Moldaschl/Jain/Manger (Hg.)

Die Macht des Ästhetischen



Reihe Kultur–Kritik

edition fatal

Reihe: Kultur–Kritik

Band 3: Moldaschl/ Jain/Manger (Hg.): Die Macht des Ästhetischen

edition fatal

MOLDASCHL/JAIN/MANGER (HG.)

DIE MACHT DES ÄSTHETISCHEN

edition fatal

»edition fatal« Verlagsgesellschaft bR, München
Gesellschafter: Mario R. M. Beilhack, Anil K. Jain
www.edition-fatal.de, kontakt@edition-fatal.de

Reihe: Kultur–Kritik, Band 3
Herausgeber: Anil K. Jain

Manfred Moldaschl/Anil K. Jain/Daniela Manger (Hg.): Die Macht des Ästhetischen

Originalausgabe, München 2018
Dieses Werk ist urheberrechtlich geschützt.

Titelbild: Foto im Rahmen eine OMedeR-Workshops (erstellt von Anil K. Jain)

Bibliografische Information der Deutschen Nationalbibliothek:

Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation in der Deutschen Nationalbibliografie. Detaillierte bibliografische Daten sind im Internet über die Seite http://dnb.d-nb.de abrufbar.

ISBN 978-3-935147-40-8

Herstellung: Books on Demand GmbH

Inhaltsverzeichnis

INHALTSVERZEICHNIS

Jain/Moldaschl: Die Macht des Ästhetischen 7

Manger: Ästhetische Grenzerkundungen an den Rändern des Selbstverständlichen 15

Horst/Roß: Stop and Go 49

Sprotte: Ästhetische Bildung als partizipatorisches Prozesselement der Inklusion 63

Schreiner: Zur Ästhetik des Amateur-Rekordisten 83

Ginkel: Noise 105

Zeman: Zynische Dinge 123

Mazumdar: Glanz und Entschränkung. 147

Jain: Das instrumentelle Paradox oder die Rache des Ästhetischen 167

Autoreninformation 193

Jain/Moldaschl:
Die Macht des Ästhetischen

DIE MACHT DES ÄSTHETISCHEN – VORWORT UND VORWARNUNG

Die Macht des Ästhetischen beruht auf der sinnlichen Ansprache der Dinge. Es ist eine materielle »Sprache«, die uns einiges – auch über uns selbst – zu sagen hätte. Dem Vermögen nach kann jedes »Material«, kann jedes Ding in irgend einer Weise zu uns »sprechen«. Und da diese Sprache in einer fundamentalen Weise »sinnlich« ist, können wir »Sinn« daraus generieren. Dieser Sinn betrifft nicht nur das, was wir schon wissen, sondern vor allem auch das, was wir (noch) nicht wissen, was aber »Sinn macht«, d.h. die latente, (vor uns selbst) vorborgene Ebene des Begehrens betrifft. Diese Ebene der Latenz kann sich im Objekt zeigen und zu uns zurück gespiegelt werden. Das Objekt ist dann (für uns) auch ein Zeichen, ein Symbol, das auf den Sinn, den wir durch seine »Vermittlung« erfahren, verweist und diesen Sinn materiell präsent hält.

Als sinnlicher »Gegenstand«, der uns »anspricht«, ist das Objekt aber immer auch zugleich »Objekt des Begehrens«, eine Oberfläche der Projektion. Deshalb liegt in der ästhetischen Beziehung zum Objekt eine doppelte »Gefahr« für das Subjekt, nämlich einerseits, sich im Begehren aufzulösen, und andererseits dem begehrten Objekt eine (Eigen-)Macht zuzuschreiben, die ihm nicht zukommt. Das so – durch »Übertragung« – zum Fetisch gewordene Objekt »bestimmt« das Subjekt mehr als es vom Subjekt »bestimmt« wird.

Allerdings: Die Welt *vermittelt* sich uns ausschließlich »objektiv« und die Gefahr (der Fetischisierung), die die Objekt-»Begehrlichkeit« birgt, beinhaltet immer auch die Möglichkeit der reflexiven (Selbst-)Erkenntnis im ästhetischen Medium der Objekte. Jedes materielle Objekt ist also ein potentielles (Erkenntnis-)Medium, das möglicherweise ästhetische Resonanz zu unserem Begehren erzeugt und das Begehren damit »verstärkt«, es erfahrbar und erkennbar macht – und so an uns zurück richtet. Was wir also vermittelt durch die Objekte vernehmen, ist die »Stimme« unseres eigenen Begehrens. Die Nachricht, die Botschaft, die uns die Dinge zu sagen haben, ist darum keine Botschaft, die von ihnen rührt, sondern die von ihnen nur »reflektiert« wird. Gerade darum »berührt« sie uns, denn es ist »unser« Verstehen, das die Botschaft generiert. Zugleich droht der »verdinglichte«, »ästhetisierte« Sinn aber zu erstarren. Er wird »ikonisch«: obwohl er materiell präsent ist, »transzendiert« er sich, d.h. er ist nicht mehr Gegenstand unserer (kritischen) Reflexion, sondern er verweist in seiner materiellen Gegenständlichkeit nur

noch auf sich selbst bzw. eine scheinbar unter der dinglichen Oberfläche schlummernde Tiefendimension, die sich (in ihrer Unsichtbarkeit) jeder Hinterfragung entzieht.
Die Dinge der Wahrnehmung können deshalb beides bewirken: ikonische Erstarrung, Verfestigung und (Selbst-)Vergewisserung. Aber ihre greifbare Materialität kann eben auch ästhetische Resonanz(en) zu unserem Begehren erzeugen, indem sie auf ein »Anderes« verweist, und so diesem »Anderen« Ausdruck verleihen. Die Dinge »sprechen« – mit Lacan gesprochen – in diesem Fall über den (nie stillbaren) Mangel, der ein Antrieb ist, die Welt zu »bereichern« und das bedeutet: sie zu verändern! Denn der empfundene Mangel ist Ausdruck der »Mangelhaftigkeit« des Realen, seiner Differenz zum (utopischen) Ideal – was uns dazu aufruft, (dieses) zu verwirklichen.
Émile Durkheim hat in seinen *»Regeln der soziologischen Methode«* vorgeschlagen, »die soziologischen Tatbestände wie Dinge« zu behandeln« (S. 115), da sie seiner Meinung nach »harte«, für den einzelnen unveränderliche Strukturen darstellen. Wir möchten vorgeschlagen, genau das Gegenteil zu tun, nämlich die materiellen Dinge als individuell und sozial »ausgerichtete« Gegenstände zu betrachten, die nicht nur selbst verändert (und »umgestellt«) werden können, sondern Impulse zur Veränderung geben, indem sie – über ihre ästhetische Wirkung – *unser* Begehren nach dem »Anderen«, nach einer anderen Welt ansprechen.
Wenn man Walter Benjamin folgt, so ist das ein im Kern romatisches Verständnis des »ästhetischen Gegenstands«, denn dem Romantiker gilt die Kunst als Reflexionsmedium, in welchem er sich selbst und die Welt erkennt, weil sie einer (übergeordneten) Wahrheit (symbolische) Form verleiht (vgl. *Der Begriff der Kunstkritik in der deutschen Romantik:* S. 87ff.). Die neue, reflexive Romantik des Materiellen, der wir uns gerne verschreiben wollen, ist allerdings weniger an der Formgebung transzendenter Wahrheit interessiert, sondern sie will die Dinge tatsächlich »sprechen« und das heißt: sinnlich werden lassen, damit sie uns helfen, das Jenseits des Raums der gängigen Vorstellung zu erschließen.
Das kritische Potential der lange Zeit dominanten diskurstheoretischen Ansätze war es, die konstitutive Funktion der Sprache und die »gesellschaftliche Konstruktion der Wirklichkeit« (Berger/Luckmann) ins Bewusstsein zu bringen. Doch sie neigte (zwangsläufig!) dazu, den Diskurs zu verdinglichen (vgl. auch Jain: *Zur Ökonomie des wissenschaftlichen Begehrens).* Die ästhetische »Sprache der Dinge«, wie wir sie verstehen, kann ihr kritisches Potential wiederum nur entfalten, insofern sie sich »entdinglicht«, und das bedeutet: wenn sie

vom Objekt übertritt ins Reich des Subjekts (und seines Begehrens), wenn sie »Gegenständlichkeit« in (reflexive) »Gegenwärtigkeit« überführt.
Dazu muss das Objekt sich *tat-sächlich* in den Weg stellen und uns – damit – Grenzen aufzeigen. Es muss »Schwerkraft« besitzen: sinnlich sein. Es ist die *materielle* Spiegelung des Anderen (in uns). Was uns die Dinge zu sagen haben, liegt folglich in uns – aber es ist unsere Aufgabe diesen Sinn nach außen zu kehren. Das bedeutet zugleich: Die Aussagekraft der Dinge, ihre praktische Bedeutung, ist nicht beschränkt auf bestimmte Räume, Kontexte, Umgebungen. Sie ist auch nicht abhängig von formalen ästhetischen Prinzipien oder der »Genialität« eines Künstlers. Sie ist nur abhängig davon, ob wir bereit sind »wahrzunehmen« – nämlich die Botschaft unseres Begehrens zu vernehmen, die die Objekte durch ästhetische Resonanz verstärken und so »hörbar« machen. Jedes Ding kann derart zum reflexiven Objekt für uns werden. Lassen wir uns darauf ein, was uns die Objekte in unserer (alltäglichen) Wirklichkeit zu sagen haben!

Dieser Aufgabe stellen sich die Beiträge dieses Bandes in ganz unterschiedlicher Weise und mit Bezug auf verschiedenste »Gegenstände«. Er verdankt sein Zustandekommen dem Austausch bei einer gleichnamigen Tagung im Sommer 2017 an der Zeppelin Universität Friedrichshafen im Kontext des Projekts »Objekte als Medien der Reflexivität«, das im Rahmen des Programms »Sprache der Objekte« vom Bundesministerium für Bildung und Forschung gefördert wurde. Schnell wurde klar, dass es »Sinn« macht, die Beiträge der Teilnehmer*innen auch in Buchform »greifbar« zu machen.
Die thematische Rundreise startet beim Beitrag unserer Kollegin und Mitherausgeberin Daniela Manger, die unsere ästhetischen Grenzerkundungen an den Rändern des Selbstverständlichen im Kontext von Organisationen schildert. Philipp Horst und Magdalena Roß von der »DASA Arbeitswelt« thematisieren die Probleme der kuratorischen »Inszenierung« am Beispiel einer Mobilitätsausstellung. Ästhetische vermitteltes Lernen im Schul-Kontext wiederum ist der Fokus von Leona Sprotte. Allen drei Beiträgen gemeinsam ist die Frage: Wie kann ästhetische Erfahrung konkrete Erkenntnisse vermitteln? In die Welt der Musik und Geräusche führen uns dagegen die Beiträge von Florian Schneider und Kai Ginkel – freilich mit sehr unterschiedlichem Fokus. Während Florian Schneider die Unterschiede in den Herangehensweisen zwischen dem Audio-Amateur und -Profi diskutiert, geht es Kai Ginkel um die Differenz zwischen Musik und unartikuliertem Geräusch. Mirna Zeman ist in ihrem Beitrag dem zynischen Ding auf der Spur, in dem sich ein moralischer Vorwurf

sozusagen »verkörpert« – um dann doch zu folgern: »Was zynisch ist, liegt schließlich im Auge des Betrachters«. Hier geht es also um das Verhältnis von Objekt und Moral. Das (gewandelte) Verhältnis von Oberfläche und Tiefendimension thematisiert Pravu Mazumdar am Beispiel des Schmucks – wobei es ihm eigentlich um das Verhältnis zwischen Subjekt und Aufklärung geht. Anil Jain schließt den Band mit Folgerungen, die er, wie Daniela Manger, aus den empirischen Erhebungen des »OmedeR«-Projekts gewonnen hat. Allerdings erhebt er sie (durchaus im selbst-ironischen Bewusstsein) zu einem »Naturgesetz« der Ästhetik.

Wenn also in diesem Band vom Ästhetischen (und seiner Macht) die Rede ist, dann offensichtlich in einem sehr weit gefassten Sinn. Denn wir wollen uns hier zwar mit Fragen der sinnlichen Wahrnehmung der gegenständlichen Welt befassen – das ist die Bedeutung des aus dem Altgriechischen entlehnten Wortes *aesthesis*. Aber es geht uns letztlich um das reflexive Verhältnis von Mensch und Welt. Dieses komplexe Verhältnis kann in den Beiträgen des Bandes immer nur in nur einzelnen Facetten/Aspekten beleuchtet werden. Deshalb unsere Vorwarnung an alle Leser*innen: Eine umfassende oder gar erschöpfende Durchdringung der Macht des Ästhetischen kann und will hier nicht geleitet werden.
Wie immer bei der Wahl des Titels eines Buchs oder Aufsatzes: es wird zu einer Ent-Täuschung kommen. Ein Titel soll das Allgemeine, das er neben dem Besonderen anspricht, kenntlich machen, und weckt damit Er-Wartungen deren mögliche Fülle er nie er-füllen kann. Und so entschuldigt sich mancher Redner bei seinem Auditorium, dessen Erwartungen er nie vollständig kennen kann, schon zu Beginn mit seiner eigenen Besonderheit: Was er vortragen werde, sei eben das, was ihn interessiert, und er bedauere, besondere Interessen Anderer zu verfehlen. Wählt er sein Thema freilich zu eigen, so spricht er vielleicht nur eben jene an, die seine Interessen teilen. Formulieren wir die Gratwanderung deshalb noch etwas enger: Uns interessiert insbesondere, was jene, die ästhetische Erfahrungen machen, von ihrer Sichtweise oder über sie wissen. Gerne würden wir auch das Verb »wissen« in Anführungszeichen setzen, schon um zu betonen, dass wir nicht unbedacht den Traditionen des Rationalismus und des Kognitivismus folgen wollen, die das Denken und Wahrnehmen im westlichen Kulturkreis stark geprägt haben. Man kann auch vom ästhetischen Empfinden sprechen, das klingt körpernäher, denn Sinne sind die Verbindungen eines lebendigen Körpers zur ihn umgebenden Welt. Man kann also fragen: was wissen wir über die »Filter«, die wir bei der

Wahr-Nehmung von Sachen und Ereignissen »anwenden«? Was uns also letztlich interessiert, ist das Bewusstsein von der Bedingtheit der Wahrnehmung der Welt. Wir hoffen sehr, das die Beiträge dieses Bandes dazu beitragen, dieses Bewusstsein zu schärfen und wünschen viel Vergnügen bei der Lektüre.

Anil Jain und Manfred Moldaschl im April 2018

Literatur:

- Benjamin, Walter: *Der Begriff der Kunstkritik in der deutschen Romantik*. In: Ders.: *Gesammelte Schriften*. Suhrkamp, Frankfurt 1974 [1919], Band I-1
- Berger, Peter L./Luckmann, Thomas: *Die gesellschaftliche Konstruktion der Wirklichkeit – Eine Theorie der Wissenssoziologie*. Fischer, Frankfurt 1993 [1966].
- Durkheim, Émile: *Die Regeln der soziologischen Methode*. Luchterhand, Neuwied 1980 [1895].
- Jain, Anil K.: *Zur Ökonomie des wissenschaftlichen Begehrens – Das Objekt als reflexives Erkenntnismedium und Fetisch*. In: Adelmann, Ralf et al. (Hg.): *Kulturelle Zyklographie der Dinge*. Wilhelm Fink, München 2018 [im Erscheinen].

Manger: Ästhetische Grenzerkundungen an den Rändern des Selbstverständlichen

ÄSTHETISCHE GRENZERKUNDUNGEN AN DEN RÄNDERN DES SELBSTVERSTÄNDLICHEN – EINE EMPIRISCHE STUDIE ZU VERÄNDERUNGEN IN ORGANISATIONEN

In diesem Beitrag wird Verhalten näher beleuchtet, welches für unveränderlich also quasi naturgegeben gehalten wird: es geht um Selbstverständliches. Wenn wir etwas für selbstverständlich nehmen oder es zumindest so behandeln als sei es selbstverständlich – gleichwohl der aufgeklärte Mensch in der Regel um die Nichtselbstverständlichkeit aller Selbstverständlichkeiten hinlänglich informiert ist – dann halten wir keine Alternativen für den Fall bereit, wenn das Selbstverständliche nicht eintrifft. Das Selbstverständliche ist in unserer Vorstellungswelt alternativlos, denn es ist, wie es ist. Die Typik des selbstverständlichen Erwartens zeichnet demnach aus, dass die potentielle Kontingenz selbstverständlichen Handelns nicht antizipiert wird. Die Alternativität, die mit einem modernen Weltverständnis einer prinzipiell als kontingent gedachten Welt einhergeht, kommt nicht einmal als temporär abgeblendete, als ausgeschaltete Möglichkeit in der Form selbstverständlichen Erwartens vor.
Das Selbstverständliche ist insofern eine durchaus antiquierte, eine vielleicht sogar vormoderne Form des Umgangs und man erwartet sie deshalb vor allem in Organisationen nicht, denn Organisationen sind ja nun gerade Gebilde der Moderne, die der Kontingenz allen Handelns sozusagen ihre Existenz verdanken, denn in Organisationen wird die prinzipielle Änderbarkeit allen Verhaltens, aller Vorgaben, Routinen, Ziele, Zwecke usw. vorausgesetzt und potentiell mitgedacht. Man kann alles ändern, aber nichts alles zugleich (vgl. Kieser/Walgenbach: Organisation, S. 11ff.).
Grenzerkundungen des Selbstverständlichen scheinen vor allem im Bereich der Kunst zu gelingen, denn im Ästhetischen wird der Betrachter immer wieder an die Ränder des Selbstverständlichen geführt: Das vermeintlich Natürliche trägt dann plötzlich die Handschrift des Gemachten, was als einzigartig verehrt wurde, erscheint beliebig, im Spiel mit dem Selbstverständlichen wurde die Kunst schon oft zum Skandalon. Kunstwerke lösten immer wieder heftige Auseinandersetzungen aus und spalteten ihr Publikum zwischen glühenden Befürwortern und abgrundtiefen Gegnern. Offensichtlich sind Grenzerkundungen des Selbstverständlichen kein harmloser Spaziergang, sondern bergen das Potential zur Explosion. Sie sind riskant und deshalb geradezu gefährlich.
Die Grenzen des Selbstverständlichen offenzulegen – dies gelingt nicht nur in jenem Freiraum welcher der Kunst, als ihr Betätigungsfeld zugestanden

wird, sondern auch, wenn Kunstaktionen im Kontext von Organisationen stattfinden. In diesem Beitrag werden zwei Fälle erörtert, in denen künstlerisch-kreative Workshops in sehr unterschiedlichen Organisationen und auf sehr verschiedene Weise geradezu nebenbei, fest verankerte Selbstverständlichkeiten auseinandernahmen und damit unvorhersehbare Friktionen verursachten. So etwas kann zunächst klein und unbedeutend wirken aber mitunter Kettenreaktionen auslösen, die auch den Mächtigen eines Systems gefährlich werden können. Die ästhetisch hervorgerufene Demaskierung des Selbstverständlichen hat kurz gesagt das Zeug dazu, zum Ausgangspunkt für Neues werden zu können.

Damit sind zahlreiche Fragen angerissen, die im Folgenden behandelt werden wie etwa die, warum auch in Organisationen Selbstverständliches überhaupt vorkommt, wo doch Organisationen Gebilde rationaler Planung sind? Warum gibt es in einer Welt, deren grundlegende Kontingenz hinlänglich bekannt ist überhaupt noch Verhaltensweisen, deren Kontingenz versteckt bleibt, die also quasi prinzipiell ignoriert wird? Selbstverständliches in scheinbar rational organisierten Organisationen kommt offensichtlich so häufig vor, dass es mittlerweile sogar zum Leitthema eines prominenten organisationstheoretischen Ansatzes avancierte: Aufbauend auf das soziologische Konzept der Institution von Peter Berger und Thomas Luckmann behaupten die Vertreter des Neo-institutionalistischen Ansatzes, dass in Organisationen statt der Ratio das Selbstverständliche in vielen Handlungsweisen und Entscheidungen Regie führe. Diesen Ansatz werden wir im Folgenden diskutieren, um darin Antworten auf die Frage zu finden, warum Selbstverständliches noch heute so häufig vorkommt. Darüber hinaus allerdings geben die institutionalistischen Konzepte wenig Aufschluss wie Alternativen angesichts der selbstverständlichen Welt verfolgt werden und wie dann noch Neues erklärbar wird.

Um diese Schwäche zu beheben und eine Grundlage für die empirische Analyse aufzubauen, erscheint es notwendig, ein dynamisches Konzept von Institutionen einzuführen, wofür auf Theoriefragmente des Organisationspsychologen Karl Weick sowie des Soziologen Niklas Luhmann zurückgegriffen wird. Ein kursorischer Exkurs in die Kunstwelt soll anschließend knapp einige Mechanismen aufzeigen, wie dort immer wieder Grenzerkundungen des Selbstverständlichen unternommen werden und dabei der scheinbaren alternativenlosen Naturalität die Maske abgenommen wird. Erst danach wenden wir uns den empirischen Fallstudien zu, bei denen Künstler ästhetisch-kreative Workshops mit Mitarbeiter*innen zweier verschiedener Organisationen durchführten, eine Behörde und einem Industrieunternehmen und dabei

die Grenzen des Selbstverständlichen auf sehr unterschiedliche Art erkundeten. Wie das Aufrütteln aus für selbstverständlich gehaltenen Annahmen durch ästhetische Mittel gelang, wird im Lichte des zuvor erarbeiteten dynamischen Verständnisses des Selbstverständlichen analysiert und abschließend diskutiert.

SELBSTVERSTÄNDLICHES IN SOZIOLOGIE UND ORGANISATIONSTHEORIE: INSTITUTIONEN UND INSTITUTIONALISMUS

Die Soziologie könnte man durchaus als die Wissenschaft des Selbstverständlichen bezeichnen, weil sie um die Klärung derjenigen Aktivitäten und Mechanismen bemüht ist, welche unsere Welt, in der wir leben als einzig richtige, als objektiv gegebene, ja, als eine unumstößliche Tatsache (Durkheim: Soziologie) erscheinen lassen. Dass dies nicht stimmt, ist in einer Zeit, in der Menschen so viel reisen wie noch nie, das Wissen über fremde Welten und Vorstellungen zugenommen hat und Erfahrungen mit anderen Kulturen sogar im eigenen Land verfügbar werden, fast schon eine »Binsenweisheit« geworden. Wie kommt es also, dass das was uns so selbstverständlich scheint nicht mehr als ein sozialer Tatbestand ist?
Die Soziologen Peter Berger und Thomas Luckmann haben mit »The Social Construction of Reality« eine vielbeachtete Erklärung zur Entstehung sozialer Selbstverständlichkeiten vorgelegt. Die uns vertraute und für selbstverständlich genommene Wirklichkeit wird sozial konstruiert so Berger und Luckmann (ebd.: S. 13). All das, was wir über die Welt zu wissen glauben, wie man an etwas herangeht, welche Eigenschaften die Dinge haben, wie und wozu man was einsetzt und wie alles mit allem zusammenhängt, ist gesellschaftlich erzeugt und somit Produkt kollektiver Herstellung und deshalb können diese Vorstellungen je nach Gruppe oder Kultur völlig verschieden aussehen.
Wie diese subjektive, aber dennoch für objektiv gehaltene Wirklichkeit entsteht, erklären Berger und Luckmann durch Institutionen (ebd.: S. 65ff.): Institutionen entstehen durch Habitualisierung. Handlungen, die sich bewährt haben, werden wiederholt, nicht weil sie die beste Art und Weise sind, etwas zu tun, sondern weil sie funktionieren. Habitualisierungen sind sozusagen die »Trampelpfade«, die die nachfolgenden Nutzer von der Last befreien, eigene Wege zum Ziel finden zu müssen und so verfestigen sich diese Gewohnheiten allmählich und werden zunehmend als Handlungs- und Situationstypen generalisiert. Regeln der Vernünftigkeit, was etwa zweckmäßig erscheint, was eine richtige Begründung ist, wie Erfolg definiert ist, all dies

sind Gepflogenheiten, Sichtweisen und Bewertungsmaßstäbe, die sich eingelebt haben und die als richtig und angemessen angesehen werden.
Die Habitualisierung wird demnach dann zu einer Institution, wenn die Typisierungen unabhängig von bestimmten einzelnen Individuen gelten. Wenn Akteure bestimmte Situationsdefinitionen und Verhaltensweisen in einer selbstverständlichen Art und Weise voneinander relativ sicher erwarten können, handelt es sich um Institutionen, Berger und Luckmann sprechen in diesem Zusammenhang von »reciprocal typifications« (ebd.; S. 85). Man kann sich dann beispielsweise darauf verlassen, dass andere wissen, wie man sich in einem bestimmten Kontext angemessen verhält und reproduzieren dieses Wissen mit der Verrichtung alltäglicher Handlungen und Praktiken. Die grundsätzliche Kontingenz der Welt bildet damit den Ausgangspunkt dieses wissenssoziologischen Konzepts. Da die »Trampelpfade« funktionierender Möglichkeiten nur ein Weg aus einer Mehrheit von Möglichkeiten sind, werden soziale Phänomene, die in gewisser Weise eine Beliebigkeit aufweisen und in anderen Kulturkreisen beispielsweise ganz anders gehandhabt werden zu einer Realität, die wir als unabhängig von uns selbst erleben, weil wir meinen, keinen Einfluss auf deren Erscheinen zu haben (ebd.: S.13).[1]
Aufbauend auf den oben dargestellten Ansatz von Berger und Luckmann entstand der Neoinstitutionalistische Ansatz (Powell/DiMaggio: New Institutionalism; Meyer/Rowan: Institutionalized Organizations) in der Organisationsforschung, der sich mit den nicht weiter hinterfragten Selbstverständlichkeiten in Organisationen auseinandersetzt. Die Vertreter dieser Richtung gehen davon aus, dass in Organisationen keinesfalls alles rational entschieden wird, sondern vieles nur deshalb praktiziert würde, weil es sich bei anderen bewährt hat. Die »Trampelpfade« dessen, was funktioniert und was für richtig und gut befunden wird, werden unhinterfragt in selbstverständlicher Weise befolgt. Beispiele dafür lassen sich zahlreiche anführen, so ist es etwa üblich, dass Organisationen ab einer gewissen Größe eine Personalabteilung benötigen, dass es Zuständigkeiten für EDV, Marketing und Buchhaltung geben müsse, dass Zertifizierungen vorteilhaft seien (Meyer/Rowan: Institutionalized Organizations; S. 344; Walgenbach: Normgerecht).
Auch Vorstellungen wie diese Gestaltungsmechanismen jeweils »richtig« und »effizient« auszuführen seien, werden übernommen, weil sie für richtig und gut gehalten werden. Zwar mögen all diese Abläufe historisch als angemessene Gestaltungsprinzipien entstanden sein, jedoch wird ihre Vernünftigkeit als objektiv gegeben vorausgesetzt und aus diesem Grunde nicht weiter hinterfragt. Ihre Einführung beruhe deshalb mehr auf Konvention denn auf einer rationalen

Analyse tatsächlicher situativer Notwendigkeiten (vgl. Meyer/Rowan: Institutionalized Organizations).
Ein zentraler Verbreitungsmechanismus für derlei selbstverständliche Konventionen stellen Bildungseinrichtungen dar, vor allem Universitäten, in denen Experten ausgebildet werden und sich dabei »en passant« zentrale Werthaltungen und Wahrnehmungsweisen ihrer Berufsgruppe zu eigen machen und mit der Überzeugung ins Berufsleben starten, dass bestimmte als fortschrittlich angesehene Praxiskonzepte besonders erfolgreich seien und diese deshalb in den Organisationen, in denen sie arbeiten einzuführen seien. Auch erfolgreich propagierte »best practice« Modelle werden auf der Basis der kollektiven Annahme ihrer Erfolgsgarantie nachgeahmt (Scott/Meyer: Complexity). Dies führt letztlich zum zeitgleichen weltweiten Auftreten von Managementmoden, die dann in den Organisationen, über alle Länder hinweg, mit den verschiedensten Belegschaften und ungeachtet ihrer jeweiligen Größe und Struktur umgesetzt werden. Die Institutionalisierung von Verhalten und Vorstellungen führen somit zur weltweiten Angleichung (Isomorphie) organisationaler Strukturen und Strategien in einem jeweiligen organisationalen Feld.[2]
Neben der Übernahme von Handlungsabläufen und Gestaltungsprinzipien werden aber auch bestimmte Denkhaltungen, Vorstellungen und Beurteilungsgepflogenheiten fraglos als richtig, angemessen und sinnvoll übernommen. Diese Tendenz hat Lynn Zucker (Zucker: cultural persistence) anhand von experimentellen Studien aufgezeigt: Während Versuchspersonen eine Entfernung relativ gut einschätzen konnten, wenn sie dies als Privatperson taten, verschätzen sie sich regelmäßig, wenn sie dies als Rolleninhaber im Auftrag einer Organisation tun sollten und wenn bereits Schätzungen vermeintlich erfahrener Mitarbeiter dieser Organisation vorlagen. In diesem Fall orientierten sich die Versuchspersonen eher an den organisationsinternen Vorlagen als an der offensichtlich anders wirkenden Realität. Zucker interpretiert diese Ergebnisse als Bestätigung der These, dass Personen Handlungen im Kontext von organisationalen Rollenerwartungen als vorgegebenes Muster akzeptieren, welches den Stellenwert eines unveränderlichen Faktums annimmt, woraus die hohe Anpassungsbereitschaft folgt.[3] Dieses Beispiel zeigt, dass die strukturierende Wirkung von Institutionen stärker ist, als der »gesunde Menschenverstand«.
Handeln als reflexiver Akt, als bewusste Auswahl aus einer Mehrheit möglicher Handlungsweisen wird aus Sicht der Neoinstitutionalisten deutlich eingeschränkt. Zum einen werden die Optionen durch die Institutionalisierung bereits vorselektiert und so verbleibt das Handeln nur noch an Wegkreuzungen

widerstreitender aber gleichsam institutionalisierter Interessen- bzw. Zielkonstellationen. So kritisiert Powell (Powell: Expanding the Scope, S. 183; Powell/DiMaggio: New Institutionalism) etwa, dass die institutionalistischen Ansätze zu statisch seien, die Akteure wären in einer strukturellen Starrheit gefangen. Man kann deshalb konstatieren, dass innovative Strategien, Protest, Widerstand, aktives Intervenieren, Innovation usw. also der Bruch mit der Institution auf dieser Basis schwer erklärbar wird.
Einen Ausweg aus der Miesere dieser theorieimmanenten Starrheit suchen einige Autoren in der Entkopplung von Legitimationsprozessen und den eigentlichen Arbeitsprozessen (Scott/Meyer: Propositions). Sie gestehen dann insbesondere dem Management Reflexivität und das Durchschauen ihrer Arbeit zu, während sie den institutionellen Angleichungsdruck nur nach außen hin genüge leisten würden. Damit zerstören sie aber den Grundpfeiler institutionalistischen Denkens, so die Kritik von Walgenbach (Walgenbach: Normgerecht, S. 52). An der grundlegenden Starrheit die aus diesem Ansatz resultiert, hat auch das Zugeständnis nicht viel geändert, dass es doch normative, also bewusst gesetzte Erwartungen gibt, die man qua Entscheidung ändern könne und die deshalb auch hinterfragt werden könnten (Scott: Institutions). Damit wurde der Ansatz zwar im Hinblick auf bewusste Entscheidungen relativiert, die sich vor der Folie selbstverständlicher und insofern als alternativenlos und in diesem Sinne objektiver Welt abspielt. Problematisch ist jedoch die insgesamt unterlegte Annahme, dass die unbewusste oder letztlich ein Stück weit unbemerkt vermittelte Konstruktion der je spezifischen Welt und ihrer Eigenschaften letztlich auf Konsens aufruhe. Sanktionen werden denn auch als Instrument der Mehrheit gegen Abweichler verstanden (vgl. Berger und Luckmann: Construction, S.80). Damit ist aber weder Wandel noch plötzlich auftretender und schnell sich ausbreitender Protest oder Widerstand wie er bei sozialen Bewegungen auftritt erklärbar. Zwar gelingt es diesen beiden institutionalistischen Ansätzen, die nicht weiter hinterfragte Wirklichkeit als Produkt kollektiver sozialer Prozesse auszuweisen, jedoch wird insgesamt ein zu starres Bild entworfen, in dem der Einzelne letztlich institutionell »vorprogrammiert« wirkt.

INSTITUTIONEN: EIN DYNAMISCHES KONZEPT[4]

Einen großen Schritt in der Auflösung oben beschriebener Starrheit hat die Geschlechterforschung genommen, welche die Vorstellung propagiert hatte,

dass durch die Sozialisation in eine von zwei möglichen Rollenmodellen eine lebenslange Festschreibung bewirkt würde, die zu einem unentrinnbaren Faktum würde (vgl. Scheu: Mädchen). Die Tatsache, dass es Personen gibt, denen es als Erwachsene, und demnach *nach* der Sozialisationsphase gelingt, in die gegenteilige Geschlechtsrolle zu schlüpfen und darin authentisch zu wirken (vgl. Garfinkel: Ethnomethodology; S. 181ff.; Hirschauer: Transsexualität), hat die Perspektive zu einem dynamischen Verständnis der Entstehung sozialer Tatsachen geöffnet: Die sinnhafte Welt wird von Moment zu Moment durch das Handeln und Interagieren der Akteure selbst erzeugt. Die Tatsache, dass es zu jedem Zeitpunkt bereits eine komplexe Welt gibt, wirkt aus dieser Sichtweise nicht mehr als handlungsbestimmender Zwang, sondern als Randbedingung des Handelns, mit dem man rechnen muss.[5] Die Möglichkeiten und die Bedeutung des Akteurs steigt damit erheblich, ohne die strukturierende Wirkung des Vorhandenen zu leugnen.

Ein Konzept, das dynamische Sinnentstehungsprozesse als Produkt wechselseitiger Handlungen gut beschreibt, stammt von dem Organisationstheoretiker Karl E. Weick. Kollektive Strukturen bestehen für Weick aus ineinandergreifenden Handlungen (Weick: Organisieren; S. 131f.), deren »stabile Untereinheiten« durch »doppelte Interakte« gebildet werden (ebd.: 161). Eine Handlungseinheit besteht für ihn also nicht aus einem intentionalen Handlungsakt einer Person, sondern immer aus zwei wechselseitig aufeinander bezogenen Handlungsakten, die deshalb doppelte Interakte heißen. Eine Handlungseinheit besteht mindestens aus zwei Interakten und zwar deshalb, weil dies die kleinste Einheit ist, in der eine wechselseitige Interpretation stattfinden kann, denn auf diese Weise kann der zweite Interakt den ersten Interakt interpretieren und ihn dadurch spezifizieren, ihm eine Richtung geben und ihm einen Kontext verleihen. Die Frage »wie geht es Ihnen?« kann je nachdem wie die Antwort lautet nur eine höfliche Floskel sein oder auch als ernsthaftes Interesse daran ausgelegt werden, wie es einer Person geht, insofern als die Antwort eine Interpretation in diese Richtung zulässt, indem der Antwortende beispielsweise sagt »oh ich bin heute der glücklichste Mensch der Welt!«, wodurch natürlich Nachfragen nach dem Grund des Glücks geradezu evoziert werden.

Dennoch ist es im dritten Interakt möglich die Konversation zu einer eher formalen, höflich-distanzierten Weise zurückzuführen, je nachdem wie die erste Person auf dieses Gesprächsangebot reagiert. Das besondere an diesen doppelten Interakten ist nun, dass sie, indem sie stattfinden Mehrdeutigkeit zunehmend in Eindeutigkeit transformieren (ebd.: 167ff.). Aus dem ersten

Interakt, der noch mehrdeutig ist und nicht selten eine Vielzahl sinnhafter Interpretationen zulässt, wird schlicht und ergreifend durch das Anschließen weiterer Interakte ein klarerer Sinn selektiert. »Jeder Zyklus [doppelter Interakte] ist auf die Reduktion von Mehrdeutigkeit ausgerichtet« (Weick: Organisieren; S. 169). Es geht also um Verhaltensketten, bei denen A etwas sagt und B auf das Gesagte reagiert, indem er es bestätigt, abweist oder modifiziert. A reagiert in ähnlicher Weise auf die Reaktion und dann wiederum B. Jede Reaktion korrigiert und konkretisiert das vorab Gesagte.[6]

Im ungünstigsten Fall wird durch Reinterpretation das Gesagte zu etwas völlig anderem, als je damit intendiert war. Diese Erfahrung beschreibt Weick pointiert durch seine verdrehten Sätze: »Ich weiß nicht, was ich sage bevor ich nicht sehe, was ich tue« (Weick: Organisieren; S. 279; ders.: Sensemaking; S. 12, 18, 61). Denn den genauen Sinn dessen was man sagt, erfährt man eigentlich erst durch den Fortgang der Interaktion. Unversehens wird man so zu einem Beobachter einer Szenerie, an der man zwar mitwirkt, deren Entwicklung aber eigenen Gesetzmäßigkeiten folgt, die außerhalb der Kontrolle einzelner Personen zu liegen scheinen. Die entsprechenden Negativerfahrungen sind bekannt und werden oft mit Sätzen umschrieben wie »das Gespräch ist entglitten« oder »das Gespräch hat sich verselbständigt«, womit wohl zum Ausdruck gebracht werden soll, dass eigentlich keiner der Beteiligten den Wortwechsel so intendiert hatte, wie er abgelaufen ist und deshalb irgendwie dem Gespräch dafür die Schuld zugeschrieben wird. Aber auch positive Beispiele kennt man, wie die Erfahrung, dass Gespräche helfen, komplexe Sachverhalte zu klären, weil Gespräche natürlich Mehrdeutigkeit reduzieren. Auf diesen entstehenden »Sinnstrang« hat der Einzelne Einfluss, er beteiligt sich sozusagen daran gemeinsam mit anderen eine Schneise in das nicht definierte, unbestimmte zu schlagen und dabei entstehen »en passant« Institutionen:

Ausgehend von seinem Handlungskonzept, befasst sich Weick jedoch nicht mit der Entstehung des Selbstverständlichen. Wie die Verfestigung von Sinn in Annahmen mündet, die die Akteure letztlich als selbstverständlich gegebene Voraussetzungen ihres Handelns anerkennen, bleibt unklar. Im Frühwerk Niklas Luhmanns jedoch finden sich zahlreiche Aussagen über die Entstehung und den Einfluss von Institutionen, die man mit Weicks Konzept der Sinnentstehung durch doppelte Interakte verknüpfen kann, weil auch Luhmann die Entstehung von Sinn durch wechselseitiges Anschließen kommunikativer Akte konzipiert und dabei entstünden, so Luhmann, Institutionen nebenbei, quasi als »Abfallprodukt« der Verfestigung von Sinn:

Neben dem Sinnstrang als Gemeinschaftsprodukt mehrerer (mindestens zwei) Mitwirkender, verfestigt sich immer auch nicht explizierter Sinn als das Sediment alles dessen, was stillschweigend vorausgesetzt wird (Luhmann: Rechtssoziologie; S. 68f.), weil es als gegeben angesehen wird und als Kontext stillschweigend mitläuft, ohne es in der Kommunikation selbst negieren zu können. Die Situationsdefinition etwa wird unterstellt und im Fortgang einer Interaktion verfestigt, wenn sie nicht abgelehnt wird, da man aber an einem Thema entlangdiskutiert, kann man von all dem, was da an vorausgesetzten Zusammenhängen und Vorstellungen mittransportiert wird, nur das geringste explizit in Frage stellen. Deshalb passieren Institutionen einfach, sie sind ein Randprodukt von Selektivität. Es gibt keine bewusste Entscheidung für oder gegen eine Institution. »Ihre Erwartungssicherheit beruht auf dem sich einleben improvisierter Annahmen, denen nicht rechtzeitig widersprochen wurde,« so Luhmann (ebd.: S. 71).
Alles was nicht verneint wird, wird sozusagen als stillschweigende Übereinstimmung geführt. Es handelt sich dabei um eine unterstellte Übereinstimmung, deren Zustimmung nicht überprüft wurde. Luhmann spricht von »überzogenem Konsens« oder von »erfolgreicher Überschätzung« (ebd.: S. 71). Es ginge um die Stabilisierung von Kontinuitätsannahmen, nicht notwendigerweise um normative Erwartungen und entsprechend auch nicht um Konsens. »Der Institutionenbegriff hat, so gefasst, sein spezifisches Merkmal nicht im sozialen Zwang, nicht in der Verbreitung von faktisch aktualisiertem Konsens und auch nicht in der Normativität des Erwartens, obwohl er keines dieser Merkmale ausschließt« (ebd. S. 69). Die Selbstverständlichkeiten der Institutionen sind zunächst – so Luhmann – eine undifferenzierte Form des Erwartens, bei der vorab nicht klar ist, ob es sich um normative oder kognitive Verhaltenserwartungen handelt. Erst wenn sie zunehmend enttäuscht werden, müsse man sich überhaupt entscheiden, ob man das bislang selbstverständliche in Zukunft als normative Erwartung oder als lernbereite, kognitive Erwartung behandeln möchte (Luhmann: Ausdifferenzierung, S. 94).
Durch diese Differenzierung in undifferenziertes selbstverständliches Erwarten einerseits und kognitives versus normatives Erwarten andererseits gewinnt man eine Konzeptualisierung des Selbstverständlichen und seiner Grenzen ohne auf Konsens oder Zwang zu rekurrieren. Ein Beispiel soll diese Differenz verdeutlichen: Konnte ein frischgebackener Ehemann noch in den 1950er Jahren davon ausgehen, dass seine Ehefrau gerne zu Hause bleiben wird, putzt, kocht und sich um die Kinder kümmert, muss die Rollenaufteilung zunehmend ausgehandelt werden. Aber wenn es nicht selbstverständlich

ist, was wer zu tun hat, wie ist es dann? Man kann vielleicht sagen, dass in bestimmten Situationen das selbstverständlich Bestimmte der Erwartung einer unbestimmten Offenheit gewichen ist.
Man stellt sich sozusagen schon vorher darauf ein, dass man nicht wissen kann, wie es sein wird, weil es gerade nicht selbstverständlich ist. Man kann das als eine lernbereite Einstellung bezeichnen. Diese Öffnung hat es in zahlreichen Bereichen gegeben, in denen früher selbstverständliches so oft enttäuscht wurde, dass man besser damit lebt, wenn man in Bezug auf bestimmte Dinge selbst lernbereit ist. In anderen Bereichen, in denen ebenfalls zunehmend das früher Selbstverständliche enttäuscht wird, ist man aber vielleicht nicht bereit, die Enttäuschung hinzunehmen, etwa, dass die Bahn unpünktlich ist oder die Post nicht jeden Tag ausgeliefert wird. Man wird sich dann beschweren und sich dabei im Recht fühlen, denn die normative Erwartungshaltung ist gerade dadurch gekennzeichnet, dass sie aufrechterhalten wird und damit denjenigen, die sich nicht daran halten, dies als Fehler zugerechnet wird. Dabei wird unterstellt, dass der Fehler eine Fehlentscheidung ist, dass also der Andere eine Alternative hatte, die ihm die Normeinhaltung auch ermöglicht hätte.
Wenn allerdings das Selbstverständliche enttäuscht wird, dann wird die Alternativität anderer Möglichkeiten gerade nicht mitgedacht und deshalb erscheint Fehlverhalten dann nicht als Resultat falscher Entscheidungen, sondern als persönliche Unfähigkeit. Man kann dies freundlicherweise durch Höflichkeit übergehen, also dezent übersehen. Man tut dann so, als hätte die Person an sich »richtig« handeln wollen, aber es war ihr eben leider nicht gelungen. Wenn jemand jedoch auf von einer Selbstverständlichkeit abweichendem und in diesem Sinne »falschem« Verhalten insistiert und es nicht mehr durch Höflichkeit reparabel oder einfach ignorierbar ist, wird es oft als Verrücktheit, als persönliche Marotte oder sogar Geisteskrankheit eingestuft. Das Selbstverständliche immunisiert sich gegen Lernen. Es wird unter allen Umständen verteidigt. Es wird normalisiert. Der Fall des enttäuscht werdens wird nicht mitgedacht.
Selbstverständliches steht nicht für Änderungen zur Verfügung, es wird zum naturgleichen, invarianten Inventar. Es ist wie es ist. Es muss zunächst überhaupt erkannt werden, dass es Alternativen gibt, dass es anders sein könnte. Erst wenn Alternativen nicht mehr nur als Ausnahme vorkommen, sondern auch erwartet werden, bildet sich eine Differenzierung in kognitive und normative Erwartungen heraus. Dies wiederum ist die Voraussetzung für Lernen.

EINE MIKROPOLITIK DES WIDERSTANDS

Wenn wir diese dynamische Konzeptualisierung ernst nehmen, bei der Institutionen gerade nicht auf Konsens sondern nur aus unterstelltem Konsens beruhen, dann folgt daraus eine Mikropolitik der Veränderung von Institutionen: Denn, wenn der Konsens überzogen ist, dann kann man gerade dies aufdecken und versuchen, die Institution zu Fall zu bringen: dann reicht womöglich nur ein kleiner Auslöser, wie etwa das Propagieren eines öffentlichen in Frage stellens, oder eine wohlplatzierte Kritik, um eine Lawine an Protest, Auflehnung und offenen Widerstands ins Rollen zu bringen. Die 68er Protestbewegung, die schnell um sich greifende Frauenbewegung u.a. Formen von Protest ließen sich hiermit erklären. Dieses Phänomen wirft allerdings die Frage auf, wie es dazu kommt, dass fehlender Konsens so lange unentdeckt bleiben kann?

Dies liegt Luhmann zufolge daran, dass der Sinn von Institutionen gerade in der Strukturierung von Verhalten liegt und dadurch Verhalten und Situationsdefinitionen in einer Weise vorstrukturiert werden, dass man sich als jemand der sich an eingelebte Institutionen hält mit Fug und Recht auf der sicheren, der »richtigen« Seite fühlen kann. Gleichwohl die Institution nicht normativ ist, (Luhmann: Rechtssoziologie, S. 70) strukturiert sie das Verhalten gerade auf der Basis, dass der Eindruck erweckt wird, dieses Verhalten würde so von jedermann über die Unmittelbarkeit bestimmter einzelner Situationen hinaus erwartet werden. Man hat also, wenn man sich gegen das vermeintlich von jedermann erwartete stellt, das »Schwergewicht einer Selbstverständlichkeit« gegen sich (ebd.: S. 69). Man kann nicht wirklich damit rechnen und sich schon gar nicht darauf verlassen, dass andere einen im Widerstand gegen das Selbstverständliche unterstützen werden, denn: andere bauen ihre Strategie und ihre Verhaltensgrundlagen genau auf jene Institutionen auf, gegen die man einen Widerstand erwägt. Und nicht nur das, auch Selbstbilder, Identitäten und Selbstdarstellungen können auf bestimmten Konventionen aufruhen und würden durch eine Auflehnung ihrer Grundlage beraubt.

Der Widerstand gegen das für selbstverständlich gehaltene ist aber darüber hinaus auch deshalb riskant, weil aus Sicht derjenigen, die die Konvention für alternativenlos halten, die Widerständler als verrückt anzusehen sind und sie können im Zweifel das auch als Strategie einsetzen, wenn sie merken, dass der Widerstand nicht mehr nur Einzelfälle betrifft, sondern womöglich so groß zu werden droht, dass eine echte Alternative vorstellbar und mögl-

icherweise Realität würde. Es wird immer Personen geben, die von der gegenwärtigen Lage, so wie sie ist mehr profitieren als andere und aus dieser Perspektive wird Widerstand gegen diese für sie so bequemen oder vorteilhaften Institutionen als eine Kampfansage gewertet.
Das Aufbegehren gegen Konventionen wird aber auch dadurch erschwert, dass man nur schwer abschätzen kann, ob man Unterstützung erhalten wird und wie groß die Gegnerschaft sein wird und erscheint damit als ein hoch riskantes Unterfangen. Damit können wir zugleich auch einen bestimmten Typus Mensch ausmachen, der bereit ist, sich gegen Konventionen aufzulehnen: Wenn man sich gegen das Selbstverständliche stellen will, muss man gewillt sein, die Energie und vor allem die Courage aufzubringen, um sich mit diesem Thema zum Mittelpunkt zu stilisieren. Man kann nicht absehen, wie die Reaktionen der anderen sein werden, es kann passieren, dass man für lächerlich gehalten wird, es kann ins Peinliche oder Blamable abgleiten, so dass man seinen Ruf verliert oder man wird gar für verrückt erklärt. Es kann auch sein, dass man sich mächtige und gefährliche Feinde schafft. In jedem Fall gerät man aber ins Rampenlicht, was ebenfalls nicht jedermanns Sache ist. Der Widerstand gegen das Selbstverständliche erfordert also eine gehörige Portion Querdenkertum, um es mit der Gegnerschaft der Anderen aufzunehmen sowie Führungsqualitäten, um andere für die eigene Position überzeugen zu können. Während nämlich die Institutionen lautlos am Rande des Geschehens, unbemerkt, aber stetig entstehen, sich festigen und scheinbar von selbst zur naturgleichen Voraussetzung allen Seins avancieren, benötigt der Widerstand gegen die Institution klare Argumente. Es erfordert mehr Kraft dagegen zu sein, als alles laufen zu lassen. Man muss die Gegnerschaft untermauern, ihre Rechtmäßigkeit beweisen, man muss auch sagen, wie es anders und besser wäre, also zusätzlich zu den Gegenargumenten auch noch Alternativen vorschlagen. Dabei könne man allerdings nicht auf »konkrete Erfahrungen und Bewährungen« sondern nur auf »abstrakte Vorstellungen« und auf »blasse Möglichkeiten des Andersseins« (ebd.: S. 69) zurückgreifen. Wer sich dagegen im Rahmen der Institution bewegt, lebt unauffällig und angepasst. Institutionen werden manchmal als Zwang erlebt, weil sie nicht notwendig auf Konsens beruhen oder weil die Kontingenz hinter der Institution sichtbar wird und die Möglichkeit anders zu handeln erkennbar wird. Andererseits entstehen entlang der aktiv produzierten Sinnketten laufend Institutionen als Nebenprodukt, die uns später die Sicht auf mögliche Alternativen nehmen. Wir wägen dann etwa Alternativen in Bezug auf eine Entscheidung ab, ohne zu sehen, dass die Art und Weise,

wie die Alternative sich stellt, selbst ein Produkt sozialer Tätigkeit ist. Während sich die »Tools« für die Verbesserung organisationalen Entscheidens auf die Verbesserung der sichtbaren Alternativen, ihrer Wahl und Bewertung konzentrieren, sind die Korridore, in denen diese Aktionen stattfinden jedoch durch Institutionen, durch die alltäglichen Selbstverständlichkeiten vorgeprägt.

DAS SELBSTVERSTÄNDLICHE IN FRAGE STELLEN: KÜNSTLERISCHE EINLASSUNGEN[7]

Kunst versucht nicht selten aufzurütteln, zu bewegen und das nicht Offensichtliche einer Sache überhaupt erst sichtbar zu machen. Sie hat sich u.a. darauf kapriziert, uns die Kontingenz, die hinter dem vermeintlich Selbstverständlichen verborgen ist vor Augen.
Man kann vielleicht behaupten, dass es insbesondere in der neueren Kunst immer weniger um das Motiv an sich und seine handwerkliche nach ästhetischen Regeln ausgeführte Brillanz geht und zugleich immer seltener um Schönheit als Ideal. Diese steht im Kunsterleben der letzten Jahrzehnte nicht mehr im Vordergrund, sondern wie etwa Gernot Böhme (Ästhetik) konstatiert, geht es vielmehr um ein spezifisches Erleben. In der Kunst erlebt man ein Spiel mit Formen und künstlich erzeugten Differenzen, die mit Konventionen der Seh- und Bewertungsweise spielen und auf verdeckte, dahinterliegende Kontingenzen verweisen. Kunst lässt diese Differenzen sinnlich-emotional erleben und damit wird die neuere Kunst quasi zum Paradefall für die Verknüpfung ästhetisch-sinnlichen Erlebens und der Hinterfragung von Selbstverständlichkeiten.
Eine zentrale Stoßrichtung der neueren Kunst, jenseits bestimmter Schulen und Stilrichtungen, stellt hierbei sicherlich die Negation dar (vgl. Lascault: Kunst, S. 68). Das Erleben wird als Kontrast zu gesellschaftlichen Erwartungen, Überzeugungen und Vorstellungen konzipiert. Gesellschaftliche Konventionen werden vorgeführt, indem sie gebrochen oder maßlos übertrieben und so ad Absurdum geführt werden. Sie werden durch Übertreiben ins Lächerliche gezogen und auf diese Weise letztlich negiert. Als Betrachter fühlt man Dissonanzen, erlebt Ekel, Scham und abstoßende Hässlichkeit. Dabei werden diese Gefühle durch gezieltes Setzen von Kontrasten erzeugt, wie etwa durch Übertreibung, die gerne auch schockiert. Kunst spielt mit den Erwartungen der Kunstbetrachter, irritiert und enttäuscht. Die Enttäuschung oder gar das Gefühl des Entsetzens über den Bruch mit der Konvention, macht die

Kontingenz hinter der Konvention sichtbar. Den Werten wird sozusagen bewusst Gewalt angetan, um sie erlebbar zu machen. Durch das Unterminieren und verstoßen gegen gesellschaftliche Regeln, Konventionen, Ansichten und Werte werden diese überhaupt erst aus der unsichtbaren, für selbstverständlich erachteten Normalität herausgelöst und auf die Bühne des Sichtbaren gestellt. Der Betrachter wird einer mehrdeutigen, oft beunruhigenden mindestens einer irritierenden Erfahrung ausgesetzt.
So wurde etwa die Sauberkeit und Aufgeräumtheit bürgerlicher Verhältnisse mit Bildern aus Abfall, Fäulnis und Gestank konfrontiert (Lascault: Kunst). Das demonstrative Zeigen des Widerlichen macht den Kontrast erlebbar, der als Verlogenheit, als Kritik am sich Einrichten in der heilen Welt lesbar ist. Skulpturen aus alten Dosen, Schwämmen und Plastik unterminieren die Vorstellung von Kunst als Schmuck der Reichen und Gebildeten, die sich gerne mit Marmorskulpturen umgaben (ebd.). Die einsetzende Massenproduktion wird künstlerisch benutzt und Kunst wie Massenware drapiert und spielt mit der Differenz von Unikat und Masse.
Mit dieser groben, holzschnittartigen Exegese unterschiedlicher und willkürlich herausgegriffener Differenzen, die in der Kunst der letzten Jahrzehnte eine Rolle spielten, geht es mir darum, das reflexive Moment des Kunsterlebens zu verdeutlichen: Kunst offenbart die Vielschichtigkeit der Welt, indem sie Gefühle erzeugt. Die Vielgestaltigkeit der Welt wird durch Kunst subjektiv vermittelt. Das Kunsterleben spielt sich in den eigenen Gefühlen ab, deshalb ist die Differenz, welche die Kunst ermöglicht eine authentisch, selbst gefühlte Differenz, die sich vor allem durch ihre Distanzlosigkeit und Unmittelbarkeit des Erlebens auszeichnet.
Die Verwendung künstlerischer Methoden für organisationale Lernprozesse ist noch ein vergleichsweise junges Feld. Im Vordergrund steht in der Regel dabei zumeist nicht das Aufrütteln aus eingespielten Selbstverständlichkeiten, sondern eher das Ausprobieren künstlerischer Praktiken, etwa Improvisationstechniken, um darüber die eigene Innovationsfähigkeit zu erweitern (Freygarten: Kunst). Im Bereich Personalführung werden vermehrt künstlerische Mittel wie Tanz oder das Dirigieren von Orchestern eingesetzt, um über einschlägige Erlebnisse die Essenz, was Führung ausmacht ganzheitlich zu vermitteln. Theatertechniken wiederum werden immer häufiger für die Schulung von Mitarbeitern eingesetzt.[8]
Seltener jedoch findet Kunst im Kontext von Organisationen Verwendung, um die Organisationsmitglieder aus ihren eingefahrenen Routinen wachzurütteln. Diese Intention steht in der Regel hinter dem Konzept von »Artists

in Residence«, bei dem Künstler für eine begrenzte Zeitspanne in den Räumlichkeiten einer Organisation ein Atelier beziehen und sich dann angeregt durch das sie umgebende Organisationsleben die Themenstellung für ihre künstlerische Arbeit selbst suchen (Berthoin Antal: Artistic und: Transforming). Diese Form wird oft auch als künstlerische Intervention oder künstlerische Unternehmensberatung bezeichnet (Brellochs/Schrat: Vision). Die wenigen Untersuchungen, die es zu dieser Form wechselseitiger Anregung gibt, zeigen eine große Bandbreite an Wirkungen auf Organisationen auf, die von eigenartig bzw. befremdend, über lustig und inspirierend bis hin zum tatsächlichen Aufbruch verkrusteter Strukturen reichen. Im folgenden Beispiel gelang es, Kontingenz hinter dem gewohnten Alltag sichtbar zu machen: Ein Künstler regte die Mitarbeiter eines Industriebetriebes dazu an, Fotos ihrer Firma aufzunehmen und organisierte eine Ausstellung in der Firma. Diese Aktion führte dazu, dass die Arbeiter ihre Arbeit mit andern Augen sahen und sie fingen an darüber nachzudenken und etwas zu verändern: »this project triggered reflections among the employees about the working processes and their working environment« (Berthoin Antal: Transforming, S. 33). Die Beispiele der »Artists in Residence« weisen aber insgesamt eine hohe Heterogenität auf, wobei sich zwar typische Wirkungsweisen solcher Interventionen beschreiben lassen (Ebd./dies.: Artistic), jedoch verbleiben diese Untersuchungen insgesamt eher deskriptiv und in diesem Sinne kontextabhängig ohne allgemeine Bedingungen für das Durchbrechen von Selbstverständlichkeiten zu formulieren. Woran liegt es, dass einige künstlerische Interventionen als Anstoßgeber für Veränderungen sein können, während andere künstlerische Interventionen lediglich als eigenartig, schräg oder kuriose Erfahrung abgebucht werden?[9]

GRENZERKUNDUNGEN DES SELBSTVERSTÄNDLICHEN: EINE EMPIRISCHE EXPLORATION

Die folgenden Beispiele für ästhetische Grenzerkundungen des Selbstverständlichen in Organisationen entstammen dem vom Bundesministerium für Bildung und Forschung geförderten Forschungsprojekt »Objekte als Medien der Reflexivität«, das von 2014 bis 2017 an der Zeppelin Universität Friedrichshafen durchgeführt wurde. Ziel dieses Projektes war es, zu untersuchen inwiefern ästhetisch-kreative Workshops in Organisationen zur Erweiterung der Reflexivität beitragen könnten. Reflexivität wird hier im Sinne einer kritischen Praxis verstanden, bei der die eigenen Handlungen und Aktivitäten

immer wieder hinterfragt und gegebenenfalls justiert werden und die Manfred Moldaschl (Ders.: Reflexivität; Analyse) zufolge mehrere Aspekte einschließt: Reflexivität ist die notwendige Konsequenz aus der Einsicht, dass jedes Handeln unerwartete, negative Nebenfolgen haben kann, die das ursprünglich intendierte Ziel in sein Gegenteil verkehren kann und mitunter mehr und größere Probleme verursacht als gelöst werden. Ein zweiter Aspekt von Reflexivität bezieht sich auf Wissen, das immer eine andere Seite hat, nämlich Nichtwissen und so kann es immer andere noch unbekannte Alternativen geben, die ein Ziel geschickter, einfacher mit weniger Nebenfolgen erreichen lassen oder das Ziel als solches in Frage stellen (Ders.: Analyse). Reflexivität ist mithin die Auseinandersetzung mit den Folgen, Auswirkungen und Paradoxien, die aus dem eigenen Handeln resultieren, um dieses zu korrigieren. Reflexivität ist damit eine endlose Korrekturschleife aller wichtigen Aktivitäten, ein ständiger Begleiter, um immer wieder den eigenen Kurs zu überdenken, zu korrigieren und zu rekalibrieren ohne je ein Optimum erreichen zu können, weil es ein Solches in einer chaotischen, komplexen und sich ständig verändernden Welt nicht geben kann.

