



material verlag | isbn 3-932395-07-7

ästhetisches dasein



k 23

sonderband eins

der infugiana im material verlag | li_ma_so



75 Jahre Bauhaus Dessau 1925 - 2000

ästhetisches dasein

einBAU-HAUS*warming*

sonderband eins

der infugiana im material verlag | li_ma_so

Texte:

Michael Lingner, Pierangelo Maset, Hubert Sowa sowie Roger Behrens und Rahel Puffert

Bildbeiträge:

Christian von Ahn, Beate Katz, Michaela Müller, Sven Temper, Jan Timme und Judith Walgenbach

Fotografien:

Albrecht Grüss, Pierangelo Maset, Alexander Rischer, Katrin Sahner

Buch und Umschlag:

Ulf Treger

Raum k23:

Markus Binner, Dodo Schielein, Sven Temper

1. Auflage 1999.

material Verlag, Hamburg

© bei den Herausgebern. Alle Rechte vorbehalten.

Buchkonzeption und -redaktion sowie Betreuung der studentischen Projekte:

Michael Lingner, Hamburg

Gestaltung und Umschlagentwurf: Ulf Treger, Bremen/Hamburg

Fotografien auf dem Umschlag: Martin Parr (Magnus/Focus), Ulf Treger sowie

Beate Katz, Alexander Rischer und Jan Timme (Gemeinschaftsarbeit)

Produktion: Verlag Erich Weiß, Bamberg

Mit freundlicher Unterstützung der Ditze-Stiftung, Hamburg und
des Graduierten-Kollegs „Ästhetische Bildung“ der Universität Hamburg

ISBN 3-932395-07-7

Michael Lingner, Pierangelo Maset, Hubert Sowa (Hrsg.)

ästhetisches dasein

Perspektiven einer performativen und pragmatischen
Kultur im öffentlichen Raum (k23)

Sonderband eins der INFuGIANA im material Verlag

(INFuG) Institut für Untersuchungen von Grenzzuständen ästhetischer Systeme



Hubert Sowa

Einleitung

Die vorliegende Schrift ist hervorgegangen aus einer gemeinsamen Vortragsveranstaltung von Michael Lingner und Hubert Sowa im Graduiertenkolleg „Ästhetische Bildung“ der Universität Hamburg. Die Veranstaltungsreihe des Graduiertenkollegs im Wintersemester 1997/98 beschäftigte sich mit dem Thema „Politische Implikationen ästhetischer Bildung“. Die Absicht der Autoren war, am konkreten Beispiel von Michael Lingners Seminarraum k23 in der Hochschule für bildende Künste in Hamburg den Blick dafür zu schärfen, daß (und wie) sich in der entwickelten Moderne einige Kunstformen programmatisch vom traditionellen Postulat der *Werkautonomie* lösen, um sich einer spezifisch *transformierten* Idee des werkhafte Handelns zu unterstellen. „Transformiert“ insofern, als nicht mehr das Dingparadigma bzw. das der materiell dastehenden *Werkform* die Orientierung gibt, sondern das der sich im Umgang realisierenden *Handlung/Wirkung*. Anders (mit den Unterscheidungen der aristotelischen Metaphysik) gesagt: Das *Praxis*-Paradigma tritt an die Stelle des *Poiesis*-Paradigmas. Die programmatische Öffnung des avantgardistischen Werkkonzepts hin zu Formen von Design, Gebrauchskunst und praktisch-performativen Lebensformen wirft viele und gewichtige Fragen auf: Wie lösen sich diese neueren Formen aus den herkömmlichen Präsentationskontexten „autonomer“ Werke im System Kunst? Welche verwandelten Rezeptions-, Kommunikations- und Handlungsformen benötigen sie, um zu „funktionieren“? Wie transformieren sich in der gewandelten Rezeptionspraxis die herkömmlichen Ideen der ästhetischen Kontemplation und des ästhetischen Urteils? Welche Art von „Praxis“ wird durch solche Formen ausgelöst, die programmatisch die konventionelle Grenze von „Werk“ und „Leben“ unscharf werden lassen? Was könnten in diesem Zusammenhang die Termini „ästhetische Praxis“, „ästhetische Kommunikation“ oder „ästhetisches Dasein“ beinhalten? Greift überhaupt der Begriff des Ästhetischen in diesem Zusammenhang noch sinnvoll?

Es leuchtet ein, daß sich in der Tat durch solche und ähnliche Fragen die Sphäre des Ästhetischen zur Sphäre der *ethischen Praxis* hin öffnet, also zum *wirklichen Handeln*, das hinsichtlich seiner Folgen auch als *politisches Wirken* begriffen werden kann. Damit wird das schwierige Problem des differenten Übergangs der *ästhetischen* Handlungsform in die *ethische* und *politische* berührt: Die von Kant eingeführte kritische Unterscheidung der ethischen von der ästhetischen Urteilsform gerät in Auflösung – nach zwei Jahrhunderten der relativen Stabilität im Horizont eines „autonomen“ Kunstverständnisses, wodurch freilich auch problematische Implikationen entstehen: Der spätmoderne Abschied von der Werkautonomie und die durch bestimmte avantgardistische Handlungsstrategien (z.B. Futurismus, Aktionskunst, Kontextkunst usw.) forcierte *Infiltrierung* der Politik und Ethik durch (dem autonomen Kunstverständnis entlehnte) ästhetische/poietische Prinzipien, ja gar die *Identifizierung* von Politik, Ethik und Kunstschaffen beschwören die Gefahr eines *ästhetischen und poetischen Universalismus/Totalitarismus* herauf, der hinsichtlich seiner politischen und moralischen Folgen aus guten Gründen kritisch geprüft werden muß, schon allein auf Grund der Erfahrungen mit der verhängnisvollen europäischen Geschichte dieses Jahrhunderts.

Die Einebnung der Differenz des Politischen/Ethischen und des Ästhetischen ist mit gegenläufiger Begründung von den zwei entgegengesetzten Seiten her immer wieder herbeigesehnt worden: Von den antiästhetischen künstlerischen Avantgarden wie von den politischen Moralisten.¹ Eine in der Frühromantik entspringende Denktradition, für die hier nur die Namen Hölderlin, Schelling und Nietzsche genannt seien, eliminiert die spezifische Differenz des Ästhetischen – oder, anders gesagt, die Differenz von Kunst und Leben – zugunsten eines allumfassenden Konzepts der Poiesis oder des „Künstlerischen“. Hier konnten auch die marxistisch inspirierten Avantgardebewegungen der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts bruchlos anschließen, denen letztlich der Staat und das in ihm sich schöpferisch organisierende soziale Leben als das höchste Kunstwerk, die Ideologie der „autonomen Kunst“ dagegen als Widersacher des Lebens galt: „Das völlige Verschmelzen der künstlerischen For-

men mit den Formen des Alltags; das völlige Eintauchen der Kunst ins Leben; der Aufbau eines maximal organisierten und zweckmäßigen, ständig sich umbildenden Daseins, wird dem Leben nicht nur Harmonie geben, die totale und freudige Entfaltung aller sozialen Aktivitäten, sondern wird den Begriff des Alltags selbst aufheben... Das Schaffen von Formen wird mit dem praktischen Schaffen verschmelzen...“² Im Vergleich mit der direkten Gestaltung des geschichtlich-politischen Lebens erscheint die beschränkte Werkform der pseudoautonomen „Staffeleikunst“³ als dürftiger Ersatz oder Aufschub wirklicher Lebens-, Staats- und Geschichtsgestaltung. Dabei wird letztlich die *Geschichte* als poetischer Prozeß nach dem Muster der *Kunst* begriffen – Lenin hatte wenige Jahre vorher davon gesprochen, daß der die Revolution eröffnende Aufstand, mit dem er Geschichte *machte*, als „Kunst“ zu begreifen sei.⁴

Freilich muß in der Betrachtung dieser Beispiele genau unterschieden werden, *wie* die Entdifferenzierung von „Kunst“ und „Leben“ zu denken ist: Soll das (geschichtliche oder alltägliche) Leben Betätigungsfeld und „Stoff“ der Poiesis werden oder soll umgekehrt die Sphäre der Kunst nach dem Muster der unendlichen lebenspraktischen Vollzüge umgedacht (und so ins Leben „aufgelöst“) werden, also gleichsam um den Aspekt der Poiesis beschnitten und als poiesisfreie Kunst⁵ auf (kommunikatives) *Handeln* reduziert werden? Um es in den Termini der aristotelischen Metaphysik auszudrücken: Soll die *Poiesis* als Totalität die Lebenspraxis technizistisch durchformen und eine Art *Lebenstechnik* generieren oder soll die *Lebenspraxis* als *nichttechnische Totalität* befreit werden aus ihrer faktischen „Verstelltheit“⁶ durch die Poiesis?

