiten, die durch historische Konventionen [d.h.: Performativität, GZ] konditioniert wie beschnitten sind.“ (ebd. S. 305).

¹⁸⁴ Judith Butler. *Körper von Gewicht* (wie Anm. 172). S. 13.

So wie Butler die körperlichen Materialisierungen in Bezug auf die Konstituierung von Geschlechtsidentitäten analysiert, kann man dies ebenso im Hinblick auf die sich ständig wiederholenden spezifischen Körperakte des Theoretikers tun. Ihre Kritik an der generellen Unkörperlichkeit unserer Theorievorstellungen ist ein Anknüpfungspunkt für die Kunstpraxis, liefert jedoch vorerst wenig konkrete Vorschläge, um körperliches Schreiben umzusetzen. Entsprechend wird, gerade von der Performancetheorie herkommend, ein eigentümlich unbelebter Ansatz, den Butler vor allem in *Körper von Gewicht* vertritt, als Rückschritt in Bezug auf die Analyse konkreter körperlicher Interaktionen verstanden.¹⁸⁵ Ebenso wie die Analyse der Sprache sind körperliche ‚Stile‘ von Bedeutung, welche nicht nur die Performancetheorie, sondern auch die Performance selber in ihren Gesten, Rhythmen, Haltungen der Körper etc. erforschen.

Die Debatten um Performativität, wie sie hier nur ausschnittsweise entlang der Linie Austin – Felman – Butler angedeutet wurden, verweisen darauf, dass und wie Körperakte ihre Wirkung in Bezug auf Sprache entfalten können. An den Beispielen der Heirat, der Figur Don Juan oder etwas allgemeiner: den Geschlechtskonstituierungen zeigt sich der Körper innerhalb gesellschaftlicher Strukturen und prägt damit auch einen bestimmten körperlichen Stil der Theorie. Eröffnet wird damit die Frage, auf welche Weise der Körper über den Text hinaus schießt und als Kategorie der Unbegrifflichkeit seine Wirkung entfaltet. Verschiedene Körpereinsätze werden hier thematisiert: Während Austin darauf hinweist, dass das Gelingen der Heirat durch passendes Körper- und Sprachagieren hergestellt wird, verweist Felman auf das Forcieren des Differenten zwischen Körper und Sprache, wie Don Juan es vollzieht. Butlers Theorie performativer Identitätskonstitutionen schließt an die Differenz an, indem sie Geschlecht weder als biologisch-materiell noch als transzendent vorgegeben versteht. Entsprechend schlägt sie einen subversiven Körpereinsatz vor, der die Differenz zwischen gesellschaftlicher Vorstellung und individueller Erfahrung, zwischen Sprache und Körper spielerisch vollzieht. Auch wenn diese Ansätze nicht explizit innerhalb der Ästhetik rezipiert werden, sondern überwiegend innerhalb der Gendertheorien, stellt sich doch die Frage, inwieweit diese generell für die Reflexion einer praktischen Ästhetik relevant sein können.

¹⁸⁵ Vgl. beispielsweise die Kritik der Performancetheoretikerin Susan Leigh Foster, die Butler darin kritisiert, dass sie die körperlichen Bewegungen und Eigenheiten nicht mehr genau beschreibt, sondern den performativen Akt auf eine Form autoritären Sprechens reduziert (Susan Leigh Foster. „Choreographies of Gender“. In: *Signs*, Vol. 24, No 1, 1998. S. 1-33).

Wie und warum wenden sich Theoriegewohnheiten vom Körper ab oder beziehen sich auf ihn?

Butler wurde vor allem im deutschsprachigen Raum vorgeworfen, dass ihre Vorstellung von Körperkonstruktion zu intentional, zu regelhaft mechanistisch sei. Man kritisierte, dass sie eine Vorstellung etabliere, in der

jemand morgens erwache, den Schrank (closet) oder einen etwas offeneren Raum auf eine Geschlechtidentität eigener Wahl hin durchsehe, dann diese Geschlechtidentität für den Tag anlege und die Einkleidung abends wieder an ihren Platz zurücklege.¹⁸⁶

Vor allem in Bezug auf Eigen- und Fremdwahrnehmung, auf die Erfahrung von Alterität und damit auch den Prozess von Selbst- und Fremdverstehen wurde ihr ein überzogener Glaube an eine konstruierte Vorstellung von Identitätsbildung, an planbare Sozialtechnologie vorgeworfen, der uns glauben macht, dass der Körper das ist, „aus dem man etwas macht, und alles Entscheidende verdanken wir demnach der puren Konstruktion.“¹⁸⁷ Butler entgegnete dieser Kritik mit der Replik, die Bedeutung des Terminus ‚Konstruktion‘ erneut zu überdenken. In ihrer Verwendung ging auch dieser von gelebter Erfahrung aus, welche die Wahrnehmung des Anderen – sei dieses bezogen auf Transsexualität, Transvestie oder andere Arten von Abweichungen von einer gesetzten Norm – einbeziehen würde. Körper zeigen sich als lebend, sterbend, Gewalt erfahrend, und „[s]icherlich muß es eine Art von Notwendigkeit geben, die mit diesen primären und unwiderlegbaren Erfahrungen einhergeht. Dies steht außer Frage.“¹⁸⁸ Aber die Unwiderlegbarkeit von Erfahrungen bedeutet aus ihrer Sicht keineswegs, dass die Norm mithilfe von genormten Körperpraktiken und Sprache immer wieder bestätigt würde. Butler verteidigt also eine gewisse Machbarkeitshaltung, welche die emanzipatorische Veränderungsfähigkeit des Subjektes und vor allem der Gesellschaft nach sich zieht, gegen eine Auffassung, essenzieller Nichtveränderbarkeit und damit Stabilisierung fragwürdiger gesellschaftlicher Normen.

¹⁸⁶ So Butlers Rekapitulation der Kritik, die nach *Gender Trouble* an ihr geübt wurde (Butler. *Körper von Gewicht* [wie Anm. 172]. S. 14).

¹⁸⁷ Vgl. beispielsweise die Kritik von Bernhard Waldenfels, der bezweifelt, dass körperliche „Anomalisierungen“, die in unserer Gesellschaft auftreten, darauf verweisen, dass man die Gesellschaft auch verändern soll oder kann. Stattdessen rekurriert er auf Platon, dessen Ekstasis-Konzept besagt, dass wir körperlich nicht nur in Beziehung zueinander, sondern auch *aus uns heraustreten*, weshalb Fremdwahrnehmung vor allem in Bezug auf Körper und Erotik nicht so mechanistisch funktioniert, wie Butler es nahe legt (Waldenfels. *Das leibliche Selbst* [wie Anm. 4]. S. 363).

¹⁸⁸ Butler. *Körper von Gewicht* (wie Anm. 172). S. 15.

Betrachten wir die Frage nach der Spannung zwischen Eigenem, Vertrautem und dem Fremden, Anderem und deren Möglichkeiten begrifflicher Reflexion von einer anderen Richtung her, und wenden wir uns damit wieder expliziter der Kunsterfahrung zu. Die Pointe der sich in den frühen 1970er Jahren etablierenden Debatte um *ästhetische Erfahrungen* liegt „in einer Hinwendung zu den Prozessen der Aufnahme und Aneignung von Gegenständen.“¹⁸⁹ Im Gegensatz zur Bestimmung des Kunstgegenstandes oder -werkes wurde die Zentrierung auf das definierte Gebiet der Kunst aufgegeben und damit ebenso die strenge Unterscheidung zwischen den Disziplinen, zwischen Kunst und Nicht-Kunst, zwischen Praxis und Theorie. Betont wird hierbei die intersubjektive Komponente ästhetischer Rezeption, die weniger auf die gezielte Veränderung von Wahrnehmungsprozessen ausgerichtet ist als auf die Reflexion verschiedener *Aneignungsweisen* des Fremden. Vor allem wurde die Möglichkeit in Frage gestellt, überhaupt allgemeine Bestimmungen innerhalb der Ästhetik vorzunehmen angesichts des Bewusstseins darüber, dass ästhetische Erfahrungen in vielen Fällen eben singulär sind. Die Diskussion um die allgemeine Bestimmbarkeit wiederum betrifft die Frage nach dem Gebrauch von Begriffen, der, als Bestandteil unserer Sprachstruktur, einerseits zur allgemeinen Verständigung beitragen und gleichzeitig singuläre Erfahrungen erfassen muss. Der Begriff der Erfahrung lenkt das Interesse also auch wieder auf die Frage nach der Gestalt einer Ästhetik im Sinne theoretischer Sprachgestaltung, auf die *Art der Annäherung* zwischen Kunstpraxis und ästhetischer Theorie:

Demnach geht es zunächst darum, wie, und das heißt, von woher sich ein Begriff des Kunstwerkes überhaupt gewinnen läßt. Und die These der Konzeption ästhetischer Erfahrung dazu lautet, daß dieser Begriff von unserer Perspektive auf Kunst her gewonnen werden muß, von daher also wie uns Kunst *gegeben* ist.¹⁹⁰

Schon die Formulierung: „wie uns Kunst *gegeben* ist“, zeigt, dass hier von einem weit weniger konstruktivistischen Ansatz ausgegangen wird, der von etwas schon vorher Dagewesenem ausgeht, auf das das Subjekt mehr oder weniger gezielt reagieren kann. Viel eher werden vielfältige Begegnungsmöglichkeiten mit dem Anderen angeboten, wobei das Andere häufig als dasjenige hervorgehoben wird, das erst einmal störend oder irritierend wirkt und einen direkten Weg zur Erkenntnis verlangsamt oder gar verunmöglicht. Um sich nicht erneut dem

¹⁸⁹ Joachim Küpper und Christoph Menke (Hrsg.). *Dimensionen ästhetischer Erfahrung*. Frankfurt am Main 2003. S. 7.

¹⁹⁰ Ebd. S. 8.

Vorwurf bloßer Subjektivierung auszusetzen, ist die Bestimmung von Kunst jedoch nicht hinfällig geworden; sie geht vielmehr davon aus, dass der Kunstbetrieb selber einem produktiven Wandel unterliegt, dem auch die Theorie Rechnung tragen muss. Dieser zeigt sich unter anderem darin, dass heute viele Künstler und Theoretiker keine Unterscheidung mehr zwischen künstlerischer Praxis und theoretischem Denken machen und entsprechend zwischen den Welten agieren.¹⁹¹ Der Wandel bezieht sich vor allem auf das Selbstverständnis, welches die Kunst und – analog zu ihr – auch die Theorie in der Gesellschaft einnehmen. Beide Disziplinen erheben in ihren jeweiligen Darstellungsformaten einen reflexiven Anspruch, der kein Privileg der Theorie über die Kunstpraxis setzt. Deshalb verfolgen diese Zugänge zum Feld der Kunst andere Ansätze: Sie reflektieren beispielsweise die Bedingungen, unter denen Kunst entsteht, sie fragen nach dem experimentellen Gehalt ästhetischer Erfahrungen, fokussieren ihr Augenmerk auf ökonomische Zusammenhänge und wenden sich – wie auch immer gelagert – vom traditionellen ästhetischen Werkdenken ab. Aufgrund dieser Wandlungen ist unbestritten, dass „zu einer überzeugenden Theorie ästhetischer Erfahrungen eine Theorie ihrer selbst gehört.“¹⁹² Innerhalb dieses Anspruches zeigt sich also erneut, dass nicht nur über Erfahrung reflektiert werden muss, sondern ebenso die *Weisen der Vergegenwärtigung* Bestandteil der Theoriearbeit sind. Wie vergegenwärtigt sich Theoretisierende die Erfahrung? Durch welche Sprache oder andere Medien kann eine Theorie ästhetischer Erfahrung adäquate Weltbezüge herstellen, die nicht nur die Themen, sondern auch den Ton der Theorie mitbestimmen? Diese Fragen nach der Gegebenheitsweise der Erfahrung, die nicht nur im engen Sinne die Kunst betreffen, sondern ebenso viele nicht-künstlerische Bereiche anhand derer ästhetische Erfahrungen gemacht werden können,¹⁹³ hat das Gegenstandsfeld

¹⁹¹ Dazu äußert sich der Komponist, Regisseur und Professor am Institut für angewandte Theaterwissenschaft in Giessen, Heiner Goebbels, im Gespräch zu ästhetischer Praxis zwischen Kunst und Theorie: „Man bringt den theoretischen Diskurs mit der eigenen Erfahrung in Verbindung, und dieser Prozess durchläuft auch den eigenen Körper.“ („Ouverture. Heiner Goebbels im Gespräch mit dem ith“. In: *Ästhetische Entwürfe* [wie Anm. 110]. S. 5).

¹⁹² Küpper und Menke. *Dimensionen ästhetischer Erfahrungen* (wie Anm. 189). S. 14.

¹⁹³ Die Herausgeberinnen Andrea Kern und Ruth Sonderegger vertreten in ihrem Sammelband *Falsche Gegensätze* die These, dass ästhetische Erfahrung weder autonom, das heißt, nur in Bezug auf Kunst gültig wäre, weil diese dann für unser gewöhnliches Leben nur eine marginale Bedeutung hätte. Noch, dass ästhetische Erfahrung in ihrer Nähe zum Guten und Wahren höchste Bedeutung für unser Leben hätte, denn dann würde sie sich nicht von einer gewöhnlichen Erfahrung unterscheiden. Die Herausgeberinnen verfolgen das Ziel, diese alten Gegensätze zu entkräften und gehen davon aus, dass Kunst und Leben – und damit auch praktische und theoretische Philosophie – immer aufeinander bezogen sind, weshalb ästhetische und gewöhnliche Erfahrung gar nie getrennt voneinander gemacht werden können (vgl. Andrea Kern und Ruth Sonderegger. „Einleitung“. In: dies. [Hrsg.]. *Falsche Gegensätze* [wie Anm. 27]. S. 7-15).

der Ästhetik geöffnet, jedoch noch nicht dazu geführt, dass andere nicht-sprachliche Reflexionsmodi entlang der Sprache als philosophisch-ästhetische Reflexion zum Einsatz kommen. Die Pluralisierung der Erfahrungsbereiche fordert dazu auf, sprachübergreifende Reflexionsweisen auszuprobieren, welche nicht nur über Erfahrung reflektieren, sondern diese selber durch pluralisierte Darstellungsformen auch erzeugen und genau darin ihren reflexiven Gehalt exponieren. Die Debatten um ästhetische Erfahrung haben bereits die Pluralisierung sprachlich-ästhetischer Analyse zur Folge – sei diese nun eher hermeneutisch, phänomenologisch oder als Einzelfallanalyse zu fassen – und eröffnen damit auch die Frage, wie durch ein Nebeneinander verschiedener Darstellungsmöglichkeiten ein Phänomen anders erfahrbar, anders nahbar wäre.

Diese kurzen und nur ausschnittartigen Ausflüge in die Debatten um Performativität und ästhetische Erfahrung zeigen, dass nicht nur der Umgang mit Begriffen die Praxis des Denkens ausmacht, sondern dass hier ebenso ein Insistieren und Bedenken der Grenzen des Begreifens geschieht. Es geht hier nicht so sehr darum, ein Phänomen in den Griff zu bekommen, es konturiert zu erfassen, sondern es in seiner Vielfältigkeit aufzuzeigen und damit auch die unterschiedlichen Perspektiven auf Kunst und von der Kunst her in den Mittelpunkt zu rücken. Diese Grenzbegehungen an sich sind Teil jeder ästhetischen Theorie und setzen natürlich eine Vorstellung dessen, was negiert werden soll, voraus. Ohne eine Vorstellung dessen, was ein Begriff sein oder leisten kann, kann man diesen als solchen nicht identifizieren und erkennen – das soll nicht bestritten werden. Dennoch ist dieser Zugang ein grundsätzlich anderer als der definitorische, weil er qua Vielfältigkeit die unterschiedlichen Erfahrungsstandpunkte menschlicher Existenz hervorhebt. Im Anschluss an diese Debatten fragt die praktische Ästhetik danach, wie die Vielfältigkeit ‚methodisch‘ radikalisiert werden kann. Ästhetische Theorie liefert keine Programme, Kategorisierungen oder Systematisierungen, viel eher verweist sie auf die Leerstellen, auf dasjenige, was sich entzieht, und im Rahmen der Wissenschaft scheinbar nicht mehr diskutiert werden kann. Auf diese Leerstellen verweisen Deleuze, Blumenberg und Vertreter oben genannter theoretischer Strömungen in spezifischer Weise und zeigen, dass die Stärke der Ästhetik im Aufzeigen der Schwächen rein begrifflicher Zugänge zum Phänomen liegen. Die Verortung dieses Entzuges liegt nun nicht in übergeordnet, transzendenten Denkfiguren,

sondern im Hier und Jetzt als Möglichkeit anderer Rezeption genormter Wahrnehmungsmuster und kann durch plurimediale Darstellungen verschärft werden. Dieses Verweisen auf die Leerstellen geschieht, indem Verfahren der Selbstbeobachtung auch in der Theorie eingezogen werden. Radikaler könnte man sagen, dass es sich nicht nur um Beobachtung, sondern auch um Verfahren der Selbsterfahrung handelt. Vor allem in Bezug auf Körpernormen und Abweichungen von dieser Norm verschaffen Theorien ästhetischer Erfahrung und Performativität differenten, singulären Körpererfahrungen einen Ort. Außersprachliche Erfahrung, die sich als körperliche Erfahrung zeigen kann, ist für die Ästhetik genauso entscheidend wie für die Kunst selber. Wäre also eine starke Ästhetik eine solche, die ihrer eigenen produktiven Schwäche gewahr wird? Die nicht nur begründet, sondern auch zeigt, warum die Arbeit an den Begriffen nicht aus dem Blick gerät, jedoch das heterogene Feld des Ästhetischen nicht nur über Sprache erschöpfend behandeln kann?

Unbegrifflichkeit als ästhetisches Potenzial

Wenden wir uns also der Unbegrifflichkeit¹⁹⁴ genauer zu mit dem Ziel, ihre Position und ihren Ertrag für die Ästhetik auszumachen und um danach zu fragen, wie unbegriffliches Reflektieren im Anschluss an die theoretische Herleitung konkret dargestellt werden kann. Lässt sich der Ausblick auf eine Theorie der Unbegrifflichkeit konkretisieren? Lässt er sich positivieren, indem man nicht nur *ex negativo* nach dem ‚Un-‘ der Begrifflichkeit fragt? Unbegrifflichkeit – so meine These – ist nicht unkonkret, sie zeigt sich konkret materiell, sie lässt sich gestalten und eröffnet dadurch veränderte Wahrnehmungsweisen. Im Anschluss an Blumenbergs Ausblick soll im Folgenden ein Einblick in eine *Ästhetik der Unbegrifflichkeit* vorgeschlagen und gestaltet werden. Die Grenzen des Begreifens, wie sie im generelleren Rahmen anhand der Debatten um Performativität und ästhetische Erfahrung angedeutet wurden, können nun spezifisch bezüglich der Verletzbarkeit des Begriffes reflektiert werden. Mithilfe von Blumenbergs Metaphernmodell konnte hergeleitet werden, wie der menschliche Körper und der Begriffskörper in Verbindung gebracht werden können und wie sich, entgegen einer Vorstellung von Reichweite und

¹⁹⁴ Die Publikation von Almut Todorow, Ulrike Landfester und Christian Sinn (Hrsg.), *Unbegrifflichkeit. Ein Paradigma der Moderne* differenziert in einem historischen Rückblick die Unbegrifflichkeit in vier Bedeutungsaspekte: Überbegrifflichkeit, Unterbegrifflichkeit, Übersetzungsbegrifflichkeit und Bildung von Orientierungswissen (vgl. Todorow, Landfester und Sinn [Hrsg.]. *Unbegrifflichkeit* [wie Anm. 142]. S. 8f.).

Stärke des Geistes und dessen Erkenntnisfähigkeiten, die Bezugsgröße der Verletzbarkeit als gegenwärtige Realität darin verhält. So analysiert, befinden wir uns jedoch immer noch im metaphorischen und noch nicht im unbegrifflichen Denken. Für die praktische Ästhetik ist jedoch der Ausblick auf eine Theorie der Unbegrifflichkeit von noch höherer Relevanz als die Metaphertheorie, weshalb das Verhältnis zwischen Metapher und Unbegrifflichkeit ins Zentrum rückt. Das *tertium comparationis* der Verletzbarkeit verweist auf Unbegriffliches, welches es näher zu betrachten gilt.

Metaphern und Unbegrifflichkeit stehen in einem Verhältnis zueinander, in dem Blumenberg die Metapher als schmalen „Spezialfall der Unbegrifflichkeit“¹⁹⁵ positioniert. Dementsprechend scheint Unbegrifflichkeit einen höheren Grad an Allgemeinheit zu beanspruchen und noch mehr als die Metapher zu beinhalten. Dieses Mehr steuert einen noch weiter gesteckten Horizont an, als es die Metapher ihrerseits tut. Blumenberg selber spricht am Übergang von Metapher zur Unbegrifflichkeit nicht mehr nur von Philosophie, sondern ebenso von Theorie, was auf eben diese Horizonterweiterung hindeutet. Die Eigenschaften der Metapher gelten also ebenso für die Unbegrifflichkeit, nur scheint diese noch auf Anderes, Weiteres zu verweisen. Die unaufhebbare Resistenz gegenüber begrifflichen Verallgemeinerungen und vorschnellen Sinnzuschreibungen zeichnet Metapher wie Unbegrifflichkeit aus, während die Unbegrifflichkeit gleichzeitig eine immens größere Radikalität verspricht. Eine Radikalität, die auf eine noch stärkere Offenheit, noch stärkere Entgrenzung und Entsicherung ausblicken lässt. Unbegrifflichkeit ist deformativ und strapaziert die Grenzen des Begriffes weitaus mehr, als es die Metapher vermag, weil die Zone der Kongruenz zwischen anschaulichem Gegenstand und nicht anschaulich zu Machendem immer kleiner wird. Solange wir mit Metaphertheorien operieren, analysieren wir das Verhältnis der Übertragung, was sich systematisch fassen und in verschiedene Metaphernkategorien unterteilen lässt. Dieser Rückgriff auf die Anschauung und die daraus resultierende Analyse und Kategorisierung ist nun bei der Unbegrifflichkeit gänzlich unmöglich. Schon die Metaphorologie ringt mit der Formulierung ihres Themas, ihres Gegenstandes oder Sachverhaltes, ist jedoch in der Lage, sprachlich zu retten, was zu retten ist. Diese Rettungsversuche sind im unbegrifflichen Denken nicht mehr möglich, sie sind nicht mehr das Ziel des

¹⁹⁵ Blumenberg. *Ausblick auf eine Theorie der Unbegrifflichkeit* (wie Anm. 123). S. 87.

Denkens. Das Ziel des Denkens ist vielmehr das (De-)formieren des Begriffskörpers, was sich in einem Denken zeigt, das weniger kategorisiert und sich dafür im Verfügbarmachen zeigt – im Verfügbarmachen begrenzter Bedeutungen, vermeintlichen Wissens, streng codierter Sprache, disziplinärer Zuordnungen etc.

Schon mit der pragmatischen Metaphorologie insistiert Blumenberg darauf, dass der Begriff kein ausreichendes Mittel der Reflexion und Versprachlichung großer Lebensfragen ist. Immer stoßen wir auf einen Überschuss, auf die Grenzen des Begreifens, auf nicht Theoretisierbares, welches das Spannungsverhältnis von Theorie und Praxis ausmacht. Für die praktische Ästhetik ist die Unbegrifflichkeit gerade deshalb von Bedeutung, weil sie eine Möglichkeit eröffnet, die verletzbaren Orte zu bedenken – als weniger dualisierendes und hierarchisierendes Moment ästhetischer Wahrnehmung und Reflexion, das andere Reflexionsmodi fordert als die begriffliche und sogar die metaphorische. In Bezug auf die Grenzen des Begreifens ist die pragmatische Metaphorologie nur eine Vorstufe zu einer noch viel unbegreiflicheren und damit vor allem nicht kategorisierbaren Form ästhetischer Sprache. Diese Sprache muss nicht unbedingt auf mystische oder metaphysische Erfahrungen zielen, sie kann aufgrund ihrer Offenheit und Durchlässigkeit ebenso einen ethischen Appell beinhalten, der das Urteil *über* jemanden schwächt und stattdessen Respekt und Gleichberechtigung gegenüber dem sich different Zeigenden fordert. Um diese Offenheit auch ‚methodisch‘ ästhetisch zu gestalten, animiert Blumenbergs *Ausblick auf eine Theorie der Unbegrifflichkeit* dazu, diese Überschüsse nicht außerhalb der Theorie zu positionieren, sondern zu versuchen, dieses Paradox mithilfe scheinbar nicht theoriekonformer (Sprach-)mittel immer wieder neu zu reflektieren. Genau an diesem Übergang von der Metapher zur Unbegrifflichkeit liegt der denkerische Abgrund, den Blumenberg wohl bewusst als *Ausblick* und nicht als Theorie formuliert hat. Ausblicke sind unscharf, sie versprechen einiges und sind gerade deshalb verlockend. Sie verweisen noch unkonturiert auf etwas Kommendes und kreieren Utopien. *U-topos* als Nicht-Ort, als *Ort des Anderen* ist nicht nur *der andere Ort*, den man aufsucht und aus deren Perspektive man spricht, es ist vor allem der Ort des Unbekannten, an dem sich eine andere Wahrnehmung einstellt – eine offene Wahrnehmung, die es überhaupt erst möglich macht, sich zurückzunehmen und damit aber nicht urteilslos zu werden,

sondern anders urteilen zu können. Die Reflexion sinnlicher Wahrnehmung ist deshalb unverzichtbar, weil sie Räume stiftet, in denen ein anderes Urteilen möglich wird. Die Vorstellung unbegrifflichen Denkens bietet eine Möglichkeit, diese Räume zu eröffnen, in denen sich ein Bewusstsein von der Verletzbarkeit jeglicher Form einstellt. Es ist der Moment, in dem zugeschriebene Formen fallen, in dem sich neben jeder Form eine andere zeigt und wieder eine andere und wieder eine andere; Formen, die nicht zusammenpassen wollen und nie zusammenpassen werden.

Blumenbergs Metaphertheorie stellt eine Theorie der Unbegrifflichkeit in Aussicht, die als eine aufgeklärte metaphorologische und damit nicht metaphysische Variante auftritt. Versuchen wir in diesem Sinne die Unbegrifflichkeit in das Gebiet der Ästhetik zu transferieren und beim Wort zu nehmen. Das Ziel des Transfers kann nicht sein, Unbegrifflichkeit zu erklären, denn Erklärung ist es ja gerade, gegen das sie sich sperrt. Das Ziel wäre viel eher, die Möglichkeiten der praktischen Ästhetik auszuschöpfen und zu zeigen, wie sich Unbegrifflichkeit als Gestaltungsprinzip exponiert. Die philosophisch-ästhetische Reflexion der praktischen Ästhetik setzt ihr Korrektiv zu rein logisch kalkulierbaren Denkformen genau dadurch, dass sie entlang der Praxis der Gestaltung auch die Gestaltung der Philosophie hervorhebt, mit dem Ziel, der Unbegrifflichkeit einen Ort zu verschaffen, diese überhaupt als solche hervorzuheben. Das Ästhetische der Philosophie exponiert damit explizit den Vorgang vieldeutiger Wahrnehmungsmöglichkeiten und zeigt dadurch, dass ästhetisches Gestalten das begriffliche Verstehen irritieren, sogar stören muss. Wenn also Ästhetik selber als Gestaltungspraxis verstanden wird, dann spitzt sie die (De-)formation des begrifflichen Verstehens radikal zu. Unbegrifflichkeit tritt an die Stelle des begrifflichen Verstehens und der Metapher und beginnt, sich vielfältig zu zeigen:

Das der ästhetischen Gestaltung zugeschriebene Widerstandspotenzial gegenüber einer normativen Vorgabe des Verstehens ist nicht nur Gegenstand der Theorie, sondern durchdringt diese und weist auf die grundsätzlich paradoxe Struktur der Theorie.¹⁹⁶

Diese paradoxe Struktur zwischen dem Gegenständlichmachen – also dem Reden *über* Unbegrifflichkeit – und der Durchdringung dieser mit der Theorie selber –

¹⁹⁶ Jörg Huber. „Gestaltung Nicht Verstehen. Anmerkungen zur Design-Theorie“. In: ders., Albrecht, Imesch, Jost und Stoellger (Hrsg.) *Kultur Nicht Verstehen* (wie Anm. 50). S. 194.

also dem Agieren *mit* Unbegrifflichkeit – liegt einer praxisnahen Ästhetik zugrunde. Und dies nicht nur als theoretische Prämisse, sondern als medial vielfältig praktizierbares Verfahren. Der poetische Philosoph Blumenberg, der wie kaum ein anderer seiner Generation die Theorieinteressen auf die Dichtung gelegt hat, wird in diesem Sinne selber zum Darsteller, indem er Metaphern produziert und damit gleichzeitig deren kulturelle Funktion analysiert.

Rückblick: Gilles Deleuze

Blumenbergs Metapherntheorie ist für die praktische Ästhetik vor allem im Hinblick auf die Unbegrifflichkeit interessant, weil diese die Möglichkeit in Aussicht stellt, anders als rein sprachlich begrifflich zu reflektieren. In dieser Perspektive bieten sich Kunst und Gestaltung als Partner an, welche unbegriffliche Reflexionsmöglichkeiten, zum Beispiel körperliche, bildliche, akustische, räumliche etc., liefern. Da künstlerische Praxis mit Vielfältigkeit anstatt mit Eindeutigkeit operiert, ist sie *per definitionem* immer schon an der Produktion des Unbegrifflichen beteiligt und verweist deshalb explizit auf die Grenzen des Begreifens und die Verletzbarkeit des Begriffes. Aus diesem Blickwinkel heraus verhandeln Deleuze und Blumenberg – so unterschiedlich beide Theorien in ihren Grundvoraussetzungen auch sein mögen – etwas Gemeinsames: Sie betonen des Grenzen des Begreifens, indem sie *entlang* der Kunst reflektieren oder dieses zumindest in Aussicht stellen. Diese Grenzbegehungen führen dazu, dass andere Formen der Wahrnehmung entstehen können, die im Folgenden anhand des Körpers näher diskutiert werden. Dieses Mit-Kunst-Reflektieren ist also nicht nur als selbstreflexives Moment der Ästhetik von Interesse, viel mehr fordert es dazu auf, die verletzbaren Orte stark zu machen als Moment, in dem sich Ethik und Ästhetik kreuzen. Blicken wir auf der Folie dieses gemeinsamen Interesses auf die Vorstellung der *creatio continua* zurück, die Deleuze nicht nur für die philosophische Ästhetik, sondern für die Philosophie generell geltend macht.

Auf dem Weg zum Entwurf einer praktischen Ästhetik ist vor allem die Art der Verflechtung von Kunst und Philosophie, wie Deleuze sie in *Ein Manifest weniger* vorschlägt und selber praktiziert, von Bedeutung. Die Überschneidung zwischen Kunstpraxis und ästhetischer Philosophie zeigt sich dadurch, dass nicht *über*, sondern vor allem *mit* Kunst gedacht und geschrieben wird. Dem Bühnenkünstler

Carmelo Bene schreibt Deleuze die theatralen Arbeitsweisen Subtraktionen, Variationen und Deformationen zu, indem er sich diese zuerst selber aneignet und dann transformiert. Mit einer eigenständigen, weil selbst kreativen, philosophischen Schreibweise argumentiert er nicht primär, sondern gestaltet einen Text, der ein gegenwärtiges, situatives und ereignishaftes Schreiben zeigt. Im Gegenwärtigen, Situativen oder Ereignishaften zeigt sich die *creatio continua* als Prozess des Bildens, des Schöpfens, des Eröffnens nicht vorhersehbarer Prozesse und vorerst unkonturierter Produkte. Dieser Prozess ist die Voraussetzung dafür, dass sich überhaupt eine andere Wahrnehmung und Rezeption des Angeschauten einstellen kann. Im *Mit-Kunst-Denken* zeigt Deleuze vor allem, dass beide, Philosophie und Kunstpraxis, kreativen Prozessen unterliegen, die sich genau im Schöpfungsvollzug überlagern und verketteten. Es sind nicht nachahmende oder gar dienende, sondern gemeinsame kreative Vollzüge, die Intensität und Nähe schaffen, bei gleichzeitigem Beibehalten unaufhebbarer Differenzen. Weder Kunstpraxis noch ästhetische Philosophie unterliegen einem vordefinierten Handeln und definitorischen Denken. Über die Betonung der Wirksamkeit von Affekten und Perzepten zeigt Deleuze, wie beide Bereiche über Empfindungsproduktion miteinander in Verbindung stehen: Philosophie ist genauso wie Kunstpraxis schöpferisch und ermöglicht dadurch, dieses von beiden Seiten her praktizierbare *Mit*, das an die Stelle des *Über* rückt, das eine festgelegte Relation ausdrückt und deshalb keine Bedingung für einen ungerichteten, auf neue Formen zielenden Schöpfungsprozess sein kann. In diesem *Mit* liegt also nicht nur eine Reflexion der Aneignungsweisen von Erfahrungen, welche die Philosophie durch Kunst und vielfältige von außen kommende Eindrücke einfängt und in Begriffe verwandelt. Darin enthalten ist auch das *Gegenwärtigmachen der Erfahrung selbst*, das nicht nur im Bereich der Kunst, sondern auch in demjenigen der Ästhetik geschieht. Kurz gesagt: Wenn philosophische Ästhetik selber keine Erfahrung produziert, reflektiert sie nur unzulänglich über Erfahrung. Deshalb war vor allem die Frage zentral, in welchem Verhältnis philosophisch-ästhetische Begriffsarbeit und von der Kunst produzierte Empfindungen zueinander stehen. Durch diese affektive perzeptive Begriffsarbeit reiht sich Deleuze einerseits in eine auf Sinneserfahrung aufbauende empiristische Tradition ein, moduliert diese jedoch, indem er die *creatio continua* zur zentralen philosophischen Tätigkeit erhebt. Schöpfungskraft im Sinne von Gegenwärtigmachen einer Erfahrung macht den Grad der

Produktivität eines philosophischen Textes aus und zeichnet die Schnittstelle zwischen Philosophie und Kunstpraxis aus. Wobei das *pro-ducere* der Produktion im Sinne des Vorwärtsführens, des Vor- oder Hervorführens nicht zielgerichtet oder zweckbestimmt gemeint ist. Eher ist hier das darstellerische Zeigen gemeint, das noch nicht genau weiß, was aus der Schöpfung entsteht und wie sich diese präsentiert. Und es liegt auf der Hand, dass nicht primär die Konturen von Empfindungen und Begriffen gezogen werden, sondern, dass die Interferenzen im Mittelpunkt stehen. Die Kulminationspunkte, an denen das Unbestimmbare des schöpferischen Vorgangs hervortritt, ermöglichen das Erschaffen neuer Gegenwarten, das Erfinden neuer Situationen, das Entstehen neuer Ereignisse.

Begriffsarbeit erschöpft sich also nicht in auf Ausschlussverfahren aufbauenden Begriffsdefinitionen, beruht nicht auf der Suche nach Identitäten und entsteht ebenfalls nicht unter dialektischen Prämissen, die auf eine Nivellierung der Differenzen in einer Synthese zielen würden. Genauso wenig besteht die Kunstpraxis Carmelo Benes im Bewusstsein des avantgardistischen Theaters, das im wörtlichen Sinne ja immer einen Schritt voraus macht. Streng genommen, vertritt das Avantgarde-Theater nicht nur eine fortgeschrittene Haltung zur Theorie und Praxis, es versteht sich gar selbst als reflexive Praxis, die sich eben in der Selbstreflexion des Theaters zeigt, das sich selbst kritisiert. Nicht das Reflektieren in der Praxis unterscheidet Benes Theater vom Avantgarde-Theater, sondern die avantgardistische Haltung des nicht nur anders, sondern besser Machens. Dem entgegen zielt ein dezidiert repräsentationskritisches Denken auf das Starkmachen von Differenzen, die nicht nur als Brüche inszeniert werden, sondern wieder im Sinne der *creatio continua* als Sprungbrett für neue Erfahrungen, Begriffe und Erkenntnisse dienen. Sowohl Bene als auch Deleuze kritisieren die Repräsentation im Sinne grenzziehender Ab- und damit Ausschlussverfahren: „Die Abgeschlossenheit hat zahlreiche Namen. [...] Repräsentation ist das, was sich durch seine eigene Grenze definiert.“¹⁹⁷ Deleuzes Begriffsarbeit kann als ständiges Ausloten dieser Grenzziehung verstanden werden, immer mit dem Ziel, etwas zu denken, das nicht *für* etwas steht und gilt, sondern öffnende Alternativen schafft, die möglichst viele und vor allem marginalisierte, differente Erfahrungswelten zu- und zu Wort kommen lassen. Die Lektüre des Textes *Un manifeste de moins* hat

¹⁹⁷ Jean-Luc Nancy. „Entstehung zur Präsenz“. In: Hart Nibbrig. *Was heißt Darstellen?* (wie Anm. 58). S. 102-106, hier S. 102.

gezeigt, wie Konstellationen aufgegriffen oder aktiv aufgebaut werden können, in denen Kunst und Philosophie eine Komplizenschaft eingehen. Innerhalb solcher Konstellationen werden allem voraus die Verhältnisse reflektiert, die aufzeigen, wie die einzelnen Bereiche zu ihrer Produktivität gelangen und welche Anknüpfungspunkte zwischen den Arbeitsweisen hergestellt werden können. Wenn hier also vermehrt die Verhältnisse ins Blickfeld geraten und somit das Werk nicht mehr alleiniger Bezugspunkt der Ästhetik ist, wird einsehbar, wie die philosophische Ästhetik dieses anderes Selbstverständnis entwickeln kann. Der repräsentationskritische Zugang bezieht sich nicht nur auf etwas, denn im *Mit* liegt auch, dass *Verfahren der Selbstbeobachtung* eingezogen werden. Nicht nur die Kunst reflektiert sich als Medium, auch die Philosophie zeichnet sich durch Produktivität, etwa im Herstellen von überraschenden Konstellationen, vielfältigen Bezugspunkten wie visuellem Material oder Sprachphantasie, aus. Genau aus diesem Rückbezug, der sich aus Selbstbeobachtung ergibt, resultiert wiederum das Gegenwärtigmachen der Erfahrung selbst. Wie zeigt sich eine nicht intentionale, auf einer Fülle von Erfahrungen beruhende Philosophie? Wie stellt sie sich dar und dabei vor? Das Feld unaufhebbarer Differenzen soll nicht nur anerkannt und analysiert, sondern aktiv mitproduziert werden, weil sich nur aus der Schöpfung heraus Unerwartetes entwickeln kann. Deleuze vertritt eine philosophische Praxis, die in vielfältiger Weise auf Differenz beruht, auch in Bezug auf die Differenz zwischen philosophischer Sprache und anderen Medien – seien es Bild, Körper oder Ton. Bei aller Nähe zueinander liegt seiner Auffassung von Ästhetik die Unterscheidung von Theorie und Praxis durch die Unterscheidung von Begriff und Empfindung zugrunde. Kunst ist nicht Theorie, wie Theorie nicht Kunst ist. Dennoch verweisen beide aufeinander, bilden gegenseitige Echoräume, die ihre Stärke aus dem Nebeneinander von Sprache und dem anderen Medium erlangen. Das Verhältnis zum Anderen zeigt sich in der Art, wie es einen affiziert.

Diese Auffassung steht in Abgrenzung zu einigen neueren Theoriepositionen, die beispielsweise im Rahmen der Theorie-Praxis-Debatte des Videoessays diskutiert werden. Diese referieren unter anderem auf die Vorstellung einer „direct theory“¹⁹⁸, die gerade in Bezug auf den Akt des Bildermachens davon ausgeht, dass sich eine adäquate medienkritische Theorie nur im selben Medium

¹⁹⁸ So formuliert es der Filmkritiker Edward Small, der diesen Ansatz vertritt: „A theory of film should be a film.“ (Zitiert nach: Ursula Biemann. „The Video Essay in the Digital Age“. In: dies. [Hrsg.]. *Stuff it. The Video Essay in the Digital Age* [= Reihe T:G; Bd. 2]. Zürich, Wien, New York 2003. S. 8-11, hier S. 9).

vollziehen kann, indem sie zeigt, wie Bilder konstruiert werden: „The videos test the possibility of theory-building through visual means, not in an illustrative manner but in a wide range of artistic, poetic, humorous and sometimes rather absurd ways.“¹⁹⁹ Theorie und Film gehen hier ineinander über, indem künstlerische Charakteristika wie Poesie, Humor etc. nicht nur *durch*, sondern auch selber *im* Feld der Theorie überprüft werden. Dies geschieht nicht nur sprachlich, sondern vor allem visuell mit der Auffassung, dass sich Bildkonstruktionen und -gebräuche in vielen Fällen nur visuell darstellen und deutlicher nachvollziehen lassen. In diesen Fällen werden *Bilder durch Bilder* reflektiert, was eine maximale Nähe zwischen Gegenstand und Format der Reflexion herstellt. Im Falle von Deleuze und Bene jedoch stehen die theoretisch-sprachlichen und spielerisch-theatralen Eigenheiten nebeneinander mit der Haltung, dass sich gerade durch die Differenz zwischen den Medien ein fruchtbares Verhältnis des Austausches einstellt. In der Differenz liegt die Dynamik der *creatio continua*; das Theater intensiviert sich an begrifflichen Positionen und kann diese im eigenen Medium weiterentwickeln *et vice versa*.