Beide vorgenannten Unterscheidungen, sowohl die von Handeln und ihren Nebenfolgen als auch diejenige von Wissen und Nichtwissen beziehen sich auf einen gedanklichen Horizont, bei dem es zu allem, was man tut eine mögliche Alternative gibt, die man nicht kennt, die aber möglicherweise besser, sinnvoller oder gar sicherer wäre. Das Selbstverständliche zeichnet sich aber gerade dadurch aus, dass in diesem Bereich keine Alternativität mitgedacht wird. Auch wenn wissenschaftliches Wissen oder eine komplexere Gesellschaftsformation immer wieder vormals Selbstverständliches in die Form möglicher Alternativen transformiert, so bildet sich Selbstverständliches in Form der ständig fortlaufenden und alle Prozesse begleitende Institutionalisierung laufend an anderer Stelle neu. Jede Schneise, die der Aufbau von alternativen Möglichkeiten schlägt, führt wie Flugsand zur Neubildung von Selbstverständlichkeiten. Es verbleibt vieles selbstverständlich, aber nie alles.

Aus der Perspektive der so durch potentielle Alternativität definierten Reflexivität zielt diese nicht auf die Aufdeckung von Alternativen hinter dem Selbstverständlichen ab. Gleichwohl der Versuch unbeabsichtigte Nebenfolgen abzustellen durchaus zum Bruch mit Selbstverständlichem führen mag. Reflexivität richtet sich demnach nicht auf die Beseitigung oder Hinterfragung von Selbstverständlichkeiten, was aber nicht heißt, dass diese unberührt blieben, aber die Hinterfragung des Selbstverständlichen wird doch zum Nebenschauplatz reflexiver Bemühungen.

Der Einsatz künstlerisch-kreativer Workshops in Organisationen zielte daher nicht auf das Hinterfragen von Selbstverständlichkeiten ab, sondern sollte die Reflexionskompetenz der Teilnehmer*innen erhöhen. Dafür wurden Künstler*innen als Expert*innen für ein oder mehrere ästhetische Medien engagiert, die mit den Teilnehmer*innen Aktionen durchführten, die einen Spielraum eröffnen sollten, in dessen Rahmen Themen, Fragen und Probleme aus dem Organisationsalltag künstlerisch kreativ erforscht werden sollten. Es ging also darum, künstlerische Medien für die Distanzierung des eigenen Blicks einzusetzen, Perspektiven zu verschieben und auf diese Weise Inhalte der Arbeit anders und vielleicht neu zu entdecken. Welche künstlerischen Medien dabei zum Einsatz kommen würden, war jedoch zweitrangig gegenüber der inhaltlichen Nähe des zu explorierenden Themas zu Fragestellungen der Organisation. Diese wurden gezielt variiert, so dass in einigen Workshops inhaltliche Problemstellungen ästhetisch-kreativ exploriert wurden, in anderen wurden eher allgemeine Themen wie die Sicht auf das eigene Unternehmen, die eigene Rolle im Team etc. kreativ erkundet und in einer dritten Gruppe von Workshops wurde die thematische Ausrichtung offen gelassen.
In fünf verschiedenen Organisationen führten Künster*innen insgesamt 13 kreative Workshops durch, wobei sehr verschiedene Medien wie Film, Photographie, Malerei, Skulptur, Bauen, Musik etc. zum Einsatz kamen, deren Wahl sich nach den Präferenzen der jeweiligen Organisation und der inhaltlichen Ausrichtung der engagierten Künstler*innen richtete. Es ging dabei nicht um die empirische Feststellung ob bestimmte künstlerische Medien besser geeignet seien als andere. Wir gehen davon aus, dass prinzipiell jedes kreative Medium geeignet ist, eine inhaltliche Frage kreativ zu erforschen und so richtete sich die Wahl des Mediums nach den Präferenzen derjenigen, die damit arbeiten sollten. Dem explorativen Charakter des Projektes entsprechend, kam in diesem Projekt ein qualitatives Forschungsdesign zum Einsatz: Neben der teilnehmenden Beobachtung, führten wir Foto basierte Interviews (Harper: photo; Manger: Erhebung) mit vielen Teilnehmern etwa sechs Wochen nach den Workshops durch.

DIE BEIDEN FALLANALYSEN

Mit dieser Ausrichtung des Projektes, lag das Augenmerk nicht auf der Beschäftigung mit Selbstverständlichem, gleichwohl traten diese in einigen Fällen durchaus stärker zu Tage. Im Folgenden werde ich aus diesem Sample zwei

Workshops vorstellen, bei denen Selbstvertändlichkeiten des Arbeitsalltags in sehr unterschiedlicher Art und Weise mit kreativen Mitteln thematisiert wurden. Der eine Workshop fand in einer Bundesbehörde statt, der andere in einem mittelständischen Industrieunternehmen. In der Bundesbehörde war es ein Referat, das an mehreren kreativen Workshops teilnahm, die an fünf Terminen jeweils etwa zwei bis drei Stunden um die Mittagszeit in einem Sitzungssaal der Behörde selbst von einer Künstlerin durchgeführt wurden. Das Referat bestand aus 12 Personen und umfasste Mitarbeiter*innen aller Stufen der Verwaltungslaufbahn, also einfacher, höherer und gehobener Dienst. Der Referatsleiter zeigte sich innovativen Maßnahmen gegenüber sehr aufgeschlossen. Wenn sich ihm die Gelegenheit bot, habe er immer partizipiert, da das Verlassen gewohnter Bahnen Inspiration und Denkanstöße biete (Interview).
Die Workshops, die in der Behörde stattfanden, zählen im Rahmen unseres empirischen Designs zu den nur lose mit Inhalten der Organisation verknüpften Workshops. Zum Teil war die Tatsache, dass das gewohnte Arbeitsumfeld, das Gebäude etwa, die Flure und Räume und das eigene Team zum Bezugspunkt der künstlerischen Arbeit wurden die einzige Verknüpfung zur beruflichen Tätigkeit oder es wurden eher abstrakte allgemeine Themen aufgegriffen, die ebenfalls nur einen losen Bezug zur thematischen Ausrichtung des Referats insgesamt aufwiesen. Ganz anders verhielt es sich mit dem zweiten Fallbeispiel. Dort gelang eine sehr enge Kopplung der Workshopinhalte an Fragestellungen des Unternehmens. Vor dem Workshop erfolgte eine intensive Abklärung der in Frage kommenden Themenstellungen woraus ein präziser Arbeitsauftrag resultierte: Mit dem künstlerischen Workshop sollten Probleme der Zusammenarbeit der drei Niederlassungen des Unternehmens bearbeitet werden. Es sollten Vorbehalte gegen eine Zusammenarbeit angegangen, Blockaden aufgelöst und strukturelle Hindernisse offengelegt und ein erster Anstoß für eine anschließend gewünschte Phase der Annäherung angestoßen werden. Entsprechend dieser inhaltlichen Vorgaben seitens des Unternehmens wurde ein Teilnehmerkreis aus Mitarbeitern und Führungskräften spiegelgleicher Bereiche der drei Niederlassungen gewählt und umfasste insgesamt 9 Personen.

FALLBEISPIEL A: DIE BEHÖRDE

Zu den Selbstverständlichkeiten der Behörde, in der die genannten Workshops stattfanden, gehörte eine ordentliche, dezente aber durchaus leicht elegante

Bekleidung, – ein Kleidungsstil der wie ein Ausrufezeichen die Ernsthaftigkeit, die Seriosität und Korrektheit mit der die Arbeiten in dieser Behörde vorgenommen wurden, zu unterstreichen schien. In den langen, schlichten Fluren bewegten sich die Angestellten emsig, Gespräche wurden leise geführt, so dass das geschäftige Arbeiten der zu Sitzungen oder Besprechungen eilenden Angestellten in den Fluren bereits an der Art und Weise ihrer Fortbewegung und ihrer Körperhaltung abzulesen war. Die Atmosphäre war dabei keinesfalls hektisch oder gestresst, sondern es war der tägliche Lauf der Dinge, der sich dem Besucher hier in seiner alltäglichen Art und Weise des beschäftig seins zeigte.
Die Kleider- und Benimmetikette in dieser Organisation der öffentlichen Verwaltung fällt vermutlich in den Bereich des selbstverständlichen Erwartens, d.h. sie wird nicht explizit erwartet, wie es etwa in Organisationen üblich ist, bei denen den Kunden im Kontakt mit den Mitarbeitern eine hohe Seriosität vermittelt werden soll und die ihren Mitarbeitern deshalb eine spezifische Kleidungsweise vorschreiben, wie es beispielsweise in Banken durchaus üblich ist. In dieser Behörde dagegen gab es keine direkten Schnittstellen zu Kunden. Sie fungierte vielmehr als Scharnier zwischen Politik und Verwaltung.
Nichts desto trotz gibt es eine informelle Etikette, wie man sich »richtig« und »seriös« zu verhalten hat. Diese wird sozusagen zur »zweiten Natur«, man weiß es, es ist das, was Bourdieu als Habitus beschrieben hat (Bourdieu: Unterschiede), das Benehmen, das in Fleisch und Blut übergegangen ist. Es steht als nicht-Veränderbar nicht zur Debatte. Es gehört sozusagen zur Infrastruktur, es ist eine Konstante, die nicht weiter hinterfragt wird.
Eben dieses Selbstverständnis, das zu einer festen geradezu verlässlichen Konstante geworden war, wurde durch eine künstlerische Aktion ein Stück weit hinterfragt. Angeregt durch die formal streng gestalteten Flure, die mit Stablampen aus den 30er Jahren beleuchtet waren, deren Licht sich auf dem Linoleumboden spiegelte, als seien es Pfützen, schlug die Künstlerin eine Aktion im Stile der in den 60er Jahren entwickelten Aktionskunst vor. Sie hatte Handzettel vorbereitet, auf denen der Plan einer der langen Flure abgebildet war, in dem sämtliche Türen eingezeichnet waren. In diesen Plan sollten alle Teilnehmer*innen eine Wegstrecke einzeichnen, also etwa zickzack von Tür zu Tür oder in Kreisbewegungen oder andere Bahnen, die in jedem Fall eines waren: nicht der normale gerade Weg. Dazu sollte ein Modus oder gar mehrere Modi der Bewegungsart einzelnen Wegstrecken zugeordnet werden, wie etwa hüpfen, schleichen, watscheln usw. Dann wurde der Zettel jeweils einer anderen Person der Gruppe weitergereicht, so dass jeder die

Dramaturgie eines anderen erhielt. Und dann startete das Experiment: Manche gingen an dieses Experiment durchaus forsch heran, die meisten aber eher verhalten, unsicher und teilweise schüchtern. Aber immerhin ließen sich die Teilnehmer alle auf dieses Experiment ein. Natürlich war auf diesem Flur ein normaler geschäftiger Betrieb, d.h. dass in der kurzen Zeit, die das Experiment in Anspruch nahm mehrere Türen aufgingen und Personen, die von der Aktion nichts gewusst hatten staunend zur Kenntnis nahmen, was in diesem Referat vor sich ging.
Anschließend sollte die Aktion nochmals wiederholt werden, allerdings barfuß. Darauf ließen sich dann allerdings nur noch zwei Personen ein, der Chef und ein Mitarbeiter. Sie gingen den Gang dann im Storchenschritt in Begleitung der Künstlerin einmal auf und ab. Der Rest des Referats stand im Treppenhaus und beobachtete die Aktion.
Bei den Interviews, die ca. sechs Wochen nach dem Abschluss der Workshops stattfanden, gab es zwei verschiedene Einschätzungen des Barfußlaufens im Gang, die nicht mit den beiden Gruppen »Zuschauer« und »Barfuß laufende« korrespondierte: Die einen hielten die Aktion im Gang für prinzipiell karriereschädlich, man würde sich »zum Affen« machen, teilnehmen könne man, »wenn der Ruf bereits ruiniert sei« oder wenn man schon am Ende der Karriere sei, mit Rücksicht auf eine Karriere sei jedoch davon abzuraten. Eine andere Position sah eine solche Aktion als Ausdruck von Freidenkertum und betonte die Fähigkeit auch einmal innovativ sein zu können. Diese Eigenschaften wurden in die Nähe einer »Werbeagentur« gerückt, allerdings sei ein solches Verhalten in der Behörde nur sehr selten gefragt, denn »in 90 Prozent der Fälle ist das ›Schema F‹ und ›kleines Karo‹« (Interview Person C)[10]. Die Vertreter dieser Position schienen für sich der Ansicht zu sein, dass die Fähigkeit mal was Verrücktes zu tun durchaus gepflegt werden müsse und man kann hinzufügen, dass der Grund dafür sein könnte, dass 10% der Tätigkeit dann doch Innovation und letztlich freies Denken erfordert und dieses schließlich trainiert gehört. Ein Gesprächspartner jedenfalls gab an, bisher jede Gelegenheit genutzt zu haben, die sich dafür angeboten hatte und konnte gleich mehrere Beispiele dafür anführen.
Interessant ist, dass in der Behörde eine Alltagskultur gepflegt wird, in der Anpassung, auch ein gewisses Niveau und Qualität, Regelkonformität auf der symbolischen Ebene gepflegt wird, was auch insofern Sinn macht, als dass 90% der Tätigkeit diese Eigenschaften erfordert. Aber was ist mit den übrigen 10%? Welche Relevanz hat es, dass die Behörde in manchen, vermutlich seltenen Ausnahmesituationen innovativ sein kann? Die Behörde

ist eine obere Bundesbehörde zwischen Politik und u.a. auch einer Institution der EU angesiedelt und bereitet Entscheidungen durch Verhandlungen mit anderen EU Partnern auf oberster Ebene vor. Es werden überwiegend Vorlagen für Entscheider auf diesen Ebenen erarbeitet, Korrektheit und Loyalität sind dabei sicher wichtige Eigenschaften, aber wie wichtig ist der Mut etwas pointiert darzustellen, eine Information herauszuheben und andere wegzulassen? Wenn die gesamte Kultur und die informellen für selbstverständlich gehaltenen Verhaltens- und Benimmregeln auf Repetition und Angepasstheit ausgerichtet sind, wie pflegt man Innovation und Freigeist? An welchen Stellen wären innovative Lösungen gefragt, wo könnte oder sollte man diese einbringen?

Die Organisationsforscher Karl E. Weick und Kathleen M. Sutcliffe, die sich mit Hochsicherheitsorganisationen wie Kraftwerken, Chemiefirmen u.a. beschäftigen, führen deren hohe Verlässlichkeit und Stabilität nicht auf Routinen als repetitives Abspulen des immer Gleichen zurück. Das nicht Auftreten von Fehlern sei ein dynamischer nicht-Vorfall ein »dynamic non-event«, der auf das wachsame, hoch aufmerksame aneinander anfügen von Arbeitsgängen beruhe, deren »Schmieröl« salopp formuliert respektvolle Interaktionen und eine gute Kenntnis der Fähigkeiten und des Wissens der Kollegen seien (Weick/Sutcliffe: the unexpected, S. 30f.). Man könnte dem entsprechend auch das verlässliche Einhalten von zeitlich engen Terminen, die verlässlich hohe Qualität von Inhalten in möglichst kurz gefassten Vorlagen als eine Herausforderung definieren, die es unbedingt einzuhalten gäbe, als sei jede Abweichung von diesem hohen Niveau als Störung zu betrachten. Unter dieser Perspektive könnte auch eine Behörde als Hochsicherheitsorganisation betrachtet werden oder vielleicht besser: als Hochleistungsbehörde.

Max Weber hatte in seiner Bürokratietheorie dargelegt, dass das Wesen der Bürokratie eben gerade darin begründet liegt, dass durch die bürokratischen, maschinengleichen Vorgänge die Verlässlichkeit der Bürokratie gewährleistet ist, indem sich die Rolleninhaber diesen Rollen und Vorgaben strikt unterordnen. Weick und Sutcliffe jedoch zeigen, wie man eine höhere, innovativere Verlässlichkeit erzielen kann, indem vorhandene Regeln und Routinen intelligent und sie nehmen hier das Wort »dynamisch« aufeinander bezogen werden. Auf die Behörde gewendet, hieße dies zum Beispiel, dass die Rolleninhaber Inhalte und Anwendungsbereiche verstehen und mitdenken, sozusagen »vordenken« und damit geht man aber auch als Person Risiken ein, weil gekürzt wird, statt sicherheitshalber alles in eine Vorlage zu schreiben,

die dann länger ist, als ein Entscheider in der Vorbereitungszeit lesen kann. Wäre das Modell für Hochsicherheitsorganisationen ein Modell für Hochleistungsbürokratien?
Die kleine künstlerisch-ästhetische Intervention hat es geschafft, einen für selbstverständlich genommenen Habitus der Organisation »anzukratzen«, zumindest soweit, dass er sich für die Beteiligten als riskant anfühlte. Die Gruppe stand damit bereits an der Grenze dieser Selbstverständlichkeit, allerdings ohne diese als solche zu erkennen, mit Ausnahme vielleicht der Person, die die Innovationsmöglichkeit gesehen hat. Um aber die Grenze wirklich zu sehen und darüber zu reflektieren, warum es diese Selbstverständlichkeiten gibt, was der Habitus mit der Ausübung der Tätigkeit zu tun hat, welches Verhalten und welche Einstellungen in dieser Organisation belohnt werden und welche nicht und ob dieses Selbstverständnis zu den Zielen und Aufgaben noch passt, ob es zeitgemäß ist, all das wurde nicht thematisiert, denn hierzu sind zahlreiche Zwischenschritte und Überlegungen notwendig, die nicht automatisch aus einem ästhetischen Event folgen. Dies wäre nur durch einen beratenden Eingriff möglich gewesen, wie es im folgenden Fall gemacht wurde.

FALL B: DAS INDUSTRIEUNTERNEHMEN

Der Workshop, der für das Industrieunternehmen stattfand, wurde von einem Künstler durchgeführt, der zugleich auch als Unternehmensberater tätig ist und daher mit beiden Denklogiken und Vorgehensweisen vertraut ist. Die Intervention fand über drei Tage (ein Abend, ein Tag und ein Vormittag) in einem Hotel statt, wobei der künstlerisch-ästhetische Workshop den zweiten Tag einnahm.
Die Probleme, die die Zusammenarbeit der drei Niederlassungen des untersuchten Industrieunternehmens erschwerte, lassen sich überwiegend als Enttäuschung an sich lernbereiter, also kognitiver Erwartungen charakterisieren. Im Laufe der Intervention wurde deutlich, dass die Mitarbeiter*innen sich schon seit langem eine engere Zusammenarbeit auf verschiedenen Ebenen gewünscht hatten wie etwa Wissens- und Erfahrungsaustausch bezüglich der Produktion, bei Fortbildungen und auch einer intensiveren Zusammenarbeit im Vertrieb stand man grundsätzlich offen gegenüber.
Gleichwohl die Bereitschaft zur Kooperation vermutlich auf allen Seiten und bei allen Personen grundsätzlich gegeben war, konnte man aus dieser nicht

auf eine echte Gesprächsbereitschaft schließen. Offensichtlich hatten zahlreiche Probleme die Zusammenarbeit der Niederlassungen betreffend schon viele Jahre geschwelt und es hatte sich bereits ein gewisser Frust angestaut. Schwerwiegender als dies war jedoch eine vorherrschende Kultur des Misstrauens, die auch das Gelingen der Intervention insgesamt in Frage zu stellen schien. Die verschiedenen Parteien hätten sich, so ein interviewter Teilnehmer retrospektiv »total ablehnend« gegenübergestanden, die Positionen seien »verhärtet« gewesen (Interview, Person C).

Interessant ist nun, dass die Verhaltenserwartungen, was im Betrieb zu tun sei in den Bereich der normativen bzw. kognitiven Erwartungen anzusiedeln sind, die Ursache der verhärteten Fronten vermutlich jedoch dem Bereich des selbstverständlichen Erwartens zuzurechnen ist. Argumentiert wird nämlich jeweils, dass man die andere Person als »nicht vertrauenswürdig«, als »Handlanger der Geschäftsleitung«, als jemand der viel verspricht, aber wenig halte usw. kennengelernt habe. Hat sich erst einmal die Sichtweise durchgesetzt, dass bestimmte Personen diese oder jene Eigenschaften aufweisen würden, dann werden diese schnell zur Charaktereigenschaft stilisiert, zu dem, wie jemand »von Natur her« sei und damit zu einer unverrückbaren Tatsache.

Man erwartet zwar, dass im Rahmen der beruflichen Tätigkeit mit Informationen in bestimmter Weise umgegangen wird, wenn man jedoch die Erfahrung macht, dass ein bestimmter Mitarbeiter nicht so verfährt, wie man es üblicher Weise erwarten kann, dann liegt es nahe, dieses Verhalten seiner Persönlichkeit zuzurechnen. Die meisten Probleme der Zusammenarbeit schienen also bestimmte Personen zu sein und es war diese Sichtweise, die durch die ästhetisch-künstlerische Aufgabe aufgebrochen wurde:

Jedes Team erhielt die Aufgabe eine Collage anzufertigen, die ihre Niederlassung symbolisch als Insel darstellen sollte. Nach einigen Lockerungsübungen machten sich die Gruppen ans Werk. Aus einem riesigen Stapel Zeitschriften wurden Fetzen gerissen, es wurde eifrig geklebt, viel gelacht und schon nach kurzer Zeit entstanden gut erkennbare Insellandschaften mit schroffen Felsen, die wehrhaft die Inselbewohner zu verteidigen schienen, auch fand man versteckt gelegene Buchten, Berge usw. Auch die Firmengebäude kamen vor, die Verwaltungsgebäude und Produktionshallen mit ihren jeweiligen binnen- und Außenbeziehungen bekamen ihren Platz. Manchmal lagen tiefe Abgründe zwischen eigentlich naheliegenden Kooperationspartnern, andere wurden durch wackelige dünne Stege verbunden und wieder andere Organisationseinheiten wurden einträchtig neben einander liegend dargestellt.

In der Collage entwickeln die Teilnehmer*innen eine symbolische Bildersprache, die zwar nicht für jeden Außenstehenden aber doch für die Eingeweihten gut zu entziffern war. Überraschend war für die Teilnehmer aber vor allem, dass es in der grundsätzlichen Problemdiagnose zwischen den Vertretern der verschiedenen Niederlassungen offensichtlich weit höhere Übereinstimmung gab, als ursprünglich angenommen. Die meisten Personen schienen sich als Opfer auf Grund von Zwängen wahrzunehmen, wodurch Aktionen, Begründungen und Verhalten der Partner in einem neuen Licht erschienen. Das Verhalten der jeweils anderen, das man als nicht verlässlich und schwierig gelabelt hatte, wurde plötzlich als Manöver sichtbar, mit denen alle versuchten mit schwierigen Vorgaben, Druck und vorherzusehenden Komplikationen umzugehen. So sagte ein Teilnehmer etwa: »durch die Bilder habe ich gemerkt, dass die anderen mit den gleichen Problemen zu kämpfen haben wie wir (Interview Person E)«. Das, was man vorher als authentisches Verhalten klassifiziert hatte, wurde nun als strategisches Verhalten sichtbar, das nicht Ursache, sondern Wirkung auf Basis anderer Zwänge war. Die Doppelbodigkeit und Widersprüchlichkeit in der sich organisationales Verhalten verfängt, wurde damit ein Stück weit deutlich und gab den Blick auf die dahinter liegende strukturgebende Ebene frei. Gleichwohl die Problemlage komplex war, war sie im Bild verklausuliert enthalten, ein Teilnehmer formulierte es retrospektiv so: »Man brauchte aus den Bildern nur die Probleme ablesen und dann hatte man sie schon. Dadurch konnte man dann natürlich viel leichter darüber reden, denn es war ja schon mit den Bildern gesagt (Interview Person B).«

Anstelle sich mit vordergründigen Anschuldigungen, oder der Beseitigung von Vorurteilen aufzuhalten, konnte deshalb am dritten Tag direkt die Strukturebene in den Blick genommen werden. Die vier wichtigsten Problemfelder wurden bestimmt und in Standort übergreifenden Arbeitsteams jeweils ein Konzept für notwendige Veränderungen erarbeitet, die Zuständigen dafür festgelegt und eine Zielvereinbarung unterschrieben. Sie habe nicht gedacht, so die neue Chefin, dass ein einziger Workshop reichen würde, um die Barrikaden und Hemmschwellen, die in Jahrzehnten entstanden waren überhaupt aufzubrechen und alle waren erstaunt, dass damit tatsächlich das Tor zu einem Veränderungsprozess geöffnet werden konnte, der selbst freilich damit erst seinen Anfang nahm.

Die Grenze des Selbstverständlichen wurde in diesem Beispiel – so sieht es aus – geradezu mühelos erreicht, denn die Darstellung von massiven Zwängen, die aus jedem der drei Inselbilder zumindest für die Insider leicht

lesbar war, veränderte den Blick auf die jeweils anderen, die vom fest verschnürten Paket »so sind die eben« plötzlich zu Opfern wurden, die anders handeln würden, wenn sie könnten. Mit dieser Verschiebung von Verhalten als unverrückbarer also alternativenloser Charakterzug zu einem Verhalten, dass in eine bestimmte Form gezwungen erscheint, aber anders möglich wäre, wenn sich bestimmte Rahmenbedingungen verändern würden, wurde die Grenze des Selbstverständlichen nicht nur überschritten, sondern gleich hinter sich gelassen.
Offensichtlich half dabei, dass die ästhetische Aktion von allen als eine authentische Äußerung ihres subjektiv gefühlten Eindrucks ihrer Tätigkeit eingestuft wurde, also als etwas, das nicht aus strategischen Erwägungen heraus so dargestellt worden war. In diesem Sinne wurde das dargestellte Bild als authentisch wahrgenommen und behandelt. Dies ist ein interessanter Punkt, denn während in den retrospektiven Interviews in Bezug auf die später geführten Diskussionen und die getroffenen Zielvereinbarungen durchaus Zweifel geäußert wurden hinsichtlich der Ernsthaftigkeit hinter der einen oder anderen Absicht, schien die ästhetisch-kreative Äußerung von allen als authentisches Statement zu gelten.

SCHLUSSBETRACHTUNG: GEGENÜBERSTELLUNG DER FALLSTUDIEN

In beiden Beispielen bildete eine ästhetische Erfahrung den Ausgangspunkt für die Auseinandersetzung mit typischen Verhaltensmustern der Organisation und zwar in beiden Fällen Verhaltensmuster, die als selbstverständlich wahrgenommen wurden, im Fall der Behörde gehörte ein bestimmter Habitus zur Organisationskultur dazu, im anderen Fall wurde Verhalten als Charaktereigenschaft von Personen angesehen und damit naturalisiert, wodurch die Möglichkeit alternativer Verhaltensmuster angesichts dieser Charaktere undenkbar wurde. Im ersten Fall der Behörde jedoch waren Alternativen vorstell- und benennbar. Natürlich weiß man, dass man sich anders kleiden und anders benehmen könnte, denn schließlich gibt es auch ein Leben und eine Welt jenseits der Arbeit, aber im Kontext der Behörde wird ein bestimmtes Benehmen und Bekleiden für selbstverständlich gehalten, weil sie als Ausweis von Korrektheit, Seriosität und Qualität gilt. Diese Verknüpfung ist zur Gewohnheit geworden und damit so selbstverständlich, dass es geradezu vermessen erscheint dagegen zu verstoßen.

Bis hierhin sind beide Fälle mit dem Instrumentarium, dass die (neo-) institutionalistischen Ansätze bieten analysierbar. Was funktioniert wird Gewohnheit und sogar als Faktum anerkannt, die Alternativität verschwindet so dass es geradezu vermessen wirkt, sich anders zu verhalten als es die institutionalisierten Verhaltenserwartungen strukturieren. Die Zurechnung der unangemessen erscheinenden Bewegungs- und Bekleidungsform erfolgte denn auch im Lichte vermeintlicher Selbstverständlichkeit, die diese als verrückt und ruf- und karriereschädigend erscheinen ließ.
Wie man nun aus dieser analytischen Perspektive heraus Veränderungen konzeptualisieren kann, zu dieser Frage tragen die beschriebenen (neo-) institutionalistischen Ansätze wenig bei. Zwar führt die zunehmende Komplexität der Gesellschaft dazu, dass mehr Alternativen sichtbar werden, aber wie man dazu kommt diese tatsächlich in einer Organisation zu verwirklichen, verbleibt unklar, weil dies mit der Theoriekonstruktion auch nicht weiter erklärbar ist. Das dynamische Konzept, dass ich von Weick und Luhmann ableitete, kann allerdings an dieser Stelle andere Antworten geben, da Konsens oder innere Überzeugung abgekoppelt von der häufigen Verwendung der Institutionen gedacht wird. Ich kann mich aus strategischen Gründen in einer Weise kleiden, von der ich mir Vorteile erhoffe, weil es eine Spielregel ist, aber mehr nicht. Es ist sozusagen möglich, dass im Entstehen solcher Konventionen wie bei der Benimmordnung der Behörde die damit erzeugte Symbolik eine andere Bedeutung hatte, als es heutzutage der Fall sein mag. Wenn man also davon ausgeht, dass einzelne Personen durchaus erkennen können, dass alles anders sein könnte, rückt die Mikropolitik des Wiederstandes in das Blickfeld. Was passiert, wenn man gegen die Institution verstößt? Bleibt man ein Einzelner? Wird man ausgestoßen? Kann man mit dem Wirbel umgehen, der damit um die eigene Person entsteht? Es ist genau diese Stelle, an der Wiederstand gegen das Selbstverständliche oft bereits im Keim erstickt wird und es ist diese Stelle, an der die ästhetischen Aktionen ihren Auftritt und ihre Funktion als Unterstützer latent gebliebener Alternativen ins Spiel kommen, denn im organisationsfremden Medium des kreativen Ausdrucks werden Alternativen, andere Sichtweisen und Vorstellungen angedeutet, kommen verfremdet zum Ausdruck. Einer Geheimsprache gleich, die jene entziffern zu vermögen, die Ähnliches fühlen, können Koalitionen des Wiederstands entdeckt und geknüpft werden aber auch latente Wiedersprüche und Inkonsistenzen an die Oberfläche kommen.
Im Fall des Industrieunternehmens hat die ästhetische Aktion mit erstaunlicher Geschwindigkeit die fest institutionalisierten Diskrepanzen zwischen Selbst-

und Fremdwahrnehmung zwar verklausuliert aber den Eingeweihten gegenüber erkennbar ans Tageslicht befördert. Das scheinbar fest zementierte »Betongebäude« unnahbarer, schwieriger Gegner war damit sofort in sich zusammengefallen und öffnete einen neuen Weg, der freilich auch nicht einfach werden würde, aber eine Option darstellte, die es vorher nicht gegeben hatte. Auch in der Behörde hat die ästhetische Aktion latente Widersprüche angetippt, aber nicht offengelegt, denn die Aktion war lediglich als Kunstaktion geplant und hatte dementsprechend keinesfalls das Ziel verfolgt, Aspekte der Organisationskultur in Frage zu stellen. Das Offenlegen des Selbstverständlichen war sozusagen ein zwar zufälliges aber sicherlich durchaus typisches Moment des Zusammentreffens von Kunst auf der einen Seite und Arbeitsorganisation auf der anderen Seite. Der Ausflug an den Rand des Selbstverständlichen war also nicht intendiert und wurde als solcher auch nicht bemerkt. Es erfordert offensichtlich eine besondere Kompetenz die Gefühle, die dann auf Grund von Widersprüchen auftreten so weiter zu behandeln, dass deren strukturelle Auslöser bewußt werden. Damit aus einer Kunstaktion im Organisationskontext eine künstlerische Intervention wird, sind demnach Übersetzungsleistungen erforderlich, die eine gezielte Auseinandersetzung begleiten, um eine Einordnung und Anbindung der neu gewonnen Wahrnehmungen an die Organisationskultur und ihre Struktur zu gewährleisten, ein Unterfangen, dass sehr voraussetzungsvoll ist. Wie hätte dies im Fall der Behörde erreicht werden können?

Man hätte im Rahmen einer anschließenden Diskussion andere Bewertungsmöglichkeiten der künstlerischen Gangaktion entwickeln können, wie etwa »mutig«, »offen«, »innovativ«, »freidenkend«, »selbstbewusst« usw. und sich von daher fragen können, warum diese Bewertungsmöglichkeiten nicht möglich sind und ob sie vielleicht sinnvoll wären. Woher kommen die Bewertungsmaßstäbe, wo sind sie angebracht und wo sind sie vielleicht überaltert? Wie wäre eine Behörde mit einer anderen Kultur? Kann man das denken? Man wäre in eine Diskussion über die Organisations- und Arbeitskultur eingetreten und hätte damit die Grenze des Selbstverständlichen klar ins Visier genommen. Die Grenzvisite hätte nicht nur spannende, sondern fundamentale Fragen über die Arbeits- und Funktionsweise der Organisation selbst offengelegt und damit mindestens zu einem tieferen Verständnis der Organisation geführt, vielleicht auch weitere Diskussionen initiiert. Damit wäre dann zwar die Alternative in das Blickfeld des Referats gekommen, aber Veränderungen in einer großen bürokratischen Organisation zu betreiben, ist diffizil und würde eine regelrechte Strategie der Veränderung benötigen, für die in der

Hierarchie hoch stehende und angesehene Amtsinhaber gewonnen werden müssen. Hiermit ist ein weiterer wichtiger Punkt angesprochen: Ästhetische Aktionen können in die Mikropolitik einer Organisation eingreifen, indem sie latente Strukturen sichtbar machen, so dass diese diskutabel werden, die Veränderung selbst erfordert aber ein neues Instrumentarium: auch im Fall des Industrieunternehmens, bei dem Änderungen anvisiert wurden, wurde durch die ästhetisch-kreative Aktion ein neues Ziel gefunden und alternative Vorgehensweisen als ernst zu nehmende Option entdeckt, aber die Schritte dorthin müssen auf organisationsstruktureller Ebene gegangen werden und das heißt, dass wichtige Entscheider als Verbündete behutsam und unterstützend diejenigen Weichenstellungen vornehmen müssen, durch die neue Alternativen sich im faktischen Handeln auch entfalten können. Ästhetische Grenzerkundungen des Selbstverständlichen können aber insofern ein wichtiger Baustein in Veränderungsprozessen sein, als sie Perspektiven öffnen und Energien zu bündeln vermögen und könnten genau an dieser Stelle auch systematisch zum Einsatz gebracht werden.

Anmerkungen:

1. Ein Beispiel dafür zu dem es mittlerweile eine ausgedehnte Fachliteratur gibt, sind die Differenzen von Mann und Frau, die zu früheren Zeiten als von Natur aus verschieden angesehen wurden, ab den 50er Jahren jedoch auf die Erziehung und Sozialisation in institutionalisierte unterschiedliche Geschlechtsrollen zurückgeführt wurden (Scheu: Mädchen). »Man wird nicht als Frau geboren, man wird es« mit diesem Satz provozierte Simone de Beauvoir bereits in den 50er Jahren die Vorstellung einer natürlichen, angeborenen Geschlechtsidentität (Dies.: Geschlecht, S. 334). Die Vorstellung, dass die weibliche Geschlechtsidentität zu großem Teil anerzogen, also kulturell bedingt sei, öffnete den Blick für die Möglichkeit, dass mit der kulturell bedingten Sozialisation zugleich ein Machtgefüge und damit eine schwache und inferiore Stellung der Frau gegenüber dem Mann künstlich erzeugt wird. Dieser Ansatz regte zwar zunächst eine kritische Auseinandersetzung mit geschlechtsspezifischen Sozialisationsprozessen an, führte aber letztlich in die paradoxe Lage, dass das soziale Geschlecht als unentrinnbar angesehen wurde und damit die biologische »Natur« zu einer gesellschaftlichen »Natur« wurde, die in gleicher Weise als unveränderlich angesehen wurde und als doppelter Biologismus kritisiert wurde (vgl. etwa die Kritik bei Butler und Kessler/McKenna).

2. Mit dem Begriff »Isomorphie« bezeichnen DiMaggio und Powell (Dies.: Iron cage) die Angleichung von Organisationsstrukturen. Während jedoch die Durchsetzung des Modells der Bürokratischen Organisation als dominantes Strukturmodell von Weber (Weber: Ethik, S. 203ff.) auf die bessere Rationalisierung dieser Form zurückgeführt wird, führen DiMaggio und Powell Angleichungsprozesse nicht auf Zweckmässigkeit sondern auf Institutionalisierung zurück.

3. Besonders erstaunlich an den Ergebnissen ist jedoch, dass die Versuchspersonen mit zunehmender Institutionalisierung des Kontextes die Einschätzung an sich als weniger schwierig empfanden und sich darin überdies sicherer fühlten. Dies heißt faktisch, dass die Einschätzung zwar immer weiter von der Realität abwich, aber die Probanden sich immer sicherer waren, dass sie alles richtig machten. Damit zeigen diese Experimente, dass eine institutionelle Einbettung die Wahrnehmung und Beurteilung einer Situation stark auf eine vermeintlich offiziell seitens der Organisation geforderten Meinung hin zu beeinflussen vermag (Zucker: cultural persistence, S. 737f.).

4. Teile dieses Kapitels sind bereits veröffentlicht in Manger: Innovation

5. Die Studien der Transsexuellen »Agnes« von Harold Garfinkel aber auch diejenige von Hirschauer zeigen auf, dass es gesellschaftlich produzierte, also kulturelle Regeln gibt, die erlernbar und unabhängig von biologischen und körperlichen Merkmalen reproduzierbar sind. Dem Individuum steht es demnach frei, nach welchen kulturellen Regeln es seine Geschlechtsidentität

konstruiert. Zur Bedeutung biologischer Voraussetzungen fasst Hagemann-White (Sozialisation, S.29f.) zusammen: »Zweifellos gibt es Körpereigenschaften, die mit der Fortpflanzung enger oder entfernter zusammenhängen, jedoch ist ihre Beachtung und ihre Verwendung als Maßstäbe für einen Primärstatus der Geschlechtszugehörigkeit offensichtlich variabel und von gesellschaftlichen Bedingungen abhängig.«

6. Der zentrale Unterschied dieser Konzeption sozialen Handelns gegenüber voluntaristischen Handlungskonzepten (vgl. Parsons 1968/1937) liegt in der unterschiedlichen Bedeutung, die der Intention eines Handelnden zugeschrieben wird. Für Weick lässt sich der Sinn eines Interaktes nicht auf die Intention eines Handelnden zurückverfolgen. Denn auch eine intentionale Handlung muss durch andere interpretiert werden und selbst wenn der Handelnde seine mit dieser Handlung verknüpfte Intention mitteilt, wird diese aber wiederum durch die daran anschließenden Interakte interpretiert. Der Sinn wird verschoben, in einer Serie von Verschiebungen reinterpretiert.

7. Teile dieses Kapitels wurden bereits veröffentlicht in Manger: Reflexivität.

8. Einen guten Überblick über die genannten Anwendungsbereiche bieten Taylor und Ladkin: Arts-Based, Berthoin Antal: Transforming und Berthoin Antal: not-knowing.

9. Der Cornelsen Verlag engagierte Künstler als Unternehmensberater. Die Künstler*innen setzten sich zunächst mit dem Verlag, der Arbeit und den Mitarbeitern auseinander und verarbeiteten diese Anregungen in Kunstwerken, die dann ihrerseits wieder den Verlag anregen sollten. Während die anfänglichen Gespräche von den Verlagsmitarbeiter*innen sehr positiv bewertet wurden, konnte sie mit der Ausstellung überwiegend wenig anfangen. Im abschließenden Résumé des Veralges heißt es dann: »der Austausch blieb letztlich vage und an der Oberfläche« (Pächnatz: Beobachten, S. 221).

10. Die Interviews wurden anonymisiert und den Interviewten Personen in jeder Fallstudie jeweils Buchstaben von A bis Z zugeordnet.

Literatur:

- Berger, Peter und Luckmann, Thomas: *The Social Construction of Reality – A Treatise in the Sociology of Knowledg*e. Penguin Books, London/New York 1966
- Berthoin Antal, Ariane (2013): Art-based Research for Engaging Not-knowing in Organiations. In: Journal of Applied Arts & Health, Vol. 4 (1) (2013), S. 67-76.
- Berthoin Antal, Ariane: Artistic intervention residencies and their intermediaries: A comparative analysis. In: Organizational Aesthetics, Vol. 1 (1) (2012), S. 44-67.
- Berthoin Antal, Ariane: *Transforming Organisations with the Arts. Research Framework for Evaluating the Effects of Artistic Interventions in Organizations – Research Report*. TILLT Europe, Gothenburg 2009
- Beauvoir, Simone: *Das andere Geschlecht – Sitte und Sexus der Frau*. Rowohlt: Reinbek 1992
- Böhme, Gernot: (2001): *Ästhetik. Vorlesungen über Ästhetik als allgemeine Wahrnehmungslehre*. Wilhelm Fink, München 2001
- Bourdieu, Pierre: Die feinen Unterschiede – Kritik der gesellschaftlichen Urteilskraft. Suhrkamp: Frankfurt am Main 1987
- Brellochs, Marie/Schad, Hernrik: Produkt & Vision – Eine Versuchsanordnung zwischen Kunst und Wirtschaft. Kadmos: Berlin 2006
- Butler, Judith: *Das Unbehagen der Geschlechter*. Suhrkamp, Frankfurt/Main 1991
- DiMaggio, Paul/Powell, Walter, W.: *The Iron Cage Revisited – Institutional Isomorphism and Collective Rationality in Organizational Fields*. In: American Sociological Review, Vol. 48 (1983), S. 147-160.
- Durkheim, Emile*: Soziologie und Philosophie*. Suhrkamp, Frankfurt/Main 1976
- Faust, Michael, Funder, Maria, Moldaschl, Manfred (Hg.): Die »Organisation« von Arbeit. Rainer Hampp, München 2005
- Garfinkel, Harold: *Studies in Ethnomethodology*. Prentice-Hall, Englewood Cliffs 1967
- Hagemann-White, Carol: *Sozialisation: weiblich-männlich?* Leske und Budrich, Meisenheim 1984
- Harper, Douglas: *meaning and work: a study in photo-elicitation*. In: International Journal of Visual Sociology, Vol. 2 (1984), S. 20-43.
- Hirschauer, Stefan: *Die interaktive Konstruktion von Geschlechtszugehörigkeit*. Zeitschrift für Soziologie, Vol. 8 (1989), S. 100-118.
- Hirschauer, Stefan: *Die soziale Konstruktion der Transsexualität – Über die Medizin und den Geschlechtswechsel*. Suhrkamp, Frankfurt 1993
- Kessler, Suzanne J./Kenna, Wendy: *Gender – An Ethnomethodological Approach*. Wiley, New York 1978

- Lascault, Gilbert: *Die zeitgenössische Kunst und der »alte Maulwurf«.* In: Kunst ist Revolution oder Der Künstler in der Konsumgesellschaft. Köln 1969, S. 63-94.
- Kieser, Alfred/Walgenbach, Peter: *Organisation.* De Guyter: Berlin 2007
- Luhmann, Niklas: *Rechtssoziologie*. Westdeutscher Verlag, Opladen 1980
- Luhmann, Niklas: *Ausdifferenzierung des Rechts*. Suhrkamp Verlag, Frankfurt/Main 1981
- Manger, Daniela: *Innovation und Kooperation – Zur Organisierung eines regionalen Netzwerks*. Transcript, Bielefeld 2009
- Manger, Daniela: *Reflexivität als Erfahrung von Kontingenz*. In: Moldaschl, Manfred/Manger Daniela (Hg.): Im Spiegel der Organisation, S. 335-358.
- Manger, Daniela: *Die Erhebung sinnlicher Wahrnehmungen und ästhetischen Erlebens durch die Methode bildbezogener Interviews*. In: Staubmann, Helmut (Hg.): Soziologie in Österreich – Internationale Verflechtungen. S. 283-299.
- Manger, Daniela: *The aesthetic dimension of decision making: A case study of a German software company*. In: International Journal of Humanities, Arts and Social Sciences, Vol. 3 (2017), S. 223-230.
- Manger, Daniela, Moldaschl, Manfred: *Institutionelle Reflexivität als Modus der Kompetenzentwicklung von Organisationen*. In: Jakobsen, Heike, Schallock, Burkhard (Hg.): Innovationsstrategien jenseits des traditionellen Managements. Fraunhofer-Verlag, Stuttgart 2010, S. 282-291.
- Meusburger, Peter/Berthoin Antal, Ariane/Suarsana, Laura (Hg.): Learning Organizations – Extending the field. Dordrecht u.a., Springer 2013.
- Meyer, John W./Rowan, Brian: *Institutionalized Organizations: Formal Structure as Myth and Ceremony*. In: American Journal of Sociology, Vol. 83 (1977), S. 340-363.
- Moldaschl, Manfred: *Was ist Reflexivität?* In: Papers and Preprints of the Department of Innovation Research and Sustainable Resource Management (BWL IX), Chemnitz University of Technology 11, Chemnitz 2010.
- Moldaschl, Manfred: *Institutionelle Reflexivität – Zur Analyse von »Change« im Bermuda-Dreieck von Modernisierungs-, Organisations- und Interventionstheorie*. In: Faust, Michael/Funder, Maria/Moldaschl, Manfred (Hg.): Die »Organisation« von Arbeit, S. 355-382.
- Moldaschl, Manfred/Manger Daniela (Hg.): *Im Spiegel der Organisation*. Rainer Hampp, München/Mehring 2016.
- Pächnatz, Irina: Beobachten und Agieren – Produkt & Vision aus Sicht des Cornelsen Verlags. In: Brellochs, Marie/Schad, Henrik: Vision, S. 220-227.
- Parsons, Talcott: *The Structure of Social Action*. Free Press, New York 1968 (1937)
- Powell, Walter, W./DiMaggio, Paul J. (Hg.): The New Institutionalism in Organizational Analysis. University of Chicago Press, Chicago 1991.
- Scheu, Ursula: *Wir werden nicht als Mädchen geboren, wir werden dazu gemacht – Zur frühkindlichen Erziehung in unserer Gesellschaft*. Fischer, Frankfurt 1977

- Scott, William, Richard: *Institutions and Organizations*. Sage, Thousand Oaks 1995
- Scott, William, Richard/Meyer, John W.: The Organization of Societal Sectors: Propositios and Early Evidence. In: Powell, Walter, W./DiMaggio, Paul J. (Hg.): New Institutionalism, S. 108-140.
- Scott, William, Richard/Meyer, John W. (Hg.): Institutional Environments and Organizatios: Structural Complexity and Individualism. Sage: Thousand Oaks: 1994.
- Staubmann, Helmut (Hg.): Soziologie in Österreich – Internationale Verflechtungen. Innsbruck University Press, Innsbruck 2016
- Taylor, Steven, S./Ladkin, Donna: *Understanding Arts-Based Methods in Managerial Development*. In: Academy of Management Learning & Education, Vol. 8 (1) (2009), S. 55-69.
- Walgenbach, Peter: *Die Normgerechte Organisation*. Schöffer Poeschel, Stuttgart 2000.
- Weber, Max: Die Protestantische Ethik und der Geist des Kapitalismus
- Weick, Karl E.: *Der Prozeß des Organisierens*. Suhrkamp, Frankfurt am Main 1985.
- Weick, Karl E.: *Sensemaking in Organizations*. Sage, Thousand Oaks, 1995.
- Weick, Karl E. und Sutcliffe, Kathleen M.: *Managing the Unexpected – Assuring High Performance in an Age of Complexity*. Jossey-Bass, San Francisco 2001.
- Zucker, Lynn, G.: *The role of institutionalization in cultural persistence*. In: American Sociological Review, Vol. 42 (1977), S. 726-743.

Horst/Roß: Stop and Go

STOP AND GO – EINE INTERAKTIVE AUSSTELLUNG ZU FRAGEN DER MOBILITÄT

Lange Zeit stellte das Museum einen Orten des Sammelns, Forschens und Präsentierens von Objekten dar. Durch die Aufnahme von Objekten in die Sammlung wurden diese ihren lebensweltlichen Kontext entzogen und neu kontextualisiert. »Nichts kommt ins Museum, von dem nicht angenommen wird, dass es irgendetwas bedeutet, dass es irgendwie etwas ›zeigt‹, also dass es etwas Absentes präsent zu machen in der Lage ist.« (Korff: *Vom Verlangen, Bedeutungen zu sehen;* S. 81f*)* Im Ausstellungsraum wurden die Objekte in erster Linie in Glasvitrinen zur reinen Anschauung präsentiert und für die bessere Verständlichkeit mit Texttafeln versehen. Damit wurde das vermeintlich objektive Wissen der Kurator*innen als scheinbar wahres Wissen aus hegemonialer Position heraus an die Besucher*innen linear im Ausstellungsraum vermittelt. Die Besucher*innen wurden als rein passiv Rezipierende gedacht, von denen das von den Ausstellungsmacher*innen vermittelte Wissen ungefiltert aufgenommen und verarbeitet wird. Dass die Interaktionen oder Partizipation der Besucher*innen bei der Ausstellungskonzeption nicht berücksichtigt wurde, liegt darin begründet, dass von der Aufklärung bis zu Beginn des 20. Jahrhunderts die Erkenntnistheorie davon ausging, dass der Welt ein objektives, wahres Wissen zugrunde liegt, das außerhalb des menschlichen Bewusstseins liegt und damit eine objektive Wahrheit bzw. Realität existieren würde. Dieses objektive Wissen galt es in Museen instruktionistisch zu vermitteln, d.h. die Besucher*innen wurden bei der Rezeption von Ausstellungsinhalten nicht als aktiv handelnde Subjekte mitgedacht.

Dieses Verständnis änderte sich erst langsam in der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts indem handlungsorientierte Lehr- und Lernmethoden zunehmend Einzug in Museen erhielten und dieses zunehmend als Lern- und Erlebnisort gedacht wurde. Das neue Ziel lag darin, die kuratierten Inhalte möglichst interaktiv und über verschiedene Sinne mittels Hands-Ons zu vermitteln. So änderte sich die Rolle von Objekten als Verkörperung objektiven Wissens hin zu Generatoren, die Handlungen initiieren. Mit diesem veränderten Lernverständnis änderte sich auch die Rolle der Objekte.[1]

In dieser Tradition der interaktiven Ausstellungen steht auch die DASA Arbeitswelt Ausstellung in Dortmund, die einen erlebnisreichen Lern- und Bildungsort der Bundesanstalt für Arbeitsschutz und Arbeitsmedizin (BAuA) darstellt. Konzeptionell steht sie zwischen Technik- und Industriemuseum

und interaktivem Science Center. *Mensch – Arbeit – Technik*: Unter diesen Leitmotiven wirbt die DASA Arbeitswelt Ausstellung auf über 13.000 m² Ausstellungsfläche für eine Arbeitswelt, in der der Mensch mit seinen Fähigkeiten und Fertigkeiten im Mittelpunkt steht. Sie informiert über den Wandel der Arbeitswelt angesichts der Anforderungen der Gegenwart und Zukunft. Dabei spannt sie den Bogen von der klassischen Fabrikarbeit bis zum High-Tech-Arbeitsplatz. Das Besondere: viele der ausgestellten Maschinen sind im Betrieb, zum Anfassen und Ausprobieren. Damit stellt die DASA Arbeitswelt Ausstellung einen Ort dar, an dem Besucher*innen durch interaktive Angebote zu einem handlungsorientierten Lernen animiert werden – und zwar Arbeitsmediziner*innen, Familien und Schüler*innen in der Berufsorientierungsphase gleichermaßen. Bereits zu ihrer Eröffnung in den 1990er Jahren verwendete die DASA Arbeitswelt Ausstellung bei der Entwicklung der (interaktiven) Dauerausstellung szenografische Elemente aus dem Theater bzw. Bühnenbau. In den letzten Jahren knüpfte sie auch im Bereich der Wechselausstellungen an diese Tradition des experimentellen Ausstellungsmachens an, indem sie bei Eigenproduktionen neue Methoden des Ausstellens in der Praxis erprobte, bei denen Besucher*innen dazu eingeladen werden, sich auf unterschiedliche Weise gesellschaftspolitischen Themen zu nähern und sich mit diesen auseinander zu setzen. Beispiele der Vergangenheit sind die als begehbare Kunstinstallation konzipierte Ausstellung *Mein Lebenslauf* (2012) zum Thema Demografie und die Ausstellung *Wie geht's?* (2016/2017), bei der mit den Methoden Storytelling und Gamification das Thema Berufskrankheiten erlebnishaft vermittelt wurde.

Auch bei der Konzeption der Wechselausstellung *Stop and Go* (Eröffnung 25.10.18) beschäftigt sich die DASA Arbeitswelt Ausstellung mit der Frage, wie das Thema Mobilität für Besucher*innen erlebbar gemacht werden kann. Mobilität ist ein Zentralbegriff der Moderne und wird mit der Bewegung von Waren, Informationen und Strukturen, aber vor allem mit der Fortbewegung des Menschen assoziiert. Doch wie stellt man dieses Thema aus? Eine objektfixierte Ausstellungspraxis kann hier schnell zu einer erwartbaren Schau technischer Errungenschaften und damit zu einer Manifestation der breit in der Öffentlichkeit diskutierten technischen Aspekte führen. Die DASA Arbeitswelt Ausstellung aber will die gesellschaftlichen, sozialen und kulturellen Aspekte des Themas aufzeigen, welche aufgrund ihrer immateriellen Natur anderenorts eher marginalisiert werden. Ausgehend von den auf den motorisierten Individualverkehr ausgelegten Mobilitätskonzepten der Vergangenheit und Gegenwart blicken die Ausstellungsmacher*innen

auf die nahe und ferne Zukunft der Fortbewegung. Das Auto steht dabei im Mittelpunkt und wird immer wieder aus unterschiedlichen Perspektiven auf seine Attraktivität und Nebenwirkungen hin befragt. Die Annäherung an das Thema erfolgt in den folgenden vier Bereichen:

- Das Auto im Mittelpunkt?
- Alternativen zum Auto
- Mobilität in der Arbeitswelt
- Zukunft der Mobilität

Die Besucher*innen werden dazu angeregt ihr eigenes Mobilitätsverhalten kritisch zu reflektieren und sich darüber hinaus mit potentiellen Handlungsalternativen auseinander zu setzen. Somit liegt das Ziel der Ausstellung nicht in erster Linie darin, den Besucher*innen vermeintlich objektive Wissensinhalte zu vermitteln, sondern vielmehr in einer Auseinandersetzung mit ihrer eigenen Lebensrealität und der Schaffung eigener Wissensinhalte. Damit knüpfen wir an ein konstruktivistisches Lernverständnis[2] an, das davon ausgeht, dass Lernen von Interessen, Vorerfahrungen, Kenntnissen und Fähigkeiten der lernenden Subjekte abhängig ist und von ihnen selbst maßgeblich bestimmt wird, was sie lernen. Bei dieser Art von Ausstellungskonzeption stehen zunehmend die Besucher*innen im Fokus. Die Objekte treten vermehrt in den Hintergrund und bekommen die Rolle von Generatoren zugeschrieben. Jedoch ist bei der Konzeption auch zu berücksichtigen, dass die individuellen Besucher*innen unterschiedliche Zugänge zu dem Thema haben und verschiedene Lernmodi bevorzugen.
Da das Publikum der DASA Arbeitswelt Ausstellung sehr heterogen ist und sowohl Fachexpert*innen aus dem Bereich Arbeitsschutz und Arbeitsmedizin als auch Jugendlichen in der Berufsorientierungsphase und freizeitorientierten Familien mit einschließt, steht die Herausforderung darin, für möglichst viele Menschen eine anregende Lernumgebung zu bieten. Um den Besucher*innen jedoch unterschiedliche Zugänge zum Thema anzubieten, werden für den Ausstellungsraum mehrere Vertiefungsebenen konzipiert und verschiedene Rezeptionsweisen berücksichtigt: von linear vermittelten Wissensinhalte, über interaktive Stationen, bei denen unterschiedliche Sinnen und/oder der ganze Körper zum Einsatz kommt, bis zu performativ-partizipativen Elementen, bei denen die Besucher*innen eigens produziertes Wissen im Ausstellungsraum einbringen können. Mit diesen Vermittlungsformaten werden den Besucher*innen auch unterschiedlich ausgeprägte Interpretationsfreiräume und

Handlungsspielräume zugestanden. Somit geben die Ausstellungsmacher*innen auch Deutungsmacht an die Besucher*innen ab.[3] Im Folgenden werden die Kommunikationsebenen anhand von einzelnen Ausstellungselementen bzw. deren Zusammenspiel vorgestellt. Diese sind folgenden drei Arbeitskategorien zugeordnet: a) linear-rezeptiv, b) interaktiv und c) performativ-partizipativ.

A) LINEAR-REZEPTIVE ELEMENTE

Mittels ergänzender Texte, AV-Medien und/oder gestalterischer Elemente werden Objekte im Ausstellungsraum neu kontextualisiert und die Interpretationen bzw. Bedeutungszuschreibungen der Kurator*innen kommen zum Tragen. Der Kommunikationsweg ist dabei stets linear angelegt, so dass die Besucher*innen keinen Einfluss auf das Ausstellungsdisplay haben. Trotz dieser einseitigen Kommunikation ist der Rezeptionsprozess nicht als ein rein passiver Vorgang zu verstehen, denn die Besucher*innen interpretieren die aufgenommenen Informationen aktiv je nach Vorerfahrungen, Wissen und Interessen. (Mörsch, *4.1. Beteiligungsgrad rezeptiv,* S. 86) Zudem werden auf diesem Wege Informationen vermittelt, die im öffentlichen Diskurs kaum thematisiert werden wie z.B. die Einschätzung der Chancen der Elektromobilität. Das über lineare Kommunikationswege vermittelte situierte Wissen[4] stellt die Grundlage für die Interaktionen und performativen Momente der Besucher*innen in der Ausstellung dar. Dies gilt insbesondere für diejenigen, die sich bisher weniger mit den einzelnen Aspekten des Ausstellungsthemas auseinandergesetzt haben. Prägnantes Beispiel hierfür ist ein getunter goldener Kleinwagen mit Flügeltüren, welcher die Liebe zum Auto zum Ausdruck bringt.
Denn von vielen wird das Auto nur sekundär als ein pragmatisches Mittel zum Zweck genutzt. Primär fungiert es als Projektionsfläche mannigfaltiger Wünsche und Sehnsüchte und trägt in hohem Maße zur Identitätskonstruktion der Besitzer*innen bei. Auf dieser Grundlage präsentieren wir darüber hinaus eine Reihe von Objekten, die das übersteigerte emotionale Verhältnis zum eigenen Gefährt veranschaulichen. Hier thematisieren wir auch die Tendenz zur Individualisierung des eigenen Autos mit Accessoires wie Duftbäumen, Autoaufklebern und Gegenständen der Tuning-Subkultur. Die in diesem Bereich ausgestellten Objekten wie ein individuell zusammengestelltes Mixtape (= die Fahrt zu einem ganzheitlichen, persönlichen Erlebnis machen), selbst-


Abb. 1: Die Liebe zum Auto


Abb. 2: VW Bulli im Zentrum

bedrucktes T-Shirt mit Auto-Motiv (= Zurschaustellung der Identifikation mit dem eigenen Auto) oder Feuchttücher (= »liebevolle« Pflege des Autolacks und Innenraums) sind an sich wenig spektakulär, da sie nur über einen geringen materiellen Wert verfügen.