Der seit der Dekadence als Grenzidee der Kunst der Moderne fungierende Begriff der „Lebenskunst“ tendiert meines Erachtens prinzipiell zur ersteren Lesart der „Vereinigung“ von Kunst und Leben.⁷ Er begründet sich meist aus einem einseitig verkürzten Verständnis der „Artistenmetaphysik“ Friedrich Nietzsches, die ein Ideal der Selbsterschaffung des Künstlers als Künstler entworfen hatte.⁸ Die Kunst läuft hier mit ihrem Anderem – dem Leben – zusammen, aber so, daß das Leben „künstlerisch“ wird.⁹

Was bei Nietzsche individual-ethisch beschränkt bleibt, kann aber auch politisch erweitert gedacht werden: Die Konvergenz des *absolut poetisch* zugespitzten Kunstbegriffs der radikalen Moderne mit einem poetisch ausgelegten Politik- und Praxisbegriff kulminiert in einer poetisch und ästhetisch angelegten Idee geschichtlichen Handelns¹⁰, ein Gedanke, der – zuende gedacht – totalitäre Implikationen hat.

Auf den Begriff gebracht zeigt sich dieser Ansatz in Martin Heideggers politischer Kunstphilosophie der dreißiger Jahre, die unter Berufung auf Hölderlin die Kunst zur *Stiftung des Staates* aufwertet.¹¹ Die dem zugrundeliegende poetizistische Entschlossenheitsethik und -politik ist nichts weniger als archaisch oder antimodern, sie konvergiert vielmehr in verblüffender Weise mit zentralen Impulsen der radikalen avantgardistischen Moderne¹²: Der frühe Heidegger ist Zeitgenosse des Expressionismus, Futurismus und Dadaismus¹³, sowie des Bauhauses, kein zeitfremd-nostalgischer Graecophiler. Sein radikaler Poietizismus stellt sich gegen die Fiktion ästhetischer Werkautonomie, ist insofern – ganz wie der der künstlerischen Avantgarde – *anti-ästhetisch*, dafür in seiner Öffnung ins Leben *absolut praktizistisch*. Man kann auch sagen: Es handelt sich bei ihm um einen poetischen Aktivismus, der den Alltag als Moment durchgreifender geschichtlich-politischer Selbsterschaffung eines „Volkes“ versteht. Die radikale Poiesis zielt über die Autonomie ästhetischer Poiesis hinweg in Richtung auf eine radikal politische *vita activa*, die den „Erscheinungsraum“ des menschlichen Herstellens, Handelns und Organisierens durchdringt und in ihm ihr Betätigungsfeld hat – als weltmächtiges Am-Werk-sein¹⁴. Der „politische Körper“ des öffentlichen Miteinanders¹⁵ ist das übergeordnete Ziel, das über alles begrenzte Herstellen von Werken und Werkzeugen hinausgreift. Der Begriff des „Organisierens“ als Abschlußbegriff einer artistisch ausgelegten politischen Philosophie markiert die ästhetisch-poietische Übergangszone von „Kunst“ und Leben“.¹⁶

Doch kann das hier erkennbare Konzept der Poietisierung der Ethik und Politik die prinzipielle Differenz nicht wirklich löschen, die sich zwischen der *Herstellung* und *Organisierung* des Lebensraumes (sei sie ästhetisch oder nicht) und seiner *Ingebrauchnahme*

durch das wirkliche Leben auftut. Die Differenz zwischen finaler Werkproduktion und vollzoghafter Werkrezeption (Werkumgang), also zwischen „Kunst“ und „Leben“, Poiesis und Praxis wiederholt sich auch dort, wo gar nicht mehr autonome *Kunstwerke*, sondern materielle oder immaterielle *Lebensformen* hergestellt werden. Genau für diese Differenz und für das Eigenrecht der nichtpoietischen, sozusagen *praktischen Praxis* ist die totalitär-poietische Auslegung der Politik blind geblieben. Der späte Heidegger dagegen hat sie – nach seiner absolut-poietischen Denkphase in den dreißiger Jahren zunehmend thematisiert und hat dies die Differenz von *Bauen* und *Wohnen* genannt.¹⁷ Für „Wohnen“ könnte auch „Aufenthalt“ oder „Umgang“ stehen – gemeint ist jedenfalls jene uralte Lebensform, die bei Aristoteles als *Praxis* eingeführt wurde. „Wohnen“ hat es – im Unterschied zum Herstellen und Bauen – mit dem Hegen und Pflegen, dem *colere* und der Kultur zu tun.¹⁸ Die Differenz zwischen Herstellen/Machen/Bauen und Handeln/Wohnen/Pflegen ist so fundamental, daß sie auch gegen solche künstlerischen, politischen oder ethischen Strategien geltend gemacht werden muß, die sich als „direkte“ Ästhetisierung oder Poietisierung des Alltags verstehen: Zwischen jeder auch noch so zurückgenommenen und sich ins „Leben“ einpassenden Werkform und ihrer *wirklichen praktischen Ingebrauchnahme* gibt es einen entscheidenden Schnitt. Die in Fortsetzung pragmatischer Ethik und Ästhetik entwickelte aktuelle postmoderne Idee eines „ästhetischen Lebens“ (Rorty, Shusterman), die programmatisch die Differenz von Kunst und Leben einzuebnen sucht, muß an diesem Punkt präzisiert werden¹⁹, denn es ist nicht klar, wie sich dieses aus der Transformation der Kunst her gedachte „ästhetische“ Leben vom „praktischen“ Leben unterscheiden soll.

Eben dieses Problem wird im Folgenden am Beispiel des Seminarraums k23 diskutiert – unter verschiedenen methodischen Blickwinkeln. Es geht – um die Termini von Franz Erhard Walther zu zitieren – um die Differenz von „Werkform“ und „Handlungsform“²⁰, und es geht um die Frage des Übergangs aus dem *Kunsthandeln* (POIESIS) in nichtmimetisches *wirkliches Handeln* (PRAXIS). Um diesen Punkt aufzuhellen, ist es sinnvoll, phänomenologische Analysemethoden ebenso anzuwenden wie hermeneutische Unterschei-

dungen. Mit Hilfe dieser Untersuchungen wird einerseits der problematische Status des Artefakts „Raum k23“ geklärt, andererseits der Status der in diesem Raum stattfindenden Praxis.

MICHAEL LINGNERS Textbeitrag in diesem Band geht von der neuzeitlichen Leitidee der *Kunstaautonomie* aus und zeigt, wie jenseits der modernen *Verabsolutierung* und der postmodernen *Negierung* des autonomen Werkbegriffs eine neue Idee *praktisch-ästhetischer* Selbstbestimmung entwickelt werden kann: Während konventionell „autonom“ konstruierte Artefakte und ihre „autonome“ kontemplative Rezeption unter den realen gesellschaftlichen und ökonomischen Zwängen längst in die bloß *symbolische* oder *fiktive* Realisierung von Autonomie zurückgefallen und zu ornamentalen Maskierungen eines omnipräsenten und omnipotenten gesellschaftlichen Zweck- und Verwertungsdenkens herabgesunken sind, könnte ein neuer Typus von „heautonomem“ künstlerischem Handeln und ein ihm entsprechender neuer Typus von „praktischer“ Rezeption die vormalige Leitidee ästhetischer „Autonomie“ heute mit neuem Inhalt füllen und ihr aufklärerisches Versprechen individueller und gesellschaftlicher „Selbstbestimmung“ neu einlösen. In diesem begrifflichen Feld ist das Konzept eines „ästhetischen Daseins“ exponiert.

Mein eigener Beitrag – die Druckfassung eines Vortrags – gibt modellhaft eine rezeptionsästhetisch orientierte Einführung in den Raum k23 – und zwar nicht in Form einer betrachtenden Beschreibung und Deutung, sondern in Form einer praktisch-performativen hermeneutischen Erschließung. „Verstehende Rezeption“ der Raumgestalt wird bestimmt als *teilnehmende Handlung/Verkörperung* und als *übersetzende Performanz* der durch die Raumgestalt eröffneten Bezüge²¹, weswegen sich auch der Vortrag selbst konsequent als *performative Form* auslegt. In diesem Zusammenhang bemühe ich mich um eine Aktualisierung der Begriffe „Dasein“ und „Situation“ – zweier Leitbegriffe der praktisch-hermeneutischen Philosophie – und versuche zu zeigen, daß ein im strikten Sinne „ästhetisches“ Dasein mit der Grundverfassung *wirklichen situativen* Handelns im Widerspruch steht.