Die Art der Verknüpfung kann anhand des Manifestes von Deleuze transparent gemacht werden. Diese beschränkt sich jedoch keineswegs ausschließlich auf das Feld der Kunst, viel eher ist es so, dass sich in Kunstnähe das Zusammentreffen von Empfindungen und Begriffen zuspitzt. Die Philosophie findet in der Theaterpraxis einen Widerhall, der ihr schöpferisches Produktionsverständnis teilt und durch deren Eigenarten sich ihre Auffassungen stärken lassen. Es handelt sich hier nicht um praktische Beweise einer Theorie, sondern um parallel verlaufende Intensivierungsprozesse, die sich in ihrem Nebeneinander verstärken. Das Mit-Kunst-Denken beschreibt nicht nur ein bestimmtes Verfahren oder eine Vorgehensweise, es betont die grundlegende Involviertheit der Kunstpraxis in die Philosophie. Dabei wird – von beiden Seiten herkommend – auch die Tätigkeit der *Produktion* umdefiniert. Weder Theorie noch Praxis erfüllen intentionale Bestrebungen, lassen sich bestimmen, voraussehen und damit programmieren. An dieser Stelle ist es also ebenso angebracht, das vorschnelle Verständnis des Praxisbegriffes zu revidieren, wird dieser doch häufig allzu eilig als zielgerichtete tätige Auseinandersetzung mit der Wirklichkeit definiert. So als könne man in der Praxis, im Gegensatz zur Theorie, durch planbare Tätigkeiten

¹⁹⁹ Ebd.

etwas Voraussehbares herstellen, es verrichten, müsse es nur noch ausführen, damit es eine bestimmte Wirkung erlange, gar zu einem lukrativen Geschäft oder Unternehmen würde. Dem entgegen reflektiert die Kunstpraxis den Praxisbegriff, indem sie zeigt, dass Praxis, wenn sie schöpferisch ist, genauso wenig teleologisch ausgerichtet sein kann wie die Theorie selber. Dieser Vorgang findet sich bei Deleuze nicht nur innerhalb der Ästhetik, sondern kann auf Denkprozesse generell übertragen werden. Ästhetik wird nicht als Spezialdisziplin der Philosophie behandelt, sondern thematisiert ganz grundlegend die Frage nach Denkvorgängen und damit diejenige der Auffassung von Philosophie. Durch das Herüberziehen künstlerischer Arbeitsweisen in die Philosophie zeigt Deleuze, wie Empfindungen eine alltagsnahe, gegenwärtige, dem Einzelfall angemessene Ästhetik generieren. Die Disziplin der Ästhetik bezieht sich in ihren vielfältigen Spielarten auch auf nicht-künstlerische Gegenstände. Mehr noch: Neben den Gegenstände oder Werkästhetiken, die das Kunstwerk gerne zur übergeordneten Instanz der Wahrheit etablieren, stehen vermehrt Aneignungsprozesse, Konstellationen, künstlerische Aktivitäten, die mit sozialen und politischen Prozessen einhergehen und diese im eigenen Tun reflektieren, anstatt sie einfach inhaltlich abzubilden, im Beobachtungsfeld der Ästhetik. Eine Rückbindung an singuläre Wahrnehmungsereignisse, aber auch deren Entstehung aus konkreten Arbeitssituationen, ökonomischen und kulturellen Verflechtungen heraus bilden das Terrain, auf dem sich ästhetische Theorien bewegen und innerhalb dessen die Anbindung der Theorie an die Praxis zu suchen ist. Design, Mode, Architektur und Stadtentwicklung, Medien, diverse Körperpraktiken und vieles mehr bilden Forschungsfelder, aus denen heraus sich philosophische Ästhetik speist und an deren Begriffen sich wiederum die Praxis orientiert.

Einschub II: Tim Etchells (Forced Entertainment)/A six thousand one hundred and twenty seven words manifesto on liveness in three parts with three interludes. Part 3: Honesty & Vulnerability

To put it very simply: You get up here (you come up here) and you fail. And in that failing is your heartbeat and in that failing is you connected to everything and to everyone.

Tim Etchells. *A six thousand one hundred and twenty seven words manifesto on liveness in three parts with three interludes. Part 3: Honesty & Vulnerability*

Jeder Vortrag ist eine *Lecture Performance*. So auch derjenige von Tim Etchells, der den Terminus Verletzbarkeit bereits im Titel trägt. Bevor er sich hinter das Rednerpult stellt, erzählt er im kleinen Kreis, dass er sich bald einer schweren Herzoperation unterziehen wird. Er beginnt zu sprechen: ruhig und konzentriert. Ohne jegliche Form technischer Unterstützung erzeugt er gleich in den ersten Sekunden das niemals durch sprachliche Definition einzuholende Moment der Präsenz. Vielleicht verkörpert er unsprachlich und dabei sehr virtuos eine Verletzbarkeit, der man sich kaum entziehen kann, weil er diese nicht nur bei sich behält, sondern sie in das Publikum schickt. Man fühlt sich unweigerlich verbunden, nicht harmonisierend verbunden, sondern im Abschied und in der Furcht vereint. Gemeinsam verabschiedet man sich von den vielen Möglichkeiten der Abstraktion, der Bedeutung, der Distanznahme, des Sinns, der Logik, des Wissens und wendet sich dem Nicht-Benennbaren, dem Nicht-Entscheidbaren und damit der *Frage* zu. Die Kunst seiner Performance verweist auf den Beginn der Philosophie – und dies nicht nur sprachlich, sondern auch körperlich.

Mit Matthew Goulsh zusammen gründete Etchells das *Institute of Failure*, das „on the ungraspable border between deadpan irony and high seriousness“²⁰⁰ situiert ist und ein reiches Begriffsarsenal bietet, mit dem man auch die Facetten der Verletzbarkeit beschreiben kann. Über Begriffe wie *weakness, embarrassment, inability, incoherence, incorrect method, instability, uselessness* etc. beschreibt das Institut ästhetische Strategien, Alltagserfahrungen, künstlerische und theoretische Arbeitsweisen, deren höchstes Ziel es ist, Nicht-Bedeutung – also Unbegrifflichkeit hervorzubringen. *Disability* als Spielform der *inability* reiht sich nahtlos in diese Liste der produktiven Fehlschläge ein. Diese

²⁰⁰ Vgl. www.institute-of-failure.com

Ästhetik der Unbegrifflichkeit ist zugleich eine Ethik der Unbegrifflichkeit. Eine Ethik insofern, als *mos* nicht nur Sitte, sondern auch Charakter bedeuten kann. Die Ethik der Unbegrifflichkeit, für die Etchells und Forced Entertainment hier stehen, zeigt sich im eigensinnigen ästhetischen Charakter, als spezifisch verletzbares Gepräge, welches das Fehlermachen zum gemeinschaftsstiftenden Prinzip erhebt. So gesehen basiert die Ästhetik der Verletzbarkeit weniger auf dem Sittsamen der Moral, als auf dem Charakter des Sich-verletzbar-machen-Könnens. Eine Kunst, die Etchells als *Lecture Performer* überzeugend exponiert.

III) Praktische Ästhetik

7) Körper

Blumenberg und Deleuze haben Vorschläge dafür geliefert, wie der menschliche Körper parallel zum Körper des Begriffes reflektiert werden kann. Dieses Paralleldenken führte im Anschluss an Blumenberg dazu, die Verletzbarkeit sowohl des menschlichen Körpers als auch des Begriffskörpers in einer metaphorischen Konstellation, die auf das Unbegriffliche verweist, hervorzuheben. Wohingegen Deleuze durch sein Begriffsdenken als *creatio continua* ein ästhetisches Bewegungsdenken etabliert, das in seinen spezifischen Ausprägungen, Subtraktionen, Variationen, Deformationen ebenso Facetten der Verletzbarkeit aufzeigte. Beide Autoren bereiten ein Terrain vor, von dem aus sich die Bezugsgröße der Verletzbarkeit als produktives ästhetisches Potenzial denken lässt. Dies geschieht konkret in Bezug auf die Kunst, aber auch im Sinne einer Selbstreflexion der Methoden der Disziplin Ästhetik. Meine These, dass sich hier ein Denken *mit* Kunst abzeichnet, wurde bis jetzt weitgehend von der Philosophie herkommend umkreist und soll nun in Verbindung mit einem anthropologischen, dem kulturwissenschaftlich geprägten Ansatz der *Disability Studies*, und vor allem konkreter Kunstpraxis gebracht werden. Exemplarisch wird der Entwurf einer praktischen Ästhetik von mir am Objekt von Körperkunst exponiert, weil gerade Körpererfahrung etwas ist, das sich allgemeinen Begrifflichkeiten und Bestimmbarkeiten so offensichtlich entzieht. Vor allem anhand von Körpern, die nicht der Norm entsprechen, das heißt primär denjenigen, die den Anforderungen nach maximaler Leistung nicht gerecht werden, lässt sich die Bezugsgröße der Verletzbarkeit in ihrer ästhetischen und ethischen Dimension so deutlich vergegenwärtigen.

Vorab bedarf es ein paar allgemeinen Worte zu den Debatten um den Körper, der in der Philosophie, vor allem aber im Rahmen der Kulturwissenschaften, den *Gender*, *Queer* und *Postcolonial Studies* in den letzten Jahren geradezu zu einem Schlüsselthema avanciert ist. Gemeinsam ist den unterschiedlichen Disziplinen die Gegenposition zum Ausschluss des Körpers aus der Theorie, die nicht erst aufgrund der cartesianischen Trennung von Körper und Geist zum Ausgangspunkt westlicher Denkvorstellungen wurde. Auch Blumenberg weist auf die körperliche Verfasstheit des Philosophen hin, indem er eine antike Fabel des Äsop zum Ausgangspunkt seiner Überlegungen macht: Ein Astronom, als Sinnbild

eines antiken Protophilosophen, geht eines Nachts aus dem Haus, um die Sterne zu betrachten. In voller Konzentration auf seine himmlischen Objekte übersieht er eine mit Wasser gefüllte Zisterne und stürzt kopfüber hinein. Im Dialog *Theätet* überträgt Platon diese Fabel von Sokrates auf Thales von Milet, der gerne als Begründer der griechischen Philosophen benannt wird. Thales, ebenfalls als Astronom tätig, ereilt dasselbe Schicksal: Auch er stürzt während seiner Himmelsbetrachtungen in den Brunnen. Zudem wird der Sturz von einer tüchtigen und schlagfertigen thrakischen Magd beobachtet, die ihn auslacht und darauf hinweist, „dass er zwar darauf aus sei zu wissen, was am Himmel vor sich gehe, ihm aber verborgen bleibe, was in seiner Nähe und vor seinen Füßen liege. Derselbe Spott gilt für alle, die ganz in der Philosophie aufgehen.“²⁰¹ Unübersehbar gibt es in Bezug auf den Körper in dieser Fabel einige wichtige Hinweise: Der Theoretiker, hier als Zuschauender beschrieben, der so unkörperlich wie nur möglich, aus einer sicheren Distanz heraus ein Objekt zu betrachten und zu erkennen versucht. Der Philosoph möchte den Körper ausschließen und bedenkt nicht, dass alle Erkenntnis auch eine körperliche ist. Während er diesen Versuch unternimmt, involviert sich – trotz vermeintlich distanzierter Sicherheit – sein Körper in einer äußerst uneleganten Weise in Form eines Sturzes, der ihn erbärmlich um Hilfe schreien lässt. Wohl nicht zufällig wird eine Frau, die Magd²⁰², von diesem Sturz motiviert, ihn auf das Niedere, direkt vor ihm Liegende, nämlich: den körperlichen Alltag hinzuweisen, den auch er als Theoretiker nicht zu umgehen vermag. Die Fabel schließt den Körper nicht aus, sondern ein, dies jedoch auf eine lachhafte Weise, durch einen folgenlosen Unfall, der jedoch das Dilemma des Körpers und damit der Alltagspraxis einerseits und des Geistes und damit der Theorie andererseits deutlich macht.

In heutigen körpertheoretischen Ansätzen glaubt man, diesen vermeintlichen Gegensatz von Geist (Theorie) und Körper (Praxis) überwunden zu haben. Wer in die Praxis denkt, denkt auch mit dem Körper – so der allgemeine Theoretiker. Vor allem innerhalb ästhetischer Theorien ist man sich darüber im Klaren, dass Körper – in welcher Materie und Form auch immer, vor allem aber wie hier schon

²⁰¹ Platon. *Theätet*, 174a. Stuttgart 1981. S. 107.

²⁰² Da die Vertreterin der Praxis wohl nicht zufällig eine weibliche Magd ist, flicht Blumenberg hier folgenden (ironischen) Genderhinweis ein: „Ohne schon auf die Erfindung der weiblichen Figur hinzusehen, wird deutlich, wieviel der Fabel noch mangelt, um der Konfrontation von Theorie und Lebenswelt Ausdruck zu verschaffen.“ (Blumenberg. *Das Lachen der Thrakerin* [wie Anm. 125]. S. 20).

mehrfach erwähnt in Bezug auf das Theater – eine bedeutende Rolle spielen. Entsprechend ist die Frage nicht mehr, *ob* der Körper in Theoriebildung involviert ist, sondern *wie*. Ausgangspunkt der Diskussionen ist häufig die Frage, wie der Körper in seiner Materialität das Denken beeinflusst oder, von der anderen Seite her gedacht, wie die Wahrnehmung des eigenen Körpers immer schon das Resultat gesellschaftlicher Diskurse ist, was prägnante Beispiele aus dem Alltag illustrieren. Wie Sprache und körperliche Erfahrung zusammenhängen, zeigt beispielsweise die Wahrnehmung von Schmerz: Wir wissen, dass die zutiefst persönliche, physische Einzelerfahrung von Schmerz unter anderem erst durch verbales (oder auch nonverbales, aber in jedem Fall soziales Verhalten) Schmerzverhalten real wird:

Paradoxically, pain – that quintessentially private sensation, experience, emotion – depends on social action to make it “real”. In general, when a pain sufferer communicates about pain he or she intends to do so. Those sufferers who do not intend a communication can quite successfully hide the fact that they are experiencing pain.²⁰³

Der Zusammenhang zwischen Körpererfahrung und sprachlicher Artikulation dieser Erfahrung tritt in diesem Fall deutlich hervor und zeigt, wie die Erfahrung von Schmerz nicht nur körperliches Befinden, sondern auch Sprach- und Denkwege mitbestimmt. Das Verstecken oder Kommunizieren von Schmerz beeinflusst nicht nur das Umfeld, sondern ebenso das ureigene Schmerzempfinden. Auch am Beispiel der Magersucht kann die Verortung des Körpers zwischen Diskurs und Erfahrung nachvollzogen werden. So fragte beispielsweise Judith Butler, wie man bei der für Frauen so typischen Diagnose der Magersucht zwischen Diskurs und Erfahrung überhaupt unterscheiden sollte, wenn gelebte Erfahrung und damit das weibliche Körperbild untrennbar mit der diskursiven Konstruktion und deren Begrifflichkeit von Weiblichkeit verwoben ist.²⁰⁴ Diese Beispiele illustrieren die Tendenzen der Körperdebatte, denen ich folge, welche um die sinnvolle Verortung des Körpers zwischen Diskurs und Erfahrung²⁰⁵ kreist. Deutlich wird darin, dass sich eine Polarisierung dieser beiden

²⁰³ Jean Jackson. „Chronic pain and the tension between the body as subject and object“. In: Thomas J Csordas (Hrsg.). *Embodiment and Experience. The Existential Ground of Culture and Self*. Cambridge 1994. S. 201-228, hier S. 217.

²⁰⁴ Vgl. Judith Butler. „Ort der politischen Neuverhandlung. Der Feminismus braucht ‚die Frauen‘, aber er muß nicht wissen, wer sie sind“. In: *Frankfurter Rundschau*. 49. 171. 1993. S. 10.

²⁰⁵ Vgl. den Sammelband: Béatrice Bowald, Alexandra Binnenkade, Sandra Büchel-Thalmaier und Monika Jacobs (Hrsg.). *KörperSinnE. Körper im Spannungsfeld von Diskurs und Erfahrung*. Die Autorinnen schließen an Barbara Dudens Kritik an Judith Butlers diskursivem Körperkonzept an: „Dem ‚Diskurs‘ setzt Barbara Duden die ‚Kategorie‘ Erfahrung entgegen, zwei Begriffe, die in den

Herangehensweisen nicht als fruchtbar erweist, stattdessen werden Erfahrung und Diskurs als zwei theoretische Positionen bewertet, die sich wechselseitig beeinflussen. Der cartesianischen Trennung von Körper und Geist wird entgegengewirkt, weil die Struktur des Selbst als untrennbar mit seinen körperlichen Fähigkeiten verknüpft verstanden wird.²⁰⁶ Der verletzbare Körper leistet insofern einen Beitrag zu diesen Debatten, weil er Allianzen zwischen Körper und Theorie herstellt, die ein Mit-Körpern-Reflektieren eröffnen. Er basiert auf gelebten, existenziellen, körperlichen Einzelerfahrungen und lässt dabei die diskursive Konstruktion des Körpers, die beispielsweise durch die im Folgenden genauer zu analysierende Blickkonditionierungen hergestellt wird, nicht außer Acht. Körpererfahrung kann als Erfahrungswissen thematisiert werden, also als Summe von Erkenntnissen oder Einsichten, die das Subjekt sortiert und zum Ausgangspunkt seines Handelns macht. Ebenso kann Körpererfahrung aber auch als somatische Empfindung oder als sinnlicher Eindruck wirken, der vorerst aufgrund seiner Unmittelbarkeit wirkt und nicht sofort in Kategorien erfasst werden kann. Diese unmittelbaren Körpererfahrungen, von denen hier vor allem die Rede ist, sind eher singuläre und deshalb schwer zu verallgemeinernde Erfahrungen. Sie betonen damit die Grenzen verallgemeinernder begrifflicher Sprache. Dieses Entziehen zeigt sich noch deutlicher anhand von Erfahrungen, die Menschen mit unterschiedlichen Körpern machen, weil gerade sie zu öffentlichen Körpern gemacht werden, die überall wie kaum ein anderes Alltagsphänomen ungefragt durch Blicke geformt und unzulänglich kategorisiert werden. Entlang den Erfahrungen von Künstlern, die ihren behinderten Körper auf der Bühne zeigen, spitzt sich die Notwendigkeit eines Mit-Körpern-Reflektierens zu.

1990er-Jahren zum Gegensatzpaar stilisiert wurden [...].“ (Béatrice Bowald, Alexandra Binnenkade, Sandra Büchel-Thalmaier und Monika Jacobs [Hrsg.]. *KörperSinnE. Körper im Spannungsfeld von Diskurs und Erfahrung*. Bern, Wetztingen 2002. S. 23). Aufgezeigt wird jedoch im Sammelband, dass die beide Begriffe weder von Michel Foucault noch von Judith Butler als gegensätzliches Paar gedacht waren. Diskurse sind im Anschluss an Foucault „Regelmäßigkeiten und Determinationen des Sprechens, Handelns und Verhaltens, dem der Einzelne nicht vorgreifen und entrinnen kann. Zugleich ist damit aber auch eine ‚Kraft‘ angesprochen, die sich der Festlegung widersetzt.“ (ebd. S. 24). In Bezug auf den Körper wird betont, dass „Diskurse keine äußerlichen Oberflächenphänomene, die außerhalb des Subjektes stattfinden“, sind. Vielmehr setzt sich ihre Wirkung „in die intimsten Bereiche fort und wird zum internalisierten, selbstdisziplinierenden und vor allem körperlichen Wissen eines Individuums, [...]“ (ebd. S. 26). Erfahrung „hat mit dem gelebten Körper zu tun, mit Sinneseindrücken, die auf ganz unterschiedlichen Ebenen (beispielsweise als fleischliches, sinnliches Wissen, in der Kommunikation, als Phantasie oder Traum) präsent sein können. Wer sich für Erfahrung interessiert, [...] glaubt, daß eine unberührte Essenz übrig bleibt, wenn wir die Diskurse subtrahieren.“ (ebd. S. 28).

²⁰⁶ Vgl. Alexandra Binnenkade. „Diskurs und Erfahrung oder: Wie machen Sinne Sinn?“ In: dies., Bowald, Büchel-Thalmaier und Jacobs (Hrsg.). *KörperSinnE* (wie Anm. 205). S. 23-31, hier S. 29.

Unbegriffliche *creatio continua*?

Fragen wir also danach, wie es Möglichkeiten ästhetischer Reflexion geben kann, die sich an Unbegrifflichkeit und *creatio continua* nicht nur orientiert, sondern versucht, diese konkret zu gestalten und damit zu reflektieren, um andere Sprachen und Bilder zum Körper zu entwickeln. Diese Frage wird nicht nur im Hinblick auf Sprachgewohnheiten gestellt, sondern vor allem in Bezug auf die Verwendung anderer Medien – in diesem Fall dem Film bzw. den Videostills. Bevor plurimediale Verfahrensweisen ins Zentrum rücken, noch einige Worte zum im Titel angekündigten Nebeneinander, zur Verbindung von Unbegrifflichkeit und *creatio continua*. Welche Querverbindungen lassen sich zwischen den Ästhetikauffassungen von Deleuze und Blumenberg herstellen, die für den Entwurf einer praktischen Ästhetik hilfreich sind? Beide Autoren verwenden den Terminus ‚Ästhetik‘ zwar, nehmen jedoch aktive Umfirmierungen innerhalb seines Bedeutungsspektrums vor. Ästhetik ist nicht mehr nur als *aisthesis*, also als Lehre sinnlicher Wahrnehmung, gedeutet, die über ihren Gegenstand nachdenkt, sondern ästhetisches Schreiben *vergegenwärtigt selber Erfahrungen* und fokussiert damit den vitalen Prozess des Denkens und nicht den Kunstgegenstand. Um es in der Theaterterminologie zu formulieren: Als Leser solcher Ästhetiktexte schaut man nicht zu, das heißt, man rezipiert nicht, indem man einen Inhalt aufnimmt, ihn fasst, ergreift oder gar versteht. Im Gegenteil: Man *erfährt* etwas, weil man selber in einem herausfordernden Miteinander in den Text eingeklinkt und mit ihm vernetzt wird. In diesem Sinne zielen Unbegrifflichkeit und *creatio continua* nicht auf die hermeneutisch ausgerichtete Erklärung von Kunst, sondern auf die Art und Weise des denkerischen Kreativseins. Der philosophische Text *Un manifeste de moins* ist selber ein Fragment verletzbarer Theorie, das nicht primär über den zweifelsohne für sich schon verletzbaren Körper des Schauspielers Bene nachdenkt, sondern die Verletzbarkeit eigener Wahrnehmungs-, Denk- und Artikulationsmöglichkeiten darstellt. Der philosophische Text setzt etwas aufs Spiel, indem er sich aktiv in künstlerische Arbeitsprozesse einmischt und damit nichts vorstellt, sondern den Rezipienten auffordert, Stellung zu beziehen. So wie das verletzbare Verhältnis zwischen Publikum und Darsteller in der Performancekunst beschrieben wurde, so muss auch der Leser dieser ästhetischen Texte seine distanzierte Betrachterposition verlassen und sich einlassen. Die Option strikter Ablehnung und Verweigerung solcher Begegnungen ist vorprogrammiert und gehört gewollt

zu den dramaturgischen Strategien der Textproduktion. Diese Öffnung ins Ungewisse macht selbst verletzbar und verursacht das eigene, nicht zuletzt körperliche Sein der Rezipienten zu berühren. Diese Kreuzungspunkte sind die verletzbaren Orte, an denen sich Kunst und Leben, Philosophie und Leben, Theorie und Praxis treffen. Genau diese Art von Ästhetik kritisiert den hegemonialen Theorie- und Körperdiskurs, der andere, abweichende Körper ausschließt, und fordert zum Einsatz neuer kreativer Theorieformen auf. Die Ästhetik kann schon deshalb nicht zur Randdisziplin der Philosophie gemacht werden, weil sie sich quasi Modell bildend dem Diktat allgemeiner Verwertbarkeit entzieht und die Praxis deshalb nicht erklärt. Im Gegenteil: Eine Berührung zwischen Theorie und Praxis findet dort statt, wo es nicht mehr um das Erklären, sondern um das eigene Involviertsein geht. Warum empfinde ich einen anderen Körper als hässlich? Warum starre ich andere Körper an? Warum schaue ich weg?

Bevor die philosophischen Reflexionen von Deleuze und Blumenberg in den Zusammenhang mit kulturwissenschaftlichen Ansätzen und der Kunstpraxis gestellt werden, drängen sich noch zwei Fragen auf: Erstens: Warum bleiben beide Autoren im Medium der Sprache? Zweitens: Wie können Blumenbergs Unbegrifflichkeit und Deleuzes *creatio continua* für den Entwurf einer praktischen Ästhetik nebeneinander gedacht werden?

Erstens: Blumenberg und Deleuze bleiben in ihren jeweiligen Ästhetiken im Medium der Sprache beheimatet, und diese Entscheide können aus den jeweiligen theoretischen Konzeptionen heraus begründet werden. Deleuze verweist zwar auf affektives und perzeptives Denken, das man sich durchaus auch anders als nur sprachlich vorstellen könnte (performativ-körperlich, -visuell, -auditiv etc.), jedoch insistiert er darin auf die *Arbeit an den Begriffen* und damit der Sprache. Dies deshalb, weil sein Differenzdenken auch das Starkmachen der Differenz zwischen Bild und Sprache beinhaltet:

Die Differenz und die Wiederholung sind an die Stelle des Identischen und des Negativen, der Identität und des Widerspruchs getreten. [...] Der Vorrang der Identität, wie immer sie auch gefaßt sein mag, definiert die Welt der Repräsentation. Das moderne Denken aber entspringt dem Scheitern der

Repräsentation wie dem Verlust der Identitäten und der Entdeckung all der Kräfte, die unter der Repräsentation des Identischen wirken.²⁰⁷

Aus diesem Differenzdenken heraus, das auf der Prämisse des Scheiterns von Repräsentation beruht, begründet sich, warum Sprache und Bilder nie identisch und nicht einmal ähnlich sein können. Die Sprache kann Bilder nicht erklären, sie kann sich diesen lediglich annähern, indem sie sich vom Bild affizieren lässt *et vice versa*, um primär das Differenten zwischen Begriff und Bild hervortreten zu lassen. Gerade im Herausarbeiten des Differenten liegt das Potenzial der Ästhetik, in der die Bilder eine Praxis der Zeichen liefert, welcher die Philosophie eine begriffliche Praxis *beiseite* stellt.

Blumenberg hingegen plädiert für *Bilder in der Sprache*, die als metaphorische Konstellationen einerseits auf Analogien beruhen, andererseits aber auch immer einen nicht kongruent zu machenden Restbestand zwischen Anschaulichem und Nicht-Anschaulichem hervorheben. Unbegrifflichkeit als Radikalisierung des Metapherngebrauches referiert zwar auf Erfahrungen, die aus der Musik, den Bildern oder Körpern entstehen, aber

[d]ie Grenzwerte von Sagbarkeit und Unsagbarkeit sind noch weiter gespannt als die von definitiver Bestimmtheit und imaginativer Vorzeichnung. Nicht die Existenz von Korrelaten behaupteter Sprachlosigkeit steht deskriptiv zur Diskussion, sondern die der Geschichte unseres Bewußtseins zugehörige Anstrengung, das Unsagbare selbst sprachlich darzustellen.²⁰⁸

Genau in dieser historischen Analyse des menschlichen Bemühens, das Unsprachliche zu versprachlichen, liegt sein Interesse, und darin macht er die kulturelle Funktion der Metapher aus. Für die Metaphernbildung sind die vergeblichen Versuche, Unsagbares durch Begriffe sagen zu wollen, konstitutiv. Die Kulturleistung Theorie basiert auf dieser sprachlichen Verzweiflung, ohne die weder Metaphern noch Unbegrifflichkeit Teil unserer Sprache und unseres Denkens wären. Der kreative Gehalt der Texte von Deleuze und Blumenberg findet sich deshalb vor allem in ihren jeweiligen Schreibweisen, in der Art und Weise, wie sie ästhetische Erfahrung in ihr Schreiben einfließen lassen. Poetik und Begriffskreationen sind nicht nur Grundlage der Ästhetik, sondern sie werden ebenso überzeugend und ohne explizite Deklaration in den eigenen Texten dargestellt.

²⁰⁷ Gilles Deleuze. *Differenz und Wiederholung*. München 1997. S.11.

²⁰⁸ Blumenberg. *Theorie der Unbegrifflichkeit* (wie Anm. 123). S. 95.

Zweitens: Sowohl Blumenbergs Unbegrifflichkeit als auch Deleuzes affektiv-perzeptive Begriffsarbeit verweisen darauf, dass Begrifflichkeit als Werkzeug der Theorie nicht als ausschließliches Fundament der Ästhetik ausreicht. Beide fragen implizit nach einem Wie des Denkens, das sich außersprachlich vollzieht, womit sie auch ein Bilder- oder Körperdenken im Visier haben, das schöpferisch und unbegrifflich zugleich ist. Wenngleich von beiden die Grenze der Sprache nicht überschritten wird, kann man im Hinblick auf den Entwurf einer praktischen Ästhetik die Frage stellen, wie ästhetisches Denken auch mit anderen Mitteln vollzogen werden kann. Wenn man den Fokus auf so etwas wie unbegriffliche kontinuierlich-kreative Denkprozesse lenkt, die selber auch Erfahrungen herstellen und nicht nur *über* diese reflektieren, dann stellt sich die Frage, ob diese nicht auch durch den Einsatz plurimedialer ästhetischer Verfahren herzustellen sind. Wenn die Ästhetik der Ort des Einspruchs gegen eine streng logozentrisch orientierte Philosophieauffassung ist, kann sie diesen Einspruch doch sehr plastisch erheben, indem sie beispielsweise mit Bildern reflektiert? Wie kann man Bilder neben Sprache inszenieren, um vielschichtige Wahrnehmungsniveaus zu berühren? Gerade durch plurimediale Verfahrensweisen kann – so meine These – die unbegriffliche *creatio continua* verdeutlicht werden als ein Möglichkeit der Reflexion, die öffnend ist und sowohl Rezipienten als auch Produzenten von Theorie involviert, auf eigene Alltagserfahrungen zurückwirft und kreative Denkprozesse initiiert. Sinnvollerweise kann die Frage danach, welchen Wert der Einbezug anderer Medien in die philosophisch-ästhetische Reflexion hat, nur beispielhaft anhand eines ganz konkreten Projektes diskutiert werden. Die Körper, von denen hier die Rede ist, erscheinen uns nicht unmittelbar, sie sind in unserem speziellen Fall visuell als Film und Videostills vermittelt. Aus diesem Grund steht hier ein Nebeneinander von Theorietext, Bild, Interviewausschnitt und Beschreibungen persönlicher Begegnungen zur Disposition. Dieses Nebeneinander ist als Vorschlag einer sich konkret gestaltenden unbegrifflichen *creatio continua* zu verstehen, die nach einer anderen Form von Theoriebildung sucht, welche die Nähe zum Körper, das Materielle des Körpers und damit vor allem das eigene, existenzielle körperliche Involviertsein als Grenze des rationalen Denkens markiert. Unbegriffliche *creatio continua* belässt die Autonomie des Körpers und diejenige des Bildes gegenüber der Sprache und betont den Wert, den diese Autonomien für die ästhetische Reflexion haben. Die Körper im Bild, wie wir sie

hier vor uns haben, durchkreuzen und verletzen die Definitionsmacht der Sprache. Der Körper zeigt einiges, das mit Sprache erfasst werden kann, und vieles, das sich der Sprache vollkommen entzieht. Es geht hier also weder darum, mit Bildern das Denken zu illustrieren, noch Bilder als die glaubwürdigeren Informationsträger zu propagieren, noch den zweifelsohne existenten reflexiven Gehalt des Bildes an sich zu analysieren, sondern um den Einsatz des Bildes als Störverfahren, als dasjenige, das uns die Vielfältigkeit der Körper gewahr werden lässt. Zugespitzt formuliert: Gerade in Bezug auf den Körper ist es gar nicht anders möglich, als im Nebeneinander von Alltags-, Theorie- und Bildsprachen, die Vielfältigkeit von Körperformen, -wahrnehmungen und -erfahrungen zu reflektieren. In diesem Sinne ist es die Verletzbarkeit zwischen Sprache und Bild, zwischen verschiedenen Sprachen, zwischen Körper und Sprache, zwischen verschiedenen Körpererfahrungen und -wahrnehmungen, zwischen den einzelnen Bildern etc., welche die praktische Ästhetik – ebenso vielfältig wie sich ihr Gegenstand präsentiert – darstellerisch reflektiert. Nicht die perfekte Form, sondern die (De-)formation aller Bereiche als Differenz stiftendes und gleichzeitig Ähnlichkeit spendendes Moment, als substanzieller Bestandteil menschlicher und begrifflicher Körper steht hier im Zentrum der Reflexion.

Blumenbergs Unbegrifflichkeit und Deleuzes Vorschlag des affektiv-perzeptiven Begriffsarbeitens, das sich als Prinzip der *creatio continua* zeigt, liefern den denkerischen Anstoß, um den Entwurf der praktischen Ästhetik zu konkretisieren. Inwieweit kann, noch einmal mit Deleuze gefragt, die *creatio continua*, die er in *Ein Manifest weniger* als das Herstellen von Situation, Gegenwart und Ereignis vollzieht, dienlich sein, um auch theoretisch nicht nur sprachlich zu agieren? Gerade ästhetische ‚Kategorien‘ wie Gegenwart, Situation und Ereignis bieten sich an, um über vielfältige mediale Verfahren nachzudenken; betreffen diese doch ebenso räumliches, körperliches, visuelles – sprich: auf vielen Ebenen gestalterisches – Denken. Die Vergegenwärtigung von Erfahrung geschieht dabei nur über kontinuierliche Kreation, was pointiert formuliert heißt: Wer nicht selber kreativ ist, macht gar keine ästhetische Erfahrung. Aus diesem Blickwinkel heraus betrachtet, kann man sogar fragen, ob der Theoretiker nicht selber das Medium wechseln sollte. Wie macht es Sinn, sich auch medial als vielfältiger Mitproduzent zu verstehen? Es scheint doch gerade in Bezug auf die von Deleuze explizierten Termini einen nicht zu umgehenden Dialog mit dem eigenen Körper

zu geben, der daran appelliert, sich nicht nur sprachlich rezeptiv mit Kunst zu beschäftigen, sondern sich ebenso aktiv, wenn nicht künstlerisch, so doch wenigstens gestalterisch einzumischen. So gesehen kann unbegriffliche *creatio continua* ein Sprungbrett sein, das den Theoretiker in praktische Gefilde führt und ihn auch zum gestalterischen Handeln auffordert. Und inwieweit kann der Körper, mit Blumenberg gefragt, als eine Kategorie der Unbegrifflichkeit ins Spiel gebracht werden? Körperlichkeit als Kategorie der Unbegrifflichkeit entzieht sich ab einem gewissen Punkt der Sprache und kann deshalb vor allem mit anderen darstellerischen Mitteln gezeigt werden. Unbegriffliches exponiert sich auf körperlichen Wegen, das in unserem Fall durch die Bilder, die selber wiederum vieles, aber nie alles zeigen, verstärkt wird. Unbegriffliche *creatio continua* als Theorie und Praxis verbindendes Prinzip der Ästhetik befragt die Korrespondenzen zwischen Körpern im Bild und Sprache und geht insofern über diese Frage hinaus, weil sie dieses nicht in rein sprachtheoretischen Reflexionen vollzieht. Trotz Blumenbergs Insistenz auf Sprache, legt die Unbegrifflichkeit uns nahe, nach anderen theoretischen Darstellungsmitteln zu fragen, welche dieser insofern gerecht werden, als dass sie sie auf die Spitze treiben. Auch wenn Blumenberg diesen Schritt nicht vollzieht, eröffnet Unbegrifflichkeit die Reflexion nicht-sprachlicher Räume. In dieser Weise tritt Körperlichkeit, ähnlich wie die Metapher es tut, als weiterer – vielleicht aber sogar weniger „schmaler“ – „Spezialfall der Unbegrifflichkeit“ in das Feld der Theorie. Wie kann also Körperlichkeit als Kategorie der Unbegrifflichkeit die Verletzbarkeit des Begriffs und damit auch diejenige ästhetischer Entwürfe produktiv hervorheben? Anders als Deleuze, der Begriffsschöpfung als einen *werdenden* Prozess auffasst, innerhalb dessen ihn die Mechanismen der Bewegung interessieren, sucht Blumenberg nach der Gestalt, also nach dem Aussehen, der Beschaffenheit, der Art und Weise des (Her-)gestellten der Metapher. Im Sinne von Heraklit, der das Feuer als Metapher des Denkens beschrieb, zeichnet sich die Gestalt durch die Fähigkeit aus, „ständig Fremdes aufzunehmen und in sich zu verwandeln.“²⁰⁹ Metaphern tragen ein Gestaltungspotenzial in sich, das an sich schon ästhetisch ist, weil es an die Vervielfältigung des theoretischen Darstellungsrepertoires appelliert und danach fragt wie nicht-sprachliche Reflexionsformen als Fremdkörper ihren Platz in der Ästhetik finden können. Auf Fremdes zugehen, es *für sich* und nicht *an sich* zu verwandeln, lautet eine der Prämissen, auf der

²⁰⁹ Ebd. S. 102.

sowohl Metapher als auch Unbegrifflichkeit basieren. Die Fremdheit anderer Körper wahrnehmen, aufnehmen und in eigenes Involviertsein verwandeln ist ein Vorgang, der in der praktischen Ästhetik vor allem kreativ geschieht. Auf dem Terrain der Unbegrifflichkeit wird nicht nur sinnlich wahrgenommen, es wird auch kreiert, nicht nur rezipiert, sondern ebenso dargestellt. Am Übergang zwischen Rezeption und Darstellung zeigt sich das Potenzial der Reflexion. Metapher und Körper erheben als Kategorien der Unbegrifflichkeit Einspruch gegen Eindeutigkeit und Objektivierbarkeit, sind sie doch vieldeutig. Dieser Verzicht ist nicht negativ, sondern positiv zu deuten, weil nur durch ihn die Möglichkeiten vielschichtiger Darstellungsformen erhöht wird. Theorie und (Körper-)Kunst wird damit nicht gleichgesetzt, das Gegenteil ist der Fall: Differenz wird multiperspektivisch bearbeitet, das heißt in möglichst vielen Medien, in verschiedenen Räumen, mithilfe unterschiedlichster Stimmen, als Interdependenz zwischen Rezipient und Produzent.

Verletzbare Blicke (*Disability Studies*)

Mit dem Einbezug der Bilder in philosophisch-ästhetische Reflexionsmodi wird das weite Debattenfeld, das sich unter dem Namen *Visual Culture* seit Beginn der 1990er Jahre formiert hat, berührt. Anstatt einer Systematisierung dieses transdisziplinären Forschungsfeldes ist hier vielmehr die spezifische Schnittstelle, nämlich diejenige zu den *Disability Studies* von Interesse. Der Vorschlag eines *Reflektierens mit Bildern* untermauert keineswegs die Auffassung, dass Bilder unvoreingenommener, evidenter, stichhaltiger, gar gerechter und deshalb besser reflektieren als Sprache. Vielleicht weil sie bunter, schneller, mit Musik, digitalisiert und animiert oder mit verstaubt zerknittertem Charme der Vergangenheit in Erscheinung treten. Auch Bildwahrnehmungen animieren zu schnellen und verkürzenden Kategorisierungen, die, genau wie die Sprache, den Körperrealitäten oft nicht entsprechen. Wie problematisch Körperdarstellungen in Bildern sein können, zeigen vor allem Ansätze der kulturwissenschaftlich geprägten *Disability Studies*, die sich inzwischen vermehrt in die Debatten der *Visual Culture* einmischen, indem sie vielschichtiges Forschungsmaterial differenter Körpererfahrung einbringen. Visuelle Darstellungen von Körpern, die von ‚der Norm‘ abweichen, zeigen geradezu exemplarisch die Probleme visueller Repräsentation auf. Die Kluft zwischen den uns zur Verfügung stehenden

eingeschränkten Wahrnehmungskategorien und den Selbstbildern von Menschen mit einer Körperbehinderung zeigt die Schwierigkeit von verallgemeinernder Analyse und Einzelfall. Die Schnittstelle zwischen *Disability Studies* und *Visual Culture* ist hier deshalb von Interesse, weil sie zeigt, wie Körper durch Blicke kategorisiert werden und wie diese wiederum unsere weitgehend negativ konnotierten Sprachgewohnheiten – wenn wir beispielsweise von deformierten, abnormalen, behinderten, kranken Körpern sprechen – beeinflussen. Anhand dieser Blickkategorisierungen kann nicht nur verdeutlicht werden, wie kategorisiert wird, sondern vor allem, wie andere Bilder geschaffen werden können, welche sich unzulänglichen, der Lebensrealität fernen Wahrnehmung entziehen. Die Bilder, mit denen wir hier konfrontiert sind, sind keine Mainstream-Medienbilder, sondern spezifisch repräsentationskritische Bilder, gemacht von Künstlern, die gesellschaftlich genormte Wahrnehmungskategorien öffnen und so neue Bewertungen des Körpers ins Spiel bringen.

Vorab sind hier noch einige Bemerkungen zu den Forschungsfeldern *Disability Studies* und *Visual Culture* und deren Überschneidungszonen am Platz. Die Anfang der 1990er Jahre von angelsächsischen Vorstreitern aufkommende *Visual Culture* erweiterte das traditionelle, bislang von der Kunstgeschichte dominierte Bildverständnis enorm. Dies geschah nicht zuletzt durch das vermehrte Interesse der Naturwissenschaften am Bildhaften wissenschaftlicher Bilder. Fragen wie: „Inwieweit ist es überhaupt berechtigt, wissenschaftliche Visualisierungen als ‚Bilder‘ zu bezeichnen?“²¹⁰, oder jene nach Kategorien künstlerischer Authentizität oder Originalität wurden und werden gemeinsam mit Bildproduzenten und -rezipienten, häufig auch in Zusammenarbeit von Künstlern und Naturwissenschaftlern, analysiert. *Visual Culture* versteht sich als transdisziplinäres Forschungsfeld, in dem das hauptsächlich von der Kunstwissenschaft etablierte Bildverständnis, das tendenziell auf die engere Erläuterung von Bildmotiven ausgerichtet war, zwar weiterhin seine Bedeutung erfährt, jedoch sein alleiniges Privileg aufgeben muss. Genährt aus der massiven Bilderflut, welche die neuen Medien im Lebensalltag, aber auch für nahezu alle akademischen Fächer produzieren, werden Bilder nicht mehr nur rein bildanalytisch, sondern ebenso in ihrer kulturellen Konstruktion betrachtet. Dafür

²¹⁰ Bettina Heintz und Jörg Huber (Hrsg.). *Mit dem Auge denken. Strategien der Sichtbarmachung in wissenschaftlichen und virtuellen Welten* (= Reihe T:G; Bd. 1). Zürich, Wien, New York 2001. S. 10.

wird die Visualität einer Gesellschaft nicht mehr nur in einzelnen Medien (wie Fotografie, Fernsehen oder Internet) diskutiert, sondern Sehen wird als soziokultureller Prozess verstanden, der im Zusammenhang mit bestimmten Interessen und damit Machtverhältnissen steht. Bilder sind entsprechend „als komplexes Wechselspiel von Visualität, Apparat, Institution, Diskurs, Körper und Figurativität“²¹¹ zu begreifen, weshalb das Bild nicht nur als fertiges Produkt untersucht, sondern ebenso in seiner Entstehung analysiert, nach seinem Zweck befragt oder im Kontext verschiedener technischer Herstellungsverfahren in den Blick genommen wird. Damit betont die *Visual Culture* die vielschichtigen Ebenen der Bildentstehung und den Gebrauch von Bildern, anstatt auf eine von allen gesellschaftlichen, kulturellen und ökonomischen Bedingungen enthobene Bildrezeption zu setzen. In diesem Sinne ist es nachvollziehbar, dass auch Bildkonstruktionen von Menschen mit Behinderungen, wie sie uns in Printmedien, *Soap Operas*, Theaterinszenierungen oder Kinofilmen vermittelt werden, heute einen großen Einfluss auf die mentalen Bilder, die Teil unseres Wertesystems sind, haben. In dieser weiten Bandbreite von transdisziplinären Bildinteressen²¹² stellt sich auch für die Philosophie die Frage, welchen Platz sie in dieser Entwicklung einnimmt und wie sie sich sinnvoll mit Bildern konfrontieren kann.