Ein opulenter Goldvorhang ist Teil der überhöhten Inszenierung und verdeutlicht die emotionale Bindung der Menschen an ihre Autos. Die Objekte – so alltäglich sie auch sind – werden hier in hochwertigen Glasvitrinen, auf kleinen Sockeln und mit gedämpftem Licht präsentiert. Punktuell gesetzte Lichtkegel verstärken diese Überhöhung der Objekte. Damit konstruiert der Präsentationszusammenhang eine Wertigkeit, die den Objekten nicht immanent ist, sondern nur im Kontext der Ausstellung funktioniert. Anders gesagt: erst die nahezu sakrale Inszenierung wandelt das Objekt zum musealen Exponat in der Ausstellung. Mit dieser Strategie der Ironisierung wird zum einen die oft anzutreffende objektzentrierte Ausstellungspraxis unterlaufen, zum anderen wird das emotionale Verhältnis vieler Menschen zu ihrem Auto zum Ausdruck gebracht. Letzteres wird durch das Erzählen von persönlichen Geschichten mittels Text, Audio und Video abwechslungsreich vermittelt. Generell ist die Ausstellung so angelegt, dass kaum Texte zu lesen sind. Inhalte, die textlich vermittelt werden sollen, befinden sich in einem Ausstellungsheft, das die Besucher*innen zu Beginn erhalten. Ob und wieviel gelesen wird entscheidet jede*r für sich – das Ausstellungserlebnis ist auch gänzlich ohne die Lektüre des begleitenden Heftes möglich.

Im Kontrast zu diesen eher banalen Alltagsobjekten steht im Zentrum der Ausstellung ein VW T2 Bulli der nostalgisch auf eine Zeit verweist, die mit einem Freiheitsversprechen des Individualverkehrs noch nicht durch Billigairlines globalisiert war. Trotz veränderter Reisegewohnheiten hat er nichts von seiner Strahlkraft verloren und gilt selbst bei jungen Leuten in Ländern des globalen Nordens als Kultobjekt. Das Ziel liegt jedoch nicht darin, den Bulli als Symbol für eine »bessere« Zeit durch eine erhöhte sakrale Präsentation

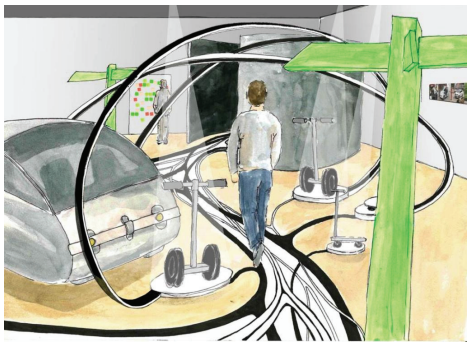


Abb. 3: Vernetzte Mobilität

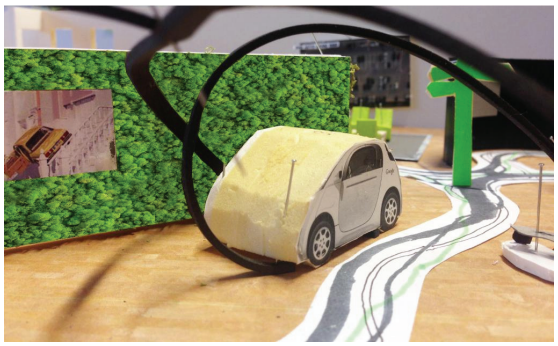


Abb. 4: Elektromobilität

zu manifestieren. Vielmehr steht seine Funktion als Alltagsobjekt im Vordergrund. So haben die Besucher*innen die Möglichkeit den Bulli multisensorisch wahrzunehmen, indem sie ihn auch anfassen und sich hineinsetzen können. Durch Audio- und Medienstationen im Innenraum werden die Besucher*innen dazu angeregt, über die Rolle des Autos als privaten und sozialen Raum zu reflektieren. Die damit einhergehende Relativierung der kulturellen und historischen Bedeutung des auratischen Objekts wird zugunsten einer wesentlich stärkeren Identifikation der Besuchenden mit dem ausgestellten Gegenstand vorangetrieben.

Im Bereich *Zukunft der Mobilität* steht ein Modell eines Elektroautos vom Anfang des 20. Jahrhunderts. Dies ist ein Objekt welches klassisch museal präsentiert wird: Vitrine, erläuternde Exponatbeschriftung, Punktbeleuchtung. Auf der inhaltlichen Ebene wird an dieser Stelle die durchaus überraschende Tatsache thematisiert, dass elektrisch betriebene Fahrzeuge bereits im frühen 20.Jahrhundert entwickelt wurden.

Diesem historischen Exkurs werden weitestgehend handelsübliche Dinge gegenüber gestellt, die die Bandbreite konkreter gegenwärtiger und zukünftiger Mobilitätsalternativen zum Auto exemplifizieren. Alltagsobjekte wie E-Drifter, Segway, selbstfahrendes und elektrobetriebenes Auto werden ohne Vitrine und damit zum Anfassen präsentiert. Ergänzt werden diese Objekte durch AV-Medien zu den Themen Car-Sharing und autonomes Fahren sowie einer App zum Thema Mixed Mobility, mit der die Besucher*innen alle für die ausgewählte Strecke zur Verfügung stehenden Verkehrsmittel im Sinne einer vernetzten Mobilität aufgezeigt bzw. angeboten bekommen. Ein dreidimensionales Raumgebilde verbindet die einzelnen Objekte bzw. Medienstationen miteinander. Dadurch wird die Vernetzung zwischen den unterschiedlichen Mobilitätsformen verdeutlicht. Eingebettet wird der gesamte Themenbereich von einer großformatigen Mooswand, die die Besucher*innen dazu anhält, ökologisch zu denken und ihre eigenen sämtlichen Mobilitätsentscheidungen

nach ihrem Einfluss auf die Natur, den Klimawandel und die damit einhergehenden Ziele der CO2-Einsparungen zu beurteilen.

B) INTERAKTIVE ELEMENTE

Während die auf Affirmation angelegt präsentierten Objekte in ihrer ausstellungsimmanenten Kommunikation linear verlaufen und von Besucher*innen rezipiert werden, sind interaktive Elemente dialogisch ausgerichtet. Die Besucher*innen werden aktiviert, indem eine Handlung oder eine Entscheidung nötig wird. Da im Gegensatz zu den linear-rezeptiven Elementen bei interaktiven Elementen das Mitmachen der Besucher*innen integraler Bestandteil ist, erschließt sich den Besucher*innen die von den Kurator*innen vorgesehene Deutung erst durch ihre aktive Teilnahme. Die Handlungen machen eine Rezeption der Ausstellungsinhalte über mehrere Sinne bzw. einer körperlichen Erfahrung möglich. Das Ziel liegt darin, dass eine vertiefte Auseinandersetzung mit den Inhalten stattfindet. Idealerweise werden jedoch nicht nur die verschiedenen Sinne angesprochen, sondern auch der Verstand angeregt. Damit wird Raum für die Produktion von eigenen Wissensinhalten gegeben. Zu den interaktiven Elementen zählen auch diejenigen, die die Besucher*innen zu sozialen Interaktionen anregen, indem sie sich miteinander austauschen und gemeinsam Dinge herausfinden.
Im Ausstellungsraum werden die Besucher*innen dazu eingeladen, die als Parcours konzipierte Ausstellung auf individuellem Wege zu entdecken. Diese Öffnung der Ausstellungsnarration bedeutet eine nicht-lineare Begehung des so entstehenden Handlungsfeldes, in dem die Besucher*innen ihren individuellen Weg und damit eine eigene Schwerpunktsetzung entwickeln. Dies beginnt bereits im Eingangsbereich. Indem die Besucher*innen nach dem Einführungsfilm gefragt werden, mit welcher Mobilitätsform sie an diesem Tag in die DASA Arbeitswelt Ausstellung gekommen sind. Je nach Antwort (z.B. Mit den Öffentlichen; Mit dem Fahrrad; Mit dem Auto) betreten sie den Raum jeweils durch einen anderen Eingang. Damit liegt der Ausstellung kein bestimmtes Ordnungsprinzip zu Grunde. Vielmehr haben die Besucher*innen durch die verschiedenen Mobilitätsentscheidungen einen größeren Handlungsspielraum in der Abfolge der Begehung der Ausstellung.
Darüber hinaus bieten die Fragen an den Wegepfeiler den Besucher*innen die Chance, die im Ausstellungsraum zur Diskussion gestellten Inhalte direkt mit ihrem Alltag zu verknüpfen. Mithilfe von interaktiven Elementen

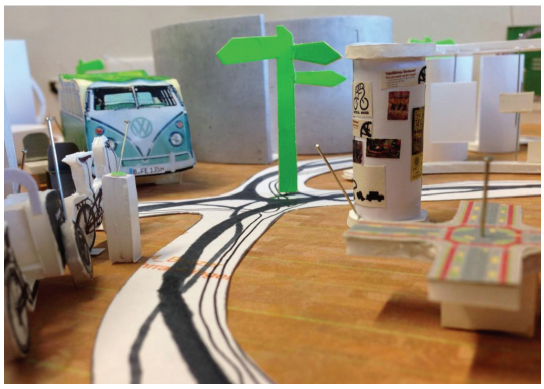


Abb. 5: Mobilitätsentscheidung

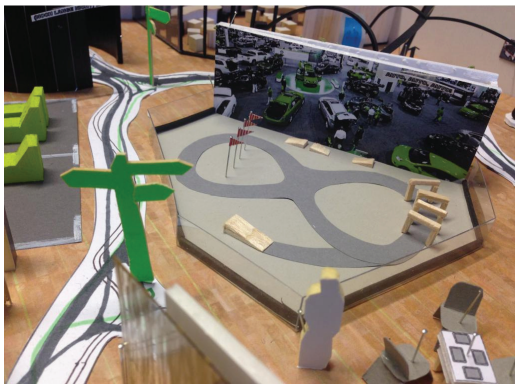


Abb. 6: Autoparcours

thematisiert die Ausstellung auch Spaß an der Geschwindigkeit und am sportlichem Wettbewerb. Damit sind – neben aller berechtigter Kritik – die positiv mit dem Auto assoziierten Attribute herausgearbeitet. So haben die Besucher*innen im Bereich *Das Auto im Mittelpunkt?* die Möglichkeit, in einem interaktiven Fahrsimulator den von der Autowerbung oftmals kommunizierten Fahrspaß beim Autofahren mit hoher Geschwindigkeit selbst zu erleben und ein paar Runden zu drehen. Auf ähnliche Art und Weise funktioniert ein Parcours mit ferngesteuerten Autos, der sich in direkter Nähe zum bereits erwähnten VW Bulli befindet. Die Besucher*innen werden aufgefordert, ferngesteuerte Autos mit Geschick und Geduld durch den Parcours zu lenken. Spaß am Fahren und die Fähigkeit des Fahrenden stehen im Vordergrund und geben einen Hinweis auf die Versprechungen der autoindustriellen Werbespots um Freiheit, Spaß, Geschwindigkeit. Dem Parcours gegenüber wird eine großflächige Autowerbung präsentiert, die in einer Originalversion diese positiven Attribute bewirbt, in einer Adbusting-Version[5] jedoch konterkariert. Die so aufgezeigte Diskrepanz zwischen Werbeversprechen und Realität thematisiert auch eine Station zum Thema Stau und Tempolimit. Hier relativiert die virtuelle Welt eines Fahrsimulators – voller rasantem Fahrspaß auf freier Strecke – die schleppende Wirklichkeit der realen Mobilität im Alltag.

Ergänzt werden diese Stationen durch eine umfunktionierte Carrera Bahn, die das Machtverhältnis zwischen Auto und Fahrrad umkehrt. Die Besucher*innen setzen sich auf ein Ergometer und treten in die Pedale. Durch die Tretbewegung wird Energie erzeugt, die die kleinen Autos auf der Carrera Bahn antreibt. Je schneller die Besucher*innen auf dem Ergometer treten, desto schneller fahren die Autos. Die gewohnte Hierarchie steht Kopf: Der Mensch als Antriebskraft steht im Mittelpunkt der Installation, das Fahrrad übernimmt die Vermittlerfunktion, da es die menschliche Kraft in Energie

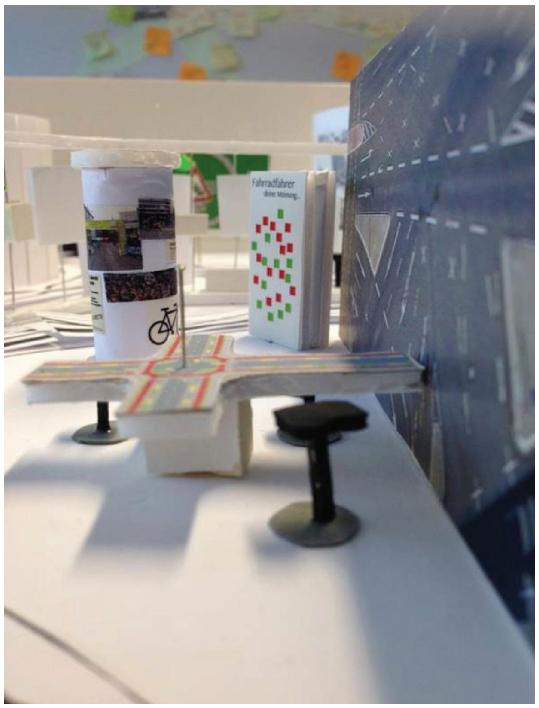


Abb. 7: Kreuzungslegespiel

umwandelt und an das kleine Auto weitergibt. Das Auto wird in Größe und Bedeutung degradiert. Durch die starke körperliche Komponente, der sich die Besucher*innen durch das Strampeln aussetzen, entsteht eine ganzkörperliche Erfahrung, wodurch eine gesteigerte Sensibilität für die thematisierte Problematik geschaffen wird.
Im Bereich *Alternativen zum Auto* befindet sich ein Element, das besonders interaktiv und ergebnisoffen gestaltet ist. Zum Themenaspekt Fahrrad werden die Besucher*innen an einem interaktiven Tisch eingeladen, für den Fahrradverkehr optimierte Straßenführungen anhand einer Kreuzung nachzulegen bzw. neu zu entwerfen. Auf diese Weise wird nicht nur die Autozentriertheit der städtebaulichen Konzepte seit der Nachkriegszeit verdeutlicht, sondern es entsteht auch ein Verständnis für die besonderen Anforderungen von Fahrradfahrer*innen an den Straßenverkehr und den komplexen Aufgaben, vor denen Stadtplaner*innen stehen.

c) Performativ-partizipative Elemente

Im Gegensatz zu interaktiven Elementen sind performative Elemente solche, bei denen die Besucher*innen in einem inszenierten Raum zu Handelnden werden. »Performanz beschreibt die Konstitution einer Bedeutung durch eine Aktion« (Brandt/Curkovic/Kalinina: *Performanz, Theatralik, Raum;* S. 25), was bedeutet, dass von Seiten der Ausstellungsmacher*innen keine explizite Deutung vorgegeben ist. Vielmehr muss diese von den Besucher*innen selbst generiert bzw. konstruiert werden.[6] Das Ziel liegt darin, die Besucher*innen anzuregen zu diskutieren, Wissen zu generieren und im Ausstellungsraum sichtbar zu machen. Performative Handlungsräume können gebaute und damit fest definierte Räume oder transitorische, flüchtige Orte sein, an denen Inhalte und Bedeutungen von den Besucher*innen immer


Abb. 8: »Parking Day«-Bewegung


Abb. 9: Zukunftslabor

neu verhandelt werden. (Divjak: *Integrative Inszenierungen – Zur Szenografie von partizipativen Räumen;* S. 42) Damit werden sie zu Akteur*innen im Ausstellungsraum.

Die Parkplatz-Situation im Bereich *Das Auto als Mittelpunkt?* kann als ein transitorischer performativer Raum gelesen werden. Hier setzen wir uns sowohl szenografisch als auch inhaltlich mit der Parking Day-Bewegung auseinander, bei der Aktivist*innen im urbanen Raum Parkplätze besetzen und somit Kritik an dem enormen Flächenverbrauch durch ruhende Kraftfahrzeuge äußern. In Anlehnung an den seit 2005 alljährlich weltweit stattfindenden Park(ing) Day ist an dieser Stelle mittels Parkautomaten, Asphaltbelag, Tischen und Stühlen ein besetzter Parkplatz inszeniert. Damit dieser gestaltete Raum jedoch auch zu einem performativen Raum wird, müssen die Besucher*innen zu aktiv Handelnden werden. Mittels offener Fragestellungen, vertiefender Informationen und bereit gestellter Materialien werden sie dazu eingeladen, die Rolle von Aktivist*innen einzunehmen, die im Kontext der Ausstellung Raum beanspruchen und über innovative Fragen der Städteplanung diskutieren. Gemeinsam entwickeln sie Ideen zu der Frage, wofür der öffentliche Raum genutzt werden könnte, wenn er nicht durch parkende Autos in Anspruch genommen werden würde. Es geht hier nicht darum, die zur Verfügung gestellten Inhalte affirmativ zu rezipieren, sondern alternative Ansätze zu entwickeln bzw. über den Ausstellungsraum hinaus neue Kontakte zu knüpfen. Dieser Bereich funktioniert nur solange als performatives Element, insofern die Besucher*innen sich auch aktiv beteiligen. Wird der Bereich lediglich zum Ausruhen genutzt oder werden die vorhandenen Inhalte linear rezipiert, sind sie lediglich Rezipierende und das performative Potential wird nicht ausgeschöpft.

Das Zukunftslabor im letzten Bereich der Ausstellung ist der Ort, an dem die Besuchenden ihre eigenen Zukunftsvisionen entwickeln können. Der

in sich geschlossene, aber durch Glaswände transparent gehaltene Raum schafft eine experimentelle Laboratmosphäre, welche die Kreativität begünstigen soll. Mit Hilfe existierender Zukunftsvisionen werden die Besucher*innen dazu angeregt, ihre eigenen Vorstellungen, Wünsche, Ideen und Fragestellungen zur Mobilität in der ferneren Zukunft festzuhalten und den anderen Besucher*innen zu präsentieren. Damit geben die Ausstellungsmacher*innen die Deutungsmacht weitestgehend ab und bieten Besucher*innen den Raum eigenes Wissen zu produzieren und im Ausstellungsraum zu präsentieren. Die Zukunft der Mobilität wird so im Ausstellungsraum verhandelbar. Die Besucher*innen sind nicht mehr nur Rezipierende oder Interagierende, sondern werden in ihrer Rolle als Zukunftsforschende zu aktiv Handelnden. Einerseits ist das Zukunftslabor im Rahmen des Ausstellungsbesuchs in erster Linie für Einzelbesucher*innen zu begehen und zum Mitmachen geöffnet, andererseits dient es angemeldeten Gruppen als Ort für die Durchführung von ausstellungsbezogenen Workshops. Mit der Hilfe von konkreten Fragestellungen und Szenarien werden in den Workshops ergebnisoffen Themen der Mobilität in der Zukunft verhandelt. Insofern gehen diese Workshops noch einen Schritt weiter und ermöglichen das strukturierte und durch ein*e Moderator*in organisierte gemeinsame Arbeiten an bestimmten ausstellungsbezogenen Thematiken.

Im Zusammenspiel der drei bedeutungskonstituierenden Ebenen – also a) linear-reziptiv, b) interaktiv und c) performativ-partizipativ – ist das Projekt *Stop and Go* ein Beispiel für ein innovatives und experimentelles Wechselausstellungsformat, welches das Profil der DASA Arbeitswelt Ausstellung in dieser Hinsicht erweitert und schärft. Ausgehend von einem konstruktivistischen Lernverständnis wird eine möglichst anregende Lernumgebung gestaltet, die Besucher*innen mit unterschiedlichen Vorerfahrungen und Lernmodi anspricht. Grundlegend wird hier also der Versuch unternommen, die Besucher*innen an der Wissensproduktion teilhaben zu lassen und so die Deutungsmacht zu teilen. Inwiefern sich die Besucher*innen auf dieses offenere Ausstellungskonzept einlassen, soll durch eine systematische und ausstellungsbegleitende Evaluation überprüft werden. Hier ist eine Überprüfung der Ausstellungsziele mit einem aktionsforschungsorientierten Ansatz geplant, bei dem die Mitarbeiter*innen, die die Ausstellung in der Fläche betreuen, zu Co-Forschenden werden. Darüber hinaus soll durch qualitative Fokusgruppeninterviews untersucht werden, ob der Ansatz für einen möglichst großen Anteil des heterogenen DASA-Publikums funktioniert hat.

Anmerkungen:

1. Zum Diskurs über die Rolle von Objekten in Ausstellungen siehe Thiemeyer, Thomas: Die *Sprache der Dinge – Museumsobjekte zwischen Zeichen und Erscheinung*. In: Staupe, Gisela (Hg.): Das Museum als Lern- und Erfahrungsort. Grundlagen und Praxisbeispiele. Böhlau, Köln, 2012, S. 51-59 und Schulze, Mario: *Wie die Dinge sprechen lernten – Eine Geschichte des Museumsobjektes 1968 – 2000*. transcript Verlag, Bielefeld, 2017

2. Eine kurze Einführung in das konstruktivistische Lernverständnis gibt Mörsch, Carmen: 4.8 *Lehr- und Lernkonzept: Konstruktivistisch und sozialkonstruktivistisch*. In: Institute for Art Education der Zürcher Hochschule der Künste (Hg.): *Zeit für Vermittlung*. S. 94. Internet: http://www.kultur-vermittlung.ch/zeit-fuer-vermittlung/v1/?m=4&m2=1&lang=d. Eine vertiefende Auseinandersetzung bieten Falk, John Howard/Dierking, Lynn: *Learning from Museums – Visitor Experiences and the Making of Meaning*, AltaMira Rowman & Littlefield, 2000

3. An dieser Stelle weisen wir darauf hin, dass das Machtverhältnis zwischen Ausstellungsmacher*innen und Besucher*innen nie gänzlich aufgelöst werden kann. Mit den offeneren Formaten versuchen wir jedoch so weit wie möglich die Besucher*innen an der Deutung der Inhalte teilhaben zu lassen.

4. Situiertes Wissen meint, dass das Wissen immer kontextabhängig ist und niemals für alle Personen sprechen kann. Geprägt wurde dieser Begriff von Donna J. Haraway in ihrem Konzept der feministischen Objektivität. Siehe dazu Haraway, Donna J.: *Situated Knowledges: The Science Question in Feminism and the Privilege of Partial Perspective*. In: *Feminist Studies*, Vol. 14, No. 3. (1988), S. 575-599

5. Adbusting ist eine durch grafische oder textliche Interventionen modifizierte Werbung, deren intendierte Aussage dadurch ins Gegenteil gedreht wird.

6. Das Konzept stammt von Naom Chomsky (1980), hier angewandt in Pfeiffer, Malte: *Performativität und Kulturelle Bildung*. Internet: https://www.kubi-online.de/artikel/performativitaet-kulturelle-bildung

Literatur:

- Brandt, Sanja, Curkovic, Sonja, Kalinina, Alissa (2008): *Performanz, Theatralik, Raum*. In: *VOKUS*, Heft 1, 18/2008, S. 25-29
- Divjak, Paul: *Integrative Inszenierungen – Zur Szenografie von partizipativen Räumen*. transcript Verlag, Bielefeld 2012
- Falk, John Howard/Dierking, Lynn: *Learning from Museums – Visitor Experiences and the Making of Meaning*, AltaMira Rowman & Littlefield, 2000
- Haraway, Donna J.: *Situated Knowledges: The Science Question in Feminism and the Privilege of Partial Perspective*. In: *Feminist Studies*, Vol. 14, No. 3. (1988), S. 575-599
- Korff, Gottfried: *Vom Verlangen, Bedeutungen zu sehen*. In: Borsdorf, Ulrich/Grütter, Heinrich Theodor/Rüsen, Jörn (Hg.) *Die Aneignung der Vergangenheit. Musealisierung und Geschichte*. transcript Verlag, Bielefeld, S. 81f
- Mörsch, Carmen: *4.1 Beteiligungsgrad rezeptiv*. In: Institute for Art Education der Zürcher Hochschule der Künste (Hg.): *Zeit für Vermittlung*. S. 86, Internet: http://www.kultur-vermittlung.ch/zeit-fuer-vermittlung/v1/?m=4&m2=1&lang=d
- Mörsch, Carmen: *4.8 Lehr- und Lernkonzept: Konstruktivistisch und sozialkonstruktivistisch*. In: Institute for Art Education der Zürcher Hochschule der Künste (Hg.): *Zeit für Vermittlung*. S. 94. Internet: http://www.kultur-vermittlung.ch/zeit-fuer-vermittlung/v1/?m=4&m2=1&lang=d
- Pfeiffer, Malte: *Performativität und Kulturelle Bildung*. Internet: https://www.kubi-online.de/artikel/performativitaet-kulturelle-bildung
- Schulze, Mario: *Wie die Dinge sprechen lernten – Eine Geschichte des Museumsobjektes 1968 – 2000*. transcript Verlag, Bielefeld, 2017
- Thiemeyer, Thomas: *Die Sprache der Dinge – Museumsobjekte zwischen Zeichen und Erscheinung*. In: Staupe, Gisela (Hg.): *Das Museum als Lern- und Erfahrungsort. Grundlagen und Praxisbeispiele*.

Bildquelle(n): DASA Arbeitswelt Ausstellung Dortmund.

Sprotte: Ästhetische Bildung als partizipatorisches Prozesselement der Inklusion

ÄSTHETISCHE BILDUNG ALS PARTIZIPATORISCHES PROZESSELEMENT DER INKLUSION

In den vergangenen Jahrzehnten hat sich im Bildungsbereich ein neuer Umgang mit Vielfalt etabliert (Prengel, 1993, Sliwka, 2014, Walgenbach, 2014). Mit Blick auf das deutsche Bildungssystem kann von einem Paradigmenwechsel gesprochen werden, der von einer Orientierung an Homogenität über Heterogenität hin zur Diversität charakterisiert werden kann (Sliwka, 2010, 2014). Seit dem Inkrafttreten der UN-Behindertenrechtskonvention, die in Deutschland 2008 ratifiziert wurde, ist das Prinzip der gleichberechtigten Teilhabe und Partizipation unter Berücksichtigung der Vielfalt und Verschiedenheit aller Menschen rechtlich kodifiziert.
Durch die Anerkennung der Konvention haben sich die Bundesländer zur Umsetzung des Rechts auf inklusive Bildung verpflichtet (Wocken 2011, S. 91). Da das Bildungssystem derzeit jedoch noch nicht über ausreichend Mittel und Ressourcen verfügt, um inklusive Beschulung durchzuführen, muss dieses daher dringend weiterentwickelt werden (Aichele 2010, S.18). Als Konsequenz lässt sich daraus ableiten, dass Inklusion Aufgabe aller Schularten ist, auch des Gymnasiums. Institutionen der Früh- und Elementarpädagogik sind traditionell von einer außergewöhnlich hohen Diversität geprägt, da eine Selektion und Zuordnung der Kinder in das mehrgliedrige deutsche Schulsystem noch nicht stattgefunden hat. An anderen Schularten wie am Gymnasium wird historisch bedingt häufig noch von einer homogenen Schülerschaft ausgegangen. Die Übergangsraten an das Gymnasium haben sich in den letzten Jahren jedoch stark erhöht. So betrug die Übergangsquote im Schuljahr 2015/16 in Baden-Württemberg 43,5%. 1990 betrug sie noch 13% (Statistisches Landesamt Baden-Württemberg 2016).
Diese Tendenz zeigt jedoch nicht auf, dass immer mehr Kinder die Qualifizierung für das Gymnasium erreichen. Vielmehr sind letztendlich mehr Eltern dazu bereit ihre Kinder, die eher eine Haupt- und Werkrealschul- bzw. Realschulempfehlung haben, Kinder mit Sprachschwierigkeiten aufgrund eines Migrationshintergrunds oder Kinder mit Beeinträchtigungen an einem Gymnasium beschulen zu lassen.
So wurde in PISA 2015 erhoben, dass bei SchülerInnen an nicht gymnasialen Schularten in Mathematik die Kompetenzstufen zwischen 1 und fast 5 vorzufinden sind. Am Gymnasium hingegen wurden die Kompetenzstufen 2 bis 6 festgestellt. Hier zeigt sich eine große Überlappung in den Kompetenzstufen 2 bis 5. Das bedeutet, dass Kinder, die eine Kompetenzstufe von 2 bis

5 erreichen, sowohl am Gymnasium, als auch an nicht gymnasialen Schularten beschult werden. Zudem wird durch große Streuung der mathematischen Kompetenz innerhalb der einzelnen Schularten deutlich, dass die Heterogenität auch innerhalb des Gymnasiums in Bezug auf die Kompetenzstufen sehr hoch ist (PISA 2015, S. 238). Ein ganz ähnliches Bild zeigte sich bei PISA 2015 auch in den anderen Bereichen, wie der Lesekompetenz (PISA 2015, S. 272).

Aufgrund der heterogenen Zusammensetzung der SchülerInnen wird das Thema Inklusion und sonderpädagogische Förderung auch für das Gymnasium immer wichtiger und muss auch dort bei der Konzipierung und Durchführung des Unterrichts berücksichtigt werden. Im Zentrum der Heterogenitätsdebatte steht die Frage nach der Individualisierung von Unterricht, wobei sowohl die Tradition einer »Pädagogik der Vielfalt« (Prengel 1993) als auch die Frage der sozialen Kohäsion thematisiert wird.

Aus diesem Grund stellt sich die Frage, wie diese heterogene Zusammensetzung produktiv bewältigt werden kann, um jedes Kind individuell in seiner »Zone der nächsten Entwicklung« zu fördern. Wygotski (1987) postulierte, dass Kinder in dieser Zone optimal auf einem Kompetenzniveau arbeiten und lernen, dass sowohl Unter- als auch Überforderung vermeidet und zugleich Lern- und Entwicklungsprozesse ermöglicht. Bildungsstätten des 21. Jahrhundert sind demnach aufgefordert, den aktuellen Stand der Lehr-Lernforschung zu reflektieren und in der Gestaltung von Lernumgebungen und Lernprozessen anzuwenden. Die OECD fasste 2010 in sieben transversalen Lernprinzipien zusammen, was Lernprozesse für Kinder besonders wirksam macht. Darin wird, wenig überraschend, auch konstatiert, dass menschliche Individualität sowie Vorerfahrungen und Vorwissen der Lernenden bei der Konzipierung wirksamer Bildungsprozesse Berücksichtigung finden muss. Motivation und Emotion als treibende Kräfte von Lernprozessen dienen dabei als Motor der kognitiven Aktivierung. Ein weiteres Qualitätskriterium ist die horizontale Vernetzung zwischen Wissensgebieten und der Lebenswelt (Sliwka/Sprotte 2014, S. 15).

Kinder, die heute aufwachsen, werden in der Literatur häufig als »New Millenium Learners« beschrieben. So haben sich schon für Kleinkinder im Alter zwischen 3 und 6 Jahren Sozialisationsprozesse medial bedingt so verändert, dass dies einen Einfluss auf ihr Lernverhalten hat. Durch den Zugriff auf unterschiedliche Medien, bereits in der frühen Kindheit, gehen sie anders mit Wissen und Wissensquellen um als die Generationen vor ihnen. Da es in Bildungsprozessen nicht mehr nur noch um die Wissensvermittlung als

solche geht, sondern vor allem um die Fähigkeit auf Wissen zuzugreifen und damit kognitiv und auch kreativ zu arbeiten, geht es jetzt vielmehr darum die »New Millenium Learners« durch aktivierende Methoden so zu fördern, dass forschende, kooperative, metakognitive sowie selbstregulierende Lernprozesse ermöglicht werden (Sliwka/Sprotte 2014, S. 15).
Im Folgenden soll anhand der ästhetischen Bildung gezeigt werden, wie inklusive Bildungsprozesse im Unterricht aller Schularten gefördert werden können. Der Zugang über die ästhetische Bildung bietet sich an, weil diese Bildung immer auf die Sinne rekurriert, also auf die Aisthesis. Die Ausdifferenzierung der Sinne durch spezielle Förderung ist notwendig, da bestimmte Entwicklungsreize innerhalb einer spezifischen Phase erfolgen müssen, die anderenfalls beispielsweise die Entwicklung der Feinmotorik gefährden (Jüdt 2014, S. 23). Sinneserfahrungen gehen in der Regel mit aktivierenden Prozessen einher und haben ein hohes Potential Kinder zu motivieren.

ÄSTHETISCHE BILDUNG

Das Adjektiv ästhetisch wird häufig im Zusammenhang mit schön, harmonisch oder kultiviert verwendet, wodurch häufig ein Zusammenhang zwischen Ästhetik und Kunst hergestellt wird (Mollenhauer 1998, S. 222). Das führt vor allem im Elementarbereich häufig dazu, dass Malen, Basteln und Singen unter dem Begriff des Ästhetischen zusammengefasst werden (Dietrich 2007, S.44-47). Wenn es allerdings um ästhetische Wahrnehmungs- und Erfahrungsprozesse geht, ist diese Semantik nicht ausreichend. Das Wort »ästhetisch« kommt von dem griechischen Begriff »aisthesis« und steht für die sinnliche Wahrnehmung und Empfindung (Henckmann 1992, S. 24). Auch dieses Begriffsverständnis ist aus der domänenspezifischen Sicht allerdings zu weit gefasst, da diese Definition alle Prozesse einbezieht, in denen die Sinne der Kinder angesprochen und aktiviert werden. Um den Terminus stärker zu konkretisieren und die Selbstreflexivität einzubeziehen, schlägt Diecke (2012, S. 125) folgende Definition vor: »Ästhetische Erfahrung ist an sinnliche Wahrnehmung gebunden, die sich als »ästhetische Wahrnehmung« jedoch von anderen alltäglich-funktionalen Wahrnehmungsformen durch eine bestimmte Selbstzweckhaftigkeit und Selbstbezüglichkeit unterscheidet.« Momente ästhetischer Erfahrung können sich in Brüchen innerhalb des Wahrnehmungsprozesses äußern, beispielsweise wenn eine Diskrepanz

zwischen dem Erwarteten und tatsächlich Wahrgenommenen auftritt. Diese können entweder als Irritation, Überraschung, Befremdung oder Entdeckung erlebt werden. Indem mit verschiedenen Wahrnehmungsmöglichkeiten gespielt wird, alternative Sichtweisen aufgezeigt oder in Frage gestellt werden, kann ein ästhetischer Moment jedoch auch aktiv gesucht oder konstruiert werden (Dieck 2012, S. 126).

Inhalte können im Sinne eines Bildungsprozesses besser verinnerlicht werden, wenn diese durch sinnliche Erfahrung erlebt und wahrgenommen wurden, wie John Locke bereits feststellte: »*Nihil est in intellectu, quod non antea fuerit in sensu*«. Jüdt (2011, S. 2) macht in diesem Zusammenhang deutlich, dass durch die Schärfung der Sinne Kinder feinfühliger werden und die Qualität ihrer Sensomotorik und in Folge dessen auch die Tätigkeiten des Geistes verbessert werden. Dies vollziehe sich dadurch, dass alle kognitiven Operationen aus dem Umgang mit den Dingen entwickelt werden und das Denken so sensibler, differenzierter, intensiver und kritischer sein werde, wenn die Aisthesis möglichst früh entwickelt wurde.

Um von der Wahrnehmung mit den fünf Sinnen sprechen zu können, muss ein Kind seine eigene sinnliche Tätigkeit aktiv wahrnehmen. Dies unterscheidet die Aisthesis von anderen ästhetischen Prozessen. Jüdt (2014, S. 101) nennt als Beispiel, in dem die Aisthesis angesprochen wird, das Wohlgefühl durch das entspannte Genießen eines warmen Bades und einer heißen Schokolade. Er geht davon aus, dass eine Erfahrung mehr sei als eine Wahrnehmung, da bei einer ästhetischen Erfahrung eine besondere Intensität der aktiven Beteiligung aus dem Erlebnisstrom hervorgeht und dadurch nachhaltige Erinnerungen erzeugt werden (Jüdt 2014, S. 101). Ästhetische Erfahrungen sind also im pädagogischen Kontext wirksamer als bloße ästhetische Wahrnehmungen. Deren Wirkung ermöglicht den SchülerInnen produktive Lernprozesse. Dem Begriff der Erfahrung kommt der Pädagogik seit John Dewey (1938) eine besondere Bedeutung zu. Er verbindet die beiden Konzepte der Ästhetischen Bildung und der Demokratiepädagogik. Beide Konzepte sehen in der reflektierten Erfahrung die zentrale Qualität von Bildung. Zur Bildung gehört dabei immer auch die Entwicklung ethischer Einstellungen. Ästhetische Bildung ermöglicht es Menschen ihre kulturelle Identität kennenzulernen und zu prüfen, um Stellung zu beziehen und eigene Standpunkte zu definieren. Dadurch entwickelt sich ein Persönlichkeitsprofil sowie eine Lebens- und Handlungsorientierung. So trägt ästhetische Bildung zur Entwicklung von Identität bei (Kössler 1989, S. 51ff).

WARUM EIGNET SICH DIE ÄSTHETISCHE ERZIEHUNG BESONDERS GUT FÜR DIE INKLUSIVE LERNGESTALTUNG?

Für eine optimale Entfaltung aller Sinne sind Kinder auf Stimulanz von außen angewiesen (vgl. Ayres 2002, S. 9). Wenn eine Blumenwiese betrachtet wird, kommen neben dem visuellen Reiz auch das Hören, Fühlen, Riechen, die Bewegungswahrnehmung sowie Emotionen zum Tragen. Dadurch setzt sich ein Gesamtbild zusammen, das dem Kind ermöglicht, nach der konstruktivistischen Sicht seine eigene Welt zu schaffen.

> *»Man kann den Menschen nichts beibringen. Man kann ihnen nur helfen, es in sich selbst zu entdecken.«* (Galileo Galilei)

Das in Beziehung treten wollen mit der Welt, entdecken und forschen, ist nach dem Bildungsverständnis des Konstruktivismus genetisch bedingt und ein natürlicher Trieb (Sting et al. 2011, S. 98). Demnach wird durch die ästhetische Erfahrung und das forschende Lernen lediglich eine bereits vorhandene Begierde der Kinder gefördert. Motivational ist dies besonders gut für den Lernprozess und setzt zunächst keine Vorerfahrungen oder Vorwissen voraus. Jedes Kind kann unabhängig von seinen Lernvoraussetzungen an diesem Prozess partizipieren.
Die Erfahrungen, die bei der Wahrnehmung mit den Sinnen gemacht werden, schließen sich bereits vorhandenen Konstruktionen und neuronalen Mustern an und erweitern diese. In einem inklusiven Setting ist es daher wichtig, auf die Emotionsmuster (Mimik und Gestik) und individuellen Zugänge (bspw. Fragen zu Inhalten, spezielle Bedürfnisse) der einzelnen Kinder einzugehen (Sting et al. 2011, S. 98). Da Beeinträchtigungen bei Kindern mit Beeinträchtigungen sehr vielschichtig und komplex sein können, sollten diese in der Gestaltung ästhetischer Bildungsprozesse unbedingt differentiell Berücksichtigung finden. So sollte beispielweise jedem Kind die Zeit zugestanden werden, die es benötigt, um bestimmte Tätigkeiten und Materialien so zu erleben und auszuprobieren, dass es sie sich zu eigen machen kann (Goleman 1997, S. 70).
Viele geistig beeinträchtigte Kinder sind in ihrer Entwicklung der Sensomotorik auf der präoperativen Stufe und seltener auf der abstrakten (kognitiven) Ebene. Um etwas zu lernen müssen Sinneseindrücke abstrahiert und in andere Umsetzungsformen transformiert werden. Dieser komplexe Prozess kann nur durch eine kooperative Koordination der rechten und der linken Gehirn-

hälfte realisiert werden. Dabei reicht nicht eine bloße Rezeption, weshalb eine reproduktive Phase wichtig für eine ganzheitliche Erfahrung ist (Stabe 1996, S. 114).
Durch den ganzheitlichen Ansatz der ästhetischen Erziehung werden Lerninhalte auf pluralistischen Wegen den verschiedenen Sinnen zugänglich gemacht. Musik, Sprache, Kunst und Bewegung können als Medien zur sensomotorischen Umsetzung motivieren und so zu einer Stabilisierung der Verbindungen der Gehirnbereiche beitragen (Hirler 2000).
In diesem Zusammenhang ist auch der Aspekt des Spielens sehr wichtig und kann bei ästhetischen und kreativen Prozessen gut eingebracht werden. Hervorzuheben ist dabei das Spiel um des Spielens willen und nicht aufgrund des Wettbewerbs und eines bestimmten Zieles. So konstatieren Hünther und Gebauer (2003, S. 164), dass das Gehirn vor allem durch das Spielen im Kindesalter an Plastizität und Lernfähigkeit gewinnt. Das Spiel ist ein natürliches Bedürfnis aller Kinder, sowohl mit als auch ohne Behinderung, mit seiner sozialen und materiellen Umwelt zu agieren, wodurch diese begreiflicher, fassbarer wird und auch auf sie eingewirkt werden kann. Durch dieses entdeckende Lernen können Kinder ihre Selbstwirksamkeit ermitteln und zu mehr Handlungsbereitschaft motiviert werden. Diese Entwicklung durch das Spiel kann allerdings nicht durch Anleitung von Eltern oder pädagogischen Fachkräften beschleunigt werden. Durch Leitung von außen tritt sogar das Gegenteil ein, da Kinder in ihrer Neugier und Eigeninitiative beschränkt werden und dadurch die Lust am Spielen schnell verlernen.
Vor allem im Schulalter sind Interaktionen mit Peers besonders bedeutsam für die Kinder. Die meisten Freundschaften in Peergroups situieren sich durch gemeinsame Interessen und Aktivitäten. LehrerInnen sind daher angehalten, Räume für gemeinsame Interaktion zu schaffen, was über Medien der ästhetischen Bildung optimal funktioniert. Diese sozialen Beziehungen sind vor allem auch für SchülerInnen mit sonderpädagogischem Förderbedarf obligatorisch, um ihren eigenen Platz in der Peergroup zu finden und an dieser Gemeinschaft partizipieren zu können. In dieser ist Kommunikation ein ständiger Aushandlungsprozess, der wirksame Lernprozesse eröffnet und an verschiedene Perspektiven annähert (Oerter 1999, S. 127). So ist die Interaktion auch für nicht beeinträchtigte Kinder mit beeinträchtigten Kindern wichtig, um ihre Empathie zu steigern und andere Blickwinkel kennenzulernen. Dadurch wird eine demokratische Gemeinschaft gefördert, an der jeder partizipieren kann. Diese Lernentwicklung kann nicht mit Erwachsenen vonstattengehen, da in der Begegnung in der ungleichen Beziehung Kommuni-

kations- und Kooperationsregeln nach dem Prinzip des Lernens am Modell übernommen und häufig nicht reflektiert werden. Das bedeutet nicht, dass die Vorbildfunktion der Eltern unwichtig ist, sondern dass sie die Funktion der Peergroup nicht ersetzen können. Die Etablierung von koordinierten Handlungen gründet sich hauptsächlich auf der sprachlichen Kompetenz der Interaktionspartner. Dies birgt daher vor allem für Kinder mit sprachlichen Beeinträchtigungen einen exkludierenden Parameter in Bezug auf die Peergroup. Dies ist ein weiterer Ansatzpunkt für die ästhetische Bildung, da durch ästhetische Prozesse die sprachliche Kommunikation durch nonverbale Kommunikation wie Bewegung, Tanz, Malen, Basteln oder Musizieren auf Instrumenten kompensiert werden kann.
Ytterhus (2008) unterstreicht, dass die Entwicklungschancen, die in der gemeinsamen Sozialisation liegen, zwar für alle Kinder gleich sind, sie jedoch nicht allen Kindern gleich zukommt. So ordnen Kinder ihre Spielpartner in verschiedene Kategorien wie die »Netten«, »Komischen« und »Komische und Kranke« ein. Von diesen wird häufig nur die erste Kategorie der »Netten« als Freund oder Arbeitspartner akzeptiert. Betroffene ausgeschlossene Kinder neigen daraufhin zu kompensatorischen Bewältigungsstrategien, wie sich stärker den Erwachsenen zuzuwenden oder sich weniger an Gesprächen zu beteiligen, wodurch die beschriebene wichtige Erfahrung des Aushandelns und Interagierens mit Gleichaltrigen, nicht gemacht werden kann. Um den Kindern mit sonderpädagogischem Förderbedarf, die meistens in der zweiten und dritten Kategorie eingeordnet werden, ebenfalls eine Teilhabe zu ermöglichen, muss die pädagogische Fachkraft und die Eltern integrierend tätig werden, wenn Kinder tatsächlich aus Gruppen ausgeschlossen werden.
Jungmann und Albers (2008) haben drei Ansätze zur pädagogischen Angebotsentwicklung ausgearbeitet.
Der erste ist die *Dekonstruktion*, bei welcher die Kinder angehalten werden sollen, sich mit den sozialen Verhältnissen zu den anderen Kindern auseinanderzusetzen und zu hinterfragen. Dadurch können sie erkennen, dass Sprache nicht nur Bedeutung konstruiert, sondern auch begrenzen kann.
Der zweite Ansatz ist der der *Ermächtigung*. Bei diesem wird den Kindern, die normalerweise in der Peergroup nicht entscheiden dürfen was gespielt wird oder wie was gemacht wird, die Macht transferiert. Dies kann beispielsweise im morgendlichen Stuhlkreis passieren, um Diskriminierung in Frage zu stellen und Parameter wie soziale und kulturelle Herkunft, Geschlecht und Beeinträchtigung zu reflektieren.

Beim *gemeinsamen Denken* (sustained shared thinking) wurde in den Studien EPPE (Effective Provision of Preschool Education) und REPEY (Researching Effective Pedagogy in the Early Years) festgestellt, dass Soziabilität und Kognition für die Entwicklung der Kinder gleichermaßen bedeutsam sind. Daraus lässt sich ableiten, dass das Erarbeiten von gemeinsamen Strategien, Lösen von Rätseln, gemeinsames Geschichtenerzählen etc. effektive Verfahrensweisen sind, um die Kinder sowohl kognitiv zu fördern, als auch die Entwicklung einer Gemeinschaft zu unterstützen.

BILDNERISCHES GESTALTEN ALS EXEMPLARISCHES BEISPIEL

Das Lernen von Kindern findet vor allem durch die Sinneswahrnehmung und das motorische Handeln statt. Es ist niemals nur ein Sinn alleine beteiligt, weshalb den Kindern möglichst vielfältige Angebote im Bereich Musik, Tanz und Theater oder bildnerisches Gestalten gemacht werden sollten. Zudem sollten die Mittel der Raumgestaltung, also Licht, Farbe, Akustik und Materialienqualität so ausgewählt werden, dass sie die Sinne der Kinder ansprechen (vgl. von der Beek 2006, S. 85f). Dabei wirken die verschiedenen Sinne zusammen wie die Instrumente eines Orchesters (Wilmes-Mielenhausen 2006, S. 9).
Das bildnerische Gestalten bietet Kindern die Möglichkeit, verschiedene Zugänge zu vielfältigen Materialien zu erlangen. Hierfür ist es erforderlich, eine ausgeglichene Balance zwischen der Vermittlung des zweckmäßigen Gebrauchs als auch dem Experimentieren und Selbstaneignen zu finden. Kindern sollte in diesem Prozess genügend Zeit mit Fingerfarbe, Ton, Stiften etc. gegeben werden um ihre Phantasie sich entfalten zu lassen und auch Fehlentscheidungen sollten zugelassen werden. Besonders geeignet sind in diesem Zusammenhang Lernwerkstätten oder Ateliers, in welchen den Kindern ausreichend Platz zum Experimentieren gegeben werden kann. In diesen werden die Materialien oder auch Percussion Instrumente etc. zur freien Verfügung bereitgestellt. So können die Zeiten, in denen die Kinder künstlerisch-musisch arbeiten möchten frei gewählt werden. Dafür müssen die Gegenstände wie Steine, Federn, Muscheln, Karton etc. sichtbar, also nicht in Schränken verwahrt werden, um die Sinne der Kinder anzuregen und die Sammelleidenschaft der Kinder zu unterstützen (Sting, et al. 2011, S. 99). Um die Kinder zu motivieren, anzuregen und zum Staunen zu bringen, sind in Ateliers neben den Werkstoffen und Werkzeugen auch bereits erstellte

Arbeiten der Kinder, sowie Kollagen, Kalenderbilder, Fotos, Kunstdrucke oder Installationen ausgestellt, durch die sie zum aktiven Gestalten herausgefordert werden. Durch die Ausstellung der Werke der Kinder in diesem Raum bekommen diese zudem die notwendige Anerkennung und einen spezifischen Nutzen, der die Kinder in ihrer ästhetischen Gestaltung bestärkt. Dadurch, dass keine bestimmten Voraussetzungen notwendig sind, um sich künstlerisch zu betätigen, schafft das ästhetische Gestalten einen großen Raum zum Ausprobieren. Sowohl Kinder mit geistigen Beeinträchtigungen, Autismus, körperlicher Beeinträchtigung, Hochbegabung als auch Kinder mit Migrationshintergrund, die zum Beispiel noch nicht die deutsche Sprache erlernt haben, können an diesem Prozess teilnehmen. Es gibt dabei keine richtigen und falschen, sondern nur verschiedenen Arten der Verwirklichung, in der sich die Kinder annähern können. Ihre geschaffenen Werke spiegeln letztendlich ihre Vielfältigkeit und Besonderheit wider. Bei diesem Lerntypus des forschenden Lernens steht das Experimentieren, Suchen und Ausprobieren im Vordergrund. Die Kinder lernen dadurch das Lernen. Vor dieser Herausforderung werden sie ihr Leben lang stehen, da Wissen kontinuierlich erweitert und umstrukturiert wird. Durch die Annäherung mit diesem Ansatz werden die Kinder darauf vorbereitet, gewohnte Pfade zu verlassen und eigenständig zu lernen. In diesem Zusammenhang wird den Kindern auch die Selbstwirksamkeit ihres Handelns bewusst. Sie erfahren, dass sie etwas schaffen können und Erfolg darin haben. Das stärkt ihr Vertrauen in ihre Kompetenzen und führt häufig auch in schwierigen Situationen zu mehr Durchhaltevermögen. Da beim forschenden Lernen auch im Team gearbeitet werden kann, wird durch das gemeinsame Diskutieren, Überlegen, gegenseitiges Präsentieren und Feedback geben zudem die Kommunikations- und Teamfähigkeit gestärkt, was auch den Ansatz des gemeinsamen Denkens von Jungmann und Albers (2008) wiedergibt (Vgl. Leuschner/Riesling-Schärfe, 2012).
Bilder können sowohl Ausgangspunkt als auch Endprodukt für ästhetische Prozesse darstellen. Elementare Bildungsprozesse sind das Erschließen und Diskutieren von Bildinhalten, also Bildliterarität zu entwickeln. Lieber/Duncker und Billmager (2010) bezeichnen diesen Vorgang als »ästhetische Alphabetisierung«. So können Bilder, nachdem Kinder mit Erwachsenen erlernt haben in Bildern etwas wiederzuerkennen und zu benennen, auch Wahrnehmungsprozesse bei Bildbegegnungsstrategien mit einbezogen werden. So kann durch das Nebeneinander unterschiedlicher Bilder, wie Aquarelle und expressiver Malerei, die Erkenntnis erlangt werden, dass dieselbe Sache gänzlich unterschiedlich dargestellt werden kann. Zudem kann dieselbe Sache

auf unterschiedliche Weise wahrgenommen und verstanden werden (Kucharz et al. 2012, S. 135), wie beispielsweise Kandinskys Werke. Daher eignen sich zur Anregung von ästhetischen Prozessen auch vor allem Bilder, die auf unterschiedliche Art und Weise interpretiert werden können und verschiedene Perspektiven ermöglichen. Dadurch, dass es keinen definierten Erwartungshorizont gibt, sondern die Antwortmöglichkeiten kreativ, vielfältig und individuell sein können, ist es möglich, alle Kinder zu beteiligen und die Bildliterarität der Kinder auf dem jeweils bestehenden Level, gemäß ihrer »Zone der nächsten Entwicklung« zu fördern.

Eine andere Möglichkeit sind Gedichte. »Die Lyrik als Ausdruck« wurde 1927 von Bertolt Brecht veröffentlicht, worin er die rein ästhetische Rezeption von Gedichten kritisierte. Durch die ausschließliche Betrachtung dessen als Kunstwerk würde der Wirklichkeitsbezug negiert. Das Gedicht sei nicht nur Ausdruck von Sprache, sondern auch von Handlung. Durch die Betrachtung von Lyrik kann der Rezipient eine Stimmung auffangen, die in seinem Inneren etwas berühren und entwickeln kann.

»Selbst wenn man Regentage und Tulpenfelder ohne Stimmung betrachtet, gerät man durch die Gedichte in diese Stimmungen. Damit aber ist man ein besserer Mensch geworden, ein genußfähigerer, feiner empfindender Mensch, und dies wird sich wohl irgendwie und irgendwann und irgendwo zeigen« (Brecht 1990, S. 310).

Aus diesem Grund eignet sich auch das Lesen von Gedichten sehr gut, um ästhetische Prozesse anzuregen. So können Gefühle, Emotionen oder auch Vorstellungen, die durch das Gedicht ausgelöst wurden, Reflexionsprozesse anstoßen und beispielsweise künstlerisch auf Papier festgehalten oder auch in einem Tanz zum Ausdruck gebracht werden. Genauso wie beim Betrachten von Bildern, kann sich jedes Kind auf seine Weise den Gedichten annähern. Der Interpretation sind keine Grenzen gesetzt, wodurch die Kinder frei erzählen können, was sie denken, fühlen, dazu schreiben oder malen möchten. Durch die besonders offene Form des Umgangs mit Inhalten in der Kunst und Musik, sowie der freien Vorgehensweise, die kein Vorwissen benötigt und alle Arten der Umsetzung zulässt, eignen sich ästhetische Prozesse besonders gut zur Teilhabe aller Kinder.

DAS FORSCHUNGSPROJEKT AM OTTHEINRICH-GYMNASIUM

Das Projekt am Ottheinrich-Gymnasium Wiesloch wurde in zwei aufeinander folgenden Halbjahren mit zwei 8. Klassen durchgeführt. Ziel des Projektes war es, Schülermentoren auszubilden, die geistig beeinträchtigten Kindern erlernte Unterrichtsinhalte mittels ästhetischer Methoden vermitteln. Es handelt sich dabei um eine Querschnittstudie. Bei Zugrundelegung der Stichprobe der Vorerhebung mit 33 SchülerInnen waren von diesen 14 weiblich und 19 männlich. Ein/e SchülerIn war elf Jahre alt, ein/e zwölf, neunzehn dreizehn und zwölf SchülerInnen vierzehn Jahre alt. Die TeilnehmerInnen wurden mittels standardisierter Online-Fragebögen über die Plattform UniPark befragt. An der quantitativen Befragung nahmen ausschließlich SchülerInnen der 8. Klasse des Ottheinrich-Gymnasiums teil.
Bei der qualitativen Interviewbefragung nahmen 25 SchülerInnen des Ottheinrich-Gymnasiums, 7 geistig behinderte SchülerInnen und 2 LehrerInnen teil. Im ersten Halbjahr war das Thema Leben in der Steinzeit, im zweiten Naturphänomene.
Im Fokus der Unterrichtsstunden lag die ästhetische Erziehung. So arbeiteten die SchülerInnen in kooperativen Gruppen zusammen und gossen gemeinsam Gipsabdrücke und versuchten dadurch, die Entstehung von Fossilien nachzuvollziehen. Außerdem wurde die Höhlenmalerei praktisch in den Unterricht integriert und Schmuck aus Hölzern, Muscheln und anderen Naturstoffen gebastelt. Beim Thema Naturphänomene wurden Experimente mit Luft, Feuer und Wasser durchgeführt. Außerdem wurden Cakepops und Seife hergestellt.
Bei der quantitativen Befragung in den Interviews wurden folgende theoretischen Konstrukte behandelt:

- Vorerfahrungen
- Erwartungen
- Empathiefähigkeit
- Hilfsbereitschaft
- Zusammenarbeit in Gruppen
- Wissensaneignung
- Verbesserungsvorschläge

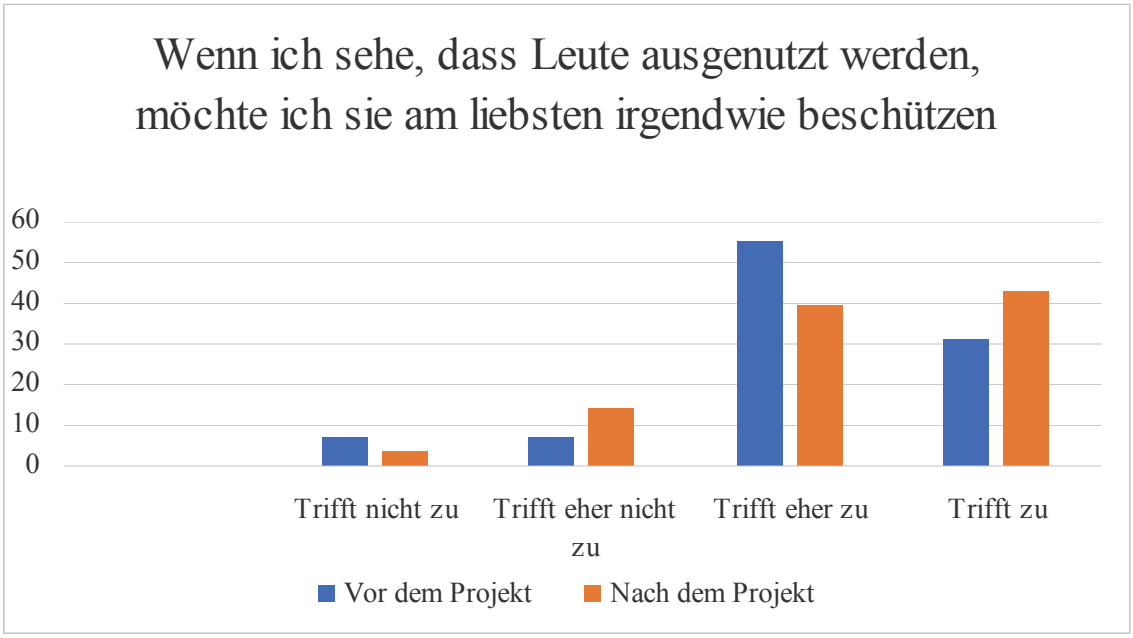
Vor allem in den praktischen Arbeitsphasen haben sich die Kinder mit dem Förderschwerpunkt geistige Entwicklung gut einbringen können. In Input-

gesteuerten Theoriestunden gestaltete sich dies eher schwierig. Als die Kinder mit sonderpädagogischem Förderbedarf dazu befragt wurden was sie gelernt hätten, erinnerten sie sich vorrangig an die praktischen Tätigkeiten: SchülerIn 3 bemerkte: »Wie man Sachen, die es früher noch gar nicht gab, herstellt. Wie die Leute in der Höhle leben und wie man mit Fingerfarbe so Sachen malen kann.« SchülerIn 1 erzählte vom Malen mit Wasserfarben: »Spritzt ein bisschen. Das war so schön. Das würde ich gerne wieder machen« (Z. 35).