PIERANGELO MASETS Beitrag ist ebenfalls den Problemen performativen Handelns gewidmet und diskutiert ein Beispiel der von

ihm so genannten „Pragma-Kunst“. Maset untersucht die von der neueren Kontext-Kunst aufgeworfene Frage nach der Differenz von „künstlerischem“ und „nicht-künstlerischem“ Handeln genau: Wie unterscheidet sich die performative *Darstellung* (MIMESIS) eines Pförtners von seiner *wirklichen* Praxis? Was macht die „Wirklichkeit“ wirklichen Handelns aus und was wäre eine bloß symbolische Wirklichkeit? Die *soziale/lebensweltliche/kommunikative Funktionalität* von Handlungen und ihre strategische Funktionalität *im Kunstkontext* werden argumentativ geschieden. In dieser subtilen Diskussion der Implikationen aktueller Differenz-Ästhetik kommt dem Terminus des *Eingriffs* eine tragende Rolle zu.

Die Beiträge von ROGER BEHRENS und RAHEL PUFFERT setzen noch einmal spezifisch beim konkreten Raum k23 an: Der eine, indem er vom kulturphilosophischen Begriff des Raumes ausgehend eine Hermeneutik der spezifischen Räumlichkeit des ästhetischen Da- bzw. Hierseins entfaltet, der andere, indem er Formen des intervenierenden ästhetischen Handelns von Studenten im Raum k23 vorstellt und zeigt, wie dieser Raum konkret in Gebrauch genommen wird.

Allen Beiträgen zum vorliegenden Band gemeinsam ist das Interesse der Autoren für die neuartigen Praxisformen, die sich jenseits der tradierten Metaphysik des autonomen Werkes herauszuprozessieren beginnen oder – allgemeiner gesagt – ein Interesse für das, was man nach dem Zerfall der Werkautonomie gegenwärtig als die „Konkursmasse“ der europäischen Kunst bezeichnen könnte.

Wo ließe sich dieses Interesse besser thematisieren als im Arbeitsraum einer Kunsthochschule? In einem solchen Raum müssen zuallererst die Fragen laut werden, was denn das Wesen künstlerischer „Arbeit“ oder künstlerischen „Studiums“ ausmacht, was das Wesen künstlerischen „Lehrens“ und „Lernens“ – und ob es vielleicht ein „künstlerisches Dasein“ geben könnte, das nicht differenzlos in der Poiesis aufgeht.

¹ Vgl. Josef Früchtel, *Ästhetische Erfahrung und moralisches Urteil. Eine Rehabilitierung*, Frankfurt/M. 1996; Claus Leggewie, *Staatskunst*, in: Wolfgang Welsch (Hrsg.), *Die Aktualität des Ästhetischen*, München 1993, S. 116 ff.

² Boris Arvatov, *Die Kunst im System der proletarischen Kultur* (1926), in: B. A., *Kunst und Produktion. Entwurf einer proletarisch-avantgardistischen Ästhetik (1921-1930)*, München 1972, S. 27; vgl.: Richard Lorenz (Hrsg.), *Proletarische Kulturrevolution in Sowjetrußland (1917-1921)*, München 1969; Cornelius Castoriadis, *Gesellschaft als imaginäre Institution. Entwurf einer politischen Philosophie*, Frankfurt/M. 1984

³ Vgl. Arvatov, a.a.O., S. 12 ff., 24 ff.

⁴ W.I. Lenin, *Marxismus und Aufstand* (1917), in: *Ausgewählte Werke*, Bd. II, Berlin 1961, S. 427 ff.

⁵ Pierangelo Maset verwendet im vorliegenden Band den Begriff „Pragmakunst“; siehe unten.

⁶ Ich beziehe mich hier auf die lebensphilosophische Technikkritik unseres Jahrhunderts, die ihre avancierteste Formulierung bei Martin Heidegger fand – nach den Erfahrungen mit dem techno-politischen Totalitarismus des Dritten Reiches und des totalen Krieges; vgl. Martin Heidegger, *Die Technik und die Kehre* (1949), Pfullingen 1982 (5); sowie: M.H., *Bauen Wohnen Denken* (1951), in: M.H., *Vorträge und Aufsätze*, Teil I, Pfullingen 1967 (3), S. 19 - 36.

Was Heidegger dem technischen Totalitarismus entgegengesetzt, wäre verkürzt als die lebenspraktische Idee eines „gelassenen Wohnens“ zu bezeichnen. Vgl. hierzu näher: Günter Seubold, *Heideggers Analyse der neuzeitlichen Technik*, Freiburg/München 1986; Hubert Sowa, *Krisis der Poiesis. Schaffen und Bewahren als doppelter Grund im Denken Martin Heideggers*, Würzburg 1992

⁷ Vgl. hierzu Wilhelm Schmid, *Das Leben als Kunstwerk*, in: *Kunstforum international* Nr. 142/1998, S. 72 - 79, sowie ders.: *Philosophie der Lebenskunst. Eine Grundlegung*, Frankfurt/M. 1998.

⁸ Vgl. hierzu die Untersuchung von Alexander Nehamas, *Nietzsche: Life as Literature*, Cambridge/Mass., 1985; einseitig an dieser Interpretation ist, daß sie die Differenz von Poiesis und Praxis bei Nietzsche nicht bedenkt.

⁹ Vgl. hierzu die künstlerische Form der *expanded performance*, die das Leben poietisch umdefiniert; vgl. Elisabeth Jappe, *Performance Ritual Prozeß. Handbuch der Aktionskunst in Europa*, München/New York 1993, S. 40 f.

¹⁰ Vgl. besonders innerhalb der marxistischen Ideengeschichte: Georg Lukács, *Geschichte und Klassenbewußtsein* (1923), Neuwied 1968; Lukács' Geschichtsphilosophie greift auf Kants Urteilskraft zurück und denkt sie in der Linie Schiller - Marx weiter, um eine Theorie geschichtlicher Poiesis bzw. gesellschaftlicher Selbstgestaltung daraus zu gewinnen. In anderer Form zeigt sich dieser Denkansatz in Joseph Beuys' Konzept der „sozialen Plastik“, deren poietischer Totalitarismus bedenklich erscheint.

¹¹ Martin Heidegger, *Einführung in die Metaphysik*, Gesamtausgabe Bd. 40, hrsg. von Petra Jaeger, Frankfurt/M. 1984; vgl. hierzu Otto Pöggeler, *Philosophie und Politik bei Heidegger*, Freiburg/München 1974 (2); Hubert Sowa, *Krisis der Poiesis. Schaffen und Bewahren als doppelter Grund im Denken Martin Heideggers*, Würzburg 1992, S. 305 ff., 345 ff.

¹² Vgl. hierzu allgemein: Eva Hesse, *Die Achse Avantgarde - Faschismus. Reflexionen über Filippo Tommaso Marinetti und Ezra Pound*, Zürich 1997

¹³ Vgl. z.B. Rüdiger Safranski, *Ein Meister aus Deutschland. Heidegger und seine Zeit*, München/Wien 1994, S. 124 f.

¹⁴ Vgl. Hannah Arendt, *Vita activa oder Vom tätigen Leben*, München 1981; Hannah Arendts zentrales Buch - im Gegensatz zu Heideggers Kunstphilosophie politisch "unverdächtig" - geht auf das *gemeinsame* Denken beider zurück und spiegelt inhaltlich den Gang ihrer Gespräche in den 20er Jahren. Der innerste Impuls von Arendts Buch zielt auf eine Rehabilitierung der Sphäre des *Handelns*, ihre prinzipielle Unterscheidung von der Sphäre des *Herstellens* und Arbeitens. Insbesondere zielt dieser theoretische Ansatz gegen die poietische Degradierung der Politik (vgl. S. 214 ff. und 225 ff.).

¹⁵ Vgl. Arendt, a.a.O., S. 193 ff. und 202 ff.

¹⁶ Vgl. ebd. S. 207 ff.; vgl. auch Ernst Jünger, *Der Arbeiter. Herrschaft und Gestalt* (1932), Stuttgart 1982, bes. S. 204; vgl. die geschichtliche Konkretisierung im Nationalsozialismus einerseits, Leninismus andererseits: W. I. Lenin, *Staat und Revolution* (1917), in: *Ausgewählte Werke*, Bd. II, Berlin 1961, S. 315 ff.; ders.: *Marxismus und Aufstand* (1917), ebd., S. 424 ff.; Georg Lukács, *Methodisches zur Organisationsfrage* (1922), in: *Geschichte und Klassenbewußtsein*, a.a.O. S. 452 ff.; Mao Tse-Tung, *Organisieren!* (1943), in: *Ausgewählte Werke*, Bd. III, Peking 1969, S. 175 ff.