Gemeinhin geschieht die Reflexion von Bildern auf drei Arten: Erstens wird Bildhaftigkeit traditionell in der Philosophie innerhalb der Sprache thematisiert, indem der Einsatz von Bildern in Überlagerung mit theoretischer Sprache hervorgehoben wird.²¹³ Der Fokus liegt dabei häufig auf visuellen Rhetoriken: Welche Bilder entwerfen wir in der Sprache? Wie grenzt sich eine bildhafte Sprache von anderen philosophischen Sprachpraktiken ab, und welche Wirkung hat dieser Gebrauch? Ein zweiter Zugang besteht in der Analyse des reflexiven

²¹¹ W.J.T. Mitchell. „Der Pictorial Turn“. In: Christian Kravagna (Hrsg.). *Privileg Blick. Kritik der visuellen Kultur*. Berlin 1997. S. 15-40, hier S. 19.

²¹² Seitens der Kunstwissenschaft reagierte im deutschsprachigen Raum am pointiertesten Gottfried Boehm auf die einsetzende Liberalisierung des Bildermarktes. Er stellt 1994 die Grundfrage *Was ist ein Bild?* und machte darin eine eigene, der Sprachebene entzogene Logik der Bilder fest. Tiefer als auf das abgebildete Bildmotiv zielend, suchte er nach strukturellen, inneren Wirkungsmächten, die den Bildern gerecht werden sollten. Er stellte damit im Anschluss an die Dekonstruktion und Semiotik erneut die Frage nach dem Verhältnis von Bild und Sprache und postulierte eine Eigenständigkeit des Bildes gegenüber der Sprache (vgl. Gottfried Boehm [Hrsg.]. *Was ist ein Bild?* München 1994).

²¹³ Sigrid Weigel schreibt, dass die Theorie nicht nur ein Bild-, sondern ebenso ein Körpergedächtnis hat: „In den Studien zum Gedächtnis, die im Anschluss an Yates entstanden sind, spielen nun die Analyse der Formen und Figuren bildlicher Rede an Beispielen der europäischen Literatur [...] eine zentrale Rolle.“ (Sigrid Weigel. *Bilder des kulturellen Gedächtnisses. Beiträge zur Gegenwartsliteratur*. Dülmen-Hiddingsel 1994. S. 43).

Gehaltes von Bildern selber,²¹⁴ die meist exemplarisch anhand konkreter Bildbeispiele vollzogen wird. Dabei wird der materielle Aspekt des Bildes häufig in den Hintergrund gerückt, um ebenso das metaphorische Sprechen, wie es sich beispielsweise im Selbstbild, Weltbild oder Menschenbild etc. ausdrückt, einzubeziehen. Drittens sind vor allem im Rahmen der *Visual Culture* die Korrespondenzen²¹⁵ zwischen Sprache und Bild in den Vordergrund getreten, wobei davon ausgegangen wird, dass Bilder und Texte gleichberechtigt sind und in eine gewisse Kommunikation treten. Der Entwurf einer praktischen Ästhetik schließt an diesen dritten Weg an und geht darüber hinaus. Bilder werden hier eingesetzt, um das Bewusstsein der Differenz zwischen ästhetischer und erkenntnistheoretischer Bestimmung durch ein Nebeneinander von Bild und Sprache hervorzuheben. Wenn Fragen der Bildwahrnehmung, wie es die *Visual Culture*-Debatte vorschlägt, eng an Fragen von Bildproduktion und -gebrauch geknüpft sind, dann lassen sich diese auch nicht nur bild- oder sprachimmanent beantworten, sondern fordern den Einbezug eines großen Spektrums (bild-)theoretischer Aktivitäten. Unter welchen Bedingungen entstehen Bilder? Mit welchem Interesse werden sie eingesetzt? Ein Nebeneinander von Bild und Sprache fächert das Spektrum der Erfahrung auf, es ermöglicht Vielfältigkeit und verhindert Eindeutigkeit und verweist damit auf komplexe Verknüpfungsformen unterschiedlicher Wahrnehmungsmodi. Insofern schließt die praktische Ästhetik an die Debatten, welche das Verhältnis zwischen Sprache und Bild analysieren, an, geht jedoch vor allem durch ihren konkreten Bildeinsatz darüber hinaus. Die Korrespondenzen von Bild und Sprache, die ein bestimmtes Verhältnis zwischen dem Sichtbaren als Realität und dem Medium der Sprache etablieren, eröffnen bereits dieses Nebeneinander. Häufig wird jedoch in diesen visuellen Ansätzen der Theoriebildung die Gefahr vermutet, dass sich der Text den Bildern schutzlos ausliefere, ist es doch ein altbekanntes Phänomen, dass Bilder, vor allem bewegte, einen unwiderstehlicheren Sog als theoretische Texte entwickeln können. Oder, von der anderen Seite her gedacht, dass den Bildern durch den Text die Autonomie entzogen würde. Die Sorge des Ausgeliefertseins ist entweder getragen von der Vorstellung der Dominanz der Sprache, die sich als

²¹⁴ Diesen Ansatz vertritt beispielsweise Reinhard Brandt, welcher der Auffassung ist, dass die Malerei „ähnlich wie die Dichtung oder Rhetorik philosophische Gedanken suggerieren und hierbei eine beträchtliche Eigeninitiative entwickeln“ kann (Reinhard Brandt. *Philosophie in Bildern. Von Giorgione bis Magritte*. Köln 2000. S. 8).

²¹⁵ Vgl. Matthias Bickenbach und Axel Fliehm (Hrsg.). *Korrespondenzen. Visuelle Kulturen zwischen Früher Neuzeit und Gegenwart*. Köln 2002.

Kontrollinstanz über das Bild stellt, oder sie basiert auf der Angst, dass Sprache eindeutig erklärt und den Bildern so ihre Vielschichtigkeit und ihren Eigenwert entzieht. Selten gehen solche Theorieansätze davon aus, Bild und Sprache ihre Autonomie zu belassen und damit ein gleichberechtigtes Verhältnis zwischen beiden herzustellen. Bezieht man sich erneut auf Deleuzes Auffassung, dass wir uns im Zeitalter des Scheiterns jeglicher Repräsentation befinden, dann kann es ja gerade nicht mehr darum gehen, dass Sprache als privilegiertes Medium eine Wahrheit ausdrückt und damit auch ein Urteil über Bilder zu fällen vermag. Ebenso illustrieren die Bilder nicht einen Text und schreiben ihm deshalb eine größere Plastizität und Plausibilität zu. Viel eher wird Sprache zum Medium, das Bildern in größerer oder kleinerer Intensität begegnet, das verschiedene Verhältnisse und Korrespondenzen herstellt *et vice versa*. Schrift und Bild werden miteinander in Bezug gesetzt und die immer wieder gestellte polemische Frage: „Wie nun zwischen Bild- Emphase und Semantik-Kontrolle entscheiden?“²¹⁶, bleibt unbeantwortet, weil sie gar nicht mehr im Zentrum der Analyse steht.

Im Hinblick auf den verletzbaren Körper können diese umfassenden bildtheoretischen Aktivitäten sinnvollerweise im Rahmen der in den frühen 1980er Jahren in den USA aufkommenden *Disability Studies* diskutiert werden. Diese sind aus der Behindertenbewegung hervorgegangen, die als Bürgerrechtsbewegung für die Gleichstellung von Menschen mit Behinderungen kämpfte und inzwischen auch den deutschsprachigen Raum erreicht hat.²¹⁷ Dieser politische Impetus hat sich in den *Disability Studies* mit einer Fokusverschiebung von pathologisierenden medizinischen oder sonderpädagogischen Debatten hin zu kulturellen Fragestellungen entwickelt, und ähnlich wie zuvor bei der Einrichtung der *Gender*, *Queer*, *Afro-American* und anderen *Ethnic Studies* hatte auch hier paradoxerweise die Forderung nach Inklusion durch akademische Institutionalisierungen eine Ausdifferenzierung und damit vorerst Exklusion entsprechender Forschungsbereiche und universitärer Departemente zur Folge.²¹⁸ Charakteristisch für diese Forschungsbereiche sind nicht nur theoretische Bildanalysen, sondern eine Doppelcodierung der

²¹⁶ Ebd. S. 12.

²¹⁷ Vgl. den ersten deutschsprachigen Reader zu den *Disability Studies*: Jan Weisser und Cornelia Renggli (Hrsg.), *Disability Studies. Ein Lesebuch*. Luzern 2004.

²¹⁸ Zur Spannung zwischen Inklusionsforderung und Ausdifferenzierung von Sonderbereichen zu ihrer Einlösung siehe: Peter Fuchs, „Behinderung und Soziale Systeme: Anmerkung zu einem schier unlösbaren Problem“. In: *Das gepfefferte Ferkel. Online Journal für systemisches Denken und Handeln* (www.ibs-networld.de/ferkel). Mai 2002.

Kommunikation, die nach der einen Seite hin gemäß wissenschaftlichem Code, nach der anderen Seite hin gemäß politischem Code funktionieren muss. Aufgrund ihrer doppelten Partizipation am wissenschaftlichen und am politischen Funktionssystem betätigen sich die Sprecher typischerweise als Doppelagenten, indem viele der Forschenden ihre interdisziplinären Aktivitäten als eine Form von Bürgerrechts-Aktivismus verstehen. Unter dem Slogan: „Nothing about us without us!“ wird, wie in anderen von Identitätspolitik geprägten Wissenschaftszweigen auch, die Perspektive der kollektiven Subjektivität einer partikulären gesellschaftlichen Gruppierung in den allgemeinen Wissenschaftsdiskurs eingebracht und mit diesem Akt natürlich ihre politische Wirksamkeit entschieden forciert.²¹⁹

Die Überblendung zwischen wissenschaftlichem und politischem Programm geschieht mithilfe der Leitdifferenz ‚Mainstream versus Emanzipation‘. Aufgrund ihrer Allianz mit exkludierenden Praktiken werden etablierte Diskurse und Konventionen hinterfragt und mit der (allerdings paradoxerweise inzwischen ihrerseits dem Mainstream der modernen Gesellschaft zugehörigen) Forderung nach Inklusion konfrontiert. Traditionelle Selbstprogrammierungen des Wissenschaftssystems auf Objektivität und Neutralität werden mit Verweis auf die soziale Konstruktion von Wissen zurückgewiesen und eine offene Parteinahme des emanzipatorischen Wissenschaftlers für die unterdrückte Gruppe gefordert. Methodisch ergibt sich daraus eine Präferenz für kritische und dekonstruktivistische Ansätze, welche Differenz *innerhalb* kultureller Repräsentation diskutieren. Vermehrt werden nicht einfach Kategorien des Differenten erarbeitet und benannt, sondern vor allem deren Entstehung in Interferenz zum Betrachter zum Ausgangspunkt der Untersuchungen gemacht.²²⁰ Somit kann die Interpendenz zwischen Behinderung und Nicht-Behinderung in den Vordergrund rücken und nicht die Präsentation des Anderen als Fremdes oder gar Freakiges. Es stellt sich auch hier die Frage, mit welchem Verständnis von Inklusion operiert wird. Nicht die Anpassung an eine geltende Norm ist das

²¹⁹ Als eines von vielen Beispielen sei David Pfeiffer, Direktor des *Center on Disability Studies* der University of Hawaii, zitiert: „[The disability perspective] is based upon the phenomenon of being a survivor with the empathy, gentleness, and understanding which comes out of that experience. From that understanding comes a sense of justice, or rather injustice, about society.“ (David Pfeiffer. „Disability Studies and the Disability Perspective“. In: *Disability Studies Quarterly*. Winter 2003, vol. 23, no. 1. S. 142-148). Symptomatisch ist der Gebrauch des Pronomens ‚wir‘ in der Wissenschaftsprosa der *Disability Studies*.

²²⁰ Vgl. Anja Tervooren. „Differenz anders gesehen: Studien zu Behinderung“. In: *Vierteljahresschrift für Heilpädagogik und ihre Nachbargebiete* (VHN) 69 (2000). S. 316-318.

Ziel, sondern die Anerkennung des Anderen unter Beibehaltung von Differenz – im Wissen darum, dass beide, Ähnlichkeit und Differenz, Bestandteile desselben Diskurses sind.

Hauptzielpunkt der Kritik der *Disability Studies* sind dementsprechend medizinische oder individuelle Modelle von Behinderung, welche auf der Annahme aufbauen, dass ein Individuum aufgrund seiner körperlichen Beeinträchtigung behindert ist. Das kulturelle Modell von Behinderung kehrt demgegenüber die Kausalverknüpfung um und untersucht stattdessen, wie kulturell konstruierte Barrieren (etwa in der Architektur, im Transportwesen, in der Kommunikationstechnologie oder in diskriminierenden Einstellungen und Verhaltensweisen) Menschen mit Beeinträchtigungen behindern. Damit ist Behinderung nicht länger das individuelle Problem des Einzelnen, ein angeborenes Schicksal, mit dem jeder selbst fertig werden muss, sondern sozusagen eine Anforderung an die gesamte Gesellschaft. Die aus dieser Analyse resultierende politische Kritik geht davon aus, dass Inklusion „nicht Integration in das Bestehende, sondern Umwälzung der bestehenden Verhältnisse“ heißen muss.²²¹ In institutioneller Hinsicht richtet sich die Kritik gegen Defizit-Modelle von Behinderung, wie sie das medizinische Modell, das Rehabilitations-Modell und das Sonderpädagogik-Modell implizieren, die alle ein Defizit (beispielsweise in Bezug auf Gesundheitszustand, Arbeitssituation oder Lernfähigkeit) definieren, welches korrigiert werden muss, um den behinderten Menschen zu ‚normalisieren‘. Im Hinblick auf kulturell codierte Einstellungen wird sowohl das Bild des behinderten Menschen als Objekt karitativer Akte abgelehnt wie auch sein Gegenstück, der *super cripp*, also das idealisierende Bild eines behinderten Menschen als eines heroischen Übermenschen im Kampf gegen ein mythisches Schicksal. In den *Disability Studies* gibt es demgegenüber verschiedene Versionen des kulturellen Modells von Behinderung, jedoch noch kein allgemein akzeptiertes, wissenschaftlich wie politisch brauchbares Modell. In den letzten Jahren gewinnen kulturwissenschaftliche und damit auch bildtheoretische und ästhetische Auseinandersetzungen mit Behinderung gegenüber den bis anhin überwiegenden sozialwissenschaftlichen Ansätzen zunehmend an Bedeutung. Gemeinsam ist den vorgeschlagenen Versionen die Annahme, dass es ein ideologischer Akt ist, sich oder jemand anderes als behindert zu definieren:

²²¹ Interview mit Andreas Jürgens. „Zur Geschichte der Emanzipationsbewegung behinderter Menschen“. In: Stiftung Deutsches Hygiene-Museum und Deutsche Behindertenhilfe – Aktion Mensch (Hrsg.). *Der imperfekte Mensch. Vom Recht auf Unvollkommenheit*. Ostfildern-Ruit 2001. S. 35-41, hier S. 37.

„Wenn ich sage, daß ich eine behinderte Frau bin“, erklärt Simi Linton, Ko-Direktorin des *Disability Studies Project* an der City University of New York, „dann spreche ich nicht von der Tatsache, daß ich eine Beeinträchtigung habe. Ich spreche über meine Identität.“²²²

In Bezug auf Körperdarstellungen werden innerhalb der *Disability Studies* auch ästhetische Ansätze und jene aus der visuellen Kultur miteinbezogen. Bemerkenswert wird immer wieder, dass vor allem im Film, aber auch in der Literatur, dem Theater und anderen Kunstformen, der andere Körper inzwischen stark vertreten ist. Das Problem ist also heute weniger, dass Abweichung nicht sichtbar gemacht wird, sondern die Art und Weise, wie sie visuell zur Darstellung gebracht werden. In dieser Frage nach dem Wie spielt die Ästhetik insofern eine Rolle, als sie sich fragt, wie kulturell geprägte Vorstellungen von Körper überhaupt entstehen, wie wir abweichende Körper wahrnehmen und wie wir darüber sprechen: „In this emerged field, the able body is no longer characterized as merely a false quantitative ideal, as it had been in body studies, but rather as an aesthetic product of cultural forces that oppress those categorized as disabled.“²²³ Dieser Shift macht es möglich, nicht einen zu marginalisierenden Defekt zu suchen, sondern nach kulturell-ästhetischen Implikationen zu fragen, welche die Bilder in den Köpfen kreieren, die unsere Erwartungshaltungen, Motivationsstrukturen und Wertvorstellungen prägen und in Alltagshandeln übersetzen. Welche Bilder menschlicher Körper im Bildrepertoire der Kultur aktuell bereitstehen, welche prominent sind und daher fraglos getriggert und anschlussfähig kommuniziert werden und welche abseitig sind und daher nur zögerlich aktiviert und angesprochen werden können – das sind Fragen, die offensichtlich nicht nur für die Behindertenbewegung und ihre Klientel im Brennpunkt des Interesses stehen. Auch in Bezug auf Darstellungsfragen – wie Erzählweisen, Spannungserzeugung oder Genrezuordnungen – ist die Frage nach dem Umgang mit Abweichungen von hoher Relevanz: „Im Film kann man unmittelbar verstehen, warum so viele behinderte Charaktere eine Rolle spielen. Sie liefern diese visuellen Eigenheiten, diese ekligen Ticks, Marotten und Befremdlichkeiten,

²²² Zitiert in Peter Monaghan. *Chronicle of Higher Education*. January 23, 1998, auf www.uic.edu/org/sds/articles.html.

²²³ Sharon L. Snyder and David T. Mitchell. „Re-engaging the Body: Disability Studies and the Resistance to Embodiment“. In: Carol A. Breckenridge and Candance Vogler (Hrsg.). *Public Culture. The critical limits of embodiment. Reflections on disability criticism*. Vol. 13, Nr. 3, Fall 2001. S. 367-389, hier S. 375.

in denen der Film sehr gut ist.“²²⁴ Häufig werden diese eingesetzt, um Erzählstrukturen, die auf dem Ungewöhnlichen basieren, überhaupt voranzutreiben. In solchen Darstellungsformen werden keine realen Lebenssituationen von Menschen mit Behinderungen dargestellt; viel eher wird das Abnormale genau dazu benötigt, das Normale von diesen abzuheben und dadurch als solches allererst zu konstituieren.

Auch wenn die großen Übersichtspublikationen zum Thema Ästhetik und *Disability Studies* noch fehlen, wird die Arbeit am kulturellen Bildrepertoire zunehmend wichtiger und als entscheidender Schauplatz ideologischer Auseinandersetzungen über Behinderung bewertet. Vor allem an der Schnittstelle zwischen Körper und Blick wird die Frage nach Sichtbarkeit und Unsichtbarkeit und damit die Art und Weise visueller Repräsentation verhandelt:

Disability will have to work through its own relation to visual culture – and, even more important, challenge the very notion of what it means to look at other people or see things from their point of view. ‚Being stared at‘ may be more than mere objectification, dehumanization, or reification. It may also be a sign of curiosity, wonder, empathy, surprise, or acknowledgement.²²⁵

Die Art und Weise des Blickens auf andere Körper prägt deren Wahrnehmung, wofür die *Disability Studies* Analysevorschlage liefern, welche sowohl die Darstellung als auch das ambivalente Feld der Blicke auf andere Körper thematisieren. Wenn hier also von sinnlicher Wahrnehmung im Sinne der *aisthesis* gesprochen wird, dann soll diese anhand von Blickkonventionen, die solche Wahrnehmung überhaupt erst herstellen, eruiert werden. In Bezug auf die Verletzbarkeit ist dann die Frage, ob es einen verletzbaren Blick gibt, der es ermöglicht, gleichberechtigt zueinander zu schauen.

In *Seeing the Disabled. Visual Rhetorics of Disability in Popular Photography* entwirft Rosemarie Garland Thomson, eine der prominenten nordamerikanischen Begrunderinnen der *Disability Studies*, eine Taxonomie der visuellen Rhetorik von Behinderung. Ihrer Auffassung nach *sind* Körper nicht im substanziellen Sinne, sie werden entsprechend gerade bestehender Wertevorstellungen sozial, kulturell und damit auch ästhetisch konstruiert. Teil der ästhetischen Konstruktion ist die

²²⁴ Sharon S. Snyder und David T. Mitchell im Interview mit Anja Tervooren. „Disability Studies, Körper und das komplexe Feld der Identitäten“. In: *Die Philosophin. Forum für feministische Theorie und Philosophie* 25 (2002). S. 115-124, hier S. 117.

²²⁵ W.J.T. Mitchell. „Seeing Disability“. In: Breckenridge und Vogler (Hrsg.). *Public Culture* (wie Anm. 223). S. 391-397, hier S. 393.

Art und Weise des Blickens, die unser Verhältnis zu dem, was wir anschauen, entscheidend prägt.²²⁶ Entsprechend fasst sie die Blicke, die wir auf andere Körper richten, wie folgt zusammen:

The *wondrous* mode directs the viewer to look up in awe of difference; the *sentimental* mode instructs the spectator to look down with benevolence; the *exotic* mode coaches the observer to look across a wide expanse toward an alien object; and the *realistic* mode suggests that the onlooker align with the object of scrutiny.²²⁷

Diese vier Blickarten, welche die eingeschränkte Konditionierung unserer Wahrnehmung treffend entlarven, analysieren das Gefälle, in das sich die Betrachter zum Betrachteten stellen. Der andere Körper wird dabei von den Betrachtenden auf unterschiedliche Weise marginalisiert. Der Blick des Wunders, den Garland Thomson vor allem in Freak-Inszenierungen des 19. Jahrhunderts ausmacht, betont die Differenz und festigt das Machtgefälle zwischen dem, der auf den anderen Körper blickt und demjenigen, der angeblickt wird. So zeigt sie beispielsweise eine Fotografie mit dem Titel *Armless Wonder* des Freak-Show-Entertainers Charles Tripp, der in dandyhafter Positur, elegant gekleidet in weißem Hemd mit Fliege, in antikem Interieur mit seinen Füßen kultiviert das Abendessen einnimmt. In Anbetracht des Bildes soll man darüber staunen, wie einer ohne Arme in so aristokratische Kreise gelangt und dabei noch das Silberbesteck elegant zum Munde führt. Im Gegensatz zum Blick des Wunders, der den angeschauten, differenten Menschen unverhältnismäßig größer und stärker als den Betrachter macht, geschieht beim sentimental Blick das Gegenteil: Diese Blickform stigmatisiert das Objekt, belegt es mit Leiden und Schwäche und spricht ihm damit jegliche gesellschaftliche Funktionstüchtigkeit ab.²²⁸ Der exotische Blick betont das Fremde und installiert eine große Distanz

²²⁶ Konrad Fiedler ist es im 19. Jahrhundert gelungen, das Sehen aus seiner passiven Rolle zu befreien und es als aktive, selbstbestimmte Tätigkeit zu beschreiben. Sehen produziert nicht einfach für eine höhere Erkenntnis Abbildungen, sondern ist eine Tätigkeit. Aktives Sehen formt somit die Produkte, die Fiedler „Sichtbarkeitsgebilde“ nennt (vgl. Konrad Fiedler. „Über den Ursprung der künstlerischen Tätigkeit“. In: Gottfried Boehm [Hrsg.]. *Schriften zur Kunst*. Bd. 1. München 1991. S. 111ff.). Ohne explizit auf Fiedler zu verweisen, geht auch Garland Thomson davon aus, dass aktives Blicken die mentalen Bilder von Behinderungen prägt und aus diesen Wertehierarchien hervorgehen.

²²⁷ Rosemarie Garland Thomson. „Seeing the Disabled. Visual Rhetorics of Disability in Popular Photography“. In: Paul K. Longmore und Lauri Unmanský (Hrsg.). *The New Disability History. American Perspectives*. New York 2001. S. 335-374, hier S. 346 [Kursivierung, GZ].

²²⁸ Ein konkretes Beispiel für die Inszenierung des sentimental Blickes gibt Anja Tervooren, wenn sie Oliviero Toscanis Benetton-Kampagnen analysiert: Sie beschreibt, wie Kinder mit Behinderungen in idealisierten Lebensumständen fernab von städtischem Leben, paradiesisch umgeben von Blumen und Wiesen inszeniert werden. Diese Exklusion scheint reibungslos zu funktionieren und vollzieht sich geradezu lustvoll, so dass eine Inklusion nicht mehr notwendig scheint (vgl. Anja Tervooren. „Von Sonnenblumen und Kneipengängern. Repräsentation von

zwischen Betrachter und Betrachtetem. Am Beispiel des körperbehinderten Performers Bob Flanagan, der sich als glamouröser Pornostar, Schwerkranker oder Supermasochist inszeniert, beschreibt Garland Thomson, wie die Hypersexualisierung des Körpers die Distanz zwischen Blickendem und Erblicktem kreierte. Macht und Sexualität wecken nicht nur Begehren, der behinderte Körper wird schnell zum abstoßenden Sexualobjekt, das man zwar anstarrt, aber niemals berühren würde. Flanagan zeigt jedoch neben dieser Distanz auch eine eigenartige „Nobility and Attraction“²²⁹, mit der Garland Thomson innerhalb ihrer Taxonomie auch immer wieder auf die ambivalenten Affekte deutet, die ganz im Deleuzeschen Sinne begriffskonstituierend sind. Sie macht damit auf Blickambivalenzen aufmerksam, die nicht nur affektiv gesteuert sind, sondern ihrerseits wieder Affekte produzieren, mit denen man sich solche Bilder anschaut, auch wenn man gleichzeitig wegschauen möchte: „Because looking at disability is at once forbidden and desired, it is always a highly charged scene that risks eclipsing the familiar with the strange.“²³⁰ Trotz des Bewusstseins für diese mehrdeutigen Affekte, präferiert die Autorin den *realistischen Modus*, weil sie ihm die wirksamste politische Kraft zuordnet. Betrachter und Betrachteter werden auf gleicher Höhe positioniert, und obwohl die Differenz dadurch anerkannt wird, findet ein Prozess der Identifikation statt. Der realistische Blick macht den anderen Körper zum Bestandteil einer demokratischen Gesellschaft, in der die Gleichberechtigung von Menschen mit Behinderung eingelöst wäre. Viele Bilder von anderen Körpern produzieren ineinander übergehende Blickarten, so dass Blicke des Wunderns, der Sentimentalität, der Exotik oder des Realistischen häufig kopräsent sind. Historisch gesehen macht Garland Thomson eine Entwicklung deutlich, in welcher der Blick des Wunderns zwar abnimmt, der andere Körper jedoch zunehmend als ein zu eliminierender Fehler angesehen wird: „In brief, wonder becomes error“²³¹, was durch die rasante Zunahme, Selbstverständlichkeit und Medialisierung von Schönheitsoperationen oder gentechnologischen Steuerungen offensichtlich auf der Hand liegt. Heute noch einen Körper zu haben, der nicht

geistiger Behinderung in Bild und Performance“. In: *Forum kritische Psychologie* 44 [2002]. S. 14-21).

²²⁹ Garland Thomson. *Seeing the Disabled* (wie Anm. 227). S. 358.

²³⁰ Ebd. S. 364.

²³¹ Rosemarie Garland Thomson. „Introduction: From Wonder to Error – A Genealogy of Freak Discourse in Modernity“. In: dies. (Hrsg.) *Freakery. Cultural Spectacles of the Extraordinary Body*. New York 1996. S. 1-19, hier S. 3.

den Standards der Schönheitsindustrie entspricht, ist mehr und mehr ein Zeichen von Unwissenheit und mangelnden finanziellen Ressourcen.²³²

Diese Blickkonventionen scheinen grundlegend für unsere Wahrnehmung und unser Reden über Behinderung. Sie scheinen diejenigen Kategorien zu sein, die wir in Worte fassen können, auf die wir zurückgreifen, wenn wir sehen. Wie schwierig es ist, die berechtigte Forderung Garland Thomsons nach dem realistischen Blick einzulösen, zeigen verschiedene, oft zweiseitige Bildkonstruktionen von Menschen mit Behinderungen in den verschiedenen Medien.²³³ Die Frage ist hier, inwieweit die Bezugsgröße der Verletzbarkeit hilfreich ist, damit der Blick nicht primär *auf* den abweichenden Körper gerichtet wird, sondern dieser vor allem in Bezug auf den eigenen Körper wahrgenommen wird. Wäre es nicht Teil des geforderten Realismus, sich die Verletzbarkeit des eigenen Körpers ständig präsent zu halten und deshalb auch die Verletzbarkeit des eigenen Blickes zu schärfen? Gibt es einen verletzbaren Blick, der einfach *Körper* anschaut? Gleichberechtigt schauen würde dann heißen, Körper anschauen, *körperlich schauen*. Gerade im Blick auf einen Körper mit Behinderung zeigen sich die Anstrengungen, das Fremde als Bedrohliches draußen zu halten, sehr deutlich. Wundernd, sentimental oder exotisierend blickend, machen wir uns unverletzbar und eignen uns die ästhetische Erfahrung des anderen Körpers meistens durch Marginalisierung an. Im realistischen Blick,

²³² Sander Gilman beschreibt beispielsweise, wie im amerikanischen Fernsehen die Medialisierung des perfekten Körpers stattfindet, um die ‚Arbeiterklasse‘ mit Glamour zu bestücken, dem ein Versprechen auf ein besseres Leben innewohnt: „In 2002 American Broadcasting Corporation’s ‚Extreme Makeover‘ merged the two types of shows – the producers hire aesthetic surgeons to ‚makeover‘ the contestants’ faces and bodies in addition to providing new clothes, workouts at a gym, and a hair styling. They reshape their noses, lift their faces, add an inch or two to their breasts or remove the roll of flabby skin around their middle and these new bodies are unveiled on primetime TV! [...] In addition to the original show there a number of variations such as Fox Network’s show, „The Swan“, in which a beauty pageant of glamorously transformed ‚ugly ducklings‘ results in the selection of ‚The [winning] Swan.‘ But central to this is the notion that it is not merely physical transformation that is necessary, the shortening of the nose, the reinforcing of the hairline, the reshaping of the breasts, but the transformation of the poor (and all of the candidates are working class) into the image of male or female glamour that dominates American notions of upper class or Hollywood (interchangeable in American myths of beauty) style.“ (Sander L. Gilman. „Glamour and Beauty – Imagining Glamour in the Age of Aesthetic Surgery“. In: Jörg Huber [Hrsg.]. *Einbildungen* [= Interventionen; Bd. 14]. Zürich, Wien, New York 2005).

²³³ Sehr eindrucksvoll kann diese Zweiseitigkeit an einer prominenten Bildkampagne der Pro Infirmis Schweiz gezeigt werden, die den Titel *Wir lassen uns nicht behindern* trug. Die Pro Infirmis lancierte zwischen 2000 und 2004 drei Kampagnen, fotografiert von Hannes Schmid, die das Image der Wohlfahrtsorganisation ändern sollte. Anstatt Menschen mit Behinderungen als abhängige Opfer zu zeigen, wollte man diese selbstbewusst und mit offenem Blick in die Kamera inszenieren. Während dieses in der erste Kampagne weitgehend gelang, war schon in der zweiten und dann vor allem dritten eine klare Dominanz des sentimental Blickes zu sehen, der nicht zur Selbstbestimmung von Menschen mit Behinderung führt, sondern deren Gegenteil, die Abhängigkeit betont (vgl. www.proinfirmis.ch).

in dem sich Betrachter und Betrachteter gegenseitig anschauen und ihre Positionen austauschen können, liegt ein Bewusstsein der Verletzbarkeit. Auf Augenhöhe kann ich nur gelangen, wenn ich die prekäre Situation eines jeden Körpers anerkenne und mich nicht in ein vermeintlich gesichertes Territorium zurückziehe. Garland Thomson recurriert sogar explizit auf eine durch das Blicken zugeschriebene Verletzbarkeit, die sie jedoch kritisch beurteilt, indem sie diese dem sentimental Blick zuordnet, denn „the sentimental makes the disabled figur small and vulnerable [...]“.²³⁴ Sie warnt davon, die Verletzbarkeit ausschließlich dem Objekt zuzuschreiben. Wenn der sentimentale Blick nur das Objekt verletzbar macht, degradiert der Betrachter es zu etwas Kleinem und damit Übergehbarem. Aus emanzipatorischer Sicht ist es deshalb nicht hilfreich, wenn jemand mit einer Behinderung die Verletzbarkeit des sowieso schon marginalisierten Körpers betont. Ihre Warnung ist deshalb nachvollziehbar, weil sie realpolitisch gesehen gegen die Selbstbestimmung von Menschen mit Behinderungen und deren Forderung von Gleichstellung wirken würde. Der verletzbare Blick, wie ich ihn verstehe, unterscheidet sich jedoch vom sentimental dadurch, dass hier nicht ein Objekt mit Verletzbarkeit belegt wird, sondern dass sich beide, Subjekt und Objekt, der Verletzbarkeit bewusst werden. Wer realistisch blickt – so würde ich hinzufügen – blickt verletzbar und damit wach, denn nur so kann ein gleichberechtigter Blick hergestellt werden, der einem ethischen Appell, der auf der Anerkennung der Gefährdetheit eines jeden Lebens beruht, gerecht wird. Blicke des Wunders, der Sentimentalität oder der Exotik sind Modi, die den Betrachter in eine sichere, distanzierte und damit vermeintlich unverletzbare Position stellen. Der andere Körper rückt in weite Ferne, hat keine Berührungspunkte mit dem intakten, dem gesunden und leistungsfähigen Leben. Dem entgegen stellt der verletzbare Blick eine Nähe her, die es erlaubt, bei aller Differenz auch eine Identifikation herzustellen. Der *verletzbare Blick* macht den *verletzbaren* anstatt den funktionstüchtigen *Körper* zur Grundlage einer Körperästhetik. Dieser verletzbare Blick und Körper ist unser aller Blick und Körper, der nicht nur in Richtung Angeschautes zielt, sondern vor allem den Grenzen eigener Wahrnehmung Rechnung trägt.

Garland Thomsons Bildanalyse zeigt ebenso, wie Blickkonventionen unsere Sprache beeinflussen. Bildprobleme sind insofern auch Begriffsprobleme, weil aus

²³⁴ Garland Thomson. *Seeing the Disabled* (wie Anm. 227). S. 358.

den Konventionen der Wahrnehmung eine bestimmte Sprache resultiert. An der Politik des Blickens hängt hier unmittelbar die Politik des Begriffes und damit der Sprache, durch die Wertungen und realpolitische Entscheide getragen sind.²³⁵ In der Regel wird der Marginalisierung durch das Blicken sprachlich ein negativ konnotierter Ausdruck an die Seite gestellt, wenn wir von Deformation, Behinderung, Devianz, Abnormalität etc. sprechen. Aus diesem Grund wird vonseiten der *Disability Studies* gerade der Gebrauch von Metaphern zur Versprachlichung von Behinderungen einer deutlichen Kritik unterworfen. Vor allem von literaturwissenschaftlicher Seite herkommend, wird Metaphernkonstruktion als methodisches Verfahren aus folgendem Grund beargwöhnt: In der Literatur finden sich viele Beispiele, in denen das Andere mit einer negativen Bedeutung belegt wird, wobei Behinderung häufig als Tragödie interpretiert wird. Die Behinderung wird zur Metapher für Leiden und Schwäche, anstatt die Beschreibungsmodi, die andere Menschen für ihr Leben haben, als erweiternde Perspektiven zu verstehen. Das Problem der Metaphernverwendung liegt demnach in den normierten Wahrnehmungsweisen, auf deren Basis Analogien konstruiert werden, die nicht der körperlichen Vielfalt gerecht werden. Ein normierter Körpererfahrungshorizont wird zur Ausgangslage, von der aus das Andere als negative, zu therapierende Abweichung kategorisiert wird, die alleine von dem Individuum vorgenommen werden muss. Damit wird Behinderung als individuelles und nicht als gesellschaftliches Problem wahrgenommen und verstanden. Die Herstellung solcher unzulänglichen Analogien festigt ein Machtgefälle und provoziert die berechtigte Kritik gegenüber denjenigen, die diese Normen festlegen. Die Art und Weise wie Blumenbergs Metaphernmodell hier eingesetzt wurde, bietet jedoch eine sinnvolle Alternative zu dieser Kritik, wenn man es im Hinblick auf die Unbegrifflichkeit so liest, dass es die Metapher primär aktiviert, um den verletzbaren Ort der Begriffssprache zu markieren. Indem Verletzbarkeit als *tertium comparationis* von Begriffskörper und menschlichem Körper in den Fokus gerückt wurde, konnte gezeigt werden, dass der Begriff nicht die einzige verallgemeinerbare Grundlage der Ästhetik sein kann, so wie nicht eine Körperform zum Ausgangspunkt körperlicher Erfahrung

²³⁵ Der eindrucksvolle Film von Sharon Snyder und David T. Mitchell *Vital Signs. Crip culture talks back* von 1995, der die Geschichte der selbstbestimmten Bewegung in den USA zeigt und darin immer auch auf die Rolle der Kunst verweist, beginnt mit dem Ausspruch einer Amerikanerin, die einen Rollstuhl benutzt, und die sagt: „You are, whether you realize it or not, a political issue as a disabled person, there’s a politics as a disabled person. [...] We are over forty million invisible americans. Out of sight, out of mind.“

gemacht werden kann. Verletzbarkeit wird weder als Begriff noch als Metapher diskutiert, sondern als Bezugsgröße, die auf das Unbegriffliche verweist und damit plurimediale Reflexionsverfahren ermöglicht, welche der Vielfalt von Körperformen und -erfahrungen nahe kommen. Diese Reflexion erklärt nicht von einem distanzierten Standpunkt aus, viel eher macht sie die vermeintlich schwache Eigenschaft der Verletzbarkeit zu einer produktiven, die Subjekt und Objekt in ein Reflexionsfeld eintreten lässt, in dem *mit* Körpern reflektiert wird.

Embodiment und Agency

Kommen wir zu einem anderen, nicht explizit aus der Ästhetik stammenden, wohl aber auf die Ästhetik spiegelbaren Theorieansatz, der die Frage reflektiert, wie singuläre Körpererfahrungen reflektierbar gemacht werden können. Wir erinnern uns an die Fabel des Äsop, anhand derer Blumenberg auf einen nicht zu überwindenden, geradezu theoriekonstituierenden oder, wie er es auch nennt, auf einer *anthropologischen* Konstante basierenden Graben zwischen Theorie und Körperpraxis hinweist, aus dem heraus sich ein unkörperliches, nicht auf die Alltagspraxis bezogenes Theorieverständnis entwickeln muss. Diese Trennung von Körper und Geist, welche Blumenberg durch die Betonung des nicht zu vermeidenden Sturzes des Philosophen karikiert, etabliert ein genormtes Körperverständnis, weil sie davon ausgeht, dass körperliche Besonderheiten keinen Einfluss auf die Erkenntnis haben und deshalb auch nicht weiter reflektiert werden. Welche körperlichen Eigenheiten Denkende haben, stand außerhalb der Reflexion, was gerade durch die *Gender Studies* kritisiert wurde, indem diese darauf verwiesen, dass man sich diesen Denkenden wohl weiß und männlich vorzustellen habe. Aus Sicht eines Menschen mit Körperbehinderung ist dieser eingeschränkten Imagination hinzuzufügen, dass der Körper nicht nur weiß und männlich, sondern auch funktionstüchtig zu sein hat.

Einen anderen Ansatz schlägt der Anthropologe Thomas Csordas vor, der nach Reflexionsmöglichkeiten des Körpers sucht, welche nicht *über* den Körper denken, sondern *vom* Körper ausgehen. In *Embodiment and Experience* versammelt Cordas Beiträge, die von spezifischen Körpererfahrungen ausgehen, welche existenzielle Körper- und damit auch Lebens- und Denkbedingungen verschiedenster Subjekte hervorheben. Gerade in Bezug auf den Körper beobachtet Csordas vielgestaltige Dualisierungen, die sich in den

Gegenüberstellungen von Geist und Körper, Sex und Gender, Subjekt und Objekt oder Erfahrung und diskursiver Konstruktion zeigen, denen er eine nicht auf Dualismen beruhende intersubjektive Reflexionsform entgegensetzen möchte. Gemeinsam ist den verschiedenen Ansätzen, dass sie auf dem Begriff des *embodiment* beruhen, der wiederum ein *Mit-Körpern-Reflektieren* im Sinne der praktischen Ästhetik ermöglicht, indem der materielle Körper (*body*) parallel zu Verkörperung (*embodiment*) als methodisch-theoretisches Verfahren nebeneinander gedacht wird. Insofern schlägt Csordas, von der Anthropologie herkommend, ein weiteres Theoriekonzept vor, das Körpererfahrungen und Reflektieren in ein gegenseitig aufeinander verwiesenes Verhältnis stellt – so wie Deleuze und Blumenberg es bereits aus philosophischer Perspektive taten. Die Funktion von *embodiment* (engl. Verkörperung, etwas eine Gestalt geben, Aufnahme) hat aus seiner Sicht immer Theorie und Körperpraxis verbindende Aspekte: Körper (*body*) versteht er dabei als eine „biological, material entity“, *embodiment* hingegen als „an indeterminate methodological field defined by perceptual experience and mode of presence and engagement in the world. [...] The point of elaborating a paradigm of embodiment is then not to supplant textuality but to offer it a dialectical partner.“²³⁶

Für den Entwurf einer praktischen Ästhetik ist das Konzept des *embodiment* aus zweierlei Gründen interessant: Erstens, weil es an ein nicht-naturalisierendes und also auf Veränderung und Einbezug singulärer Körpererfahrungen basierendes Theorieverständnis anschließt und zweitens, weil durch die Parallelführung von Körper und Reflexion eine generelle Selbstreflexion von Körpertheorien eingezogen wird, die auf ein *körperliches Reflektieren* verweist. Zum ersten Punkt: Mit Rekurs auf Maurice Merleau-Ponty verabschiedet sich Csordas vom Körper als fixierte, materielle Einheit, die ausschließlich den empirischen Regeln der Biowissenschaften unterworfen ist, und betont stattdessen die kulturellen und sozialen Veränderungen, die auf den Körper wirken. Dieser ‚neue‘ Körper ist sich seiner Historizität bewusst und nicht als unveränderbare Konstante inmitten eines zeitlichen Ablaufes zu verstehen. Csordas wehrt sich damit gegen ein Körpervorurteil, das besagt, der Körper sei die letzte unveränderbare, sprich: natürliche oder authentische Bastion inmitten veränderlicher Variablen der Kultur. Er postuliert dafür ein Körpermodell, das *zwischen Erfahrung und*

²³⁶ Thomas Csordas. „Introduction“. In: ders. (Hrsg.). *Embodiment and Experience* (wie Anm. 203). S. 1-24, hier S. 12.

diskursiver Konstruktion liegt. In seinem Konzept von *embodiment* findet also ein Nebeneinander von singulärer, oft existenzieller Körpererfahrung – hier betont er immer wieder Formen politischer körperlicher Gewalt (beispielsweise als ethnische oder sexuelle Gewalt) – und gleichzeitiger Verweigerung von Authentizitätszuschreibungen und damit Ermöglichung von diskursiver Konstruktion des Körpers. Entsprechend reicht das Spektrum der von ihm versammelten Körpererfahrungen von Amputierten an der Thailändisch-Kambodschanischen Grenze (Kriegsverletzungen), über Heilerfahrung in der chinesischen Medizin bis zu individuellen Schmerz-, Vergewaltigungs- oder Foltererfahrungen. Diese Erfahrungen stehen jedoch nicht im Widerspruch zur Veränderbarkeit des Körpers, den er trotz der unumgänglichen Verwiesenheit existenzieller Erfahrungen als kulturell geprägtes Epitom versteht. Entgegen der Vorstellung, dass Körper etwas repräsentieren, existiert der Körper unmittelbar präsent in seiner sinnlichen Form im Hier und Jetzt und ist damit gleichzeitig kulturelles und materielles Phänomen. Csordas verbindet den phänomenologischen Körperansatz, indem er das Subjekt als unausweichliches körperliches In-der-Welt-Sein und damit als existenziell in der Welt verankert versteht, mit performativen und damit diskursiven Körperansätzen, denn „[...] the body/self has become primarily a performing self of appearance, display and impression management.“²³⁷ Als Gegenbegriff zur Repräsentation wird hier das von der Phänomenologie herkommende In-der-Welt-Sein vertreten, das darauf beharrt, den Körper als Sitz der Subjektivität zu verstehen, indem seine unmittelbare, existenzielle und sinnliche Präsenz hervorgehoben wird.