Die SchülerInnen des Ottheinrich-Gymnasiums meldeten hingegen zurück, dass sie vor allem in Bezug auf soziale Kompetenzen sehr viel gelernt hätten: »Also ich habe natürlich gelernt, wie man mit solchen Schülern umgeht. Dann weiß ich auch beim nächsten Mal wie ich mich gleich verhalten soll. Natürlich auch das Wissen von der Steinzeit« (SchülerIn 21). Auch die Gruppenarbeit hat in den heterogenen Gruppen gut funktioniert. SchülerIn 6 erklärte: »(Die Gruppenarbeit) Hat sehr gut funktioniert. Die Gruppen waren immer sehr gut aufgeteilt. Also es gab immer so Leute die konnten immer irgendwas Bestimmtes am besten.« Auch SchülerIn 12 beschrieb die Gruppenarbeitsphasen als produktiv: »Die meisten, eigentlich alle, haben gut mitgearbeitet, eigentlich hatten sie alle Lust drauf…« Ein/e der SchülerInnen der Tom-Mutters-Schule beschrieb das Projekt eindrücklich wie folgt: »[…] und ich habe mich sehr sehr gefreut und es macht immer wieder Spaß und es überrascht mich immer was ihr für neue Ideen da im Kopf habt und euch das immer donnerstags überlegt, was ihr da freitags mit mir […] machen wollt und das ist sehr sehr schön«. Insgesamt hat sich an dem Projekt gezeigt, dass die ästhetische Bildung ein großes partizipatorisches Potenzial für den Unterricht auch in höheren Klassenstufen und auch am Gymnasium birgt.

Insgesamt beschrieben sowohl die SchülerInnen des Ottheinrich-Gymnasiums als auch die SchülerInnen der Tom-Mutters-Schule das Projekt als großen Erfolg. Sie gaben an, dass die Zusammenarbeit ihnen viel Spaß gemacht hätte, sie viel gelernt haben und neue Einblicke erhalten hätten. Damit sich die Kinder mit sonderpädagogischem Förderbedarf in der großen Schule wohler fühlen, müssten die Gruppen für eine Kooperation allerdings möglichst weiter verkleinert werden und die Räumlichkeiten an den Bedarf (Größe, Schallschutz etc.) angepasst werden. Einige SchülerInnen schilderten eine Überforderung und Reizüberflutung, die durch Rückzugsräume und einen geringeren Geräuschpegel kompensiert werden könnten. Ein positiver Effekt zeigte sich auch in der Erwartung an die Schwierigkeiten in der Zusammenarbeit. Die Zusammenarbeit in den sehr heterogenen Gruppen wurde nach dem Projekt

als weniger schwierig als erwartet bewertet. R. Brown (2002) konstatiert, dass eine Kooperationsbereitschaft zwischen den Gruppen unabdingbar ist und der Kontakt zwischen Gruppen alleine nicht zum Ziel führt. In dem Projekt wurde gerade auf den Aspekt der Kooperation sehr viel Wert gelegt, indem die gymnasialen SchülerInnen den Kindern im Förderschwerpunkt geistige Entwicklung Unterrichtsinhalte beibrachten und häufig betont wurde, dass die Kooperation zwischen den Schulen interessant und spannend sei und ausgeweitet werden soll.
Durch die intensive Kooperation mit den SchülerInnen mit sonderpädagogischem Förderbedarf haben die gymnasialen SchülerInnen Schwächen und Stärken der Fremdgruppe reflektiert und ihr Mitgefühl, Bildungsgerechtigkeit und Hilfsbereitschaft auch in Zusammenhang mit meiner wissenschaftlichen Begleitung kritisch hinterfragt und dadurch auch weiterentwickelt. Durch den gemeinsamen Unterricht haben die SchülerInnen emotional Anteil am Erleben der geistig beeinträchtigten SchülerInnen genommen. Wenn ein schwieriges Experiment den Kindern mit Beeinträchtigung nach mehrfachem Wiederholen endlich geglückt ist, haben sie sich teilweise sehr gefreut und die gymnasialen SchülerInnen freuten sich mit ihnen. Zudem konnte beobachtet werden, dass sich die Anstrengungsbereitschaft und Ausdauer bei einigen SchülerInnen des Gymnasiums verbessert hat. Durch die Rolle als Vorbild führten sie einige Versuche viel häufiger aus, bis sie funktionierten, als sie es nach eigener Aussage in einer Gruppe ohne die SchülerInnen der Tom-Mutters-Schule durchgeführt hätten. Genauso überlegten die Ottheinrich-SchülerInnen, wie sie Material besser für die MitschülerInnen aufbereiten könnten und Ängste von Seiten der SchülerInnen mit sonderpädagogischem Förderbedarf vermindert werden könnten.
Durch Empathie werden Menschen befähigt, miteinander emotionale Verbindungen herzustellen. Diese Empathie ist eine zentrale Bedingung für das Entstehen von prosozialer Motivation, welche die treibende Kraft ist um Mitmenschen aktiv zu helfen, also den Wunsch jemanden zu helfen in prosoziales Handeln umzuwandeln (vgl. Friedlmeier, Trommsdorff 1992). Für die Entwicklung der Empathie sind verschiedene Faktoren wichtig, die durch das Projekt am Ottheinrich-Gymnasium geschult wurden. Dazu gehört das Verstehen von Gefühlen für andere, die Rollenübernahme, die Selbst-Andere-Unterscheidung und die sprachliche Entwicklung (Friedlmeier, Trommsdorff 1992, S. 128).
Durch die Vorbereitung des Unterrichts für die Kinder mit geistiger Beeinträchtigung sind die SchülerInnen des Ottheinrich-Gymnasiums immer wieder



aufgefordert worden, sich in die anderen SchülerInnen hineinzuversetzen und den Unterrichtsstoff für sie anzupassen. Im Unterricht waren sie daraufhin direkt mit Gefühlen wie Freude, Angst, Demotivation und Begeisterung der geistig beeinträchtigten SchülerInnen konfrontiert und mussten auf diese spontan eingehen. Durch die Vermittlung des Unterrichtstoffes wurden sie auch sprachlich herausgefordert, komplizierte Inhalte einfach, klar und strukturiert zu erklären. Durch die Adaption von Unterricht und den Umgang mit den SchülerInnen der Tom-Mutters-Schule haben die Gymnasiasten auch ihr Selbst- und Fremdbild kritisch hinterfragt und teilweise revidiert.
Bei der qualitativen Erhebung wurde erfragt, ob die SchülerInnen andere Leute die ausgenutzt werden beschützen möchten. Hier ist der Mittelwert von 1,90 vor dem Projekt auf 1,70 nach dem Projekt gesunken. Die Empathie hat sich demnach erhöht, da sich der Wert mehr der 1 (trifft zu) angenähert hat. Dabei ist der prozentuale Anteil der SchülerInnen die dieser Aussage völlig zustimmen von 31,03% auf 42,86% gestiegen, allerdings haben auch 7,39% mehr der SchülerInnen angekreuzt, dass sie eher nicht das Bedürfnis verspüren würden die ausgenutzten Leute zu beschützen (siehe Abbildung).

HANDLUNGSEMPFEHLUNG

Aufgrund der überwiegend positiven Resonanz zu dem Projekt am Ottheinrich-Gymnasium von LehrerInnen, SchülerInnen und Eltern kann eine Handlungs-

empfehlung zu mehr Projektarbeit in Bezug auf Inklusion ausgesprochen werden. Vor allem Methoden der ästhetischen Bildung eignen sich aufgrund ihres hohen partizipatorischen Potenzials sehr für Lernprozesse in heterogenen Gruppen. Für Schulentwicklungsprozesse ist abzuleiten, dass inklusiver Unterricht mit den SchülerInnen, die keine tiefgreifenden Probleme im Unterricht verursachen, wie gewalttätig werden oder starke emotionale Ausbrüche haben etc. mit individueller Förderung und den notwendigen Hilfsmitteln auch am Gymnasium beschult werden können. Dazu ist es wichtig, eine Klassenkultur der Fürsorge und des Verständnisses von Andersartigkeit zu fördern. Bei vielen SchülerInnen mit starker geistiger Beeinträchtigung kann es allerdings auch sinnvoll sein, verstärkt auf das Modell der Außenklassen aufzubauen. Durch diese kann es den Kindern ermöglicht werden, an Stunden am Gymnasium zu partizipieren und sich langsam an eine gemeinsame Beschulung heranzutasten. Gleichzeitig besteht auch ein Rückzugsort, an den sich die Kinder bei Reizüberflutung zurückziehen können. Die Außenklasse sollte jedoch direkt an das Schulgebäude angegliedert sein, da so die Nähe zum Gymnasium gewährleistet ist und die Organisation der Mobilität und damit auch der Durchlässigkeit einfacher zu gewährleisten ist.

FAZIT

Insgesamt kann ästhetische Bildung ein großes Potenzial für partizipatorische Prozesse entfalten und ist daher für die neue Aufgabe der Inklusion durch den Beschluss der UN-Behindertenkonvention, aber auch für die Integration von Flüchtlingen von großer Bedeutung. Durch die Anwendung dieses Prozesselements unter Berücksichtigung der Methodik des Kooperativen Lernens können die Sinne auf ästhetische Weise geschult und ein tieferes Verständnis für Empathie und Teilhabe ausgebildet werden. Durch die Literaturästhetik oder auch Musik und Kunst wird der Rezipient auf sinnliche Art und Weise angesprochen, wodurch dessen Empfindsamkeit geschult werden kann. Durch die Förderung der Empfindsamkeit durch ästhetische Prozesse können die SchülerInnen zum moralischen Handeln befähigt werden. Voraussetzung dafür ist allerdings, dass das Sollen nicht über das Wollen herrscht, sondern das Wollen durch die Kunst so kultiviert wird, dass es das Sollen in seinem Willen aufnimmt (Safranski 2005, S. 25). Durch die Uneindeutigkeiten in der lyrischen Sprache, abstrakten Bildern, unbekannten Musikstücken und die teilweise dadurch vermittelten Werte, die häufig nicht

konform gehen mit den zeitgenössischen Vorstellungen und Werten, die die SchülerInnen internalisiert haben, werden Reflexionsprozesse angestoßen. So werden metakognitive Prozesse gefördert, was eine Möglichkeit ist, die »New Millenium Learners« im Lernprozess zu aktivieren. Eine weitere Methode ist das Forschende Lernen, welches ebenfalls sehr gut in der Auseinandersetzung mit ästhetischen Prozessen angewendet werden kann. Aufgrund möglicher Diskrepanzen, oder uneindeutig formulierten Aussagen, oder auch poetisch verschleierten Versen sind die Kinder aufgefordert, selbstständig relevante Fragestellungen oder Hypothesen zu entwickeln. Sie können mittels verschiedener Methoden nach Antworten suchen, diesen Forschungsprozess selbst gestalten, reflektieren und Ergebnisse aufarbeiten und präsentieren. Zusätzlich kann dies auch mittels kooperativer Lernmethoden umgesetzt werden. Hierfür würden sich beispielsweise Kleingruppenprojekte oder auch die gestufte Lernhilfe oder Lernen durch Lehren anbieten.
Perspektivisch gesehen scheint vor allem das Konzept der Kulturschule eine gute Möglichkeit zu sein, um ästhetische Bildung holistisch in Schulen zu integrieren. Die Kulturschule ist ein in der Akademie Remscheid unter Max Fuchs entwickeltes Konzept für Schulen (Fuchs 2012). »Kulturschulen sind Schulen (gleich welcher Art), die sich ein kulturelles Profil gegeben haben«, dabei meint kulturell an dieser Stelle im Sinne einer ästhetisch künstlerischen Kultur (Fuchs 2012, S. 7). »Eine Kulturschule kann verstanden werden als Haus des ästhetischen Lernens und Lebens« (Fuchs 2017, S. 101). Innerhalb dieser, soll »allen Beteiligten, also den Lehrerinnen und Lehrern und den Schülerinnen und Schülern, umfassende Möglichkeiten geboten werden, ästhetische Erfahrungen zu machen. Die Kulturschule ist demnach als ästhetischer Erfahrungsraum zu verstehen, innerhalb dessen das Prinzip der Ästhetik alle Qualitätsbereiche von Schule umfasst (Fuchs 2017, S. 102). In der Kulturschule soll kreatives Handeln durch Kooperationen mit Vertretern verschiedener Kunstsparten, wie Musiker, Schauspieler, Tänzer, etc. gefördert werden. Außerdem zeichnet sich die Kulturschule durch ein spezifisches Kulturprofil aus. Dies beinhaltete regelmäßigen Fachunterricht in den kunstnahen Fächern, AGs mit kulturspezifischen Bezug, Kooperation mit außerschulischen Kulturpartnern und eigene Schulkulturakteure, wie ein Chor, eine Theatergruppe, ein Orchester etc. und ein ästhetisch gestaltetes Gebäude (Fuchs 2012, S. 112).
Dabei ist es das erklärte Ziel, Kunst und Kultur fest im Leben von Kindern und Jugendlichen zu verankern und somit einen langfristigen Effekt zu erzielen. Das Konzept der Kulturschule ermöglicht demnach nicht nur im Sinne der

schulischen Inklusion Teilhabeprozesse, sondern erhöht auch die Chancen für Kinder aus sozioökonomisch schwächeren Familien, wichtige kulturell-ästhetische Impulse zu erhalten und gemäß der Chancengerechtigkeit am Schulleben ganzheitlich teilzuhaben.

Literatur:

- Aichele, V. (2010): *Das Recht auf inklusive Bildung gemäß Artikel 24 der UN-Behindertenrechtskonvention: Inhalt und Wirkung*. In: Hinz, A. (Hrsg.); Körner, I. (Hrsg.); Niehoff, U. (Hrsg.): *Auf dem Weg zur Schule für alle: Barrieren überwinden – inklusive Pädagogik entwickeln*. Marburg: Lebenshilfe-Verl.
- Brecht, Bertolt: *Lyrik als Ausdruck*. In: *Lyriktheorie. Texte vom Barock bis zur Gegenwart*. Hrsg. v. Ludwig Völker, Stuttgart, 1990.
- Brown, R. (2002): *Beziehungen zwischen Gruppen*. In: Stroebe, W.; Jonas, K.; Hewstone, M. (Hrsg.): *Sozialpsychologie*. Vierte, überarbeitete und erweiterte Auflage. Berlin: Springer-Verlag, S. 537–576.
- Diecke, M. (2012): *Bildnerisch-ästhetisches Lernen*. In: *Elementarbildung*. Andresen et al. Weinheim/Basel: Beltz.
- Friedlmeier, W.; Trommsdorff, G. (1992): *Entwicklung von Empathie*. In: Finger, G. (Hrsg.): *Frühförderung. Zwischen passionierter Praxis und hilfloser Theorie*. Freiburg: Lambertus, S. 138-150.
- Fuchs, M. (2012): *Die Kulturschule: Konzept und theoretische Grundlagen*. München: kopaed.
- Fuchs, M. (2017): *Die Kulturschule als realisierte Integration*. In: Durczock, Frederik/Lichter, Sarah (Hrsg.), *Integration als Bildungsaufgabe!?* Baltmannsweiler: Schneider Verlag Hohengehren, S. 101-112.
- Henckmann, W.: Ästhetische, das (1992). In: Henckmann, W./Lotter, K. (Hrsg.): *Lexikon der Ästhetik*. München: Beck, S. 24-25.
- Hirler, A.: *»Hand und Fuß, die können tanzen«. Rhythmik mit geistig und körperlich behinderten Kindern – ein Praxisbericht*. In: »*Üben & Musizieren*«, Verlag Schott, Heft 5/2000.
- Hüther, Gerald/Gebauer, Karl (Hrsg.): *Kinder brauchen Spielräume – Perspektiven für eine kreative Erziehung*. Düsseldorf: Walter, 2003.
- Jungmann, T./Albers, T.: *Integrative Erziehung in Kindertageseinrichtungen* (2008), URL: http://www.kindergartenpaedagogik.de/1531.pdf, Abgerufen am 3.3.2016.
- Kucharz et al.: *Elementarbildung*. Hrsg. v. Sabine Andresen, Klaus Hurrelmann, Christian Palentien und Wolfgang Schröer. Weinheim/Basel: Beltz, 2012.
- Leuschner/Riesling-Schärfe: Warum brauchen wir Ästhetische Forschung in der Schule? In: Leuschner/Knoke (Hrsg.): *Selbst entdecken ist die Kunst!* Ästhetische Forschung in der Schule, kopaed 2012.
- Lieber, G./Dunker, L./Billmayer, F.: *Bildkompetenz und Literarität im Grund- und Vorschulalter*. In: EU-Projekt imago 2010, Hrsg: Lernen mit Bildern. EU-Projekt imago 2010. Anregungen zur Arbeit im Vor- und Grundschulalter, S.6-25.
- Mollenhauer, Klaus (1998): Bildung, ästhetische. In: Pädagogische Grundbegriffe. Hrsg. v. Lenzen, Dieter, Band 1, Reinbek bei Hamburg, S. 222-229.

- Stabe, E.R.: *Rhythmik im Elementar-, Primar- und Sonderschulbereich*, Bern 1996.
- Safranski, Rüdiger: *Schiller als Philosoph*. Berlin: Verl. WJA, 2005.
- Sting et al.: *Der Sächsische Bildungsplan* – ein Leitfaden für pädagogische Fachkräfte in Krippen, Kindergärten und Hort sowie für Kindertagespflege. Hrsg. v. Sächsisches Staatsministerium für Kultus, Weimar/Berlin: Verlag das Netz, 2011.
- Sliwka, Anne: *Bürgerbildung. Demokratie beginnt in der Schule*. Weinheim und Basel: Beltz, 2008.
- Sliwka, Anne; Sprotte, Leona (2014): *Personalisierung, Individualisierung und innere Differenzierung mittels kooperativer Lernmethoden* – eine Handreichung für Gymnasien. In: Kooperative Lernmethoden – Mit CoMet unterwegs. Projekt CoMet (Hrsg.), Marburg.
- Von der Beek, A.: *Bildungsräume für Kinder von 0 bis 3*, Weimar/Berlin: Verlag das Netz, 2006.
- Welsch, Wolfgang: *Grenzgänge der Ästhetik*, Stuttgart: Reclam, 1996.
- Wilmes-Mielenhausen, Brigitte: *Bewegungsförderung für Kleinkinder*. Ideen für Krippe, Kita und Tagesmütter. Verlag Herder, Freiburg i. Br, 2006.
- Wygotski, L.: *Arbeiten zur psychischen Entwicklung der Persönlichkeit*. Ausgewählte Schriften, Bd. 2 Köln, Pahl-Rugenstein, 1987.
- Wocken, H.: *Das Haus der inklusiven Schule*. Baustellen – Baupläne – Bausteine. Hamburg: Feldhaus, 2011.
- Ytterhus, B. (2008). *»Das Kinderkollektiv*« –Eine Analyse der sozialen Position und Teilnahme von behinderten Kindern in der Gleichaltrigengruppe. In: M. Kreuzer & B.Ytterhus (Hrsg.) »Dabeisein ist nicht alles« –Inklusion und Zusammenleben im Kindergarten (S. 112-131). München: Reinhardt.

Schreiner: Zur Ästhetik des Amateur-Rekordisten

ZUR ÄSTHETIK DES AMATEUR-REKORDISTEN

> Der echte Anfang ist als Sprung immer ein Vorsprung, in dem alles Kommende schon übersprungen ist, wenngleich als ein Verhülltes. […] Der echte Anfang hat freilich nie das Anfängerhafte des Primitiven. Das Primitive ist immer zukunftslos. Es vermag nichts weiter aus sich zu entlassen, weil es nichts anderes enthält als das, worin es gefangen ist. (Heidegger)

Die Ästhetik ist immer eine Standortfrage, eine Frage von Abstand und Nähe zu Dingen, zu sich selbst und zu anderen Mitmenschen und Gruppierungen und Generationslagen, zu zeithistorischen und sozio-kulturellen Kontexten und zu ihren künstlerischen Inszenierungen in entsprechenden Räumen und somit praktische Anleitung zum kritischen Einräumen von Nähe in individuellen und kollektiven Augenblicken. Das ästhetische Erleben überwindet so Abstände und erfindet Orte der Begegnung wie das Museum oder das Konzert, die beide einen Umstand besonders klar vor Augen führen: Die Selbstausstellung der Institution und die zum Wertmaßstab des ästhetischen Erlebnisses erhobenen Repräsentanten, die Werke der Meister dort an der weißen Stellwand und auf Podesten in den Raum abgesetzt oder dort vorne die von professionellen Ingenieuren, Technikern und Beleuchtern hergerichtete Bühne, deren Präsenz über die nächste Ecke des Saals hinaus in weit verzweigte Nebenräume bis ins häusliche Hifi dringt. Zu Hause angekommen allerdings käme schon eine geringe Anpassung an das ursprüngliche Klangvolumen einer klaren Verletzung der Hausordnung gleich. Hochglanzkataloge und perfekt produzierte Tonträger in aufwendigem Design unterstreichen noch den *professionellen* Abstand hier und dort. Was also macht den Unterschied von Profi und Amateur, der Besuch eines Konzertes von Klassik oder Pop-Rock, einer kleinen Galerie oder eines hochprofessionellen Museumsbetriebs, eines Musikers, der im Ensemble oder Orchester spielt oder eines Musikliebhabers, der sein Musikgenuss häuslich zelebriert?

Reine auf das Erleben reduzierte Passivität kann es hier nicht sein, zu aufwendig und zeitintensiv sind die individuellen bis kollektiven Aneignungsleistungen. Jedes Werk fordert seine eigene Erlebniszeit, die wiederum von Aneignungszeiten und Aufführungsriten getragen wird. Die erste Platte einer unbekannten Band eines fremden Genres mag im Augenblick widerspenstig sein, die individuell fortschreitende Enzyklopädisierung des Geschmacks kann hier aber Kanten abschleifen oder weiß diese als Spezifika zu integrieren, um

neue überraschende Erlebnisse zu zeitigen. Das Erlebnis ist niemals sicher und kann auch scheitern. Daher wird meist mit Akribie das Setting des privaten Musikgenusses betrieben, damit sich möglichst ein Gelingen einstellt. Man darf Musik *hören* daher nicht betrachten »as a static product, on a score, on disc or in a concert program, but as a an unpredictable event, a real-time performance, an actual phenomenon generated by instruments, hands and actions.« (Hennion: *Music Lovers;* S. 1) Der Genuss ist an der Herstellung ihrer Selbst beteiligt und reine Reflexivität, Aktivität; Musikhören ist Aktivität, der Aufbau der Enzyklopädie ist Aktivität, der Aufbau von Aneignungskompetenzen ist Aktivität. Wie und wo und mit wem anfangen?

AM ANFANG – DER AMATEUR

Der Amateur steht nicht nur am Anfang, er ist das Pseudonym des Anfangens ohne Garantie auf einen sicheren Abschluss, und diese Rolle ist nicht selbst gewählt und wird nur selten mit Stolz vorgetragen. Sie ist fremdbestimmt, und doch leistet er einen nicht geringen Beitrag. Er findet sich bei Antritt unmittelbar in dieses komplementär regierte Feld geworfen, als Ausgangspunkt eines Pfeils, der auf die Selbstbildung des Professionellen, des Technites, des Kundigen und Sachverständigen, auf den Künstler, Kurator, Toningenieur oder Produzenten und auf das Produkt abzielt, auf die Schallplatte oder Disc, die er mit Bedacht in seinen Händen hält, wendet und wiederauflegt. Meist werden Geschmäcker mit Leistungen von Equipments kombiniert und nach dem klassischen Bourdieuschen Modell der Zirkulation von Kapitalien aus dem Ökonomischen ins Soziale und Symbolische übersetzt und der kulturelle Habitus als Standort im sozialen Raum abgefragt. Sag mir was Du hörst und ich sag wer Du bist und vice versa. Das symbolische Gewicht des Profis richtet das Spiel der Übersetzungen aus, weshalb Antoine Hennion von Beginn an den *Music Lover* oder eben den *Amateur* im Blick hat, der sich von solchen Klassifikationen frei spielt, wenn er ganz private Strategien des häuslichen Hören entwickelt. Der Musikliebhaber individualisiert sich selbst und vertraut darauf, dass sich am Ende der Genuss einstellt. Hennion geht es nicht um »what they like« als Ausdruck einer wie auch immer gearteten sozialen Lage, sondern vielmehr darum »how they form attachments, with whom, what they do, how they go about it.« (Hennion: *Music Lovers;* S. 5) In Reinform existieren Amateur und Profi beide nicht, auch der *aktive* Musiker kann ein guter *passiver* Musikliebhaber oder aber ein einfallsloser Routinier sein und

der Amateur ein virtuoser Spieler oder professioneller analytischer Hörer, selbst wenn manche Selbsterklärung hiervon abweicht. Zunächst aber spricht ihnen das Feld die Grade ihrer Profession und ihres Mangels zu und dabei mischen sie sich prächtig wie jeder weiß, zumal jeder Profi ursprünglich Amateur ist und jeder Amateur sich nach Mitteln und Anspruch zu professionalisieren sucht, sofern er ein echter *Profi-Amateur* ist. Es gibt zahlreiche Wege hierzu. »By looking at the different means of access to music, we can see that people employ many strategies to create opportunities for personal listening […] to music in concert, in the street, in other places, […] how they play an instrument, on their own or in a group.« (Hennion: *Music Lovers;* S. 5) Eines allerdings schon vorab, die Referenz liegt schon lange nicht mehr auf dem Konzert, sondern auf dem Tonträger, dem File oder der virtuellen und höchst mobilen Playlist: *Disco-morphosis*. Hennion wird uns hier häufig begegnen allerdings unter dem Vorbehalt, dass sein Amateur der an der *Discomorphosis* und »the exponential development of the record market and use of the media« geschulte Hörer mit nicht wenig Intimität zu seinen *Objekten* und in seinen Ritualen ist. Und es stimmt, von den 1960er bis zu den 1980er Jahren gibt es eine »intensification of amateur practice, in particular the playing of instruments« (Hennion: *Music Lovers;* S. 1). Dies ist der Hochzeit der Studiotechnik geschuldet ist und zugleich auf eine solide Basis der Amateur-Praxis in den 1930er Jahren verweist, die mir hier als Referenz und Zielpunkt dienen werden.

Der *Amateur,* eigentlich amator und Liebhaber bleibt in seiner vertrauten Umwertung ein fragwürdiger Begriff und ist selten ein Lob, wie eindrucksvoll bei Miss Marple in ihrem Fall *Murder Ahoy!* (1964) von Inspektor Craddock gegen ihren Lebensgefährten Mr. Stringer geäußert. Dieser entwendete das Beiboot der Landpatrouille und überbringt die für die Ermittlungen wichtige Nachricht (zum alten Schlachtschiff HMS *Battledore*). Nur leint er das Boot am Ende nicht wieder richtig an und so wird es lose treibend an der Flussmündung aufgegriffen. »Must be tied up by an amateur.« Das zeigt schon wie vielfältig die professionelle Kompetenz angelegt ist. Dabei ist eigentlich Miss Marple der Amateur, wenn nicht schon fast ein Profi-Amateur, immerhin ist es ihr vierter Fall. Stringer dagegen steht in der Situation und wählt spontan Mittel für den unmittelbaren Erfolg, ihm reicht der kurze Weg, das schnelle Ziel, die Zeit eilt und so muss er den Handlungsbogen hier nicht professionell abschließen. Dennoch fehlt hier *noch* etwas und dies *noch nicht* lässt ihn dann als Unkundigen, Laien oder eben als Amateur erscheinen. Für den Amateur behalten Dinge, Werke, Situationen und einfaches Zeug immer

etwas Widerständiges: das Boot und die Leine, der Stift und das Blatt Papier für die erste Erzählung des Autors, diese abstrakt im Raum stehende Skulptur, diese Noten hier auf dem Pult und diese Geige in meiner Hand, die die Verbindung zur Musik des Komponisten herstellt, dieser Apparat mit Bedienungsanleitung, diese Black Box, die nur vom Fachpersonal zu öffnen ist, da sonst die Garantie erlischt.

Der Amateur hat so immer etwas anfängliches, er fängt mit dem Tasting an, mit dem Singen, dem Schreiben, Rezitieren, Musizieren, Sammeln, begibt sich in actu, in medias oder materias res. Anfangen heißt aber nicht nur einfach beginnen, starten sondern steht vielmehr für *etwas mit etwas anfangen*, sich mit einem Thema, einem Gegenstand, einer Musik, einer Sammlung beschäftigen, eine Leidenschaft, eine Passion oder Obsession entwickeln, heißt: sich auseinandersetzen, nicht unbedingt reflexiv-theoretisch, eher als ein Sich-in-eine-Tätigkeit-vertiefen und auf dieser emotiven Ebene die geheimnisvolle Vielfalt der Bezüge, Ansätze und Mechanismen lustvoll aufspüren und ohne Anspruch auf sicheren Abschluss. Zeug wird aus der Hand genommen, geöffnet und doch ohne Anspruch auf sicheren Abschluss. Zeug wird in die Hand genommen, geöffnet und ist nun als Ding erfahrbar. Hier entwickeln die Dinge eine Nähe bis zur Intimität wie die Hör-und Sprechdinger in Christian Marclays Found-Footage-Film *Telephones* (1995) oder Krapp in Becketts *Das letzte Band*, wenn er seine Ton-Spulen besieht und befühlt und seine alten Gedanken belauscht und dabei in beiseite gelegter Haltung sein Tonbandgerät umarmt, »mein Gesicht in ihren Brüsten und meine Hand auf ihr. Wir lagen da, ohne uns zu bewegen.« (Beckett: *Das letzte Band*; S. 162) Das Tonband ist hier kein Werkzeug mehr, kein technischer Mittler, Hennion und Bruno Latour nennen solches Zeug i*ntermediaries*, die Handlungen weiterleiten und nur bei Störungen in Erscheinung treten, sondern *mediator,* ein lokaler Mitarbeiter und Ko-Produzent der Situation und in der Lage »attaining intense states of emotion.« (Hennion: *Music Lovers;* S. 8)

Es braucht hier ein Anfangen, das vorspringt und sich aufs Spiel setzt und dabei das Erstaunlichste nicht vergisst, dass es einen Anfang gibt. Kein Musikliebhaber oder Grammophonist vergisst den Augenblick, als er seinen ersten Apparat kaufte, den Grundstock seiner Sammlung legte, sein erstes Kit zusammenbastelte oder der Rekordist, der seine erste Platte, Folie oder das erste Band bespielt. »If one stops even just for a fraction of a second and observes oneself tasting, the act is established. From an isolated chance event one moves on to the continuity of an interest, and the moment becomes an opportunity among others in a course based on past opportunities. That

is the difference between liking and *being an amateur*.« (Hennion: *Pragmatics of Taste*; S. 4) Vielleicht erweisen sich *mögen, lieben, like* und *taste* als zu schwache da direktionale Ausdrücke. Denn wer anfängt, hört nicht auf mit dem Experimentieren, er fängt immer wieder an, erprobt Neues, und dabei wird das Erstaunen und das Sich-halten darin auch noch »durch den Eros bestimmt«. (Heidegger: *Was ist Philosophie;* S. 14) Eros hier nicht als Lust am Geschmack, sondern im griechischen Sinne von *Eris* als Streit und Auseinandersetzung im Innern, in der Situation, gemeinsam mit den Dingen, und am Ende stehen da: Subjekt und Objekt.

LOVING MUSIC

Hierzu braucht es also einen Anreiz, eine Überraschungsmoment, das in Erstaunen versetzt und zur Aufnahme und Wiederholung, zu »repeated samplings« anregt wie ein guter Pop-Song mit seinen unerwarteten Verschiebungen von Rhythmus und Melodie, oder durch lose gestreute Real-Sound-*Gimmicks*: »A little dash of spice without any relation to the melody, bringing a smile whenever it crops up, and as a result making the whole song memorable.« (Hennion: *Production of Success;* S. 173) Dank hier auch an das Tonband-Cut-up, das die reale Klangwelt in die Musik hereinholt und so innen und außen verschaltet. Auch die neueste Platte der Lieblingsband oder eine durch ein interessantes Cover-Design angeregte Neuentdeckung in der Plattensammlung von Freunden, Verwandten und Bekannten tut es, eine Geschichte, ein Bild, eine Samstag-Radionacht oder dann *Klassik, Pop etc.* morgens von 10 bis 11h. Es ist diese offene Ereignisstruktur, die den Amateur trägt, wenn er einen Plattenladen betritt, ein Konzertticket erwirbt oder in einem Stapel bereits in die Sammlung abgelegter Platten etwas Altes neu entdeckt. Mit der Sammlung wächst auch das Potential offener Anschlüsse und Ereignisse. Und man hat gerne ein persönliches Ordnungsparadigma zur Hand, wie John Crusack in *High Fidelity* findet: »Dienstag Abend ordne ich meine Plattensammlung neu. Ich tue das oft in Zeiten emotionaler Belastung. Es gibt Menschen, die das für eine ziemlich blöde Art halten, seinen Abend zu verbringen, aber ich zähle nicht zu ihnen. Das ist mein Leben, und es ist schön, darin zu waten, mit den Armen hineintauchen und es berühren zu können.« (Hornby: *High Fidelity;* S. 66)
Rob, der Besitzer von *Championship Vinyl* ist hier am Beziehungsende undsitzt nun im Anfang einer neuen Ordnung. Zuerst war die Plattensammlung



Abb. 1: Musik-Enthusiast Frank Bull von VOD-Records/Vinyl-on-Demand

alphabetisch sortiert, ein typischer Anfängerfehler! Dann chronologisch, und jetzt: autobiographisch; und dies ergibt auch ganz neue Schritte und Entfernungen zwischen den einzelnen Künstlern und zudem ein frisches Erstaunen darüber, »wie ich in fünfundzwanzig Schritten von Deep Purple zu Howling Wolf gelangt bin.« (Hornby: *High Fidelity;* S. 67) Hier begreife und erspüre ich den Fan, den *Music Lover* oder *User of Music,* wenn er in seiner Sammlung versinkt und zusehe, wie er in ihr agiert und spüre wie beide den Raum durchstimmen und abwechselnd de- und reterritorialisieren. Überall liegen Stapel und Stöße von Platten, leere Regalreihen und Rob mitten drinnen, eine musikalisch-körperliche Assemblage und gelebte Passion, die ein Minimum von fünfhundert Scheiben fordert, sonst funktioniert sie nicht. Antoine Hennion sieht hier den wahren *Profi-Amateur* am Werk, denn die Sammlung ist Ausdruck des persönlichen Geschmacks als Biographie und diese diktiert das neue Ordnungsschema ohne vertraute Genremuster plus A-Z. »His taste is what determines classification, not the history of music.« (Hennion: *Taste as Performance*; S. 165) Robs Laden spricht dagegen für Geschäftsmäßigkeit und Professionalität, die seine Passion gegenfinanziert, sein Einkommen und das seiner zwei Mitarbeiter sichert. Dank seines professionell ambitionierten Mitarbeiters Barry blühen hier jedoch auch zahlreiche Akkusationen oder Anklagen an den *anderen* Geschmack auf, und das soziologisch vertraute Spiel der Zugehörigkeiten zu Gruppen von Freund und Feind und ihren Werturteilen nimmt seinen Lauf.

Ein passenderes Wort für *taste*, da dieses Subjekte und Objekte erst trennt und dann kausal und akkusativ wieder verknüpft, findet Hennion: *attachment*. *Being attached* »is also a body, a mind that accustoms itself to music – but that, precisely, is gradually produced in music, with it, and not facing it.«

(Hennion: *Pragmatics of Taste*; S. 135) Attachment, Affektion, die »uns selbst angeht, und berührt (nous touche), und zwar in unserem Wesen« (Heidegger: *Philosophie;* S. 4) und nicht nur spontan affektive Erlebnisse zeitigt. Musik ist immer Mediation und *Performance*, das *listening* oder *playing* zeigt niemals nur die Zuhandenheit eines Objekts an; Musik existiert zwar in Partituren, in Instrumenten und durch Musiker, die man alle an einem Ort platzieren kann, aber dies wäre dann nur ein *frameshot*, ein Still, während das *frameworking* ein aktiver und performativer Vorgang ist wie die *Performance* des häuslichen Hifi. Und sie findet wie das Konzert an einem besonders hergerichteten und meist separiertem Ort statt; man ist dort mit allen Liebhabern dieser Platte dieser Band dieses Genres und mit dem allen zur Verfügung stehenden Heimmusik-Equipment vereint und folglich niemals allein, man ist immer Teil eines hybriden Kollektivs aus Menschen, Dingen und Neigungen über den Raum und die Zeit hinaus. Dank auch hier an die *Discomorphosis*.

Plattenspieler, Regale oder die eigens auf das Paar Boxen ausgerichtete Sitzcouch, das ganze Setting dieser leidenschaftlich betriebenen modernen Hausmusik gerät dann schnell aus dem Blick, auch und gerade wenn sich hinter dieser musikalischen Mediation wirkungsvoll weitere Mediatoren verbergen, das Studio etwa, in dem der Pop-Song meiner Lieblingsband produziert wurde, oder das Team, das am Ende den Song überhaupt zum hören bringt und ich nun seine Existenz hic et nunc zelebrieren kann. All dies ist in die Medien und Apparate eingeschrieben und präsent und doch selten objektiv, gegenständlich, wenn ich in meinem Sessel versinke. Die Musik ist das einzige Objekt und ich hoffe auf das Gelingen. »It is a performance: it acts, engages, transforms and is felt. » Oder konkreter: »We play music, we like it, we listen to it, this piece or that genre pleases us: verbs are more appropriate as they do not so much suggest a passive collective practice using objects, as a practice actively directed *towards* an object.« (Hennion: *Passion for Music;* S. 268/69) Musikhören ist Meditation, »a highly active form of listening to music exists, in the sense of an enthusiastic development of competence.« (Hennion: *Taste as Performance;* S. 161) Hier *tastet* und *testet*, *hört* und experimentiert der *Musikliebhaber* mit seinen Hörerfahrungen und Erwartungen und weiß bis zuletzt nie, ob diese meditative Mediation gelingt; im situativen Spiel von Altem und Neuem erschafft er sich selbst, schafft sich seinen eigenen passionierten Körper, »a bodily practice that is collective and instrumented and that centres around the appropriated perception of uncertain effects.« (Hennion: *Loving Music;* S. 26)

Der Profi-Musiker wird solche *uncertain events* weder akzeptieren noch die Tätigkeit des Sammelns und Hörens als eine musikalische Praxis begreifen können, da er auch mit dem Prinzip des Anfangens anders verfährt, sprich: es überwindet. Doch auch er vertieft sein musikalisches Verständnis, verfeinert seine Fertigkeiten, durch stetes Proben erweitert er sein Repertoire und seinen Wirkradius. Er ist nicht mehr nur lokal bekannt sondern spielt jetzt auch überregional oder international in renommierten Ensembles und Häusern. Womöglich besitzt er auch eine gigantische Plattensammlung, das feinste High-End-Gerät und kennt die exakten musik-wissenschaftlichen Unterscheidungen nach Stilen, Epochen und Techniken. Manchmal lässt er sich auch zu einem politischen Statement hinreißen, das seinen Status innerhalb der Gemeinde entspricht: »Der ist noch nicht soweit, er wird schon sehen, das kann man doch nicht anhören, da müssen Sie aber nochmal ran!« Ist das wirklich Musik oder nur »mere amateur playing«, »*mere noise* or *childish* or *just a boring series of notes*.« (Finnegan: *Hidden Musicians;* S. 32) Es ist dies eine vertraute Attitude der Ab- und Ausgrenzung, die Finnegan und Hennion *accusation* oder einen Akkusativ nennen, der von ich/wir auf andere gerichtet ist und von allen Parteien erfolgreich nach Eingeweihten und outer circles gespielt wird, gleich ob von und gegen Pop-, Rock- und Klassikfans; und gewisser Weise ähnelt sie den Unterscheidungen von live und canned/recorded, analog und digital und schließlich von Hifi gegen die »lowest-fidelity music experience« der »low-quality speakers in laptops, tablets and even cell phones.« (Ethan Hein: *Post-Fidelity;* o. S.).
Wenn der Soziologe Hennion ins Konzert geht, spielt der Akkusativ von *Ich höre Rockmusik, Du irgendetwas Anderes* keine Rolle, denn er nimmt »as my starting point the importance of paying close attantion to the way in which the performance modifies the boundaries between bodies. This is a fruitful approach: it allows me to move away from an opposition between opera and rock music based on rigid aesthetic criteria, towards a focus on the observable difference in the ways in which they affect the body.« (Hennion: *Pragmatics of Taste;* S. 263) Ruth Finnegan kennt die Vorteile gegen Amateurmusiker und kann Hennion hier nur bestätigen: »It thus takes some detachement as well as self-education to envisage music right across the spectrum from pop to classical as equally valid, for this means refusing to accept any one set of assumptions about the true nature of music and instead exploring each world as of equal authenticity with others.« (Finnegan: *Hidden Musicians;* S. 32). In den 1970er und 1980er Jahren, zu einer Zeit also, in der Hennion eine gesteigerte Amateuraktivität wahrnimmt, untersucht Finnegan den lokalen

oder *hidden musician* ihres Heimatortes nördlich von London und findet dort eine abwechslungsreiche Musikszene vor: »In local music, then, the at first sight *obvious* amateur/professional distinction turns out to be a complex continuum with many different possible variations. Indeed, even the same people could be placed at different points along this line in different contexts or different stages of their lives.« (Finnegan: *Hidden Musicians;* S. 14)
Es gibt dort keine einfache Kontinuität von Amateur zu Profi sondern ein sozial verschachteltes und komplexes Spektrum von Tätigkeiten, Fertigkeiten und künstlerischen Reichweiten, das die Reduktion auf ein einfaches komplementär differenziertes Schema zu verhindern scheint. Drei experimentelle *frames* nimmt ihre Studie in den Blick, alle »drawn round particular forms of sound and their overt social enactment« (Finnegan: *ebd.;* S. 7): eine Heavy Metal Band, ein Klassikvortrag und einen volkstümlichen Tanzabend. An allen drei Orten bemühen sich die Beteiligten um eine professionelle Mediation und leisten ein effektives *Framework,* das nur ein Ziel hat: das Event, den Gig erfolgreich zu *performen*. Dabei ist der Erfolg alles andere als gewiss: ein klassisches *uncertain event* in vier Stufen: Zunächst (a) die Wahl einer »venue for the special event set apart from routine *playing* or *practising*« (Finnegan: *ebd.;* S. 152) mit eine Dekoration, Herrichtung einer Bühne, Bestuhlung, Licht PA, ggfs. stiltypisch präsent. (b) Öffentlichkeit herstellen: Plakate, Handzettel, Mund-zu-Mund-Propaganda, (c) dazu auch Sessions und Rehearsals, Tracks und Tracklists, dann (d) »the crucial presence of an audience […] not just as passive recipients but as active and experienced participants themselves playing an essential role in constituting the occasion as a musical event« (Finnegan: *ebd.;* S. 158/59), eher familiär mit »friends, relatives and supporters« und sehr wichtig: »the making of a gift or payment to the musicians in return for their performance; often serving a symbolic as much as a financial function.« (Finnegan: *ebd.;* S. 153)
Bleibt nur noch der professionelle Höhepunkt, das Konzert oder auch alternativ: die recording session in einem kleinen Studio vor Ort. Und wenn eine Schalllattenaufnahme im Studio finanziell nicht in Frage kommt, gibt es immer noch die Möglichkeit der Kassettenproduktion mit selbstgebastelten Artwork. »There was also the new form of performance to which the small bands (in particular) were turning: recording their music on disc or cassette [recorders] had now become a possible medium for musical enactment [with] comparable overtones of musical self-realisation – the familiar round of live performances in the locality.« (Finnegan: *ebd.;* S. 155)

PLAY/RECORD

Um die *Discomorphosis* zu bekräftigen, zitiere ich nur einen eloquenten Verfechter des *magnetic* turn, der 1964 zeitlich zwischen Les Paul & Ampex und E.M.I. Abbey Road und später TASCAM Porta Studio die Bühne gegen das Studio eintauschte und im Rausch von Multitracking eine Neue Hausmusik oder kurz DIY prophezeite? Er steht in guter Tradition. »The way in which the home listener is now able to exercise limited technical and, for that matter, critical judgements, courtesy of the modestly resourceful controls of his hifi. […] In fact, implicit in electronic culture is an acceptance of the idea of multi-level participation in the creative process.« Im Ende oder Anfang hat er hier »if you like, the ultimate composer-performer-critic-consumer hybrid« im Blick. (Gould: *Electronic Future;* S. 58) Der von Edison ausgelöste *mechanic turn* verwandelt den Musikliebhaber, der ursprünglich Amateurmusiker ist in einen Klangnutzer, sodass anfänglich die Gefahr kursiert: »It will simply a question of time when the amateur disappears entirely, and with him a host of vocal and instrumental teachers, who will be without field of calling […] until there will be only the mechanical device and the professional executant.« (Sousa: *Mechanical Music;* S. 281) Und anfänglicher noch die Kindermusikerziehung: »Children are naturally imitative, and if, in their infancy, they hear only phonographs, will they not sing, if they sing at all, in imitation and finally become simply human phonogaphs?« (Sousa: *ebd.*) Ero/is pur?
Finnegan immerhin kann Sousa eines besseren belehren. Und Edison hat vornehmlich private Anwendungen wie Diktate, Geschäftsbriefe, das *family record* oder das Verschicken gesungener Grußbotschaften im Blick und als Profi-Inventor auch den künftigen Markt für »such electrotype applications as books, musical boxes, toys, clocks, advertising and signaling apparatus, speeches, etc, etc.« (Edison: *Phonograph;* S. 53). An vorproduzierte Musiken oder an Werk-Aufführung in den eigenen vier Wänden denkt er noch nicht. Nach der von Bell und Tainter 10 Jahre später initiierten Umstellung von Zinnfolie auf Wachswalze gewinnen die Träger an Mobilität und Edisons *Phonographic Dolls* oder »Coin-in-the-slot«-Maschinen finden weite Verbreitung; auch Walzen-Diktiergeräte halten sich noch lange in US-amerikanischen Büros, wie in Billy Wilders *Double Indemnity* von 1944 zu sehen. Die leicht kopierbaren Schellacks von Berliner und Bell schaffen dann die Basis für den Siegeszug der Massenkonsum-Produktion. Nur zögerlich hingegen entwickeln sich Privat-Anwendungen für Amateure und man findet sie im Amüsierbetrieb, kleinere *public recording offices* ab dem Jahr 1895 und später

in den 1930er Jahren auch in großen Kaufhäusern vor, wo sie über Großlautsprecher für die Außenwerbung fungieren.
Man kann hier kurz eine begriffliche Differenz einschalten, die Lawrence Lessig in seinem Buch *Remix* (2008) trifft, wenn er zwischen einer Read/Only(R/O)- und einer Read/Write(R/W)-Kultur und somit passive Hörer/Konsumenten und Bastler/Rekordisten unterscheidet. Ein früher Katalog von 1897 lässt ihre künftige Verteilung schon erahnen, wie Jonathan Sterne berichtet: »Aside from the assurance that the recording diaphragm can be used to make any records desired, which can be made on blanks furnished for that purpose, the rest of the copy is dedicated to the use of the graphophone for *home entertainment or exhibition outfit* and concludes with a list of available recordings.« (Sterne: *Audible Past;* S. 207) Und die Situation ändert sich nicht wesentlich. Allein die billigeren Modelle werden als für *home recordings* geeignet angeboten, was offensichtlich noch einen abschreckenden Effekt zeitigte. Dass die große Welle ausbleibt liegt nicht zuletzt auch daran, wie die Phonographische Zeitschrift dann 1925 rekapituliert, dass aufgrund von genuinen Materialschwächen und -brüchen kaum geeignete Wachs-Rohlingen oder Blancs auf den Markt kommen. Zudem hat die Industrie 1925 mit einer gewaltigen Rezession zu kämpfen, nicht zuletzt durch das breite Angebot und die bessere Sendequalität des neuen Konkurrenten Radio. 1930 auf der ersten gemeinsam ausgetragenen Phono-und Funkschau findet in Berlin und dann überzeugend ein Jahr später der Friedenschluss der Konkurrenten statt; die vorgängigen halb-jährlichen Mono-Phono-Messen in Leipzig hatten kaum Besserung gebracht.
Die beiden entscheidenden Jahre sind hier jetzt 1925 und 1931, erst des *electrical turn* und dann des *long slow playing* wegen, während der anfänglich kaum wirksame *magnetic turn* erst 1935 auf der Internationalen Funkausstellung in Berlin eingeleitet wird. 1941 in Stereo verfügbar, entwickelt sich das Tonband von Telefunken, A.E.G. und der RRG schon bald zum US-amerikanischen Kriegsbeuteschlager und ermöglicht auch dort erste vorproduzierte Sendungen. 1950 stellen die Studios fast komplett auf Tonbandschnitt um, es ist dies auch der Beginn der großen Hi-fi-Amateurbewegungen in den U.S.A. und der *Audio Fairs and Conventions* für das Phono-interessierte Privatpublikum, eigentlich eine britische Erfindung. Das Jahr 1954 erklärt das *High Fidelity Magazine* prompt zum *Fairtime*-Jahr mit Conventions in New York, Los Angeles, Philadelphia, Boston, Chicago und mit extra-*Kiddie-Fi* im Programm. »Don't let anyone think the youngsters are not interested in hi-fi.« (Paulson: *Noted;* S. 22) Im Grunde lautet hier die Frage, wie viel Amateur

verträgt der Hifi-Fan zu Hause? Was ist schon *fidelity* und klangtreue Wiedergabe und was noch nicht den hohen Titel *High Fidelity* wert. Dank an dieser Stelle auch an Edisons Treueschwur aus dem Jahr 1878, der die 1930er fest auf *higher fidelity* verpflichtet, bis sie sich dann 1977 mit digitaler *super fidelity* ihr analoges Ende bereitet. Der Markt für Rekordisten kommt erst Anfang der 1960er Jahre in Schwung, mit *portablen* und nicht nur *transportablen* Geräten ohne schwere Röhren und allein unterstützt durch Batterie, Transistor und bis weit in die 1980er Jahre mit Kassetten. Es sind hier dann interessanterweise gerade die Tonband-Koffer, die eine Renaissance der 1930er bedeuten, da damals die Koffermodelle die großen Phono/Radio-Kabinett-Schränke und Truhen ablösten. Und der Rekordist oder *Tape&Cassette* Artist heißt 1980 nach Alvin Toffler in *The Tird Wave* schlicht und einfach: *Prosumer*.

Kommen wir kurz auf die Chronologie zu sprechen, die den Amateur stets begleitet und der selbst von der Reihe der Verbesserungen von Verbesserungen getragen wird, denn auch er professionalisiert sich mit Tonband, Kassette und dann digital und netzwerkend, wenn Lessigs *R/W-Culture* das vom alten analogen *Prosumer* her Ererbtes auch häufig zu vergessen scheint. Denn schon im Juli 1931 heißt es in der amerikanischen *Radio News* schlagwortartig *Getting the Professional Touch in Home Recording*. Dem Amateur, der mit Radioelektrik und im Basteln mit *Kit Sets* gut routiniert ist gibt man auch hier das Bauschema und die Liste der Einzelteile mit an die Hand. Oder schon in der Märzausgabe von Hugo Gernsbacks *Science and Invention,* dort heißt es im Untertitel eines Artikels: »How to Build an Electric Phonograph Recorder With Full Instructions for Adopting It to Your Radio Set to take Advantage of the Amplifying System.« (Jones: *Home Recording;* S. 1007) Und dennoch: Kurz und technisch gefasst verläuft die Reihe kompetenz-linear und aufsteigend von mechanisch (passiv) zu elektrisch (passiv) zu magnetisch (aktiv) zu digital (aktiv) und netzwerkend (aktiv). Wenn man allerdings auf der Erfinderseite Zwischenschritte wie den ersten *magnetic turn* des Dänen Poulsen zulässt, gerät die Linie leicht ins Schwanken. Ähnliches passiert im Titel von Roland Gelatts historischem Standardwerk *The Fabulous Phonograph: From Edison to Stereo* (1965), der schon 1931 beim E.M.I.-Blumlein-Patent 394,325 stolpern muss oder beim *Duo-Trac Sound Projector* der British Ozaphane, Ltd. enden könnte, welcher zwei Spuren parallel nach dem Lee Forest/Triergon-Verfahren foto-elektrisch aufzeichnet. In der Neuauflage (1977) zum hundertsten Geburtstag von Edisons Phonographen ist der Titel einsichtiger Weise auf den historischen Zeitraum gekürzt.

Auch den Amateur lesen wir zumeist aus dieser perspektivischen Steigerungsreihe zum Profi, also von einer initiativen Zielarretierung auf die fertigen Industrieobjekte her und vergessen dabei das Maß seiner Initiative und begnügen uns folglich mit einer retrospektiven Chronologie und ohne seinen experimentellen Einsatz zu würdigen, der die industrielle Entwicklung alter und neuer Black Boxes als ihren wesentlich technischen Erfindergeist begleitet. Es geht hier weder um Subjekte und Objekte sondern um einen einfachen Existenzmodus, der sich in einer ambivalenten und kaum sichtbaren Bewegung ausdrückt. »Niemals wird man den technischen Existenzmodus *im* Objekt finden, man muss immer *neben* ihm suchen: zunächst zwischen ihm und der noch rätselhaften Bewegung, deren Spur es nur ist.« (Latour: *Existenzweisen;* S. 316) Schon diese referentielle Strittigkeit verbietet eine einfache Chronologie. Der Ingenieur und der Amateur partizipieren beide am Entwurf des neuen akustischen Weltbilds, beide entsprechen einem neuen Typus von Forscher, gleich ob er in industriellen oder privaten Laboratorien experimentiert und sich auf Messen und in Publikationen präsentiert und informiert. Heidegger und Latour haben hier beide den modernen Typus technischer Werkstätten, Institute und Laboratorien von Joliot und Pasteur, Edisons Menlo Park, die Bell Telephone Laboratories oder die Berliner Reichsrundfunkanstalt vor Augen. »Der Gelehrte verschwindet. Er wird abgelöst durch den Forscher, der in Forschungsunternehmungen steht. Diese und nicht die Pflege einer Gelehrsamkeit geben seiner Arbeit die scharfe Luft. […] Er ist überdies ständig unterwegs. Er verhandelt auf Tagungen und unterrichtet sich auf Kongressen.« (Heidegger: *Zeit des Weltbildes;* S. 78) Amateur, Ingenieur, Phonohändler und Fan haben alle Teil und geben Anteil an dem jeweils aktuellen Hybrid von Industrie, Angebot, Sachkenntnis, Neugier und eigener Kreativität.

DER HEIM-REKORDIST

Im Jahr 1904 bedauert der Ethnograph Erich Moritz von Hornbostel noch, als er Berliner Wachsplatten im Außeneinsatz erprobt, »leider ist die genauere Aufnahmetechnik des Grammophons noch Geheimnis, sodass es für den Privatmann nicht möglich ist, Aufnahmen zu machen.« (von Hornbostel: *Phonograph;* S. 198) Öffentliche Aufnahmestationen mehren sich und werden ab Mitte der 1930er auch eine zusätzliche Einnahmequelle für Phonohändler. Es scheitert also zunächst an der Hard- wie an der Software. An der Mechanik der Aufnahmegeräte ändert sich nichts Grundlegendes, die Records bleiben

ein Experimentierfeld für Patentjäger und die schwarze Scheibe ein Sehnsuchtsort für Amateure. 21. Januar 1931: »Attempts at home record-making were discontinued with the coming of the flat disc and its traverse recording, and with the development of valve amplifiers and electrical reproducers the production of equipments for home recording is again receiving attention.« (Pocock: *Home Recording;* S. 62) Nocheinmal: Entscheidend sind 1925 und 1931, als Versprechen und als Initiativjahr des professionellen Amateurs. Als 1923 die Funk-Stunde A.G. auf Sendung geht, ist die Selbstaufnahme von Radiosendungen noch keine Alternative, obgleich im Mai 1925 die *Phonographische Zeitschrift* in einem ausführlichen Artikel die bisherigen *Aufnahmeapparate* und die Geschichte ihrer *Aufnahmerekords* rekapituliert. Dieser Zeitpunkt konnte nicht günstiger sein, denn zeitlich geschickt platziert zwischen der Präsentation des *new electric recording* der Amertican Western Electric Company in der New Yorker Metropolitan Oper Ende März 1925 und dem von der Zeitschrift *The Grammophone* in der Londoner Caxton Hall ausgetragenen Kongress Anfang Juli. Im Februar und März 1926 folgt dann die Leipziger Frühjahrsmesse der Phonoindustrie dem aktuellen *electric call* und ab April stehen auch die ersten *Elektrischen Aufnahmen. Lautstark – Plastisch – Naturgetreu* von *Grammofox* und Richard Strauß im Verkaufsregal. Es nimmt daher kein Wunder, dass die ersten Aufnahmegeräte mit dem aus der Mechanik ins Elektrische übersetzten Verfahren im Ursprungsland des Radio-Amateurs Amerika erscheinen, zeigt aber auch die Sensibilität des deutschen Ohres für Innovationen. Und das erste Standardwerk, dass das Wort an die künftigen elektrischen Audio-Amateure richtet, stammt aus britischer Feder. Dort vertrauen die Verfasser Wilson und Webb darauf, »that their account will prove of service not only to the ordinary man who wishes to know the secrets behind this remarkable advance, but also to those who are their fellow-workers in the art.« (Wilson/Webb: *Modern Gramophones;* S. viii) Es ist das Jahr 1929 und zunächst bleibt es der Industrie vorbehalten auf die neue Entwicklung zu reagieren und erste Geräte zu präsentieren. Dies geschieht auf der zweiten Phono-Radio-Kombimesse 1931 in Berlin.

Für den Phonohändler bedeutet dies: Er wird »wohl fast ausnahmslos die zu erstellenden Anlagen fix und fertig von den Herstellern beziehen, und sich lediglich auf Vorführung und Verkauf mit anschließender Aufstellung an Ort und Stelle befassen.« (Nötzel: *Elektrische Schallplattenwiedergabe;* S. 598). Eine Fehlerbeseitigung des Systems könne man von ihm daher nicht erwarten, hier halte man sich bitte an den Hersteller oder an die Bauanleitungen. Ein Bericht *Aus der Industrie* im April des Jahres führt auch alle

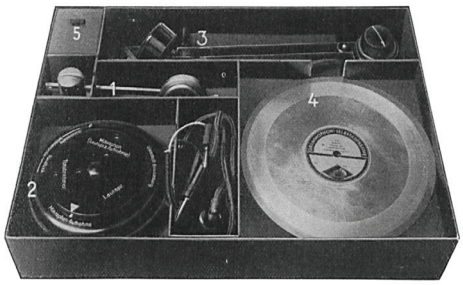


Abb. 2: Recorder Selbstbau-Kit

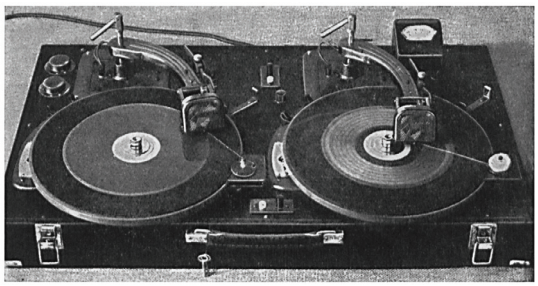


Abb. 3: Wuton Aufnahme-Gerät

Anwendungen dieser neuesten Radio-Phono-kombinierten *elektrischen Sprechmaschineneinrichtungen mit elektrischer Wiedergabe* auf, und zwar vornehmlich zur Beschallung von Veranstaltungen beliebiger Größe. Werbebotschaften fordern eigentlich Selbstaufnahmen und nicht nur lautes Abspielen von Musik als Aufmerksamkeitsagent. Und doch fällt 1931 der Startschuss für die neue Amateurbewegung des Recordisten oder privaten Schallplatten-Fabrikanten.