¹⁷ Martin Heidegger, *Bauen Wohnen Denken*, in: *Vorträge und Aufsätze*, Teil II, Pfullingen 1967 (3), S. 19 ff.

¹⁸ Genau hier begründet sich die Differenz zwischen Kunst und Kultur.

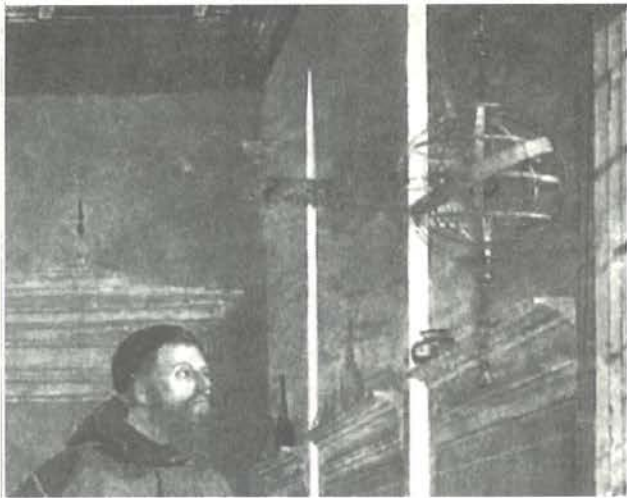
¹⁹ Vgl. John Dewey, *Kunst als Erfahrung*, Frankfurt/M. 1980; Richard Shusterman, *Kunst Leben. Die Ästhetik des Pragmatismus*, Frankfurt/M. 1994, bes. S. 209 ff.

²⁰ Zu dieser Unterscheidung vgl. Michael Lingner (Hrsg.), *das haus in dem ich wohne. Die Theorie zum Werkentwurf von Franz Erhard Walther*, Klagenfurt 1990

²¹ Zum hier und auch im Folgenden beanspruchten Begriff der „Performanz“ vgl. Petra Weigle im Gespräch mit Friedolin Kleuderlein und Hubert Sowa: *Performanz - oder: Die Anwesenheit des Künstlers ist obligatorisch*, in: *Walking through Society*, Jahrbuch '97 des Instituts für moderne Kunst Nürnberg, Nürnberg 1997, S. 104 ff.; des weiteren: Hubert Sowa, *Jenseits des Bildes: Das offene Ereignisfeld als Beschreibungsproblem und als ontologische Herausforderung*, in: Susanne de Ponte, *Ereignis und Wahrnehmung*, Baden-Baden

1996, S. 9 ff.; ders., Vom INFuG-Gesichtspunkt. Bemerkungen zur Ereigniskunst/Notes on Performance-Art (I), in: Slaps, Banks, Plots. Die Performance-Konferenz, Vol. 2/1998, hrsg. von ASA European, Köln 1998; ders., Vom INFuG-Gesichtspunkt. Bemerkungen zur Ereigniskunst/Notes on Performance-Art (II), in: Slaps, Banks, Plots. Die Performance-Konferenz, Vol. 3/1999, hrsg. von ASA European, Köln 1999; ders., Wer ist im Bild? (Eine Allegorie der Interaktion), in: Wolfgang Zacharias (Hrsg.): Interaktiv. Im Labyrinth der Wirklichkeiten, Bonn/Essen 1996, S. 239 ff.





„... nemlich sie wollten stiften
Ein Reich der Kunst. Dabei ward aber
Das Vaterländische von ihnen
Versäümet und erbärmlich gieng
Das Griechenland, das schönste
zu Grunde.“ Friedrich Hölderlin

Hubert Sowa

Praktisches Situationsverständnis und ästhetische Einstellung

Zur hermeneutischen Phänomenologie
eines Seminar- und Arbeitsraums

Ich komme gleich mit dem
ersten Satz zur Sache. Was
„Sache“ ist, ist das, *was jetzt*

hier ist. Ich werde daher über das sprechen, was jetzt hier ist. Dieses Anliegen ist so bescheiden wie unerfüllbar. Indem ich es durchzuführen suche, werde ich nicht nur das, was jetzt hier ist, zu einem wie auch immer gesteigerten Erscheinen bringen, sondern zugleich und in gleichem Maße auch die Probleme, die das Anliegen impliziert. Diese im folgenden sukzessive aufscheinenden Probleme sind Basisprobleme *jeder* Wahrnehmung von Welt, insbesondere jener Wahrnehmungsweise, die wir die *ästhetische* nennen. Der Versuch, das zur Sprache zu bringen, *was jetzt hier ist*, und zwar in seiner ganzen, vollgültigen und leibhaften *Wirklichkeit*, konvergiert mit der Limesidee eines ästhetischen Daseins. Mein Vortrag setzt sich mit dieser Grenz- und Leitidee auseinander, wird sie zu verifizieren – oder wie es Kant gesagt hätte – ihre Wirklichkeit *praktisch darzutun* suchen.

1. Phänomenologische Methode

In seiner methodischen Vorgehensweise versteht sich mein Vortrag als skizzenhafter Beitrag zur experimentellen Phänomenologie, näher: zu einer hermeneutisch-performativen Auslegung jenes phänomenologischen Methodenideals, das Edmund Husserl zu Beginn unseres Jahrhunderts als ein „Prinzip aller Prinzipien“ prägnant so formuliert hat, daß nämlich „... jede originär gebende Anschauung eine Rechtsquelle der Erkenntnis sei, daß alles, was sich uns in der ‚Intuition‘ originär, (sozusagen

in seiner leibhaften Wirklichkeit) darbietet, einfach hinzunehmen sei, als was es sich gibt, aber auch nur in den Schranken, in denen es sich da gibt.“¹

Husserls „Prinzip aller Prinzipien“ – für ihn der absolute Anfang seines philosophischen Projekts einer „reinen Phänomenologie und phänomenologischen Philosophie“ – ist geboren aus radikaler Skepsis gegenüber den konventionellen Begriffsbildungen und -systemen der Philosophie, aber auch der positiven Wissenschaften und vertraut im Abstoß davon ausschließlich auf die Glaubwürdigkeit der reinen voraussetzungslosen *Anschauung*, bringt damit an zentraler Stelle im Begründungszusammenhang von Wissenschaft ein *ästhetisches* Moment ins Spiel.

Erst die konkrete situationsbezogene Anwendung und Durchführung des phänomenologischen Erkenntnisprinzips offenbart freilich die darin verborgenen Tücken und Schwierigkeiten. Ich will dies im Folgenden demonstrieren. Ich rufe dabei die Grundlinien jener Kritik in Erinnerung, die der junge Martin Heidegger in seinen frühen Freiburger Vorlesungen am phänomenologischen Ansatz seines Lehrers Husserl übte, um ihm sodann eine spezifisch *hermeneutische* Auslegung der Phänomenologie entgegenzusetzen.

2. Situationsbeschreibung als Problem

Wir befinden uns hier im Raum K 23 der Hochschule für Bildende Künste Hamburg, einem Raum, den Michael Lingner in Kooperation mit Markus Binner, Dodo Schielein und Sven Temper als „Seminar-, Arbeits- und Lageraum“ für seine künstlerische und theoretische Lehre definiert und eingerichtet hat (vgl. mit dem beiliegenden Leporello, Abb. 1). Die *leibhafte Wirklichkeit* dieses Raums umfängt unsere eigene leibhafte Wirklichkeit, wir halten uns gemeinsam leibhaft wirklich in diesem Raum auf. Wir haben in ihm Platz genommen und nehmen diesen Platz jetzt eine Zeit lang fortwährend ein. Wir nehmen Teil an der Atmosphäre dieses Raums, wir unterstellen uns zugleich teilnehmend seiner Zweckbestimmung, ein Seminar- und Arbeitsraum zu sein, der – wie ich dem von Michael Lingner erstellten Falblatt über diesen Raum entnehme – der interdisziplinären künstlerischen Theoriebildung dient.