Csordas bringt das Konzept des *embodiment* nicht nur als Körperauffassung ein, sondern macht dieses, zweitens, zum Paradigma von Theoriearbeit und damit generell zur Grundlage kulturtheoretischer Ansätze: „Embodiment, in the sense I am using it, is a methodological standpoint in which bodily experience is understood to be the existential ground of culture and self, and therefore a valuable starting point for analysis.“²³⁸ Jegliche Form des Denkens basiert auf Körpererfahrungen, von denen das Denken motiviert, gehindert, gar

²³⁷ Ebd. S. 2. Der Autor bezieht sich hier auf Mike Featherstone.

²³⁸ Thomas J. Csordas. „Words from the Holy People: a case study in cultural phenomenology“. In: ders. (Hrsg.). *Embodiment and Experience* (wie Anm. 203). S. 269-290, hier S. 269. Csordas bezieht sich wie Butler ebenso auf Maurice Merleau-Ponty, dessen Schlüsselstelle schon in Anmerkung 183 zitiert wurde. Mit Rekurs auf Merleau-Ponty schreibt er: „The paradoxical truth, in fact, appears to be that if there is an essential characteristic of embodiment, it is indeterminacy.“ (ebd. S. 5).

verunmöglicht wird. Denken ohne Körper gibt es nicht, wobei es evident ist, dass Körper nicht länger einfach beobachtbare Objekte des Denkens sind, sondern entsprechend ihren vielfältig körperbetonten Praktiken zu den unterschiedlichsten Akteuren geworden sind. Menschen mit Körperbehinderungen haben andere Anliegen als Leistungssportler, diese wiederum bedienen andere Körpercodes als Akademiker oder *Drag Queens*. In Form *verkörperter Standpunkte* sprechen Subjekte aus bestimmten Perspektiven und geben damit immer auch eine körperliche Verfasstheit zum Ausdruck, auch wenn diese nicht vollkommen durch Sprache eingeholt werden kann. Der Polarisierung von Sprache, als Teil des Diskurses, und Erfahrung, die sich auch nicht-sprachlich zeigt, setzt Csordas entgegen, dass die Sprache selber Bestandteil des In-der-Welt-seins ist und damit ebenfalls als präsente Unmittelbarkeit in ihrer Materialität wirkt und deswegen niemals nur die Stellvertreterin körperlicher Erfahrung sein kann.

Vor diesem Hintergrund und im Hinblick auf eine praktische Ästhetik stellt sich die Frage, wie diese verkörperten Standpunkte methodisch eingebracht werden können, damit nicht nur *über* den Körper geschrieben, sondern ebenfalls ein geeigneter *Corpus einer ästhetischen Theorie* entworfen wird, der den sinnlichen Anteil der Theorie verkörpert. Als Anthropologin sind es für Csordas die empirischen Daten, welche die vielfältige Körpererfahrungen nicht nur analysierbar, sondern häufig auch erst erfahrbar und sichtbar machen. Nur im direkten Rekurs auf körperliche Erfahrungen, die, wenn sie nicht die eigenen sind, in Form von Interviews oder visuellen Feldforschungen als Einzelanalysen gemacht werden, können diese Standpunkte zur Grundlage der Theorie werden. Sein Vorschlag des *embodiment* kann aus meiner Sicht insofern ebenfalls für den Entwurf einer praktischen Ästhetik fruchtbar gemacht werden, als er dadurch den Begriff der *Agentenschaft* ins Spiel bringt, der ein weites Spektrum an theoretischen Aktivitäten nicht nur zulässt, sondern fordert: „The body is transformed from object to agent“²³⁹, heißt es, womit der Körper erfahrendes, aktiv agierendes und moralisch verantwortliches, handelndes Subjekt zugleich ist. Der Körper wird also nicht nur als zu betrachtendes Objekt verstanden, sondern der Sitz seiner Subjektivität zeigt sich in seiner Agentenschaft. Vergegenwärtigen wir uns den Terminus ‚Agentenschaft‘ und überlegen, wie dieser gewinnbringend für andere ästhetische Theorieformen eingebracht werden kann. Agenten können als Vertreter, Vermittler, im politischen Sinne als

²³⁹ Csordas. *Words from the Holy People* (wie Anm. 238). S. 3. Der Autor bezieht sich hier auf Donna Haraway.

Geschäftsträger verstanden werden, deren *agens* als handelnde, treibende, ausführende Kraft wirksam ist. Wenn Csordas von Agentenschaft schreibt, betont er das „engagement in the world“, das von „perceptual experience“ geleitet ist, und hebt damit hervor, dass Subjekte nicht in erster Linie determiniert reagieren. Das Subjekt wird mit seinem Körper zu einer handelnden Figur, die nicht essenziellen Kategorisierungen unterliegt, sondern eben verschiedene Agentenschaften einnehmen kann. In diesem Sinne agieren wir als körperlich erfahrende Subjekte, deren Körpererfahrung unweigerlich in das Denken und Handeln eingeht. Nicht zu vernachlässigen ist in diesem Zusammenhang der alltagssprachliche Gebrauch des Terminus ‚Agent‘ im geheimdienstlichen Sinne. Wir kennen Geheimagenten, Doppelagenten oder Spezialagenten, welche *par excellence* die Fähigkeit vertreten, verschiedene Rollen, Gesichter, Standpunkte, Nationalitäten oder soziale Positionen einzunehmen. Der Witz der Agentenschaft liegt gerade im schnellen Wechsel der Identitäten, der mithilfe von Erfahrung und Kenntnis verschiedenster Milieus absolut glaubwürdig vollzogen wird. Insofern ist der Geheimagent vielleicht das antiauthentische Paradebeispiel eines zeitgemäßen Theoretikers, dem es gelingt, die unterschiedlichsten Milieus mit ebenso unterschiedlichen Mitteln zu reflektieren.

Agentenschaft als Teil von *embodiment* ist nicht nur als Körperauffassung interessant, sondern kann auch auf die Bedingungen ästhetischer Theorie zurückgespiegelt werden. Wie zeigen sich Agentenschaften, auch körperlich, in der Vermittlung und Genese von Theorien? Auch der Körper des Theoretikers ist nicht Stellvertreter des Denkens, repräsentiert nicht einfach den Geist, wie es im cartesianischen Leib-Seele-Dualismus vorgesehen war. Der Sturz des Philosophen bei Äsop zeigt, dass sein Körpereinsatz nicht nur repräsentativer Ausdruck einer inneren Denkwelt ist, sondern von unmittelbarer sinnlicher Präsenz getragen wird. Wie könnte also nicht mittelbare Repräsentanz, sondern unmittelbare Präsenz im Feld der Ästhetik auch ‚methodisch‘ gezeigt werden? So gelesen, bringt Agentenschaft eine Ebene von Körperlichkeit in die Philosophie, die weit über das Reden *über* Körper hinausgeht. Agentenschaft reflektiert, dass ich im Moment aus einer bestimmten Perspektive spreche und zeigt die Verletzbarkeit als Vergänglichkeit und Veränderbarkeit jeglichen Wissens über den Körper, indem sie auf die Materialität und damit auf eigene Alltagserfahrungen und körperliche Involviertheit zurückwirft. Wer sich im

umfassenden Sinne über Agentenschaft gewahrt wird, erfährt selber das Paradox, dass sich keine Theorie ohne Körper zeigt und sich dieser der Theorie doch so erfolgreich entzieht. Auch Körper und ästhetische Reflexion stehen in einem verletzlichen Verhältnis, das die praktische Ästhetik darzustellen versucht. In einem bestimmten Sinne stellt Agentenschaft etwas zu Diensten, weil sie als subsidiäre Organisationsform zum Zuge kommt, wenn sich übergeordnete Strukturen keinen Zugang mehr zum Phänomen verschaffen können. Agenturen sind kleine Ableger der großen Firmen, in denen häufig etwas ganz anderes geschieht, als es die Kontrollinstanz vorsieht. Sie verkörpern die Freiheit der Peripherie, in der sich immer wieder neue Deutungsmuster körperlicher Verfasstheit abzeichnen. Aus dieser für die Ästhetik typischen peripheren Lage heraus werden die Agenten sehr konkret zu dem aufgerufen, was Cordas „engagement in the world“ nennt.

Als Gegenvorschlag zu einer dualisierenden Theorieauffassung, die Körpererfahrung und begriffliches Denken für unvereinbar hält, verweist *embodiment* auf ein weites Spektrum von möglichen Körpererfahrungen und Theorieformaten, welches das unmittelbar Präzente des Körpers zeigt und es damit reflektiert. Wie jemand spricht und agiert, mit wem oder wo dieses Sprechen stattfindet, wie es mit dem Körper geschieht, ob öffentlich, mit Tätern oder Opfern, in Fremd- oder Muttersprachen, an der Bar oder im Seminarraum, nachts oder am helllichten Tag – das sind unhintergebar wichtige, weil Sinnlichkeit stiftende Momente, die den Inhalt dieses Spektrums prägen. Vielfältige Körpererfahrungen ersetzen nicht begriffliche Textualität, sondern werden dieser als gleichberechtigte Partner an die Seite gestellt. Das „engagement in the world“ zeichnet sich dadurch aus, differente Körpererfahrungen zu markieren und als solche sicht- und hörbar zu machen, um sie im Sinne kultureller Vielfalt nicht nur anzuerkennen, sondern zur relevanten Erfahrungsressource von ästhetischer Theoriebildung zu machen. Es ruft aber auch dazu auf, sich selber als Theoretisierende körperlich different zu verhalten, was heißt, sich – anders als genormt – akörperlich theoretisch zu verhalten. Wenn Theoretisierende sich dabei selber nicht mehr nur als Zuschauer verstehen, sondern als Agenten aktiv werden, dann kann ästhetische Theoriearbeit weit mehr als sprachliche Rezeption von vorhandenem Material beinhalten. Als Agent macht der Theoretiker verschiedene Körpererfahrungen in unterschiedlichen Medien wahrnehmbar und damit für die Theorie zugänglich.

Diese Auffassung beinhaltet, dass *agency* im Sinne autonomer Handlungsfähigkeit eines Subjektes sich in körperlicher Hinsicht zeigt, indem auch körperliche Spielräume innerhalb der Theorie eröffnet werden. Auch der Körpereinsatz des Theoretikers ist nicht determiniert, weshalb auch er seine konstruierte Körperlosigkeit²⁴⁰ ändern kann. Welche Möglichkeiten gibt es, Körper auf die vielfältigsten Weisen ins Spiel zu bringen, um damit ein maximal weites Spektrum an Erfahrungen theoriefähig zu machen, das Differenzen sicht- und denkbar macht und trotzdem Ähnlichkeit stiftende Anschlussmöglichkeiten liefert? In diesem Sinne kann die Darstellung verletzbarer Orte als Reflexion derselben als eine mögliche Antwort auf die Forderung des „engagement in the world“ verstanden werden.

Csordas Vorschlag des *embodiment* steht also nicht nur im Verhältnis zu anthropologischen Methodenfragen, sondern ebenso zur Frage nach ästhetischer Begriffsarbeit und Körperpraxis. Durch seine Unterscheidung zwischen dem Körper und ganz verschiedenen Körpererfahrungen trägt er der Tatsache Rechnung, dass wir es mit vielfältigen Körpererfahrungen zu tun haben und dabei niemals von einer Körpernorm ausgehen können. Sein Rekurs auf die unterschiedlichen Erfahrungswelten wiederum adressiert auch die philosophische Ästhetik, welche dazu angehalten ist, diese Differenzen selber different zu reflektieren. Im Hinblick auf die praktische Ästhetik kann diese von Csordas implizit formulierte Forderung auf verschiedenen Ebenen erfüllt werden: Theoretisierende können ihren eigenen Körpereinsatz explizit machen, was häufig dann geschieht, wenn sie selber in performativen Settings auf einer Bühne auftreten.²⁴¹ *Performance Lecturer* beispielsweise gehen davon aus, dass sich Körperreflexion nur adäquat mit dem eigenen Körper vollziehen lässt und dass sich genau in diesem Parallelgeschehen die anderen, relevanteren Fragen für Körperkünstler und -theoretiker gleichermaßen einstellen. Ein anderer Zugang

²⁴⁰ Das Verhältnis zwischen Körper und Theorie wird seit den 1990er Jahren überwiegend im Rahmen der *Gender Studies* diskutiert. Zweifelsohne ist es ihr Verdienst, dieses Thema wieder in die philosophische Debatte eingebracht zu haben. Daran anschließend wäre mein Vorschlag, nicht nur Körper und Geschlecht, sondern auch Körper und Theorie generell zu diskutieren. Die Frage, wie und warum der Körper von Theoretisierenden so auffallend körperlos ist, könnte mit dem gendertheoretischen Instrumentarium analog zur diskursiven Konstruktion des weiblichen oder männlichen Körpers analysiert werden.

²⁴¹ So einen Zugang vertritt beispielsweise die Frankfurter Künstlergruppe *Unfriendly Takeover* mit ihren *Lecture Performances*, an der Theoretiker und Künstler gleichermaßen gebeten werden, performativ ihre Inhalte zu präsentieren. Unter www.unfriendly-takeover.de kann man beispielsweise Xavier le Roy, Sibylle Peters, Marten Spangberg u.a. beim Performen ihrer Vorträge zuschauen.

liegt darin, das angestammte Terrain zu verlassen und sich beispielsweise aktiv in die Produktion von Bildern einzumischen. Dieser Seitenwechsel drückt Agentenschaft als vielfältiges ästhetisches Agens aus und eröffnet Reflexionsräume, die der Sprache nicht zugänglich sind. Daraus muss nicht zwangsläufig folgen, dass alle Theoretiker auf die Seite der Gestaltung *et vice versa* wechseln sollten. Dieser Zwang wäre unangemessen und würde vermutlich auch zu unlesbaren Produkten führen. Angesprochen wird damit jedoch die Frage, ob das (Mit-)Produzieren von traditionell künstlerischen Produkten – seien es Bilder, Töne oder Körperinszenierungen – den Theoretiker nicht plötzlich vor ganz andere Fragen stellt, die nicht nur für die Praxis, sondern auch für die Theorie von unübersehbarer Relevanz sein können. Stellen sich andere Fragen, andere Begriffs- oder Körperbedürfnisse ein, wenn die Ästhetik als praktische Ästhetik sich auch im gemeinschaftlichen Produktionsvorgang zeigt? Wenn es nicht mehr nur um das Produkt, sondern um die gemeinsame Produktion geht? Die praktische Ästhetik eröffnet Räume für solche Agentenschaften, welche die Beteiligung des Theoretikers an der Materialhervorbringung ebenso der Theoriearbeit zuordnet und diese bereits als Teil der Reflexion versteht. Dieser Prozess kann darstellerisch und aktionistisch in einem weiten Spektrum angesiedelt sein und somit als eine Form philosophisch-ästhetischer Feldforschung aufgefasst werden, die diese Prozesse aufzeigt und weniger auf deren Produkte fixiert ist.

Ähnlich wie zuvor schon bei der Verwendung von Metaphern in Bezug auf Behinderung wird auch das Konzept des *embodiment* vonseiten der *Disability Studies* kritisiert. Entsprechend trug eine im Jahre 2000 in Chicago, einer Hochburg der *Disability Studies*, stattfindende Konferenz diese Kritik sogar im Titel: *Critical Limits of Embodiment: Disability's criticism* lautete der Leitsatz der Veranstaltung, welche sich vor allem gegen die Tatsache richtete, dass die meisten *embodiment*-Konzepte von einem *abled-body* als Grundlage jeglicher Körpererfahrung und entsprechender Theoriebildung ausgehen:

Liberal theory naturalizes the political by making it personal. And the ‚person‘ at the center of the traditional liberal theory is not simply an individual locus of subjectivity (however psychologically fragmented, incoherent, or troubled). He is an able-bodied locus of subjectivity [...].²⁴²

²⁴² Carol A. Breckenridge und Candance Vogler. „The critical limits of embodiment: Disability's criticism“. In: Breckenridge und Vogler (Hrsg.). *Public Culture* (wie Anm. 223). S. 350.

Entgegen solcher körpernormierter Grundlagen widerspricht der behinderte Körper unseren Vorstellungen von Subjektivität, Demokratie, Kapital und Begehren, weil er nicht dasjenige repräsentiert, was sich gewinnbringend in den Definitionskreislauf jener Gesellschaftskonzepte einspeisen lässt. Er markiert Unterbrechungen, die sich nicht als *embodiment* verstehen lassen, wenn dieses eine grenzziehende Abgeschlossenheit suggeriert und damit Körpererfahrungen normiert. So gesehen ist Verkörperung darauf ausgerichtet, repräsentativ eine bestimmte Form auszudrücken, und widerspräche jeglichen Denkfiguren, welche gerade dieses durch die Betonung von Konstruktion und Veränderbarkeit des Körpers in Frage stellen. Als Gegenreaktion zu dieser starren Körperauffassung verwerfen deshalb andere Theorieansätze wie beispielsweise die Debatten um den Videoessay den Begriff des *embodiment* vollständig, indem sie stattdessen von *disembodiment* ausgehen. *Disembodiment* wird als desubjektivierendes Körper- und Ästhetikkonzept verstanden, in dem Körperbilder überhaupt nicht mehr als Produkt von Realitäten, sondern einzig aufgrund bestimmter Sichtbarmachungen und Sehgewohnheiten kontextabhängig hergestellt erscheinen: „The reception by the public is meant to be open-ended.“²⁴³ Im Videoessay werden also unendlich viele Wahrnehmungsweisen des Körpers reflektierend dargestellt, wobei vor allem deren mediale Darstellung analysiert wird. Es sind entkörperter Körper, die in ihren vielfältigen Übergangszonen auch in entkörperter Videoform (das heißt im Falle von Steve Reinke: als fünfständiger Essay, der im Random-Verfahren angeschaut werden kann) präsentiert werden. Entsprechend geht es hier nicht einfach um die von allen kulturellen Gegebenheiten ferne Wirkung von Körpern, sondern um die Herstellung und den Kontext der Körper im Bild.

Entgegen dieser Ablehnung des Begriffs *embodiment* beharrt Cordas auf diesem und gewinnt dadurch eine Position, die zwischen diskursiver Konstruktion und Erfahrung liegt. Er betont damit, dass Körper existenzielle Erfahrungen machen, die nicht allein aufgrund medialer Konstruktion analysiert werden können. Schmerz, Gewalt, Krankheit oder Behinderung sind Körperzustände, die nicht einer *open-end*-Rezeption unterliegen, sondern existenziell angehen. Diese existenziellen Zustände lassen sich nicht nur in medialen Inszenierungsanalysen fassen und sind theoretisch auch nicht einfach abstrahierbar, sondern sie sind als

²⁴³ So Paul Willemsen, der sich auf ein Video des kanadischen Videoessayisten Steve Reinke mit dem Titel *Monologues of Disembodiment* bezieht (Paul Willemsen. „Monologues of Disembodiment. Figures of Discourse in Steve Reinke’s Video Work“. In: Ursula Biemann [Hrsg.] *Stuff it* [wie Anm. 198]. S. 126-135, hier S. 127).

methodisches Verfahren nur im Rückgriff auf subjektive Einzelanalysen hervorzubringen. Das von ihm geforderte „engagement in the world“ bemisst sich daran, dieses Material hervorzubringen, es sichtbar und damit theoriefähig zu machen und den Körper als Sitz der Subjektivität stark zu machen. Körpererfahrung dient gerade nicht als verallgemeinerbare Konstante:

Embodiment is reducible neither to representations of the body, to the body as an objectification of power, to the body as a physical entity or biological organism, nor to the body as an inalienable center of individual consciousness.²⁴⁴

Embodiment in seinem Sinne versucht ein maximal weites Spektrum an Körpererfahrungen wahrnehmbar zu machen, wobei auf die Wichtigkeit subjektiver Körpererfahrung beharrt wird, indem nicht die Norm, sondern der Einzelfall hervorgehoben wird. Nur wenn der Körper als Sitz der Subjektivität verstanden wird, kann Agentenschaft eingelöst werden. In seiner Zwischenposition, mit der er den Körper zwischen Diskurs und Erfahrung verortet, können sich jedoch *disembodiment* und *embodiment* nicht ausschließen, vielmehr stehen beide in Korrespondenz zueinander: Subjektive, existenzielle Körpererfahrungen *und* deren mediale Darstellung und Rezeption, die unsere Vorstellung von Körpern prägen. Gerade in dieser Verbindung kommt der Kunst die besondere Rolle zu, andere, repräsentationskritische und damit auch *entkörperte* Bilder zu zeigen, denen es gelingt, *Körper als Körper* darzustellen.

8) Public Bodies oder: Behinderung mit Zuschauer

Garland Thomson und Csordas sind sich darin einig, dass Körpertheorien nicht von *dem* Körper ausgehen können, sondern ein weites Spektrum an Körpererfahrungen zulassen müssen. Sie heben hervor, wie schwierig es ist, Körpervorstellungen zu normieren und zu kategorisieren und theoretisch mit ihnen umzugehen und zeigen durch ihre jeweiligen Theoriezugänge wie verletzbar vor allem die eigene Wahrnehmung ist und welche Anstrengungen wir unternehmen, das eigene prekäre Leben abzusichern und uns dadurch unverletzbar zu machen. Diese imaginierte Unverletzbarkeit schafft Distanz zu anderen Körpern und bietet damit die Grundlage für jedwede Form von Exklusion aus der Gesellschaft oder gar Gewalt. Dem entgegen plädiert Csordas für

²⁴⁴ Csordas. „Preface“. In: ders. (Hrsg.). *Embodiment and Experience* (wie Anm. 203). S. xi.

verkörperte Standpunkte, die zeigen, dass Körper nicht mehr länger unveränderbare, natürlich anzusehende Objekte sind, sondern Akteure, die gleichermaßen materiell und kulturell konstituiert sind. In Bezug auf Behinderung ist der Verzicht der scharfen Grenzziehung zwischen Subjekt und Objekt entscheidend, weil sich nur so eine Blickrichtungsänderung einstellen kann: Wer verletzbar schaut, schaut nicht mehr primär auf den anderen Körper, er schaut in sich. Subjekte agieren auch körperlich als Agenten unmittelbar in der Welt und entfalten ihre Präsenz und Wirkung im Moment und am Ort ihrer Aktionen. Mimik, Gestik, Sprache etc. repräsentieren nichts, sie entfalten ihren Wert bereits in ihrer sinnlichen Form, sind sich ihrer Historizität bewusst und verstehen sich nicht als Konstante im Fluss der Zeit. So verstanden, wehrt sich der Körper gegen jegliche Form eindeutiger Authentizitätszuschreibung, weil er Rollen annehmen und ablegen kann und sich damit vorschnellen Sinnzuschreibungen entzieht. Das Konzept der Agentenschaft ist für Menschen mit Behinderungen ein schlagkräftiges, weil gerade sie sehr stark mit dem Vorurteil der Authentizität belastet werden. Theater von Menschen mit Behinderungen gefällt oft gerade deshalb, weil es angeblich so ‚authentisch‘, so ‚ehrlich‘, so ‚unverstellt‘ sei – so das landläufige Vorurteil. Auf der Folie von Csordas zeigt sich, wie unzureichend solche Zuschreibungen sind und wie schnell gerade Menschen mit Behinderungen auf solch verkürzte ästhetische Kategorien festgelegt werden. Die ästhetische Ausdifferenzierung, die alle Bereiche der Kunst erfasst hat, ist noch lange nicht dort angekommen, wo ein Künstler mit einer Behinderung die Bühne betritt. In den allermeisten Fällen gelingt es nicht, die Präsenz des Körpers zu beschreiben, ohne auf Kategorien wie Opfer, Sozialprojekt, Mitleid etc. zu stoßen. Der Körper mit Behinderung ist wie jeder andere Körper auch nicht länger unveränderbare, sicher zu beschreibende Essenz, er ist verletzbar und sich in der momentanen Präsenz seiner eigenen prekären Situation bewusst. Wer sich dieser Auffassung entgegen unverletzbar macht und auf naturalisierende Authentizität beharrt, bleibt den alten, eingeschränkten Beschreibungsmustern treu, weil er ein distanzierendes Verhältnis, in dem der Körper zum Objekt gemacht wird, etabliert. Damit wird aber die Chance vergeben, sich Körpern in ihren vielfältigen Formen gegenüber zu öffnen und diese als Teil einer heterogenen Gesellschaftsordnung anzuerkennen.

Garland Thomson zeigt durch ihre Blickkategorisierungen, wie vorurteilsbelastet wir auf differente Körper schauen. Jeder Körper entzieht sich vorgegebenen Normen, die Körper, die wir als behinderte Körper klassifizieren, sind jedoch einer weitaus größeren Klassifizierungslust unterworfen. Gerade öffentlich werden diese schnell zu Objekten gemacht, die wir, wenn wir sie überhaupt zu sehen bekommen, mit unseren Blicken degradieren. Reale Lebenssituationen behinderter Menschen zeigen jedoch, dass diese Zuordnungen defizitär sind und in der Regel dazu dienen, das eigene Bild der Normalität zu konstituieren und zu stabilisieren. Der Faktor Sichtbarkeit ist es, den Garland Thomson in ihrer Analyse hervorhebt und der für unseren Umgang mit Abweichungen prägend ist. Für Menschen mit körperlichen Einschränkungen ist es in der Regel ein eminent wichtiger biografischer Einschnitt, ihre Einschränkungen öffentlich zu zeigen und nicht zu verstecken. Wobei wir alle aus eigener Erfahrung wissen, dass diese Einschränkungen schon sehr früh beginnen, denken wir nur an temporäre Krankheiten, die Spuren des Alters oder andere kleinste Abweichungen des jeweils geltenden Schönheitsideals. Aus diesem Grunde ist die Kritik visueller Darstellung und Rezeption von Behinderung in den *Disability Studies* von so großer Bedeutung und wird nicht nur von Theoretikern, sondern ebenso von Künstlern – in welchem Medium auch immer – vollzogen.

Natürlich unterliegen auch philosophische Aktivitäten diesen Normen der *Sichtbarmachung*, die unser begriffliches Reflektieren steuern. Wer nur bestimmte Bilder von Behinderung sieht, kann auch nur in einer bestimmten Weise darüber sprechen. Normen der Sichtbarmachung gelten aber auch in Bezug auf die Kreditabilität ästhetischer Reflexion und genereller Wissensproduktion, die sich in der Regel alles andere als verletzbar zeigen. An welchen Orten, zu welchen Zeiten oder in welchen sozialen Hierarchien reflektiert wird, ist oft für die Glaubwürdigkeit der Theorie von entscheidender Bedeutung. Und diese Hierarchien lassen sich bekannterweise auch ästhetisch analysieren: Der Schrift wird mehr Glaubwürdigkeit als dem Körper geschenkt, der Sprache mehr als dem Bild. Klar definierte universitäre Architektur macht eine Tagung seriöser als ein Theater. Wenn Künstler an Tagungen teilnehmen, dann dürfen sie illustrativ zur Lockerung des Geistes noch etwas zeigen und sind meistens nicht wirklich an der Theoriegenese beteiligt. So macht sich die Theorie unverletzbar, und ungewollt provozieren auch Akademikerkörper manchmal den wundernden, sentimental oder exotisierenden Blick von Außenstehenden. Um

nicht ebenso wie Menschen mit einer Behinderung vollkommen marginalisiert zu werden, könnten auch die Agenten des Wissens sich überlegen, wie sie einen realistischen Blick auf ihre Aktivitäten lenken könnten, um damit Nähe anstatt Distanz zu alltäglichen ästhetischen Phänomenen herzustellen. Das Zeigen *verletzbarer Körper* ist nicht vornehmlich die Aufgabe von Menschen mit einer Behinderung – denn diese tun es sowieso –, in der praktischen Ästhetik wird es ebenso von den Agenten des Wissens vollzogen, wobei der Körper hier metaphorisch zu verstehen ist als verletzbare Gestalt einer ästhetischen Theorie und verletzbarer Corpus einer Institution. Produktives Kreieren *verletzbarer Orte* geschieht dann, wenn es durch die Gestaltung der Ästhetik gelingt, den verletzbaren Blick zu installieren. So gesehen könnte sich die Bezugsgröße der Verletzbarkeit auch als viel versprechendes theoretisches Verfahren zeigen, wobei das Sichtbarmachen als Exponieren im Sinne von ‚temporär Positionieren‘ oder ‚aus etwas Herausheben‘ verstanden würde, das somit dem Recht auf Veränderbarkeit und dem Entzug von Stilllegung nachkommen würde. Diese Exposition lässt sich vieldimensional gestalten und erhöht gerade durch die Wechsel von einem Medium ins andere – sprich: von der Sprache in den Film, vom Film in eine Ausstellung, vom Netz in den wissenschaftlichen Kontext, von der Medizin in die Ästhetik usw. – den Grad der Verletzbarkeit der Theorie. Wie können Begriffe sinnvoll auf Wanderschaft²⁴⁵ geschickt werden? Welchen Einfluss hat die Überführung eines Phänomens von einem kulturellen Segment in ein anderes auf die Wahrnehmung? Genau diese Fragen sind, die auf die Lücken theoretischer Arbeit verweisen und das Unbegriffliche zur Darstellung bringen, indem sie den verletzbaren Blick initiieren. Erst wenn man die Körper im Bild neben die philosophisch-ästhetische Sprache stellt und damit die Verletzbarkeit des einen und des anderen zeigt, produziert man die Lücken, an deren Rändern sowohl Körperlichkeit als auch Philosophie beginnt. Dieser Vorschlag zielt weniger auf Definition durch Grenzziehung, denn auf Öffnung und Verfügbarmachen eigener theoretischer Verfahren.

²⁴⁵ Mieke Bal analysiert solche Begriffswanderungen, indem sie eine Entwicklung von den ihr grundlegend, jedoch zu diffus erscheinenden *Cultural Studies* zur einer methodisch geschärfteren *Kulturanalyse* beschreibt. Kulturanalysen leisten ernsthafte Begriffsarbeit, wobei Begriffe nichts ein für allemal Feststehendes sind: „Sie wandern: zwischen den Fächern, zwischen einzelnen Wissenschaftlern sowie historischen Perioden und geographisch verstreuten akademischen Gemeinschaften. [...] Wenn Begriffe von einer Periode zur andern wandern, reisen ihre Kontexte mit und bringen spätere Verwender mitunter in Verlegenheit.“ (Mieke Bal. *Kulturanalysen*. Frankfurt am Main 2002. S. 11).

Als Agentin der Philosophie habe ich über zwei Jahre hinweg in einem Forschungszusammenhang mit Performancekünstlerinnen und -künstlern gearbeitet, die sich bewusst entschieden hatten, ihren ‚anderen‘ Körper öffentlich auf der Bühne zu präsentieren. Diese Künstler befragen und kritisieren in ihren *Performances* die gängigen Blickkonventionen, die auf Menschen mit Körperbehinderungen gerichtet werden und problematisieren insofern die gängigen Vorstellungen von Schönheit, Funktionstüchtigkeit, Leistung und damit ökonomisch gewinnbringender Einsetzbarkeit des Körpers. Dieser Tendenz entgegenwirkend, zeigen sie, wie abweichende Körper ungefragt und meistens unzulänglich durch Blicke zu *public bodies* gemacht werden und liefern mit ihren *Performances* Alternativen zu dem vorherrschenden, eng normierten Schönheitsideal. Diese Inszenierung von ‚Behinderung mit Zuschauer‘ kann dazu führen, dass der Zuschauer wie beim Schiffbruch seine Position verliert. Dieser Verlust soll ihn allerdings nicht bis zur Erfahrung des Erhabenen und also zur Distanznahme führen, sondern – Blumenberg invers – zu jener der radikalen Zurückgeworfenheit auf die Gefährdetheit seines eigenen Körpers und zur Einbusse seiner (nur vermeintlichen) Souveränität.

In den Gesprächen, aus denen ich im Folgenden sehr subjektiv berichte, interessierten mich weniger medizinische Aspekte wie Diagnose, Prognose, Therapie etc. der körperlichen Einschränkung, auch nicht so stark der biografische wie Herkunft, Alter, Ausbildung etc., sondern explizit der ästhetische. Das ‚stilbildende‘ Prinzip, nach dem ich die Künstler aussuchte, war die *ästhetische Figur des verletzbaren Körpers*, die alle auf ihre Weise in ihren jeweiligen Medien mit all ihren Ambivalenzen brillant darzustellen vermochten. Subtil und überzeugend wissen diese Künstlerinnen und Künstler eine wechselseitige Beziehung herzustellen zwischen ungebrochener Suche nach körperlicher Schönheit und brachialem Zerstören genormter Körpervorstellungen, zwischen hoher Professionalität und naivem Dilettantismus, zwischen Kontrolle und Kontrollverlust, zwischen Abhängigkeit und Autonomie, zwischen Form und (De-)formation. Jenseits von ästhetisierten Sozialprojekten oder Ghettoisierungstendenzen arbeiten sie an Projekten, die genauso gut aus anderen ästhetischen Blickwinkeln betrachtet werden könnten. Sie zeigen sich in der Lage, unendlich viele Rollen einzunehmen, die es ihnen ermöglichen, mit ihrem ganz eigenen Blick auf die Welt, Strukturen unserer Wahrnehmung, Bildkonstruktionen und damit Bedingungen künstlerischen und theoretischen

(Bild-)Arbeitens generell zu entlarven. Sie vermögen die produktive Kippfigur der (De-)formation herzustellen, von deren Kippmomenten die folgenden Begegnungen zeugen. Mein Ausgangspunkt der Gespräche war die Verletzbarkeit: Meine eigene in Sachen Wahrnehmung und Wertung, die ihrige im Hinblick auf konkrete körperliche Erfahrungen sowie diejenige zwischen Theorie und Praxis. Diese Momente sind insofern heikel, als sie nicht nur die Erfahrungen anderer Menschen wiedergeben, sondern vor allem zeigen, wie prekär die eigene Position gegenüber Menschen mit einer Körperbehinderung ist und was geschehen kann, wenn sich die Theorie konkret mit der Praxis konfrontiert. Ziel der praktischen Ästhetik ist es, solch prekäre Lagen darzustellen als propädeutische ästhetische Form, welche die Verletzbarkeit von Begriff und (Körper-)Bild nicht nur *vor-*, sondern auch *darstellt* und damit Verletzbarkeit als konstitutiven Bestandteil von gestalterischen ästhetischen Verfahren versteht.

Bilder und Begegnungen:

Ju Gosling

Man fürchtete sich zu verletzen, und gerade die Furcht war am ersten verletzbar und verletzte am ersten.

Johann Wolfgang von Goethe. *Die Wahlverwandtschaften*

Hinter der virtuellen Präsenz von ju90 steht die ursprünglich als Tänzerin ausgebildete englische Webmasterin, Multimedia-Storytellerin, Performance-Künstlerin und Kulturtheoretikerin Ju Gosling. Zufällig stießen wir in unseren Netzrecherchen auf ihre Texte, die eine faszinierende Mischung aus theoretischer Kompetenz und eigener Erfahrungswelt bündelten. Nicht nur ihre Texte, auch ihre überwiegend auf dem Netz publizierten Bilder, zeugten von technisch künstlerischer Experimentierlust bei gleichzeitiger subjektiver Betroffenheit einer jungen Frau, die zeitweise einen Rollstuhl benutzt. Auffallend dabei war ihr großes Interesse an der Technik, das nicht – wie in der Kunst sonst so oft der Fall – dazu führte, sich den Körper buchstäblich vom Leib zu halten, sondern dazu, die für viele Menschen mit Behinderung unumgänglichen und gewissermaßen zwangsavancierten Verbindungen von Mensch und Maschine zu thematisieren. Viele Menschen mit Behinderungen werden unfreiwillig als Cyborgs wahrgenommen, weil sie Prothesen, Rollstühle und andere Hilfsmittel verwenden müssen: „Why do you cherish your mobile, but shrink in horror from my chair?“, kommentiert sie diese Wertung lakonisch.²⁴⁶

In ihren Netztexten beschreibt sie, wie sie sich schon als kleines Mädchen die Phantasie künstlerischer und künstlicher Unverwundbarkeit schuf, indem sie sich romantische Körpervorstellungen aufbaute. Sie umgab sich mit entsprechenden Büchern und Comics und bediente wie viele Mädchen ihres Alters fasziniert eine ganze Schönheitsindustrie, die ihre normierten Vorstellungen vom tanzenden perfekt gebauten weiblichen Körper prägten. Mit 14 Jahren brach sie sich den Arm, wenig später traten Schmerzen im unteren Rückenbereich auf, die jedoch nicht richtig diagnostiziert wurden. Sie gewann ihre alte Form nicht wieder. 1996 erhielt Ju Gosling ein Korsett, das ihren lädierten Rücken stützen sollte: „I fitted into the brace, but the brace did not fit me. My androgynous image had vanished; instead the brace/borg exaggerated my femininity and impairment

²⁴⁶ Ju Gosling. Skript zur Performance *Wheels on Fire*: www.ju90.co.uk/wheels4.htm

whilst conflating the two."²⁴⁷ Mit Hilfe der Kostümdesignerin Jo Lang machte Ju Gosling sich daher an die Aufgabe, ihr Korsett persönlich zu gestalten, um es in Besitz nehmen zu können. Surfer-Kultur und Cyberpunk – beides Welten, in denen sie sich zuhause fühlt – boten die Bildbereiche für diesen Prozess des *personalizing* und *customizing*. So entstand, jenseits des bloßen Anpassens und Individualisierens einer Prothese, ein tragbares Kunstwerk, in dem der Ausdruck persönlicher Identität über stereotype Rollenzuschreibungen die Oberhand gewinnt. Hier wird die Wunde nicht direkt gezeigt, aber auch nicht kaschiert. Vielmehr wird die Prothese, oft kritisiert als Hilfsmittel zur Erlangung einer problematischen Normalität, zur äußerlichen Markierung des inneren Schmerzes gestaltet. Verschiedenste Symbole – teils allgemein lesbare Zeichen des kulturellen Repertoires, teils hermetische Zeichen der privaten Lebensgeschichte – machen das Korsett zum Medium und Träger von *Self-Fashioning* durch Selbstbotschaften. Das personalisierte Korsett als Mode-Statement ist das Ergebnis eines Gestaltungsprozesses, der aus einem Stigma-Symbol ein Objekt des Begehrens macht. Dieselbe Idee prägte die Ausstellung *Adorn, Equip*, an der Ju Gosling teilnahm und welche über das Design von Rehabilitationsgeräten den Übergang von einem medizinischen Modell von Behinderung hin zum Selbstbestimmt-Leben-Modell zeigt. Ähnlich wie bei der Gestaltung des Korsetts, dessen verweiblichende Effekte sie von unterwürfig zu dominant transformierte.

Ju Gosling (auf den Bildern in einer Duane Hanson-Ausstellung im Zürcher Kunsthaus 2003 zu sehen) wurde von uns gegoogelt. Bevor ich sie das erste Mal traf, kannte ich sie nur aus dem körperlosen Netz und hatte ihre Stimme einmal am Telefon gehört. Nach unserer schriftlichen Anfrage willigte sie sofort ein, am Film, der für das Projekt gedreht wurde, teilzunehmen und kam für die Interviews und Dreharbeiten nach Zürich. Im Gegensatz zu den anderen teilnehmenden Künstlerinnen und Künstler stimmte sie jedoch der Titel *Verletzbare Orte* skeptisch. Er war ihr zu *soft*:

I don't think of myself as a vulnerable person. I don't think most disabled people do. But I accept vulnerability as part of life, and I think the aesthetics is around the fact that at some point we are all going to be babies, children, middle-aged, old, impaired in certain ways, gifted in other certain ways, that the aesthetics should include all of that, the whole range of human condition, and not this very narrow visual culture and popular culture that we have at the moment, where so many

²⁴⁷ Ju Gosling. www.ju90.co.uk/cylife3.htm

ages, races, different looks, all sorts of things are simply excluded, and we keep subscribing to this fiction. [...] Showing vulnerability can be a sign of strength, but the concept of disability pride is very important too for the Disability Arts Movement in the same way that pride is very important to the lesbian and gay movement – the notion of celebrating yourself, of celebrating your strengths and your weaknesses, celebrating who you are. So I feel that actually for people who identify very strongly as disabled and have disability pride, there is far less shame and embarrassment and therefore far fewer problems about revealing your body and showing your body.²⁴⁸

Für sie ist es eher Stolz oder zumindest die Verbindung von Stolz und Schwäche als die zwei Seiten derselben Medaille, als Verletzbarkeit per se, denen sie emanzipatorisches Potenzial zuschreibt.