Die Amateure werden jetzt mit Selbstbauplänen und *Kit Sets*, mit Hardware und Software von Apparaten, mit Mischpulten, Bauteilen, Folien, weichen oder harten Platten mit oder ohne Vor-Führung versorgt. Alles steht jetzt auf dem Prüfstein der wachsenden Amateurgemeinde. Die A.E.G. stellen ihren »home recorder of simple design to fit to an existing gramophone« vor und Siemens & Telefunken ihren professionellen Tonschreiber, »reproducing from which is outstanding quality« (WWS: *Berlin Radio Show*; S. 255) immerhin mit einer Preisspanne von 50 RM bis 950 RM für den Tonschreiber, und ein früher Marktrenner sind die neuen *Dralowid*-Blanks aus Teltow, die man allerdings zum Härten wie damals Kodaks Rollfilme zum Entwickeln zum Fachhändler brachte. Der Amateur-Markt kommt jetzt langsam Gang und bietet dabei unterschiedliche Professionalisierungsoptionen. Abb. 2 zeigt 1932 den entsprechenden Heim Rekorder-Selbstbau-*Kit Set* oder *Polyfar-Zauberkasten* der A.E.G. und der Deutsche Grammophon A.G. mit (1) Vorschubgetriebe, (2) Umschalter für Aufnahme und Wiedergabe, (3) Tonführung mit Abtastdose, (4) 10 Aluminiumplatten und (5) Behälter für Aufnahme und Wiedergabenadeln und Mitte unten die Verbindungsschnüre. (Koffer leider ohne Preisangabe) Abb. 3 zeigt das Wuton Schallplatten-Aufnahme-Gerät *Typ Duplex* von 1933 zu 400 RM, einfache Geräte sind ab 200 RM aufwärts zu haben, Rekords mit 15, 19, 20, 25, 29, 30 cm Durchmesser für 25 Pfennig bis 2 RM und sind dabei weit günstiger als die 5-8 RM für Label-Rekords. Jeder Geldbeutel hat Spielraum zum Experimentie-

ren. Als 1931 Experimente mit *fine-groove long-play recordings* von RCA Victor mit 14 Minuten Laufzeit bekannt werden, ist der Amateur schon auf seine eigene *long playing performance* mit zwei oder auch drei Plattenspielern und dazwischen geschalteter Mischkonsole vorbereitet; die erste Doppel-LP mit klassischer Seitenaufteilung von 1/4 und 2/3 ist hier ebenso im Blick wie auch das erste DJ-Set. Ursprünglich ist es der Filmfreund, der einen solchen Fader benutzt, um die Filmlautstärken den verschieden hörsamen Raumarchitekturen anzupassen. »By use of the fader, the change from one projector to the other can be made in such small steps that it is not perceived by the audience.« (Carman: *Modern Sound;* S. 456) Technik soll immer verschwinden! Ob Filmton oder von Disc, auch der »Plattenfreund, der regelmäßig seinem Bekanntenkreis größere Konzerte vorführt, besonders aber derjenige, der in seiner Plattensammlung Großaufnahmen […] bevorzugt, sollte sich recht bald einen *Spieltisch* anschaffen oder selber bauen.« (Hellmann: *Mischung;* S. 200) Soundeffekte durch gesteuertes Ein- und Überblenden auch mit Selbstaufnahme, alles kein Problem, der Schaltplan für den *Sound-Mixer* oder *Fader* liegt bei.

Der Amateur ist von seinem technischen Wesen her ein guter Ratgeber und immer auch Ko-Produzent, wie der Ingenieur Heinrich Kluth, Publizist der frühen Stunde der Selbstaufnahme 1933 weiß; sein Standardwerk *Jeder sein eigener Schallplattenfabrikant* erschien ein Jahr zuvor schon in der zweiten Auflage. In den *Funktechnischen Monatsheften* heißt es neben dem Nadelverschleiß dann: »Wenn aber 2000 Plattenseiten mit einem Diamanten geschnitten werden können – und das ist dem Verfasser mehrfach von Amateuren bestätigt worden – dann hat der Stift sicherlich seine Schuldigkeit getan [und] die Selbstaufnahme von Schallplatten ist auf dem besten Wege, sich die Öffentlichkeit zu erobern.« (Kluth: *Schallplatten-Selbstaufnahme;* S. 353) Fragt den Amateur, wenn Ihn nicht weiter wisst, er ist dort Profi, wo Ihr nur Amateure seid. Er ist direkter Nachbar der technischen Objekte: »Betrachtet nicht den allzu geschickten Handwerker, nein, sondern den Lehrling, der seine Geschicklichkeit auf einem langsamen Parcours erlernt hat.« (Latour: *Existenzweisen;* S. 322) Sein Wesen ist situativ, »collective, instrumented and reflexive activity« und sein Ort bestens geeignet »to build itself as the framework of its own activity.« (Hennion: *Taste as Performance;* S. 162/165) Und da er sich durch die Labyrinthe von Schaltplänen arbeitet, während nebenher Black Boxes vom Stapel laufen und freigeschaltet werden für den einfachen und sofortigen Gebrauch, die Reproduktion sich also in ihrem Beharrungsvermögen übt, bleiben seine ingeniösen Leistungen, sein

technisches Wesen wohl verborgen. Und doch ist es sichtbar, denn Technik kann ohne Materielles nicht überleben, und zwar in der ungeheuren Diversität nicht der Apparate und Fabrikate noch der Geschwindigkeiten, immerhin bietet der britische Phonohersteller Lenco noch 1957 ein Gerät mit variabler Geschwindigkeitseinstellung, »continuously variable from 29 r.p.m to 86 r.p.m. Pre-set adjustable *click-in* positions for 78, 45, 33⅓ and 16 r.p.m.« (Wilson: *Gramophone Book;* o. S.) Die Standardisierung ist eine Domäne der Industrie und ist dem Verbraucher wohl zum Nutzen. Aber wir sind am unentschiedenen Anfang. Zu den alten 78 Umdrehungen pro Minute kommen um 1931 und vom Film-Synchronton her die *low speed records* mit 33⅓ U/min auf 16 Inch hinzu und 1948 die Single mit 45 U/min. Nicht zu vergessen die Variabilität von Schnittbreiten oder Grooves per Zoll und die Durchmesser von 6, 7, 8, 10, 12, 13, 14, 15 und 16 Zoll. Beliebt sind Aluminium-Blancs, die mit Wachs glatt poliert werden und mit Fiber- oder Holznadeln gespielt werden. Bessere Qualität erreicht man allerdings mit Glas und Aluminium als Träger von verschiedenen *Surface Coatings* wie Gelatine, Cellulose-Mischungen oder schließlich hochwertige Acetat-Platten, wie sie etwa die B.B.C. für Künstlermitschnitte verwandte; es sind dies die sogenannten *Instantaneuos Recordings,* deren Haltbarkeit durch einfache chemische Nachbehandlung erheblich verlängert werden kann. Eine Liste in der Britischen *Wireless World* vom 19. März 1937, kompiliert von Donald William Aldous, macht die Vielfalt der Anbieter und ihrer *Blancs* sichtbar. So betrachtet gibt es hier keine lineare Erzählung des *Technischen* ohne die unsichtbare Existenzform ihrer selbst, die der Standardisierung vorauseilt. In derselben Ausgabe der *Wireless World* wagt ihr Herausgeber Hugh Pocock einen vorblickenden Rücksprung auf das *Sound Recording* und ihren *Progress stimulated by the Amateur*: »Interest in the recording of sound has grown so rapidly during the past few years that it already occupies a prominent position in the science of acoustics [and] it will play an even greater part in our everyday lives in the future.« (Pocock: *Sound Recording;* S. 267)

Und wie die *Audio Biographies* zahlreicher Inventoren oder Experimentatoren zeigen, verlaufen ihre Entdeckungen, wie man auch bei Aldous selbst nachlesen kann, niemals gradlinig und immer im trial-error-Verfahren und meistens starten sie bei jener *mystery of gramophone recording*. »Side by side with this free-lance and precarious means of earning a living, I experimented with many practical methods of sound recording. […] Dozens of material from celluloid to aluminium and tin were tested as raw material for blancs.« (Aldous: *Audio Biography*; S. 28/29) Es ist dieser *Process of Technicsal Evolution*, den

James Kogen vom hundertsten Geburtstag des großen unabhängigen Erfinders Edison aus bestätigt und gegen die romantische Vision großer technischer Schritte für den Amateur-Techniker ins Feld führt: »It is a process of continual improvement in small, sometimes imperceptible steps.« (Kogen: *Technical History;* S. 750) Latour hat hier einen guten Rat für die Suche nach dem *technischen Wesen*, das ja selbst nichts Technisches sind: »Sucht nicht die Bewegung einer Technik zu erfassen, die *funktioniert,* sondern das *Vorwärtstasten* der Innovation, die gerade noch nicht funktioniert und dazu zwingt, sie mehrmals *wiederaufzunehmen,* von Hindernis zu Hindernis!« (Latour: *Existenzweisen;* S. 322/323) Der Amateur setzt hier die ganze Fragwürdigkeit seiner Reputation aufs Spiel, wenn er nach bester Heidegger-Manier immer wieder und dann in immer kürzeren Abständen in die komfortabel eingerichtete Referenzkette des Netzwerkes *Record/Play* hineinspringt und ihre Deflationsbewegung unterbricht, die mir heute in ihrer unmerklichen Kontinuität die unterschiedlichen Medien Disc und File und Liste und Display in die Hand spielt. Jedenfalls ist hier eine Art Entschleunigung, Verkehrung, Öffnung am Werk, die auf Abstand zum Komfort der vorproduzierten Werke und Objekte geht und sich in der Auseinandersetzung zwischen einem Beharren in der Form: der Player und seiner experimentellen Spur einrichtet, die nirgends besser als im Missbrauch blüht. Wolfgang Müller alias Tödliche Doris stellt hierfür eine schöne pop-moderne Sprunglage und Trajektorie bereit: *Der Geniale*.

Literatur:

- Abraham, Otto/Von Hornbostel, Erich Moritz: *Über die Bedeutung des Phonographen für die vergleichende Musikwissenschaft*. In: *Hornbostel Opera Omnia I*. Springer Verlag, Berlin 1975, S. 183–202
- Aldous, Donald William: *Audio Biography*. In: Briggs, G.A.: *Audio Biographies*. Wharfdale Wireless Works Ltd., Bradford 1961, S. 27–30
- Beckett, Samuel: *Das letzte Band*. In: Beckett, *Theaterstücke*. Suhrkamp Verlag, Frankfurt am Main 1976, S. 153–165
- Carman, Richard: *Modern Sound Projection*. In: *Radio-Craft*, Vol. 1 Nr. 9. Techni-Craft Publishing Corp., Illinois 1930, S. 454–457
- Edison, Thomas A.: *The Phonograph and Its Future*. In: *The North American Review*, Vol. 126 Nr. 262. Boston 1878, S. 527–536
- Finnegan, Ruth: *The Hidden Musicians: Music-Making in an English Town*. Cambridge University Press, 1989
- Glenn Gould: *Strauss and the Electronic Future*. In: *Saturday Review*, May 30. New York 1964, S. 58/59/72
- Heidegger, Martin: *Die Zeit des Weltbildes*. In: *Holzwege*. Vittorio Klostermann, Frankfurt am Main 1950, S. 69–104
- Heidegger, Martin: *Was ist das – Die Philosophie?* Günther Neske, Pfullingen 1966
- Hein, Ethan: *The post-fidelity era*. Internet: http://www.ethanhein.com/wp/2012/the-post-fidelity-era/
- Hellmann, John: *Lautstärkeregelung, Mischung, Überblendung [Mischung]*. In: Funk-Bastler, Heft 13. Weidmannsche Buchhandlung, Berlin 1931
- Hennion, Antoine: *Loving Music: from a Sociology of Mediation to a Pragmatics of Taste*. In: *Comunicar – Scientific Journal of Media Education,* Vol. 17 No. 34. Huelva 2010, S. 25–33
- Hennion, Antoine: *Music Lovers. Taste as Performance*. (2001) Internet: https://halshs.archives-ouvertes.fr/halshs-00193124/document
- Hennion, Antoine: *Pragmatics of Taste*. In: The *Blackwell Companion to the Sociology of Culture*. Oxford 2005, S. 131–144
- Hennion, Antoine: *Taste as Performance*. In: *The Routledge Reader on the Sociology of Music*. Routledge, New York 2015, S. 161-167
- Hennion, Antoine: *The Passion For Music. A Sociology of Mediation*. Ashgate Pulishing Ltd., Surrey 1993/2015
- Hennion, Antoine: *The Production of Success: an anti-musicology of the pop song*. In: *Popular Music 3. Producers and Markets*. Cambridge University Press, Cambridge 1983, S. 159–193
- Hornby, Nick: *High Fidelity*. Kiepenheuer & Witsch, Köln 1996

- Jones, Randolph: *Make This Home Recording Outfit*. In: *Science and Invention,* Vol. 18 Nr. 2. Radio-Science Publications, New York 1931, S. 1007/1036
- Kogen, James: *Record Changers, Turntables, and Tone Arms – A Brief Technical History*. In: *The Phonograph and Sound Recording After one-hundred Years. Centennial Issue*. Audio Engineering Society, New York 1977, S. 749–758
- Latour, Bruno: *Existenzweisen. Eine Anthropologie der Modernen.* Suhrkamp Verlag, Berlin 2014
- Lessig, Lawrence: *Remix*. Bloomsbury Academic, London 2008
- Müller, Wolfgang (Hg.): *Geniale Dilletanten*. Merve Verlag Berlin, 1982
- Nötzel, Carl: *Über die hauptsächlichsten fremden Störgeräusche bei der elektrischen Schallplattenwiedergabe [Elektrische Schallplattenwiedergabe]*. In: *Phonographische Zeitschrift*, Nr. 8, Rothgiesser & Diesing, Berlin 1930
- Paulson, Paul: *Noted with Interest*. In: *High-Fidelity Magazine,* Vol. 4 Nr. 10, New York 1954, S. 9 ff.
- Pocock, Hugh S.: *Editorial Comment. Sound Recording*. In: *The Wireless World And Radio Review,* Vol. 40 Nr. 12. London 1937
- Pocock, Hugh S.: *Home Recording*. In: *The Wireless World And Radio Review,* Vol. 28 Nr. 3. London 1931, S. 62/63
- Sousa, John Philip: *The Menace of Mechanical Music.* In: *Appleton´s Magazine*, Vol. 8. New York 1906, S. 278–284
- Sterne, Jonathan: *The Audible Past*. Duke University Press, London 2003
- Toffler, Alvin: *The Third Wave*. Bantam Books, New York 1980
- Wilson, Percy/Webb, G.W.: *Modern Gramophones And Electrical Reproducers*. London 1929
- Wireless World Staff [WWS]: *Berlin Radio Show. General Impressions at the Exhibition.* In: *The Wireless World And Radio Review,* Vol. 29 Nr. 11, London 1931, S. 253–257

Bildquellen:

- Abb. 1: Eigene Aufnahme
- Abb. 2: Nesper, Eugen: Nimm Schallplatten selber auf! Eine Anleitung zur Selbstherstellung von Schallplatten. Franckh´sche Verlagshandlung, Stuttgart 1932, S. 60
- Abb. 3: Frerk, Friedrich Willi: Selbstaufnahme von Schallplatten. Eine Anleitung für Phono- und Tonfilmamateure. Photokino-Verlag GmbH, Berlin 1933, Werbeseite

Ginkel: Noise

NOISE – EINE PRAXEOLOGISCHE SICHT AUF MUSIKÄSTHETISCHE TECHNIKEN DES ALLTAGS

Die Frage, was Musik eigentlich ist, ist eine Kernfragestellung ästhetischer Reflexionen. Zur Frage, was Musik zur Musik macht und inwiefern es sich bei einem Erkennen von Musik um eine Selbstverständlichkeit handelt, möchte ich zur Einleitung ein Beispiel aus der unbemannten Raumfahrt heranziehen. An Bord der 1977 gestarteten Raumsonden *Voyager 1* und *Voyager 2* befanden sich die *Voyager Golden Records*, die außerirdischer Intelligenz repräsentative Bild- und Tondokumente irdischen Lebens präsentieren sollen. Sobald die Adressaten diese Sammlung von Musikstücken eines Tages vorfinden, werden sie zunächst mit einer Reihe von Klangereignissen konfrontiert sein, die einer aufwändigen Entschlüsselung und kulturellen Interpretation bedürfen.
Eine bloße Auseinandersetzung mit dem musikalischen Inhalt »an sich« wird dabei kaum ausreichen. Sofern *Voyager 1* und *2* im Folgenden ein ernsthaftes Interesse an der Menschheit bei ihren Adressaten wecken sollten, werden diese uns vielleicht aufspüren und bei der Beobachtung der Aufführungen und Diskurse rund um jene Klangereignisse mehr und mehr begreifen, was Musik »eigentlich« zur Musik macht: nicht einfach die Komposition und das Arrangement, sondern zugleich die Sozialität, in die die Klangereignisse stets Sinn stiftend eingebettet sind. In öffentlichen Aufführungen, an denen eine Vielzahl sozialer Akteure beteiligt ist, finden gekonnt und routiniert jene Zuschreibungen statt, ohne die Musik – in letzter Konsequenz jedenfalls – lediglich Klang oder Geräusch ist, so wie sie sich zunächst der hypothetischen außerirdischen Intelligenz darstellen wird. Die offensichtlichste soziale Sinnstiftung in puncto Musik ist vermutlich der formale Tanz, aber nicht weniger konstituierenden Charakter hat z.B. das Versammeln spezifisch bekleideter Körper an Orten, die als Konzertsäle gekennzeichnet sind. Dort sitzen die Körper einer Bühne zugewandt und verstummen mehrheitlich zu einem Zeitpunkt, der verlässlich als Beginn der Konzertveranstaltung angezeigt wird. Damit zeigen die Beteiligten einander zuverlässig an, dass es hier um Musik geht, nicht um beliebiges Geräusch.
Mein Beitrag macht die Sinn stiftende Sozialität zum Gegenstand einer exemplarischen Darstellung von analytischen Potenzialen an den Grenzen zwischen Ästhetik, Musiksoziologie und praxistheoretisch informierter Soziologie. Mein Ziel ist es, aus einem vorrangig praxeologischen Blick Möglichkeiten aufzuzeigen, Ästhetik nicht nur als Fachdiskurs zu begreifen, sondern die ästhetische Grundfragestellung auch als Gegenstand von »Alltagstechniken

der Herstellung von Ordnung« (Keller 2009, S. 94) aufzufassen. Diese Einordnung kann wiederum auf beispielsweise interdisziplinäre Fachdebatten und Forschungsunternehmungen äußerst produktiv zurückwirken: Mein Artikel zeigt exemplarisch Perspektiven auf, wie ästhetische Debatten von praxissoziologischen Sichtweisen profitieren können.

SOZIOLOGIE UND ÄSTHETIK

Alleine in der Philosophie kursieren zahllose verschiedene Auffassungen darüber, welche Eigenschaften Musik wesentlich sind: »Musik gilt etwa als ›gefährlich‹ (Platon), ›kosmisch‹ (geozentrisch, Boethius), ›kosmisch‹ (heliozentrisch, Kepler), ›zweckfrei‹ (Kant), ›innerlich‹ (Hegel), ›noch innerlicher‹ (Schopenhauer), ›geistfähig‹ (Hanslick), ›dionysisch‹ (Nietzsche, der frühe), ›liebenswürdig‹ (Nietzsche, der späte), ›utopisch‹ (Bloch), ›nicht sagbar‹ (Wittgenstein), ›wesentlich‹ (Heidegger), ›ereignishaft‹ (Lyotard) oder ›deterritorialisiert‹ (Deleuze)« (Rebhahn 2014, S. 5).
Keine dieser Auffassungen ist falsch: Sie zeigen allesamt Zuschreibungen, die im Sinn ihrer Einbettung in die Praktiken und Fachdebatten ihrer jeweiligen Zeit und Milieus ganz gewiss über große Plausibilität verfügen. Die Vielfältigkeit der Zuschreibungen selbst innerhalb einer recht homogenen sozialen Gruppe – hier die der »großen (männlichen) Denker« westlicher Zivilisationen – schürt allerdings schon hier einen Verdacht: dass Musik nicht essenziell »etwas ist«, sondern dass der Status *von Musik als Musik* hochgradig abhängig ist von eben sozialer Sinnstiftung.
Wie aber widmet sich der soziologische Blick der Musik und der Kunst allgemein klassischerweise, auch in Hinblick auf ihr Verhältnis zur ästhetischen Forschung und Theoriebildung? Die Soziologie der Künste hat sich ursprünglich in Opposition zur Ästhetik konstituiert (vgl. Born 2010, S. 137). In der jüngeren Vergangenheit aber fand wenn schon keine vollständige Versöhnung, dann zumindest eine Annäherung statt. Soziologischen ForscherInnen wurde mehrere Dekaden nach Theodor Adornos Typologie von Musikhörern bzw. »types of musical conduct« (vgl. Adorno 1976) oder Pierre Bourdieus »feinen Unterschieden« (vgl. Bourdieu 1982) bewusst, dass es an der Zeit ist, eine neuartige Auseinandersetzung mit der Ästhetik und somit schlussendlich mit künstlerischen Inhalten zu wagen (vgl. Born 2010, Prior 2011). Dieser Auseinandersetzung kann es im Idealfall gelingen, neue Schlaglichter auf altbekannte Forschungsgegenstände zu werfen. Das versuche auch ich im

vorliegenden Text, der aus soziologischer Sicht Ästhetik als eine Art Technik des Alltags thematisiert – insofern, als im Alltag immer wieder die Frage verhandelt wird, was denn nun Musik ist und was nicht. Zudem ist es mir ein Anliegen aufzuzeigen, dass dieses Verhandeln weit mehr ist als ein verbaler Austausch. Ganz im Gegenteil: Meine These ist, dass einige der gewichtigsten Aushandlungen vorrangig nonverbal, etwa durch Körperaktivitäten, stattfinden.

ZUM GEGENSTAND: NOISE ALS GRENZFALL

Essenziell für eine Auseinandersetzung mit jener Sinnstiftung muss sein, die musikalische Sinnbehauptung nicht als schlüssige Konsequenz einer Versammlung musikalischer Qualitäten per se hinzunehmen. Meine These ist vielmehr: Die musikalische Sinnbehauptung ist zunächst eine Zuschreibung, eine oft routinierte Interpretation. Als solche wird sie hervorgebracht, reproduziert, beglaubigt, plausibilisiert – und im Krisenfall auch in Frage gestellt. Einen solchen Krisen- oder auch Grenzfall – nämlich zwischen Musik und scheinbar unartikuliertem Geräusch – finden wir im so genannten Noise. Hierbei handelt es sich um einen Überbegriff für ein relativ weites Feld der elektronischen Musik- und Klangproduktion.[1] Im Noise geht es vorrangig um das Produzieren, Arrangieren und Collagieren oftmals barscher Geräusche. Melodie und Rhythmus treten allenfalls am Rande auf, werden z.B. zitiert oder angedeutet. Außenstehende fühlen sich durch Noise nicht selten an Industrielärm erinnert. Fragt man einschlägige MusikerInnen, mit welchen Instrumenten Noise gemacht wird, hört man nicht selten: das könne man nicht sagen, da sei alles möglich. Bei eingehender Beobachtung stellt man allerdings fest, dass das nur zur Hälfte richtig ist: Zwar kann Noise in der Tat mit beliebigen Instrumenten und Utensilien gemacht werden – vom Kontaktmikrofon über die elektrische Gitarre bis hin zur Fahrradklingel. Aber häufig begegnen einem im Feld dann doch typische Synthesizer, Effektgeräte, Software-Programme, oft aufwändig und unüberschaubar miteinander verkabelt.
Tonträger erscheinen in Klein- bzw. Kleinstauflagen, und Konzerte sind mit 20 Personen bereits oft schon gut besucht. KünstlerInnen inszenieren sich selbst mitunter als musikalische Dilettanten oder »non-musicians«. Es kursiert die Selbstauffassung, dass Noise »experimentell« und ein regelloses Genre ist. Man positioniert sich in Opposition zur »normalen« Musik und tritt ihr gegenüber gezielt provokativ auf. Ebenso ist Noise selbst abwertenden Urteilen ausgesetzt: Nicht selten wird die musikalische Qualität an sich in Frage gestellt.

Als Genre ist Noise je nach Historisierung 35 bis 50 Jahre alt – oder sogar 100, sofern im Feld (wie es teilweise üblich ist) der Italienische Futurismus als Beginn verhandelt wird.
Konfrontiert ist Noise also mit dem Vorwurf, nicht etwa Musik, sondern sinnloser Lärm zu sein. Hier existiert – siehe oben – eine bemerkenswerte Gemeinsamkeit mit der Selbstauffassung von KünstlerInnen. GegnerInnen von Noise machen ihrem Ärger über diese »Unmusik« bisweilen lautstark Luft, wenn Konzerte der Richtung durch vereinzelte Personen nachhaltig gestört werden oder in den Online-Kommentarspalten von Musikzeitschriften und Video-Plattformen über Noise und seine Protagonisten vernichtende Urteile gefällt werden. Der Grundtenor ist hier: *Das ist keine Musik, das darf nicht sein, das muss weg*. Obgleich die Noise-MusikerInnen damit spielen, sich selbst als musikalische Dilettanten zu inszenieren, verortet man sich dann, wenn es drauf ankommt, mindestens im Feld der Kunst allgemein und schlussendlich oftmals doch auch im Feld der Musik. Hierzu später mehr unter dem Schlagwort der Selbststigmatisierung.
Die Auffassung von Noise als dezidiert unkonventionelle Musikrichtung wird zu beträchtlichen Teilen im Zuge sozialer Vernetzungen gestiftet. Nicht selten benennen Noise-Insider ästhetische Verwandtschaftsverhältnisse von ihrem Feld mit beispielsweise der Neuen Musik, dem Free Jazz oder dem Black Metal. Durch die angenommenen Verwandtschaften wird Noise als ungewöhnlich mithervorgebracht. Plausibilisiert und als legitim untermauert wird jene Ähnlichkeit z.B. innerhalb des Konzert- und Aufnahmebetriebs, wenn MusikerInnen der verschiedenen Genres bei gleichen Events auftreten oder im Studio künstlerisch kollaborieren. Solchen Szenarien sollte gegenüber Analysen der musikalischen Form eine gleichberechtigte Aufmerksamkeit zukommen. Denn beides generiert plausibel Verwandtschaft. Aus meiner empirischen Erfahrung mit Noise heraus gehe ich sogar so weit zu behaupten, dass die Gemeinsamkeiten in der musikalischen Form im Einzelfall recht lax gehandhabt werden können, wenn nur in das soziale »Wir sind uns ähnlich« ausreichend investiert wird. Solche Verwandtschaften erweisen sich dann wiederum als vorteilhaft im Selbstverständnis der Szene: Da sie relativ abstrakt sind, ist ihr Erkennen das Privileg von Akteuren, »die sich auskennen« und die sich durch diese Kennerschaft zuverlässig als Insider ausweisen können.

PRAXEOLOGISCHE PERSPEKTIVIERUNG

Die soziologische Praxeologie bezeichnet eine Theorie- und Methodologieschule, die für einen spezifischen Fokus steht, der sich in Abgrenzung z.B. zur Handlungstheorie und zum Strukturalismus etabliert hat. Der Kulturwissenschaftler Andreas Reckwitz (2003) benennt als Grundkategorien der praxeologischen Perspektive u.a.: »eine ›implizite‹, ›informelle‹ Logik der Praxis und Verankerung des Sozialen im praktischen Wissen und ›Können‹« sowie »eine ›Materialität‹ sozialer Praktiken in ihrer Abhängigkeit von Körpern und Artefakten« (S. 282). Untersuchungen dieser Art beruhen also auf der Annahme, dass ihre Gegenstände sich »in Feldern verkörperter, materiell vermittelter Aktivitäten und Prozesse, die entlang kollektiv geteilter praktischer Wissensformen organisiert sind« (Schmidt 2012, S. 31), konstituieren:

> »Praxisanalysen vollziehen einen Blickwechsel, um soziale Phänomene in ihrem Zustandekommen, in ihrer prozessualen, sich immer wieder aufs Neue vollziehenden Erzeugung verständlich zu machen. Ihr Fokus liegt auf solchen Vollzugswirklichkeiten, das heißt auf den Prozessen der Hervorbringung sozialer Ordnung in »gegenwartsbasierten Operationen«. […] So werden in einem praxeologischen Verständnis beispielsweise Phänomene wie ›Klasse‹ oder ›Geschlecht‹ nicht konzeptionell vorkonstruiert, sondern als Resultate und Voraussetzungen fortlaufender Praktiken des *doing class* oder *doing gender* aufgefasst« (ebd., S. 32f.).

Im Sinn dieser Darstellung ist es naheliegend, dass ethnografische Vorgehensweisen oftmals als ideale Methode praxeologischer Forschungsunternehmungen begriffen werden (vgl. Reckwitz 2003, S. 298). Dementsprechend entstand auch das Material dieses Artikels im Rahmen einer Ethnografie, genauer gesagt im Zuge meiner soziologischen Dissertation. Hier hatte ich Gelegenheit, mich in einer knapp drei Jahre währenden Feldarbeit in die Praktiken des Noise zu vertiefen – als teilnehmender Beobachter, der dem Feld durch eigene künstlerische Aktivität verbunden war (vgl. Ginkel 2017, S. 33ff.).[2]
Aus musikästhetischer Sicht schreibt Joana Demers in ihrem Buch *Listening through the Noise*: »Any critical writing that seeks to explain what art is […] and what distinguishes art from nonart is aesthetics« (Demers 2010, S. 4f.). An genau diesem grundlegenden Punkt können sich Ästhetik und praxeologische Soziologie begegnen – wenn auch freilich unter verschiedenen Vorzeichen. Selbst will ich die Frage, was Kunst ist und was nicht, im Sinn der

Praxeologie gar nicht klären. Das folgt grundlegend dem von Hirschauer (2001) formulierten Anspruch, in ethnografischer Forschung das Unausgesprochene zur Sprache zu bringen: »Die Maxime ist: nicht davor zurückschrecken, etwas zur Sprache zu bringen, ohne es moralisch zu kommentieren. Beschreibungen des Unaussprechlichen entstehen […] aus einer Kreuzung von sprachlicher Entblößung mit moralischer Enthaltsamkeit« (S. 439). Mir geht es vielmehr darum zu zeigen, wie die Frage, ob etwas Kunst ist oder nicht, praktisch unter relevanten TeilnehmerInnen, den sozialen AkteurInnen, schlüssig geklärt wird – im Abgleich damit, was sich aus der Beobachterperspektive jeweils auch über den musikalischen Inhalt sagen lässt.

ÄSTHETIK ALS ALLTAGSTECHNIK

Wenn Musikhörende spontan, aber verlässlich sagen können, ob ein Klangereignis ihrer Ansicht nach Musik ist oder nicht, kommen dabei ihre jeweils spezifischen »Ethnomethoden« zum Tragen. Diese gründen auf weithin implizite Wissensbestände im Rahmen von »skillful practices« (vgl. Reckwitz 2003, S. 283). Normative Schlüsse wie »Das ist keine Musik« sind eben nicht bloße Statements im luftleeren Raum. Vielmehr sind ihnen Vergangenheit und Zukunft von Feld und Akteur stets immanent. Das zeigt die folgende Feldnotiz aus dem Noise-Zusammenhang, in der der Praktizierende (Stephan) derjenigen Klangarbeit, die er mir präsentiert, im Sinn einer regelrechten Selbststigmatisierung abspricht, Musik zu sein – nicht aber, ohne dieser Annahme eine alternative Kategorie aus dem Spektrum der anerkannten Kunst nachzuschieben. Auszug aus den Feldnotizen, November 2012:

> Wir plaudern ein wenig über verschiedene Arten der Klangerzeugung, und mit einiger Begeisterung erzählt mir der Künstler davon, er habe zuletzt »ein paar Schallplatten abgeschmirgelt« und diese dann abgespielt und aufgenommen. Unmittelbar frage ich nach, was er denn genau für Platten verwendet habe, und er antwortet mit einer gelassenen Selbstverständlichkeit: »Flohmarkt«. Er habe »Weltmusik-Schallplatten« verwendet, und er habe die anfangs einfach ganz ziellos abgeschmirgelt und sie dann aufgelegt und das Resultat mitgeschnitten. Ihm sei dabei aber aufgefallen, dass die Prozedur sinnvollerweise etwas mehr Planung erfordere: Die LPs müsse man so abschmirgeln, dass die Nadel nicht nach wenigen Sekunden schon einmal über die ganze Platte gegangen

> ist. Er habe sich daher zuletzt ein wenig Mühe gegeben, die Tonträger in einer Art zu bearbeiten, die dazu führt, dass die Nadel irgendwann auch mal hängt und sich an einer Stelle für längere Zeit »aufhält«.

Hier zeigt sich die tragende Rolle, die technische Artefakte für soziale Praktiken spielen (vgl. Latour 2005). Noise wird hier als Musik- oder »Unmusikstil« etabliert, der sich an der konventionell geglaubten Musik und deren Strukturen ganz materiell abarbeitet. Es folgt eine weitere Notiz aus einer späteren Begegnung mit demselben Künstler. Auszug aus den Feldnotizen, Dezember 2015:

> Der Künstler berichtet mir, er habe bei seiner Bearbeitung von Schallplatten auch ein paar Hardcore-Punk-LPs aus seiner Jugend verwendet. Zuletzt fügt er an, ihm sei es durch dieses Abschmirgeln und Verarbeiten dieser Platten gelungen, seine Erinnerungen an diese »zu löschen«. Überhaupt berichtet er mir, er nenne die durch Abschmirgeln entstandenen Stücke *Die Auslöschungen*. Acht Aufnahmen dieser Art öffnet er für mich in einem Sequenzerprogramm, und gemeinsam lauschen wir. Der Klang zeichnet sich durch ein warmes, hörbar »analoges« Rauschen aus, dazwischen sind kleinste Überreste aus dem Basismaterial zu hören: Es sind hastig in Erscheinung tretende Schnipsel, die nur vage Assoziationen, nicht aber vollständige Erinnerungen wecken. Stephan sagt mir, ich solle mal raten, was für Musik das mal gewesen ist. Ich rate (nicht ganz voraussetzungslos, siehe obige Feldnotiz): »World Music?« Nein, entgegnet er, das sei eine *Blues*-Platte gewesen. Immer wieder müssen wir beim Hören lachen, und Stephan sagt hörbar erheitert: Er glaube, das sei jetzt echt keine Musik mehr, was er da gemacht habe, »mehr so Klangkunst«. Die musikalische Identität des Basismaterials scheint in der Tat »ausgelöscht«. Stephan meint, das könne man ja mit aller möglichen Musik machen, »mit *Beatles*-Platten zum Beispiel«. Ich äußere die These, dass sich in dem Fall vielleicht sogar noch das Basismaterial erkennen ließe, weil die Stimmen der Bandmitglieder doch recht markant seien und man mit ihrem Klang sehr vertraut sei. Bei aller Auslöschung scheint also vorstellbar, dass Einzelelemente musikalischer »Identität« als solche erkennbar bleiben.

Mit Stolz also erzählt mir der Teilnehmer: Das sei nun wirklich keine Musik mehr – und doch legt er Wert darauf, dass Musikschnipsel erkennbar und präsent bleiben. Hierdurch bleibt der Bezug zu einer als konventionell verhandelten Musik inhaltlich stets gewährleistet. Es ist im Noise immer wieder eine *scheinbar* vollkommene Abkehr vom Künstlerischen präsent, wie z.B. die einander auffällig ähnlich klingenden Plattentitel *Lowest Music and Arts* (von *Merzbow*) und *LAFMS: Lowest Form of Music* (eine Zusammenstellung von *RRRecords*) illustrieren. Persönliche Motivationen im künstlerischen Schaffen unbenommen, handelt es sich für das Feld insgesamt um eine Selbststigmatisierung. Eine solche »unterläuft Defekt- und Schuldzuweisungen, indem sie [eine Stigmatisierung von außen] demonstrativ vorwegnimmt und die Gegenseite […] dadurch in die Defensive zwingt« (Hartmann 2006, S. 24). Die vermeintlich niederste Form der Musik wird somit implizit zu einer der höchsten, zu einer exklusiven und im Selbstverständnis avantgardistischen erhoben. Auch das trägt dazu bei, dass Klang sozial zu Musik bzw. jedenfalls zu Kunst gemacht wird. »Selbststigmatisierer zielen darauf, Stigmata zu tilgen; weil diese jedoch in der Machtstruktur der Gesellschaft verankert sind und deshalb aus der schwächeren Position heraus nicht einfach ignoriert werden können, versuchen sie, die als Makel geltenden Eigenschaften ins Positive zu wenden, und deuten ihr reales Ausgestoßensein in eine zunächst noch imaginierte Auserwählung um« (ebd., S. 24f.).

Die Paradoxie, die der Selbststigmatisierung eigen ist, zeigt an: Noise gewinnt gerade dann an Kontur, wenn die Konturen »gewöhnlicher« Musik *nachvollziehbar* erodieren. »Normal« und »deviant« sind nach Erving Goffman nicht einfach komplementär zueinander. Sie sind sich auch ähnlich, weisen Parallelen und Gemeinsamkeiten auf. Der Autor betont zudem, dass es beide Seiten üblicherweise gut verstehen, in die jeweils andere Richtung kompetent zu täuschen. Als Beispiel wählt er Theateraufführungen unter Psychiatrieinsassen, die das »Normale« hier ohne viel Soufflieren gekonnt darstellen können (vgl. Goffman 1998 [1963], S. 160ff.). Hier zeigt sich eine Ähnlichkeit zu den »Noisern«, die eben »normale Musik« und die damit einhergehenden performativen Repertoires versatzstückhaft und kompetent »können« – ebenso, wie GegnerInnen in ihren Störungen von Noise-Konzerten die extremen Charakteristika der Noise-Ästhetik erfüllen, indem sie eben laut, irritierend, schroff in Erscheinung treten (s.o. zum Gegenstand). Goffman spricht davon, dass es Individuen teils gelingt, selbst in kurzen sozialen Momenten zwischen den Rollen »normal« und »stigmatisiert« zu wechseln (vgl. etwa ebd., S. 165). Der folgende Abschnitt orientiert sich grob an dieser Feststellung, wenn ich

zeige, inwiefern ein musikalischer Wechsel von Noise zu Tanzmusik unter KonzertgängerInnen via Körperbewegungen einander schlüssig angezeigt wird.

DIE SOZIALE HERSTELLUNG VON MUSIK »ALS MUSIK«

Aus einer ästhetischen Sicht, die auf die Rolle des Körpers in Bezug auf Musik aufmerksam macht, fasst Noë (2012) zusammen: »We *make* music; we do so by vocalizing; we do so by hitting, banging, scraping, plucking and blowing. And the contours of musical soundscapes are shaped by what we do—by the energy, power and delicacy by which we act. Music, like speech, shoots forth from us and reflects our energetic and embodied presence in the world« (S. 53).

Von einem Zugang, wie man ihn in körpersoziologischen Debatten wiederfinden könnte (vgl. Gugutzer 2006), unterscheidet sich diese Perspektive noch dadurch, dass sie tendenziell offenbar auf das (intentionale, strategische) Handeln der Künstlersubjekte abstellt. Natürlich ist Intentionalität ein wichtiger Bestandteil sozialer Praktiken. Aber sie erschöpfen sich nicht darin, und sie werden durch Absichten auch nicht beliebig steuerbar (vgl. Reckwitz 2003, S. 291f.). Wie körperliche Performance in der Herstellung von Musik als Musik beiläufig und somit gar nicht zwingend intentional eingebunden ist, will ich mit den folgenden Absätzen exemplarisch illustrieren.

Jene Unterschiede zwischen Musikstilen, die wir im Alltag vorrangig »in der Musik selbst« vermuten, werden auch dadurch mitetabliert, ob und wie Körper zu musikalischen Klangereignissen bewegt werden. Meine Auffassung ist hier, dass uns die Unterschiede zwischen den Stilen *gerade dadurch* erst so plausibel, so natürlich und – paradoxerweise – so voll und ganz in einer musikalischen Essenz verwurzelt erscheinen. Oft sind die typischen Bewegungsstile, deren Bedeutungen uns durch kollektive Lernerfahrung geläufig sind, Teil größerer »packages« (vgl. Becker 2008 [1982], S. 135): Zu diesen gehören dann z.B. noch Kleidungsstile, Haarmoden oder auch ein besonderer Jargon. Außerdem gibt es für sämtliche Musikstile stimmige Orte, an denen sich ihre spezifisch gekleideten, sich eindeutig bewegenden Anhänger gern und zuverlässig versammeln. – Das sind freilich alles relativ banale Alltagsbeobachtungen. Sie haben aber sehr umfassende Konsequenzen, wenn wir sie in ihrer Rolle für die musikalische Sinnstiftung konsequent ernst nehmen. Becker (1995) schreibt: »[…] any sound or combination of sounds can be

music—any sound made any way, with the help of any object as an instrument, with or without the intention of the maker. It's music if you listen to it in a way that makes it music« (S. 302). Solche »ways that make it music« sind eben nicht nur das kontemplative Hören (selbst im Übrigen auch eine – wenngleich gut getarnte – *Körper*aktivität), sondern die volle Bandbreite der Bewegungs- und Kleidungsstile, der typischen Orte – und noch vieles mehr. Die nachfolgende Feldnotiz stammt von einem Konzert in der stilistischen Schnittmenge von Noise und elektronischer Tanzmusik, wobei die Musik im Verlauf der Performance eine Entwicklung von vorrangig »lärmigen« Elementen hin zu einer immer noch »schrägen«, aber rhythmisch akzentuierten und rudimentär melodischen *Tanz*musik durchläuft. Angezeigt wird dieses Erkennen durch das Publikum so, wie es (mit-) etabliert wird: durch den Tanz selbst. Sprich, wenn getanzt wird, wissen wir zuverlässig und intuitiv, dass das, was wir zugleich hören, im Regelfall Musik – und hierbei noch eine bestimme Art von Musik – ist. Das nun folgende Beispiel habe ich gewählt, weil es eben genau an der Grenze zwischen Noise und als »tanzbar« verhandelter Musik stattfindet. Die Notiz beschreibt den Beginn eines Konzerts des österreichischen Künstlers *Jung an Tagen* im Wiener Szeneclub *Rhiz*. Auszug aus den Feldnotizen, Januar 2014:

> Die musikalische Darbietung beginnt mit mehreren tiefen, behäbig aufeinanderfolgenden Donnertönen. Sie bringen den Ort regelrecht zum Beben. Im Vorfeld hatte ich gelesen, dass der Künstler in erster Linie mit Arpeggien arbeitet, daher bin ich von dem wummernden Einstieg doch ein wenig überrascht: Auf Anhieb klingt das Geschehen weit »noisiger«, als ich zuvor angenommen hatte. Das Publikum lauscht und bewegt sich kaum. Das ändert sich im Folgenden zunehmend. Zunächst werden nach und nach hochfrequentere Töne eingeführt, die in ihrer klanglichen Beschaffenheit an den Synthesizer-dominierten Disco-Stil der achtziger Jahre erinnern. Das Publikum lauscht hierbei noch weiter gebannt, und der kleine Konzertraum (Fassungsvermögen: circa 80 Personen) ist geradezu zum Bersten voll.
> Die Musik von *Jung an Tagen* entfaltet sich langsam, und je »Musikartiger« sie wird, je rhythmischer und melodischer, desto mehr beginnen die Köpfe im Raum zu nicken und die Körper insgesamt sich zu bewegen. Ein Konzertbesucher in meiner Nähe beginnt nun, einen bewegungsreichen Ausdruckstanz aufzuführen: Kaum beginnen die Arpeggios in rhythmischer Weise durch den Raum zu schallen, fuchtelt

> er mit den Händen vor seinem Gesicht und daneben herum, wirkt aufgedreht und geradezu elektrisiert, scheint Formen und Muster mit den Fingern in die Luft zu malen. Ihm scheinen die Klänge und die Rhythmen geradewegs durch Mark und Bein zu gehen.

Die Grenze zwischen Noise und Tanzmusik wird hier also beobachtbar, wenn sich Bewegungsstile ändern, sobald die geräuschhafte Klangkulisse in musikalische Formen übergeht, die sich die versammelten Körper einander unmittelbar und ganz selbstverständlich als Tanzmusik anzeigen. Man könnte sagen: Nonverbal widmet sich das Publikum in einem praktischen Kontext der Klärung ästhetischer Fragestellungen darum, was Musik ist und was ihr als Tanzmusik gegenüber den vorherigen geräuschartigen Klängen wesentlich ist. Auch »purer« Noise wird in ähnlicher Art durch Bewegungsstile gedeutet, beglaubigt und als *besonders* unkonventionelle Musik bzw. »Unmusik« etabliert. Dazu beschreibe ich im Folgenden eine Szene aus der Konzertreihe *Der blöde dritte Mittwoch*, ebenfalls aus dem Club *Rhiz*. Hier steht der Bewegungsstil des Künstlers selbst im Vordergrund, der auf der Bühne verschränkt mit der musikalischen Darbietung durch die körperliche Performance den Status von Noise als Irritation gängiger musikalischer Formen mithervorbringt. Auszug aus den Feldnotizen, Oktober 2014:

> Der Künstler (etwa 30, schlank, T-Shirt und Jeanshose, mittellanges Haar, Brille) kommt auf die Bühne und hat eine Bild-Zeitung dabei. Die spannt er in eine alte Schreibmaschine ein, und er sagt dazu etwas Kantiges auf Deutsch, das er – so vermute ich jedenfalls – einer Überschrift aus eben jenem Zeitungsexemplar entnimmt. Der genaue Wortlaut verschwimmt im überzogenen Vortragsstil, aber ohnehin scheint es in erster Linie darauf anzukommen, wie die Wortfetzen zackig »herausgepresst« werden, nämlich mit einer übertriebenen Penetranz, die an nervöses Zucken und affektives Überkochen erinnert. Die Performance wirkt im theatralischen Sinn gekünstelt. Ein lustiger Auftritt? Irgendwie schon und irgendwie nicht. Wie der Künstler die Sounds generiert, die nun erklingen, ist mir schleierhaft: An die Schreibmaschine sind allerlei Verkabelungen und analoge Apparaturen angeschlossen. Die hervorgebrachten Sounds tönen trocken, garstig, unmusikalisch, erinnern an pures Störgeräusch und »Glitches«, mit Leben erfüllt durch die Einbindung in die Performance. Im Folgenden schnallt sich der Künstler diverse Gerätschaften an den Leib und generiert nun

> Sounds, indem er sich »roboterhaft« und krampfartig verrenkt, zum Teil ganz so, als ob er von unwillkürlichen Spasmen geschüttelt würde.

Durch unterschiedliche Arten von Bewegungsrepertoires wird zwischen Musikstilen sicht- und erfahrbar Differenz gestiftet. Ebenso kann Gemeinsamkeit etabliert werden. Körpersoziologische Ansätze, die mit der Praxeologie grundlegend gut vereinbar sind, setzen sich mit einem »wechselseitigen Durchdringungsverhältnis von Körper und Gesellschaft« (Gugutzer 2006, S. 13) auseinander. Der Körper wird hier sowohl als Produkt als auch als Produzent von Gesellschaft betrachtet (vgl. ebd.). Es gibt daher auch keinen Anlass, in puncto Körperbewegung und Musik ein Henne-Ei-Problem festzustellen: Vielmehr ist der Blick auf die Bewegungsrepertoires im musikalischen Kontext dann am produktivsten, wenn eine permanente Wechselseitigkeit angenommen wird, in der Musik und Bewegung einander prägen und als zusammengehörig in praktischer Beiläufigkeit Gegenstand kollektiven Lernens sind.

FAZIT: FÜR EINE INTERDISZIPLINÄRE WEITUNG DER PERSPEKTIVE(N)

Eine praxeologisch informierte Musiksoziologie kann analytisch als Gegengewicht zu den expliziten Wissensbeständen der »Feldperspektive« fungieren. Im besten Fall versteht sie sich nicht als Korrektiv gegenüber diesem Wissen, sondern als Anbieter eines »Blickwechsels«, der sich konzeptionellen Vorkonstruktionen widersetzt und stattdessen die praktische Etablierung sozialer Phänomene im Zuge fortlaufender Praktiken ins Zentrum rückt (vgl. Schmidt 2012, S. 32f.). Damit ist in letzter Konsequenz auch gemeint, dass durch praxissoziologische Herangehensweisen etwas sichtbar gemacht werden kann, was im Sinn der »konkurrierenden« Perspektiven zumeist in seiner stummen Selbstverständlichkeit verbleibt. SoziologInnen wissen hier nicht zwangsläufig »mehr«, aber sie wissen etwas anderes. Van Maanen (2011 [1988]) begreift Feldperspektive und analytische Sicht als »two meaning systems of equal validity (but not always with equal power)« (S. 138). Von dem »anderen« Wissen, das insbesondere der praxeologische Blick zu Tage fördert, kann auch die Musikästhetik im Sinn einer Weitung ihrer eigenen Forschungsperspektiven profitieren.

Es geht mir im vorliegenden Beitrag um eine anerkennende Wertschätzung jener Methoden, mit Hilfe derer im Alltag ganz beiläufig gedeutet wird, ob

etwas Kunst bzw. Musik ist oder eben nicht – im Sinn eines *doing sound* bzw. *doing music*.[3] Veröffentlichungen wie der Sammelband *Bodily Expression in Electronic Music* (Peters et al. 2012) demonstrieren, dass zwischen Musikästhetik und der praxeologischen Soziologie bei allen Unterschieden ein enormes interdisziplinäres Potenzial besteht. Eine interdisziplinär aufgestellte Ästhetik könnte aus diesem Zugang eine Perspektive auch auf andere Bereiche von Musik gewinnen. Was beispielsweise lässt sich im klassischen Konzertbetrieb über Körperdisziplin und dezidiert *informelle* Verhaltensroutinen beobachten? Welchen Zweck erfüllen Bewegungs- und Bekleidungskonventionen für die Sinnstiftung im Heavy Metal? Wie wird die für Außenstehende oft schwer nachvollziehbare Unterscheidung zwischen Techno und House durch Bewegung und andere Formen der Körperperformance zuverlässig mitgestiftet? Welche Artefakte in den jeweiligen Feldern erleichtern uns ein solches Erkennen, und wie ist ihr spezifischer Gebrauch? (Man denke hier zur Orientierung an das Beispiel der abgeschmirgelten Schallplatten.) Schlussendlich: Wie verhält sich all das zu den jeweils legitimen und plausiblen Auffassungen in Hinblick auf musikalische Qualitäten?

Für das interdisziplinäre Arbeiten will ich trotzdem nicht für absolute Harmonie zwischen den Fachrichtungen eintreten: In den unvermeidbaren Unstimmigkeiten und in den naheliegenden Streitgesprächen im Rahmen einer gemeinsamen Analysearbeit zeigen sich schließlich besonders fruchtbare Folgefragestellungen und Erkenntnisse über die Konventionen der jeweils eigenen Disziplin. Daraus entsteht ein Potenzial für genuine Weiterentwicklung theoretischer Perspektiven und methodologischer Zugangsweisen. Schlussendlich entspricht das jenem »agonistisch-antagonistischen« Modell interdisziplinärer Forschungsunternehmungen, das Barry und Born (2013) als produktiv charakterisieren: »[In this mode], interdisciplinarity takes the form neither of a synthesis nor of a disciplinary division of labour; rather, it is driven by an agonistic or antagonistic relation to existing or prior forms of disciplinary knowledge and practice« (S. 12). Ich bin überzeugt, dass ein vermehrtes interdisziplinäres Arbeiten in diesem Sinn für Musikästhetik und Soziologie ein großer Gewinn wäre.

Anmerkungen:

1. Das Genre Noise-Rock ist dem elektronischen Noise teils verwandt. Diese Verwandtschaft ist musiksoziologisch wie ästhetisch sicher auch nicht uninteressant, soll an dieser Stelle aber nicht interessieren, da die Betrachtung von Noise in elektronischer Form sich als produktiver erweist, was das Thema des vorliegenden Artikels betrifft.

2. Der vorliegende Beitrag nimmt allgemein Argumentationen und empirisches Material aus Ginkel (2017) auf.

3. Im Übrigen vertrete ich die Auffassung, dass die Ästhetik als akademische Fachdisziplin der Breite an Deutungen nicht äußerlich, sondern als Träger akademisch legitimierter Wissensbestände als ein besonders Ton angebender Akteur stets innerlich ist. Somit kann sich die Musikästhetik in einem soziologischen Dreh jederzeit auch zum Gegenstand des eigenen Forschungsinteresses machen.

Literatur:

- Adorno, Theodor W. 1976. *Introduction to the Sociology of Music*. New York: Seabury Press.
- Barry, Andrew, & Georgina Born. 2013. Interdisciplinarity: Reconfigurations of the Social and Natural Sciences. In: *Interdisciplinarity: Reconfigurations of Social and Natural Sciences*, hrsg. Andrew Berry und Georgina Born, S. 1–56. London: Routledge.
- Becker, Howard S. 1995. The Power of Inertia. *Qualitative Sociology* 18 (3): S. 301–309.
- Becker, Howard S. 2008 [1982]. *Art Worlds*. Berkeley: University of California Press.
- Born, Georgina. 2010. The Social and the Aesthetic: For a Post-Bourdieuian Theory of Cultural Production. *Cultural Sociology* 4 (2): S. 171–208.
- Bourdieu, Pierre. 1982. *Die feinen Unterschiede. Kritik der gesellschaftlichen Urteilskraft*. Frankfurt am Main: Suhrkamp.
- Demers, Joanna. 2010. *Listening through the Noise. The Aesthetics of Experimental Electronic Music*. Oxford: Oxford University Press.
- Garfinkel, Harold. 1967. *Studies in Ethnomethodology*. London: Prentice-Hall.
- Ginkel, Kai. 2017. *Noise – Klang zwischen Musik und Lärm. Zu einer Praxeologie des Auditiven*. Bielefeld: Transcript Verlag.
- Goffman, Erving. 1998 [1963]. *Stigma. Über Techniken der Bewältigung beschädigter Identität*. Frankfurt am Main: Suhrkamp.
- Gugutzer, Robert. 2006. Der *body turn* in der Soziologie. Eine programmatische Einführung. In: *Body Turn. Perspektiven der Soziologie des Körpers und des Sports*. *Materialitäten* Bd. 2, hrsg. Robert Gugutzer, S. 9–53. Bielefeld: Transcript.
- Hartmann, Götz. 2006. *Selbststigmatisierung und Charisma christlicher Heiliger der Spätantike*. Heidelberg: Mohr Siebeck.
- Hirschauer, Stefan. 2001. Ethnografisches Schreiben und die Schweigsamkeit des Sozialen. Zu einer Methodologie der Beschreibung. *Zeitschrift für Soziologie* 30 (6): S. 429–451.
- Keller, Reiner. 2009. Das interpretative Paradigma. In: *Soziologische Paradigmen nach Talcott Parsons: Eine Einführung*, hrsg. Ditmar Brock, Matthias Junge, Heike Diefenbach, Reiner Keller und Dirk Villanyi, S. 17–126. Wiesbaden: VS Verlag für Sozialwissenschaften.
- Latour, Bruno. 2005. *Reassembling the Social. An Introduction to Actor-Network-Theory*. Oxford: Oxford University Press.
- Van Maanen, John (2011 [1988]): *Tales of the Field. On Writing Ethnography*, 2. Auflage. Chicago/London: University of Chicago Press.
- Noë, Alva. 2012. What Would Disembodied Music Even Be? In: *Bodily Expression in Electronic Music*, hrsg. Deniz Peters, Gerhard Eckel & Andreas Dorschel, S. 53–60. New York: Routledge.
- Prior, Nick. 2011. Critique and Renewal in the Sociology of Music: Bourdieu and Beyond. *Cultural Sociology* 5 (1): 121–138.

- Rebhahn, Michael. 2014. Musikästhetik – was ist das? Drei neue Versuche. *Dissonance* 126: S. 4–7. Online: https://www.dissonance.ch/upload/pdf/126_04_hb_reb_musika__sthetik.pdf, abgerufen am 22.12.2017.
- Reckwitz, Andreas. 2003. Grundelemente einer Theorie sozialer Praktiken. *Zeitschrift für Soziologie* 32 (4): S. 282–301.
- Schmidt, Robert. 2012. *Soziologie der Praktiken - Konzeptionelle Studien und empirische Analysen*. Frankfurt am Main: Suhrkamp.

Zeman: Zynische Dinge

ZYNISCHE DINGE – ZUR MATERIALITÄT UND MEDIALITÄT DES ZYNISMUS

Das notorisch negativ konnotierte Label »Zynismus« ist ein Gemeinplatz im wörtlichen Sinne, ein dreckiger Ort innerhalb der Sprache, an dem man sich trifft, wenn Schleier fallen und Dissens, Konflikt und Skandal entstehen. Ein aktuelles Beispiel aus der Sphäre der Kunst: An der Aktion »Flüchtlinge fressen« des Zentrums für politische Schönheit entzündet sich im Juni 2016 eine rege »Zynismus«-Debatte. Die Aktionskünstler bauen mitten in Berlin einen Tigerkäfig auf und protestieren mit der fiktiven Androhung, Flüchtlinge von den Tieren fressen zu lassen gegen den Artikel 63 des Aufenthaltsgesetzes, der u.a. den Luftfahrtunternehmen die Beförderung von Ausländern ohne erforderliche Reisedokumente verbietet. Die Kunstaktion, so die Veranstalter und Befürworter, wolle auf die »zynische« Flüchtlingspolitik der Bundesrepublik aufmerksam machen und das problematische Beförderungsverbot ins öffentliche Bewusstsein holen. Kommentatoren, die die Drastik der Show scheuen, werfen den Künstlern selbst »Zynismus« vor. Auch das Innenministerium findet die Aktion »zynisch«. (Vgl. u.a. ZPS: *Flüchtlinge fressen*; Geisel: *Wo beginnt der Zynismus?* Kühl: *Menschenopfer mit Tiger)*.

Bei den Aussagen zum »Zynismus« in der Presse haben wir es hier wie zumeist mit »Objektivationen aus zweiter Hand« (Weber: *Zynisches Handeln*, S. 71) zu tun. »Zyniker« sind in den allermeisten Fällen Objekte der Zuschreibung, Selbstetikettierungen finden verhältnismassig selten statt. Meistens sind es abwertende Attribuierungen, die in der Regel Individuen und Kollektiven bzw. deren Handlungen und Einstellungen zugerechnet werden. Ralf Weber, der 1997 eine Analyse des öffentlichen Sprachgebrauchs des Zynismus-Begriffs vorlegte, stellt fest, dass beliebte Objekte der Zuschreibung vornehmlich Künstler und Wissenschaftler sind, vor allem aber »öffentliche Institutionen und ihre Vertreter, kurz, der weite Bereich der Politik.« (Weber: *Zynisches Handeln*, S. 44). Aktuelle Beispiele aus dem letzteren Bereich belegen, dass in der öffentlichen Kommunikation über »Zynismus« häufig der Freud'sche »Mechanismus der infantilen ›Retourkutsche‹ (…)« zu walten scheint, »der einen empfangenen Vorwurf unverändert auf den Absender zurückwendet.« (Freud: *Psychoanalytische Bemerkungen*, S. 47): Mitten in der Wahlkampagne 2016 titulieren Hillary Clinton und Donald Trump sich gegenseitig als »Zyniker«.