Etwas originär hinnehmen, etwas hinnehmen, *als was es sich in direkter Anschauung gibt* – dieser prinzipiellen Forderung versuchte sich Husserl, und mit ihm die gesamte phänomenologische Philosophie, auf dem methodischen Weg der Betrachtung und Beschreibung zu stellen. Diese *Betrachtung* und *Beschreibung*, so argumentierte Husserl², hätte ihren „absoluten“ Anfang in der natürlichen Einstellung zu nehmen, in der Einstellung des natürlichen Lebens, d.h. natürlich „vorstellend, urteilend, fühlend, wollend“. Husserls Schüler Heidegger hat dies zu konkretisieren versucht, namentlich in seiner ersten Vorlesung vom Kriegsnotsemester 1919 über „Die Idee der Philosophie und das Weltanschauungsproblem“³. Er versucht darin an einer ganz natürlichen Situation eine „urwissenschaftliche“ Sicht auf das, *was es gibt*, zu exemplifizieren. Was heißt es – so seine Frage –, vor allem Fragen und Erkennen ein schlicht *verstehendes Schauen* zu praktizieren?⁴

Heidegger fingiert zu diesem Zweck kein Beispiel, in dessen Anschauung er seine Zuhörer erst „versetzen“ müßte, sondern beschreibt einfach das, was alle gemeinsam *hier und jetzt* – d.h. *an ihrem eigenen Platz* – vor Augen haben: „Und zwar wollen wir uns in ein bis zu einem gewissen Grade einheitliches Erlebnis versetzen. Sie kommen wie gewöhnlich in diesen Hörsaal um die gewohnte Stunde und gehen auf *Ihren* gewohnten Platz zu. Dieses Erlebnis des ‚Sehens *Ihres* Platzes‘ halten Sie fest, oder Sie können meine eigene Einstellung ebenfalls vollziehen: In den Hörsaal tretend, sehe ich das Katheder. Wir nehmen ganz davon Abstand, das Erlebnis sprachlich zu formulieren. Was sehe ‚ich‘? Braune Flächen, die sich rechtwinklig schneiden? Nein, ich sehe etwas anderes: eine Kiste, und zwar eine größere, mit einer kleineren daraufgebaut. Keineswegs, ich sehe das Katheder, an dem ich sprechen soll, Sie sehen das Katheder, von dem aus zu Ihnen gesprochen wird, an dem ich schon gesprochen habe. Es liegt im reinen Erlebnis auch kein – wie man sagt – Fundierungszusammenhang, als sähe ich zuerst braune, sich schneidende Flächen, die sich mir dann als Kiste, dann als Pult, weiterhin als akademisches Sprechpult, als Katheder gäben, so daß ich das Kathederhafte gleichsam als Kiste aufklebte wie ein Etikett. All das ist schlechte, mißdeutende Interpretation, Abbiegung vom reinen Hinschauen in

das Erlebnis. Ich sehe das Katheder gleichsam in einem Schlag; ich sehe es nicht nur isoliert, ich sehe das Pult als für mich zu hoch gestellt. Ich sehe ein Buch darauf liegend, unmittelbar als mich störend (ein Buch, nicht etwa eine Anzahl geschichteter Blätter mit schwarzen Flecken bestreut), ich sehe das Katheder in einer Orientierung, Beleuchtung, einem Hintergrund.“⁵

Dies ist – wenn auch in Verkürzung – ein paradigmatisches Beispiel einer phänomenologischen Analyse in dem von Husserl geforderten Sinn des anschauenden Hinnehmens dessen, „was es gibt“, und doch stellt Heideggers Analyse die Hierarchie der Fundierungsverhältnisse in der klassischen Phänomenologie gerade auf den Kopf. Denn er baut die Analyse nicht von den „fundierenden“ elementaren *Ding- und Formwahrnehmungen* her auf, um von ihnen aus zu den höherstufigen „fundierten“ Schichten der *Bedeutungen* aufzusteigen, sondern er zeigt umgekehrt, daß gerade in der „natürlichen“ Auffassung das spontane *Bedeuten* vorangeht und so allen anderen Typen von Dingauffassung zugrundeliegt. „In dem Erlebnis des Kathedersehens gibt sich mir etwas aus einer unmittelbaren Umwelt. Dieses Umweltliche (Katheder, Buch, Tafel, Kollegeft, Füllfeder, Pedell, Korpsstudent, Straßenbahn, Automobil usf. usf.) sind nicht Sachen mit einem bestimmten Bedeutungscharakter, Gegenstände, und dazu noch aufgefaßt als das und das bedeutend, sondern das Bedeutsame ist das Primäre, gibt sich mir unmittelbar, ohne jeden gedanklichen Umweg über ein Sacherfassen. In einer Umwelt lebend, bedeutet es mir überall und immer...“⁶ In diesem Sinn liegt das von Heidegger so genannte „Umwelterlebnis“ bzw. der „Situationszusammenhang“⁷ vor der anschaulichen Dingauffassung, ja die letztere erweist sich geradezu als eine derivate und in der Derivation auch zugleich verfälschende und verstellende Form des Umwelterlebens, eine Form mithin, in der der eigentlich sinnstiftende Situationszusammenhang zum „Erlöschen“ kommt. Heideggers Andeutungen einer rein formalistischen Analyse eidetisch sich zeigender „Sachverhalte“ („... braune Flächen, die sich rechtwinklig schneiden...“) läßt sich nur als Karikatur „positivistischer“ Sachverhaltsanalysen verstehen: „Ein Semester lang haben die Schüler Husserls darüber gestritten, wie ein Briefkasten aussieht...“⁸. Daß

Heidegger in diesem Zusammenhang auch Wölfflins „kunsthistorische Grundbegriffe“⁹ erwähnt, macht klar, in welche Richtung er mit seiner Kritik zielt: Aus seiner Sicht ist der aus weltanschaulicher Skepsis geborene phänomenologische Glaube, diesseits weltanschaulicher Auslegungen auf ein schlicht aufweisbares Fundament in den „Sachen selbst“ und ihrer schlichten Gegebenheit für den „Blick“ zu stoßen, ein Irrglaube, der seinerseits auf falschen weltanschaulichen Fundamenten aufruht, namentlich auf dem Fundament positivistischer Wissenschaftlichkeit. Allem „schlichten Hinsehen“ zuvor – so Heidegger – ist unser Hinsehen *verstehend* nicht auf „Sachen“, sondern auf *situative Zusammenhänge* gerichtet, von denen zu *abstrahieren* der wissenschaftliche Sündenfall schlechthin ist, der zu radikalem Sinnverlust auf der Ebene des Verstehens führen muß. Genau hier setzt die *hermeneutische Wende der Phänomenologie* ein, die philosophiehistorisch in der hermeneutischen *Daseinsanalyse* von „Sein und Zeit“ gipfelt.¹⁰

3. Situatives Dasein als Handlungsvollzug

Wir halten uns hier leibhaft wirklich in diesem Seminarraum auf. Dabei befinden wir uns verstehend in einer Situation, deren Status und „Sinn“ fraglich ist. Ich *frage* hier und jetzt ausdrücklich nach dieser Situation, nehme sie nicht einfach unthematisiert hin.

„Situation“ meint hier mehr als nur das additive Zusammenherrssein aller Sachen in relativer räumlicher Nähe. „Situation“ ist ein operationaler Grundbegriff der hermeneutischen Phänomenologie, der sich in den zwanziger Jahren bei Heidegger und – ihm folgend – HansGeorg Gadamer ausdifferenziert hat. Das oben genannte „Umwelterlebnis“ – oder, wie Heidegger es auch nannte, die „Diesigkeit“ – enthält in nuce den Schlüssel zum späterhin voll ausdifferenzierten situativen Verständnis der Hermeneutik. In SuZ umfaßt der voll entfaltete Leitbegriff des *Daseins* nicht nur die Umräumlichkeit und Umweltlichkeit, sondern auch die Mitweltlichkeit – also die kommunikative Dimension –, die Befindlichkeit, das sprachliche und nichtsprachliche Verstehen und die Zeitlichkeit qua physische und geistige Geschichtlichkeit. All dies ist ausdrücklich oder unausdrücklich mitverstanden, wenn das „Da“ einer Situation vollgültig

verstanden ist. Die situative Aussage „Wir sind jetzt da“ würde demnach in ihrer vollständigen Explikation eine unerhörte Leistung geschichtlichen Verstehens fordern. Im situativen *Da* – wenn es denn zur vollen Durchsichtigkeit gebracht werden soll – versammelt sich eine vieldimensionale Bedeutungskomplexion, die nicht nur das umfaßt, was wir hier zusammen sind, sondern auch das, woher wir gekommen sind, *woher* wir uns verstehen, und das, was wir zusammen oder nicht zusammen tun werden/wollen, *wozu* wir uns also verstehen. „Hermeneutische Phänomenologie“ wäre demnach eine einerseits möglichst weitreichende Auslegung der Situation, andererseits eine auf den Punkt kommende Zuspitzung auf die „konkrete Fraglichkeit“¹¹ des zwischen uns – hier, an dieser Raum-Zeit-Stelle – offenstehenden Hier und Jetzt. Im Sinne einer *Antwort* auf die uns zugespielten umweltlichen, mitweltlichen und geschichtlichen Dimensionen der konkreten Situation müßte uns das konkrete Verstehen (also der hermeneutische Prozeß) in eine konkrete *Verantwortlichkeit* rufen.