Sie kam also nach Zürich, wo ich sie an einem extrem heißen Sommertag das erste Mal traf: Eine schlanke, androgyne Frau mit kurz geschorenen dunkelrot gefärbten Haaren, schwarz gekleidet, diskret tätowiert und gepierced, die in einem schwarz designten Rollstuhl saß. Sie trug ein T-Shirt, auf dem in kleinen Strasssteinchen „I am perfect“ geschrieben stand. Virtuos bediente sie alle Codes der Emanzipation, was man an ihrem Outfit sah und an ihrer Sprache hörte, in der sie englischen Gassen-Slang mit theoriegesättigten Formulierungen konterkarierte. Ihren Dokortitel in *Communication and Image Studies* hatte sie sich an der University of Kent in Canterbury erworben, sie erzählt aber viel lieber über ihre Kunstprojekte und wollte vor allem ganz genau wissen, was wir von ihr wollten. Sie machte auf mich einen wachen und ebenso skeptischen Eindruck, der mich spüren ließ, wie es mich selbst verunsicherte, auf eine derart selbstbewusste Frau im Rollstuhl zu treffen. Ihr autonomes Auftreten machte mich einmal mehr darauf aufmerksam, wie stark wir auf die Rolle des Behinderten als Opfer konditioniert sind und wie tief unsere Toleranzgrenze liegt, wenn ein behinderter Mensch sich klar, deutlich, fordernd, widersprechend, auch zynisch oder lakonisch verhält. Solche Eigenarten, die ansonsten selbstverständlich zu einer Kommunikationskultur gehören, erscheinen uns bei Menschen mit Behinderungen schnell als arrogant, frech oder unnahbar. Wir sind es gewohnt, sie mit Bescheidenheit zu belegen, damit sie nicht gefährlich werden. Es war eine Art Grundskeptizismus, der all ihren Fragen und Antworten

²⁴⁸ Ju Gosling in einem 2003 in Zürich geführten Interview mit Benjamin Marius Schmidt und Gesa Ziemer für den Film *augen blicke N*. Zürich 2005.

inhärent war und der eine große Genauigkeit im Gespräch forderte. Wir führten dieses Gespräch in englischer Sprache, was die Lage nicht vereinfachte. Nicht etwa weil wir kein Englisch konnten. Im Gegenteil: Wir glaubten es so gut zu können, dass wir die *Finessen in puncto* Behinderung völlig außer Acht ließen. Über Behinderung zu sprechen, ist schon in der Muttersprache schwierig, da die Degradierungen tief in die eigene Sprache eingeschrieben sind: Jemand ‚sitzt nicht im Rollstuhl‘ oder ist gar an ihn ‚gefesselt‘, sondern ‚benutzt einen Rollstuhl‘. Was die Mobilität angeht, ist man nicht ‚normal‘, sondern aus der Perspektive eines Menschen mit Behinderung eine ‚Fußgängerin‘. Jemand ‚ist nicht behindert, sondern ein ‚Mensch mit Behinderung oder Einschränkung‘ etc. Im Alltagsgespräch sind diese uns als sprachliche Spitzfindigkeiten erscheinenden Formulierungen, die jedoch die negative Wertung von Behinderung zweifellos stabilisieren, schon schwer einzulösen, und in einer anderen Sprache wird dieses Problem nicht kleiner. Es dauerte eine Zeit, bis ich merkte, dass Ju Gosling beispielsweise oft von *chair* und gar nicht von *wheel chair* sprach oder von *disability pride*, im Gegensatz zu den deutschsprachigen Interviewpartnern, die eher von Respekt zu sprechen pflegten. Natürlich sind diese *Finessen* sprachlich nicht schwer zu übersetzen, bis sie sich jedoch in einer Fremdsprache in den sicheren Ton und die lockeren Gesten einer Alltagssprache verwandeln, verstreicht Zeit. Zeit, die wir in unserer Projektplanung nicht kalkuliert hatten, die aber absolut notwendig war, um jene vertrauensvolle Atmosphäre herzustellen, die man braucht, wenn man vor laufender Kamera über den eigenen Körper spricht. In dieser Zeit waren wir in der Defensive, weil Ju Gosling uns zwar freundlich, aber bestimmt zu verstehen gab, wie die Sprechakttheorie funktioniert: Nicht nur was man sagt, auch wie man es körperlich sagt, ist in entscheidenden Momenten ausschlaggebend. Nach kurzen Anlaufschwierigkeiten gelang es uns dennoch, eine Atmosphäre zu kreieren, die ein gutes Gespräch in Aussicht stellte. Und es trat ein: In den nächsten Tagen führten wir grandiose Gespräche miteinander, die allen die Augen öffneten, auch dem Kameramann, der trotz einer einzigen Einstellung, diesen Auftrag für einen der interessantesten in seiner Laufbahn hielt.

Auf die Frage, warum gerade das Thema ‚Behinderung‘ auf der Minoritätenskala an unterster Stelle vertreten ist, gab sie zu bedenken:

I think one of the things that very few people take into account – and that is both disabled and non-disabled –, is that disability as an identity is something that

anyone can acquire. You are unlikely to change race, you are unlikely to change gender, you are unlikely to change sexuality. Those things do happen, but it's not so likely. But at some point in almost all of our lives everybody will become disabled. And I think there is a great kind of belief around this sort of duality. It is about the disabled person's being other. But in fact the disabled person is all of us. And when we for example vote for disability rights or vote against disability rights, that is something that affects all of us, whether we identify as disabled or non-disabled. Do we really want to live in a society where at some point we are going to be denied access to shops, art galleries, museums, public buildings, parks, all sorts of things? Or do we want to include the whole of society in everything that we do?²⁴⁹

Das ist eine treffende Antwort auf die Frage, warum Behinderung, im Gegensatz zu anderen kulturwissenschaftlichen Aktivitäten – die es sich ja auf die Fahnen geschrieben haben, zu enttabuisieren – immer noch nahezu totgeschwiegen wird: „But at some point in almost all of our lives everybody will become disabled.“ Das könnte ein Grund sein, warum die zahlenmäßig größte Minderheit immer noch so wenig im politischen, kulturellen, künstlerischen Diskurs vertreten ist. Durch diese Aussage rückt Behinderung nah, sehr nah.

Als der Film, für den wir die Interviews mit ihr geführt hatten, fertig war, lud ich sie zur Uraufführung erneut nach Zürich ein. Im Rahmen einer mehrtägigen Workshop-, Performance- und Konferenzveranstaltung, bei der sie selber ihre Lecture Performance *Wheels on Fire*²⁵⁰ darbot, wurde der Film vor großem Publikum aufgeführt. Die meisten der Protagonistinnen und Protagonisten waren anwesend, und ich merkte während des *Screening*, dass sich nun, nachdem ich lange ihren Körper betrachten konnte, der Blick noch einmal verschärfte hatte. Wie alle anderen hatte auch Ju Gosling vorher keinen Rohschnitt des Filmes gesehen, und ich befürchtete, dass sie ihre berechtigte Skepsis den Menschen und ihren tiefen Vorurteilen gegenüber Menschen mit Behinderungen plötzlich auch gegen mich richten könnte, weil ihr der Film nicht gefiel. Am eigenen Leibe wurde mir klar, wie unglaublich viel delikater es ist, mit ‚lebenden Quellen‘ zu arbeiten. Der akademische Schutzraum der Historie, in dem man über wehrlose ‚toten Quellen‘ verfügen kann, fiel hier vollkommen weg und machte meine Arbeit angreifbar. In diesem Moment spürte ich überdeutlich, wie ich auf Messers Schneide zwischen Praxis und Theorie wandelte. Auf ihrem linken Oberarm hat Ju

²⁴⁹ Ebd.

²⁵⁰ Alle Arbeiten von Ju Gosling können auf ihrer Homepage (www.ju90.co.uk) eingesehen werden.

Gosling einen Fuchs mit leuchtend roten Augen tätowiert „My tatoo shows a fox. And it is important for me that the eyes are very strong, because of doing so much work around the look.“²⁵¹ Die Augen des Fuchses waren auch ihre Augen, die nun auf mich gerichtet waren. Und ich merkte *am eigenen Körper*, wie schwierig und notwendig es ist, Garland Thomsons Forderung nach dem realistischen Blick konkret einzulösen, das hieß, einen Film zu produzieren, der andere Bilder von anderen Körpern zeigt, über die man vielleicht auch anders reden könnte. „Aesthetics of vulnerability is aesthetics of reality“ – auf diese Kurzformel bringt Ju Gosling die Ästhetik der Verletzbarkeit und beobachtete mich dabei, wie ich versuchte, den körperlichen Realitätsbegriff auf ein Realmaß zu erweitern.

²⁵¹ Ju Gosling im Interview für *augen blicke N* (wie Anm. 248).

Rika Esser und Simon Versnel

Der Flügel des Schmetterlings ist leicht verletzbar.

Karl Ferdinand Gutzkow. *Die Ritter vom Geist*

Ich sah Rika Esser und Simon Versnel das erste Mal in einem Video, das Teil einer Tanzvideoproduktion mit dem Titel *Le Jardin* des Belgischen Peeping Tom Collectives ist. Das Theater ist ausverkauft, im Publikumsraum ist es dunkel und still, als von der Decke eine Leinwand heruntergelassen und darauf ein 35minütiges Video gezeigt wird, das in einer Bar spielt, in der Menschen und Tiere mit verschiedenen Vorlieben und Begehren zusammenkommen: Kinder, Erwachsene, Schwarze, Weiße, Vögel, Hunde, Frauen, Männer, Homosexuelle, Heterosexuelle, Laien, Künstler, Körperbehinderte, Glückliche, Unglückliche, Voyeuristen, Exhibitionisten, Reiche, Arme etc. Auf einer kleinen Bühne, am Tresen der Bar, auf der Toilette, in dunklen Nebenräumen wird getrunken, getanzt, gute und schlechte Musik gemacht, missbraucht, geliebt, gelästert, bewundert, schallend gelacht und verzweifelt geweint.

Der Performerin Rika Esser, die keine Bühnenausbildung, sondern Publizistik studiert hat, ist 85 cm groß und spielt im Video eine der Besucherinnen dieser Bar. Wie viele der Anwesenden verschafft auch sie sich einen Auftritt auf der kleinen, schummerigen Bühne, auf der die Besucher ihre rührend dilettantischen Performances zeigen, in denen der Traum eines glamourösen Lebens mit dem tristen Alltag der Menschen hadert. Mit einem leuchtend roten Teufelsrock und weißen Engelsflügeln betritt sie die Bühne und springt auf den Bauch des flach auf der Bühne liegenden Frank Chartier, einer der virtuosen Tänzer des Peeping Tom Collectives, dessen Arm sie sofort zum Ständer ihres Mikrophones zurechtbiegt. Sie singt *Welcome to the jungle* der amerikanischen Rockband Guns and Roses und traktiert dabei mit ihren Füßen den Torso und Kopf des unter ihr liegenden Tänzers. Sie röhrert und tanzt, wobei sie erotisch und wild den Rockstar vor einer tobenden Menge mimt. Das Barpublikum ist begeistert, mit Tränen in den Augen vor Rührung und Amüsement klatschen sie und fordern den nächsten Gast zu seiner Performance auf. Rika Esser empfängt den Applaus und kriecht wie eine Raubkatze vom Körper des Tänzers auf dem Boden entlang in den Publikumsraum. Dort wird sie von Simon Versnel, einem Barbesucher und ebenfalls Mitglied des *Peeping Tom Collectives*, bereits lüstern erwartet. Der

weißhaarige, ältere und übergewichtige Mann ist mit Goldketten und Siegelringen geschmückt. Sein weit geöffnetes Hemd zeigt seine behaarte Brust, er streckt seine fetten Hände der Performerin entgegen, will sie sofort auf den Arm nehmen und überschüttet sie mit schmachtenden und schmutzigen Komplimenten. Wie ein kleines Kind hebt er sie hoch, dreht sie über seinem Kopf herum und säuselt: „This was a great act. Look at here. You are so sweet, and you look like and angel. I could hang you in the christmas tree. How old are you?“ Rika Esser bleibt galant und versucht ihn mit zurückhaltender Freundlichkeit dazu zu bewegen, sie wieder auf den Boden zu stellen: „Could you stop it please. I don't like to be up here. Hello, it's a costum.“²⁵² Die Show geht weiter.

Nach der Vorstellung im Foyer des Theaters: Das Publikum ist begeistert: grandiose Tänzer und Tänzerinnen, tolle Bilder (sowohl im Video als auch in der darauf folgenden 35minütigen Lifetanzperformance mit denselben Darstellern), phantasievolle Choreografie, kluge Verbindung von Tanz und Video, unmoralische Kritik an normierten Vorstellungen unserer Gesellschaft. Alle Beteiligten, inklusive Publikum, werden in ihren abweichenden Begehren dargestellt. Man ist sich einig, dass es sich hier um eine äußerst gelungene Produktion handelt. Diese wird in den nächsten Monaten an wichtige Festivals und Tanzhäuser eingeladen, und das Peeping Tom Collective schafft damit auf der internationalen Tanzbühne seinen Durchbruch.

Auch ich gehörte zu den Fans, war irritiert und begeistert zugleich und nahm zu Rika Esser und Simon Versnel sofort Kontakt auf, um sie zu bitten, an meinem Forschungsprojekt und dem Film, der daraus entstehen sollte, teilzunehmen. Der Titel *Verletzbare Orte* löste bei beiden Interesse und Vertrauen aus, und sie stellten sich gerne als Interviewpartner zur Verfügung. Zum verabredeten Interviewtermin traf ich Rika Esser das erste Mal alleine in Mainz, wo sie damals lebte. Wir wollten in der Lobby eines Hotels einen Kaffee trinken, und es ereignete sich das, was bei jedem Treffen mit einer Person, die einen Rollstuhl benutzt, während des Projektes geschah. Ich wusste, dass Rika Esser, obwohl sie auch Fußgängerin ist, häufig einen Elektrorollstuhl benutzt, der es ihr ermöglicht, sich schneller in der Stadt fortzubewegen. Deshalb klärte ich wie immer vorher per Telefon mit dem Hotel ab, ob der Eingang und die Toiletten wirklich

²⁵² Die folgenden Zitate von Rika Esser und Simon Versnel stammen alle aus meinen Interviews für den Film *augen blicke N* (wie Anm. 248) und wurden 2003/04 in Mainz resp. Waragem geführt.

rollstuhlgängig waren. Die Antwort lautete: „Selbstverständlich, bei uns ist das kein Problem, denn es gibt Rampen und entsprechende Toiletten.“ Entgegen der Antwort des Hotelpersonals, war das Café der Lobby dann jedoch trotzdem *nicht* rollstuhlgängig, so dass das erste Treffen mit einem peinlichen Missverständnis begann. Auf die breite, ca. fünfstufige Marmortreppe am Eingang konnte keine Rampe gelegt werden, was technisch natürlich problemlos gewesen wäre. Erstaunlich ist nicht die Tatsache, dass unsere Gesellschaft durch den überaus wirksamen Ausschluss von Menschen mit Behinderungen durch Architektur, das eigene, sehr begrenzte Normverständnis stabilisiert. Erstaunt hat mich viel eher, dass viele Menschen meinen, gerade SIE wären an diesem Ausschluss nicht beteiligt. Die Rezeptionistin beschuldigte nämlich den Hotelbesitzer, der Hotelbesitzer den Architekten, der Architekt die Baubehörde der Stadt, diese dann schließlich den Rollstuhlfahrer selber, weil es doch heute mobile Rampen aus Leichtmetall gäbe, die jeder selber mitbringen könne etc. Wir wechselten das Café. Architektonisch gesehen, trifft man auf die abenteuerlichsten Varianten der Exklusion: Ein Restaurant ist zwar rollstuhlgängig, verfügt jedoch über keine entsprechenden Toiletten. Oder: Die Räume eines Hotels sind rollstuhlgängig, sämtliche Lichtschalter sind jedoch viel zu hoch angebracht. Oder: Ein reserviertes Behindertentaxi lässt nach langer Wartezeit eine Rollstuhlbenutzerin am Straßenrand stehen, weil der Chauffeur gesehen hat, dass sie sich doch, wenn auch sehr mühevoll, langsam laufend fortbewegen kann und sich so versucht, auf den Beifahrersitz zu hieven. Er hätte Wichtigeres zu tun und würde lieber Leute transportieren, die gar nicht laufen könnten – so der empörte Aufschrei des Chauffeurs, der sich um seine Vorstellung einer echten Behinderung betrogen fühlte. Die Liste der Exklusionsmöglichkeiten ließe sich beliebig fortführen. Klar wurde, wie viel Phantasie nicht-behinderte Menschen entwickeln können, wenn es um wirksame Ausschlusspraktiken geht.

Dieser banale Vorfall, der zum Alltag eines jeden Rollstuhlbenutzers gehört, ist vor allem bei der ersten Begegnung von großer Wirkung. Mein naiver Glaube an diese Telefoninformation machte mich zur praxisuntauglichen Theoretikerin, die gleich in das erste und offensichtlichste Fettnäpfchen getreten war. Heute weiß ich, dass man diese Dinge vor Ort abklären muss – hingehen, anschauen, ausprobieren, notfalls ausmessen. Für mich war der Vorfall vor allem deshalb von Gewicht, weil ich mit Rika Esser ein Interview zu einem sehr persönlichen

Thema, nämlich zum eigenen Körper, zur Körperwahrnehmung, zu den Inszenierungsmöglichkeiten des von der Norm abweichenden Körpers vorbereiten wollte, für das ich ihr Vertrauen brauchte. Außerdem wollte ich mit ihr und der Filmcrew mögliche Drehorte besprechen, die sie in ihrem Alltag in Mainz zeigten. Es ging uns darum, andere Bilder von Behinderung anzufertigen – realistische Bilder, welche realistische Blicke auf sich zogen. Auf jeden Fall entschieden wir uns, kein Bild anzufertigen, auf dem ein Rollstuhlbenutzer vor einer baulich unüberwindbaren Klippe zu sehen ist. Dieses Bild ist das am häufigsten reproduzierte Bild in den Printmedien und macht damit eine Realität zu einem Klischee, das wir nicht noch einmal vervielfältigen wollten, denn der Rollstuhl ist visuell zum eindimensionalen Emblem für Behinderung geworden.

Ausgerüstet mit meinem Wissen über Blickkonventionen, die Garland Thomson so bestechend klar analysiert hat und die wir anhand vieler Bilder in der Forschungsgruppe überprüft hatten, gingen wir mit Rika Esser in die Stadt, um einige Außenaufnahmen zu machen. Wir wollten Alltagssituationen filmen: Treppensteigen, Autofahren, Fahrradfahren, mit und ohne Rollstuhl durch die Stadt flanieren. Wie wird eine 85cm große Frau auf der Straße angeschaut? Wie empfindet sie die Blicke? Wie blickt sie zurück? Sofort war klar, dass Rika Esser auf der Straße nicht nur angeschaut, sondern unverblümt angestarrt wird. Vor allem wenn sie zu Fuß unterwegs war und man ihre reale Größe wahrnehmen konnte, bildeten sich kleine Menschentrauben um sie herum und starrten sie an. Im Rohfilmmaterial, wenn die Kamera ziellos auf die Passanten der Fußgängerzone von Mainz gerichtet war, kann man viele solcher Bilder erkennen. Menschen, die nicht wissen, was sie tun sollen außer starren mit wunderndem, sentimentalem und exotisierendem Blick – das ganze Distanz schaffende Spektrum war vorhanden. Mir fiel auf, dass Rika Esser geradezu cool mit diesen Blicken umging. Manchmal schien sie diese kaum zu bemerken, jedenfalls verrichtete sie so autonom wie möglich und ohne großartige Irritationen ihre Alltagsgeschäfte. Ich fragte sie also im anschließenden Interview, wie sie mit diesen Blicken umgehe. Ihre Antworten waren (aus meiner sortierten Theorieperspektive) in jeder Hinsicht *queer*:

Ich bin zu klein, um all diese Blicke, von denen hier die Rede ist, überhaupt wahrzunehmen. Meine Halswirbelsäule ist empfindlich, weil ich oft hoch schauen muss, um an Geldautomaten, Lichtschalter oder ähnliches zu kommen. Deshalb vermeide ich es, bei unwichtigen Anlässen überhaupt hoch zu schauen. Mich

interessieren eher die Knie der Menschen. Ja, wenn ich kategorisiere, dann eher nach Knieformen oder Gangarten. Außerdem bin ich mütterlicherseits Japanerin und bin entsprechend halb deutsch, halb japanisch erzogen worden. In Japan schaut man einander ohnehin weniger oder ganz anders an, deshalb sind diese amerikanisch-europäischen Blickkonventionen für mich zwar nachvollziehbar, aber persönlich nicht so zentral. Und: Mich interessiert eigentlich, wie sich Menschen mit einer Behinderung untereinander anschauen. Die Frage ist doch, ob auch wir solche kategorisierenden Blicke einstellen. Nehmen wir offener wahr, nur weil wir eine Körperbehinderung haben? Auch unsere Wahrnehmung ist verletzbar, wie jeder Körper verletzbar ist, denn schon wenn eine Kleinigkeit nicht stimmt, hat das sofort Riesenauswirkungen. Körper sind viel verletzbarer, als man es im alltäglichen Leben wahrnimmt. Die meisten Menschen drücken dieses Bewusstsein weg. Dadurch, dass man imperfekte Körper auf der Bühne zeigt, erinnert man das Publikum an seine eigene Verletzbarkeit, und das ist das Unbehagen, was da in den Menschen geweckt wird. Das Unwohlsein, das einem sagt, man könnte ja selber auch mal betroffen sein.

Auch Rika Esser traf ich das zweite Mal zur Uraufführung des Filmes, in dem sie eine der Protagonistinnen war, im Theaterhaus Gessnerallee in Zürich. Vor der Filmpremiere wollte ich mit ihr und anderen ein öffentliches Gespräch über ihre Erfahrungen in der Tanzproduktion führen. Für das Gespräch hatten die Techniker des Theaters zwei Sessel mit Ständermikrofonen bereitgestellt und den Lichtkegel auf die Bühne gerichtet. Die Veranstaltung war gut besucht und die Blicke des Publikums erwartungsvoll. In welcher Körperposition sollten wir nun das Gespräch führen? Ich wusste nicht, wie ich die zwischen uns liegende Größendifferenz von fast einem Meter elegant überbrücken sollte. Beugte ich mich zu ihr hinunter, erhielt ich das unangemessene Gefühl, mit einem kleinen Kind zu sprechen. Setzte sie sich in ihren Spezialrollstuhl, weil das den Auftritt für sie erleichtert, störte mich, dass eine Frau, die nur kleiner ist, aber eigentlich laufen kann, einen Rollstuhl benutzt. Sollte ich sie auf den Sessel heben, der für das Gespräch bereitgestellt war? Nein, das wäre zu viel körperliche Nähe, wir kannten uns noch nicht so gut. Sie entschied sich dafür, im Rollstuhl auf die Bühne zu fahren, und ich setzte mich in einen der bereitgestellten Sessel. Rückblickend wünschte ich mir, ich hätte mich selber auf den Boden gesetzt, um auf angemessener Höhe (also mit einem realistischen Blick) mit ihr zu sprechen. Öffentlich habe ich meinen Körper auf der Bühne des Theaters aus Scheu und Scham nicht sitzend dargestellt und mich beschäftigt, warum es so schwer ist,

vor allem das eigene Denken und den Körper als verletzbaren Ort zu inszenieren. Deutlich wurde mir, dass ästhetische Körperfragen nicht nur vorgestellt werden können, sondern auch darstellerisch reflektiert werden müssen; *über* den Körper reflektieren heißt vor allem, es *mit* dem eigenen Körper zu vollziehen.

Der Bühnenpartner von Rika Esser ist der fast sechzigjährige holländische Sänger und Schauspieler Simon Versnel, der seine inzwischen sehr erfolgreiche Bühnenkarriere erst im Alter von 46 Jahren begann. Bis zu diesem Alter arbeitete der ausgebildete Sozialarbeiter in verschiedenen holländischen Sozialeinrichtungen. Nebenher nahm er Gesangsunterricht bei seiner *musical mother*, Dini Erkens, und wurde 1993 von Jan Lauwers und Grace Alan Barkey, den Begründern der legendären Need-Compagnie, entdeckt. Sie engagierten den nicht professionell Ausgebildeten als Tänzer, Sänger, Schauspieler – als Persönlichkeit mit einem mächtigen Körper, der auch ohne Bühnenausbildung das nötige Charisma mitbrachte. Acht sehr erfolgreiche Jahre arbeitete und tourte er international mit der Gruppe, bis das Peeping Tom Collective ihn für die Produktion *Le Jardin* anfragte, was der Beginn einer kontinuierlichen Arbeit mit dem Kollektiv war. Aufgrund seiner kürzlich diagnostizierten Diabetes hat er in den letzten Monaten mehr als 12 Kilo abgenommen; wie schon Jan Lauwers, so moniert auch das Kollektiv: „Don't loose weight. We need your body on stage!“²⁵³ An der Seite von Rika Esser verkörpert Versnel den großen, schmierigen, alten, übergewichtigen, weißhaarigen Mann vom Typ Zuhälter. „I am the arsehole“, sagt er im Interview und treibt damit die politisch unkorrekte Seite der Wahrnehmung von Behinderungen auf die Spitze. Er glotzt, geifert, macht sich lustig, verniedlicht die kindliche Frau mit Engelsflügeln: „I have a very dirty mind and I will say erverything that pops up in my mind“, so seine Warnung vor dem Dreh der Szene, in der er den ‚Engel‘ wie ein kleines Kind hochhebt und sie zum willenlosen Objekt seiner Männerphantasien macht.²⁵⁴ Die lakonische Antwort von Rika Esser: „You cannot say anything that I haven't heard before. So go on.“ Daraufhin Simon Versnel: „I was shocked, when I heard this.“ Es war Rika Essers

²⁵³ Simon Versnel in meinem 2003 in Waragem geführten Interview für den Film *augen blicke N* (wie Anm. 248).

²⁵⁴ Die Schlüsselstelle der Filmgeschichte, in der ein typischer Missbrauch von einem kleinwüchsigen Mann gezeigt wird und auf die sich diese Stelle – wenn auch nicht direkt, so doch zumindest indirekt – bezieht, ist in Tod Brownings Film *Freaks* von 1932 zu sehen. Die Peripetie des Filmes zeigt sich darin, dass der kleinwüchsige Hans auf die Schultern seiner zukünftigen Ehefrau gehoben und von ihr wehrlos herumgewirbelt und verbal beschämt wird, was unumgänglich darauf verweist, dass sie ihn nur wegen seines ausstehenden Erbes heiraten wird und ihn ansonsten als einen minderwertigen, dummen, kleinen Behinderten missachtet.

Idee, diese ambivalente Szene zu drehen, weil ihr so etwas schon im realen Leben widerfahren ist. Sie forderte den alten Mann auf, sie verbal zu beschmutzen und körperliche Integritätsgrenzen zu überschreiten, wie es einst ein Mann mit schwarzem Anzug und Krawatte auf dem Mainzer Bahnhof tat, als er sie hochhob, über seinem Kopf herumwirbelte und ihr sagte, wie süß er sie fände. Der Mann im Anzug machte sie als kleinwüchsige Frau selbstverständlich zu einem öffentlichen Gut und verstand überhaupt nicht, warum sie forderte, sie sofort wieder auf die Straße zu stellen. Halb dokumentarisch, halb fiktiv entstanden daraus die Bilder der *Performance*, welche den Zuschauenden ein Schauern entlockt. Simon Versnel verkörpert das eigene schlechte Gewissen, die eigene Unfähigkeit mit differenten Körpern umzugehen. Und er ertappt auch mich dabei, dass ich fasziniert bin von Rika Essers Körper, weil nichts zusammenzupassen scheint und weil Kleinheit einen Schutzinstinkt auslöst. Ein makellos schönes und wohl proportioniertes Gesicht mit einem multikulturell angesagten asiatischen Einschlag als Teil eines Körpers, der so klein ist, dass man ihn einfach anfassen möchte. Wer mit Kindern unterwegs ist, weiß wie oft diese auf der Straße von Fremden ungefragt über den Kopf gestreichelt werden.

Simon Versnells Provokation wirkt, denn fast jedes Mal, wenn ich diese Bilder in akademischen oder künstlerischen Zusammenhängen zeige, erhebt sich im Publikum die Stimme der Moral. Irgendjemand fragt immer, ob man so etwas so zeigen dürfte, ob nicht damit der Missbrauch im Namen der Kunst verherrlicht würde. Diese Bilder verherrlichen nicht, aber sie zeigen unsere Unsicherheit im Umgang mit Körpern, die von der Norm abweichen. Diese affekthafte Ambivalenz zeigt sich in Bildern und nicht in Begriffen. Sie führen uns sehr nah vor Augen, wie wir sehen und wie verletzbar unser Blick ist. Genau diese Momente sind es, die eine ästhetische Reflexion differenter Körper auf komplexe Wahrnehmungsebenen führt und eine Nähe herstellt. „When I think of Rika“, so Simon Versnel, „I always remember her much taller than she is. And when I meet her I am again and again surprised about how small she really is.“ Diese visuelle Erinnerungstäuschung erinnerte mich an die Figur des Herrn Tur Tur aus Michael Endes Geschichte *Jim Knopf und der Lokomotivführer* aus dem Jahre 1960, die ich meiner Kindheit mehrmals gelesen und im Fernsehen geschaut hatte. Herr Tur Tur ist ein Scheinriese: Je weiter man von ihm entfernt ist, desto größer sieht er aus. Nur wer sich ganz nah an ihn heran traut, erkennt, dass er

eigentlich genauso groß ist wie jeder andere Mensch auch. Weil sich aber niemand auf seine Augenhöhe begibt, ist Herr Tur Tur sehr einsam. Jim Knopf und Lukas der Lokomotivführer treffen Herrn Tur Tur auf ihren Reisen durch die Welt, und weil sie furchtlos sind, wagen sie sich ganz nah an ihn heran, woraufhin er ihnen hilft, den Weg aus der unwegsamen Wüste zu finden. „Showing vulnerability on stage“, so Simon Versnel,

gives the people the most emotions. When I see theatre and I don't feel anything it's not a nice evening. Yes, when you show your vulnerability for me that is one of the most beautiful things, because you give everything you have and it's a special thing that you do that.

Raimund Hoghe

Die *Performances* des deutschen Choreografen und Tänzers Raimund Hoghe sah ich 1998 zum ersten Mal am Zürcher Theater Spektakel, einem internationalen Festival freier Theater- und Tanzgruppen, das die ersten zwei Teile seiner Performance-Trilogie eingeladen hatte. In seinem ersten Solostück *Meinwärts* erinnert Raimund Hoghe an den kleinwüchsigen jüdischen Tenor Joseph Schmidt, einen Star der Zwanziger- und Dreißigerjahre, der 1942 auf der Flucht vor den Nationalsozialisten in einem Schweizer Internierungslager starb. Dabei verwebt er die Lebensgeschichte von Joseph Schmidt mit der eigenen Biografie, das Gedenken an die Opfer der Nazis mit der Erinnerung an die Übergriffe gegen Ausländer, Menschen mit Behinderungen und Obdachlose in unseren Tagen, denn zwischen Joseph Schmidt und Raimund Hoghe gibt es viele Parallelen: Beide sind 1.52 groß und haben eine Körperbehinderung, beide sind in Deutschland geboren und Künstler, beide sind homosexuell. Raimund Hoghe hat einen Buckel – wie er seine Rückenverkrümmung selber nennt –, der auch den Titel eines Dokumentarfilmes über ihn abgibt.²⁵⁵ Dennoch prägten und prägen die Akkumulation von ‚Randständigkeiten‘ die Leben beider Künstler auf ganz unterschiedliche Weise. Raimund Hoghe paart minimalistische Erzählweise mit der Verwendung opulentester und kitschigster Opernmusik und erzählt, wie er die Ausgrenzung im Nachkriegsdeutschland als Körperbehinderter und uneheliches Kind einer allein erziehenden Mutter erfuhr, wobei ihn Letzteres in den prüden 1950er Jahren zeitweise sogar stärker ausgrenzte als die unübersehbare Körperbehinderung. Dabei verwebt er seine Erfahrungen mit denjenigen von Joseph Schmidt und zeigt, wie die Kontingenz der eigenen Geschichte mit derjenigen der Weltgeschichte verflochten ist. Die Gnade der späten Geburt führt dazu, dass er überlebt, während Joseph Schmidt zum Opfer der Nationalsozialisten wird. Auch im zweiten Teil mit dem Titel *Chambre séparée* thematisiert er seine Kindheit im Deutschland der Wirtschaftswunderzeit, das die braunen Schatten der Vergangenheit noch längst nicht abgestreift hatte. In *Another Dream* schließlich dreht sich alles um den Aufbruch der Sechzigerjahre.

Ich war damals Mitarbeiterin des Festivals und sprach deshalb mit vielen Veranstaltern, Kritikern und Theatermachern über diverse Produktionen. So kam es, dass sich bei der ersten Vorstellung von *Meinwärts* ein israelischer

²⁵⁵ Vgl. Raimund Hoghe und Luca Giacomo Schulte. *Der Buckel: ein Selbstportrait von Raimund Hoghe*. 1997.

Festivalleiter mit der Bitte neben mich setzte, ihm doch ab und zu die wichtigsten Sprachpassagen des Stückes auf Englisch zu übersetzen. Obwohl es das Publikum störte, fühlte ich mich dem Gast gegenüber verpflichtet und versuchte, so leise und präzise wie möglich die zentralen Sprachpassagen in englischer Sprache zusammenzufassen und ihm ins Ohr zu flüstern. Nach dem Stück gingen wir ins Foyer und ich versuchte, trotz Überanstrengung wegen unmöglicher Übersetzungsbedingungen, ein möglichst unangestregtes Gespräch zu initiieren. Ich merkte schnell, dass der israelische Festivalleiter dem Prinzip der selektiven Wahrnehmung folgte und ausschließlich an der Geschichte rund um den deutschen Nationalsozialismus und damit vor allem an der Biografie des Sängers Joseph Schmidt interessiert war. Es machte ihn skeptisch, dass ein Performer, dessen Leben nicht im Konzentrationslager endete, seine Biografie wertneutral neben diejenige eines Shoaopfers stellte. Dass auf der Bühne über alltägliche Exklusionspraktiken von Menschen mit Behinderungen verhandelt wurde, die im extremen Fall der Euthanasie eben genau zur Vernichtung dieser führten, war ihm vollkommen egal. In seiner Opferhierarchie standen ermordete Juden an oberster Stelle und ohne ihn zu fragen, glaubte ich, in seiner harschen Argumentation eine Mischung aus eigener, schmerzlicher Erfahrung und Konditionierung eines Verhaltens gegenüber nicht der jüdischen Religion angehörigen Menschen, die sich aber mit der Shoa beschäftigen, zu erkennen. Eigene Betroffenheit war für ihn der einzige Garant für eine legitime Auseinandersetzung mit der Shoa, als würde nur diese authentische Sprecherposition den Warnungen vor normierten Körperideologien eine gerechtfertigte, weil selbst erfahrene Stimme verleihen. Raimund Hoghes Stück führte uns nur auf den ersten Blick weit weg vom Thema Behinderung, denn wir sprachen über Zuschreibungen, Ein- und Ausschluss, Opfer und Täter, Schuld und Unschuld, Generationen, Israel und Deutschland, und da wir keinen freundschaftlichen Austausch fanden, machten wir uns während unseres Gespräches gegenseitig zu unproduktiven Projektionsflächen. Aus meinem Geburtsjahr (1968), meinem deutschen Pass, meiner Sprache etc. machte er Mosaiksteine, die mich zu einer nicht gleichberechtigten Gesprächspartnerin machten, wobei mein positives Statement zu Hoghes *Performance* das letzte Indiz meiner Unwissenheit über die Tragik unserer Welt war. Und es gelang mir nicht, mich aus diesem Schwall von Vorurteilen zu befreien.

Schon als Jugendlicher hatte Raimund Hoghe den Traum gehabt, Tänzer zu werden, glaubte jedoch, diesen Wunsch mit seinem Körper niemals erfüllen zu können. Er nahm eine Statistenrolle als buckliger Schneider in einer Shakespeare-Komödie an, die das Stereotyp des behinderten Schauspielers nur verfestigte. Erst seine Dramaturgentätigkeit mit der Choreografin und Tänzerin Pina Bausch zeigte ihm eine Ausweitung des Spektrums an Körpern, die als Tänzer auf der Bühne zu sehen sind, und auch das Zusammentreffen mit dem ebenfalls körperbehinderten Schauspieler Peter Radtke ermutigte ihn zu dem Schritt, selbst auf die Bühne zu gehen. Der Wechsel von Backstage zu Onstage war für Raimund Hoghe ein langsamer Übergang. Auf die Frage nach seinem Anstoß, auf die Bühne zu gehen, antwortet er mit einem Satz von Pier Paolo Pasolini: „Den Körper in den Kampf werfen“, und erklärt: „Auf der Bühne auch Körper zu sehen, die nicht der Norm entsprechen, ist wichtig – nicht nur mit dem Blick auf die Geschichte, sondern auch mit Blick auf Entwicklungen der Gegenwart, an deren Ende der Mensch als Objekt des Designs steht.“²⁵⁶ Durch das Verweben von Eigen- und Fremdbiografie kreiert er halb reale und halb fiktive Biografieperformances und macht Geschichte damit zum Objekt des Gedenkens und Spiegel seiner Identität zugleich, wobei historische Referenz und ästhetische Form mit persönlicher Erinnerung und subjektiver Emotion gefüllt werden. Das sichtbare Stigma des buckligen Körpers hält das kollektive Gedenken oder Vergessen des Umgangs mit Randständigkeit und Devianz physisch präsent und ist zugleich innig verwoben mit der intimen eigenen Erfahrung der Stigmatisierung.

Der israelische Festivalleiter rief mich einige Wochen später an und fragte, ob ich als Dramaturgin für sein Festival arbeiten wollte. Ich lehnte dankend ab. Diese Erinnerung lag einige Jahre zurück, als ich mit Raimund Hoghe persönlich Kontakt aufnahm und ihn bat, an meinem Forschungsprojekt teilzunehmen. Wie die anderen stimmte auch er sofort zu, weil ihm der Titel *Verletzbare Orte* „irgendwie“ gefiel. Wir trafen uns bald darauf das erste Mal in Paris in einem Straßencafé, weil er dort seine Produktion *Jetter le corps dans la bataille...* zeigte. Ein überaus charmanter und viel beschäftigter Mann empfing uns herzlich im Café, der, elegant gekleidet, sofort und sehr eloquent mit uns über dieses und jenes zu sprechen begann: die Stadt Paris, das Hotel, in dem wir wohnten, den

²⁵⁶ Die folgenden Zitate stammen alle aus meinen 2003 in Paris mit Raimund Hoghe geführten Interviews für den Film *augen blicke N* (wie Anm. 248).

morbiden Charme des nahe gelegenen Friedhofs Père Lachaise. Trotz seiner warmherzigen Art, wirkte er manchmal angenehm distanziert, geradezu distinguiert auf mich, was dazu führte, dass wir uns selbstverständlich siezten. Für einen Künstler aus dem eher experimentellen Tanzumfeld hatte er ein außergewöhnlich großes Flair für die formalen Dinge des Alltags, die ihm einen respektvollen Umgang garantierten. Er spielte mit den Formen, trank seinen Tee kultiviert, pflegte freundliche Konversations- und Umgangsformen, ließ einem stets den Vortritt:

Für mich ist die Form wichtig. Meine Kunst ist zwar an persönliche Erfahrungen gebunden, sie soll diese jedoch nicht einfach als Privates darstellen. Eine starke Form ermöglicht mir auf der Bühne, meine Deformation darzustellen, diese über das Private hinauszuführen und damit die emotionale Ebene des Zuschauers zu erreichen. Die Provokation dabei ist vielleicht, dass mein Körper nicht um Mitleid bettelt, sondern einfach behauptet: Das bin ich!

Dieses Spiel zwischen Form und Deformation spielt Hoghe auf der Alltags- und Performancebühne in allen Facetten durch, sei es in einem innigen Duett mit seinem alten Gipsbett, in dem er als kleiner Junge liegen musste, oder im Spiel zwischen klar gesprochenen Textfragmenten, dem Einsatz seines Körpers und der hochemotionalen, oft melancholischen Musik. Er zeigt seinen Körper mit dem Buckel in vielfachen Variationen – oft auch nackt – direkt dem Publikum und performt dabei das Verhüllen und Offenbaren von Körperteilen, das jedem Umgang mit der Nacktheit zugrunde liegt. Manchmal wusste ich selber nicht, ob er seine Deformation für meinen Geschmack zu narzisstisch zelebrieren würde. Waren es *Performances* der Eitelkeit? Ja, und „das ist auch gut so“. Wenn ich mir überlege, wie uns gerade der Tanz mit körpernarzisstischen Präsentationen konfrontiert, bei denen unsere Toleranzgrenze viel höher angesiedelt ist. Ein schöner Tänzer darf sich schön zeigen, er soll seinen Körper zelebrieren. Warum sollte ein körperbehinderter Tänzer seine Lust an der Eitelkeit verstecken? Ähnlich wie es bei Ju Gosling das selbstbewusste Auftreten war, dass nicht dem Bild des bescheidenen Behinderten entsprach, erfüllt Raimund Hoghe nicht das Bild eines schüchternen Menschen mit Behinderung, der seinen Körper versteckt. Er zelebriert seinen Körper genauso wie andere Menschen auch: „Ich betrachte Körper als Landschaften und das hilft mir, meinen so zu akzeptieren, wie er ist. Landschaften sind wie Körper verletzbar und appellieren daran, beide sorgfältig zu behandeln. Im Alltag vergessen wir oft, wie schnell beide zu zerstören sind.“

Raimund Hoghes Formspiele, die Nähe und Distanz, Zeigen und Verstecken, Scham und Selbstbewusstsein inszenieren, prägten meine Begegnung, die Interviews und die Bilder, die wir machten. Er ist bis heute der einzige Filmprotagonist, den ich sieze. Deshalb gibt es Dinge, die ich ihn nie fragen würde. Und es gibt Bilder, die ich nie zeigen würde.

Der Film *augen blicke N* (2004)

Mit Raimund Hoghe, Ju Gosling, Simon Versnel, Rika Esser und Milli Bitterli.

Von Gitta Gsell (Regie) und Gesa Ziemer (Konzept und Interviews), Mitarbeit Benjamin Marius Schmidt.