Im journalistischen Sprachgebrauch bedeutet der Begriff laut Weber typischerweise dreierlei: »die nur mäßig kaschierte Heuchelei, die freimütige Formu-

lierung unabhängiger Standpunkte, die auch und vor allem gegen den ›common sense‹ verstoßen, sowie […] eine noch relativ unklare rebellische Haltung«. (Weber: *Zynisches Handeln*, S. 51).

»Zynismen« scheinen nach wie vor auch die Sphäre der Organisation heimzusuchen. Wenn Manfred Moldaschl feststellt, über Zynismus werde seit den 1990er »in zahllosen Texten und Beraterdiskursen geklagt« (Moldaschl: *Zynismus-Controlling)*, so scheint sich daran aktuell nichts geändert zu haben. »Sie sind in keiner Organisation beliebt: Zyniker und ›Abgelöschte‹«, heißt es auf der Webseite eines Organisationsberaters und Coach. »Sie winken ab bei jedem optimistisch formulierten Satz, besonders wenn er vom Management kommt, sehen oft gar keine Suppe mehr, nur noch Haare, und ihr Zynismus hat die wenig appetitlichen Eigenschaften von Magensaft: fließt in jede Ritze und zersetzt alles.« (Koromzay: *Ein Herz für Zyniker)*.

Eine weitere Sphäre, die für Zynismus-Vorwürfe anfällig zu sein scheint, ist die der Medien. Nicht nur Medienmacher – etwa Satiriker, Comedians und Entertainer wie z.B. Jan Böhmermann, Harald Schmidt und Helge Schneider – erhalten das Label »zynisch«, sondern gelegentlich auch die *Medien* selbst, etwa das Fernsehen. So schilt der Publizist Matthias Rüb über das Reality-TV mit folgenden Worten: »Zynisch, menschenverachtend, geschmacklos; Gipfel der Verrohung, emotionale Selbstverstümmelung, Mehrung des Gaffertums; obszön, widerwärtig, gefährlich. Es muss so ziemlich das Grässlichste sein, was die Welt seit dem Kommunismus gesehen hat. ›Reality-TV‹, Wirklichkeitsfernsehen.« (Zitiert nach Weber: *Das zynische Handeln*, S. 47).

Der so genannte »Zynismus der Medien« ist nicht nur der Gegenstand feuilletonistischer Darstellungen und Kritiken, das Thema beschäftigt auch Philosophen und Wissenschaftler. Sloterdijk geht mit dem »Informationszynismus«/Zynismus der Presse ins Gericht und meint damit u.a. den additiven Stil der Nachrichten, der Ungeheures neben Banales stellt (»Berichte zum Massensterben in der Dritten Welt« neben »die Sektreklamen«, »Reportagen über Umweltkatastrophen« neben den »Salon der neuesten Automobilproduktion«) und der auf der Seite der Rezipienten ein Bewusstsein erzeugt, dem alles gleichwertig und gleichgültig wird (vgl. Sloterdijk: *Kritik*, S. 559-575). Geert Lovink spricht im Zusammenhang mit Bloggen vom »techno-sozialen Zustand« des »Netzzynismus«, worunter er u.a. das (unerfreuliche) »Streben nach dem Aussprechen der Wahrheit« in der Welt der Blogs meint, einer Wahrheit, die von keinerlei Autoritäten mehr sanktioniert werde und keinen absoluten Wert habe, sondern zum »Projekt von Amateuren« werde. (Lovink: *Digitale Nihilisten*).

Im Folgenden werde ich die Themen »zynische Einstellungen von Individuen« und »Zynismus der Medien« nicht weiterverfolgen. Die Fragestellung, die mich interessiert, ist eine andere und gilt der Materialität und Medialität des Zynismus.

Begriffsgeschichtlich geht »Zynismus« auf die Kyniker zurück, die antiken Philosophen, die eine radikale Minimierung der Bedürfnisse auf das Elementare – Essen, Trinken, Sexualtrieb – propagierten und öffentlich praktizierten. Der prominenteste Vertreter und Held der fast ausschließlich anekdotisch überlieferten Geschichte der kynischen Lebensweise und Tabubrüchen ist Diogenes von Sinope mit dem Beinamen Hund. Dieser solle im 4. vorchristlichen Jahrhundert die extreme Reduktion auf seine Elementarbedürfnisse gelebt haben und mit intelligenten, bissig-satirischen und witzigen Sprüchen sowie mit allerlei verkörperten Frechheiten und Obszönitäten gegen die Sitten, Gebräuche, Moden und Lifestyles der Bürgerinnen und Bürger von Athen und Korinth vorgegangen sein. (Vgl. u.a. Niehues-Pröbsting: *Der Kynismus*; Erler: *Die Kyniker*; Sloterdijk: *Kritik*).

Die »kynische Methode« (Habermas: *Zwischen Heine und Heidegger*, S. 123) ist in vielerlei Hinsicht »materialistisch«. Zum einen ist sie – wie Habermas sagt – durch die »Versenkung des Widerspruchs in die Expressivität des Leibes, durch ein Prinzip der Verkörperung, das die existentielle Einheit von Theorie und Leben sichern soll, durch die materialistische Aufbietung der niederen Organe gegen die höheren […]« geprägt. (Habermas: *Zwischen Heine und Heidegger*, S. 123). Zum anderen wohnt der praktischen Philosophie von Diogenes neben der leiblichen auch eine ausgeprägte dingliche Dimension inne, wie zahlreiche Anekdoten aus seiner Lebensgeschichte belegen. Diogenes widerspricht und widerstreitet dem Mainstream in vielen Fällen mittels Dingen: Der Mantel, der Stock, die Laterne und der Fass sind nur die berühmtesten Vertreter der kynischen Gegenständlichkeit.

Der kynische Provokateur wusste um die Potentiale von Dingen und ihrer Sinnlichkeit im Kontext reflexiver Prozesse und nutzte sie auch in seinen Parodien des Idealismus: »Als Platon die Definition aufstellte, der Mensch ist ein federloses zweifüßiges Tier, und damit Beifall fand, rupfte er einem Hahn die Federn aus und brachte ihn in dessen Schule mit den Worten: ›Das ist Platons Mensch‹.« (Diogenes Laertius: *Diogenes*, S. 298).

Im Folgenden werde ich zunächst die Verstrickungen der Dinge im Phänomen des Zynismus zu beleuchten versuchen. Ich werde Artefakte in den Blick nehmen, die in den Praktiken der unverblümten und »unverschämten« Kritik, bei Dissensmarkierungen und Tabubrüchen, die gemeinhin als »zynisch«

gelten, eine Rolle spielen. Ich beginne mit dem kynischen Genre der Anekdote und steige ein mit einer Begebenheit aus meinem Privatleben, in deren Zentrum ein zynischer Weihnachtsbaum steht.

ZYNISCHE DINGE 1: PROTHESENBAUM UND TANNENKADAVER

Vorletztes Jahr erreichte mich ein Foto eines Weihnachtsbaumes aus dem Familienkreis in Kroatien. An dem so genannten Heiligen Abend wird auch von meiner atheistisch beseelten Familie alljährlich ein anständig ausgeschmückter Tannenbaum aufgestellt. Dieser war insofern speziell, als er in einer Pracht aus Weihnachtskugeln, schrägen Familienfotos, Röntgenbildern, alten Zahnprothesen, einer Spritze und einem Stethoskop erstrahlte (siehe Abb. 1). Anscheinend spielten das Jahresmotto »Krankheiten« und die medizinischen Berufe der Weihnachtsbaumbesitzer bei der Wahl der Firlefanze eine Rolle, wie dem auch sei: als ich fragte, wie es dazu kam und was das Ganze soll, kam die Antwort: Aus Spaß! Es sei ein spontaner Einfall gewesen, wie die Elstern das Zeug zusammenzutragen und dem immer gleichen Baum-Schmuck zu neuem Glanz zu verhelfen. Ein paar Tage später erzählte dann einer der Prothesenbaummacher, dass die Nachbarin, die – wie er sich ausdrückte – »tagein tagaus den kirchlichen Altar leckt«, zu ihm sagte: Deine Sippe ist geblieben, was sie immer war: zynische Schweine. Dieses Jahr zur Weihnachtszeit fischte ich aus dem Netz ein Comic-Bild des Künstlers Max Garcia, das als Mem im Internet kursierte, heraus, in dem ich die Tendenz, die sich im Prothesenbaum schüchtern ankündigte, virtuos zum Ausdruck gebracht sah und leitete es weiter (siehe Abb. 2). Die Familie wälzte sich vor Lachen. Und ich lachte mit.

Das materielle und das mediale Objekt (der Prothesenbaum und der Tannenkadaver-Comic) verstoßen gegen einen Brauch, eine Institution und riskieren, dass sie als verletzend, blasphemisch, zynisch rezipiert werden. Welche Ingredienzien genau sind aber dafür verantwortlich, dass sich an diesen Objekten der Affekt der Entrüstung entzündet und der Vorwurf des Zynismus erhoben werden kann? Bei der Beantwortung dieser Fragen kann der Schriftsteller, Literaturwissenschaftler, Ästhetik- und Modetheoretiker Friedrich Theodor Vischer helfen, der Ende des 19. Jahrhunderts dem »Cynismus« im Sinne von Tabu- und Anstandsverletzung eine Studie widmete. Vischer verfasste zunächst eine Schmähschrift gegen die Kleidermoden seiner Zeit, in der er mit Mitteln der Stilgroteske, in einem leidenschaftlich derben Ton und mit viel Witz die


Abbildung 1

Mode-Undinge und Mode-Unformen seiner Zeit attackierte (vgl. Vischer: *Wider einmal über die Mode)*. Als Antwort auf die zumeist empörten Reaktionen seiner Leser und Herausgeber verfasste er einen zweiten Text mit dem Titel *Ueber Cynismus und sein bedingtes Recht*, der u.a. 1878 auch in seinem Buch *»Mode und Cynismus. Beiträge zur Kenntniß unserer Formen und Sittenbegriffe«* erschien. Vischer geht es spezifisch um das Recht, Tabuthemen wie Sexualität und körperliche Ausscheidungen zum Gegenstand der Darstellung zu machen und auch um die Lizenz der Satire, die Rede- und Worttabus, die den Ausdruck von Affekten wie Ekel und Zorn verbieten, zu brechen. Das Recht auf »Cynismus« ist für Vischer zunächst einmal mit der Frage nach dem richtigen Sehen verbunden.

Ich versuche seine Fragestellungen und Ergebnisse auf das Beispiel des Tannenkadaver-Memes zu beziehen: Aus diesem medialen Artefakt könnte man schließen, dass sein Produzent die Sitte des alljährlichen weihnachtlichen Beisammenseins um den Baum als Ursache für das Baumsterben, also als etwas Naturwidriges, Hässliches sieht. Hat er dabei Unrecht, so hat er, wie Vischer sagt, »nur die innere Unform der eigenen hässlichen Seele in den Gegenstand hineingesehen« (Vischer: *Ueber Cynismus*, S. 88) und die Frechheit, mit der er den Spieß umdrehend den menschlichen Kadaver mitten im weihnachtlichen Zusammensein der Bäume zeichnet und witzelt, ist nur die andere Seite dieser »subjectiven Häßlichkeit« (ebd.). Habe er aber dabei Recht, so ergibt sich hieraus das weitere Recht, »das Häßliche«, das er im »Objekt richtig gesehen hat, auch als häßlich« darzustellen (ebd.). Der Maßstab des richtigen Sehens ist bei Vischer die Natur: Richtig sehen heißt »mit dem an der wahren Natur messendem Auge durch die Welt gehen« (Vischer: *Ueber Cynismus*, S. 89); wer richtig sehe und »auf Tritt und Schritt Zerrbilder um sich wahrnehme«, habe laut Vischer ein Recht, endlich »wild« zu werden und das bedeutet: »derb im komischen Sinn« und derb im Sinne »des Ausbruchs ernster Empörung«. (Ebd., S. 89).

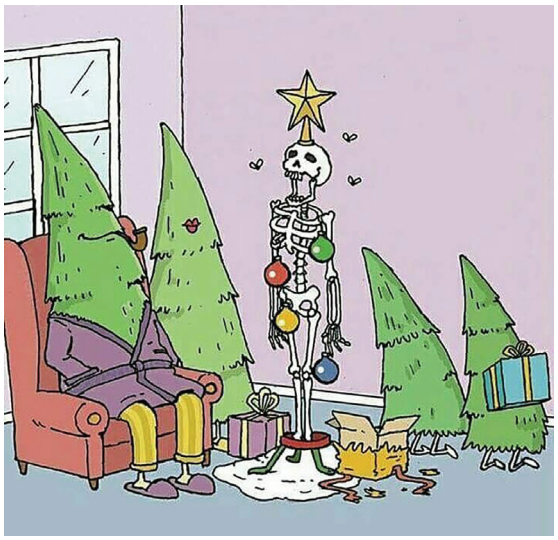


Abbildung 2

»Cynismus« ist laut Vischer gleichbedeutend mit »Bloßlegen« bzw. »Aufdecken« und zwar »eines Solchen, was in dieser Aufdeckung ekelhaft erscheint, häßlich im Sinne des Ekelhaften. Und das Prädikat häßlich oder ekelhaft trägt sich, je nachdem das Aufdecken beschaffen ist, auf den Aufdeckenden über.« (Vischer: *Ueber Cynismus*, S. 98) Hinter dem Vorwurf »Zynismus« steckt also ein komplizierter Übertragungsmechanismus. Häufig gilt: Wenn sich Individuen und Kollektive in einer Enthüllung falsch gespiegelt bzw. zerrspiegelt sehen, bekommt der Aufdeckende – je nach Wann, Wie, Wer, Was der Aufdeckung – die Fratze des Zynismus zurückgespiegelt. Das Gewinnbringende an Vischers Überlegungen ist die Auffassung des Zynismus-Komplexes als einer zweiteiligen Bewegung, wobei die erste Teilbewegung auf die Störung einer objektivierten, zur zweiten Natur gewordenen Konvention angelegt ist und die zweite im Glättungsversuch des Bruchs durch den Vorwurf »Zynismus« besteht. In der Terminologie des OMedeR-Projektes kann man die erste Teilbewegung als »reflexiv« bezeichnen, da sie u.a. »Fähigkeit zur Distanzierung von eingeschliffenen Routinen, Denkweisen, vorgefassten Meinungen der eigenen ›community‹« an den Tag legt. (OMedeR: *Was ist Reflexivität*). Die zweite, die als ablehnende und verdrängende Gegenbewegung reflexive Hinterfragung abwehrt und überdeckt, kann man »deflexiv« nennen (vgl. Jain: Die *Spannung zwischen Subjekt und Politik*, Ders.: *Die Dialektik des Automatismus*, Ders.: *Widerspruch, Widerstreit, Widerstand)*.

Das Provokative an der reflexiven Tendenz sind, wie Vischer darlegt, spezifische Stoffsphären, die der »Cynismus« mit Vorliebe aufgreift. Das Adjektiv hündisch, der den »cynischen« Praktiken und Sprechakten etymologisch und attributiv seit der Antike anhaftet, suggeriert, um welche Sphären es sich handelt: es ist »das unsagbar unanständig[e]« Gebiet des Dreckigen, des Schmutzigen, des »äußerst Natürlichen.« (Vischer: *Ueber Cynismus*, S. 99) »Cynismus« ist, so Vischers schöne Definition »ein Wühlen im Schmutze mit Vorliebe.« (Ebd., S. 131) Unter Schmutz sei das *turpe* zu verstehen, das in der Sentenz *naturalia non sunt turpia* gemeint ist:

> »Was von außen sich aufdrängend, als klebriger, schwammiger, formwidriger, übelriechender Stoff, was als widerlich häßliches Thier uns abstößt, was am eigenen Körper als Ausscheidung des organischen Lebens oder Product von Krankheitsprozessen, was als Zeuge unserer Thier-Verwandtschaft im Geschlechtsleben uns so berührt, trifft, packt, daß wir uns schütteln oder daß wir erröthen oder beides […]« (Vischer: *Ueber Cynismus*, S. 102)

Der »Stoff« der reflexiv-zynischen Behandlung ist also häufig (und so auch in den beiden Tannenbaum-Beispielen) die materielle Basis mittels derer der Mensch an die Natur und das Leben angekoppelt ist – und die hinter dem Schleier des Anstands (der konventionell gewordenen Scham) verhüllt bleibt. Den beiden Baum-Dingen wohnt ein Kontrast inne, aus dem sich die Komik speist, nämlich der Kontrast zwischen dem »Geist« und dem »Stoff«, dem »Erhabenen« und »Niedrigen«. Vischer schreibt:

> »[Die Wissenschaft] weiß, daß an sich der Stoff mit dem Geist in keinem Kontraste steht, daß seine formlosesten Klumpen formlos nur scheinen, seine häßlichsten organischen Gestaltungen doch Glieder der Kette sind, an deren glänzenden Schlusse das hohe Gebilde des Menschen steht, sie weiß, daß […] die reinste Seelenduft der Liebe sich der animalischen Regungen nicht zu schämen hat, die seine Unterlage bilden. Hier gibt es nichts zu scheuen, zu ekeln, nichts zu lachen. Aber das Leben will auch Unruhe, Vibration, Oscillation, Lohe. Gefühl, Phantasie schüttelt durcheinander, wirft einander schroff entgegen, was an sich, durch die Reihen der Mittelglieder verbunden, im Frieden der Logik zusammen wohnt. Es ist das schwinden oder Auslassung der Mittelglieder, wodurch diese Stöße, Aufprallungen, Schnellungen vor sich gehen. Es sind Sprünge. Durch sie entsteht der Schein, daß zwischen den großen Gedanken eines Mannes und seinem Stuhlgang, zwischen den Hochgefühlen der Liebe und ihrem realen Ziel keine Gleichung, keine Brücke sei. Ja es kann scheinen, als ob das obere, das ideale Ende negiert sei, wenn das untere sich so oder so der Wahrnehmung aufdrängt.« (Vischer: *Ueber Cynismus*, S. 103)

Der Betrachter der Weihnachtsbäume wird aus dem weihevollen Kontext eines Christbaumes durch Spritzen, Röntgenbilder, Zahnprothesen und ein Skelett in die banale Realität der Medizin, den rohen Materialismus der

Krankheiten und der Verwesung, zurückgeholt. In der Rezeption stellt sich – je nach Betrachter – der Effekt der Herabsetzung, des Qualitätsverlusts des »heiligen« Brauchs ein oder man goutiert die Technik, den »plötzliche[n] Ruck«, der die anscheinend »entlegenen Pole« des Weihevollen und Organischen »gegeneinander schnellt« (Ebd., S. 103), und lacht.

ZYNISCHE DINGE 2: WERTEKOMPASSE UND DEMOTIVATORS

»Ob Mensch oder Unternehmen, wer sich auch morgen behaupten will, braucht Werte«, heißt es in einem Handbuch für Führungskräfte. »Fehlt der eigene Wertekompass, schlittern wir auf Dauer von einer Krise in die nächste« (Neubarth: *Führungskompetenz aufbauen*, S. 106). Die *Core-Values*-Mode hält aktuell die Sphäre der Organisationskommunikation fest im Griff und Wertekompasse sprießen wie Pilze aus dem Boden. Die Universität Paderborn etwa hat ihren in die Form einer Kleeblatt-Grafik gegossen, der Wertekompass des WVW/ORA, des größten Anzeigenblattverlags Deutschlands, materialisiert sich dinglich als Sammlung von Bausteinen, auf denen die Core-Values-Floskeln wie »Leistung«, »Loyalität«, »Wertschätzung und Respekt« und »Soziale Verantwortung« prangen (siehe Abb. 3).
Wertekompasse gehören zu einem Genre der organisationalen Textproduktion, die Luhmann (*Organisation und Entscheidung*, S. 417) »Selbstbeschreibung« nennt. Es handelt sich um Texte, mit denen und durch die sich die Organisation selbst identifiziert. Selbstbeschreibungen verdecken die Intransparenz des Systems und dienen diesem als »offizielle Denkkultur« (ebd. S. 422). Da die Organisation – im Unterschied zu einem Bewusstsein, »dem der eigene Körper ein Ich aufzwingt« (ebd.) – körperlos ist, muss sie die »genuine Unterbestimmtheit ihrer Selbstreferenz« durch »kommunikabile Indikatoren« wie Name, Adresse, »konkretisierende und unterscheidungswirksame Funktionsangaben«, »Reputationsmerkmale, die angeben, worauf man stolz sein kann, und vor allem die eigene, erzählbare Systemgeschichte« (ebd., 423) reduzieren. Sie muss also die eigene Körperlosigkeit durch Texte – die, so könnte man einwenden, immer auch auf mediale Materialitäten angewiesen sind – kompensieren. »All dies«, schreibt Luhmann bezüglich des Konglomerats der autologischen Texte der Organisation, »gerinnt zu der Annahme einer (wenn nicht logisch so doch praktisch) widerspruchsfreien Einheit, auf die man sich berufen kann; und dies auch dann noch, wenn es zu störenden Ereignissen kommt oder zu offenen Konflikten oder zu Kommunikationen, die die ›offizielle‹



Abbildung 3

Selbstbeschreibung zynisch oder karnevalartig unterlaufen.« (Ebd., S. 423) Zynismus ist, so kann man mit Luhmann schlussfolgern, eine durchschauende, dem Offiziellen zuwiderlaufende Kommunikation, die die Annahme/den Schein eines widerspruchsfreien Selbst der Organisation in Frage stellt und ihre Selbstbeschreibungen häufig als unglaubwürdig entlarvt.

Offen bleibt, ob die Marketingabteilungen und Mitarbeiter es im Organisationsalltag aufrichtig meinen mit den Wertekompassen oder ob es sich um leere Floskel handelt, an die niemand glaubt. Es wäre illusorisch zu erwarten, dass die *Core-Values*-Statements tatsächlich ins wirkliche Geschehen implementiert werden, zumal aus der Sicht der erfahrenen Insider. Wie alle Selbstbeschreibungen fixieren auch Wertekompasse »Ideen, über die man […] reden kann, ohne viel Rücksicht zu nehmen, was auf der operativen Ebene tatsächlich geschieht« (Ebd., S. 418). Mit einem anderen Luhmannschen dictum gesagt: »Auf der Ebene der Ideen pendelt das System mit weiteren Ausschlägen als auf der Ebene der real wirksamen Strukturen.« (Ebd., S. 426) Wenn bestätigtes Vermutungswissen über diesen Widerspruch (Diskrepanz zwischen Idee und Operation, in Vischers Terminologie: Zerrbild) auch kommuniziert (aufgedeckt) wird, bekommt in der Regel nicht die topologisch verteilte Kommunikation, sondern ein »punktualisierter« Akteur (Law: *Notizen*, S. 436; Winkler: *Black Box,* S. 13) die Fratze des Zynismus zurückgespiegelt. Es sind im Normallfall die Menschen (Mitarbeiter, Manager, Bosse), denen Zynismus vorgeworfen wird, aber auch Dinge, die organisationale Selbstbeschreibungen verkörpern. Wertekompasse können als zynisch rezipiert und etikettiert werden.

Zynische Kommunikation muss nicht »durch die Absicht eines Jemand hervorgebracht sein« (Vischer, S. 103). Sie kann sich von selbst unfreiwillig

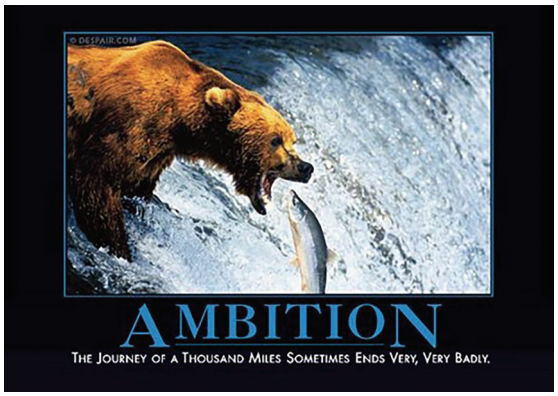


Abbildung 4


Abbildung 5

»selbstparodistisch« gestalten, etwa im Zuge eines störenden Ereignisses, zum Beispiel eines Skandals. Unter Skandal verstehe ich mit Koschorke »eine Ereignisform, in der ein Kollektiv auf eine Transgression reagiert, die sie nicht länger glaubwürdig zu ignorieren vermag.« (Koschorke: *Wahrheit und Erfindung*, S. 201) Ein Beispiel ist der VW-Skandal, ein Ereignis, bei dem das Vermutungswissen, dass bei VW das Wasser gepredigt und Wein gesoffen wird, wenn werte-*brand*erisch auf »ökologisches Produzieren« gekompasst wird und operativ auf Falsifikation von Abgaswerten, »aus der Latenz ins Freie der öffentlichen Verhandlungen« (Ebd.) gelangte. Wenn die Entblößung nicht einer Person zugerechnet werden kann, müssen statt der körperlosen Organisation ihre Selbstbeschreibungen und ihre textuell-dinglichen Substrate – etwa der Name (Stichwort »VW-Zynismus«) – als Objekte der Zuschreibung herhalten. Zynische (durchschauende, entlarvende, enthüllende) Kommunikation scheint also eine notwendige Folge von Selbstbeschreibungen zu sein, ihr vorprogrammiertes Gegenteil in demselben System.

Doch zynische Kommunikation kann auch in Form einer »Verspottung eines offiziellen Kults« (Luhmann: *Organisation und Entscheidung*, S. 423), als absichtliches Parodieren der offiziellen Kommunikation ausgetragen werden. So verballhornt zum Beispiel die Firma Dispair INC. positive Phrasen und insbesondere die Core-Values-Statements und Motivationssprüche der Unternehmenskommunikation. Dispair INC. bietet Büro-Dinge wie Kaffeetassen und Poster zum Verkauf an, die mit demotivierenden Bild-Spruch-Collagen Floskeln wie *Success*, *Multutitasking* oder *Ambition* parodieren (siehe Abb. 4 u. 5).

Bei Demotivators-Produkten handelt es sich zunächst einmal um Wort-Bild-Collagen auf einem dinglichen Substrat. Collagen selbst sind Parodien und die Parodie ist etymologisch ein Nach- bzw. Gegengesang, der den Mustern

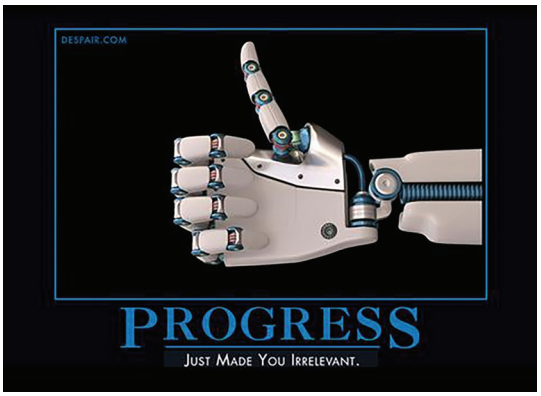
einer Vorlage nachkomponiert wird (Vgl. Wirth: *Parodie*, Genette: *Palmipsest*). Die Collagen imitieren stilistisch die Kommunikation und die Produkte der *motivational industry*, transformieren jedoch thematisch deren Inhalte, indem sie durch Hinzufügungen vorlagefremder Elemente – der »Negativabrücke« der klischeehaften Zu-Sprüche – die positiven Floskeln semantisch ins Negative verkehren. Ähnlich wie bei den Baumbeispielen wird auch hier die Diskrepanz zwischen semantischer Disparatheit (dort die entgegengesetzten Pole Weihevolles/Organisches, hier Motivationsspruch/Demotivationsspruch) und dem Zusammenrücken/der Reihung, die gewissermaßen eine Einebnung der semantischen Verschiedenheiten suggeriert, ins Bewusstsein gehoben. Es ist jedoch nicht allein diese Technik, die man das groteske Mosaik (Günther: *Das Groteske,* S. 60) nennen kann, die die *Demotivators* zu zynischen Objekten macht, vielmehr sind es die »harten Wahrheiten«, die sie vermitteln. Auf der Webseite der Firma steht – unter der Überschrift »Motivational products don't work. But our Demontivator® products don't work even better« – in diesem Sinne:

> »When we started Despair, we had a dream. To crush other people's dreams. But we knew, given our goal, we'd be in for a fight. After all, the Motivation Industry has been crushing dreams for decades, selling the easy lie of success you can buy. That's why we decided to differentiate ourselves – by crushing dreams with hard truths!« (Dispair INC.)

Sprüche wie »DARE TO BE DIFFERENT. Because there's always room for another annoying non-conformist like you in the unemployment line« oder »PROGRESS. Just made you irrelevant.« *(Dispair INC.)* sprechen in der Tat etwas aus, was Viele nicht hören und realiter wohl niemand wahrhaben will (siehe Abb 6 u. 7). Mit ihrem Programm des Aussprechens harter Wahrheiten verorten sich die Dispair-Parodisten in die Tradition einer epochen- und genreübergreifenden stilistischen Formation, die man in Anlehnung an die antike kynisch-literarische Tradition *Ioco-seria*, Scherz und Ernst, nennen kann. Diese Formation, die sich seit der Antike durch die europäische Kulturgeschichte hindurchschlängelt, beansprucht für sich die Lizenz zur *parrhesia,* womit schon in der Antike u.a. die Erlaubnis der Komödie bezeichnet wird »frei und unzensiert Anstößiges auszusprechen«, vornehmlich »über Politiker und Regierende […] uneingeschränkt zu schimpfen«, also u.a. die offizielle Kommunikation durch (schwarzen) Humor, derben Witz und Spott ins Lächerliche zu ziehen (Vgl. Niehues-Pröbsting: *Der Kynismus*, S. 177). Es



Abbildung 6



Abbilung 7

muss nicht betont werden, dass *Parrhesiasten* massiven Anfeindungen ausgesetzt waren.

Foucault untersucht den antiken Kynismus im Zusammenhang mit *parrhesia*. Er spricht diesbezüglich von der Erfordernis einer »äußerst typisierten Lebensform […] mit sehr charakteristischen, sehr wohlbestimmten Regeln, Bedingungen oder Modi […]«, die »sehr stark auf das Prinzip des Wahrsprechens aufgebaut ist, des Wahrsprechens ohne Scham und Furcht […], das seinen Mut und seine Kühnheit so weit dehnt, dass daraus eine unerträgliche Unverfrorenheit wird.« (Foucault: *Der Mut zur Wahrheit*, S. 217-218). Den »Skandal der Wahrheit« zu leben, darin besteht für Foucault der Kern des *cynisme*, dessen Wappen der Begriff Freimut und Unverfrorenheit kennzeichne (ebd., S. 219).

Cynisme ist für Foucault eine historische Kategorie, die in verschiedenen Formen die westliche Geschichte durchzieht. Er nennt drei Bereiche, die den antiken Kynismus im Lauf der Geschichte weitergetragen: Die christliche Askese, die revolutionären Bewegungen und die Kunst als Ort des Einbrechens des Unteren, des Niederen. »In jeder Form der Kunst«, schreibt Foucault, »gibt es eine Art von ständigem Kynismus« gegenüber jeder etablierten Kunst« (ebd. 248), und weiter: »Die moderne Kunst ist der Kynismus in der Kultur, der Kynismus der Kultur, die sich gegen sich selbst wendet« (ebd. S. 249). Demotivators-Produkte zeigen, dass die Kultur sich zynisch gegen sich selbst wendet in einer Sphäre, die über den Bereich, den Foucault Kunst nennt, weit hinausgeht. Foucaults Verständnis der Kunst ist aus heutiger Sicht ein traditionelles, das auf die moderne, vor allem avantgardistische, skandalöse Kunst hin gemünzt ist. Weiterführender als nach der Kunst ist es nach der Ästhetik der zynischen Dinge zu fragen.

ÄSTHETHISCHE FUNKTION

Die »zynischen« Dinge kann man durchaus als »ästhetisch« oder präziser: als Träger der »ästhetischen Funktion« analysieren. Den Begriff »ästhetische Funktion« entlehne ich dem tschechischen Strukturalisten Jan Mukarovskýs, der den Funktionsbegriff in den 1930er und 1940er Jahren phänomenologisch und dialektisch-materialistisch umdeutete und für die ästhetische Theorie fruchtbar machte. Im Unterschied zu dem an Zweckrationalität orientierten Funktionsbegriff der Architektur ist Mukarovskýs Auffassung der Funktion nicht objektivistisch, d.h. einseitig am Objekt, sondern auch am Subjekt festgemacht, genauer: an der »Polarität zwischen Subjekt und Objekt«. (Günther: *Die Funktionen des Funktionslosen*, S. 12). Hans Günther erläutert:

> »Den traditionellen Funktionsbegriff, der das Funktionieren von Elementen in einer Struktur dient, der die Tatsache ausdrückt, daß ein Ding zu etwas dient, transzendiert Mukarovský in Richtung auf die Bestimmung der Funktion als ›Art und Weise des Sich-geltend-Machens des Subjekts gegenüber der Außenwelt‹. Die beiden Pole im Spannungsfeld der Funktion sind: die Wirklichkeit, an der die Funktionen zur Geltung gelangen, und das Subjekt als ›Quelle der Funktionen‹. Funktion schließt also die Haltung (postoj), Einstellung (nastrojení) des Individuums ein. Es handelt sich dabei aber nicht nur um eine anthropologische Frage, denn die Stabilisierung der Funktionen ist nicht Angelegenheit des Individuums, sondern des sozialen Kollektivs. Dort bilden sich die Normen heraus, die die Funktionen lenken, dort werden auch die Funktionen in Beziehung zueinander gesetzt, hierarchisiert. […] Das Zu-Ende-Denken des Funktionalismus schließt natürlich auch den Gesichtspunkt der Evolution, der Dominantenverschiebung ein. Der objektivistische Funktionalismus, der die Ziele hauptsächlich aus den Gegenständen deduziert, erfaßt Funktion nur als statische Größe. Mukarovský dagegen bekommt auch die Verschiebung und Umhierarchisierung von Funktionen, die Umfunktionierung von Dingen in den Blick. ›Die funktionale Betrachtung erlaubt die Dinge als Geschehen zu begreifen, ohne ihre materielle Realität zu ignorieren. […] ‹‹ (Günther: *Die Funktionen*, S. 12-13).

Mukarovský erarbeitet eine Typologie der Funktionen und unterscheidet zwischen »praktischen Funktionen« (die »auf eine unmittelbare Umgestaltung

der Wirklichkeit abzielen«), »theoretischer Funktion« (die »rationale, intersubjektiv mittelbare Erkenntnis« bereitstellt), »symbolischer Funktion« (die »Dinge in Symbole irrationaler Vorstellungen verwandelt«) und schließlich »ästhetischer Funktion«, die folgende Besonderheiten aufweist:

> »1. Isolierung: Sie isoliert ihren Gegenstand, hebt ihn aus seiner gewohnten Umgebung, aus der alltäglichen Praxis heraus.
> 2. Verfremdung: Die ästhetische Herauslösung eines Dinges aus den gewohnten Zusammenhängen kommt einer desautomatisierenden Betrachtungsweise entgegen, die das Neue, Fremde, Ungewohnte an dem Ding unterstreicht.
> 3. Intensivierung: Die ästhetische Funktion verwandelt ihren Gegenstand in ein autonomes Zeichen, d.h. ein Zeichen, das zunächst um seiner selbst willen von Interesse ist. […]
> 4. Konzentration: Die ästhetische Funktion konzentriert die Aufmerksamkeit auf den Aufbau des Zeichens, auf seine Faktur wie sein Material. […]
> 5. Semantisierung: Die ästhetische Funktion eröffnet dem Wahrnehmenden eine Fülle von Bedeutungen, die potentiell in dem Zeichen angelegt sind. […]
> 6. Appell an die wertende Stellungnahme: Die ästhetische Funktion provoziert eine wertende Haltung des Rezipienten gegenüber dem ästhetischen Zeichen. […]« (Ebd., S. 14).

Laut Mukarovskýs Auffassung sind in allen Dingen potentiell alle Funktionen anwesend, so dass die ästhetische Funktion also keineswegs auf den Bereich der Kunst beschränkt bleibt, sondern alle Lebensbereiche durchdringt. Indem die ästhetische Funktion ihren Gegenstand isoliert, entpragmatisiert und seinen Selbstwert unterstreicht, tritt sie in Widerspruch zu allen anderen Funktionen, die ein Gegenstand haben mag. Die »normalen« Funktionen eines Dings verschwinden nicht, die ästhetische Funktion annulliert sie nicht, sondern existiert als dialektischer Widerspruch zu diesen und mit diesen in dem Ding.

MEDIALITÄT DES ZYNISMUS: NEGATIVE RESONANZ

»Ästhetisch« sind die zynischen Dinge auch, weil sie unsere Sinne bewegen. Vischer zufolge ist gerade das, was »widerlich, häßlich, ekelhaft uns abstößt,

uns so berührt, trifft, packt, daß wir uns schütteln oder daß wir erröthen oder beides« der beliebte Stoff der zynischen Bearbeitung. Der materialistisch-konstruktivistische Ansatz Anil K. Jains besagt, »dass jedes materielle Ding das Potential birgt, zum Objekt und schließlich zum Medium (für uns) zu werden«, wenn es qua »ästhetischer Ansprache« an unsere Sinne »Resonanz«, d.h. »ein Gefühl des Gleichklangs mit unseren Wünschen« und Begehren erzeugt. Jain schreibt:

> »Dabei muss das Medium ›sensibel‹ vorgehen, d.h. es muss zum einen sehr genau erahnen können, was sein Gegenüber hören möchte. Und zum anderen darf es in seinen Äußerungen den Bogen nicht überspannen, es darf nicht die ganze Wahrheit ›offenbaren‹, die möglicherweise peinlich oder aus anderen Gründen unangenehm ist. […] Ohne diese Sensibilität laufen sämtliche Bemühungen der Medien ins Leere, denn sie verfehlen dann die Begehren der Rezipienten und können dann keine Botschaft generieren.« (Jain: *Ästhetische Resonanz*, S. 7).

Objekte, an denen sich der Vorwurf Zynismus entfaltet, scheinen geradezu ein rabiat unsensibles Medium zu sein, das – ähnlich wie Diogenes in folgender Anekdote – im Tonangeben über das übliche Maß hinausgeht:

> »Als jemand ein Stück Brot hatte fallen lassen und sich schämte, es wieder aufzuheben, wolle er ihm einen Denkzettel geben: er schlang also um den Hals eines irdenen Kruges eine Schnur und schleifte so das Gefäß über den ganzen Töpfermarkt weg. Er ahme, sagte er, die Chormeister nach; denn auch diese gingen im Tonangeben ein wenig über das eigentliche Maß hinaus, damit die übrigen den richtigen Ton träfen.« (Diogenes Laertius: *Diogenes*, S 295).

Einem umkehrenden Verstärker ähnlich, gleichen der Chormeister, Diogenes, und das zynische Medium die Abweichungen vom Soll-Wert im System durch übertreibend schrille und äußerst auffällige korrigierende Signale aus (vgl. Wikipedia: *Negative Rückkopplung*). Die Medialität des Zynismus könnte man umkehrend-verstärkend und mit Epiktet/Foucault auch »kataskopisch« nennen. Ähnlich wie der Kyniker im Verständnis dieser beiden Autoren, übernimmt das aggressive Medium die Funktion eines Kundschafters oder Spähers *(kataskopos)*, der »vor die Front der Menschheit geschickt« wird, um festzustellen, »was den Menschen in weltlichen Dingen zu- oder abträglich ist«

(Foucault: *Der Mut zur Wahrheit*, S. 220), was mit den menschlichen Begehren gleich- oder missklingt (vgl. Jain: *Ästhetische Resonanz*) und schließlich auch, was gefällt und/oder missfällt. Auch in diesem Sinne ist die zynische Medialität ästhetisch, denn ästhetisch ist nicht nur das reine Wohlgefallen. Das Gefallen »schließt starke Momente des Mißfallens ein, die sogar zur Steigerung des Gefallens beitragen. Außerästhetisch ist allein eine völlig indifferente Haltung.« (Günther: *Die Funktion des Funktionslosen*, S. 14).

SPRECHENDE EUROFIGHTER

In einer Reihe von Werbeinseraten, die u.a. in der FDP-Parteizeitung *elde* und dem Magazin Schweizer Soldat 2006/2007 erscheinen, stellen sich unterschiedliche High-Tech-Dinge in der Ich-Rede vor, darunter ein Militärflugzeug, das sagt: »Mein Name ist Eurofighter. Verteidigungsexperten halten mich für das leistungsfähigste und vielfältigste Flugzeug der neuen Generation. Mit über 600 Bestellungen habe ich gegenüber der Konkurrenz die Nase vorn. Ich bin ein Beispiel der erfolgreichen Kooperation zwischen den vier Nationen Deutschland, Großbritannien, Italien und Spanien […]«. *(Schweizer Soldat*, S. 13)

Auf die Eurofighter-Anzeige des Rüstungskonzerns (siehe Abb. 8) reagiert prompt ein isw-Pamphlet (siehe Abb. 9), das den Spieß umdreht und den Gegner mit seiner eigenen Waffe – dem Trick der dinglichen Ich-Rede – attackiert: »Ich bin EADS. Mein Kriegsflugzeug-Name ist Eurofighter. Ich zerstöre bereits im Frieden, denn ich vernichte den Gegenwert von 30 Grundschulen (8 Klassen + kleine Mehrzweckhalle). Denn ich koste fast 120 Millionen Euro. Damit bin ich Spitze unter den Kampfflugzeugen. 600 Stück meines Typs sind von mehreren europäischen Regierungen bereits bestellt, allein 180 Stück von der Bundesregierung […].« (isw: *Non!Nein!No!)*

Man könnte in diese medialen Objekte die zwei Typen des modernen Zynismus, die die Forschungsliteratur mehrfach herausgearbeitet hat, hindeuten: den bösen, machiavellistischen Zynismus »von oben« und den guten, subversiven Widerstandszynismus »von unten«. Zumal, wenn man Sloterdijk gelesen hat. Im kulturwissenschaftlichen Diskurs des Zynismus in Deutschland hat es sich spätestens seit seinem einflussreichem Buch etabliert, zwischen den negativ konnotierten top-down-Zynismen der Macht und den positiv gewerteten bottom-up-Zynismen des Widerstands zu unterscheiden. Sloterdijk macht diese Unterscheidung stark und versucht sie auch orthographisch zu



Abbildung 8



Abbildung 9

zementieren, indem er die ersteren mit Z, die letzteren mit K schreibt. Der Autor sympathisiert mit dem rebellischen Kyniker, vor allem Diogenes, der im Buch stark idealisiert wird, der Zyniker dagegen, der auf der Seite der Herrschenden und der herrschenden Kultur steht, repräsentiert fast alle negativen Merkmale der westlichen Zivilisation. Spezifisch zu Machiavelli heißt es bei Sloterdijk:

> »Machiavellis Fürsten-Schrift wurde seit jeher, vor allem in bürgerlicher Zeit, als das große Testament zynischer Macht-Technik gelesen. Wie ein unüberbietbares Offenbarungslied der politischen Skrupellosigkeit wurde sie unter moralische Anklage gestellt. Was die Religion von Grund auf und bedingungslos verurteilt, wird hier als politisches Kunstmittel offen empfohlen: der Mord. Natürlich haben im Laufe der Geschichte Unzählige sich dieses Mittels bedient. Hierin liegt die Neuheit der Lehre Machiavellist nicht. Aber daß nun einer auftritt und es offen sagt, das schafft ein neues moralisches Niveau – das überhaupt nur unter dem Begriff Zynismus sinnvoll erörtert werden kann […] Das Aussprechen gilt, im Grunde bis heute, für skandalöser als die unausgesprochenen Tatsachen.« (Sloterdijk: *Kritik,* S. 439).

Man kann die EADS-Werbung aus moralischen Gründen verurteilen, man kann argumentieren, dass ein neues Niveau der Sagbarkeit erreicht ist, wenn

für Mordmaschinen genauso ungehemmt und offen geworben wird wie für Pampers-Produkte oder Schokolade. Wollen wir aber dem sprechenden Ding aus der EADS Reklame das Label zynisch anhängen? Oder wollen wir sagen, dass sein Widerstreiter, das Pamphlet-Flugzeug, das zynische Objekt ist, weil es den Pfad des Dissens einschlägt und kein Blatt vor dem Mund nimmt, wenn es darum geht, unmissverständlich auszusprechen, was Sache ist? Oder ist das Verfahren der dinglichen Auto-Rede (Vgl. Zeman: *Zyklographie*, Adelmann/Köhler/Kraft/Neubert/Zeman: *Kulturelle Zyklographie der Dinge*) an sich zynisch, weil es so unverschämt amoralisch für beide Seiten arbeitet?

Wie bereits festgestellt: hinter dem Vorwurf Zynismus steckt ein komplizierter Übertragungsmechanismus, der mit Automatismen der Moral so eng verstrickt ist, dass Verallgemeinerungen, die für die Sphären der Kunst, der Politik, der Ökonomie und der Werbung gelten würden, extrem schwierig sind. Diesen Mechanismus in all diesen Bereichen präzise auf Gemeinsamkeiten zu untersuchen, wäre eine äußerst komplexe Beschreibungsangelegenheit, zumal man ständig gezwungen wäre, die eigene Moral und das eigene Freund-Feind-Schema zu reflektieren. Was zynisch ist, liegt schließlich im Auge des Betrachters.

Literatur:

- Abby, Philipp: *Hillary Clinton unloads on Donald Trump's ›cynical campaign of hate and fear‹*. In: The Washington Post, 13.03.2016. Internet: https://www.washingtonpost.com/news/post-politics/wp/2016/03/13/hillary-clinton-unloads-on-donald-trumps-cynical-campaign-of-hate-and-fear.
- Adelmann, Ralf/Köhler, Christian/Kraft, Kerstin/Neubert, Christoph (Hg.): *Kulturelle Zyklographie der Dinge*. Fink, München 2018 (in Vorbereitung).
- Billerbeck, Margarethe (Hg.): *Die Kyniker in der modernen Forschung*. Grüner, Amsterdam 1991.
- Dispair. INC. Internet: https://despair.com/.
- dpa: *Innenministerium: »Flüchtlinge fressen« ist »zynisch«*. In: monopol. Magazin für Kunst und Leben. 17.6. 2016. Internet: https://www.monopol-magazin.de/innenministerium-fl%C3%BCchtlinge-fressen-ist-zynisch.
- *Elde. Das Magazin der Liberalen*. 3 (2006).
- Erler, Michael: *Die Kyniker*. In: Zimmermann, Bernhard (Hg.): *Handbuch der griechischen Literatur der Antike*. Beck, München, 2014, S. 302-311.
- Ewald, Oscar: *Zur Psychologie des Zynikers*. In: *Zeitschrift für systematische Philosophie*. Bd. 5, 1915, S. 330- 337.
- isw – institut für sozial-ökologische witschaftsforschung e.V.: *Non!Nein!No!* Internet: https://www.yumpu.com/de/document/view/6181163/einsatzgebiet-fur-die-bundeswehr-isw/2
- Foucault, Michael: *Der Mut zur Wahrheit. Die Regierung des Selbst und der anderen*. Suhrkamp, Berlin 2010.
- Forsyth, Randall: *Trump's Sarcasm, Hillary s Cynicism*. In: *Barron's*. 30.06.2016. Internet: https://www.barrons.com/articles/trumps-sarcasm-hillarys-cynicism-1469857648.
- Freud, Sigmund: *Psychoanalytische Bemerkungen über einen autobiographisch beschriebenen Fall von Paranoia (Dementia paranoides)*. In: *Jahrbuch für psychoanalytische und psychopathologische Forschungen*. 3 (1912), S. S9-68, S. 47.
- Gorki Theater: *Flüchtlinge fressen – Not und Spiele. Eine Aktion des Zentrums für Politische Schönheit*. Internet: http://www.gorki.de/de/fluechtlinge-fressen-not-und-spiele.
- Geisel, Sieglinde: *Wo beginnt der Zynismus*. In: *tell. Magazin für Literatur und Zeitgenossenschaft*. 24. 6. 2016. Internet: http://tell-review.de/wo-beginnt-der-zynismus.
- Genette, Gérard: *Palimpseste. Die Literatur auf zweiter Stufe*. Suhrkamp, Frankfurt am Main, 1993.
- Günther, Hans: *Die Funktionen des Funktionslosen. Das Ästhetische und seine gesellschaftlichen Aspekte*. In: Ders.: *Struktur als Prozeß. Studien zur Ästhetik und Literaturtheorie des tschechischen Strukturalismus*. Wilhelm Fink, München, 1973, S. 11-36.
- Günther, Hans: *Das Groteske bei N.V. Gogol'. Formen und Funktionen*. Sagner, München, 1968.

- Habermas, Jürgen: *Zwischen Heine und Heidegger. Ein Renegat der Subjektphilosophie?* In: Ders.: *Die neue Unübersichtlichkeit*. Suhrkamp, Frankfurt/M., 1985, S. 121-125.
- Heidgen, Michael: *Kynischer Trick*. In: Ders.: *Inszenierungen eines Affekts: Scham und ihre Konstruktion in der Literatur der Moderne*. V&R unipress, Göttingen, 2013.
- Jain, Anil K.: *Die Spannung zwischen Subjekt und Politik und die Dialektik von Reflexion und Deflexion*. In: Pieper, Marianne/Gutiérrez Rodríguez, Encarnacion (Hg.): *Gouvernementalität – Ein sozialwissenschaftliches Konzept in Anschluss an Foucault*. Campus, Frankfurt/New York 2003, S. 240–256. Internet: http://www.power-xs.net/jain/pub/subjekt-politik.pdf
- Jain, Anil K.: *Die Dialektik des Automatismus – Deflexion oder das Andere der Reflexion*. In: Bublitz, Hannelore/Kaldrack, Irina/Röhle, Theo/Zeman, Mirna (Hg.): *Automatismen – Selbsttechnologien*. Wilhelm Fink: München 2013, S. 181-191. Internet: http://www.power-xs.net/jain/pub/dialektik_des_automatismus.pdf
- Jain, Anil K.: *Widerspruch, Widerstreit, Widerstand*. Internet: http://www.power-xs.net/jain/pub/widerspruch_widerstreit_widerstand.pdf
- Jain, Anil K: *Ästhetische Resonanz – Subjekt, Begehren, Medium*. In: *KultuRRevolution*. Vol. 70, Heft 2 (2016), S. 84-88. Internet: http://www.power-xs.net/jain/pub/aesthetische_resonanz.pdf
- Hochkeppel, Willy: *Mit zynischem Lächeln. Die Kyniker als Hippies der Antike*. In: Ders. *War Epikur ein Epikureer?: Aktuelle Weisheitslehren der Antike*. Orig.-Ausg., 2. Aufl., Deutscher Taschenbuch-Verlag, München, 1985, S. 99-114.
- Koromzay, Tibor: *Ein Herz für Zyniker*. Internet: http://www.tiborkoromzay.ch/de/blog/eintraege/1180-ein-Herz-fuer-Zyniker.php.
- Koschorke, Albrecht: *Wahrheit und Erfindung. Grundzüge einer allgemeinen Erzähltheorie*. S. Fischer Verlag, Frankfurt/M. 2012.
- Law, John: *Notizen zur Akteur-Netzwerk-Theorie: Ordnung, Strategie und Heterogenität*. In: Bellinger, Andréa/Krieger, David J. (Hg.): *ANThology. Ein einführendes Handbuch zur Akteur-Netzwerk-Theorie*. Transcript, Bielefeld, 2006, S. 429-446.
- Kühl, Christiane: *Menschenopfer mit Tiger, vorne rechts!* In: *Zeit online*, 22.06.2016. Internet: http://www.zeit.de/kultur/2016-06/zentrum-fuer-politische-schoenheit-fluechtlinge-fressen.
- Laertius, Diogenes: *Diogenes*. In: Ders.: *Leben und Meinungen berühmter Philosophen*. Meiner, Hamburg, 2008, S. 288-318.
- Largier, Niklaus: *Zynismus*. In: Fricke, Harald: *Reallexikon der deutschen Literaturwissenschaft*. Bd. 3, de Gruyter, Berlin, 2010, S. 901-904.
- Lovink, Geert: *Digitale Nihilisten. Wie die Blogsphäre den Medienmainstream unterminiert*. In: *Lettre International*. Vol. 73 (2006), S. 94-99. Internet: https://www.lettre.de/content/geert-lovink_digitale-nihilisten
- Moldaschl, Manfred: *Zynismus-Controlling. Zur Messung von Nachhaltigkeit und Scheitern im Change*. In: *Papers and Preprints of the Department of Innovation Research and Sustainable*

Resource Management (BWL IX), Chemnitz University of Technology, No. 5/2010. Internet: https://www.econstor.eu/obitstream/10419/55382/1/684995824.pdf.

- Münkler, Herfried: *Der Zyniker*. In: Schröder, Thomas (Hg.): *Die Schamlose, das Glückskind und all die anderen: 30 Charakterbilder mit e. Gegenbild von Martin Walser*. Keyser, München, 1988, S. 99-106.
- Niehues-Pröbsting, Heinrich: *Der Kynismus des Diogenes und der Begriff des Zynismus*. Fink, München, 1979.
- Neubarth, Achim: *Führungskompetenz aufbauen. Wie sie Ressourcen klug nutzen und Ziele stimmig erreichen*. Gabler, Wiesbaden 2011.
- OMeDeR: *Was ist Reflexivität*. Internet: http://www.omeder.de/page.php?id=2.
- Rudberg, Gunnar: *Zur Diogenes-Tradition*. In: *Symbolae Osloenses: Norwegian journal of Greek and Latin studies*. 1935, S. 22- 43.
- *Schweizer Soldat*. Sonderausgabe, November 2007.
- Sloterdijk, Peter: *Kritik der zynischen Vernunft*. Suhrkamp, Frankfurt am Main, 1999.
- Team Fix: *Transcript: President Obama s remarks on Donald Trump's Election*. In: The Washington Post. 9.11.2016. Internet: https://www.washingtonpost.com/news/the-fix/wp/2016/11/09/transcript-president-obamas-remarks-on-donald-trumps-election.
- Tinner, Walter: *Zynismus; zynisch*. In: Ritter, Joachim (Hg.): *Historisches Wörterbuch der Philosophie*. Wissenschaftliche Buchgesellschaft, Darmstadt, 2007, S. 1549-1556.
- Vischer, Friedrich Theodor: Wieder einmal über die Mode. In: Ders.: *Mode und Cynismus. Beiträge zur Kenntniß unserer Culturformen und Sittenbegriffe*. Hg. von Michael Neumann. Kadmos, Berlin, 2006, S. 9-82.
- Vischer, Friedrich Theodor: *Ueber Cynismus und sein bedingtes Recht*. In: Ders.: *Mode und Cynismus. Beiträge zur Kenntniß unserer Culturformen und Sittenbegriffe*. Hg. von Michael Neumann. Kadmos, Berlin, 2006, S. 83-180.
- Weber, Ralf: *Zynisches Handeln. Prologomena zu einer Pathologie der Moderne*. Peter Lang Frankfurt/M. u.a., 1998.
- Winkler, Hartmut: *Black Box und Blackboxing – Zur Einführung*. Internet: http://homepages.uni-paderborn.de/winkler/gk-black.pdf.
- Wikipedia: *Negative Rückkoppelung*. Internet: https://de.wikipedia.org/wiki/Negative_R%C3%BCckkopplung.
- Wirt, Uwe: *Parodie*, in: Ders. (Hg.): *Komik. Ein interdisziplinäres Handbuch*, Stuttgart. Metzler, Stuttgart, 2017, S. 26-30.
- Zentrum für Politische Schönheit (ZPS): *Flüchtlinge fressen. Not und Spiele*. Internet: https://www.politicalbeauty.de/ff.html.
- Zeman, Mirna: *Zyklographie der Literatur. Materialistische Variante*, in: Jürgen Link, Rolf Parr, Mirna Zeman (Hg.): *Zyklen/Moden (= kultuRRevolution* 68, 1 (2015)), S. 32-39.

Bildquellenverzeichnis:

- Abb. 1: »Prothesenbaum«. Foto: Mirna Zeman
- Abb. 2: »Tannenkadaver«. Sunny Street ©Max Garcia. Quelle: www.facebook.com (geteilt von The Tiger Lillies)
- Abb. 3: »Wertekompass WVW/ORA«. Foto: Mirna Zeman
- Abb. 4: »Ambition (Poster)«, Demotivators by Dispair, Inc; ©Dispair, Inc. Quelle: https://despair.com/collections/demotivators
- Abb. 5: »Ambition (Tasse)«, Demotivators by Dispair, Inc.; ©Dispair, Inc. Quelle: https://despair.com/collections/demotivators
- Abb. 6: »Dare to be Different (Poster)«, Demotivators by Dispair, Inc.; ©Dispair, Inc. Quelle: https://despair.com/collections/demotivators
- Abb. 7: »Dare to be Different (Poster)«, Demotivators by Dispair, Inc.; ©Dispair, Inc. Quelle: https://despair.com/collections/demotivators
- Abb. 8: »Progress (Poster)«, Demotivators by Dispair, Inc.; ©Dispair, Inc. Quelle: https://despair.com/collections/demotivators
- Abb. 9: »Eurofighter-Werbung von EADS«, Quelle: Schweizer Soldat. Sonderausgabe, November 2007. E-Paper. Quelle: http://www.schweizer-soldat.ch/startseite/ (Das E-Paper am 14. 4. 2018 über die Webseite nicht mehr abrufbar).
- Abb. 10: »Non!Nein!No!«, Pamphlet von isw – institut für sozial-ökologische wirtschaftsforschung e.V., Quelle: https://www.yumpu.com/de/document/view/6181163/einsatzgebiet-fur-die-bundeswehr-isw/2

Mazumdar: Glanz und Entschränkung

GLANZ UND ENTSCHRÄNKUNG – EINE KULTURDIAGNOSTISCHE REFLEXION ÜBER OBERFLÄCHEN

A) VON OBERFLÄCHEN

Wir kennen den Bericht aus dem Alten Testament. Als Moses vom Berg Sinai herabstieg, leuchtete sein Gesicht. Denn er hatte Gott erfahren. Und die Höhe Gottes meldete sich im Glanz an seiner Haut, der Furcht und Ehrfurcht bei den Kindern Israel auslöste und einen Schwellenraum der Scheu zwischen ihnen und Moses eröffnete. Die im Glanz gegebene *Höhe* Gottes stiftete ein *Pathos der Distanz*, woraus alle späteren Rangordnungen unter dem auserwählten Volk hervorgehen sollten.
Deutlich technischer ist der Bericht aus den altindischen Upanischaden, der die ersten körperlichen Effekte auf dem Weg des Yoga auflistet, wie Leichtigkeit, Gesundheit, Klarheit des Antlitzes, eine schöne Stimme, einen ansprechenden Körpergeruch und Geringfügigkeit der Ausscheidungen (Çvetâçvatara-Upanishad 2.13, in Vivekananda (1896): 307, Übers. v. Verf.).[1]
Das Aufgehen der Weltseele in der *Tiefe* des Menschen meldet sich in lauter sinnlich wahrnehmbaren Dingen wie Hautfarbe, Stimme, Duft.
Diese Berichte aus ganz unterschiedlichen Kulturräumen und -epochen beziehen sich auf die gleiche Erfahrung, bei der die Oberfläche und vor allem die Gesichtshaut des Menschen als der Ort gilt, an dem die Transzendenz als Glanz und Leichtigkeit in Erscheinung treten kann. Einem Pergament vergleichbar, findet sich die Oberfläche zwischen der *Höhe* und der *Tiefe* der Transzendenz aufgespannt, wo sie in besonderen Augenblicken von einem metaphysischen Hinterhalt her beschreibbar erscheint. Sie wirkt als der Ort, an dem gleichsam die Schriftzüge der Transzendenz lesbar werden.
Demgegenüber werden heute Dinge wie Glanz und Lebendigkeit von der globalen Schönheitsindustrie garantiert, auch wenn ihnen keine tiefere oder höhere Verwandlung vorausgeht. Die Haut ist nicht mehr Ausdruck und Anzeige einer im Voraus *gegebenen* inneren Natur, sondern nur noch Grundlage für technisch reproduzierbare Merkmale wie Glätte, Farbe, Helligkeit, die den Eindruck einer im Voraus *genormten* inneren Natur vermitteln sollen.
Das heißt: Die Tiefe ist nicht mehr der *Grund* einer Oberfläche, die das Innen nach außen kehrt und zum *Phänomen* macht, sondern der genau berechnete *Effekt* einer technisch reproduzierbaren und konsumierbaren Oberfläche. Darin liegt eine Umkehrung vor, die typisch ist für eine Moderne, die historisch

nicht nur mit den allseits bekannten technischen, wissenschaftlichen, politischen Umwälzungen eingesetzt hat, sondern auch mit einer *kosmetischen Revolution*, die sich anfangs, im ausgehenden achtzehnten Jahrhundert, in hitzigen moralphilosophischen Debatten über das Schminken zu entladen pflegte. (Siehe Ramsbrock: Kap. 1)

Man kann Nietzsches Reflexionen über die Moderne auf die These zuspitzen, dass der Tod Gottes die Geburt der Oberfläche beinhaltet. Denn der Oberfläche im vormodernen Sinne fehlt durchweg die uns vertraut gewordene »ästhetische Autonomie«:[2] Sie ist stets auf Transzendenz verwiesen und funktioniert wie die Maske einer Gottheit oder eine Haut, die Zeichen absondert und sich wie die Geheimschrift einer inneren Wahrheit liest.