Eine *Situation* im hermeneutisch-phänomenologischen Sinn als das, als was sie sich gibt, „einfach hinzunehmen“ hieße demnach ganz gewiß nicht: die umräumlich vorhandenen Dinge und Personen „einfach“ zu sehen, zu betrachten und zu beschreiben, sie kontemplativ „anzustarren“, wie Heidegger um 1920 – gegen Husserl gezielt – abwertend zu sagen pflegte, um Husserls theoretische Grundeinstellung abzuweisen. Es hieße vielmehr: sich ihrer verantwortlich anzunehmen – im entschlossenen Handeln, in der Praxis, im *wirklichen Aktvollzug*. Dies herauszustellen ist besonders wichtig, denn an die Vorstellung von geisteswissenschaftlicher „Hermeneutik“ heftet sich häufig das Vorurteil von einem bloß spielerischen, facettenreichen, subjektiv-perspektivischen und daher letztlich unverbindlichen Auslegungsprozeß auf der Ebene bloßer geisteswissenschaftlicher Theorie. Eine *Situation verstehen* heißt in dem vom frühen Heidegger gefaßten vollen phänomenologisch-hermeneutischen Sinn eben auch: in einer Situation wirklich *ganz da* zu sein; es heißt auch: sie *handelnd zu ergreifen*, „Sinn“ für die Situation zu haben und ihr Sinn abzugewinnen¹². Es ist nicht zu vergessen, daß der Kern- und Abschlußbegriff von Heideggers Daseinsanalyse die „Ent-

schlossenheit“¹³ ist – ein Begriff, der den praktischen, ja aktionistischen, voluntaristischen und dezisionistischen Grundzug dieser Auffassung von Phänomenologie¹⁴ hinlänglich deutlicht macht – mit allen (auch gefährlichen) politischen Konnotationen.

4. Situatives Dasein als symbolische Form

Wir befinden uns hier in einer umräumlichen, kommunikativen und geschichtlichen Situation. Wir haben an dieser Situation teil und wir nehmen an ihr teil. Der Seminarraum K 23 im Gesamtraum der Hochschule für Bildende Künste gibt dieser Situation die umräumliche Form. Er faßt die Situation zum *Bild*.

Auch wenn festzuhalten ist, daß sich eine Situation nicht wesentlich über den reinen Blick auf das umräumlich Vorhandene erschließt – denn solange eine Situation nur *Bild* ist, solange ist sie noch nicht als volle Wirklichkeit da –, kann dennoch der Blick auf die *Situation als Bild* unser Verständnis dessen, was jetzt hier Sache ist, bereichern. Betrachtet man die Einrichtung dieses Raumes als eine bildhafte Form und versucht, den „Sinn“ dieser Form beschreibend zu erschließen, so darf im Sinn einer hermeneutischen Phänomenologie diese Form freilich nicht äußerlich und „formalistisch“ als ein Sachverhalt oder ein Formverhältnis analysiert werden, obwohl die Formsprache des Raumes mit ihren streng modulhaften Maßverhältnissen dies nahe-zulegen scheint. Die Strenge der Gestaltung dieses Raumes, die in ihm bildhaft zur Schau gestellte Proportionalität und Mathematizität, steht in einer langen geschichtlichen Traditionskette – angefangen von der mathematischen Kosmologie der Ägypter, über den Pythagoreismus und Platonismus der Griechen, über den Renaissance-Humanismus und den Klassizismus bis hin zur Modul-Mathematik des Bauhauses und zur minimalistischen Geometrie eines Donald Judd¹⁵. Im Raum K 23 ist allerdings das Modul mehr im Sinne einer „modulhaften Anmutung“ eingesetzt, also nicht wirklich streng: Es gibt Abweichungen und Momente des Spiels – so etwa die orangefarbene Tafel oder die Eichenholzsäule unter der Galerie. So verbinden sich im Raum Strenge und Spiel in jener freigesetzmäßigen Weise, die seit der klassischen Ästhetik als Paradigma der „Schönheit“ gilt.

Der formal bildhafte Sinn der umräumlichen Situation erschließt sich allerdings auf wesentlich konkreterer Stufe, wenn wir die Form dieses Raumes als das zu verstehen suchen, was sie aller Geometrie zuvor ist: symbolische Form der *Lehre*. Wir haben es hier auch – und allemal jetzt, da dieser Vortrag stattfindet – mit einem Seminarraum zu tun, in dem Lehrveranstaltungen zur Theorie der Kunst abgehalten werden. Um die konkrete Form des Raumes zu verstehen, müßten wir daher die ikonographische und ikonologische Tradition von Lehr-Situationen bzw. Lehrinstitutionen zu vergegenwärtigen suchen. Es ist hilfreich, diese Lehr- und Lernsituation in ihrer architektonischen, innenarchitektonischen und körperhaften Gestaltetheit als *symbolische Form* zu begreifen¹⁶. Um wenigstens die zentralen Bildprägungen aus der abendländischen Tradition zu benennen, die sich zu diesem Raum annotieren lassen:

- die Gelehrtenstube mit der erhöhten Plattform für den Tisch am Fenster, ein tiefsinniges Inbild der *vita contemplativa* (etwa: Hieronymus im Gehäus, vgl. Abb. 2,3);
- der Raum, in dem Wissen *mitgeteilt* wird, der Hörsaal mit Kanzel etc. (vgl. Abb. 4);
- die Form des Presbyteriums, des Chor- und Andachtsraumes (vgl. Abb. 5);
- die Form des öffentlichen Forums, des Beratungs- und Gesprächsraumes mit oder ohne Tisch in der Mitte (vgl. Abb. 6);
- davon ableitbar namentlich die Raumform der *Akademie* als die archetypische Formidee des freien Gesprächs freier Geister, wie es in Platons Symposium geprägt wurde und als humanistische Idee seit der Renaissance untergründig fortwirkt (vgl. Abb. 7, 8, 9);
- davon wieder ableitbar die Form des universitär-akademischen Seminarraums; die gefüllte und die leergeräumte Mitte (vgl. Abb. 10);
- die Form des aus der Tradition des Handwerks kommenden Ateliers (vgl. Abb. 11);
- näher die nach Maßgabe der Idee der Akademie transformierte Form des Lehr-Ateliers, in dem die Lernenden sich zum Zwecke gemeinsamen Studiums um ein Anschauungsmodell in der Mitte des Raumes gruppieren (vgl. Abb. 12, 13, 14);

– die Form der Bibliothek, der Raumes aus Bücherwänden, die z.T. mit Emporen gegliedert sind und die in anschaulicher Form das gesammelte Wissen als Bild zeigen (vgl. Abb. 14);

– davon ableitbar die gesamte Ikonographie der *Lagerform*, wie sie durch die Kunstgeschichte der 60er und 70er Jahre hindurch variiert wurde (vgl. Abb. 15);

– die Form des Galerie- und Ausstellungsraumes, dessen Wände Bilderwände sind (vgl. Abb. 16).

Indem wir uns aus unserem geschichtlichen Bildgedächtnis die Reihe dieser bildhaften Raumformen, die zugleich wesentliche symbolische Formen des europäischen geistigen Daseins sind, vergegenwärtigen, wird klar, auf welche *Tradition* dieser Raum hier antwortet und in welche *Verantwortung* er uns allein durch seine symbolische Form ruft. Zugleich wird klar, daß hier im Kontext gerade einer modernen Kunsthochschule und gerade im Kontext der Kunstdebatte der letzten zwanzig Jahre eine ganz bestimmte Transformationsleistung erbracht wird, deren hermeneutische Vergegenwärtigung von uns gefordert ist, wenn wir in diesem Raum *wirklich verstehend dasein* wollen.

5. Aufenthalt und Umgang als Handlungsformen Die Idee, den geschichtlich sich objektivierenden Geist gestalthaft als „symbolische Form“ zu verstehen, entspringt der geisteswissenschaftlichen Hermeneutik Diltheys und wurde – parallel zu den Bemühungen der hermeneutischen Phänomenologie in der 20er Jahren – auch in den kulturwissenschaftlichen Forschungen Ernst Cassirers und des Warburg-Kreises realisiert. Heideggers demonstrative Berührungsangst gegenüber der Kulturphilosophie Cassirers¹⁷ und Natorps kann nicht verdecken, daß sein Begriff des Daseins in unmittelbarer Nähe zu jenem des „objektiven Geistes“ angesiedelt ist: Das situative Da ist gestalthaft-konkret – als Raumsituation, als Text, als Handlung. Eine hermeneutisch-phänomenologische Analyse unter dem begrifflichen Leitzeichen der *Situation* muß daher die bild- und gestalthafte *Form*, in die sich die Situation faßt, aus ihrer Herkunft, in ihrer gegenwärtigen Erscheinung, ihrem aus der geschichtlichen Herkunft resultierenden „Sinn“ und ihrer konkreten Zweckbestimmung zu verstehen suchen.