Zu beziehen unter: gesa.ziemer@hgkz.net

9) Ästhetik gestalten

Diese Begegnungen und Bilder führen uns direkt zurück in die philosophische Ästhetik und zur Frage danach, wie man im Horizont einer praktischen Ästhetik ein *Mit*-Kunst-Denken entwerfen könnte. Die Begegnungen mit den Künstlern zeigen, welche vielschichtigen Facetten der Verletzbarkeit ein Aufeinandertreffen von Theorie und Kunstpraxis mit sich bringt. Die Blickkonventionen gelten zwar für mich, aber weniger für die 85 cm große Rika Esser, die sich lieber – mit einem Blick von unten nach oben – Knieformen oder Gangarten anschaut. Simon Versnel ist sich dessen bewusst, dass sein alternder, übergewichtiger Körper in einer bestimmten Tanzszene längst zum gut funktionierenden Markenprodukt geworden ist: „Don't loose weight. We need your body on stage!“ Aus ökonomischer Sicht leidet er gar nicht an seinem Übergewicht, sondern daran, dass seine Diabetes ihn zur Gewichtsabnahme zwingt. Raimund Hoghe verdreht die auf den ersten Blick plausible Auffassung, dass sichtbare Körperbehinderungen zu stärkerer Ausgrenzung führen als unsichtbare, wenn er sagt, dass das Stigma, ein unehelicher Sohn im Nachkriegsdeutschland gewesen zu sein, für ihn zeitweise weitaus gravierender war als sein unübersehbarer Buckel. Ju Gosling betreibt ein komplexes und ernsthaftes Spiel mit Minderheitsidentitäten – sei es in Bezug auf ihre sexuelle Identität als Lesbe, ihre Affinität zum Cyborg-Dasein oder ihre Behinderung – und fragt damit, warum sich ausgerechnet Behinderung, die zahlenmäßig größte Minorität unserer Gesellschaft, so hartnäckig auf der untersten Skala der Minderheitenhierarchie hält. Diese Begegnungen sind von Überraschungen, Bruchstellen, flüchtigen Gesten und Störungen gekennzeichnet, auf die es ankommt und die Aufmerksamkeiten herstellen oder verhindern. Das *sinnliche Zueinander-präsent-Sein* ist in den entscheidenden Momenten der Theorie-Praxis-Verknüpfung von weitaus größerer Bedeutung als Definitionen, das Einlösen hermeneutischer Bestrebungen, methodische Sattelfestigkeit oder logische Argumentationen. Wenn Raimund Hoghe formuliert: „Mein Körper sagt einfach: Das bin ich!“, dann fragt er nicht nach dem Grund, nach Symbolik, Repräsentation oder Bedeutung. Viel eher fragt er nach den Inszenierungsmöglichkeiten dieses *Das*²⁵⁷, welches

²⁵⁷ Dieter Mersch weist in seiner Ästhetik des Performativen auf die Differenz zwischen *quid* (was) und *quod* (dass) hin, die auf abstrakter Ebene genau diesen Moment beschreibt, wenn er schreibt: „Nichts anderes bedeutet Aufmerksamkeit: Aufmerken, wiederum nicht auf etwas, sondern *dass geschieht*. Deshalb geht es auch nicht darum, die Alterität ‚als‘ Alterität auszuzeichnen oder anzuerkennen, sondern ihr *Zuvorkommen* zuzugestehen – darum, daß sie gewissermaßen schon da ist, bevor sie angenommen und bezeichnet oder auch beschämt und zurückgewiesen werden

vor allem horizontal und weniger vertikal, was eher dem Was entsprechen würde, erscheint. Die Radikalisierung der Oberfläche ist nicht das Gegenteil der Tiefenargumentation, sie ist vielmehr das Wahrnehmungsereignis, welches uns den Körper unmittelbar präsent (und damit tief) nicht nur vor-, sondern *ins* Auge führt. Wir erinnern uns an die Semantik des Terminus ‚Reflexion‘: Reflektierende nehmen im Gegensatz zu Theoretisierenden nicht nur etwas *in den Blick*, indem sie *auf etwas schauen*, sie haben es bereits *im* Auge und sind deshalb unausweichlich selber in den Körper des anderen involviert. In dieser Horizontalität liegt die mikro- und makroskopische Formenvielfalt des Körpers, die diese Künstler herzustellen vermögen, womit sie auf dessen Einzigartigkeit und Vielfältigkeit verweisen. Auf der Produktionsseite stehen Tiefe und ihre Suche nach Gründen und Erklärungen und Oberflächen als Möglichkeiten, sich *von sich selbst her* zu inszenieren, in einem ebenso verletzbaren Verhältnis zueinander wie auf der Rezeptionsseite aus der Tiefe hergeleitete traditionell ‚bedeutsame‘ ästhetische Bewertungskategorien (wie Geschmack, Schönheit, Natur) und aus der Oberfläche herkommende Wahrnehmungsformen (wie Dichte, Intensität, Unmittelbarkeit). Solche Oberflächen eröffnen einen Möglichkeitsraum, in dem ethisch gesehen die ästhetische Kategorie des verletzbaren Körpers nicht nur das Recht auf Vielfältigkeit fordert, sondern an die Unantastbarkeit körperlicher Integrität appelliert. Es gibt Körper, die uns an die Grenzen unserer verfügbaren Verstehensschemata führen, die uns in unbegriffliche Momente versetzen, in denen unsere begriffliche Sprache und damit unser Bewertungssystem versagt. Es wäre eine verschenkte Irritation, diese Momente außertheoretisch anzusiedeln, sie etwa im Bereich der Kunst zu belassen, weil gerade sie Initialmomente neuer, nicht nur sprachlicher Theoriebildung sein könnten. In diesen Momenten setzt die *creatio continua* als emanzipatorische Kraft ein, die neue Rezeptionsarten von Bildern und Begriffen auslöst und damit das ästhetische und begriffliche Repertoire erweitern kann. Unter den Bedingungen vieler Um- und Abwege entstehen Bilder, und genau diese Alltagsgeschichten sind für die Bildproduktion, Begriffsbildung und damit ästhetischen Reflexionsmöglichkeiten konstituierend.

Der Entwurf einer praktischen Ästhetik, der auf der Verletzbarkeit des menschlichen Körpers und des Begriffskörpers der Philosophie basiert, ist ein

konnte.“ (Dieter Mersch. *Ereignis und Aura. Untersuchungen zu einer Ästhetik des Performativen*. Frankfurt am Main 2002. S. 15).

emanzipatorisches und kritisches Projekt. Parallel gedacht animiert die Vielfältigkeit des menschlichen Körpers dazu, vielfältige Formen philosophisch ästhetischer Reflexion einzuziehen, um Nähe und nicht abstrahierende Distanz zum Körper herzustellen. In dieser Nähe zeichnet sich das Mit-Kunst-Denken ab, das sich nicht nur sprachlich an den Körper herantastet und damit die Materialität der Sprache und des Sprechens ernst nimmt, sondern diesen auch in den verschiedensten Formaten körperlich darstellt. Wie das geschehen kann, wurde hier am Objekt eines konkreten Forschungsprojektes in einem Nebeneinander von verschiedenen Textsorten, Videostills und einem Film aufgezeigt, wobei die Reflexion des Inhaltes durch das Format auch anders hätte aussehen können. Entscheidend ist, dass sich philosophische Ästhetik gestalten lässt und genau in den verschiedenen Modi der Gestaltung die Facetten der Verletzbarkeit auffächert und ihren Reflexionsgehalt zeigt. Ein solches Vorgehen formuliert nicht nur, sondern stellt in seiner Brüchigkeit die spezifische Kritik der Ästhetik an logozentrisch orientierten Philosophieverständnissen dar, worin die Brüche, Lücken, Begrenztheiten oder Unfähigkeiten der Souveränität des Wissens zum Ausdruck kommen. Diese Form der Kritik wird nicht nur als Gegenvorschlag verstanden, sondern ermöglicht vor allem einen Ausblick auf andere Ordnungen, die in Form ästhetisch-praktischer Aktivitäten lanciert werden. Das Praktische der *Aisthesis* als Lehre der sinnlichen Wahrnehmung wird nicht nur rezeptiv-abstrahierend, sondern ebenso sinnlichkeitsstiftend produziert. Das Zeigen der Sinnlichkeit, nicht nur als künstlerische, sondern auch als ästhetisch-praktische Aktivität führt Sinnlichkeitsproduktion und Reflexion zusammen, indem das Augenmerk auf die Übergangszonen beider Bereiche gelenkt wird. Praktisch-ästhetische Aktivitäten finden statt, wenn der Horizont reiner Sprachkritik, deren Kunst ja gerade aus der Distanzierung durch Abstraktion besteht, überschritten wird zugunsten einer realitätsnäheren Ästhetik, die aktiv durch Gestaltung in das Selbstverständnis der eigenen Disziplin und damit auch dasjenige der anderen eingreift. Das Mitproduzieren von Bildern, das Aufzeichnen von Gesprächen, das Berücksichtigen von Umständen, Sprachen, Orten, Körpern etc. bringt widersprüchliches Material hervor, das Möglichkeiten neuer Ordnungen hervorruft. So verstanden kommt der Ästhetik damit ein Doppelcharakter zu, weil sie reflexiv-sprachlich und gleichzeitig gestaltungspraktisch reflektiert und Reflexion somit immer auch in ihrer praktischen Gestaltung geschieht.²⁵⁸

²⁵⁸ Vonseiten des Theaters formuliert Peter Brook das Verhältnis zwischen Praxis- und Theorieanteil

Critically Crip

Das Starkmachen der Verletzbarkeit, auch als philosophisch-ästhetische Haltung eines verletzbaren Reflexionsformates, entmächtigt das Philosophie betreibende Subjekt, indem es den Einzelnen in seinem Begehren schwächt, die Welt vollkommen zu verstehen, zu begreifen und damit zu beherrschen. Diese Enthaltensamkeit verurteilt den Theoretiker jedoch nicht zu handlungsunfähiger Passivität, woraufhin Csordas Vorschlag der Agentenschaft als eine Möglichkeit des aktiven Einnehmens oder Verkörperns verschiedener Standpunkte hier eingebracht wurde. Um zu der Kraft der Agentenschaft, die eine ethisch engagierte Ästhetik fordert, zu gelangen, bedarf es vorerst einiger Bemerkungen zum Terminus der Kritik und damit zum spezifischen Kritikverständnis, welches der praktischen Ästhetik zugrunde liegt. Auf welchem Kritikverständnis basiert eine schöpferisch tätige Ästhetik, die sich nicht mit dem bloßen Benennen der Defizite an bestehenden Systemen und dem Einnehmen einer Gegenposition zufrieden stellt? Der Titel *Critically Crip* signalisiert die positive Umdeutung des eigentlich zutiefst abschätzig gemeinten, auf massive Erniedrigung ausgerichteten Terminus ‚Krüppel‘ und versteht genau diese Umfirmierung als einen kritischen Akt. Dieses Vorgehen bezieht sich auf eine lange emanzipatorische Strategie von Minderheiten, denen es ge- oder misslungen ist, solche Termini positiv, sprich: selbstbestimmt umzudeuten.²⁵⁹ Selbstredend kommt auch bei dem Versuch einer Wiederaneignung eines ausgrenzend gebrauchten Terminus die Frage der Verletzbarkeit ins Spiel: Wie wiederholt die Verwendung des Wortes ‚Krüppel‘ die Verletzung, wie deutet er sie produktiv um?²⁶⁰ Die Bedingungen solcher Umdeutungen, die ein Gelingen oder Verhindern zur Folge haben, können nur anhand differenzierter Machtanalysen entlang historischer, geografischer, ökonomischer etc. Umstände aufgezeigt werden, die

der Ästhetik so: „Bei der [Theater-]Probe spielen die Höhe eines Stuhls, das Gewebe eines Kostüms, die Helligkeit des Lichts, die Qualität des Gefühls immerzu eine Rolle: die Ästhetik ist praktisch.“ (Peter Brook. *Der leere Raum*. Berlin 1983. S. 131).

²⁵⁹ Auf gesellschaftskritischer Ebene ist die Wiederaneignung des Terminus ‚Krüppel‘ durch die Krüppelaktivisten immer wieder praktiziert worden. Siehe dazu beispielsweise das Plakat zum *Internationalen Jahr der Behinderten* (1981), das den Slogan: „Jedem Krüppel seinen Knüppel“ trug, oder auch den Krückenschlag gegen den ehemaligen deutschen Bundespräsidenten Karl Carstens, anlässlich der Eröffnungsfeierlichkeiten zu ebendiesem Jahr (vgl. Deutsches Hygiene-Museum und andere [Hrsg.]. *Der imperfekte Mensch* [wie Anm. 221]. S. 225 und S. 37).

²⁶⁰ Judith Butler verfolgt ebenfalls dieses Ansinnen, wenn sie in „Auf kritische Weise *queer*“ (*Critically Queer*) danach fragt, warum der Begriff *queer* es geschafft hat, eine positive, das heißt emanzipatorische, Umdeutung zu erfahren, wohingegen der Begriff *nigger* bis heute nicht für selbstbestimmte Bewegungen wieder gewonnen werden konnte (vgl. Judith Butler. „Auf kritische Weise *queer*“. In: dies. *Körper von Gewicht* [wie Anm. 172]. S. 305-332, hier S. 307f.). Noch expliziter ist der Bezug auf die „Benennung als verletzende Handlung“ in: Judith Butler. *Haß spricht. Zur Politik des Performativen*. Berlin 1998. bes. S. 9-25 und S. 47-61.

nicht im Zentrum meines Interesses stehen. Viel eher geht es mir darum, das Prinzip des *critically crip* auf ästhetische Reflexionsweisen zu übertragen und danach zu fragen, wie dieses sinnvoll für Körperpraktiken und -ästhetiken eingesetzt werden kann. Es wird also das Verständnis von Kritik, die in einer minimalen Definition als die *Fähigkeit des Unterscheidens und Beurteilens* gefasst werden kann, auf die Reflexion der Theorie selber zurückgespiegelt: Wie kann man zum Thema der Behinderung eine behinderte Theorie gestalten? Welches Kritikverständnis liegt einem *critically crip* zugrunde, das (de-)formativ und damit eben anders formativ, prozessartig, werdend vorgeht? Auf andere Themen übertragen gefragt: Wie könnte beispielsweise das Thema der Migration als migrantische Theorie gefasst werden? Oder: Wie lässt sich Bildkritik in Bildern darstellen? Im *Mit-Kunst-Denken*, das Nähe anstatt Distanz zum Phänomen herstellt, zeichnet sich ein spezifisches Kritikverständnis ab, das sich nicht durch Ablehnung oder Skepsis gegenüber einer Außenposition artikuliert, sondern innerhalb der Verhältnisse, innerhalb des Materials als *schöpferischer Entwurf* und damit als *Praxis selber*. Der Kritiker wird zum „verdeckten Ermittler“²⁶¹, der die Ästhetik der Kritik nicht von der Kritik der Ästhetik unterscheiden will. Wie Kritik als schöpferischer Entwurf und als Praxis verstanden werden kann, zeigt uns erneut das Trio Shakespeare – Bene – Deleuze, deren grundlegende (und bis jetzt fast vollkommen unterschlagene) Intention es war, Kritik zu üben. Sowohl für Bene als auch für Deleuze hat das Theater und die Philosophie die Funktion, kritisch zu sein, das heißt: *mit* Theater Kritik am Theater und *mit* Philosophie Kritik an der Philosophie zu üben. Die drei theatralen Verfahren Subtraktionen, Variationen und (De-)formationen, die sich im philosophischen Text zu schreiberischer Gegenwart, Situation und Ereignishaftigkeit transformieren, können durchaus als Paradigma einer Kritik an bestehenden Systemen verstanden werden, die jedoch im gleichen Atemzug konkrete Alternativen umsetzen. Schauen wir also genauer auf die kritischen Umsetzungen und damit auf die Ästhetik der Kritik.

Fast beiläufig schreibt Deleuze, dass Bene Shakespeare kritisiert, indem er ein Bild (*image*) entwirft. Kritische Aktivitäten werden hier mit dem Moment der Bildhaftigkeit belegt und damit in einer spezifischen Form konkretisiert. In Deleuzes Augen kritisiert Bene nicht, indem er eine Gegenposition zu

²⁶¹ So treffend hat es Alexander Kluge formuliert (vgl. Alexander Kluge. *Verdeckte Ermittlung*. Berlin 2001).

Shakespeare einnimmt, sondern indem er im Anschluss an ihn ein anderes Bild an seine Seite stellt, weshalb Kritiküben als visuelles Alternativenschaffen – hier in Form von Theaterbildern – verstanden werden kann. Diese Theaterbilder sind einerseits theaterimmanent als kritisch zu verstehen, weil sie andere Haltungen dem Theater gegenüber initiieren. Andererseits animieren sie, wenn man die Überschneidung von Kunst und Philosophie ernst nimmt, ebenso Philosophiebilder und deren inhärentes Kritikverständnis. Nicht nur Theater, auch die Ästhetik hat die Funktion, kritisch zu sein, indem sie subtrahiert, variiert und (de-)formiert und damit Gegenwart, Situationen und Ereignishaftigkeit herstellt, weil diese Verfahren sowohl die Qualität des Theaters als auch die Qualität eines philosophischen Textes ausmachen. In diesem Sinn stehen Theater und Philosophie in einem freundschaftlichen Verhältnis nebeneinander, in dem sich beide Disziplinen wohlwollend stärken.

Wie ist also, erstens, das Verfahren der *Subtraktion* als Kritik zu verstehen? Es ist deutlich, dass sich Benes Kritik in der Dekonstruktion der Elemente der Macht äußert. Inhaltlich und formal dekonstruiert er das Stück von Shakespeare auf vielen Ebenen und enthebt es damit aus den klassisch dramaturgischen Einheiten Handlung, Ort und Zeit. Da Subtraktionen immer Kreationen zur Folge haben, sind diese als Bestandteil der Kritik ebenso nicht vom Prozess der Schöpfung zu trennen. Deleuze fragt nach den Mechanismen der Kritik, wenn das Theater untrennbar schöpferisch und kritisch zugleich sei, und gibt folgende Antwort:

CB [Carmelo Bene, GZ] kritisiert nicht Shakespeare. Vielmehr könnte man sagen, daß, wenn ein Engländer am Ende des 16. Jahrhunderts sich ein bestimmtes Bild von Italien macht, ein Italiener des 20. Jahrhunderts ein Bild des England zurückwerfen kann, in dem sich Shakespeare gefangen sah.²⁶²

Die Kritik richtet sich nicht *gegen* etwas oder jemanden, nicht gegen Shakespeare, nicht gegen Nationen oder Gesellschaften. Das Konzept der Kritik basiert auf einem nicht-dualistischen Weltbild, denn Kritik ist ein schöpferischer Entwurf, der *neben* etwas schon Existierendes gestellt wird. Kritik wird als *Bild* (*image*) gefasst, das aus der Gegenwart heraus entworfen und zur Geltung gebracht wird. Shakespeare entwirft in *Romeo und Julia* ein Bild von Italien, so wie er es verstand. Bene wirft mit *Richard III* ein Bild von England zurück, indem er Shakespeare weiterdenkt und damit nicht nur aktualisierte Inhalte, sondern auch eine neue Theaterform entwickelt. Der Terminus ‚Bild‘ verweist hier auf die

²⁶² Deleuze. *Ein Manifest weniger* (wie Anm. 55). S. 41.

Vielschichtigkeit der Wahrnehmungsniveaus, das die flächenhafte Anordnung der Theatererelemente, die wie auf einer Landkarte verteilt sind, vereint. Bei der Wahrnehmung des *Theater-Bildes* finden Verkettungen der spezifischen Elemente wie Licht, Sprache, Töne, Räume etc. statt, die sich zu einem dynamischen Ensemble einer dichten Oberfläche formieren. Das kritische Bild funktioniert nicht symbolisch oder imaginär, sondern es besteht aus dichten Oberflächen, die in ihren Verknüpfungen in Anschlag gebracht werden und horizontal wahrgenommen werden sollen. Es steht nicht für etwas, sondern kreierte anders zu denkende Anordnungen, welche den gängigen Wahrnehmungskonventionen zu entkommen versuchen. Das kritische Theater-Bild bejaht diese Fluchtbewegung und macht diese als heterogenes Ensemble dynamischer Formen als Alternative zu einem normativen Gesellschaftsbild stark. Es bringt die Mischformen mit seinen neuen Gestalten zur Darstellung, die sich den klar definierten Werthierarchien nicht zuordnen lassen. Um dies zu verdeutlichen, grenzt sich Deleuze von Bertolt Brechts Kritikverständnis ab: Brecht schaffe, so Deleuze, in seinen Theaterstücken nur neue Kontrapunkte und Antagonismen, die lediglich die sozialen Schichten wechseln würden. Durch die Präsentation von gültigen Lösungen bliebe er dem Prinzip der Repräsentation verhaftet und belehre, weshalb sein Eingriff in das Verständnis von Kritik nicht radikal genug sei.²⁶³ Deleuzes Kritik zeichnet sich in Abgrenzung zu Brecht dadurch aus, dass sie ein Nebeneinander von heterogenen gesellschaftlichen (und darin eingeschlossen: künstlerischen) Elementen betont, die als flächenhafte Anordnungen erscheinen und den Rezipienten zu einer selbst empfundenen, erdachten und kreierte Haltung auffordern. Sie nimmt dem Publikum die Entscheidung der Wertung nicht ab, lässt es allein damit, eine Haltung zum Empfundenen einzunehmen. Subtraktion nimmt genau die Stützpfeiler gewohnter Rezeption und eröffnet andere Ordnungen, in denen sich andere Bilder, andere Lesarten, andere Empfindungen einstellen. Kritik zeigt sich nicht nur affirmativ als Bejahung anderer Bilder, sondern in der aktiven Hervorbringung von heterogenen Gesellschaftsbildern, deren Bedingungen durch die Subtraktion erst geschaffen werden. Subtraktionen legen das neu zu Entdeckende dadurch frei, dass sie die starren Formen abziehen und damit (de-)formativ das Werden und neue Formen ermöglichen. Kritik als schöpferischer

²⁶³ Vgl. ebd. S. 65f.

Entwurf überdenkt das Gedachte nicht nur permanent, es praktiziert es als fortlaufende Umwälzung neuer ästhetischer Entwürfe.

Welche Bausteine liefert, zweitens, das Verfahren der *Variationen* für das Verständnis von Kritik? Die Kritik an dem System der Macht – gefasst in seiner größten Ausdehnung als ein Repräsentationssystem, das sowohl Dinge als auch Menschen in eine bestimmte Ordnung stellt – wird nur effektiv, wenn es gelingt, jenen tieferen, intensiveren Raum zu beschreiben, in dem nicht-konstante Punkte eine Struktur bilden und Variationslinien sich kreuzen. Die Bewegung von der fixierten Norm zur kontinuierlichen Variation beschreibt Deleuze als *Minoritär-Werden*. Die Minorität hat hier zweierlei Bedeutung: Einerseits bezeichnet ‚Minorität‘ den Tatbestand, dass wir es rein zahlenmäßig mit Mehr- oder Minderheiten in der Gesellschaft zu tun haben. Andererseits, und dieser Aspekt ist von größerer Bedeutung, beinhalten minoritäre Bewegungen ein *Werden* im Gegensatz zur Majorität, die in der Reproduktion und damit im Stillstand verharrt. Die kritische Funktion des Theaters sollte unter den Bedingungen auftreten, „dass Minorität nichts regionalistisches repräsentiert, aber ebenso wenig etwas aristokratisches, ästhetisches oder mystisches.“²⁶⁴ Demnach ist kritisches Theater kein Vertreter der rein zahlenmäßigen Minderheiten, kein Theater der Dritten Welt oder gar regionalistisches Volkstheater. Kritik als Form der Nicht-Repräsentation bedeutet, in erster Linie vom Werden, das heißt, vom Prozess und von den Wirkungen her zu denken. Das Fremde, das Andere wird in der Bewegung von der Norm zur Variation nicht negativ als solches identifiziert und ausgegrenzt, sondern es wird als in der Gesellschaft gegenwärtig und wirksam gezeigt. Das kritische Theater erzeugt eine Situation, die auf Variationen anstatt auf Dualismen beruht. Um dieses zu erreichen, wird Bene als Schauspieler und Regisseur zu einem Operateur, das heißt, er begibt sich in die Mitte des Geschehens, womit Kritik *aus der Mitte* heraus, durch ein sich Hineinbegeben in das Andere geschieht.

Zurückgespiegelt auf das Prinzip der (De-)formation, stellt sich, drittens, die Frage: Was trägt dieses zum Verständnis von Kritik bei? Schöpfung zeichnet sich durch das Zusammenspiel von Affekten und Perzepten aus, wie Deleuze es als *permanentes Werden* und *Einfangen unsichtbarer Kräfte* formuliert. Demnach

²⁶⁴ Ebd. S. 73.

wäre Theater als Kritik etwas, das sich nicht fixieren ließe, weil es sich ständig aus der Form heraus bewegt. Tatsächlich betont Deleuze, dass das kritische Theater vor allem auch auf der Entgrenzung der *Form* basiere:

Aber CB macht sich eine andere Vorstellung von Kritik. Wenn er vorzieht, die Machtelemente zu *amputieren*, ändert er nicht allein den theatralischen Stoff, sondern auch die Form des Theaters, das aufhört, ‚Repräsentation‘ zu sein, während gleichzeitig der Schauspieler aufhört, Schauspieler zu sein.²⁶⁵

An dieser Stelle kommt das Prinzip der (De-)formation zur Geltung, indem Bene ein Kritikverständnis attestiert wird, das mit traditionellen, festgeschriebenen Formen des Theaters experimentiert und damit die Grenzen der erstarrten Formen untersucht. (De-)formation besagt jedoch nicht, dass hier einfach Formen überschritten, sondern dass immer wieder neue Formen erfunden werden. Die Schreibweise (De-)formation betont die Neuformation gegenüber dem ‚De-‘ als Überschreitendes und problematisiert damit die Frage, ob behauptete Grenzüberschreitungen die alte Ordnung nicht viel eher stabilisieren, als diese aufzubrechen. Es ist hilfreich, dieses Kritikverständnis von demjenigen der Avantgarde abzuheben. Der Unterschied zwischen Benes Kritikverständnis und demjenigen einschlägiger Avantgardebewegungen liegt eben genau in der Bewegung des Minoritär-Werdens. Die Avantgarde ist eine Gesellschaftsutopie, die sich dem Fortschritt verschrieben hat und die im Bewusstsein des Besseren und mit der Attitüde des Vorläuferseins auftritt. Sie macht sich zur Agentin klarer Wertehierarchien und ist dem traditionellen Geniegedanken verhaftet, was sie der bürgerlichen Kunst, gegen die sie sich eigentlich zu wenden versucht, wieder ungewollt sehr nahe bringt. In der Regel verfehlt die Avantgarde die Revolution im Sinne einer radikalen Veränderung der Welt, und ihre Vertreter grenzen sich klar durch ihren Glauben an den Fortschritt ab. Dadurch kreieren sie Zonen der Exklusivität, des Ausschlusses und agieren gerade nicht aus der Mitte heraus. Sie zeigen sich als eine Bewegung, die im festen Besitz des Wissens scheint, das sie zu ihren Aktionen berechtigt.²⁶⁶ Entgegen avantgardistischen Weltveränderungsbestrebungen bringt Deleuze seine Haltung des Minoritär-

²⁶⁵ Ebd. S. 42.

²⁶⁶ Vgl. beispielsweise ein anonymes Manifest der Dada-Bewegung von 1920: „Keine Maler mehr, keine Literaten, keine Musiker, keine Bildhauer, keine Religionen, keine Republikaner, keine Royalisten, keine Imperialisten, keine Anarchisten, keine Sozialisten [...], endlich genug von all diesen Dummheiten, nichts mehr, nichts mehr, nichts, *nichts, nichts, nichts*. [...] Auf diese Weise hoffen wir, daß das Neue, welches das Gleiche sein wird wie das, was wir nicht mehr wollen, sich als weniger verfault, weniger egoistisch, weniger handelstüchtig, weniger stumpfsinnig, weniger ungeheuer *grotesk* erweisen wird. Es leben die Konkubinen und Konkubisten. Alle Mitglieder der Dada-Bewegung sind Präsidenten.“ (In: Wolfgang Asholt und Walter Fähnders [Hrsg.]. *Manifeste und Proklamationen der europäischen Avantgarde [1909-1938]*. Stuttgart, Weimar 1995. S. 187).

Werdens auf den Punkt, wenn er von *Demut* (*le point où il est humble*²⁶⁷) spricht. Im Terminus ‚Demut‘ liegt aus meiner Sicht hier weniger die unterwürfige, autoritätshörige Konnotation, die der Begriff im deutschen Sprachgebrauch mit sich bringt, als die positive Implikation des Respektes gegenüber dem Anderen. Bene respektiert Shakespeare als einen großen Theaterautor; er verwirft seine Arbeit nicht, sondern benutzt sie, um daraus seinen neuen Entwurf zu entwickeln. Im kritischen Theater drückt sich eine *produktive Demut* aus, die nicht in Verhaltenheit erstarren lässt, sondern durch die Fähigkeit, das Andere als solches stehen zu lassen und es damit auf Augenhöhe zu positionieren, besticht. Das Konzept der produktiven Demut ist ein Aufruf für den leichten, beweglichen und schöpferischen Umgang mit klassischen Theatertexten, es ist ein Aufruf zu einer Kritik, die nicht ausschließt, sondern einschließt, wobei das Einschließen nicht integrierend und versöhnlich gemeint ist, sondern vielmehr bedeutet, das *Vermögen* des Anderen zu orten, denn so können verschleierte gesellschaftliche Zu- und Missstände wahrnehmbar gemacht werden. Diese Form der Demut führt dazu, dass sowohl die Elemente des Anderen als auch das eigene Interesse stark gemacht werden können. Insofern ist Minoritär-Werden eine positiv kritische, pathetisch formuliert gar leidenschaftlich revolutionäre Haltung; sie ist – wie Deleuze es ganz am Schluss seines Textes ebenso pathetisch ausruft – „eine einfache, liebevolle Potentialität, ein Element für ein neues Werden des Bewusstseins.“²⁶⁸

Im Falle von Bene macht das Theater das Vermögen des Körpers zur (De-)formation, als das von der Norm Abweichende, stark. Es macht das Fremde, das Entstellte, das Andere in der Gesellschaft bewusst, indem es dieses nicht einfach ortet, sondern es in Interferenz zu den Zuschauenden als Stärke oder als Potenzial inszeniert. (De-)formation wird nicht einfach der Form gegenüber als die bessere Variante dargestellt, sondern sie verweist zunächst auf das unbestimmbare Dritte, das sich jedoch an konkreten Orten auf der Bühne manifestiert. Die Wahrnehmung wird immer auf dasjenige gelenkt, von dem wir noch kein Wissen haben. Richard stellt sich nicht als der Kranke, Schwache oder gar Bemitleidenswerte dar, sondern verkörpert unaufhörlich Widersprüchlichkeiten: Er zeigt sich als unwiderstehlicher Massenmörder, erotischer Krüppel oder Ekel erregender Verführer. Die Grenze verläuft nicht zwischen dem Kranken und dem Gesunden, sie verläuft viel eher zwischen der

²⁶⁷ Deleuze. „Un manifeste de moins“. In: ders. und Bene. *Superpositions* (wie Anm. 61). S. 120.

²⁶⁸ Deleuze. *Ein Manifest weniger* (wie Anm. 55). S. 74.

Art und Weise und der Verweigerung der Rezeption: „In Wirklichkeit verläuft die Grenze zwischen der Geschichte und dem Anti-Historischen, d.h. konkret, jenen, von denen die Geschichte nicht berichtet. Sie verläuft zwischen der Struktur und den Fluchtlinien, die sie durchqueren.“²⁶⁹ Demnach bringt kritisches Theater die Figuren auf die Bühne, die dem Anti-Historischen zugehören. Es stellt diejenigen dar, für die es keine genormten Strukturen gibt und die aufgrund ihrer Existenz bewährte, scheinbar gesicherte Erkenntnisse oder Ordnungsmuster zu zerstören vermögen. Dieses jedoch nicht nur inhaltlich, sondern auch formal. Das kritische Theater *setzt* durch die (De-)formation neue Wahrnehmungsmöglichkeiten, es schafft sich durch die Verschiebungen seiner Möglichkeiten selber seine Ereignisse. So gesehen, liegt seine politische Relevanz nicht in der Vermittlung der Inhalte, sondern im Praktizieren anderer Wahrnehmungsformate, welche die alltägliche Welt anders erscheinen lassen. Jeder theatrale Entwurf ist ein sich gegenwärtig ereignender Eingriff in die Wirklichkeit, ein unabdingbares Kreuzen dessen, was vorher schon existierte. Das Theater kritisiert, indem es schöpft, das Minoritäre stark macht und handelt als Element in einer vielgestaltigen und ausdifferenzierten Gesellschaft. Bene erzeugt Situationen, indem er Elemente aus dem Ursprungstück herausschneidet und diese in einer Weise miteinander verknüpft, die sich einerseits dem Prinzip des Gestaltens von definitiven Formen entzieht. So gelesen, sind deformativ Verfahren dazu da, sich genormten Weltverständnissen zu widersetzen. In diesem Sinne heißt Schauspielen, jenes *Werden* und *Ereignen* gleichzeitig zu veranlassen; der Schauspieler *ist* nicht, sondern er *wird* auf der Bühne, im Verlaufe der Aufführung und von Vorstellung zu Vorstellung. Seine Arbeit ereignet sich im Geschehen, und die Qualität einer Produktion zeigt sich im Verlauf der von ihm und seiner Umgebung produzierten Variationen. Dieses Theater hat kein bestimmtes Ziel, es will kein fertiges Produkt verkaufen, und das spezifisch Ästhetische liegt in der Art und Weise, wie das Vermögen in seiner Kraft an die Oberfläche gebracht wird und welche Wirkung es entfaltet. Das Produkt rückt zugunsten der Handlung in den Hintergrund; Schauspielen ist dann der Akt, der den Körper zur Produktionsstätte

²⁶⁹ Ebd. S. 70. Ähnlich argumentiert auch Blumenberg: „Die Ureinwohner Patagoniens [...] haben einen Anspruch darauf, nicht nur am Leben gelassen zu werden, sondern auch von denen, die *Theorie betreiben*, theoretisch nicht vergessen zu werden, den Anteil an der Menschheit in ihrer Person gewürdigt und bewahrt zu sehen. [...] Es ist nicht Sache unserer Wahl, sondern des an uns bestehenden Anspruches, die Ubiquität des Menschlichen präsent zu halten.“ (Blumenberg. *Ernst Cassirers gedenkend* [wie Anm. 140]. S. 166f. [Kursivierung, GZ])

macht, der im Vollzug seine Kritik formuliert, indem er geläufige Wahrnehmungsmuster verschiebt.

Andererseits kann das Potenzial der (De-)formation als kritisches Vermögen nicht nur als flüchtiger und unverfügbarer Teil der Theater- und Theoriearbeit verstanden werden, manifestiert es sich doch an ganz konkreten Orten. Vor allem im Hinblick auf die Praxis bleibt es unbefriedigend, das kritische Element des Theaters ausschließlich in der Eröffnung neuer Wahrnehmungen auf die Welt zu verstehen. Dies ist zweifelsohne Teil *jeder* Kunst und ästhetischer Reflexion, wird aber, wie Deleuze zeigt, durch viel konkretere Forderungen ergänzt. Das kritische Potenzial der Ästhetik liegt in der Anordnung, die Deleuze, Bene und *post mortem* Shakespeare einnehmen: Sie agieren auf gleichen Ebenen mit Stilmitteln, die nicht zwangsläufig einer Disziplin zugeordnet sind, als Philosoph, als Theatermacher, als bereits lange kanonisierter Klassiker. In diesem Sinne ist das kritische Theater als eine situative Praxis, in der Eingriffe stattfinden und das Heterogene miteinander verknüpft wird, zu verstehen. Entsprechend kann auch die Ästhetik, wenn sie praktisch vorgeht, die ihr eigenen Hierarchisierungen aufbrechen und beispielsweise die Materialisierung der Sprache ernst nehmen, Bilder neben Begriffe stellen oder radikal unsprachlich verfahren, indem sie den Körper als Teil jeder philosophischen Situation anordnet. Somit kritisiert ästhetische Praxis auch, indem sie disziplinäre Zuordnungen (de-)formiert, neue Settings vorschlägt und macht dadurch die Verletzbarkeit und das Aufeinanderangewiesen-Sein der Disziplinen (inklusive der Kunst) deutlich.

Das Kritikverständnis einer ethisch engagierten Ästhetik besteht also erstens aus dem Abziehen, dem Ausschneiden oder Amputieren der stabilen Elemente der Macht; zweitens besteht es darin, die einzelnen Bausteine in kontinuierliche Variation zu versetzen; und drittens: „tout transposer en *mineur* (c'est le rôle des opérateurs, répondant à l'idée d'intervalle ‚plus petit‘).“²⁷⁰ Der kritische Gehalt philosophischer Ästhetik ist produktiv, wenn er nicht auf Dichotomien beruht und die Identität als Eines behaupten will. Produktiv ist Kritik dann, wenn neue Verknüpfungen und damit alternative Ästhetikentwürfe geschaffen werden, das heißt, mit Nuancen operiert wird, diese bestimmt und in neue Verhältnisse

²⁷⁰ In der deutschen Übersetzung wird *mineur* mit „Moll“ übersetzt, weshalb hier die französische Originalpassage zitiert sei (Deleuze. „Un manifeste de moins“. In: ders. und Bene. *Superpositions* [wie Anm. 61]. S. 106).

zueinander gesetzt werden. Diese Einsicht betrifft das philosophische Operieren mit Begriffen, es betrifft aber auch die Aktionen der Akteure, die sich auf bestimmtes Material beziehen oder an bestimmten Orten auftreten. Agenten der Kritik legen die Verzahnungen und Verkettungen von Strukturen frei und ordnen nicht vorher definierte moralische Werte auf einer ab- oder aufsteigenden Skala an. Kritik legt somit den Fokus auf Prozesse und Wirkungen und weiß, dass durch die Eliminierung der stabilen Elemente der Macht neue Formen der Macht entstehen, dessen Praktiken in ihrer Komplexität und nicht als Dichotomie kontinuierlich freigelegt werden. *Critically crip* ist in diesem Sinne doppeldeutig zu verstehen: Im performativen Sinne ist es mit einer Hoffnung auf Umdeutung und Selbstbestimmung verknüpft, wenn es gelingt den Terminus ‚Krüppel‘ als Zitat aus der Unveränderbarkeit herauszuholen und ihm damit eine andere, emanzipative Bedeutung zuzuschreiben, als es die scheinbar festgeschriebene vorzugeben versucht.²⁷¹ Außerdem ist es als praktisch ästhetisches Verfahren gemeint, das die sprachlich dominierenden Verfahren, in denen sich eine Akkumulation autoritativer Praktiken gegenüber anderen darstellerischen Formaten zeigt, aufzubrechen und durch den Einsatz ebendieser zu erweitern versucht, denen ein eigenständiges reflexives Potenzial attestiert wird. Kritik äußert sich darin, den Terminus ‚Krüppel‘ im Sinne von *Crip Aesthetics* umzudeuten und damit (de-)formierende Formate zu erfinden, die *mit* Behinderung reflektieren.

Mit Körpern (im Bild) reflektieren

Nehmen wir also weiterhin an, es gäbe die Notwendigkeit, sich zunehmend Gedanken über nicht-sprachliches Reflektieren zu machen, und versuchen wir den Vorschlag des *critically crip* dahingehend weiterzudenken, wie *mit* Körpern anstatt über diese reflektiert werden kann. Im Fall des konkreten Projektes, das einen Film und die den Text unterbrechenden Videostills hervorbrachte, geht es hier weniger um unmittelbaren Körpereinsatz, der gewinnbringender als

²⁷¹ Jacques Derrida nennt dieses Vorgehen „wesensmäßige Iterabilität“, die jedem Syntagma eigen ist: „Aufgrund seiner wesensmäßigen Iterabilität kann man ein schriftliches Syntagma immer aus der Verkettung, in der es gefaßt oder gegeben ist, herausnehmen, ohne daß es dabei alle Möglichkeiten des Funktionierens und genau genommen alle Möglichkeiten der ‚Kommunikation‘ verliert. Man kann ihm eventuell andere zuerkennen, indem man es in andere Ketten einschreibt oder es ihnen *aufpfropft*. Kein Kontext kann es abschließen. Noch irgendein Code, wobei der Code hier gleichzeitig die Möglichkeit und die Unmöglichkeit der Schrift, ihrer wesensmäßigen Iterabilität (Wiederholung, Andersheit) ist.“ (Jacques Derrida. „Signatur Ereignis Kontext“. In: ders. *Limited Inc.* Wien 2001. S. 15-45, hier S. 27f.).

Performance selber hätte aufgeführt und diskutiert werden sollen, als um Körper, die uns *im Bild* vermittelt werden. Deshalb sind hier einige kurze Bemerkungen zu der Verknüpfung von Bild und Reflexion, wie sie an verschiedenen Orten zurzeit diskutiert wird, angebracht. Verfolgt werden hier Zugänge, die einen nicht-illustrativen Umgang mit Bildern vorschlagen. Wie könnte visuelle Reflexion im Hinblick auf die Bezugsgröße der Verletzbarkeit gestaltet werden? Welchen Wert hat ein Nebeneinander von visueller und sprachlicher Reflexion für die philosophische Ästhetik?

Sichtet man die aktuellen Debatten zum Thema ‚Bild und Denken‘, findet man vielgestaltige Zugänge, von denen hier nur kleine Ausschnitte bedacht werden. Die Vorschläge reichen von Ansätzen aus der Hirnforschung, welche Bildwahrnehmung rein organisch erklären möchten, über psychologische Wahrnehmungstheorien bis hin zu historischen Vergleichen, kunst- und kulturwissenschaftlichen oder medientheoretischen Ansätzen.²⁷² Das Spektrum der Auffassungen darüber, wie Bilder denken könnten, ist facettenreich und hat sich in den letzten Jahren zu Recht aufgrund des immer größer werdenden Einflusses des Visuellen als Objekt einer lebendigen transdisziplinären Debattierfreudigkeit erwiesen. Dabei ist augenfällig, dass, vor allem vonseiten der Literatur- und Kulturwissenschaft betrachtet, gerne nach dem argumentativen Gehalt von Bildern gesucht wird. Propagiert wird die Auffassung, „daß Bilder argumentative Bewegungen aufnehmen und vollziehen, sei es als eigenständiges Bildmedium oder im medialen Verbund [...]“²⁷³ Dieser Anspruch wird zu untermauern versucht, indem sowohl nach dem Bildlichen der Argumentation als auch nach dem Argumentativen der Bildlichkeit gesucht wird, womit das Ziel verfolgt wird, das Bild aus einem diffusen vor-kritischen und damit auch vor-begrifflichen Zustand zu entheben und ihm stattdessen eine wissenschaftlich legitime Funktion zuzuschreiben. Es soll nicht bezweifelt werden, dass Bilder diesen Status erfüllen und entsprechend analysiert werden müssen. Gerade im negativen Sinne scheint der Anspruch, Bildargumentationen zu sezieren, notwendiger denn je, wenn wir an Bilder populistischer Mainstream-

²⁷² Programmatisch nennen Bettina Heintz und Jörg Huber ihren Sammelband *Mit dem Auge denken*, der eine Auffächerung zum Thema Bild und Denken aus den unterschiedlichsten Perspektiven zeigt (vgl. Heintz und Huber (Hrsg.). *Mit dem Auge denken* [wie Anm. 210]).

²⁷³ Barbara Naumann und Edgar Pankow (Hrsg.). *Bilder-Denken. Bildlichkeit und Argumentation*. München 2004. S. 7.

Medien denken, die gezielte bildpropagandistische ‚Argumentationen‘ herstellen, um damit entsprechende politische Handlungen zu legitimieren.²⁷⁴

Die hier gezeigten repräsentationskritischen Bildentwürfe von Künstlern mit einer Behinderung sind offensichtlich anderer Art, weil sie Bilder jenseits gängiger Klischees zeigen und deshalb auch einen anderen Umgang fordern: Sie erreichen Wahrnehmungsniveaus, die sich dem argumentatorischen Ansinnen entziehen und deshalb viel eher auf die Grenzen der Bildlichkeit verweisen als auf deren Versteh- oder Erklärbarkeit. Entgegen der hermeneutischen Ausrichtung, die argumentatorische Strukturen der Bilder nachvollzieht, existieren auch diese anderen Bilder, die sich nicht in logischen Strukturen fassen lassen. Gerade durch das Heraustreten aus der Logik der Bildargumentation entfalten sie ihren Wert, der andere Wahrnehmungsordnungen anruft. Selbstredend kritisiert dieses Bildverständnis jegliche Form von Bildillustration, wie sie zunehmend in der öffentlichen Wissensvermittlung eingesetzt wird, indem diese eben gerade keinen offensiven Showbetrieb bedient, der Bilder meist nur einsetzt, um Diffuses, Nichtverstehbares visuell zu kaschieren, das aber trotzdem verkauft werden muss. Im Gegenteil: Um zu anderen Ordnungen zu gelangen, setzen gerade diese Bilder auf Unbegrifflichkeit, also auf nicht mehr in Sprache zu Fassendes, und die sich daraus entwickelnde *creatio continua*.