Darin liegt, dass der vormodernen Oberfläche kein eigenständiges Sein zukommt. Sie existiert vielmehr als Zeichen und Anzeige einer Identität, die von einer Tiefe, einer Höhe oder auch einer Falte des Diesseits herrührt. So kann sie etwa Schauflächen aus Wappen, Uniformen, Zunftmerkmalen bilden, die sich Menschen und Tieren überlagern und die Zugehörigkeit zu einem sozialen, politischen, ökonomischen Verband signalisieren. Sie kann aber auch Träger religiöser Symbole wie Amulette, Anhänger, Körperbemalungen sein, die sich auf die *Höhe* einer Gottheit beziehen. Schließlich kann sie als eine Streuung dermatologischer, physiognomischer, anatomischer Merkmale in Erscheinung treten, die die Gradstufungen innerer Zustände in der *Tiefe* des Körpers oder der Seele anzeigen.

Doch verdunsten solche Hinterwelten aus Bedeutungen und letzten Realitäten, wenn der Tod Gottes und die Moderne im Sinne Nietzsches eintreten. Die Zeichen lösen sich von ihrer Verankerung in der Tiefe oder Höhe eines Bezeichneten und verflechten sich zur *entfesselten Oberfläche*, die nicht mehr als Anzeige einer hintergründigen Natur erscheint, sondern eher als ein eigentümlich modernes *Produkt*: nicht länger also als *Beigabe* zu einer tiefer oder höher liegenden Präsenz, sondern als ein *Artefakt*, hergestellt nach Maßgabe eines allgegenwärtigen *Willens zum Design*, dessen Formen und Praktiken in so unterschiedlichen Bereichen wie Mode, Schönheitschirurgie, Kosmetik-/Fitnessindustrie, Produktdesign und Warenästhetik vorkommen. Somit wohnt der Praxis der entfesselten Oberfläche ein Hang zur *Wiederherstellung* jenes Glanzes inne, der früher dem Einmaligen, Göttlichen, Höchsten zukam. Man kann dieser Praxis diverse Verfahren der *Reauratisierung* im Sinne Walter Benjamins zuordnen, die die Produkte und Individuen moderner Konsumwelten aus ihrer seriellen Anonymität herausholen und ihnen wieder Glanz verleihen, um sie auffällig, wahrnehmbar und käuflich werden zu lassen.

Eine nahe liegende Illustration solcher Verfahren bietet die Werbung im engeren Sinne.[3]
In einer solchen Welt leben wir nach wie vor: trotz der eindrucksvollen Effekte der digitalen Revolution und jener neuartigen Ereignisse, die unter dem Stichwort »Globalisierung« zusammengefasst werden, trotz des weit verbreiteten Vorgefühls einer Epochenwende, die in regelmäßigen Abständen in den Massenmedien eingeläutet wird. Fasst man die Moderne als die Epoche der entfesselten Oberfläche, so muss man den Prozess der digitalen Umgestaltung des Globus als Fortdauer, Radikalisierung und Zuspitzung der Moderne selbst ansehen.

In der Sprache der Metaphysik impliziert der Ausdruck »Erscheinen« stets zwei Stufen: die einer wahrnehmbaren Oberfläche aus Zeichenartigem wie Bildern oder Wörtern und die eines in der Tiefe ruhenden *Wesens*, das ohne die Oberfläche unsichtbar bleiben muss und erst wahrgenommen wird, wenn sich die Oberflächenelemente zu einer »Erscheinung« bündeln. In der abendländischen Metaphysik ist das Wesen letztlich in der Transzendenz Gottes verankert, so dass es wie von selbst in die Schusslinie rückt, sobald die Transzendenz ins Kreuzfeuer der Aufklärung gerät. Mit dem Verschwinden des Wesens bricht die zweistöckige Architektur der Erscheinung zusammen und hinterlässt eine Oberfläche, die keine Erscheinung mehr ist, sondern nur noch scheinendes Bild. Was also von der vormodernen Phänomenologie übrig bleibt, sind metaphysische Phantomschmerzen in Gestalt fingierter Tiefen, die nicht viel mehr sind, als Effekte und Falten der Oberfläche.
In diesem Sinne sind postmetaphysische Phänomene lauter *entfesselte* Oberflächen: von jedweder ontologischen Wesenstiefe entbundene, frei flottierende Oberflächen, die Dinge wie Persönlichkeit, Charakter, Zugehörigkeit, Identität fingieren sollen, um damit Machtverhältnisse zwischen Subjekten und Objekten in modernen Gesellschaften funktionieren zu lassen. Die unkontrollierte Wucherung entfesselter Oberflächen diktiert eine neuartige Politik des Wesens.
Von dieser Politik ist der menschliche Körper nicht ausgenommen. Denn die Stilisierung der Körperoberfläche – durch Schmuck, Kleidung, Tätowierung, Kosmetisierung, Parfümierung, chirurgische Eingriffe etc. – hat eine *Seele* zu manifestieren, die in der Welt unserer Mitmenschen als die unsere gelten soll. Daher rührt der Eifer, mit dem wir täglich an unserem eigenen Erscheinungsbild feilen, nicht nur unter Rückgriff auf Mode, Kosmetik, Schmuck,

Fitness, sondern auch auf das natürliche, den meisten fast angeborene Handwerk der Mimik und Gestik.
Ein solches Handwerk, das meist unbewusst und fast unmerklich vollzogen wird und kalkulierbare Wirkungen zu zeitigen vermag, ist von allergrößter Bedeutung für die Entfaltung des Willens zur Macht in zeitgenössischen Gesellschaften.

Seit den Tagen Foucaults ist viel vom Körper, von der Geschichte, der Politik und Philosophie des Körpers die Rede. Hier aber geht es nicht um den Körper, sondern die Oberfläche, die den begrifflichen Schnittpunkt der zwei herrschenden modernen Körpervorstellungen abgibt. Zum einen erscheint die Oberfläche als die Haut, die den Körper im Sinne eines biologischen Organismus einschließt. Zum anderen erscheint die Oberfläche als die Außenfläche eines Körpers im Sinne der Mehrkörperprobleme der Physik. Im Kontext der entfesselten Oberfläche begegnet uns deshalb die Oberfläche einmal als die Haut des Trägerkörpers und das andere Mal als der Glanz und die Fassade von Dingen, etwa der Edelmetalle oder der Edelsteine.
In seiner Frühphase wandte sich Foucault wiederholt dem Problem der Oberfläche zu, indem er etwa die *Tiefe* als eine »Falte in der Oberfläche« (Foucault (1967): 731) bestimmte oder zeigte, wie das klinische Wissen etwa eines Bichat zu Beginn des neunzehnten Jahrhunderts den anatomischen Raum als ein System der Faltungen und Veränderungen eines Gewebes vorgestellt hat (Foucault (1963): 140), so dass die Tiefen des Körpers aus der »Einrollung, Überdeckung und Verdickung« einer einzigen, gewebeartigen Oberfläche hervorzugehen schien.[4]
In ästhetischer Hinsicht geht es allerdings nicht nur um die ontologische Unselbstständigkeit der Tiefe als einer Modifikation der Oberflächen, sondern darum, dass moderne Oberflächen Fiktionen der Tiefe zu erzeugen haben. Zunächst aber kehrt uns die Oberfläche eine Leere zu, die *als* Leere unsichtbar bleiben muss, wenn sie nicht einer Reihe von Modifikationen unterzogen und als eine Ansammlung von Zeichen sichtbar gemacht wird. In anderen Worten hat man eine Oberfläche – anhand einer »Phänomenotechnik« im Sinne Gaston Bachelards (siehe Bachelard) – in ein *Erscheinendes* zu transformieren, indem man ihre Leere differenziert, sie anhand von Linien und visuellen Kraftfeldern zerteilt, kurz, sie *ornamentiert*. In der Architektur oder auch im Produktdesign hat damit das Ornament seinen Platz. Als Jean Cocteau in seinem Ferienhaus an der Côte d'Azur ankam, war er von der Leere der Wände überwältigt und beschloss, sie zu »tätowie-

ren«. Mit dem so verstandenen Akt der Bebilderung der Wände suspendierte er den Unterschied zwischen dem *Ornament*, verstanden als Verzierung der Oberflächen von Fassaden und Artefakten, und dem *Schmuck*, verstanden als die Verzierung der Oberflächen von Menschen (siehe Weisweiller).

Man könnte die »entfesselte Oberfläche« auch als Titel eines Dispositivs betrachten, das aus heterogenen Elementen wie Diskursen, Bildungseinrichtungen, ökonomischen Kräften, politischen Maßnahmen, Techniken der Gestaltung besteht. Diese werden vom *Willen zum Design* strategisch verknüpft, woraus eine unablässige Produktion von Oberflächen hervorgeht, die *Tiefe* und *Höhe* fingieren und dem modernen Alltag ihr wandelbares Gesicht verleihen. Der Einsatz dieses Dispositivs ist konstitutiv für das, was ich die *Industrialisierung der Oberfläche* nennen möchte, die also zur Physiognomie der Industriellen Revolution gehört und historisch mit ihr eingesetzt hat. Zu den produzierten Oberflächen zählen so unterschiedliche Dinge wie Schaufenster, Haushaltsgeräte, Häuserfassaden, Powerpoint-Präsentationen, Fahrzeugflanken, Benutzeroberflächen, Lebensläufe und Persönlichkeitsprofile, Schreibgeräte, Werbe- und Displayoberflächen, Tagungsabläufe. Die Liste ließe sich beliebig fortsetzen.

Allerdings geht es dabei nicht nur um Oberflächen, die uns äußerlich sind und uns in ihrem täglichen Reigen als unser *Anderes* einkreisen. Vielmehr sind wir selbst nicht minder Produkt und Oberfläche: lauter konsumfertige Dinge, die von der Schönheitsindustrie als Elemente der »entfesselten Oberfläche« generiert werden. Auf unseren täglichen Bahnen durch das Dickicht der Oberflächen können wir auch kaum etwas Anderes sein. Mit unserer Designerkleidung, unserer durchtrainierten Nacktheit, unseren chirurgisch perfektionierten Gesichtszügen sind wir selbst kaum von all den Artefakten unterscheidbar, die wir täglich kaufen und konsumieren.

Eine erschöpfende Bestandsaufnahme aller entfesselten Oberflächen wäre also ein unbeendbares, hyperphänomenologisches Unterfangen, da sie all das umfassen müsste, was täglich um uns, an uns, in uns *in Erscheinung tritt*: all die erfundenen, entworfenen, stilisierten Oberflächen, die als die eigentlichen Kunstwerke unserer Zeit gelten müssten und nichts Anderes darstellen als das industriell produzierte und inflationär ausgestellte Spiegelbild unserer selbst.

B) GOLD UND GELD

1. Die Genealogie der Geldmünze

Die glänzenden Oberflächen der Edelmetalle besitzen in vormodernen Welten eine unwiderstehliche Anziehungskraft, die auf ihre merkwürdige Verwandtschaft mit der Sonne oder den anderen Himmelskörpern zurückzugehen scheint. Man möchte nicht nur von der Schönheit des Glanzes betroffen sein, man möchte die glänzenden Dinge selbst besitzen. Nicht nur weil sie schön sind, sondern weil sie Macht versprechen, als würde mit ihnen die Sonne selbst in den Besitz kommen. Dabei ist klar, dass der Glanz nicht dem Gold oder den anderen Metallen allein gehört, sondern auch den Edelsteinen und anderen Materialien. Doch ist das Gold – im Unterschied etwa zu den Edelsteinen – besonders geeignet, gegossen, getrieben oder auch mühelos und massenhaft in Einheiten gleichen Gewichts, gleicher Form, gleicher Größe zerlegt und geprägt zu werden. Im Unterschied zum Edelstein kann das Gold zum Münzgeld werden (siehe Abb. 1).

Älter aber als das Gold und das Geld ist der Schmuck. Während der Jahrtausende frühgeschichtlichen Lebens noch vor dem Metallzeitalter bestand der Schmuck einerseits aus anorganischen Materialien und andererseits aus organischen Fundstücken und Trophäen wie Tierzähnen und -knochen, Mammutelfenbein, Geweihen, Mollusken, Fischwirbeln. Dazu gehören beispielsweise Halsketten mit Anhängern in Gestalt von Frauenstatuetten mit breiten Hüften, darunter die berühmte »Venus von Willendorf«, bei der einerseits alle individuellen Gesichtszüge fehlen, andererseits aber an beiden über den Brüsten liegenden Unterarmen je drei Armreifen oder -bänder erkennbar sind. Der bis ins Einzelne ausgearbeitete Armschmuck, der im Gegensatz zur verallgemeinernden Abstraktion der Gesichtszüge zu stehen scheint, mag illustrieren, welche Wertschätzung wohl der Schmuck in dieser frühen Zeit genossen hat.

Vor dem Hintergrund dieser lange vor dem Metallzeitalter einsetzenden archaischen Wertschätzung von Schmuck begegnet uns die urzeitliche Voraussetzung der späteren Schatz- und Wunderkammern[5]: der archaische Hang zu *horten*. Dieser Hang ist unmittelbar verflochten mit dem schicksalhaften Augenblick der *Anziehung* und dem gebannten Innehalten vor allem, was glitzert und Wert auszustrahlen scheint, das Baudelaire bekanntlich bei »Wilden« und Kleinkindern schätzte und als Ausdruck einer grundlegenden »Spiritualität der Toilette« verstand. Denn die archaische Anziehungskraft

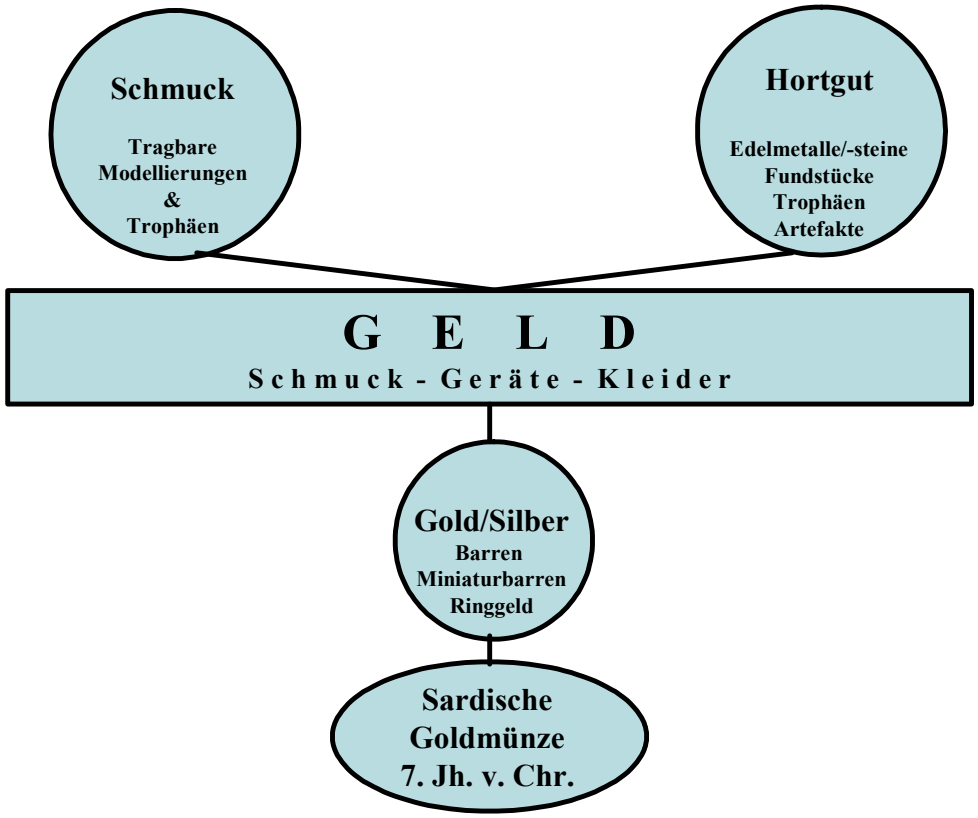


Abbildung 1: Geldwerdung des Goldes

von »allem Glänzenden, buntem Federschmuck, schillernden Stoffen« – von allem also, was bereits Schmuck oder schmuckfähig ist oder auf irgendeine Weise von magischen Kräften aufgeladen zu sein scheint – führt dazu, dass man diese Dinge zu sammeln beginnt, dass die Sammlung zum Besitz und der Besitz zum Insignium der gesellschaftlichen Ranghöhe des Besitzers wird, so dass aus den wertvollen Fundstücken und Artefakten schließlich das wird, was Wilhelm Gerloff »Hortungsgut« nennt (siehe Gerloff). Dabei kann das Gehortete aus durchaus voluminösen und schwerfälligen, also wenig beweglichen Artefakten wie Kesseltrommeln, Porzellankrügen, Kriegsschilden, Kupferplatten, Gongs, oder auch aus ganzen Beständen an Lebewesen wie Viehherden bestehen, die nur bedingt in den Kreislauf des Tausches gelangen können und von ihrer schwerfälligen, physischen Substanz her kaum die Funktion eines allgemeinen Äquivalents übernehmen können.
Allmählich aber gerät das schwerfällige Hortgut in Fahrt, greift in die Tauschgeschäfte ein und beginnt den archaischen Güterverkehr anzukurbeln. Aus dem stofflichen Chaos der Frühformen des Geldes tritt allmählich das

Gold, das ursprünglich heilige Sonnenmetall, als privilegierter Stoff für die Herstellung von Zahlungsmitteln hervor, keineswegs aber als reines Gold, sondern zunächst als ein silberhaltiges Waschgold, das im 7. Jahrhundert v. Chr. in der lydischen Stadt Sardis auftaucht und den Namen *élektron* trägt, woraus die ersten geprägten Münzen im griechisch-kleinasiatischen Kulturraum hervorgehen.
Entscheidend für die Genealogie der Münze ist, dass im soziokulturellen Umfeld der frühen Goldmünze nicht die Arbeit eine wertbildende Praxis darstellt, sondern das Horten von *Fundstücken, Trophäen* oder *Artefakten*, die *außerhalb des Horts* einen Gebrauchswert haben können, aber als bloßes Hortgut weder einen Gebrauchs- noch einen Tauschwert besitzen. Erst wenn sie durch das Horten nicht nur der Sphäre des Nutzens entzogen sind, sondern zusätzlich noch einen Kult- und Ausstellungswert (siehe Kröger) erhalten, kann ihnen, an der Schwelle zur Entstehung des Geldes, ein neuartiger Nutzen und, im Zusammenhang damit, ein ihnen eigentümlicher Gebrauchs- und Tauschwert zukommen.

2. Die Einrichtung der Schranke

Der gewaltige Bogen der Formen und Transformationen, aus denen die Goldmünze hervorgeht, offenbart einen zugleich einfachen und rätselhaften Prozess: die *Kontraktion* des heiligen Goldes zum Währungsgold. Es scheint, als hätte in der reinen, heiligen, schrankenlos wertvollen Stofflichkeit des Goldes eine *Schranke* aufgerichtet werden müssen, noch *bevor* das Gold zur Münze werden konnte (siehe Abb. 2).
Georges Bataille unterscheidet zwischen einer heiligen oder allgemeinen Ökonomie und einer beschränkten Ökonomie, die durch die Einrichtung einer Schranke im entgrenzten Wert des Heiligen entsteht. In modernen Kontext geht es um die Schranke des Nützlichen. Denn alle im modernen Leben relevanten Werte sind auf die Sphären der Produktion oder der Fortpflanzung *beschränkt*. Es geht also entweder um die Produktion nützlicher Konsumgüter oder um die Fortpflanzung und Produktion nützlicher Konsumenten. Und der Konsum selbst ist unmittelbar Produktion, sofern es um die Wiederherstellung der Arbeitskraft zur Fortsetzung der Produktivität geht, und insgesamt darum, den ökonomischen Kreislauf von Produktion und Konsumtion, sowie das übrige Räderwerk des Marktes in Gang zu halten.

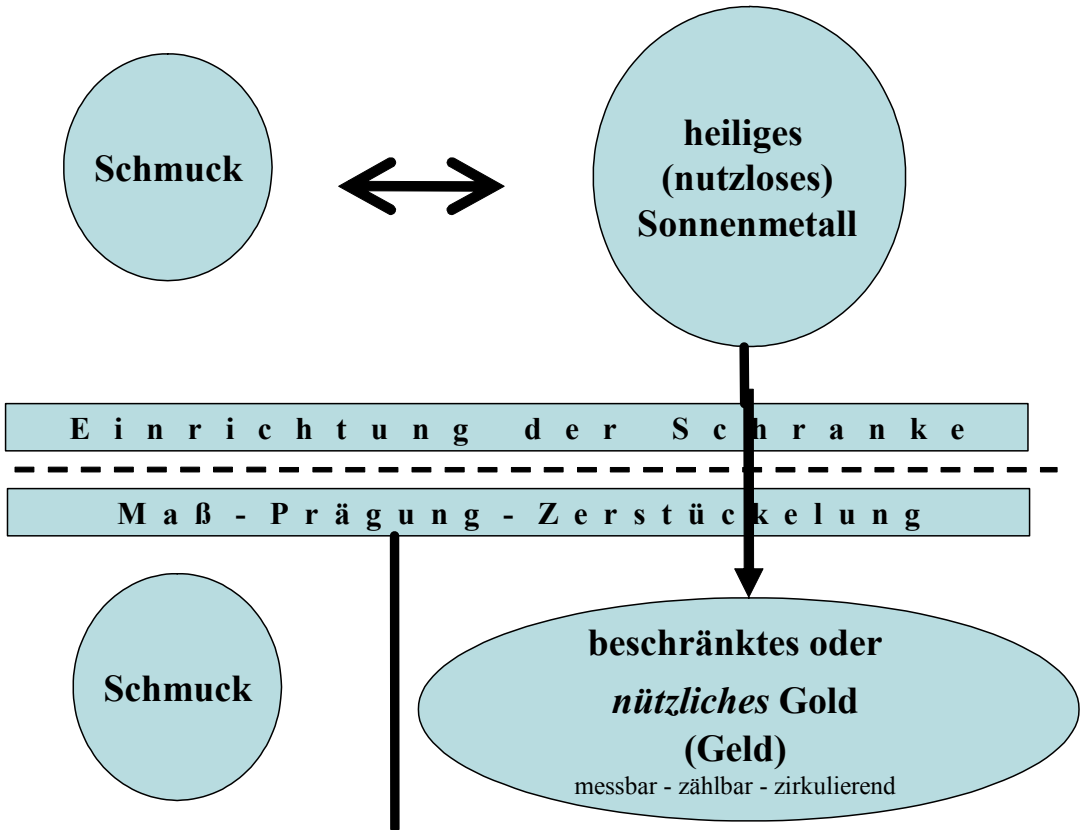


Abbildung 2: Einrichtung der Schranke

Das heißt: Sowohl im Wert des Konsumguts, als auch im Wert des Konsumenten findet sich die *Schranke des Nützlichen* aufgerichtet, die für alle modernen *Wert*bestimmungen, der Waren wiewohl auch der Menschen, konstitutiv ist und als fundamentale Grenzmarke für die unterschiedlichsten Definitionen von Wert dient.[6] Ein Ding gilt erst dann als wertvoll, wenn es auch gebraucht werden kann, so dass es tendenziell nur innerhalb der Schranke seiner Nützlichkeit wahrgenommen wird. Darin liegt vielleicht eine Formel zur Kennzeichnung moderner Gesellschaften: die folgenschwere Reduktion von *wertvoll* auf *nützlich*, die mit dem Utilitarismus und der liberalen Regierungskunst des achtzehnten Jahrhunderts aufgekommen ist und bis heute nicht aufgehört hat, ihren Siegeszug fortzusetzen (Foucault (1978), Vorlesungen 1, 2, 3).

Doch kann das Heilige, auch *nach* seiner Reduktion auf ein tauschbares Gut oder ein den Tausch regulierendes Äquivalent, die Haut der Nützlichkeit durchstoßen und erneut als erschütternde Urkraft hervorbrechen. Dies geschieht im Zuge anthropologisch unverzichtbarer Praktiken der *Ent-*



Abb. 3: Lisa Walker, *Necklace* (2009)



Abb. 4: Lisa Walker, *Pendant* (2011)

schränkung, die Bataille in einer ganzen Reihe von Handlungen wie *Schenken*, *Lieben*, *Wetten*, überhaupt in jeglichem Akt mutwilligen *Verlustes* am Werk sieht. Der Exzess des Heiligen meldet sich anhand der *Überschreitung* der Schranke des Nützlichen.

Als ein Sonderfall der Überschreitung oder *Entschränkung* kann nun die Praxis des Hortens angesehen werden, die ja darin besteht, die Dinge ihrem Gebrauch und ihrer Einkapselung im Nützlichen zu entziehen und zu ganz und gar unnützen Zwecken zu sammeln, etwa als Tempelschatz, Grabbeigabe oder Schmuck, der nicht einmal getragen wird, sondern lediglich der Schaustellung unter strengen Bedingungen dient. Auch die zeitgenössische Schmuckkunst spielt mit der archaischen Technik der Entschränkung durch die Institution des Horts, indem dabei Artefakte und Fundstücke zum Schmuckstück zusammengesetzt werden.[7] Ein bekanntes Beispiel dafür ist die neuseeländische Schmuckkünstlerin, Lisa Walker, die ausgiebigen Gebrauch von Alltagsgegenständen macht, indem sie etwa Zeitschriften oder Handys zu Halsketten zusammenfädelt oder eine Handtasche, einen gefüllten Müllsack, einen Laptop als Anhänger einsetzt (siehe Abb. 3 u. 4).

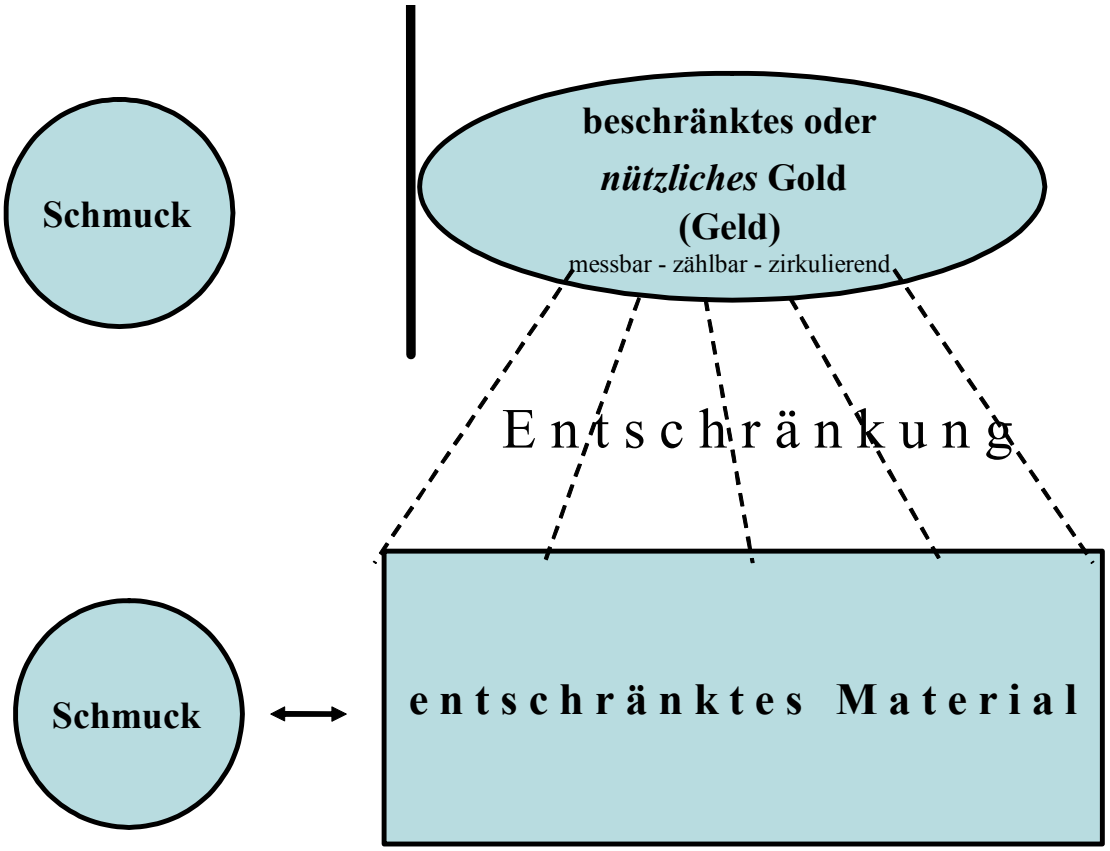


Abbildung 5: Die Entschränkung

3. Praktiken der Entschränkung

Auch das Gold als das ehemals heilige Sonnenmetall stellt als Hortgut einen solchen entschränkten Wert dar. Seine spätere Reduktion auf das Münzgold zeigt sich als Beispiel eines allgemeineren Vorgangs der Aufstellung einer *Schranke* innerhalb der Materialität eines heiligen Stoffes. Die Geschichte des Geldes zeigt, dass die heilige Ökonomie jederzeit wiederkehren kann, wie etwa an der Schwelle zum frühen Mittelalter, als die untauglich gewordenen römischen Solidi dem Markt entzogen und zu Schmuck umgearbeitet wurden. Daran kann man eine einfache Regel ablesen: Zur Realisierung der Schmuckkunst unter Bedingungen der beschränkten Ökonomie bedarf es einer *Entschränkung* des Materials oder der Objekte. Sie müssen zuerst dem Kreislauf des Nutzens entzogen werden, bevor aus ihnen Schmuck werden kann. Diese Regel gilt für jeglichen künstlerischen Umgang mit Materialien. Noch im Vorfeld seines künstlerischen Einsatzes ist das Material dem Akt der Entschränkung zu unterziehen.

Die Regel der notwendigen Entschränkung gilt auch für andere Bereiche exzessökonomischer Praktiken wie Schenken, Wettspiele, Erotik. Darin erkennt man eine ganze Vielfalt an Verfahren, mit denen die Logik des beschränkten Tausches unterbrochen wird. Gemeinsam ist diesen Verfahren, dass die Schranken der Nützlichkeit suspendiert werden müssen, bevor ein Material oder ein Objekt für die Verschwendung ›geöffnet‹ werden kann.
Beispiele für solche Entschränkungspraktiken sind ohne Weiteres dem Bereich der zeitgenössischen Schmuckkunst zu entnehmen: etwa der Einsatz traditionell gering eingestufter Materialien, wie Holz, Plastik, Edelstahl; oder wertfreier, der Natur entnommener Fundstücke wie Baumrinden, Steine, Muscheln; oder wertloser Dingen wie Abfälle oder Recyclingstoffe; oder die Einarbeitung von »Readymades« in Schmuckstücke. Man denkt dabei etwa an die oben bereits erwähnte Lisa Walker; Dorothea Prühls Holzschmuck (Deutschland); Annamaria Zanellas Experimente mit verschiedenen Stadien von Rost auf Eisen, oder auch den möglichen Verbindungen rostigen Eisens mit Gold (Italien); Bernd Schobingers Halskette aus Sägeblättern (Schweiz); Gijs Bakkers »Halskette aus Ofenrohr« (Niederlande); Constanze Schreibers Broschen und Halsketten, in denen Fell und Filz eingesetzt sind (Deutschland); oder die teils in Wolle gewickelten Silberringe von Iris Bodemer (Deutschland) – um nur einige Beispiele aus dem unermesslichen Gebiet der Entschränkungsspiele neuerer Schmuckkunst herauszugreifen. In jeder dieser Arbeiten geht es darum, ein Material oder ein Objekt aus dem vertrauten Kreis von Sinn und Nutzen herauszuziehen und neu einzubetten (siehe Abb. 6–9).
Die Edelmetalle, die in vormodernen Gesellschaften neben den Edelsteinen als privilegierte Materialien der Schmuckherstellung galten, dienten nicht nur als Gradmesser von Wert, sondern verkörperten – kraft ihrer Doppelung als *Ware* und *Währung*, sofern sie als Kredit oder Zahlungsmittel dienten – selbst den höchsten materiellen Wert. Als Symbole der Jenseitigkeiten von Gott und König mussten sie an der Transzendenz beider teilhaben.
Das hängt damit zusammen, dass solche Materialien nicht nur als Ansammlungen stofflicher Eigenschaften oder technischer Funktionen erscheinen, sondern auch als Träger kulturell vorgegebener *Bedeutungen*, die von einer eigentümlichen Zeichenschicht an den Materialoberflächen emittiert werden. Eine solche Schicht ist, wie Zeichen im Allgemeinen, von paradoxer Natur. Sie stützt sich einerseits auf die *physischen* Eigenschaften der Oberfläche und signalisiert andererseits *metaphysische* Botschaften, die das Material gleichzeitig verdecken und als den Stoff offenbaren, als der es zu gelten hat.



Abb. 6: Dorothea Prühl, *Winterblumen* (1987)



Abb. 7: Annamaria Zanella, *Fire* (1996)



Abb. 8: Bernhard Schobinger, *Sonja mit Hirnsäge* (1986)



Abb. 9: Iris Bodemer, *Ringe aus verschiedenen Materialien* (2004)

Zu beachten ist, dass diese Schicht nicht dasselbe ist wie die semiotischen Strukturen, die den Schmuck gewöhnlich begleiten und tragen. Sie ist weder das, was den ganzen Schmuck als Rangabzeichen welcher Art auch immer ausmacht, noch ist sie mit der Schicht mythischer Erzählungen zu verwechseln, die etwa am archaischen Schmuck kleben. Sie lagert tiefer als beide, dicht an der Oberfläche des Materials, so dass die *Bedeutung* des Materials dem Schmuckobjekt vorausgeht und einen *Materialdiskurs* konstituiert, der die Wahrnehmung und Auswahl des Materials wesentlich bestimmt.
Auf der Ebene dieses Materialdiskurses setzt Otto Künzli in vielen seiner Arbeiten an, indem er den Blick vom Schmuck auf das Material lenkt und an der Zeichenschicht seiner Oberfläche kratzt, bis das Material entschränkt und gleichsam *geöffnet* ist für seine Bearbeitung zum Schmuck. In den alten Kulturen waren die wichtigsten Metalle oft astrologisch bedeutsam und heilig. So wurden sie etwa in Babylon den verschiedenfarbigen Himmelsgottheiten zugeordnet: das Gold der Sonne, das Silber dem Mond und das Halbedelmetall Kupfer der Venus (siehe Jeremias: 86f.), usw. Im Allgemeinen wurde »die Norm für das Wertverhältnis … vom *Himmel* geholt« (Laum: 129, Anm. 11, Hervorh. v. Verf.), was die Aufstellung einer Werteachse zwischen oben und unten voraussetzte und dazu führte, dass der Wert der Edelmetalle keiner Messung zugänglich war. Denn jede Messung beruht auf Vergleich, und die Edelmetalle durften mit nichts Irdischem vergleichbar sein, sofern sie das Himmlische symbolisierten. Später dienten die Edelmetalle – zunächst über die Form der Gold- und Silberbarren, schließlich aber über diejenige der sardischen Münzen – als Maßeinheiten für den materiellen Tausch. Sie ließen sich abwiegen und zerteilen und kamen massenhaft als Zahlungsmittel in Umlauf. Wir haben gesehen, dass der historische Weg der Edelmetalle vom heiligen Symbol zur nützlichen Münzwährung die Einrichtung einer *Schranke* innerhalb ihrer symbolischen Materialität benötigte, mit der erst die messbare Utilität des Währungsmetalls gegeben sein konnte.
Eine der vielfältigen Entschränkungsstrategien Künzlis entstammt der traditionellen Praxis, Münze und Metall aus dem ökonomischen Kreislauf herauszunehmen und in Schmuck zu verwandeln und damit den messbaren Wert des Währungsmetalls in den symbolischen und inkommensurablen Wert des vormünzlichen Metalls umzukehren. Ein Beispiel dafür ist eine bekannte Installation mit dem Titel *Das Schweizer Gold – Die Deutsche Mark* (1983). Darin ist ein Paar in einer vitrinenartigen Schaufensterkammer zu sehen: die Frau im Abendkleid mit einer schweren Halskette aus 200 D-Mark-Münzen (siehe Abb. 10), und der Mann im schwarzen Anzug mit einer



Abb. 10: Otto Künzli, *Das Schweizer Gold* …



Abb. 11: ... *Die Deutsche Mark* (1983)

goldfarbenen Brosche, die aus einer Verpackung für Schweizer Qualitätspralinen gefertigt ist (siehe Abb. 11).
Hier wird das »Gold-und-Silber« der Reichen nicht als maßgebendes und messbares Tauschmittel zur Schau getragen, sondern als Oberflächeneffekt einer Konstellation aus wertlosem Papiergold und nicht silberhaltigen Münzen, die zusammen eine Attrappe des Reichtums ergeben und dennoch eine symbolische Funktion entfalten können: nicht in Bezug auf eine göttliche oder königliche Macht, sondern als Abzeichen des mitteleuropäischen Wohlstandssubjekts. Ähnlich funktioniert die Arbeit *Credit Suisse* (1999), ein Goldbarren der Credit Suisse Bank mit vier herausgeschnittenen Ecken, so dass daraus ein kreuzförmiger Anhänger mit der Aufschrift *Credit Suisse* in endloser, musterartiger Wiederholung auf einer Seite hervorgeht. Nicht der Himmel, sondern ein Geldinstitut wird hier vom goldenen Kreuz symbolisiert, das man auf Brusthöhe als den finanzökonomischen Nachfahren des christlichen Kreuzes trägt.
In der Arbeit mit dem Titel *Change* (2003) erhält Künzlis dritte Strategie eine augenfällige Pointierung. Darin werden Münzen aus 37 Ländern zu Anhängern umgearbeitet, indem ihre Prägungen glatt gefeilt und die Münzen jeweils mit einem Loch versehen werden (siehe Abb. 12). In der griechischen Antike galt die Münzprägung als das ins *Apotropaion* gewendete Eigentumszeichen einer Gottheit und funktionierte wie eine *Schranke* für potentielle Fälscher. Damit sollten ihnen das Öffnen des »Münzgehäuses« und das Eindringen ins Innere des heiligen Metalls verwehrt werden (Laum: 142 f.) Die heutige



Abb. 12: Otto Künzli, *Change* (2003)

Münzprägung ist darin Nachfahre der alten sakralen Prägung, dass sie als Eigentumsstempel des Staates, wie auch als Schranke funktioniert, deren Überschreitung den Falschmünzern nach wie vor untersagt ist.
Mit dem Abschleifen der Münzprägungen in *Change* überschreitet Künzli allerdings keinesfalls die Schranke der Prägung, um etwa den Metallgehalt zu manipulieren, dafür aber die Prägung intakt zu lassen oder das Metall als wertvolle Ware verfügbar zu machen. Vielmehr beseitigt er die Prägung und die heilige Schranke als solche, um das Metall in seinen vormünzlichen Zustand zurückzuführen und für einen Übergang in Schmuck zu öffnen. Damit inszeniert er gewissermaßen den Tod Gottes auf der Münze, der eine leere Fläche und einen Spiegel hinterlässt, in dem ein jeder sich selbst sehen kann: einen »Spiegel für Reflexion, eine Fläche für Projektion, einen Rahmen für den eigenen Ruhm« (zit. in Stephan). Erst der Tod Gottes ermöglicht die Sichtbarkeit des modernen Subjekts.[8]
Im Allgemeinen möchte ich die Strategie der Entschränkung als ein Stück *Aufklärung* kennzeichnen, in dem das *negative* Verfahren der Entschleierung enthalten ist. Dieses Verfahren setzt die kulturellen Festlegungen eines Materials in Klammern und beseitigt die Diskurse, die den Schmuck und sein Material umlagern, um schließlich den Blick für eine Neutralität freizugeben, die den Gesamtprozess des Schmucks in einem neuen Licht sichtbar werden lässt.

Anmerkungen:

1. Im etwas altertümlichen Wortlaut der deutschen Fassung von Paul Deussen heißt es: »Behendigkeit, Gesundheit, Unbegehren,/Ein klares Antlitz, Lieblichkeit der Stimme,/Schöner Geruch, der Ausscheidungen wenig, –/Darin betätigt sich zuerst der Yoga.« in Deussen (1897): 296.

2. Es dürfte einer eigenen Forschung vorbehalten sein, den anfangenden ästhetischen Diskurs im ausgehenden achtzehnten Jahrhundert im Dispositiv der Industriellen Revolution zu situieren. Siehe Pfeiffer, u. a. (Hg).

3. Die Werbung als *Dispositiv der Reauratisierung* habe ich in einer früheren Arbeit über die Dispositive des Glücks untersucht. Siehe Mazumdar (2003).

4. Der anatomische Raum wird als die sekundäre Form eines primären Raums »durch Einrollung, Überdeckung und Verdickung gebildet … Dieser fundamentale Raum wird zur Gänze durch die dünne Fläche des Gewebes definiert.« Foucault (1963): 140.

5. Zu ihren spätesten Nachfahren zählen natürlich auch die Museen, Archive, Bibliotheken, Lexika, Tierparks, Botanischen Gärten unserer Tage, so dass, im Anschluss an die hier vorgelegten genealogischen Überlegungen, eine gemeinsame frühgeschichtliche Herkunft solcher Einrichtungen und des Geldes zu veranschlagen ist.

6. Zu den schicksalhaftesten dieser modernen Definitionen von Wert ist, wie eben erwähnt, Jeremy Benthams frühutilitaristischer Wertentwurf im Rahmen seines »felicific calculus« (siehe Bentham) eines der ersten modernen Projekte der Quantifizierung und Berechnung des Glücks, das in den diversen »happyologischen« Unternehmungen seit den neunziger Jahren seine inflationäre Fortsetzung feiert. Auch bei Marx ergibt erst der Vorrang des *Gebrauchs*werts über den Tauschwert den Nährboden einer Kritik an der kapitalistischen Wirtschaftsweise.

7. Angesichts der noch laufenden Debatten über den richtigen Titel für die aktuelle, forschende, traditionelle Normen über Bord werfende Schmuckkunst (siehe Derrez; Stephan: 7 ff.; den Besten: 9 ff.), lässt sich der pragmatische »Kern« des Ausdrucks »**Z**eitgenössischer **A**utoren**s**chmuck« wohl nur in Gestalt einer Abkürzung wie »ZAUS« retten, gemäß etwa dem skurrilen Vorschlag des Münchner Goldschmieds, Peter Bauhuis. Siehe Bauhuis (2012) Eintrag »Z«.

8. Für Foucault besteht dieser Vorgang darin, dass der Platz des Königs auf dem berühmten Gemälde von Velasquez, *Las Meninas*, verschwindet und an der hinterlassenen leeren Stelle der Ort der Sichtbarkeit des modernen Subjekts eingerichtet wird. (Siehe Kap. 9.II, »Der Platz des Königs«, in Foucault (1966): 372 ff.)

Literatur:

- Bachelard, Gaston, *Le rationalisme appliqué*, Paris: Presses Univesitaires de France, 1949
- Bauhuis, Peter, Siehe den Eintrag »Z« in Bauhuis, Peter, *Abecedarium*, Stuttgart: Arnoldsche, 2012
- Bentham, Jeremy *An introduction to the principles of morals and legislation*, eingel. v. Laurence J. Lafleur, New York: Hafner, 1948
- den Besten, Liesbeth, *On jewellery. A compendium of international contemporary art jewellery*, Stuttgart: Arnoldsche Verlagsanstalt, 2011
- Derrez, Paul, »Jewellery? What kind of Jewellery are we actually talking about?« in Grant u. Sackville (2005)
- Deussen, Paul (1897): *Sechzig Upanishad's des Veda*, aus dem Sanskrit übersetzt und mit Einleitungen und Anmerkungen versehen, Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1963
- Foucault (1963), *Die Geburt der Klinik. Eine Archäologie des ärztlichen Blicks*, übers. v. Walter Seitter, München: Ullstein, 1973
- Foucault, Michel (1967), »Nietzsche, Freud, Marx« in Foucault, *Schriften*, Bd. I, Nr. 46
- Foucault Michel (1966), *Die Ordnung der Dinge*, übers. v. Ulrich Koeppen, Frankfurt/M.: Suhrkamp, 1971
- Foucault (1978) *Geschichte der Gouvernementalität I. Sicherheit, Territorium, Bevölkerung*, Frankfurt/M.: Suhrkamp, 2004
- Foucault, Michel, *Schriften*, I-IV, hg. v. Daniel Defert, François Ewald unter Mitarbeit von Jacques Lagrange Paris, Frankfurt/M.: Suhrkamp, 2001-2005
- Gerloff, Wilhelm, *Die Entstehung des Geldes und die Anfänge des Geldwesens*, Frankfurt/M.: Klostermann, 1940
- Grant, Catherine u. Sackville, Amy (Hg.): *New Directions in Jewellery*, London: Black Dog, 2005
- Jeremias, Alfred, *Handbuch der altorientalischen Geisteskultur* mit 215 Bildern nach den Monumenten und zwei Sternkarten, Leipzig: Hinrichs, 1913
- Kröger, Michael, »Der Unterscheidungswert. Nach Walter Benjamin«, auf dem *Portal Ideengeschichte. Neue ideengeschichtliche Politikforschung*, Online Ressource: https://www.uni-marburg.de/fb03/politikwissenschaft/pi-nip/bildforschung/ideenkundekroeger
- Laum, Bernhard, *Heiliges Geld. Eine historische Untersuchung über den sakralen Ursprung des Geldes*, Tübingen: Mohr, 1924
- Mazumdar, Pravu, *Die Macht des Glücks*, München: dtv, 2003
- Mazumdar, Pravu, *Gold und Geist. Prolegomena einer Theorie des Schmucks*, Berlin: Matthes & Seitz, 2015

- Pfeiffer, Helmut u. a. (Hg), *Art social und art industriel. Funktionen der Kunst im Zeitalter des Industrialismus*, München: Fink, 1987
- Ramsbrock, Annelie, *Korrigierte Körper. Eine Geschichte künstlicher Schönheit in der Moderne*, Göttingen: Wallstein, 2011
- Stephan, Sylvia, Pressetext zur Ausstellung Otto Künzli, »Schmuck aus 37 Ländern« in der Galerie Wittenbrink, München: Wittenbrink, 2004
- Vivekananda, Swami (1896): *Raja-Yoga*, in Bd. 1, *The Complete Works of Swami Vivekananda*, hg. v. Swami Mumukshananda, Calcutta: Advaita Ashrama, 21. Nachdr., 1995
- Weisweiller, Carole, *Santo Sospir. Jean Cocteau. 1950*, photographies de Christophe Lepetit, Paris: Éditions de Michel de Maule, 2011

Bildquellen:

- Abb. 1: Graphik des Autors
- Abb. 2: Graphik des Autors
- Abb. 3: Lisa Walker, *Necklace*, 2009, Handys, Lack, Faden, 35 cm. Durchmesser. © Caroline van Hoek Gallery, Brüssel
- Abb. 4: Lisa Walker, *Pendant*, 2011, Müllsack, Müll, Faden, 75 x 50 cm. © Lisa Walker
- Abb. 5: Graphik des Autors
- Abb. 6: Dorothea Prühl, *Winterblumen*, 1987, Halsschmuck, Baumpilz, Brillianten, Gold, 37 cm (H). Foto: Helga Schulze-Brinkop. © Dorothea Prühl
- Abb. 7: Annamaria Zanella, *Fire*, 1996, Brosche, Eisen, Silber, Email, Gold. 95 x 40 x 9 mm. Foto: L. Trento. © Annamaria Zanella
- Abb. 8: Bernhard Schobinger, *Sonja mit Hirnsäge*, 1986, Halsschmuck, Stahl, Chromstahldraht. Foto: Annelies Strba. Modell: Sonja Schobinger. Courtesy: Pinakothek der Moderne/Die Neue Sammlung, München, © Bernhard Schobinger/Annelies Strba
- Abb. 9: Iris Bodemer, 2004, *Ringe*, Silber/Bronze, Wolle/Bast, verschiedene Steine, Fotograf: Julian Kirschler. © Iris Bodemer
- Abb. 10: Otto Künzli, *Das Schweizer Gold – Die Deutsche Mark*, 1983, Brosche, Papier, Acrylglas, Stahl, 24 x 8,5 x 4,3 cm., Auflage: 24. Foto: Otto Künzli. © Otto Künzli
- Abb. 11: Otto Künzli, *Das Schweizer Gold – Die Deutsche Mark*, 1983), Halskette, 200 deutsche D-Mark-Münzen, Gewicht: 1,2 Kg. Foto: Otto Künzli. © Otto Künzl
- Abb. 12: Otto Künzli, *Change*, 2003, Anhänger, Münze. Foto: Otto Künzli. © Otto Künzli

Jain: Das instrumentelle Paradox oder die Rache des Ästhetischen

DAS INSTRUMENTELLE PARADOX ODER DIE RACHE DES ÄSTHETISCHEN

Objekte besitzen – als ästhetische Medien, die Resonanz erzeugen – ein »Vermögen«: Sie können uns eine Botschaft über unser Begehren vermitteln (Jain: *Medien)*. Die Möglichkeit zur – reflexiven – (Selbst-)Erkenntnis im Medium der Objekte hat dazu geführt, dass ästhetische Verfahren in (psycho-)therapeutischen Kontexten eingesetzt werden (vgl. Jain: *Dinge:* S. 9ff.). Das reflexive, auch praktisch wirksame Potential von Objekten reicht aber viel weiter. Auch im Rahmen von Organistionen, die im Allgemeinen dazu tendieren, sich gegen jede grundsätzliche Veränderung zu sperren (vgl. z.B. Hannan/Freeman: *Structural Inertia and Organizational Change)*, könnten Objekte als Mittler eines Wandels (festgefahrener Routinen und verhärteter Strukturen) fungieren – oder zumindest der Einsicht in seine Notwendigkeit. Deshalb haben meine Kollegen und ich uns in empirischen Untersuchungen mit »Objekten als Medien der Reflexivität« im Kontext von Organisationen beschäftigt (siehe auch http://www.omeder.de).

Eine Ausgangsthese war dabei, dass (reflexive) Erkenntnisse, die alleine auf sprachlich-kognitiver Ebene verbleiben, häufig ins Leere laufen und sich nicht in der organisationalen Praxis verankern können. Die Auseinandersetzung mit »greifbaren« Gegenständen verspricht dagegen – durch ihre sinnliche Ansprache – nicht nur neue Zugänge und Sichtweisen zu vermitteln, sondern diese auch zu »materialisieren«. Diese Annahme stützte sich auf eine Beobachtung im Kontext eines vorangegangenen Forschungsprojekts (vgl. auch Moldaschl/Manger: *Im Spiegel der Organisation):*

Als Element eines Organisationsentwicklungsprojekts hatte eine Mitarbeitergruppe eines neu zusammengelegten Bereichs in einem Industrieunternehmen eine auf dem Kopf stehende Pyramide gebaut und ein »Spiel« konzipiert. Bei diesem mussten mehrere Personen mittels Gummibändern, die an ihr angebracht waren, die Pyramide eine Rampe hinauf manövrieren. Das konnte allerdings nur gelingen, indem man, anstatt »an einem Strang« zu ziehen, jeweils in die eigene Richtung zog. Dieses Spiel symbolisierte die Situation der (von den Beteiligten so empfundenen) internen Spaltung in dem betreffenden Bereich – und verdeutlichte zugleich, dass die unterschiedlichen (Teil-)Kulturen und Ansätze zugleich genau seine Stärke darstellen könnten. Obwohl dies schon zuvor jedem der Beteiligten klar gewesen war, wurde es erst durch die Objekt-Interaktion manifest. Das »Pyramidenspiel« hatte deshalb im Kontext unserer damaligen Untersuchung eine besondere Be-

deutung und war ein Element, auf das die von uns Befragten Mitarbeiter immer wieder rekurrierten. Und es brachte uns auf den Gedanken, das reflexive Potential von Objekten gezielter zu erforschen. Dies haben wir in unterschiedlichen Kontexten (Unternehmen, Behörden, öffentlicher Raum etc.) sowie mittels unterschiedlichster Objekten und Formen ästhetischer Erfahrung schließlich auch getan.
Bei der folgenden Darstellung einiger »Ergebnisse« dieser empirischen Forschungen zu Objekten als ästhetischen Medien der Reflexivität könnte ich mich nun darauf konzentrieren aufzuzeigen, wo und wie Objekte tatsächlich reflexive Wirkungen entfaltet haben. Das wäre aber ebenso vorhersehbar (und deshalb überflüssig) wie langweilig. Und schließlich weiß schon die – eigene – Theorie, dass reflexive Hinterfragungen immer auf deflexive Gegenkräfte treffen (vgl. Jain: *Deflexivität)*. Deshalb soll hier das reflexive »Vermögen« der Objekte in all seiner Dialektik und Ambivalenz umrissen werden. Zudem wird (als Schluss) – was die Theorie alleine noch nicht (er)kannte – ein instrumentelles Paradox als »Naturgesetz« der Ästhetik proklamiert. Bevor aber die Bestimmungen dieses »Gesetzes« (schon der Begriff verweist darauf: es wird »gesetzt«) anhand empirischer Beispiele herausgearbeitet werden, ist noch ein Ausflug in die Welt der neuen Ideologien und »Praxologien« im Kontext des Ästhetischen angebracht – um sich von ihnen abzusetzen.

DIE INSTRUMENTALISIERUNG DES ÄSTHETISCHEN – IDEOLOGIEN UND »PRAXOLOGIEN«

Das Ästhetische, insbesondere, wo es den Namen »Kunst« trägt, weckt auch im wissenschaftlichen Diskurs zunehmend Begehrlichkeiten. Man will sich mit ihm schmücken, sich an seinen »Reizen« bereichern, sein »Vermögen« ausbeuten. Im Schein des Ästhetischen beginnt die Aura der ansonsten eher unscheinbaren und spröden Wissenschaft zu leuchten (ich nehme mich selbst da keineswegs aus). Und Sogar in der Wirtschaft (und ihrer Wissenschaft) wird das Ästhetische und die Kunst zunehmend nicht nur als Form kulturellen Kapitals, welches das eigene Image aufwertet, geschätzt, sondern als Ressource betrachtet, die Innovation fördert. Davon geben Buchtitel wie *»Kunst fördert Wirtschaft«* (Bertram), *»Creativity and the Contemporary Economy«* (Koivunen/Rehn) oder *»The Value of Arts for Business«* (Schiuma) beredten Ausdruck. Auf die Ästhetisierung des Alltagslebens (vgl. Featherstone: *Postmodernism and the Aesthetization of Everyday Life)* folgt die (postfordistische) Ästhetisierung

der Wirtschaftssphäre (vgl. in diesem Zusammenhang auch Lash/Urry: *Economies of Signs and Space*).
Ich möchte vor diesem Hintergrund – im eher impliziten Anschluss an Terry Eagleton (vgl. *The Ideology of the Aesthetic)* – hier von einer *Ideologie des ästhetischen (Objekt-)Vermögens* sprechen, die das Ästhetische in ein primär instrumentelles Verhältnis zu seinem (sozio-ökonomischen) Kontext stellt. Giovanni Schuima (siehe oben) kann dabei als eine der führenden Stimmen dieses Diskurses angesehen werden, der im deutschen Sprachraum unter dem (möglicherweise treffenderen) Begriff der »Wirtschaftsästhetik« zusammengefasst wird (vgl. auch Biehl-Missal: *Wirtschaftsästhetik)*, während sich in der internationalen Debatte die Bezeichnung »organizational aesthetics« etabliert hat (vgl. etwa die gleichnamige Fachzeitschrift sowie die Beiträge in Linstead/Höpfl: *The Aesthetics of Organization)*. Im folgenden werde ich anhand von Schiumas Ausführungen die Grundzüge und Problematiken der Ideologie des ästhetischen (Objekt-)Vermögens kurz darlegen:
Schuima verschleiert sein instrumentelles Verständnis Kunst-basierter Interventionen in keiner Weise. Die Notwendigkeit (und der Nutzen), auch ästhetisch-künstlerische Verfahren einzusetzen, ergibt sich für ihn dabei aus den gewandelten Rahmenbedingungen: Der immer schnellere (ökonomische, soziale und kulturelle) Wandel und in seinem Zuge sich durchsetzende postmaterialistische Werte – wie Selbstverwirklichung, soziale Verantwortung oder Nachhaltigkeit – auch im Umfeld der Wirtschaft erfordern gemäß Schiuma entsprechende (»postmoderne«) Management-Methoden und -Strategien. Dabei gilt es vor allem, die gesteigerte Bedeutung von affektiven Elementen zu erkennen (und dienstbar zu machen). Entsprechend bemerkt er: »The use of the arts […] allows the definition of management systems that integrate models and techniques recognising the human nature of organisations and harnessing people's emotions and energy.« (op cit.: S. 39)
Es geht also darum, die Gefühle und die Fähigkeiten der Menschen über das Medium der Kunst anzusprechen, um sie produktiv »einzubinden«. Das ist möglich, weil die Menschen eben eine ganz besondere, sinnlich-emotionale Beziehung zur Kunst haben: »people are fundamentally engaged in the arts because arts-based experiences have a cognitive and emotional power« (ebd.: S. 93). Dieser dezidiert utilitaristische Ansatz scheut sich entsprechend nicht, dem Management von Unternehmen anzutragen, Kunst-basierte Interventionen nicht nur zu erproben, sondern in diesem Sinne geeignete Kunstformen so gut es geht *auszubeuten* (vgl. ebd.: S. 46f.). Die Dienstbarmachung der Kunst hat nämlich den entscheidenden Vorteil, dass auch diejenigen, die sich dem

unternehmerischen Nutzenkalkül nicht verschreiben wollen, sondern nur aus eigenem Interesse an ästhetisch-künstlerischer Betätigung teilnehmen, am Ende zur Steigerung des ökonomischen Mehrwerts beitragen: »The concept of instrumental benefits presumes that an arts-based experience can be used as a means to achieve different benefits from those pertaining just to the satisfaction of personal goals« (ebd.: S. 94). Zwar erkennt Schiumi auch einen Eigenwert der Kunst an und sieht die positiven sozialen Effekte Kunst-basierter Interventionen, aber ihr eigentlicher Wert beruht für ihn klar in ihrem wertsteigernden Potential: »from a strategic point of view, ABIs [arts-based interventions] represent an approach to entertain and to create happy experiences and contexts. However the real strategic relevance of ABIs is related to their capacity to transform organisational components so that they can act as value-drivers.« (Ebd.: S. 211)

Schuimis Ansatz ist in seiner offen propagierten »Ausbeutungshaltung« so extrem wie ehrlich. Andere Vertreter der »organizational aesthetics« sind in dieser Hinsicht wesentlich »unklarer«, ja, sogar häufig der instrumentellen Vereinnahmung der Kunst explizit kritisch gegenüber eingestellt – auch was die tatsächliche Eignung der ästhetisch-künstlerischer Elemente zur »Vernutzung« anbelangt (vgl. so etwa die Beiträge in Carr/Hancock: *Art and Aesthetics at Work).* Insbesondere Antonio Stratis Ansatz – der ästhetisches Wissen/Lernen thematisiert, welches auf (empathischem) Verstehen und Differenzerfahrungen beruht (vgl. *Organization and Aesthetics:* S. 49ff. sowie S. 75ff.) – weist dabei eine relative Nähe zum hier vertretenden Konzept ästhetisch vermittelter Reflexivität auf. Strati wendet sich entsprechend explizit gegen Versuche, das Ästhetische dem Ökonomischen unterzuordnen, sondern stellt rein instrumentellen Verständnissen das »Vergnügen« am Ästhetischem entgegen (vgl. ders.: *Aesthetics in the Study of Organizational Life:* S. 236).