Der Raum K 23 ist von seinen Autoren als symbolische Form konzipiert und geschaffen worden. Der Herstellungsvorgang endet nicht in der formalen Materialisation des Mobiliars, sondern greift darüber hinaus: Indem das Mobiliar seinen Benutzern Körperhaltung, Platz und Stellung im Raum und zueinander zuweist, *formt* das Mobiliar die Situation in einem über die dinghafte Ebene weit hinausreichenden Sinn: zu einer umweltlichen, mitweltlichen und praktischen Konkretion des *Da*, letztlich zu einer *körperlich-geistigen Handlung*. Im Herstellungsprozess des Raumes ist *potentiell* das schon mithergestellt, was in der Benutzung des Raums *aktuell* Handlung und geistiger Vollzug wird. So *präformiert* und *ermöglicht* die symbolische Form des Raumes diese kommunikative Situation hier jetzt, findet in ihr ihre *Wirklichkeit* (*actualitas*, ENERGEIA), und diese präformierte Situation findet ihrerseits ihre Wirklichkeit im Gedanken, der jetzt hier erwächst, jetzt hier ausgesprochen und gehört wird. Aus dem verstehenden Nachvollzug dieses kompletten Zusammenhangs aktualisiert und konkretisiert sich die Wirklichkeit des Raumes K 23 als *leibhafte und wirkliche Praxis*. Die hermeneutische Phänomenologie Heideggers und Gadamers hält für diesen Zusammenhang die Termini des *Aufenthalts*¹⁸ und des *Umgangs*¹⁹ bereit und meint damit – weit über die banalisierte populäre Bedeutung dieser Ausdrücke hinausdeutend – das Verstehen als konkreten ethischen und praktischen Lebensvollzug, als konkrete *praktische Erkenntnis* (ETHOS: Haltung). Unser Aufenthalt im Raum K 23 impliziert – wenn er *adäquat* (im Sinne von „wahr“) sein soll – eine bestimmte *wirkliche Praxis*. Nicht also in der *Betrachtung* stoßen wir auf die Wirklichkeit dessen, *was hier jetzt ist*, sondern im situativen *Aufenthalt* und verweilenden *Umgang*²⁰. Wie ein Hammer seine Wirklichkeit nicht darin hat, daß er betrachtet wird, sondern darin, daß mit ihm gehämmert wird, so hat der Raum K 23 seine Wirklichkeit nicht darin, daß er wie ein Bild betrachtet wird, sondern darin, daß in ihm *gewohnt* wird, daß wir uns darin *aufhalten*.

Der Raum präformiert – von allen „akzidentell“ hinzukommenden anderen Gebrauchsweisen einmal abgesehen – wesentlich drei Weisen des Aufenthalts und Umgangs:

– Das *Arbeiten* des Lehrers Michael Lingner an theoretischen Texten.

– Das *Lagern* von Geräten, Bildern und Schriften.

– Das Platznehmen von Lehrenden und Lernenden zum *Lehrgespräch* (Seminar).

Alle drei Vollzüge – das monologische Lesen/Schreiben, das Lagern und das dialogische Lehrgespräch – sind dabei in einer ganz bestimmten gestalthaften Weise auf einander bezogen und wechselseitig bestimmt. Die Spezifik dieses gestalthaften Wechselbezuges und damit der konkrete Entwurf einer geistigen Form der Kunstlehre ist in der Raumeinrichtung realisiert.²¹

Den Raum als „symbolische Form“ zu verstehen heißt: ihn als konkrete Daseinsform auch *praktisch* zu realisieren – ihm seine *Wirklichkeit* (*actualitas*) als praktischen Lebensvollzug (*actus*) zu verleihen. Adäquate Anwesenheit in diesem Raum ist nicht betrachtender *Aufenthalt* bei ihm, sondern *teilnehmender Aufenthalt* inmitten der durch die Raumgestalt präformierten Vollzüge.

Der sowohl in der philosophischen Sprechakttheorie (Austin) als auch in der neueren Kunsttheorie geläufige Begriff der *Performanz* betont den praktischen Vollzugscharakter von „Bedeutungsakten“: Bedeuten ist Handeln/Tun²². Die Übernahme dieses Begriffs für die bisher als „rezeptiv“ angesehene Sphäre, so wie ich sie hier vorschlage, bereichert die Vorstellung vom „Werkumgang“ und schiebt sie aus dem „passiven“ Bereich des Betrachtens und der rezeptiven Aisthesis bzw. Kognition hinaus in den Bereich des Handelns und Vollbringens. Dieser Denkansatz ist in der hermeneutisch-praktischen Philosophie der Heidegger-Gadamer-Schule, die ihrerseits auf den Grundlagen der aristotelischen praktischen Philosophie beruht, durchaus geläufig. Werkumgang als praktische Performanz ist teilnehmender Nach- und Mitvollzug der in der Werkform bedeuten Lebensform. Auch „Aisthesis“ und „Verstehen“ müssen in diese Dimension gerückt werden, um sie aus der Vorstellung bloßer passiver Rezeptivität zu lösen.

In diesem Sinn ist *teilnehmende Anwesenheit* in diesem Raum als *Ereignisform* und *Handlungsvollzug* auszulegen. In der Performanz der Raumform transformiert²³ sich der Raum zur

Handlungsform. Diese Handlungsform, in der wir ganz im Raum da sind, ist – so hätte es Heidegger gesagt – die *Wahrheit* des Raums, wobei „Wahrheit“ ebenfalls vollzugshaft als „Wahren“/„Bewahren“ gehört werden muß.

6. Verstehen als Handlungsform

Jetzt erst kommt die Analyse zum entscheidenden Punkt. Bisher ist Schritt für Schritt in Begründungsfiguren der hermeneutischen Phänomenologie entwickelt worden, daß das Verstehen des Raumes, in dem wir uns hier aufhalten, sich adäquat nicht als Betrachten, sondern nur als praktisch umgehender Vollzug realisiert, also als aktualisierende *Übersetzung der symbolischen Form in eine Handlungsform*. So habe ich in Termini von Heideggers Hermeneutik (bei Gadamer verhält es sich da etwas anders) Verstehen – und dieser Begriff konvergiert mit dem des „Daseins“ – als performativ-praktischen Akt zu begreifen versucht.

Die oben benutzte Analogie zwischen der symbolischen Form des Seminarraums und einem Werkzeug (Hammer) hat nun zwar den Vorzug, den Gebrauchscharakter des verstehenden Umgangs plakativ zu verdeutlichen, sie unterschlägt aber in dieser einseitigen Zuspitzung einen anderen Wesenszug des Raumes, nämlich den, *Bild* zu sein, d.h. in bestimmter Hinsicht nur *indirekt* (verweisend) präsent zu sein. Und hier tritt ein ganz wesentlicher Unterschied zu Tage: Während ein gewöhnliches Werkzeug in der adäquaten Anwendung für die Aufmerksamkeit des handelnden Benutzers in einer sehr spezifischen Weise *zum Verschwinden kommt*, im Umgang unauffällig und unscheinbar ist und – solange es gut funktioniert – unthematisch bleibt²⁴, ist ein Bild wesentlich auf Aufmerksamkeit und Erscheinen („Scheinsamkeit“) angelegt; es verweist in seinem Schein auf eine Wirklichkeit, die gegenüber der bloß „signifizierten“ Präsenz *höhergradig* ist – im strengeren Sinn „wirklich“. Das Werkzeug hat seine adäquate Anwesenheit in der unauffälligen *Nähe*, ja man kann sogar sagen: „Innigkeit“ des Umgangs, das Bild in jenem *Abstand* des Betrachters, der *Sicht* ermöglicht²⁵ und damit auch jenes *Scheinen*, das dem ästhetischen Schein eigentümlich ist.

In dieser Unterscheidung wird auf fundamentalontologischer Ebene eine prinzipielle Differenz gesetzt, die das Wesen des

praktischen Umgangs von dem der theoretischen Sicht trennt. Ich möchte nun aber behaupten, daß damit auch eine Ortszuweisung für die „ästhetische Vorstellungsart“ (so würde Kant sagen) stattfindet: Auch sie hat es immer und wesentlich mit *thematischer Aufmerksamkeit* zu tun. Und thematische Aufmerksamkeit für Dinge, Räume, Bilder, Atmosphären usw. tritt erst dann und nur dann ein, wenn der ursprünglich praktische Lebenszusammenhang gestört und unterbrochen ist. Dem unmittelbar praktisch vollzughaften Verstehen der Dinge, Räume usw., also dem vollgültigen *Dasein* in und bei ihnen ist eigen, daß die Dinge, Räume darin gleichsam verschwinden, ja im strikten Sinn *vergessen* sind. Dies ist ihre *primäre* Art, von uns verstanden zu werden – „Zuhandenheit“. Wolfgang Welschs Verweisen auf die Reziprozität von Ästhetik und Anästhetik²⁶ zielt genau auf dasselbe prinzipielle Verdeckungsverhältnis. Dem praktisch handelnden Dasein eignet eine eigenartig sehende Blindheit: Gerade indem es in höchstem Maße bei der Sache ist, sinkt für es die ästhetische Beschaffenheit der umräumlich zuhandenen Dinge in einen blinden Fleck der Aufmerksamkeit²⁷.