An diesem Punkt setzt ein Austausch zwischen philosophischer Ästhetik und den Bildern an, der den *reflexiven* – anstatt den argumentatorischen – Gehalt von Bildern stark macht. Vonseiten der Philosophie wird in den Debatten um die Reflexivität von Bildern heute gemeinhin davon ausgegangen, dem Bild selbst reflexive Vorgänge zuzuschreiben und ihm damit eine philosophische Funktion zuzutrauen.²⁷⁵ Der Terminus ‚Bild‘ wird hierbei nicht technisch oder motivorientiert erläutert. So wird er entsprechend unabhängig davon, ob es sich

²⁷⁴ Tom Holert nimmt eine solche Analyse vor, indem er Collin L. Powells mehrfach medienüberschreitenden Auftritt im Jahre 2003 vor dem UN-Sicherheitsrat analysiert, der ‚beweisen‘ sollte, dass der Irak im Besitz von Biowaffen sei. Kurz nach dem durch technisch perfekte Schaubilder begleiteten Auftritt Powells stellte sich heraus, dass die Geheimdienstinformationen, auf die sich Powell stützte, falsch waren. Trotz der Veruntreuung der Fakten führt die (bild-)rhetorische Überzeugungsarbeit des Außenministers zur Fortführung des *War on Terrorism* (vgl. Tom Holert. „Feindverstehen“. In: Albrecht, Huber, Imesch, Jost und Stoellger [Hrsg.]. *Kultur Nicht Verstehen* [wie Anm. 50]. S. 213-223, hier S. 217ff.).

²⁷⁵ Vgl. Birgit Recki und Lambert Wiesing (Hrsg.). *Bild und Reflexion*. München 1997. S. 7: „Seit Platons radikaler Verurteilung des künstlerischen Bildes ist das Verhältnis der Philosophie zum Bild selbst wiederum ein Thema philosophischer Reflexion – und zwar heute zumeist im Zuge einer optimistischen Umwertung: An die Stelle der Verurteilung des Bildes tritt immer häufiger der Vorschlag, das Bild philosophisch ernst zu nehmen – ja, ihm selbst philosophische Funktionen zuzutrauen.“

um materiell lokalisierbare Bilder, um Bildvorstellungen im Bewusstsein oder deren Grenzbereiche handelt, verwendet. Entscheidend ist allein der Reflexionsvorgang, der im Bild liegt. Demnach ist es auch hier nicht so sehr von Bedeutung, ob es sich um bewegte Bilder eines Videos, um *Stills* oder um mentale Bilder von Körpern handelt. Die Frage nach den Modi der Reflexion wird also auch in der Philosophie inzwischen nicht nur sprachlich, sondern auch bildimmanent verfolgt. Das heißt, dass nicht mehr nur die Frage nach dem Verhältnis von Bild und Begriff im Vordergrund steht, sondern ebenso diejenige nach dem reflexiven Gehalt des Bildes selber. Damit wird die Autonomie des Bildes gegenüber der Sprache eingefordert. Das Bild wird nicht vor-begrifflich unbefriedigend in der Diffusion positioniert, sondern ihm eine ebenso relevante, weil eigenständige reflexive Kraft zugeordnet.

Das visuelle Reflektieren der praktischen Ästhetik schließt an diese Art der Bildreflexion an und verfolgt die antihermeneutische Präzision der Bilder: Bilder berühren gerade deshalb nachhaltig, weil sie logisch argumentatorisch nicht fassbar sind und weil sie verletzen. Und genau in dieser sprachlichen Unfassbarkeit nehmen sie ihre Funktion in der ästhetischen Reflexion ein, indem sie den verletzbaren Ort zwischen Sprache und Bild markieren. Die hier gezeigten Bilder von Behinderungen befördern eine Ahnung von Verletzbarkeit erst, indem sie argumentatorische Notstände einleiten. Diese Bilder erzeugen auf nicht sprachlicher Ebene Gegenwart, weil sie unsere Unverletzbarkeit – in Bezug auf unser Wissen, unser ästhetisches Empfinden, unsere Urteile, unserer Vorstellungen von Philosophie, von Theorie und Praxis – durchkreuzen. Sie zeigen die Brüche der Wahrnehmung und damit auch das brüchige Bild jeglicher Norm- und Formvorstellungen mit dem Ziel, dass „die Zuschauer nicht mich anschauen, sondern in sich selbst“²⁷⁶, so formuliert es Raimund Hoghe, der danach fragt, wer hier eigentlich wen anschaut. Ein starkes Bild von Behinderung befördert Sprachlosigkeit, bevor es zu einer neuen Sprache animiert. Mit Körpern (im Bild) reflektieren zeichnet sich dadurch aus, dass es bildlich Mängel und Zäsuren in den sicheren Systemen unseres Körperbewusstseins und unserer Vorstellung von Begrifflichkeit markiert, um so den Körper hervortreten zu lassen. Genau diese Unterbrechungen sind es, welche visuelle Unmittelbarkeit herstellen und damit unausweichlich den Zustand der Unberührbarkeit

²⁷⁶ Raimund Hoghe im Interview (Paris 2003) zum Film *augen blicke N* (wie Anm. 248).

durchkreuzen. Wollten wir vorsichtig von einem zeitgemäßen Aufscheinen ‚wahrer‘ Momente in Kunst und Leben sprechen, dann dort, wo dieser Zustand von Unberührbarkeit aufgehoben wird zugunsten eines Bewusstseins von Verletzbarkeit, das auf einem Verständnis davon beruht, wie leicht ein Menschenleben beschädigt oder gar ausgelöscht werden kann.²⁷⁷ Vorsichtig ist dieser Kommentar deshalb, weil ‚wahr‘ nicht autokratisch gedacht ist, sondern als Moment der Verletzbarkeit, der Berührung, Tangiertheit, der Ambivalenzen provoziert. Solche Bilder tragen dazu bei, eine verletzbare Haltung dem Anderen gegenüber einzunehmen, die auf der Erkenntnis der Gefährdetheit des Lebens beruht. Diese Haltung ist deshalb eine ethische, weil sie, eng verflochten mit der Ästhetik, zu einem Respekt zollenden Umgang mit dem Anderen führt, weil das ästhetische Produkt nie vom Leben entfernt, sondern gerade dieses bedenkt.

Der Sprung von der Sprache zum Bild als erweiterte philosophische Reflexionsmöglichkeit begründet sich dadurch, dass der verletzbare Körper so vielschichtig wie möglich zur Darstellung gebracht werden kann; als verletzbarer menschlicher Körper und als verletzbarer Corpus einer ästhetischen Theorie. Bilder berühren andere Wahrnehmungsschichten als Sprache, Töne oder Körper. Dieses Vorgehen ist nicht daran interessiert, die Bilder zu erklären, die Sprache durch Bilder zu illustrieren oder durch Bilder dem Text eine größere Plausibilität zukommen zu lassen. Mit Körpern (im Bild) reflektieren heißt vielmehr, Bilder im Text als ‚Stilmittel‘ einzusetzen, sie als autonomen reflexiven Anteil zu verstehen, der diesseits der Sprache zur Geltung kommt. Bilder, die eine diesseitige materielle Unmittelbarkeit herstellen, erzeugen eine unausweichliche Aufmerksamkeit und Neugierde dem Anderen gegenüber, und sie wirken dann überzeugend, wenn sie meine Verletzbarkeit dem Anderen gegenüber zeigen *et vice versa*. So zeigt sich ästhetisches Involviertsein als unumgänglich, weil es auf eigene Erfahrungswelten, auf den eigenen Alltag und Umgang mit Menschen mit Behinderungen zurückwirft. Ein auf Verletzbarkeit basierender Bildeinsatz stärkt die Vielfältigkeiten körperlicher Formen und ruft dazu auf, das Einzigartige nicht zu verallgemeinern, sondern dieses als solches überhaupt sichtbar, zugänglich und damit theoriefähig zu machen. An diesen Sichtbarkeiten kann dann die

²⁷⁷ An dieser Stelle sei der Kommentar meines Freundes Peter Wehrli, dem Leiter und Gründer des Zentrums für Selbstbestimmtes Leben in Zürich (ZSL), erwähnt: „Als Mensch mit Behinderung, der einen Rollstuhl benutzt, habe ich oft den Eindruck, dass ich ‚gesunden‘ Menschen den Tod vorführe. Mein Körper provoziert bei anderen eine Ahnung von Sterblichkeit und Verfall, und deshalb schrecken sie vor mir zurück.“

Begrifflichkeit überprüft werden, das heißt, eine Sprache für etwas gefunden werden, das noch nicht beschreibbar ist. Könnte sich somit eine Theoriesprache jenseits akademischer Unkörperlichkeit, Marginalisierung, moralisierendem Tonfall oder auch politischer Korrektheit einstellen?

Mit Körpern reflektieren impliziert aber auch, den Blick auf das Theorietreiben zu richten, indem konkret nach Möglichkeiten körperlicher Einmischung gefragt wird. Verletzbar agieren heißt, auch eine körperliche Haltung einnehmen, und es fragt sich, wie sich diese äußern kann. Der Körper in seinen verschiedenen Inszenierungsformen ist ein Ort, an dem sich das Unhintergehbare der Verletzbarkeit so deutlich zeigt, weshalb sich der verletzbare Körper, als Konstante des menschlichen Lebens, auch konstitutiv auf die Theoriebildung auswirkt. Mit all seinen kulturellen Praktiken offeriert der Körper ein geradezu plastisches Feldforschungsgebiet, von dem her sich auch neue Möglichkeiten ästhetischer Theoriebildung entwickeln ließen. Es geht also nicht nur um den Umgang mit Bildern, sondern auch um den Körper des Theoretikers selber, denn wie die Bilder kann auch dieser in der Vermittlung, Bildung und Verkörperung von ästhetischer Theorie solche Verletzbarkeiten herstellen. So wie sich der sprachliche Begriff verletzbar zeigt, um Bilderfahrungen adäquat zu machen und – von der anderen Seite herkommend – das Bild ebenso nicht einfach ein Motiv zeigt, das auf seine Erklärung wartet, gerät auch der Körper nicht nur als zu betrachtendes und analysierendes Objekt, sondern ebenso als Theorie betreibendes Subjekt ins Spiel. Auch der Körper des Philosophen trägt in hohem Maße dazu bei, öffnende Aufmerksamkeiten auf Differentes zu lenken. Sich Verletzbarkeit an Körpern von Menschen mit Behinderung zu vergegenwärtigen, heißt nicht, *über* sie zu sprechen, sondern sich der eigenen Verletzbarkeit gewahr zu werden und diese in die Theoriearbeit einfließen zu lassen, womit sehr konkret nach den Gestaltungsmöglichkeiten verletzbarer Orte gefragt wird.

Ästhetische Theorie kuratieren

Die Unantastbarkeit des philosophierenden Körpers ist unvergleichlich stärker ausgeprägt als diejenige des darstellenden Performers. Beide Professionen sind an den Polen auf der Skala von Körperlichkeit angesiedelt: So wie eine gelungene *Performance* notwendig auf die Effekte des Körpers setzt, scheint ein gelungener

Theorieentwurf, den Körper notwendig ausschließen zu müssen. Und es scheint, wenn man sich die körperlichen Gewohnheiten, Fähigkeiten und Praktiken in Philosophie und *Performance* vergegenwärtigt, geradezu utopisch, eine körperliche Schnittstelle zwischen beiden herstellen zu wollen. Was dem einen schnell zu viel der Körperlichkeit ist dem anderen sowieso schon immer zu wenig: „Theorie ist etwas, was man nicht sieht“²⁷⁸, so Blumenberg, der das theoretische Verhalten als etwas versteht, das für nicht Eingeweihte rätselhaft, anstößig oder sogar lachhaft erscheinen muss. Sie ist in ihrer Grundverfassung „ab ovo exzentrisch“²⁷⁹, also von allem Anfang an überspannt, verschoben und vor allem unkörperlich. Zwischen dem Inhalt des Denkens und der Art und Weise, wie sich dieses körperlich zeigt, gibt es keine notwendige Verbindung, was Blumenberg als anthropologische Konstante klassifiziert, auf der jede Theoriearbeit basiere. Seine Theorie der Unbegrifflichkeit baut ja geradezu auf der Nichtsichtbarkeit des Phänomens auf, weshalb er nach einer ebenso nicht-sprachlichen Form der Reflexion sucht. In der Genese jeglicher Theorie liegt ebendiese Exzentrizität der Theorie als unumgänglicher Bestandteil, und dieses Paradox gilt es auszuhalten. Entsprechend groß ist das Misstrauen, wenn sich Theorie anderer Sinnlichkeit stiftender Medien bedient – seien es Bilder, Töne, Poesie oder Körper. Im klassischen Sinne zeichnet sich Theorie durch die Fähigkeit aus, eine Abstraktion des Sinnlichen vorzunehmen, und zeigt sich deshalb unsinnlich unsichtbar. Diese Unsichtbarkeit der Theorie macht den Zuschauer zwangsläufig zum unverständigen Zuschauer, der zwar auf den sichtbaren Theoretiker stößt, jedoch zu seinem unsichtbaren Inneren keinen Zugang findet. Diese Diskrepanz bürgt für Seriosität und macht die Qualität von Theorie aus. Wer theoretisches Arbeiten als reinen Abstraktionsvorgang versteht, muss sich über verschiedene Theorieformate wenig Gedanken machen. Wer dem Ästhetischen auch als Sinnlichkeit stiftende Praxis ein reflexives Potenzial zuschreibt, begibt sich schnell in ein komplexes Netz von situativen Anordnungen, die unter dem Titel *Ästhetische Theorie kuratieren* ins Blickfeld rückt. Damit wird die Frage angeschnitten, ob man Theorie – analog zu den Überlegungen des Kuratierens von Kunst – nicht ebenso kuratieren könnte, um über Formate auch Inhalte zu reflektieren. Wie könnte dieses Kuratieren im

²⁷⁸ Blumenberg. *Das Lachen der Thrakerin* (wie Anm. 125). S. 9.

²⁷⁹ Philipp Stoellger. *Metapher und Lebenswelt. Hans Blumenbergs Metaphorologie als Lebenswelthermeneutik und ihr religionsphänomenologischer Horizont*. Tübingen 2000. S. 287f. Stoellger macht darauf aufmerksam, dass gerade diese Aussage Blumenbergs auf die Theorie der Unbegrifflichkeit, die sich eben unsichtbar zeigt, verweist.

Hinblick auf eine praktische Ästhetik aussehen? Welchen Wert könnten andere Theorieformate für eine philosophisch-ästhetische Reflexion haben?

Theorie ist etwas, das Sichtbarkeiten herstellt, könnte man Blumenbergs Diktum entgegenhalten. Sie lässt sehen, weil sie es vermag, den verletzbaren Blick auf Phänomene herzustellen, der auf die eigene Involviertheit zurückwirft. Bemerkenswert ist, dass in der Kunst (vor allem im Feld Bildender Kunst) in den letzten Jahrzehnten ausgiebig über das Kuratieren und damit immer auch den reflexiven Gehalt von Ausstellungen nachgedacht wurde.²⁸⁰ Dabei wurden verschiedene Modelle kuratorischer Praxis entworfen, die sich von der Vorstellung des Ausstellungsraumes als reinem Präsentationsort für zeitgenössische Kunst verabschiedeten. Die Idee des Ausstellens wurde neu definiert, indem experimentelle Formen der Darstellung – entlang den Schlagwörtern ‚Partizipation‘, ‚Kollaboration‘ oder ‚Performativität‘ – ausprobiert wurden. Kuratorische Praxis verharnt nicht bei der klassischen Institutionskritik, die das Aufzeigen von Defiziten innerhalb des Kunstsystems betreibt, sondern entwirft alternative Modelle, welche bestehende Ordnungssysteme unterwandern soll. Mit performativer Haltung, die zwar zitiert, im entscheidenden Moment aber die tradierte Bedeutung bricht und sie damit radikal verändert, geschieht diese Subversion häufig in populären künstlerischen Formaten. In enger Verbindung zwischen Kunst und Theorie werden öffentliche Räume umgenutzt, Arbeitsprozesse transparent gemacht, Kommunikationswege oder Produktionsbedingungen erforscht – ähnlich wie in einer Werkstatt, einem Forschungsinstitut oder Labor, in denen Prozesse beobachtet und weniger Produkte verkauft werden. Auffallend dabei ist, dass so arbeitende Institutionen – meist sind es Kunstvereine, Galerienverbände, *Off Spaces* oder temporäre private Initiativen – meistens auch einen reflexiven Anspruch vertreten. Von künstlerischer Seite her besteht keine Scheu, in den Programmen, Symposien, Werkstattgesprächen oder Akademien mit Theoretikern zu arbeiten und in dieser Verflechtung mit der Kunst ästhetische Theoriebildung zu behaupten. In diesen Kontexten geht es häufig um Interessensbündelung und darum, gemeinsam

²⁸⁰ Einen guten Einblick in die verschiedenen Ansätze kuratorischer Praxis gab das internationale Symposium *Curating Degree Zero*, das 1998 in Bremen stattfand: „Ausstellungsmachen wird als eine kulturelle Praxis im Netz anderer kultureller Praktiken verstanden. Kunstproduktion, Theoriebildung und Kritik werden als eine diskursive Formation aufgefaßt, die ineinandergreifend den Gegenstand der zeitgenössischen Kunst bilden. Dabei wird die beständige Frage der Kunst im 20. Jahrhundert nach der Überschneidung von Kunst und Leben neu gestellt“, so die Veranstalter (www.gak-bremen.de/c_einl.htm).

Argumente für die Institutionskritik zu suchen und performative Kunst- und Theorieentwürfe zu lancieren, welche andere Ordnungen aufzeigen sollen.

Institutionell gesehen, verhält sich die Philosophie zu diesen Entwicklungen, die in Bezug auf Theater, Tanz und *Performance* ähnlich verlaufen und bereits beschrieben wurden, weitgehend unbeeinflussbar, setzt sie doch weiterhin auf klassische Unterrichtsformate wie Symposien und Kolloquien und behauptet weiterhin die Wichtigkeit des Textes als einzig wahres Qualitätsmerkmal akademischer Arbeit. Im Hinblick auf den Entwurf einer praktischen Ästhetik ist es mein Vorschlag, diesen historisch gewachsenen, zweifelsohne mehr als berechtigten, oft eloquent, überzeugend und unterhaltend gestaltenden Reflexionsmodus der Sprache durch formale Experimente anderer Darstellungsarten zu erweitern. So wie in der Kunstszene selbstverständlich über das Kuratieren von Inhalten durch das Erfinden anderer Formate und den aktiven Einbezug des Publikums nachgedacht wird, kann auch die praktische Ästhetik ihren Reflexionshorizont durch den Einsatz anderer Medien, durch den eigenen Körpereinsatz, durch das Zueinanderstellen von Bild und Begriff erweitern. Die Verletzbarkeit des Begriffs durch das Bild, des Bildes durch den Begriff, der Bilder untereinander oder innerhalb der Sprache werden von Deleuze und Bene hergestellt, indem sie Situationen anordnen, die unvorhersehbare Wirkungen haben und bereits Teil der Reflexion sind. Ästhetische Reflexion wird somit nicht nur als Nachgestelltes, der Realität latent hinterherhinkend aufgefasst, sondern produziert aktiv Konstellationen, in denen künstlerische Elemente mit Denkfiguren in Situationen gestellt werden. Deleuze und Bene machen es vor, indem sie Inhalte über formale Experimente reflektieren. Insofern gelangen wir zu Fragen kuratorischer Praxis von Theorie selber, die genau wie das Öffentlichmachen künstlerischer Arbeit heute weniger auf Produkte, sprich: auf Aussagen, Systematiken oder Programme ausgerichtet ist, sondern stattdessen die Prozesse des Denkens, die Bewegungen der Reflexion, die Bedingungen der Wissensproduktion wahrnehmbar machen. Praktisch gesprochen heißt das, dass auch Theorieinterventionen in ihren verschiedenen Formaten in den Alltag eingreifen, dass sie in der Stadt und nicht nur im Seminarraum präsent sind, dass sie an den Orten des Geschehens ihren Einspruch erheben. Gerade die Ästhetik, die traditionell immer schon die Dialektik von Philosophie und Kunst verkörpert hat, könnte ihre Rolle weiterhin relevant machen, indem sie die Sprache nicht mehr nur als einziges Medium der Reflexion versteht und in

Verknüpfung mit Kunstpraktiken auch körperlich in die Gesellschaft eingreift, um damit die verletzbaren Orte als grundlegende ethische und ästhetische Kategorie einer heterogenen Gesellschaftsordnung ins Spiel zu bringen.

Versuchen wir, uns kurz einen ‚Überblick‘ über die verschiedenen Möglichkeiten des Theoriekuratierens zu verschaffen, wie diese vor allem aufgrund künstlerischer Initiativen inzwischen rege praktiziert werden. Ein Schema für Praktiken des *Mit*-Kunst-Denkens zu skizzieren, ist weniger sinnvoll, um zu kategorisieren, als um auf dessen Folie die Abweichungen, Mischformen oder gar nicht integrierbaren Stile des Theoriekuratierens auszumachen. Nehmen wir an, es gäbe drei Tendenzen, die beschrieben, wie Veranstaltungen in enger Verflechtung zwischen Theorie und Kunstpraxis gemeinhin aufgezogen würden: Diese wären erstens *inter-*, zweitens *trans-* oder drittens *intradisziplinär* gestaltet.

Interdisziplinär kuratiert betonen Theorie- und Kunstinterventionen das Dazwischen. Die Vorsilbe ‚inter‘ bedeutet ‚zwischen‘ und verweist im Sinne des *inter-esse*, des Dazwischenseins, darauf, dass sich zwischen den Präsentationen eine Evidenz entwickelt, dass sich etwas einstellt, sinnlich ereignet, präsent macht. Die Eigenheiten klassischer Formate werden dabei weitgehend belassen, so dass der Theoretiker einen klassischen Vortrag hält, der Performer performt, in der Ausstellung ausgestellt und im Workshop oder Seminar in kleineren Gruppen diskutiert wird. Das Dazwischen ruft dazu auf, Aufmerksamkeit und Neugierde dem Anderen und sich selber gegenüber zu entwickeln, damit die Querverbindungen zwischen den Aktionen überhaupt hergestellt werden können. Kunst- und Theorieformate werden so nebeneinander gestellt, dass die Teilnehmenden für die jeweiligen Eigenheiten, Gewohnheiten und Kompetenzen des Anderen erwärmt werden und ihre Aufmerksamkeit darauf richten, diese eigenständig auf das eigene Betätigungsfeld zu übertragen. Aufgabe der Kuratierenden ist es weniger, die Formate zu verändern oder gar neue zu erfinden, als die vorhandenen in Konstellationen so anzuordnen, dass sich thematische Verdichtungen ergeben, Widersprüche oder Dialoge einstellen.

Anders verhält es sich beim *transdisziplinären* Vorgehen, denn, wie die Vorsilbe ‚trans-‘ besagt, handelt es sich hier darum, ein Hinüber, Hindurch, gar Jenseits der Form zu kuratieren. Klassische Formate werden dabei transzendiert, was sich im Überschreiten zugeschriebener Präsentationsformen, Arbeitsfelder

und Kompetenzen zeigt.²⁸¹ Es wird davon ausgegangen, dass sich bestimmte Inhalte durch einen Medienwechsel verdeutlichen. In manchen Fällen wird durch das Verlassen des angetrauten Territoriums eine ästhetische Qualität gestärkt, die nicht auf Virtuosität, sondern überzeugenden Dilettantismus setzt. Philosophen kuratieren dann beispielsweise Ausstellungen, Tänzer arbeiten körperlich mit Theoretikern, theoretisches Material wird nicht als Buch, sondern als Ausstellung präsentiert. ‚Transdisziplinär‘ besagt nicht nur, dass Formate vertauscht, sondern auch, dass andere Formate erfunden oder Formate umgedeutet werden. In Form einer Kirchenmesse kann dann ähnlich wie an einem Symposium referiert werden, Künstler halten Vorträge, die fiktiv sind, um die Fiktion des Vortragens zu entlarven, das Zitat einer Vollversammlung, wie es Studentenbewegungen nach 1968 an den Universitäten durchführten, kann zur Reflexion einer zeitgemäßen Ästhetik des Widerstandes beitragen.

Intradisziplinäres Kuratieren betont den Aspekt des innerhalb Seins, auch des Hineintretens in etwas, aus dem Inneren heraus analysieren. Dabei steht das Darstellen und Verändern von Prozessen und damit die Analyse der Produktionsbedingungen von Kunst, Wissen, Theorie, Forschung etc. im Zentrum. Im Transparentmachen des Prozesses der Zusammenarbeit liegt bereits die Reflexion, womit das Produkt vollkommen in den Hintergrund rückt. Das Produkt ist entgegen der Prozessanalyse, die als Praxis vollzogen wird, lediglich ein Abfallprodukt. Es findet – wir kennen ‚intra-‘ übrigens überwiegend in medizinischer Terminologie (‚intravenös‘) – ein Eingriff statt, der von innen heraus etwas ändert. In diesen Fällen werden zugeschriebene Definitionen von vornherein negiert, indem sich Künstler sowieso als Theoretiker verstehen *et vice versa*, und es darum geht, die Prozesshaftigkeit als inhaltliches Feld zu bearbeiten. Herkunft und Zugehörigkeit spielen gegenüber dem Thema eine untergeordnete Rolle, was sich oft darin zeigt, dass von Anfang an gemeinsame Projekte initiiert und durchgeführt werden und somit beide Bereiche gleichberechtigt an der Theoriegenese beteiligt sind.

²⁸¹ Jacques Rancière erzählt die amüsante Geschichte des Französischlehrers Joseph Jacotot, dem es 1818 aufgrund biografischer und historischer Umstände geschah, vor Studierenden, die kein Französisch sprachen, zu unterrichten. Mit großem Erstaunen musste der Professor feststellen, dass die Studierenden, ohne seine Sprache zu beherrschen und damit seine Erklärungen begreifen zu können, in der Lage waren, seinem Unterricht zu folgen: „The revelation that came to Joseph Jacotot amounts to this: the logic of the explicative system had to be overturned. Explication is not necessary to remedy an incapacity to understand. On the contrary, the very incapacity provides the structuring fiction of the explicative conception of the world.“ (Jacques Rancière. *Five Lessons in Intellectual Emancipation*. Stanford 1991. S. 6.). Damit verweist Rancière darauf, dass es durchaus Sinn macht, nicht nur den Schonraum, sondern die Fiktion des souveränen *Erklärens* und *Wissens* zu verlassen und stattdessen eine Kippfigur zwischen Inkompetenz und Kompetenz zu performen.

Selbstverständlich sind diese drei Formen des Kuratierens fast nie in Reinform zu finden, sondern viel eher in ihren vielfältigen Überschneidungsmöglichkeiten. Gemeinsam ist allen drei, dass die Wahl oder Inszenierung des Raumes eine große Rolle spielt und die strikte Trennung zwischen Zuschauenden und Darstellenden oder zwischen Rezipierenden und Produzierenden verletzt, indem das Publikum als Öffentlichkeit nicht nur verschiedenartig involviert wird, sondern häufig sogar im Zentrum steht. Im Fall des interdisziplinären Theoriekuratierens ist es dazu angehalten, eigenständig Verknüpfungen aus völlig heterogenem Material herzustellen und sich selber Zugänge und Wege in und durch das Material zu verschaffen. Transdisziplinäres Kuratieren setzt auf Wahrnehmungsirritation und initiiert ästhetische Reflexion, indem Formate umdefiniert werden und diese in ungewohnten Umgebungen überraschend personell besetzt werden. Wenn Philosophen Ausstellungen kuratieren, wird das Publikum aufgefordert, durch die andere materielle Umsetzung auch andere Nuancen der Denkbewegungen auszumachen. Intradisziplinäres Theoriekuratieren hält sich weniger bei analytischen Theorie-Praxis-Diskussionen und damit an Formatfragen auf, sondern setzt den Prozess des eigenen Arbeitens in den Mittelpunkt, wobei die radikale Selbstreflexion auf andere Bereiche übertragbar sein soll. In allen drei Formen werden die Zuschauenden der klassischen Position der Urteilenden enthoben und stattdessen zu Mitspielern gemacht, die häufig auch physisch beteiligt und zur Partizipation angerufen werden.

Die Vor- und Nachteile dieser Vorgehen liegen auf der Hand: Intradisziplinär kuratiert, bedient sich jeder seiner angestammten Formate und agiert entsprechend souverän. Dabei reden und agieren die Beteiligten jedoch häufig unaufmerksam füreinander, weil es vor allem um das Markieren und Erhalten des eigenen Territoriums geht, und es stellt sich kein Kontakt ein. Zudem müssen sich die Zuschauenden, um das Intradisziplinäre überhaupt wahrnehmen zu können, viele verschiedene Formate anschauen, was bei der starken Interessensausdifferenzierung des Publikums oft nicht eintritt. Transdisziplinäre Vorgehensweisen können überraschende und versteckte Fähigkeiten oder Interessen der Auftretenden hervorholen, die produktive Aufmerksamkeit produzieren. Der Mediumswechsel führt fast immer zu einer Durchlässigkeit und einem Verständnis anderer Arbeitsformen. Gleichzeitig fordert das Verlassen der

eigenen Souveränität und der Schritt in eine andere Form Mut und kann Inkompetenz schnell negativ, gar peinlich werden lassen. Weil an intradisziplinär kuratierten Theorie-Praxis-Veranstaltungen der Arbeitsprozess im Mittelpunkt steht, geht in der Regel eine sehr spezifische hoch informierte Gruppe sofort *in medias res*. Durch die häufig vorhandene Doppelqualifikation der Beteiligten als Künstler und Theoretiker wird jedoch manchmal spezifisches Wissen von Einzeldisziplinen unterdotiert. Ebenso finden diese Veranstaltungen häufig ohne Publikum, dem kein Anschluss ermöglicht wird, statt.

Curare heißt ‚Sorge tragen‘ und ruft in diesem Sinne dazu auf, philosophisch-ästhetische Reflexionen sorgfältig an den Alltag zu binden, diese aus ihm heraus zu generieren. In diesem Sinne stellt die praktische Ästhetik den Anspruch, Reflexion nicht nur zu verwalten, denn auch diese Konnotation wohnt dem *curare* inne, sondern fürsorglich und pflegend die Rückbindung der Theorie an den Alltag zu reflektieren und auch die Kunstpraxis nicht fern jeglicher Theorie zu betreiben. Sorge tragend kann Aufmerksamkeit gestiftet werden: der Fragilität des menschlichen Körpers und damit auch anderen *Corpi* ästhetischer Reflexionsformen gegenüber. Was nicht notwendig zu harmonisierender Versöhnung, was im deutschen ‚Sorge tragen‘ auch mitklingt, führen muss, aber zur Sorgfalt gegenüber dem Erschaffen vielfältiger praktisch-theoretischer Situationen, die Nähe anstatt Distanz zu den Phänomenen herstellen. Schließen wir wieder an den Anfang an, indem wir auf das Konzept der Situation, wie sie anhand der Deleuzeschen Setzung gelesen wurde, zurückgehen:²⁸² Das Schaffen von Situationen wurde dort als nicht-dualisierender Zustand gedacht, in dem die hohe Kombinatorik heterogener Elemente der Kausalität vorrangig ist. Widersprüche schaffen Verbindungen, die zu Intensitäten führen und scheinbar nicht zusammengehörende Gebiete neu verketteten. Diese Neuverkettungen machen den unvorhersehbaren Charakter einer Situation aus, in der Ausnahmen und Abweichungen in ein Verhältnis treten und neue Wirklichkeiten geschaffen werden können. Für die Situationisten definierte Guy Debord das Herstellen von Situationen im Sinne der Theoriearbeit als ein „Spiel von Ereignissen“, das eine „experimentelle Verhaltensweise“ und ein Umherschweifen im urbanen Raum möglich macht. Umherschweifen wiederum heißt: „Technik des eiligen Durchquerens abwechslungsreicher Umgebungen. Im besonderen Sinne auch:

²⁸² Vgl. Kapitel 1, Abschnitt 3.

die Dauer einer ununterbrochenen Ausübung dieses Experiments.“²⁸³ Situationen sind keine abgeschlossenen, perfekt konstruierten, gar schönen und damit gültigen, Norm setzenden Körperkonstruktionen; demgegenüber zeichnet sich die Schönheit einer Situation durch die Fülle ihrer Möglichkeiten aus, die nicht als Fortsetzung des Theaters, sondern als kollektive Idee des gemeinsamen Herstellens neuer Ordnungen verstanden wird.

Spiegeln wir diese Setzungen zurück auf die Bezugsgröße der Verletzbarkeit und die konkrete Arbeit von und mit Menschen mit einer Körperbehinderung. Für die philosophische Ästhetik besagt das positiv umgedeutete ‚Prinzip‘ des *critically crip*, dass andere Körper auch anderer Modi der Reflexion bedürfen. Dies deshalb, weil sich durch eigenes Experimentieren mit den verschiedenen Formaten ein verschärfteres Bewusstsein der Verletzbarkeit einstellt, als es ein abgesichertes, unverletzbares Über-Körper-Denken durch pure akademische Sprache herzustellen vermag. Wer mit Kunst denkt, experimentiert und agiert mit konkreten Erfahrungen, mit Bildern, mit Begegnungen, mit unterschiedlichen Sprachen etc. und zielt auf eine gesellschaftliche Diffusion, die an den heterogensten Orten der Theorie und der Praxis – sprich: dem Alltag – Anschluss findet. Ein derartiges Vorgehen bedenkt einmal mehr das Verhältnis von Kunst und Leben, jedoch nicht aus künstlerischer, sondern aus philosophisch-ästhetischer Perspektive, die – wenn sie *mit* der Kunst agiert – ebenso darstellerisch praktisch tätig sein kann wie die Kunst selber. Die verletzbaren Orte werden unübersichtlich präsent, nicht definierbar, aber empfindbar, nicht erklärbar, aber tangierend, nicht zu versprachlichen, aber zu verkörperlichen.

Einschub III: Meg Stuart/Disfigure Studies

In unserer Umgangssprache konstatieren wir ständig Veränderung, nehmen diese jedoch nicht intensiv wahr. „Wir sprechen von Veränderung, aber wir denken nicht wirklich daran.“ Wir wiederholen, dass Veränderung ein Gesetz der Dinge ist, „aber das sind nichts als Worte, und wir denken und philosophieren, als ob die Veränderung nicht existierte.“²⁸⁴ Die Darstellenden im Stück *Disfigure Studies* (1991), choreographiert von Meg Stuart, entkörpern das Verhältnis von

²⁸³ Edition Nautilus (Hrsg.) *Der Beginn einer Epoche. Texte der Situationisten*. Hamburg 1995. S. 51.

²⁸⁴ Bergson. *Denken und schöpferisches Werden* (wie Anm. 38). S. 150.

Begriff und Bewegung, wie es Bergson und Deleuze in der Philosophie geleistet haben. Bei Meg Stuart ist Tanz keine Verkörperung von etwas und dadurch wird gerade das Moment der Begriffslosigkeit forciert. Die Unzulänglichkeit der Begriffe – das Urereignis der Kunst und somit auch der Philosophie – fußt auf der Disfiguration, ohne die es die Notwendigkeit des Begriffe(er)findens gar nicht gäbe. Der Tanz der Disfiguration bewirkt eine wortlose Wahrnehmung der Veränderung, die dazu führt, dass man den Körper anders wahrnimmt. *Disfigure Studies* zeigt, wie Unbegrifflichkeit als Initialereignis des Denkens mit *creatio continua* als Prozess der (De-)formierung von statischen Gebilden zusammenhängt. Sprachlosigkeit, sprachliche Kategorienlosigkeit, hervorgerufen durch den Körper, führen in die Philosophie und damit in die *creatio continua*. In diesem Sinne ist eine Philosophie diesseits der Begriffe bereits inmitten der Körper in Meg Stuarts Choreografie angekommen. Der Körper ist verletzbares Material, das im Grad der Verletzbarkeit seine Kreativität verrät. Je verletzbarer die Situation, die Konstellation, die Sprache, der Körper, desto größer der energetische Gehalt, desto größer das Potenzial der Veränderung.

Das entkörperte Verhältnis zwischen Begriff und Bewegung, für das Bergson und Stuart stehen, kann nicht illustrativ sein. Wäre es dies, dann würden die Körper auf der Bühne die Begriffe erhellen, erleuchten und damit erläutern. Das Gegenteil geschieht hier: Die Körper verdunkeln, verwirren, entsystematisieren die Begriffe und kehren die Fähigkeit zur *Aisthesis* als Modus des Seins in der Welt hervor. Verletzbarkeit Wahrnehmen heißt: Unbegrifflichkeit zulassen – nicht als retardierendes, sondern als kreierendes Moment. Stuart zeigt nicht einfach die Schönheit der Disfiguration, sondern die Gewalt, die Einsamkeit, die existenzielle Not, den tiefen Rassismus, von dem unser Umgang mit dem differenten Körper geprägt ist. Und damit die Schwierigkeit und Notwendigkeit zugleich, *mit* erweiterter Wahrnehmung zu reflektieren, *mit* Kunst zu denken.

IV) Ausblick: Ästhetik der Philosophie

Die Entkörperung des Körpers (*Disembodiment*): Jean-Luc Nancy

Corps oxymorphe polymorphe: dedans/dehors, matière/forme, homo/hétérologie, auto/allonomie, croissance/excroissance, mien/rien ...

Jean-Luc Nancy. *Cinquante huit indices sur le corps*

Anstatt eines Rückblickes ein Ausblick: Das Kaleidoskop besteht aus den Elementen *creatio continua*, Unbegrifflichkeit, verletzbarer Blick und Agentenschaft, die – je nachdem wie man es dreht – in verschiedene Ordnungen fallen, die für den Entwurf einer praktischen Ästhetik charakteristisch sind.²⁸⁵ Die Farbzusammensetzungen ergeben bunte, gar schillernde und grelle, manchmal aber auch einfach dezent farbige Muster, wobei die Faszination im Moment des Zusammenfalls der heterogenen Elemente am größten ist. Genau dann, wenn sich Gesprächsfetzen aus Alltagsbegegnungen mit Bildern, Musik, Erfahrungen, Erinnerungen, Reaktionen und Aktionen für einen Moment an ihren Platz begeben, ist nicht nur ein Anschluss an Alltagspraxis, sondern ein Generieren von Theorie aus dem Alltag heraus möglich. Ist ein Muster erst einmal in seine Ordnung gefallen, hat man das Bedürfnis, das Kaleidoskop sofort wieder weiterzudrehen, um anders zu sehen, zu lesen, zu gestalten und somit den nächsten, überraschenden Moment zu erheischen. Die Praxis der Ästhetik zeigt sich als kaleidoskopisches, die Logik wissenschaftlicher Sprache überschreitendes Vorgehen, das die Materialität einzelner Darstellungsmöglichkeiten und ihre Anordnung als ein Nebeneinander erprobt. Nicht als Gegenmodell zu Verkörperung, sondern als Komplement zu dieser erforscht sie neue Körper durch Entkörperung der eigenen Methoden und eröffnet somit viele unterschiedliche Bühnen der Reflexion. Die Bühne ist ein Ort der Inszenierung, der Bilder und Blicke, der Manipulation und des Körpers. Körper auf der Bühne begrenzen und entgrenzen zugleich, weil sie als fiktionale Realitäten die Blicke

²⁸⁵ Die Metapher des Kaleidoskops bedarf einer Erläuterung, widerspricht doch die wörtliche Bedeutung ‚Schönbildschauer‘ (gr. *kalos*: schön; *to eidos*: das Bild; *ho skopos*: der Späher) eigentlich gerade der hier vorgetragenen Argumentation, die Verletzbarkeit, Behinderung, *crip* etc. ins Zentrum stellt. Insofern müsste eher von einem „Äschreidoskop“ (gr. *aischros*: hässlich, ästhetisch unschön) gesprochen werden – allein: das Prinzip eines solchen Äschreidoskop wäre nicht nur dasselbe (akzidentelle Konstellationen eines gegebenen Sets von Bestandteilen), sondern es wurde hier ja zudem eine Position stark gemacht, die (auch) der Devianz vom Schönheitsideal ihren ästhetischen Wert zugesteht.

auf sich ziehen, weshalb die Bühne der Ort der Verletzbarkeit in jeder Hinsicht ist.

Der französische Philosoph Jean-Luc Nancy forscht seit einigen Jahren sprachlich, visuell und auf verschiedenen Bühnen zum Körper und hat, kaleidoskopisch betrachtet, den Entwurf einer praktischen Ästhetik bereits auf seine Art lanciert. Nicht nur Bücher, auch Bühnentexte, Filme oder Zusammenarbeiten mit Künstlern wie dem Maler François Martin oder der Choreografin Mathilde Monnier zeigen die Entgrenzung des strengen, wissenschaftlichen Körpers als Möglichkeit, den Körper philosophisch-ästhetisch überhaupt zu thematisieren. Auch Nancy reflektiert – wie schon Deleuze und Blumenberg – den Inhalt über die Form, indem er offene Denk-, Schreib-, Bild- und Agitationsmodi zusammen mit Künstlern entwirft, die den Körper weniger be- als *entschreiben*. Gesprochene Worte, Texte, Auftrittsorte und Bilder eröffnen Bühnen der Reflexion und fassen den Körper nicht in Begriffe, machen ihn nicht begreifbar, sondern berührbar. Unbegrifflichkeit zeigt sich so gesehen im Grad der Berührbarkeit und fordert dazu auf, sich an den Körper zu richten, anstatt über ihn zu denken: „Ce sont plis et fronces, pièces et bribes, modulations minuscules, décomposition minutieuse et destructuration parcimonieuse, partes extras partes jusqu'à distendre l'étendue au point de la faire craquer“²⁸⁶, schreibt er in ein Bild des Malers François Martin, auf dem Hände und Stierköpfe zu sehen sind. Während eines Gespräches in Nancys Wohnung in Strassburg im Frühjahr 2004 sprachen wir indirekt über die praktische Ästhetik als Spiel zwischen Vor- und Darstellung, wovon folgende Passagen der Tonbandaufzeichnungen zeugen²⁸⁷:

GZ: Können Sie, Jean-Luc Nancy, konkret von ihrer Bühnenerfahrung berichten? Sie haben ihre philosophischen Texte mehrfach in künstlerische Zusammenhänge gestellt, wie etwa in der Choreografie *Allitérations* von Mathilde Monnier, in der sie sogar selber – ganz kunstpraktisch also – auf die Bühne treten. Sie sprechen darin von Ihnen verfasste Texte zum Körper, entlang derer sich die Körper der Tänzer und Tänzerinnen bewegen. Wie erfahren Sie dort als Mitwirkender die sich materialisierenden Gedanken zum Körper?