Allerdings sollte eines von Beginn an klar sein: wo ästhetisch-sinnliche Momente auf Kontexte treffen, die versuchen, sie zu instrumentalisieren, wird es kein vollständiges Entkommen aus der Instrumentalisierungsfalle geben. Deshalb müssen (und werden) auch die folgenden eigenen empirischen Analysen die Dialektik der instrumentellen Vereinnahmung des Ästhetischen berücksichtigen. Denn das Ästhetische und das Instrumentelle sind gegenseitig (in Abhängigkeiten) verstrickt: Im Postfordismus fällt der Kunst (beziehungsweise allgemeiner: der Ästhetik) nämlich nicht nur die Rolle des »Potenzierens« und des Legitimierens zu, sondern sie ist auf ökonomische Ressourcen angewiesen und will sich sogar – zu gewissen Anteilen – selbst »vermarkten« (vgl. so auch Mir: *Kunst Unternehmen Kunst).* Zudem ist jedes (sinnlich-ästhetische

Objekt) für das Subjekt »naturgemäß« auch instrumentell: es ist Mittel/Medium seines Begehrens! Umgekehrt – und hier greife ich vorweg – gilt jedoch ebenso: auch der Instrumentalisierung sind im Kontext des Ästhetischen Grenzen gesetzt.

Bevor dieses *instrumentelle Paradox* (siehe unten) jedoch anhand von zwei eigenen Fallbeispielen herausgearbeitet wird, ist es sinnvoll und überaus aufschlussreich, noch einige gängige Praktiken der Instrumentalisierung des Ästhetischen im Wirtschaftskontext kurz zu beleuchten: Die älteste der ästhetischen »Praxologien« (vgl. zum Begriff der Praxologie als praktische Entsprechung der Ideologie Jain: *Politik in der (Post-)Moderne:* S. 104) ist die Warenästhetik, die – in der Werbung, im Produktdesign etc. – auf Mittel der Ästhetik zurückgreift, um den Verkaufswert einer Ware zu steigern. Wolfgang Fritz Haug hat ihre Mechanismen und Wirkungsweise in den 1970er Jahren aus marxistischer Perspektive treffend analysiert (vgl. *Kritik der Warenästhetik)*. Der Ursprung der Warenästhetik rührt für ihn in einem Widerspruch im Tauschverhältnis: Bereits durch die Einführung des Geldes hat sich der Tauschwert vom Gebrauchswert getrennt. Während der Käufer einen Gebrauchswertstandpunkt vertritt, interessiert den Verkäufer nur der möglichst höhe Verkaufswert. Dadurch laufen Gebrauchswert und Tauschwert tendenziell auseinander. Der Verkäufer muss allerdings den Schein erwecken, dass seine Waren einen entsprechenden Gebrauchswert aufweist. Dazu dient die Ästhetisierung der Ware: »Das Ästhetische der Ware im weitesten Sinne: sinnliche Erscheinung und Sinn ihres Gebrauchswerts, löst sich hier von der Sache ab. Schein wird für den Vollzug des Kaufakts so wichtig – und faktisch wichtiger – als Sein. Was nur etwas ist, aber nicht nach ›Sein‹ aussieht, wird nicht gekauft. Was etwas zu sein scheint, wird wohl gekauft.« (Ebd.: S. 29)

Die Produkte der Marke mit dem Logo, das keine Birne ist, können hier wohl als das treffendste Beispiel gelten. Obwohl die Firma Apple zum Beispiel im Bereich Mobiltelephone im vierten Quartal 2015 nur einen Marktanteil von 17,7% aufwies, konnte sie 91% des Gewinns auf sich vereinigen (vgl. Jones: *Apple's iPhone – Market Share Vs. Profits)*. Dies gelingt der Firma, indem sie konsequent auf eine Ästhetisierung ihrer Produkte setzt, die einen nicht vorhandenen (höheren) Gebrauchswert suggeriert. Die Marke erzeugt dadurch sogar solche Begehrlichkeit bei den Konsumenten, dass sich zur Markteinführung jeweils lange Schlangen vor den Geschäften bilden, um als erste(r) in den nur teuer zu erkaufenden Genuss des neuen Produkts zu kommen. Natürlich kennen wir alle die manipulative Wirkung der Werbung und des Designs. Trotzdem können wir uns dem schönen Schein offenbar nicht entziehen.

Hier hat es den Anschein, als ob die Instrumentalisierung des Ästhetischen eine reine Erfolgsgeschichte ist. Andererseits soll nicht verschwiegen werden, dass die kaum weniger verführerisch aussehenden Telefone der Firma Samsung, die sogar einen rund 3% höheren Marktanteil besitzt und damit quantitativer Marktführer ist, nur 14% Profitanteil generieren (vgl. op. cit.). Wir haben es also mit einer »Klassengesellschaft« der Produzenten zu tun, die vermutlich nicht alleine auf der »objektiv« unterschiedlichen ästhetischen Ausstrahlung der Produkte beruht, sondern bei der noch andere Faktoren (wie etwa das Marken-Image und -Prestige) zu berücksichtigen sind. Zudem ist die Warenästhetik ein relativ gut etablierter (und gut untersuchter) Bereich, so dass es aufschlussreich(er) sein könnte, sich zusätzlich mit dem relativ neuen Feld der *»Produktionsästhetik«* auseinanderzusetzen. Hiermit meine ich nicht (in erster Linie) die ästhetische Gestaltung der Arbeitsstätten – um das Wohlbefinden der Arbeitnehmer und so vielleicht auch die Produktivität – zu erhöhen. Vielmehr geht es um die oben angesprochene Instrumentalisierung des Ästhetischen auf der Seite der Produzenten/Produzierenden. Adressaten sind dabei aktuell allerdings weniger die einfachen Arbeitnehmer als vielmehr Entwickler und Manager, deren Kreativität und Produktivität gesteigert werden soll. Anhand der Beispiele »Design Thinking« sowie »Serious Play« (von Lego) möchte ich kurz ergänzend einige Grundzüge und Problematiken der Produktionsästhetik umreißen:

Das »Design Thinking« ist ein Ansatz, der sich – wie der Name bereits besagt – an die Vorgehensweise von Designern anlehnt, um (auch ganz allgemeine, nicht auf die Produktgestaltung bezogene) Probleme zu lösen und neue Ideen/Innovationen zu generieren. Entwickelt wurde dieser Ansatz Anfang der 1990er Jahre von der (Design-)Firma »IDEO«. Tim Brown, Geschäftsführer von IDEO, fasst den Kern des »Design Thinking« selbst so zusammen: »Design thinking is a human-centered approach to innovation that draws from the designer's toolkit to integrate the needs of people, the possibilities of technology, and the requirements for business success.« *(Design Thinking)* Entsprechend ist es das Ziel des »Design Thinking«, Anwender-orientierte, innovative Lösungen durch interdisziplinäres und spielerisches (Zusammen-)Arbeiten zu finden. Es handelt sich also tatsächlich weniger um einen kognitiven Ansatz des »Thinking«, sondern vielmehr um ein praktisches – im einzelnen nicht genau festgelegtes – Verfahren des »Doing«, das mit seiner Kundenzentrierung klar auf den unternehmerischen Geschäftserfolg ausgerichtet ist (siehe oben). Mittlerweile hat es sich als Innovations-Verfahren etabliert und wird u.a. für den Erfolg der Umstrukturierungsmaßnahmen

von Procter & Gamble gemacht (vgl. Martin: *The Design of Business:* S. 79ff. und siehe auch S. 187).
»Serious Play« ist im Unterschied zum Design Thinking nicht nur ein Verfahren, sondern (auch) eine Produktlinie des Spielwarenherstellers Lego. Dieser beschreibt sein »Serious Play«-Angebot, das auf einem an Unternehmensbedürfnisse angepassten Set seines bekannten Kunststoff-Spielzeugs aufsetzt, wie folgt: »The LEGO® SERIOUS PLAY® methodology is an innovative process designed to enhance innovation and business performance. Based on research which shows that this kind of hands-on, minds-on learning produces a deeper, more meaningful understanding of the world and its possibilities, the LEGO® SERIOUS PLAY® methodology deepens the reflection process and supports an effective dialogue – for everyone in the organization.« (Lego: *Serious Play)* Lego rät dazu, bei der Anwendung der »Serious Play«-Produkte auf die Angebote trainierter Vermittler/Berater zurückzugreifen. Ein solcher ist z.B. die Firma »Strategic Play Group Ltd.«, die verspricht, dass alle Mitglieder einer Gruppe gleichberechtigt an den unter ihrer Leitung angebotenen Workshops teilnehmen können, und dass das Ergebnis nicht nur in einem Team-Konsens und dem gesteigerten Team-Verstehen besteht, sondern dass darüber hinaus auch eine sichere und produktive Umgebung für die Entwicklung neuer Ideen geschaffen wird (vgl. Strategic Play: *Lego Serious Play)*.
Das Neue, das mit den Mitteln des »Serious Play« generiert wird, basiert also nicht auf der Erfahrung von Differenz, sondern auf Konsens. Zudem ist beiden Ansätzen – »Design Thinking« und »Serious Play« – gemein, dass sie ästhetische Objekterfahrungen »kontrolliert« einsetzen wollen: Anwenderorientierung und konkreter Unternehmensnutzen stehen dabei klar im Vordergrund. Bei Strategic Play sind sogar schon die Objekte des Spiels kommodifiziert. Das verdeutlicht nicht nur die Inflation der »®«-Zeichen in dem zitierten Text, sondern dass vorgefertigte »Spielsachen« eines bestimmten Herstellers die Richtung der ästhetischen Erfahrung »lenken«. Und dieses Spielen ist auch nicht eigentlich »spielerisch«, denn es soll eben nicht unkalkulierbar, ungerichtet, lustbasiert und Selbstzweck sein, wie es der Charakter eines wirklichen Spiels wäre, zu dem Johan Huizinga bemerkt: »Summing up the formal characteristic of play, we might call it a free activity standing quite consciously outside ›ordinary‹ life as being ›not serious‹ but at the same time absorbing the player intensely and utterly. It is an activity connected with no material interest, and no profit can be gained by it.« *(Homo Ludens:* S. 13)

»Serious Play« ist – wie der Name bereits sagt – dagegen eine überaus ernste Sache. Es muss zielgerichtet dem unternehmerischen Wohl dienen – und keiner der Beteiligten soll sich diesem Sinn des Spiels verweigern. Ganz ähnlich verhält es sich beim »Design Thinking«. Auch hier wird das spielerische Element der Methode explizit betont, um schließlich doch darauf zu beharren, dass es um konkreten Anwendernutzen geht. Derart wird versucht, das (ästhetische) Spiel zu vereinnahmen, dessen eigentliche Qualität doch genau darin läge, dass es sich der Kontrolle und der Instrumentalisierung verweigert – und genau darum andere Perspektiven und Lösungen aufzeigen könnte.

SINN-VOLL, ABER UNNÜTZ? – ZWEI FALLBEISPIELE

Auch bei unseren eigenen Untersuchungen war das oben angerissene Dilemma der Instrumentalisierung durchgängig präsent. Denn um Organisationen dazu zu bewegen, an unseren Fallstudien teilzunehmen, wollten und mussten wir ihnen einen potentiellen Nutzen kommunizieren. Mit dem Fokus auf Reflexivität, also der Fähigkeit eigene Routinen und Sichtweisen in Frage zu stellen, handeltete es sich zwar (unserer Intention nach) nicht um einen rein ökonomischen Nutzenaspekt. Aber immerhin steht dahinter auch bei uns die Vorstellung, dass Reflexivität eine wichtige Voraussetzung ist, das Neue zu denken und Praktiken zu verändern – und damit ein »Innovationsversprechen«. Indem wir Objekte dabei als Medien betrachten, die durch ihre ästhetische Wirkung reflexive Elemente verstärken können, ist uns zudem – wenn man so will – von Beginn an ein instrumentelles Verständnis der Objekte zu eigen, die eben als Mittel/Medien der reflexiven (Selbst-)Erkenntnis dienen sollen. Die Ambivalenz der Instrumentalisierung betrifft also im Kern auch unsere eigenen Forschungen. Anhand von zwei Fallbeispielen möchte ich in diesem Zusammenhang ein zentrales Ergebnis herausarbeiten, dass ich mit dem Begriff »instrumentelles Paradox« (siehe auch S. 186ff.) umschreiben möchte:
Bei dem ersten Fallbeispiel handelt es sich um eine Serie von zwei »Workshops« (nomen est omen!?) in privaten »Kunstschulen«, die im Kontext des Forschungsprojekts mit einem Praxispartner aus der IT-Branche durchgeführt wurden. Da gerade Programmierer bei ihrer Tätigkeit wenig Gelegenheit haben, »sinnliche« Erfahrungen zu machen, war unsere Ausgangsidee, dass ästhetisch-künstlerische Betätigung – durch die andere Art des Umgangs mit Material und Objekten (die in der Informationstechnologie ja primär abstrakt aufgefasst werden) – reflexive Potentiale freisetzen könnte.

Bei dem Vorgespräch zum ersten Workshop entstand dabei zusammen mit dem betreffenden Abteilungsleiter die Idee, dass sich die Teilnehmer*innen in der Form künstlerischer Bildsprache auch Gedanken über sich und ihr »Befinden« in der Firma/Abteilung machen sollten, da es vielleicht auf diesem Weg leichter fallen könnte, sich zu »äußern« bzw. auch andere Perspektiven aufscheinen zu lassen. Dieses Ansinnen wurde jedoch durch den Anleiter des Workshops seitens der »Kunstschule« zunächst konterkariert, da er die Teilnehmer*innen (insgesamt ca. 15 Personen überwiegend männlichen Geschlechts) nicht einfach loslegen lassen wollte, sondern beabsichtigte, ihnen hauptsächlich zentrale Techniken, wie etwa perspektivisch »korrektes« Zeichnen, beizubringen. Wie die Auswertung der später durchgeführten Interviews zeigte, kam dieses Ansinnen der Mehrheit der Teilnehmer*innen durchaus entgegen, da die technische Seite des Zeichnens den teilnehmenden (Informations-)Technikern möglicherweise näher lag als der »kreative« Aspekt. Ein Teilnehmer fasste deshalb treffend zusammen: »[…] fand den Technik-Teil vorher also interessant, mit der Fluchtpunkt-Zeichnung, hab aber gemerkt, dass ich; also es war keine vergeudete Zeit, aber für den Inhalt hätte ich es fast nicht gebraucht.«

In der ersten Hälfte des Wokshops wurden also mehr oder weniger gelungene Bleistiftzeichnungen mit Perspektivübungen angefertigt (siehe Abb. 1 u. 2). Nach einer gemeinsamen Intervention mit dem Abteilungsleiter wurde das Format dann aber hinsichtlich der ursprünglichen Idee geöffnet, und auch Farben kamen nun zum Einsatz. Bei dieser »freien« Übung ergaben sich, wie erhofft, zum Teil relativ interessante, aufschlussreiche Bilddarstellungen der eigenen Situation und Sicht der Organisation (siehe Abb. 3 u. 4), die man sicherlich auch psychologisch deuten könnte. Allerdings interessierte uns hier eher der Aspekt, dass die Darstellungen zum Teil neue (und damit potentiell reflexive wirksame) Perspektiven/Sichtweisen – nicht nur – der eigenen Abteilung/Firma eröffneten. Ein Teilnehmer, der auch sonst häufiger künstlerisch-ästhetische Mittel im Arbeitskontext verwendet, bemerkte zu seinem Vorgehen und der reflexiven Wirkung des Mal- bzw. Zeichenvorgangs selbst: »Man schreibt vielleicht 30 Sachen auf und so hab ich dann ein Ding, was sich festsetzt, und dann fange ich an, weiter zu malen. Und dann wird mir erst klar, was ich eigentlich selber so dazu denke.« Die ästhetische Umsetzung dient für diesen Befragten also als Ankerpunkte für reflexive Bewusstwerdung.

Trotz der Anlaufschwierigkeiten viel auch das allgemeine Resümee der befragten Teilnehmer*innen, einschließlich des Abteilungsleiters, der selbst partizipierte, überwiegend positiv aus. Letzterer bemerkte: »Also mir hat


Abbildung 1

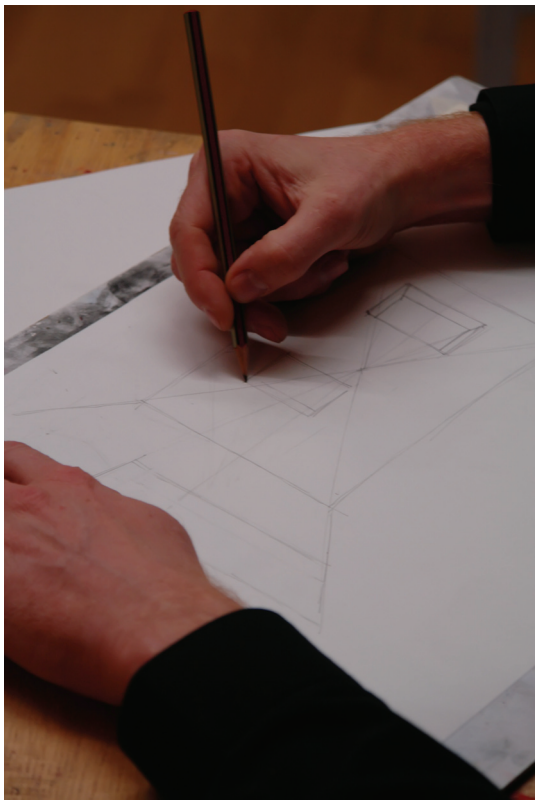


Abbildung 2

das schon viel gebracht. Ähm, also das ist generell so, für mich war das schon so; dieses Bild zum Beispiel, oder auch eben das mit dem […] [aus Anonymisierungsgründen gekürzt], vor allem von dem Mann, von dem das kam, das ist nämlich tatsächlich jemand, der vier Sätze am Tag sagt, wenn man ihn nicht zwingt. Dass der quasi wirklich so die Wahrnehmung der Firma als, ja, so ein zweites Zuhause fast hat, das ist schon interessant […]«

Positiv erscheint aus der Perspektive des Leiters also vor allem die Möglichkeit, neue Seiten an Mitarbeitern/Kollegen zu erkennen. Allerdings impliziert die Deutung der generierten Bilderwelten natürlich immer die Möglichkeit der Fehldeutung – und es ist fraglich, ob es wirklich im Interesse der Teilnehmer*innen ist, zum Gegenstand solcher Deutung zu werden. Aber eine andere Bemerkung des befragten Abteilungsleiters macht deutlich, dass auch neue allgemeine Perspektiven (mit unerwarteten Nebeneffekten) gewonnen werden konnten: »Ich erinnere mich auch, dass tendenziell die Bilder relativ düster wurden [schmunzelt] […] wir machen schon Witze drüber, die düstere BU [Business Unit] […] Aber [bei einer firmeninternen Präsentation der Bilder] […] hat sich einer […] vorne umgedreht: ›Also ich find ja düster tendenziell schon sehr cool.‹ [lacht] […] Der würde auch gern zu mir wechseln übrigens [lacht], aus 'ner anderen Abteilung.« Düsternis – vor allem, wenn sie (wie



Abbildung 3

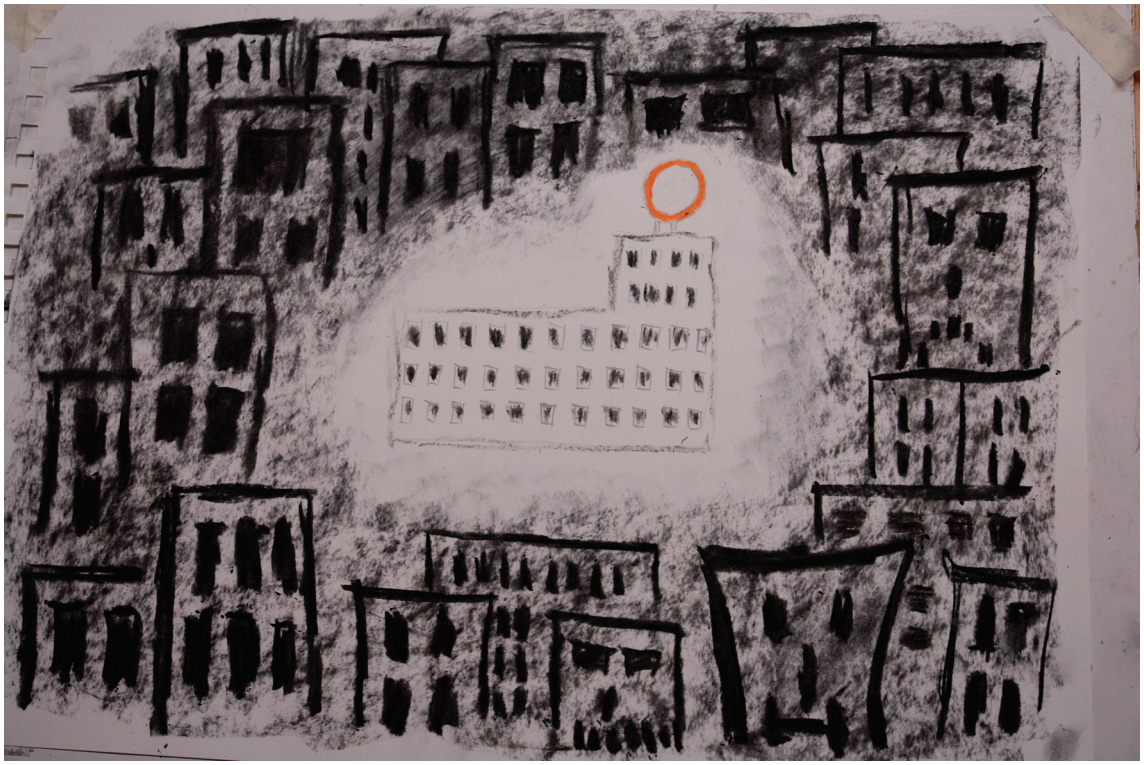


Abbildung 4 (Firmenlogo im Bild entfernt)

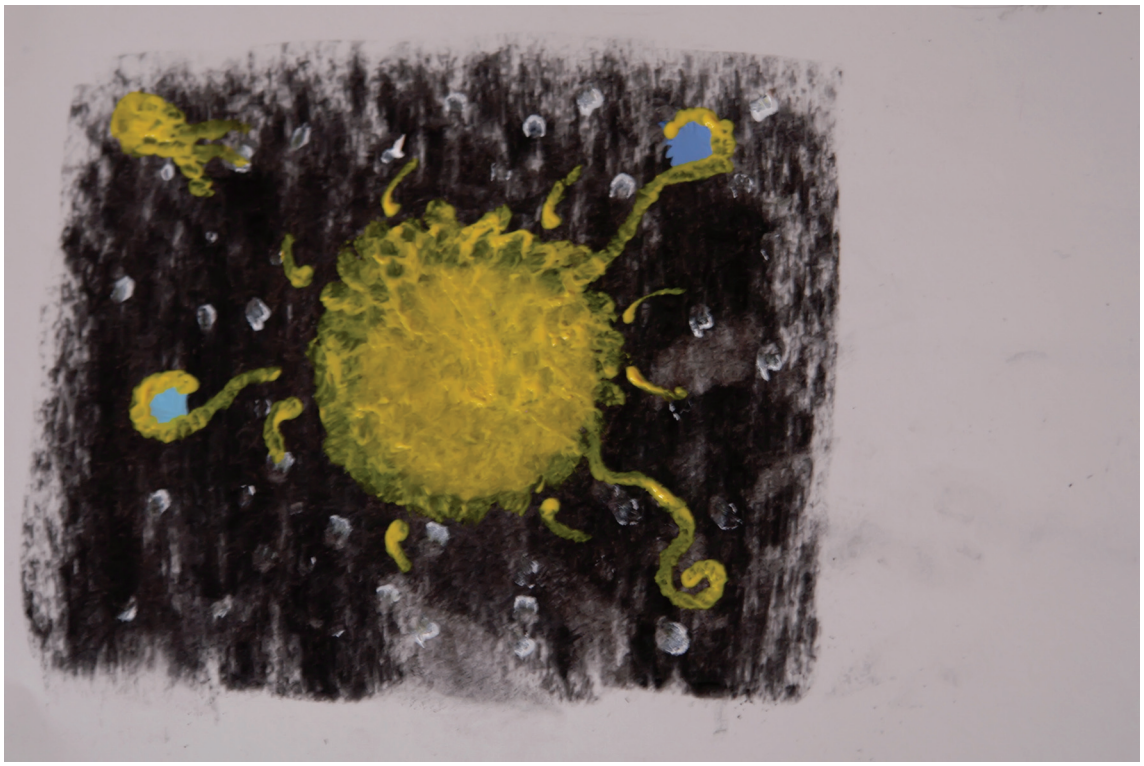


Abbildung 5

hier) durch diverse »Lichtpunkte« aufgehellt ist (siehe Abb. 5) – schreckt also nicht nur ab, sondern weiß auch zu faszinieren..
Angesichts dieser durchaus interessanten Ergebnisse waren wir auf den Verlauf und die anschließende Befragung zu einem zweiten geplanten Workshops mit einer anderen Abteilung der selben Firma sehr gespannt. Wir regten jedoch an, nunmehr eine »Kunstschule« mit weniger technischer Ausrichtung auszuwählen. Eine solche war auch schnell gefunden – und bei der neuen Einrichtung konnten neben Zeichnungen/Bildern auch Plastiken mit verschiedenen Materialien angefertigt werden. Hilfestellung zu Umsetzungstechniken sollten die Teilnehmer*innen jeweils durch situative individuelle Beratung der (zwei) Anleiter erhalten.
Allerdings konterkarierte diesmal der betreffende Abteilungsleiter mit seinem Ansinnen, den Workshop zu nutzen, um ein neues (dreidimensionales) Abteilungslogo zu entwickeln, die eigentlich angestrebte größere Offenheit. Die Teilnehmer*innen fertigten also zu Beginn, diesmal jedoch ohne große technische Einführung, Entwurfszeichnungen an (siehe Abb. 6). In einem zweiten Schritt sollten die Ideen mit Wasserfarben fixiert werden, was einige für durchaus freier gestaltete, expressive Bilder nutzen (siehe Abb. 7). In einer dritten Phase sollten sich die Teilnehmer*innen zu Gruppen von drei bis



Abbildung 6


Abbildung 7

vier Personen zusammenschließen. Nach der Einigung auf eine Idee sollte diese dreidimensional ausgestaltet werden. Nur der Abteilungsleiter bildete eine Gruppe für sich, machte sich jedoch mit großem Eifer und Präzision daran, seine »Vision« umzusetzen, zu der er bei dem Interview, das einige Wochen nach der Aktion stattfand, bemerkte: »Äh, ich habe ein iPhone auf Rädern gebaut. Also es ist sehr phantasiearm, [zögert] aber ich habe mir da ein paar Ideen geklaut.« Diese hier auch zum Ausdruck kommende Fixierung auf effiziente Umsetzung scheint, zumindest gemäß der folgenden Interview-Aussage, relativ typisch für die Abteilung zu sein: »Weil wir werden irgendwie schon drauf getrimmt irgendwie, wir kriegen eine Spezifikation und wir machen; wir setzen die um, möglichst effizient irgendwie. Und das haben wir dann halt auch gemacht.«

Ein anderer Teilnehmer äußerte einerseits seine (wahrscheinlich durch die Kollegenberichte vom vorangegangenen Workshop ausgelöste) Enttäuschung darüber, dass zu wenig Techniken vermittelt wurden, wie er andererseits feststellte, dass die Fixierung auf die Entwicklung eines Abteilungslogos für ihn durchaus limitierend war: »Also ich dachte eigentlich, wir kriegen Techniken beigebracht, wie man zeichnet. Aber von Anfang an wirklich der klare Fokus, dieses BU-Logo zu entwerfen und ich war, glaube ich, einer der wenigen, die auch schon vorher ein bisschen rumgekritzelt hat wegen dem BU-Logo […] Also, wenn man gesagt hätte, ihr könnt euch jetzt künstlerisch austoben und es geht weniger jetzt um das BU-Logo, was wirklich dann verwendet werden soll, sondern einfach, was assoziiert ihr mit der BU und dann hätte ich wahrscheinlich was Verrückteres gemacht [lacht].«

Als Zwischenresümee lässt sich deshalb festhalten: Während beim ersten Workshop die Entfaltung reflexiven Potentials durch die (zunächst) sehr starke »technische« Ausrichtung behindert wurde, war beim zweiten Workshop gar jegliches reflexive Element vor vorne herein durch die instrumentelle Fixierung auf die Entwicklung eines Abteilungslogos »unterdrückt«. Allerdings konnte genau diese instrumentelle Orientierung im Kontext des Ästhetischen für die Beteiligten klarer hervortreten als in der alltäglichen Praxis, wo eine instrumentelle Orientierung von vorne herein »legitim« erscheint. Leider konnte sich auch diese reflexive Erkenntnis nicht recht vermitteln, da, insbesondere von der Leitungsseite, kaum Interesse an einer Gewinnung neuer Perspektiven bestand – was im klaren Gegensatz zum ersten Workshop steht, wo explizit versucht wurde, neue Sichtweisen auf die eigene Abteilung zu gewinnen. Es kommt also nicht nur auf den Verlauf, sondern wesentlich auch auf den Umgang mit dem sich ergebenden »Material« an.



Abbildung 8

Das zweite Fallbeispiel weist in eine ähnliche Richtung. Auch hier handelte es sich um zwei »Workshops« (an aufeinander folgenden Tagen) im Bereich ästhetischer Praxis. Bei dieser »Serie« wurden sie jedoch von der selben Person – einer Berliner Künstlerin – angeleitet und, bis auf minimale Variationen (siehe unten), in identischem Format durchgeführt. Das »Programm« wurde dabei von der anleitenden Künstlerin in Abstimmung mit uns entwickelt:
Zum Einstieg wurde die ästhetisch-sinnliche Wahrnehmung mittels einer Übung in Frottage-Technik geschärft: Im Hof des Veranstaltungsorts sollten sich die Teilnehmer*innen auf die Suche nach geeigneten Objekten machen und ein Blatt füllen (siehe Abb. 8). Danach wurden den Teilnehmer*innen drei neue, noch originalverpackte Gegenstände präsentiert (Bügeleisen, Telefon, Wecker). Zu diesen Gegenständen sollten sie Assoziationen/Gedanken auf Zettel schreiben, die anschließend eingesammelt und (eingerollt) an einer Wand befestigt wurden. Nunmehr wurde den Teilnehmer*innen eröffnet, dass sie die Gegenstände entweder auseinander nehmen oder zerstören sollten. Die erste Gruppe (die Service-Abteilung eines Wissenschaftsnetzwerks) war dabei völlig frei in der Entscheidung. Die zweite Gruppe (Mitarbeiter*innen einer Personalberatungsfirma) hatte die zusätzliche Anforderung, das mindestens ein Objekt zerstört und mindestens eines auseinander genommen werden musste. Beide Gruppen sollen ihre Entscheidung(en) dabei jeweils

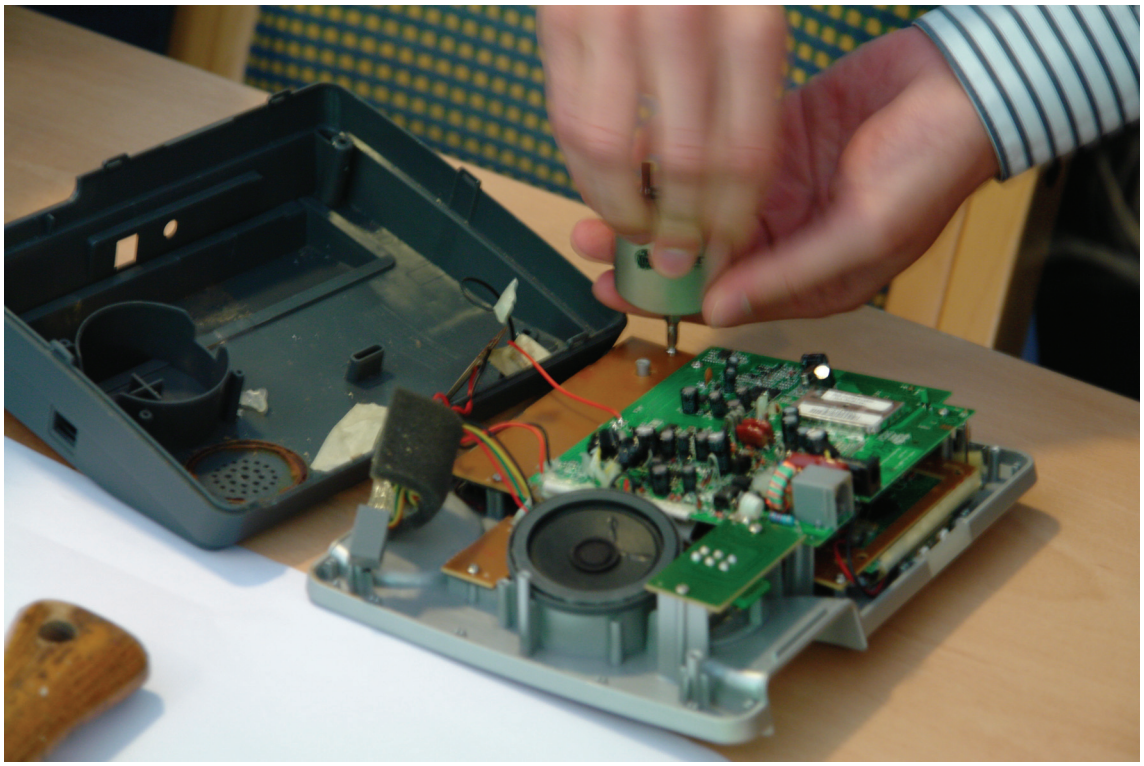


Abbildung 9

gemeinsam treffen. Dann wurde zur Tat geschritten und die Gegenstände wurden demontiert bzw. zerstört (siehe Abb. 9). Im Anschluss daran wiederum wurden die zuvor notierten Assoziationen verlesen. Und die Teilnehmerinnen erfuhren, dass sie mit den Teilen der Gegenstände einen kurzen Stopp-Motion-Animationsfilm drehen sollten. Dafür war zunächst eine Story samt Story-Board zu entwickeln. Nach einer kurzen Einführung in die Technik des Stop-Motion wurde die gemeinsam entwickelte Story verfilmt (siehe Abb. 10) und der ca. einminütige Film schließlich betrachtet. Zum Abschluss fand jeweils eine kurze Reflexionsrunde zum gesamten Workshop statt, und im Abstand von einigen Wochen wurden die Teilnehmer*innen dann von uns in Einzel-interviews ausführlich befragt.

Bei beiden Gruppen gab es jeweils ein relativ neues Team-Mitglied. Im Fall der ersten Gruppe handelte es sich sogar um den ersten Arbeitstag und die betreffende Personen vermutete ein Problem, einen internen Konflikt als (Hinter-)Grund, warum der Workshop durchgeführt wurde: »Ja, ne, ich habe mich bloß gefragt: Warum jetzt dieses Teambuilding, ne? Was, was ist da, warum muss das sein, ne? Gab es da, gibt es da Spannung irgendwie?«

Im Verlauf des Workshops zeigte es sich, dass insbesondere einer der drei Gegenstände anscheinend besondere Gefühle bei den Teilnehmer*innen auslöste – das Bügeleisen. Die gleiche Person bemerkte hierzu: »Also wie,



Abbildung 10

ähm, wie die da bei der Sache waren jetzt, ne? Also ich weiß nicht, ob das echt teilweise war, das habe ich mich so gefragt, ob die sich wirklich jetzt darüber so freuen, so ein Bügeleisen auseinander zu bauen.«

Auch bei der anderen Gruppe, die sich zur Zerstörung entschloss, war das Bügeleisen der Gegenstand, der die größte Emotionalität – und Polarisierung – bewirkte. Während eine Person dem Bügeleisen sogar eine Seele zusprach, reagierten andere mit offensichtlicher Zerstörungslust (siehe Abb. 11): »Einfach eine Sache zu […], das macht man ja nicht alltäglich. Man kriegt ja niemals die Chance zu sagen: Zerstöre mutwillig ein Bügeleisen. Um einfach aus diesem so genannten Rahmen zu sprengen und zu sagen: Du darfst jetzt einfach, ohne dass dass Mama meckert, oder wie auch immer [lachend], mach mal ein Bügeleisen kaputt. Und das fand ich sehr, sehr, sehr, sehr spannend. Hat mir auch gefallen, also falls das nicht rüber gekommen ist [lacht].«

Was die Bewertung der Workshops anbelangt, zeigten sich deutliche Unterschiede zwischen beiden Gruppen. In der ersten Gruppe gab es zwar auch positive Stimmen: »Ich fand es nett mit den Kolleginnen, einfach weil man sich so ein bisschen mal außerhalb des Büros ähm austauschen konnte und fand es auch ganz nett so mit der Zusammenarbeit, weil ähm, was mir vorher schon klar war, hat sich dann halt nur noch bestätigt: Dass wir ein relativ



Abbildung 11

gutes Team sind. Und ansonsten, ich fand es eine gute Erfahrung ähm wäre gerne persönlich einfach ein bisschen fitter gewesen. Also ich war ziemlich angeschlagen.« Allerdings schränkt auch diese Person ein: »[…] ich persönlich hätte gerne einfach so einen strikteren Plan gehabt.« Dieser Wunsch nach Strukturierung spiegelt durchaus die allgemeine Einschätzung der Gruppe wider, wie auch folgende Aussage belegt: »[…] da war ich erstmal so ein bisschen befremdlich, was wir da gemacht haben. Weil ich nicht wusste, worauf das Ganze hinaus läuft, ne?« Geradezu vernichtend fällt allerdings das Urteil der Leitungsebene aus: »Also für mich hatte das wenig Ergebnis, das Ganze, also das war also jetzt, also ich wüsste jetzt für mich auch also als Leiterin dieses, dieser Gruppe oder so was, habe ich jetzt irgendwie für mich wenig Greifbares in die Hand bekommen, was ich jetzt für mich auswerten könnte […] mir fehlt so ein bisschen der Mehrwert da draus.« Hierin kommt klar ein stark instrumentelles Verständnis zum Ausdruck, das in eine eindeutig negative Gesamtbewertung mündet.

Bei der zweiten Gruppe, die als Team einer Personalberatung sehr häufig selbst Workshops – allerdings mit anderem Fokus – organisiert, ergab sich eine geradezu entgegengesetzte Einschätzung. So bemerkte die teilnehmende Senior Partnerin der Firma etwa zur Frottage-Übung: »Und ich fand es ne sehr gute Vorbereitung, also es war wie ein Dehnen, wenn wir jetzt mal im

körperlichen Bereich bleiben, fand ich das wie ein ein Stretching, ein Dehnen, bevor man dann in den eigentlichen Sport geht.« Und zusammenfassen bemerkte sie zu diesem »Sport«: »[…] ne sehr hochprozentige Aktion sag ich mal [lachend].«
Ein anderes Team-Mitglied stellte ebenfalls zum »sinnlichen« Aspekt des Workshops, der hier reflexiv über die konkrete Situation hinaus griff, fest: »Also ich fand, ähm, jetzt unabhängig jetzt vom Job, hat es den Blick geöffnet, also dass man die Umwelt doch bewusster wahrnimmt.« Allerdings ging folgende Interview-Aussage seiner Kollegin noch weit darüber hinaus: »Ja, ich hab kurzfristig überlegt, ob ich meinen Job schmeißen soll [allgemeines Lachen]. Nee, aber, äh, tatsächlich insofern, als dass, ähm, ich hab ja jetzt gerade erst angefangen hier auch zu arbeiten, oder sowieso nach dem Studium fest zu arbeiten, und muss mich, glaube ich, gerade sowieso dran gewöhnen, jeden Tag acht Stunden im Büro zu sitzen […]«
Anhand dieser Aussage wird klar, dass ästhetische Medien tatsächlich reflexive (Selbst-)Erkenntnisse vermitteln können – wenn man bereit ist, sie zu vernehmen. In der ersten Gruppe verhinderten jedoch, so hat es den Eindruck, die starke Orientierung an Struktur und die Erwartung eines unmittelbaren Nutzens, vor allem seitens der Leitung, die Wahrnehmung solcher reflexiver Botschaften. Wenn man sich jedoch, wie es bei der zweiten Gruppe überwiegend der Fall war, ohne eine bestimmte Erwartung, offen und tatsächlich spielerisch auf die ästhetische Erfahrung einlässt, dann besteht tatsächlich die »Gefahr«, dass dadurch neue Perspektiven eröffnet werden und es zu reflexiven Prozessen der Selbsthinterfragung kommt. So unnütz das ästhetische Spiel vordergründig erscheinen mag, es ist sinn-voll, nicht nur weil es die Sinne (und damit die erkennende »Wahrnehmung«) anspricht, sondern weil uns über diesen (Um-)Weg Botschaften (über unser Begehren, über die »andere« Seite) hervorgebracht und vermittelt werden, die sonst allzu leicht verdeckt und unbeachtet blieben.

DAS INSTRUMENTELLE PARADOX – EIN »NATURGESETZ« DER ÄSTHETHIK?

Auch die anderen von uns untersuchten Fälle zeigten ein ähnliches Muster wie die beiden oben dargestellten Beispiele: je ausgeprägter der Versuch war, das ästhetische Element zu instrumentalisieren und zu kontrollieren, desto eingeschränkter war seine reflexive Wirksamkeit. In die selbe Richtung weisen auch die Befunde von Ariane Berthoin Antal, die sie im Rahmen einer

europaweit angelegten Studie zu künstlerischen Intervention in Organisationen gewonnen hat. Sie bemerkt: »The creative process is by its very nature unpredictable and uncontrollable, so a willingness to ›trust the process‹ […] appears essential. Learning also entails trusting people. If management seeks to control the process, if there is low trust between employees and management, and/or if there is low trust in the relationship with the artist, it is unlikely that valuable effects will emerge from the intervention.« *(Transforming Organisations With the Arts:* S. 68) Und schon Kant hat (in Bezug auf die Urteilskraft) herausgearbeitet, dass die »subjektive«, auf das individuelle Erleben gerichtet »Natur« des Ästhetischen gegen seine Verallgemeinerbarkeit spricht (vgl. *Kritik der Urteilskraft:* S. 115). Was für den/die eine/n (und in einem bestimmten Kontext) funktioniert, wird nicht notwendig für den/die andere (in einem anderen Kontext) funktionieren. Dies setzt der Instrumentalisierung des Ästhetischen von vorne herein Grenzen.
Ich möchte deshalb als Konsequenz dieser Überlegungen und Beobachtungen – in eher ironischer Anlehnung an die Gepflogenheiten in den instrumentellen (Natur-)Wissenschaften – ein *»Naturgesetzt« der Ästhetik* postulieren, dessen Kern ein *instrumentelles Paradox* ausmacht:

> *Je mehr man das Ästhetische einhegt und kontrolliert, um es zu nutzen, desto weniger nützlich und reflexiv wirksam (im Sinn von tatsächlichen »neuen« Anregungen/Entfaltung von Differenz) ist es*.

Dieses instrumentelle Paradox kann gewissermaßen als die »Rache« des Ästhetischen (für alle Versuche der Vereinnahmung) betrachtet werden. Lässt man dem Ästhetischen aber ohne konkretes Nutzeninteresse Raum zur Entfaltung, kann es »das Andere« hervorbringen – und dieses Andere kann uns reflexive Erkenntnisse vermitteln und ggf. Auslöser auch für »radikale« Innovationen sein. Allerdings kann das »Ergebnis« eben auch völlig unbrauchbar oder – in Bezug auf unsere Absicht – gar kontraproduktiv sein. Dieses »Risiko« müssen wir eingehen, wenn wir das Potential des Ästhetischen entwickeln wollen. Die instrumentelle Einhegung des Ästhetischen ist – wie das instrumentelle Paradox aufzeigt – jedenfalls kein vielversprechender (Aus-)Weg, um dem möglichen »Fehlschlagen« der ästhetischen Praxis entgegen zu wirken. Denn der Preis, der für die Sicherstellung ihrer Wirksamkeit zu zahlen wäre, wäre eben diese Wirksamkeit von Beginn an (instrumentell) einzuschränken.
Ironischerweise vermögen dies gerade die Erfolgsstories von Verfahren wie etwa dem oben kurz dargestellten »Design Thinking« zu belegen. Im Fall

des »Design Thinking« wird zum Aufweis der Wirksamkeit, wie angemerkt, gerne der Fall von »Procter & Gamble« herangezogen. Das Unternehmen verzeichnete in den 1990er Jahren schrumpfende Umsätze und Gewinne und geriet in Schwierigkeiten. Mit einem neuen Management unter der Leitung von Alan G. Lafley im Jahr 2000 wurden auch neue Methoden, wie eben das »Design Thinking«, bei »Procter & Gamble« eingeführt. Die Effektivität dieser Maßnahmen wird dabei hauptsächlich mit der erzielten Verdoppelung des Umsatzes des Unternehmens innerhalb von nur acht Jahren belegt (vgl. z.B. Chiranjeevi: *P&G's ›Design Thinking‹ Initiative)*.
Offenbar wird die Wirkung des Ästhetischen hier nahezu ausschließlich an seiner ökonomischen Verwertbarkeit bemessen (und zugleich ein Kausalzusammenhang hergestellt, der tatsächlich so eindeutig nicht sein dürfte). Dass das Ästhetische in den Dienst der Gewinnmaximierung gestellt werden kann, ist unbestritten (siehe auch oben) – allerdings, wie unsere Befunde nahe legen, nur zu einem gewissen Grad und immer verbunden mit der »Gefahr« des Scheiterns. Vor allem aber: die eigentliche (reflexive) Qualität des Ästhetischen läge, seiner »Natur« nach, genau dort, wo der Effekt nicht direkt in (Umsatz-)Zahlen zu messen ist, sondern wo es uns etwas – Sinn-lich – zu sagen hat und damit (neuen) Sinn für uns generiert. Die Wirkung des Ästhetischen entfaltet sich deshalb vielleicht am ehesten als *»Nebenfolge«*, als unintendierter Effekt seiner sinnlichen Ansprache, der zu einem reflexiven Umdenken auffordert.
Dadurch ergäbe sich ein weiteres Paradox im Kontext des Ästhetischen: das Paradox des ästhetischen »Mehrwerts«. Man kann nämlich sagen, dass das Ästhetische anscheinend genau umgekehrt wie ein Placebo wirkt. Die Placebowirkung beruht darauf, dass an die Wirksamkeit des Placebos *geglaubt* wird (obwohl gar keine wirksame »Substanz« verabreicht wurde). Erstaunlicherweise sind Placebos sehr wirksame Mittel, die entsprechend keinerlei Nebenwirkungen aufweisen. An die reflexive, d.h. tatsächliche verändernde Wirksamkeit des Ästhetischen wird dagegen überwiegend nicht geglaubt. Man hält es in der Regel für nur beschränkt nützliches »Beiwerk«. Andererseits versucht man es in diesem beschränkten Rahmen durchaus (ökonomisch) zu instrumentalisieren – in der Form der Warenästhetik (die mangelnden Gebrauchswert »kompensiert«) oder im Kontext von Verfahren, die darauf abzielen, über die Mittel der Ästhetik »kreative Abkürzungen« nehmen zu können. In diesem instrumentellen Kontext (der die Ästhetik ästhetisch fixiert) findet sich häufig sogar eine Fetischisierung, d.h. dem Ästhetischen wird eine Mächtigkeit zugesprochen, die ihm eigentlich nicht zukommt.

Wo das Ästhetische aber über seinen »angestammten« Bereich hinaus greift, verkehrt sich die Fetischisierung des Ästhetischen in ihr Gegenteil: Außerhalb seiner Domaine wird ihm kaum Bedeutung zugeschrieben, es wird überwiegend als wirk- und nutzlos erachtet. Man glaubt einfach nicht daran, dass das Ästhetische uns etwas »Substanzielles« zu sagen hat, das über die instrumentelle Ästhetik hinausgreift. Und doch »spricht« es zu uns, es regt unsere Sinne an, und erfüllt uns so mit Sinn. Und es entfaltet deshalb – zuweilen – eine »fatale« Wirkung: als unintendierte Nebenfolge. Es setzt dem Weiter-so ein unbedingtes Ende. Auch wenn wir es nicht hören wollen, »spricht« es nämlich zu uns. Was es uns – als dingliches Medium der Reflexivität – zu sagen hätte, ist zumeist nicht gern gehört: höre auf die Stimme deines eigen(tlich)en Begehrens!

Literatur:

- Berthoin Antal, Ariane: *Transforming Organisations With the Arts – Research Report of the Tillt Europe Project*. WZB, Berlin 2009.
- Bertram, Ursula (Hg.): *Kunst fördert Wirtschaft – Zur Innovationskraft des künstlerischen Denkens*. Transscript, Bielefeld 2012.
- Biehl-Missal, Brigitte: *Wirtschaftsästhetik – Wie Unternehmen die Kunst als Inspiration und Werkzeug nutzen*. Gabler, Wiesbaden 2011.
- Brown, Tim: *Design Thinking*. Online Ressource: https://designthinking.ideo.com/-?page_id=1542.
- Carr, Adrian/Hancock, Philip (Hg.): *Art and Aesthetics at Work*. Palgrave Macmillan, Basingstoke/New York 2003.
- Chiranjeevi, C. V.: *P&G's ›Design Thinking‹ Initiative – The Innovation Lessons*. In: *IBS Case Development Centre*. Nr. 07/2009.
- Eagleton, Terry: *The Ideology of the Aesthetic*. Blackwell, Oxford/Cambridge 1990.
- Featherstone, Mike: *Postmodernism and the Aesthetization of Everyday Life*. In: Lash, Scott/Friedman, Jonathan (Hg.): *Modernity and Identity*. Blackwell, Oxford/Cambridge 1992, S. 265–290.
- Hannan, Michael T./Freeman, John: *Structural Inertia and Organizational Change*. In: *American Sociological Review*. Vol. 49, No. 2 (1984), S. 149–164.
- Haug, Wolfgang Fritz: *Kritik der Warenästhetik*. Suhrkamp, Frankfurt 1971.
- Huizinga, Johan: *Homo Ludens – A Study of the Play-Element in Culture*. Boston: Beacon Press, Boston 1955.
- Jain, Anil K.: *Deflexivität– Das Andere der Reflexivität*. Online Ressource: http://www.power-xs.net/jain/pub/deflexivitaet.pdf.
- Jain, Anil K.: *Medien – Die Geister, die ich rief …* Online Ressource: http://www.power-xs.net/jain/pub/medien.pdf.
- Jain, Anil K.: *Objekte als Medien der Reflexivität: Die ästhetische »Sprache« der Dinge und ihre praktische »Aussagekraft«*. Online Ressource: http://www.power-xs.net/jain/pub/-objekte_als_medien_der_reflexivitaet.pdf.
- Jain, Anil K.: *Politik in der (Post-)Moderne – Reflexiv-deflexive Modernisierung und die Diffusion des Politischen*. edition fatal, München 2000.
- Jones, Chuck: *Apple's iPhone – Market Share Vs. Profits*. In: *Forbes*. Ausgabe vom 21.2.2016. Online Ressource: https://www.forbes.com/sites/chuckjones/2016/02/21/apples-iphone-market-share-vs-profits.
- Kant, Immanuel: *Kritik der Urteilskraft*. In: Weischedel, Wilhelm (Hg.): *Immanuel Kant – Werke in zwölf Bänden*. Suhrkamp, Frankfurt 1977, Band 10.

- Koivunen, Niina/Rehn, Alf (Hg.): *Creativity and the Contemporary Economy*. Liber, Malmö u.a. 2009.
- Lash, Scott/Urry, John: *Economies of Signs and Space*. Sage Publications, London/Thousand Oaks/New Delhi 1994.
- Lego: *Serious Play*. Online Ressource: https://www.lego.com/en-us/seriousplay.
- Linstead, Stephen/Höpfl, Heather (Hg.): *The Aesthetics of Organization*. Sage, London/Thousand Oaks 2000.
- Martin, Roger: *The Design of Business – Why Design Thinking Is the Next Competitive Advantage*. Harvard Business Press, Boston 2009.
- Mir, Emmanuel: *Kunst Unternehmen Kunst – Die Funktion der Kunst in der postfordistischen Arbeitswelt*. Transscript, Bielefeld 2014.
- Moldaschl, Manfred/Manger Daniela (Hg.): *Im Spiegel der Organisation – Innovationsfähigkeit durch Institutionelle Reflexivität*. Rainer Hampp Verlag, München/Mering 2016.
- Schiuma, Giovanni: *The Value of Arts for Business*. Cambridge University Press, Cambridge u.a. 2011.
- Strategic Play: *Lego Serious Play*. Online Ressource: http://www.strategicplay.ca/article/lego-serious-play-1282.asp.
- Strati, Antonio: *Aesthetics in the Study of Organizational Life*. In: Barry, Daved/Hansen, Hans (Hg.): *The Sage Handbook of New Approaches in Management and Organization*. Sage, Los Angeles u.a. 2008.
- Strati, Antonio: *Organization and Aesthetics*. Sage, London/Thousand Oaks 1999.

Bildquelle(n): Fotographien des Autors im Kontext des Projekts »OmedeR«.

Autoreninformation

ÜBER DIE AUTORINNEN UND AUTOREN DES BANDES:

Kai Ginkel ist promovierter Soziologe mit Schwerpunkt Praxistheorie, Musiksoziologie und qualitative Forschungsmethoden. Zuletzt war er Mitarbeiter am Institut für Jazzforschung der Kunstuniversität Graz, zuvor *junior researcher* im Forschungsprojekt *TransCoding – From ›Highbrow‹ Art to Participatory Culture*. Er war von 2012 bis 2015 Stipendiat am Institut für Höhere Studien Wien. Aktuelle Monografie: *Noise – Klang zwischen Musik und Lärm. Zu einer Praxeologie des Auditiven* (Transcript).

Philipp Horst studierte an den Universitäten von Bochum und Newcastle upon Tyne Literaturwissenschaft, Cultural Studies, Kunstgeschichte und Geografie. Seit 2005 entwickelt und realisiert er in einem interdisziplinären Team Wechselausstellung bei der DASA Arbeitswelt Ausstellung mit einem handlungsorientierten und niederschwelligen Ansatz.

Anil K. Jain studierte an der LMU München Politikwissenschaften, Psychologie und Soziologie und promovierte bei Ulrich Beck zum Thema *»Politik in der (Post-)Moderne«*. Er arbeitet nicht nur als Wissenschaftler, sondern ist auch als Publizist und Künstler aktiv. Mit Mario Beilhack gründetet er die »edition fatal«.

Daniela Manger, wissenschaftliche Mitarbeiterin an der Zeppelin Universität Friedrichshafen im BMBF geförderten Forschungsprojekt »Objekte als Medien der Reflexivität«. Forschungsschwerpunkte: Veränderungsfähigkeit und Reflexivität von Organisationen, Gelingen und Versagen von Organisationen, Kunst und Organisation.

Pravu Mazumdar hat in Neu-Delhi und München Physik und Philosophie studiert und hat mit einer Arbeit über Michel Foucaults Ontologie der Sprache promoviert. Bücher (Auswahl): *Der archäologische Zirkel. Zur Ontologie der Sprache in Michel Foucaults Geschichte des Wissens,* Bielefeld, 2008; *Das Niemandsland der Kulturen,* Berlin: Matthes & Seitz, 2011; *Foucault und das Problem der Freiheit* (herausgegeben), Reihe »Staatsdiskurse«, Stuttgart: Franz Steiner Verlag, 2015.

Manfred F. Moldaschl, Prof. Dr. phil. habil., Dr. rer. pol., ist Inhaber des Lehrstuhls für Sozioökonomik und unternehmerisches Handeln an der

Zeppelin Universität Friedrichshafen und leitet dort ferner das European Center for Sustainability Research (ECS).

Magdalena Roß studierte an der Carl von Ossietzky Universität Oldenburg und der Zürcher Hochschule der Künste Materielle Kultur: Textil, Pädagogik und Art Education. Anschließend war sie in der Ausstellungsvermittlung in der Schweiz und in Österreich tätig. Seit 2015 arbeitet sie bei der DASA Arbeitswelt Ausstellung Dortmund im Bereich Wechselausstellungen.

Florian Schreiner arbeitet zur Medientechnik der Klangaufzeichnung (in: Historisches Wörterbuch des Mediengebrauchs) mit Artaud und Cage und Heidegger (kunsttexte.de) und hier mit Hennion. Zur Zeit ist er Lektor der neuen Publikationsreihe Print beim Musikverlag VOD-Records (florian.schreiner@vod-records.com) zu *Tape-Culture: Homemade Music and the Creative Spirit in the Pre-Internet Age,* zur Musikszene in Sheffield um Adi Newton und *Clock DVA* und zur *Industrial Music Scene* der 1970er Jahre.

Leona Sprotte ist wissenschaftliche Mitarbeiterin am Institut für Bildungswissenschaft an der Universität Heidelberg. Ihre Arbeitsschwerpunkte in Forschung und Lehre sind Diversität und Inklusion im schulischen Kontext, Professionalisierung von Lehrkräften mittels kasuistischer Lehrmethoden und ästhetische Bildung. Zudem ist sie an der Heidelberg School of Education für die Entwicklung und Umsetzung von forschungsbasierten Konzepten zur Begleitung von Praxisphasen im Lehramtsstudium zuständig.

Mirna Zeman, Dr. phil., ist Literatur- und Medienwissenschaftlerin, gegenwärtig wissenschaftliche Mitarbeiterin an der Fernuniversität in Hagen. Forschungsschwerpunkte: Literatur- und Medientheorie, populärkulturelle Moden/Hypes, Dingforschung, Stereotypenforschung, Zynismusforschung, kritische Nationalismusforschung. Neueste Publikationen: Mit Ralf Adelmann, Christian Köhler, Kerstin Kraft, Christoph Neubert (Hg.): *Kulturelle Zyklographie der Dinge,* 2018 (in Vorbereitung); Mit Jürgen Link, Rolf Parr (Hg.): *Zyklen/Moden,* (=kultuRRevolution 69), 2015.