²⁸⁶ Jean-Luc Nancy und François Martin. „Finition infinie“. In: *Il Particolare*. No. 9 & 10. Marseille 2003. S. 118-126, hier S. 123.

²⁸⁷ Auschnitte des Gespräches sind erschienen: Gesa Ziemer im Gespräch mit Jean-Luc Nancy. „Theater als Ort des Anderen“. In: *Theater der Zeit* 12/04.

JLN: Wenn ich so etwas tue, werde ich immer wieder gefragt, ob das Lehren oder Vortraghalten eines Philosophen nicht ein ebenso schauspielerisches Agieren ist wie dasjenige auf der Theaterbühne. Man unterstellt mir also eine gewisse ‚Übung‘ in solchen Dingen. Diese Gleichsetzung halte ich für absolut falsch. Als Philosoph *verkörpere* ich nur die eigene Verfassung der Rede, die Logik des Denkens, ich stelle eben etwas vor. Auf der Theater- oder Tanzbühne muss ich dagegen zusammen mit allen anderen etwas darstellen. Denn der Schauspieler stellt mit seinem Körper, seiner Sprache, seinem Gesicht, seinen Gesten eine eigensinnige Welt dar, die ich als Philosoph nie produziere, nie produzieren kann. *Vorstellen* gilt ja als Repräsentation, d.h. an ein Subjekt gerichtet und für dieses geltend. *Darstellen* hingegen heißt: nach außen bringen, vergegenwärtigen, nicht für einen, sondern für sich als solches.

GZ: Sie stellen als Philosoph also vor und als Schauspieler dar. Einspruch. Gerade Sie entkräften diese Unterscheidung, wenn sie mit Mathilde Monnier auf die Bühne gehen oder Bücher wie *Corpus*, das nicht zufällig auch von vielen Theatermachern gelesen wird, und *Der Eindringling. Das fremde Herz* schreiben. Sie stellen darin nicht nur Körperphilosophie vor, sie erschaffen eine Welt, die sich körperlich-sprachlich zeigt und nicht nur philosophisch repräsentativ vorgestellt wird. Man könnte also fragen, ob Philosophie nicht gerade dann körperlich wird, wenn das Ineinanderübergehen von Vor- und Darstellung und damit auch von Fremd- und Eigenwelt, von Repräsentation und Präsentation, von Wissenschaft und Kunst betont wird. Liegt nicht gerade in diesem darstellenden Kreieren des Körpers die Stärke ihrer philosophischen Texte, weil dieses Nähe herstellt, eine Nähe, die in der Philosophie sehr ungewohnt ist und die man dort manchmal auch einfach nicht will? Vielleicht ein Zuviel an Nähe?

JLN: Ob ein Text philosophisch ist oder nicht, hängt vom jeweiligen Philosophieverständnis ab. Entweder heißt Philosophie soviel wie Denken, d.h. die Wirklichkeit, die Welt als solche zu prüfen, oder sie ist eine bestimmte Weise des Diskurses, die nicht nur etwas prüft, sondern gleichzeitig auch immer das eigene Verfahren rechtfertigt. Ohne den Anspruch auf die volle Konstruktion eines Dinges ist Philosophie keine Disziplin im fachlichen Sinne. Ob dieser Anspruch erfüllt ist, ist etwas anderes, aber in jedem Falle gehört schon diese Frage zur Philosophie, weil es die Frage nach der philosophischen Sprache und damit den philosophischen Reflexionsweisen überhaupt ist. In der Philosophie jedenfalls gibt es im Gegensatz zur Kunst kaum Darstellung. Denn Darstellung heißt, ein Bild schaffen und damit eine Vergegenwärtigung entstehen zu lassen. Im Bild liegt ja das Verb ‚bilden‘: Bild – bilden. Die Philosophie schafft solche Bilder jedoch immer wieder ab, aber

letztlich gelingt ihr das nicht. Weil es ihr nicht gelingt, könnte man sagen: Auch der Philosoph präsentiert sich, wenn er sich als Bild bildet mit seinem Körper, seinem Schreiben, seinem Ton, Stil, seinen Idiosynkrasien. Dann tritt auch, wie Sie sagten, ein Verhältnis zwischen Vor- und Darstellung ein, und der Körper wird *für sich als solches* hervorgebracht und nicht als repräsentatives Etwas verstanden.

Ex negativo formuliert, spielt der Entwurf einer praktischen Ästhetik darauf an, dass es dem Philosophen nicht gelingt, sich selbst als Bild abzuschaffen und damit auch den Anspruch des Bildens aufgeben zu können. Nancy, der sich 1990 einer Herztransplantation unterziehen musste und sein neues Herz empört und sanft zugleich „Eindringling“ nennt, schreibt:

Der Eindringling verschafft sich gewaltsam Eintritt, er kommt überraschend und bedient sich einer List, auf jeden Fall erscheint er ohne einen rechtmäßigen Anspruch und ohne erst zugelassen worden zu sein. [...] Er kann sich auf kein Recht, keine Vertrautheit, keine Gewöhnung berufen, im Gegenteil: es ist eine Störung, ein Aufruhr im Innersten. Dieses muß man denken und folglich in die Praxis umsetzen. Sonst wird die Fremdheit des Fremden aufgefangen, bevor es überhaupt die Schwelle überquert hat.²⁸⁸

In Form philosophischer Prosa (als körperlicher Prosa) wird der Eindringling, das neue Herz, reflektiert, der einen radikalen Bruch in die eigene Körperwahrnehmung einzieht. In kurzen Abschnitten, sprunghaft zwischen Selbsterfahrung und philosophischer Reflexion, führt Nancy die Lesenden durch das Labyrinth der Medizin und eine Philosophie abseits der Logik und Ethik, für die Antonin Artaud – der das „unbrauchbare und überflüssige Organ, das Herz genannt wird“, beschimpft – Pate steht. Die Selbstentfremdung durch das Herz eines Fremden führt zum Aufbrechen der Identität und damit zur Entkörperung des Körpers: Alter, Beruf, Geschlecht – alles wird durch das so zentrale und deshalb umso fremdere Herz verschoben, nichts ist mehr miteinander identisch, und doch hält es am Leben: „Welch’ seltsames und fremdes Selbst! [...] Ich bin offen geschlossen.“²⁸⁹

„Offen geschlossen“ sind auch die verschiedenen Formate philosophischer Reflexion zum Körper, wenn man sie als Kaleidoskop und weniger als Einzelteile betrachtet. Nicht nur sprachlich, auch visuell beschreiben Nancy und der

²⁸⁸ Jean Luc Nancy. *Der Eindringling. Das fremde Herz*. Berlin 2000. S. 7f.

²⁸⁹ Ebd. S. 37.

Filmemacher Marc Grün im umstrittenen Film *Le corps du philosophe*²⁹⁰ die Entkörperung des Körpers. Der Körper des Philosophen ist darin zu sehen, wie er Holz hackt, im Meer schwimmt, an der Universität lehrt, mit Freunden in der Küche plaudert, mit Künstlern arbeitet, duscht, sich im Krankenhaus den Herzuntersuchungen unterzieht. Während er über den Körper spricht, wird der Körper gezeigt: Haut, Mundschutz, Augen, Hände, Haare, auf der Bühne, im Atelier mit dem Maler. Die Choreografin Mathilde Monnier sagt: „Man kann den Weg, den ein Körper geht, nie voraussagen. Es ist einfach Präsenz, die sich ausbilden muß.“²⁹¹ Die überzeugendste Form, Präsenz zu reflektieren, ist, sie selber zu erzeugen. So gesehen, ist der Auftritt von Nancy im Film oder auf der Bühne bereits ästhetische Philosophie. Der reflexive Corpus zeigt sich im Fall von Nancy medial vielfältig und produziert dadurch eine Offenheit, die sich dem Körper annähert und diesen damit nicht nur zum Objekt macht. Der ästhetische Corpus fächert den menschlichen Körper in seine Vielgestalten auf, weil er *vom* Körper ausgeht, *mit* dem Körper reflektiert und nicht *über* diesen nachdenkt. Der Körper wird nicht vergegenständlicht, quasi entkorporiert und damit zu allen Involvierten in Distanz gebracht, sondern berührbar, antastbar, verletzbar gemacht.

Der Körper zeigt seine Verletzbarkeit, weil ein solches Verfahren Definitionen (Was ist der Körper?), Sinnstiftung (Ein schwaches Herz macht keinen Sinn), Grenzziehungen (gesund/krank, normal/behindert, eigen/fremd) unterbricht. Ohne Bilder vom Körper (Wenn im Bild das Bilden stark ist: *creatio continua*/Unbegrifflichkeit), ohne die Anbindung an Erfahrungen (Ein ‚Sie‘ in der gegenseitigen Ansprache produziert andere Bilder als ein ‚Du‘), ohne die Materialität der Sprache ernst zu nehmen (Nancy schreibt: „...ein ganzer Corpus von Bildern, die von Körper zu Körper gespannt werden, Lokalfarben, Lokalschatten, Fragmente, Körner, Areolen, Mondsicheln, Nägel, Haare, Sehnen, Schädel, Seiten, Becken, Bäuche, Gänge, Geifer, Tränen ...“²⁹²), bleibt der Körper der Philosophie fern. Die Ästhetik war schon immer der privilegierte Ort des Einwandes gegen streng rationalisierende Weltzugänge und kann diesen weiterhin stark machen, wenn sie entlang vielfältiger ästhetischer Ausdifferenzierungen des Alltages auch selber vielfältig medial reflektiert. Weil

²⁹⁰ Marc Grün. *Le corps du philosophe*. 2003.

²⁹¹ Ebd.

²⁹² Jean-Luc Nancy. *Corpus* (wie Anm. 107). S. 104.

das Nebeneinander verschiedener Darstellungsformate nur heterogene Resultate hervorbringen kann, können sich andere Les-, Wahrnehmungs- und Auffassungsarten des Körpers – wie am Beispiel des Körpers mit Behinderung gezeigt wurde – einstellen.

V) Verzeichnisse (Text, Film, Theater, Audio-CD, Internet)

Text

- Albrecht, Jürg, Huber, Jörg, Imesch, Kornelia, Jost, Karl und Stoellger, Philipp (Hrsg.). *Kultur Nicht Verstehen* (= Reihe T:G; Bd. 4). Zürich, Wien, New York 2004.
- *Ästhetik der Kritik* (= 31. Das Magazin des Instituts für Theorie der Gestaltung und Kunst; Nr. 2). Zürich 2003.
- *Ästhetische Entwürfe* (= 31. Das Magazin des Instituts für Theorie der Gestaltung und Kunst; Nr. 4). Zürich 2004.
- Aristoteles. *Poetik*. Stuttgart 1982.
- Artaud, Antonin. *Das Theater und sein Double*. Frankfurt am Main 1983.
- Asholt, Wolfgang und Fähnders, Walter (Hrsg.). *Manifeste und Proklamationen der europäischen Avantgarde (1909-1938)*. Stuttgart/Weimar 1995.
- Austin, John L. *Zur Theorie der Sprechakte (How to do things with words)*. Stuttgart 1979.
- Badiou, Alain. *Deleuze. ‚Das Geschrei des Seins‘*. Zürich 2003.
- Bal, Mieke. *Kulturanalysen*. Frankfurt am Main 2002.
- Balme, Christopher und Schläder, Jürgen (Hrsg.). *Inszenierungen. Theorie-Ästhetik-Medialität*. Stuttgart 2002.
- Barck, Karlheinz, Gente, Peter, Paris, Heidi und Richter, Stefan (Hrsg.). *Aisthesis. Wahrnehmung heute oder Perspektiven einer anderen Ästhetik*. Leipzig 1990.
- Bartalotta, Gianfranco. *Camelo Bene E Shakespeare*. Rom 2000.
- Barthes, Roland. *Das Reich der Zeichen*. Frankfurt am Main 1981.
- Baumgarten, Alexander Gottlieb. *Theoretische Ästhetik. Die grundlegenden Abschnitte aus der ‚Aesthetica‘ (1750/58)*. Hrsg. v. Hans Rudolf Schweizer. Hamburg 1988.
- Bene, Carmelo:
 - „Richard III ou l’horrible nuit d’un homme de guerre“. In: *Superpositions*. Paris 1997. S. 13-84.
 - „Non si può morire. Intervista a cura di Elena De Angeli“. In: *Scena*, n. 2. Aprile 1977. S. 19-20.
- Bene, Carmelo und Deleuze, Gilles:
 - *Sovrapposizioni*. Mailand 1978.
 - *Superpositions*. Paris 1997.
- Bergson, Henri. *Denken und schöpferisches Werden*. Frankfurt am Main 1985.
- *Die Bibel* (revidierte Fassung von 1984, übersetzt von Martin Luther). Stuttgart 1985.
- Bickenbach, Matthias und Fliechtmann, Axel (Hrsg.). *Korrespondenzen. Visuelle Kulturen zwischen Früher Neuzeit und Gegenwart*. Köln 2002.
- Biemann, Ursula. „The Video Essay in the Digital Age“. In: dies. (Hrsg.). *Stuff it. The Video Essay in the Digital Age* (= Reihe T:G; Bd. 2). Zürich, Wien, New York 2003. S. 8-11.
- Binnenkade, Alexandra. „Diskurs und Erfahrung oder: Wie machen Sinne Sinn?“ In: dies., Bowald, Béatrice, Büchel-Thalmaier, Sandra und Jacobs, Monika (Hrsg.) *KörperSinnE. Körper im Spannungsfeld von Diskurs und Erfahrung*. Bern, Wettingen 2002. S. 23-31.
- Blumenberg, Hans:

- *Ästhetische und metaphorologische Schriften*. Frankfurt am Main 2001.
- „Ausblick auf eine Theorie der Unbegrifflichkeit“. In: ders. *Schiffbruch mit Zuschauer*. Frankfurt am Main 1979. S. 87-106.
- *Paradigmen zu einer Metaphorologie*. Frankfurt am Main 1999.
- *Das Lachen der Thrakerin. Eine Urgeschichte der Theorie*. Frankfurt am Main 1987.
- *Schiffbruch mit Zuschauer*. Frankfurt am Main 1979.
- „Ernst Cassirers gedenkend bei Entgegennahme des Kuno-Fischer-Preises der Universität Heidelberg 1974“. In: ders. *Wirklichkeiten in denen wir leben. Aufsätze und eine Rede*. Stuttgart 1981. S. 163-172.
- Boehm, Gottfried:
 - *Was ist ein Bild?* München 1994.
 - „Jenseits der Sprache? Anmerkungen zur Logik der Bilder“. In: Maar, Christa und Burda, Hubert (Hrsg.). *Iconic Turn. Die neue Macht der Bilder*. Köln 2004. S. 28-43.
- Boenisch, Peter M. *Verletzbarkeit – Verstören – Verschwinden. Choreografierte Körper-Gesten auf den Tanzbühnen der Gegenwart*. Unveröffentlichtes Skript. Zürich 2004.
- Bowald, Béatrice, Binnenkade, Alexandra, Büchel-Thalmaier, Sandra und Jacobs, Monika. „Einleitung“. In: dies. (Hrsg.). *KörperSinnE. Körper im Spannungsfeld von Diskurs und Erfahrung*. Bern, Wettingen 2002. S. 9-38.
- Brandt, Reinhard. *Philosophie in Bildern. Von Giorgione bis Magritte*. Köln 2000.
- Breckenridge, Carol A. und Vogler, Candance. „The critical limits of embodiment: Disability’s criticism“. In: dies. (Hrsg.). *Public Culture. The critical limits of embodiment*. Vol. 13, Nr. 3, Fall 2001. S. 349-357.
- Breidert, Wolfgang (Hrsg.). *Die Erschütterung der vollkommenen Welt. Die Wirkung des Erdbebens von Lissabon im Spiegel europäischer Zeitgenossen*. Darmstadt 1994.
- Brook, Peter. *Der leere Raum*. Berlin 1983.
- Butler, Judith:
 - „Performative Akte und Geschlechterkonstitution. Phänomenologie und feministische Theorie“. In: Wirth, Uwe (Hrsg.) *Performanz. Zwischen Sprachphilosophie und Kulturwissenschaften*. Frankfurt am Main 2002. S. 301-320.
 - *Körper von Gewicht. Die diskursiven Grenzen des Geschlechts*. Frankfurt am Main 1997.
 - „Ort der politischen Neuverhandlung. Der Feminismus braucht ‚die Frauen‘, aber er muss nicht wissen, wer sie sind“. In: *Frankfurter Rundschau*. 49. 171. 1993.
 - *Haß spricht. Zur Politik des Performativen*. Berlin 1998.
 - *Gefährdetes Leben. Politische Essays*. Frankfurt am Main 2005.
- Cassirer, Ernst:
 - „Goethes Idee der inneren Form“. In: ders. *Kleinere Schriften zu Goethe und zur Geistesgeschichte 1925-1944* (= Nachgelassene Manuskripte und Texte; Bd. 10). Hrsg. v. Barbara Naumann. Hamburg 2006. S. 22-29.
 - „Idee und Gestalt. Goethe – Schiller – Hölderlin – Kleist“. In: ders. *Aufsätze und kleine Schriften (1902-1921)* (= Gesammelte Werke; Bd. 9). Hrsg. v. Birgit Recki. Hamburg 2001, S. 243-619.

- CHEAP (Hrsg.). *Theater in Klammern: Die Filme von Carmelo Bene*. Berlin 2005.
- Csordas, Thomas J.:
 - „Introduction“. In: ders. (Hrsg.). *Embodiment and Experience. The Existential Ground of Culture and Self*. Cambridge 1994. S. 1-24.
 - „Words from the Holy People: a case study in cultural phenomenology“. In: ders. (Hrsg.). *Embodiment and Experience. The Existential Ground of Culture and Self*. Cambridge 1994. S. 269-288.
- Deleuze, Gilles:
 - *Das Zeit-Bild. Kino 2*. Frankfurt am Main 1991.
 - *Cinéma 1 – L’Image – Mouvement*. Paris 1983
 - *Cinéma 2 – L’Image-Temps*. Paris 1985.
 - „Gilles Deleuze im Gespräch mit Raymond Bellour und François Ewald. Über die Philosophie“. In: *Unterhandlungen. 1972-1990*. Frankfurt am Main 1993. S. 197-226.
 - „Un manifeste de moins“. In: ders. und Bene, Carmelo Bene. *Superpositions*. Paris. 1979.
 - *Differenz und Wiederholung*. München 1997
- Deleuze, Gilles und Guattari, Félix:
 - *Was ist Philosophie?* Frankfurt am Main 2000.
 - *Kapitalismus und Schizophrenie. Tausend Plateaus*. Berlin 2002.
 - „Ein Manifest weniger“. In: *Kleine Schriften*. Berlin 1980. S. 37-74.
 - *Kafka – Pour une littérature mineure*. Paris 1975.
 - *Francis Bacon. Logik der Sensation*. Vol. 1 und 2. München 1995.
- Derrida, Jacques:
 - „Signatur Ereignis Kontext“. In: ders. *Limited Inc*. 2001 Wien. S. 15-45.
 - „Am Nullpunkt der Verrücktheit – Jetzt die Architektur“. In: Welsch, Wolfgang (Hrsg.). *Wege aus der Moderne. Schlüsseltexte der Postmoderne-Diskussion*. Weinheim 1988. S. 215-232.
- Descartes, René. *Meditationen. Über die Grundlagen der Philosophie*. Hrsg. v. Lüder Gäbe. Hamburg 1960.
- Dickie, George. *Introduction to Aesthetics. An analytic approach*. New York 1997.
- Diederichsen, Diedrich. „Denn sie wissen, was sie nicht leben wollen. Das kulturtheoretische Theater des René Pollesch“. In: *Theater heute*. 03/02.
- Dieck, Martin tom und Balzer, Jens. *Salut Deleuze!* Hamburg 2000.
- Eggebrecht, Hans Heinrich. *Musik im Abendland. Prozesse und Stationen vom Mittelalter bis zur Gegenwart*. München 1991.
- Etchells, Tim. *A six thousand one hundred and twenty seven word manifesto on liveness in three parts with three interludes. Live Culture. Tate Modern*. London 2003. (Vortrag, den der Autor im Rahmen des internationalen Theaterfestivals *Theaterformen* [Braunschweig/Hannover 2005] gehalten hat).
- Felman, Shoshana. *The Scandal of the Speaking Body. Don Juan with J. L. Austin, or Seduction in Two Languages*. Stanford, California 2002.
- Feyerabend, Paul. *Wissenschaft als Kunst*. Frankfurt am Main 1984.
- Fiedler, Konrad. „Über den Ursprung der künstlerischen Tätigkeit“. In: Boehm, Gottfried (Hrsg.). *Schriften zur Kunst*. Bd. 1. München 1991.
- Fischer-Lichte, Erika. „Inszenierung und Theatralität“. In: Willems, Herbert und Jurga, Martin (Hrsg.). *Inszenierungsgesellschaft. Ein einführendes Handbuch*. Wiesbaden 1998. S. 81-89.

- Foucault, Michel. *Die Anormalen. Vorlesungen am Collège de France (1974-1975)*. Frankfurt am Main 2003.
- Frege, Gottlob. *Funktion – Begriff – Bedeutung*. Hrsg. v. Mark Textor. Göttingen 2002.
- Garland Thomson, Rosemarie:
 - „Seeing the Disabled. Visual Rhetorics of Disability in Popular Photography“. In: Longmore, Paul K. und Unmanský, Lauri (Hrsg.). *The New Disability History. American Perspectives*. New York 2001. S. 335-374.
 - „Introduction: From Wonder to Error – A Genealogy of Freak Discourse in Modernity“. In: dies. (Hrsg.) *Freakery. Cultural Spectacles of the Extraordinary Body*. New York 1996. S. 1-19.
- Gebauer, Gunter und Wulf, Christoph (Hrsg.). *Praxis und Ästhetik. Neue Perspektiven Pierre Bourdieus*. Frankfurt am Main 1993.
- Gethmann-Siefert, Annemarie. *Einführung in die Ästhetik*. München 1995.
- Gilman, Sander L. „Glamour and Beauty – Imagining Glamour in the Age of Aesthetic Surgery“. In: Jörg Huber (Hrsg.). *Einbildungen (= Interventionen; Bd. 14)*. Zürich, Wien, New York 2005.
- Goebbels, Heiner im Gespräch mit dem ith.: „Ouvertüre“. In: *Ästhetische Entwürfe (= 31. Das Magazin des Instituts für Theorie der Gestaltung und Kunst; Nr. 4)*. Zürich 2004. S. 5-7.
- Goffman, Erving. *Stigma. Über Techniken der Bewältigung beschädigter Identität*. Frankfurt am Main 1967.
- Hall, Stuart. *Cultural Studies. Ein politisches Theorieprojekt (= Ausgewählte Schriften 3)*. Hrsg. v. Nora Rätzsch. Hamburg 2000.
- Hantelmann, Dorothea und Jongbloed, Marjorie (Hrsg.). *I promise it's political. Performativität in der Kunst*. Köln 2002.
- Hart Nibbrig, Christiaan L. „Zum Drum und Dran einer Fragestellung. Ein Vorgeschmack“. In: ders. (Hrsg.). *Was heißt ‚Darstellen‘?* Frankfurt am Main 1994. S. 7-14.
- Haverkamp, Anselm. „Technik der Rhetorik. Blumenbergs Projekt“ (Nachwort). In: Blumenberg, Hans. *Ästhetische und metaphorologische Schriften*. Frankfurt am Main. 2001. S. 435-454.
- Heintz, Bettina und Huber, Jörg (Hrsg.). *Mit dem Auge denken. Strategien der Sichtbarmachung in wissenschaftlichen und virtuellen Welten (= Reihe T:G; Bd. 1)*. Zürich, Wien, New York 2001.
- Henrich, Dieter. „Theorieformen moderner Kunsttheorie“. In: ders. und Iser, Wolfgang (Hrsg.). *Theorien der Kunst*. Frankfurt am Main 1993. S. 11-32.
- Hermand, Jost. *Nach der Postmoderne. Ästhetik heute*. Köln 2004.
- Hesper, Stefan. *Schreiben ohne Text. Die prozessuale Ästhetik von Gilles Deleuze und Félix Guattari*. Opladen 1994.
- Holert, Tom. „Feindverstehen“. In: Albrecht, Juerg, Huber, Jörg, Imesch, Kornelia, Jost, Karl und Stoellger, Philipp (Hrsg.). *Kultur Nicht Verstehen (= Reihe T:G; Bd. 4)*. Zürich, Wien, New York 2005. S. 213-223.
- Huber, Jörg. „Gestaltung Nicht Verstehen. Anmerkungen zur Design-Theorie“. In: ders., Albrecht, Juerg, Imesch, Kornelia, Jost, Karl und Stoellger, Philipp (Hrsg.). *Kultur Nicht Verstehen (= Reihe T:G; Bd. 4)*. Zürich, Wien, New York 2005. S. 193-201.
- Huschka, Sabine. *Moderner Tanz. Konzepte, Stile, Utopien*. Hamburg 2002.

- Iser, Wolfgang. „Interpretationsperspektiven moderner Kunsttheorie“. In: ders. und Henrich, Dieter (Hrsg.). *Theorien der Kunst*. Frankfurt am Main 1993. S. 33-58.
- Jackson, Jean. „Chronic Pain and the Tension Between the Body as Subject and Object“, In: Csordas, Thomas J. (Hrsg.). *Embodiment and Experience. The Existential Ground of Culture and Self*. Cambridge 1994. S. 201-228.
- Jäger, Christian. *Gilles Deleuze. Eine Einführung*. München, 1997.
- Jürgens, Andreas im Interview: „Zur Geschichte der Emanzipationsbewegung behinderter Menschen“. In: Stiftung Deutsches Hygiene-Museum und Deutsche Behindertenhilfe – Aktion Mensch (Hrsg.). *Der imperfekte Mensch. Vom Recht auf Unvollkommenheit*. Ostfildern-Ruit 2001. S. 35-41.
- Kant, Immanuel. *Kritik der Urteilskraft*. Hamburg 1990.
- Kern, Andrea und Sonderegger, Ruth. „Einleitung“. In: dies. (Hrsg.). *Falsche Gegensätze. Zeitgenössische Positionen zur philosophischen Ästhetik*. Frankfurt am Main 2002. S. 7-15.
- Kimmerle, Heinz. „Geleitwort zur deutschen Ausgabe“. In: Van den Braembussche, Antoon A. *Denken über Kunst. Eine Einführung in die Kunstphilosophie*. Essen 1996. S. 11-13.
- Kluge, Alexander. *Verdeckte Ermittlung*. Berlin 2001.
- Kott, Jan. *Shakespeare heute*. München 1970.
- Köhne, Werner. „Zeitzeugenschaft im Verborgenen. Der Philosoph als Seismograph der geistigen Situation der Zeit“. In: Wetz, Franz Josef und Timm, Hermann (Hrsg.) *Die Kunst des Überlebens. Nachdenken über Hans Blumenberg*. Frankfurt am Main 1999. S. 409-425.
- Kolesch, Doris. „Imperfekt. Zur Ästhetik anderer Körper auf der Bühne“. In: Huber, Jörg (Hrsg.). *Einbildungen (= Interventionen; Bd. 14)*. Zürich, Wien, New York 2005.
- Krüger-Fürhoff, Irmela Marei. *Der versehrte Körper. Revisionen des klassizistischen Schönheitsideals*. Göttingen 2001.
- Küpper, Joachim und Menke, Christoph (Hrsg.). *Dimensionen ästhetischer Erfahrung*. Frankfurt am Main 2003.
- Lacan, Jacques. „Das Spiegelstadium als Bildner der Ichfunktion wie sie uns in der psychoanalytischen Erfahrung erscheint. Bericht für den 16. Internationalen Kongreß für Psychoanalyse in Zürich am 17. Juli 1949“. In: ders. *Schriften 1*. Hrsg. v. Norbert Haas. Weinheim, Berlin 1991. S. 63-70.
- Lakoff, George und Johnson, Mark. *Leben in Metaphern. Konstruktion und Gebrauch von Sprachbildern*. Heidelberg 1998.
- Lehmann, Hans-Thies. *Postdramatisches Theater*. Frankfurt am Main 1999.
- Foster, Susan Leigh. „Choreographies of Gender“. In: *Signs*, Vol. 24, No 1, 1998. S. 1-33.
- Lyotard, Jean-François. „Beantwortung der Frage: Was ist postmodern?“ In: Engelmann, Peter (Hrsg.). *Postmoderne und Dekonstruktion. Texte französischer Philosophen der Gegenwart*. Stuttgart 1990. S. 33-48.
- Mahr, Peter. *Einführung in die Kunstphilosophie. Das Ästhetische und seine Objekte*. Wien 2003.
- Malzacher, Florian. „There is a Word for People Like You: Audience. The Spectator as Bad Witness and Bad Voyeur“. In: ders. und Helmer, Judith (Hrsg.). *Not Even a Game Anymore. The Theatre of Forced Entertainment*. Berlin 2004. S. 121-135.
- Malzacher, Florian und Helmer, Judith (Hrsg.). *Not Even a Game Anymore. The Theatre of Forced Entertainment*. Berlin 2004.
- Marquard, Odo:

- „Laudatio auf Hans Blumenberg“. In: *Deutsche Akademie für Sprache und Dichtung*. Jahrbuch 1980. Heidelberg 1980.
- „Entlastung des Absoluten“. In: Wetz, Franz Josef und Timm, Hermann Timm. *Die Kunst des Überlebens. Nachdenken über Hans Blumenberg*. Frankfurt am Main 1999. S. 17-27.
- Menke, Christoph:
 - „Wahrnehmung, Tätigkeit, Selbstreflexion: Zu Genese und Dialektik der Ästhetik“. In: Kern, Andrea und Sonderegger, Ruth (Hrsg.). *Falsche Gegensätze. Zeitgenössische Positionen zur philosophischen Ästhetik*. Frankfurt am Main 2002. S. 19-48.
 - „Die Dialektik der Ästhetik. Der neue Streit zwischen Philosophie und Dichtkunst“. In: Huber, Jörg (Hrsg.). *Ästhetik Erfahrung (= Interventionen; Bd. 13)*. Zürich, Wien, New York 2004. S. 21-39.
- Merleau-Ponty, Maurice. *Phänomenologie der Wahrnehmung*. Berlin 1965.
- Mersch, Dieter. *Ereignis und Aura. Untersuchungen zu einer Ästhetik des Performativen*. Frankfurt am Main 2002.
- Mitchell, W.J.T.:
 - „Der Pictural Turn“. In: Kravagna, Christian (Hrsg.). *Privileg Blick. Kritik der visuellen Kultur*. Berlin 1997. S. 15-40.
 - „Seeing Disability“. In: Breckenridge, Carol A. und Vogler, Candance (Hrsg.). *Public Culture. The critical limits of embodiment. Reflections on disability criticism*. Vol. 13, Nr. 3, Fall 2001. S. 391-397.
- Nancy, Jean-Luc:
 - *Corpus*. Berlin 2003.
 - *Der Eindringling. Das fremde Herz*. Berlin 2000.
 - „Entstehung zur Präsenz“. In: Hart Nibbrig, Christaan L. *Was heißt Darstellen?* Frankfurt am Main 1994. S. 102-106.
 - „Theater als Ort des Anderen“. Gesa Ziemer im Gespräch mit Jean-Luc Nancy. In: *Theater der Zeit* 12/04.
- Nancy, Jean-Luc und Martin, François. „Finition infinie“. In: *Il Particolare*. No. 9 & 10. Marseille 2003. S. 118-126.
- Naumann, Barbara und Pankow, Edgar (Hrsg.). *Bilder-Denken. Bildlichkeit und Argumentation*. München 2004.
- Edition Nautilus (Hrsg.) *Der Beginn einer Epoche. Texte der Situationisten*. Hamburg 1995.
- Negt, Oskar und Kluge, Alexander. *Geschichte und Eigensinn (Teil 2). Deutschland als Produktionsöffentlichkeit*. Frankfurt am Main 1993.
- Osten, Marion von. „Einleitung“. In: dies. (Hrsg.). *Norm der Abweichung (= Reihe T:G; Bd. 3)*. Zürich, Wien, New York. S. 7-16.
- Ott, Michaela. *Vom Mimen zum Nomaden. Lektüren des Literarischen im Werk von Gilles Deleuze*. Wien 1998.
- Pasolini, Pier Paolo. *Einführung zu dem Stück: Bestia da stile in porcile, Origia, bestia da stile*. Mailand 1997.
- Pfeiffer, David. „Disability Studies and the Disability Perspective“. In: *Disability Studies Quarterly*. Winter 2003, vol. 23, no. 1. S. 142-148.
- Platon:
 - *Politeia*. Frankfurt am Main, Leipzig 1991.
 - *Theätet*. Stuttgart 1981.
- Ploebst, Helmut. *no wind no word. Neue Choreographie in der Gesellschaft des Spektakels*. München 2001.
- Pollesch, René im Gespräch mit Gesa Ziemer: „Ästhetik der Involviertheit“. In: *Ästhetik der Kritik (= 31. Das Magazin des Instituts für Theorie der Gestaltung und Kunst; Nr. 2)*. Zürich 2003. S. 35-39.

- Rajchman, John. *The Deleuze Connections*. Massachusetts 2000.
- Rancière, Jacques. *Five Lessons in Intellectual Emancipation*. Stanford 1991.
- Recki, Birgit. „Der praktische Sinn der Metapher. Eine systematische Überlegung mit Blick auf Ernst Cassirer“. In: Wetz, Franz Josef und Timm, Hermann (Hrsg.) *Die Kunst des Überlebens. Nachdenken über Hans Blumenberg*. Frankfurt am Main 1999. S. 142-163.
- Recki, Birgit und Wiesing, Lambert (Hrsg.) *Bild und Reflexion*. München 1997.
- Rudolph, Enno. „Geschichte statt Wahrheit. Zur Metakritik der historischen Vernunft“. In: Wetz, Franz Josef und Timm, Hermann (Hrsg.) *Die Kunst des Überlebens. Nachdenken über Hans Blumenberg*. Frankfurt am Main 1999. S. 288-306.
- Ruf, Simon. *Fluchtlinien der Kunst. Ästhetik, Macht und Leben bei Gilles Deleuze*. Würzburg 2003.
- Scheer, Brigitte. *Einführung in die philosophische Ästhetik*. Darmstadt 1997.
- Schmidgen, Hennig. *Das Unbewusste der Maschinen. Konzeptionen des Psychischen bei Guattari, Deleuze und Lacan*. München 1997.
- Schneider, Norbert. *Geschichte der Ästhetik von der Aufklärung bis zur Postmoderne*. Stuttgart 1997.
- Sebald, W. G. *Die Ringe des Saturn. Eine englische Wallfahrt*. Frankfurt am Main 2004.
- Semper, Gottfried. *Der Stil in den technischen und tektonischen Künsten oder Praktische Ästhetik: Ein Handbuch für Techniker, Künstler und Kunstfreunde*. Mittenwald 1977.
- Shakespeare, William. *König Richard der Dritte*. Stuttgart 1971.
- Siegel, Marc. „Die Filme von Carmelo Bene“. In: CHEAP (Hrsg.). *Theater in Klammern: Die Filme von Carmelo Bene*. Berlin 2005. S. 5-16.
- Snyder, Sharon L. und Mitchell, David T. „Re-engaging the Body: Disability Studies and the Resistance to Embodiment“. In: Breckenridge, Carol A. und Vogler, Candance (Hrsg.). *Public Culture. The critical limits of embodiment. Reflections on disability criticism*. Vol. 13, Nr. 3, Fall 2001. S. 367-389.
- Sloterdijk, Peter. *Der Denker auf der Bühne. Nietzsches Materialismus*. Frankfurt am Main 1986.
- Stoellger, Philipp. *Metapher und Lebenswelt. Hans Blumenbergs Metaphorologie als Lebenswelthermeneutik und ihr religionsphänomenologischer Horizont*. Tübingen 2000.
- Tervooren, Anja:
 - „Der ‚verletzliche Körper‘ als Grundlage einer pädagogischen Anthropologie“. In: Lemmermöhle, Doris, Fischer, Dietlind, Klika, Dorle und Schlüter, Anne (Hrsg.). *Lesarten des Geschlechts. Zur De-Konstruktionsdebatte in der erziehungswissenschaftlichen Geschlechterforschung*. Opladen 2000. S. 245-255.
 - „Differenz anders gesehen: Studien zu Behinderung“. In: *Vierteljahresschrift für Heilpädagogik und ihre Nachbargebiete*. (VHN) 69 (2000). S. 316-318.
 - „Von Sonnenblumen und Kneipengängern. Repräsentation von geistiger Behinderung in Bild und Performance“. In: *Forum kritische Psychologie* 44 (2002). S. 14-21.
 - „Disability Studies, Körper und das komplexe Feld der Identitäten. Ein Interview mit Sharon S. Snyder und David T. Mitchell von Anja

- Tervooren". In: *Die Philosophin. Forum für feministische Theorie und Philosophie* 25 (2002). S. 115-124.
- Todorow, Almut. „Unbegrifflichkeit und Essayismus: Siegfried Kracauers *Das Ornament der Masse*". In: ders., Landfester, Ulrike und Sinn, Christian (Hrsg.) *Unbegrifflichkeit. Ein Paradigma der Moderne*. Tübingen 2004. S. 108-123.
 - Todorow, Almut, Landfester, Ulrike und Sinn, Christian. „Einleitung". In: dies. (Hrsg.). *Unbegrifflichkeit. Ein Paradigma der Moderne*. Tübingen 2004. S.7-16.
 - Turner, Victor. *Vom Ritual zum Theater*. New York 1982.
 - Vögele, Wolfgang (Hrsg.). *Verletzbarer Körper – Begnadeter Mensch. Vom Körperverständnis in Medizin und Theologie*. Loccum 2001.
 - Wagner, Hans. „Begriff". In: Krings, Hermann, Baumgartner, Hans Michael und Wild, Christoph (Hrsg.). *Handbuch philosophischer Grundbegriffe*. Band 1. München 1973. S. 191-209.
 - Waldenfels, Bernhard.
 - „Die Macht der Ereignisse". Vortrag, den der Autor im Rahmen des Workshops *Kritik und Kriterien* während des internationalen Theaterfestivals *Theaterformen* (Hannover/Braunschweig 2004) gehalten hat.
 - *Das leibliche Selbst. Vorlesungen zur Phänomenologie des Leibes*. Frankfurt am Main 2000.
 - Weber, Samuel. „Stages and Plots: Theatricality after September 11, 2001. A Discussion with Simon Morgan Wortham and Gary Hall". In: ders. *Theatricality as Medium*. New York 2004. S. 336-364.
 - Weickmann, Dorion. *Der dressierte Leib. Kulturgeschichte des Balletts (1580-1870)*. Frankfurt am Main 2002.
 - Weigel, Sigrid. *Bilder des kulturellen Gedächtnisses. Beiträge zur Gegenwartsliteratur*. Dülmen-Hiddingsel 1994.
 - Weisser, Jan und Renggli, Cornelia (Hrsg.). *Disability Studies. Ein Lesebuch*. Luzern 2004.
 - Welsch, Wolfgang. *Grenzgänge der Ästhetik*. Stuttgart 1996.
 - Wetz, Franz Josef. *Hans Blumenberg zur Einführung*. Hamburg 1993.
 - Willemsen, Paul. „Monologues of Disembodiment. Figures of Discourse in Steve Reinke's Video Work". In: Biemann, Ursula (Hrsg.). *Stuff it. The Video Essay in the Digital Age* (= Reihe T:G; Bd. 3). Zürich, Wien, New York. S. 127-135.
 - Wirth, Uwe. „Der Performanzbegriff im Spannungsfeld von Illokution, Iteration und Indexikalität". In: ders. (Hrsg.). *Performanz. Zwischen Sprachphilosophie und Kulturwissenschaften*. Frankfurt am Main 2002. S. 9-60.
 - Zulauf, Tim im Gespräch mit Gesa Ziemer: „Reinschleichen". In: *Ästhetische Entwürfe* (= 31. Das Magazin des Instituts für Theorie der Gestaltung und Kunst; Nr. 4). Zürich 2004. S. 13-20.

Film/Theater/Video/Audio-CD

- Bene, Carmelo. *Riccardo III*. Rai-TV. Rom 1991.
- Browning, Tod. *Freaks*. 1932.
- Deleuze, Gilles:
 - *Leibniz: âme et damnation*. Double CD. Editions Gallimard 2003.
 - *Spinoza: immortalité et éternité*. Double CD. Editions Gallimard 2001.

- Grün, Marc. *Le corps du philosophe*. 2003.
- Gsell, Gitta und Ziemer, Gesa. *augen blicke N*. Zürich 2005.
- Hoghe, Raimund und Schulte, Luca Giacomo. *Der Buckel: ein Selbstportrait von Raimund Hoghe*. 1997.
- Percevals, Luc (Regie), Lanoyes, Tom (Text). *Schlachten*. Uraufführung Salzburger Festspiele 1999.
- Pollesch, René (Text und Regie). *Hallo Hotel!* Uraufführung Theaterformen Hannover/Braunschweig. Braunschweig 2004.
- Pucher, Stephan (Regie). *Richard III*. Uraufführung Schauspielhaus Zürich 2003.
- Simons, Johan (Regie). *Richard III*. Uraufführung Stadsschouwburg Eindhoven 2004.
- Snyder, Sharon L. und Mitchell, David T. *Vital Signs. Crip culture talks back*. Ann Arbor 1995.

Internet

- www.gak-bremen.de/c_einl.htm (*Curating Degree Zero*)
- www.ibs-networld.de/ferkel (Fuchs, Peter. „Behinderung und Soziale Systeme: Anmerkung zu einem schier unlösbaren Problem“. In: *Das gepfefferte Ferkel. Online Journal für systemisches Denken und Handeln*)
- www.institute-of-failure.com (Tim Etchells und Matthew Goulish)
- www.ith-z.ch (Institut für Theorie der Gestaltung und Kunst, HGK Zürich)
- www.ju90.co.uk/wheels4.htm (Ju Gosling)
- www.ju90.co.uk/cylife3.htm (Ju Gosling)
- www.ju90.co.uk (Ju Gosling)
- www.khm.at (Kunsthistorisches Museum Wien)
- www.milleplateaux.de
- www.proinfirmis.ch
- www.sfb-performativ.de
- www.uic.edu/org/sds/articles.html (Peter Monaghan. *Chronicle of Higher Education*. January 23, 1998)
- www.unfriendly-takeover.de

Hiermit erkläre ich, dass diese Dissertation von mir eigenständig verfasst wurde. Alle Hilfsmittel wurden entsprechend angegeben sowie alle wörtlichen oder inhaltlich übernommenen Stellen als solche gekennzeichnet.

Zürich, 31. Oktober 2005

Gesa Ziemer