7. Ästhetisches und praktisches Situationsverstehen

Michael Lingner hat in einigen Aufsätzen den Begriff des „ästhetischen Daseins“ verwendet und ihn an jener Art der „umgehenden Rezeption“ exemplifiziert, wie sie bei bestimmten Werken der neueren Kunst auftritt²⁸. Diese Werke verwischen bewußt die kategorialen Grenzen zwischen Werk und Bild einerseits, Werkzeug, Möbel und Bau andererseits. So gehört auch der Seminarraum K 23 ikonographisch in jene Gruppe zwitterhafter Zeug-Dinge, wie sie in den letzten zwei Jahrzehnten von Künstlern wie Scott Burton, Siah Armajani, Donald Judd, Maria Nordman, Clegg & Guttmann in konventionelle Kunst- und Museumszusammenhänge, aber auch in den öffentlichen Raum eingeschoben wurden, um dem ästhetischen Gespräch über den Status von Werken eine neue Wendung zu geben. Obwohl sie im öffentlichen Lebensraum anwesend sind, versuchen solche Werke, wie es Jean-Christophe Amman formuliert hat, „gar nicht mehr in Erscheinung zu treten“²⁹.

Die Begriffe des *ästhetischen Daseins* oder auch des *ästhetischen Verhaltens*³⁰ versuchen die spezifische Art unserer umgänglichen Anwesenheit bei solchen Ding-Werken oder Zeug-Werken zu begreifen. Lingner schreibt über die Arbeit „Für die Ankommenden; genannt/nicht genannt“ von Maria Nordman: „Daß das Dasein an diesem Ort eine ästhetische Form gewinnen kann, ist indes nicht nur das Ergebnis einsamer, kontemplativer Auseinandersetzung mit der Arbeit, sondern die meisten der zu treffenden Entscheidungen erfolgten auch im Hinblick auf andere Beteiligte.“³¹

Lingner schreibt weiter, Nordmans Arbeit sei „zum tatsächlichen Gebrauch bestimmt“³². Dasselbe gilt natürlich a fortiori für seinen eigenen Werk-Raum K 23. „Im Hinblick“ auf andere Beteiligte aber – also indem wir den im Raum präformierten kommunikativen Vollzug praktisch realisieren – *vergessen* wir das Werk-Ding, es ist dann nur mehr *dabei* anwesend. Im tatsächlichen Gebrauch *erscheint* das Werk-Zeug nicht als abständig vorhandenes, sondern es *verschwindet* ganz in der Nähe, im wirklichen Akt-Vollzug. Unser Dasein *bei* und *mit* diesem Werk-Zeug oder Werk-Raum ist dann aber – dies möchte ich mit Entschiedenheit gegen Michael Lingners Begrifflichkeit festhalten – *praktisch* und nicht *ästhetisch*.

Wie aber sind dann der Sitz, der Tisch, die Wand, das Regal, das Fenster, das Bild in unserer *wirklichen* und *tatsächlichen* „*praktischen*“ *Praxis* anwesend? Sind sie nur „dabei“, wie etwa eine Tapete³³ bei unseren Handlungen in einem beliebigen Wohnraum *mit* und *daneben* anwesend ist? Nehmen sie – obgleich selbst unauffällig und unthematisch für die Aufmerksamkeit – doch spürbaren Einfluß auf die *Atmosphäre*³⁴, in der sich unsere Handlungen vollziehen?

Gerade das Beispiel der Tapete – bekanntlich ja auch Kants zentrales Beispiel für ästhetische Aufmerksamkeit in der „Kritik der Urteilskraft“ – ist klärend: Wir können uns so in einem tapezierten Raum *aufhalten*, daß seine bildhafte Form ganz aus unserer Aufmerksamkeit herausfällt – und in der Regel wird es so sein. Wir können uns aber auch eigens dem Anspruch dieser bildhaften und ästhetischen Form stellen, sie *betrachten*. Dies stellt sich bei uns oft unwillkürlich in Augenblicken ein, in denen unsere praktischen Vollzüge gestört, gehemmt oder unterbrochen sind. Dann drängt

sich etwas in den Vordergrund, was gewöhnlich nur der Hintergrund ist. Anwesenheit beim praktischen Vollzug und Abwesenheit beim ästhetischen Rahmen tauschen ihre Plätze. Auf das präsenste Beispiel bezogen hieße dies: Wir sitzen nicht und sprechen konzentriert – operieren also nicht „blind“ –, sondern wir sitzen und *nehmen uns sitzend wahr* – und in diesem ästhetischen Dasein ist das wirkliche Handeln gewissermaßen unterbrochen und ausgesetzt.

Wie also sind wir in einer Situation *da*, wenn unser Dasein in *ästhetisches Dasein* umschlägt? Die Situation ist dieselbe, aber unsere „Einstellung“³⁵ ist anders. Unser „Dabeisein“ ist modifiziert und neutralisiert³⁶. Unser Handeln ist *umgewertet*. Wenn wir in einer Situation *ästhetisch da sind*, sind wir keine *Teilnehmer* im strikten Sinne mehr. Unser Handeln gehört nicht mehr in die Welt der *wirklich* Handelnden, es ist „nicht mehr von dieser Welt“. Es kippt in einem sehr spezifischen Sinn zum Als-Ob-Handeln um³⁷. Die Differenz von praktisch-situativem und ästhetischem Dasein ähnelt der gnostischen Differenz von Diesseitigkeit und Jenseitigkeit³⁸.

Wie also wäre ein „ästhetisches Dasein“ im Raum K 23 vorzustellen? Bezogen auf Heideggers praktizistischen Daseinsbegriff, so wie ich ihn vorhin entwickelt habe, wäre „ästhetisches Dasein“ eine *contradictio in adjecto* – eine Art *nicht wirklichen Handelns*³⁹. Ist ein mit dem Bewußtsein einer ästhetischen Handlung begleitetes und mitvollzogenes kunsttheoretisches Seminar ein *wirkliches* Seminar oder ist es nur – um eine zentrale Unterscheidung der aristotelischen Poetik zu erinnern – die MIMESIS von wirklicher Praxis? Ich glaube deutlich gemacht zu haben, daß und warum das letztere der Fall ist.

Ich möchte diese Unterscheidungen zu einer konstruktiven Behauptung verfestigen: Praktisch-situative Aufmerksamkeit und kontemplativ-ästhetische Aufmerksamkeit stehen in *gegenwendigem* Verhältnis. Ihre Unterscheidung voneinander ist konstitutiv für Handeln, ebenso wie die Unterscheidung von Figur und Grund konstitutiv für Wahrnehmen ist. Könnte man jetzt aber genau diese *Gegenwendigkeit* von Anwesenheit und Abwesenheit so leugnen, daß man sogar behauptete, die ästhetische Form etwa einer Tapete stehe in einem *wesentlichen Konnex* zu den von ihr gerahmten praktischen Voll-

zügen? Dies wäre die Implikation jenes Handlungstyps, den Lingner *ästhetisches Dasein* nennt.

8. Performatives Verstehen

Ausgehend von der Frage nach der situativen Wirklichkeit dessen, *was jetzt hier ist*, habe ich in verschiedenen Anläufen hermeneutisch-phänomenologischer Annäherung die Situation im Seminarraum zur Auslegung gebracht. Diese mehrfache Fragebewegung hat in der Frage nach der Differenz von praktischem und ästhetischem Situationsverständnis einen vorläufigen und problematischen Abschluß gefunden. In dieser Frage kommt es zugleich zu einem Kurzschluß zwischen der Interpretation und ihrem Gegenstand: Der Raum, der den Zweck hat, Grenzfragen nach dem Sein von Kunstwerken in der Gegenwart und nach einer möglichen Ästhetizität des Daseins hervorzurufen, wird selbst zum Schauplatz und zugleich zum Gegenstand einer solchen Grenzfrage⁴⁰. Die Analyse der Situation wird performativ und selbstbezüglich.

Hier sind wir jetzt. – *Wirklich?*

¹ Edmund Husserl, *Ideen zu einer reinen Phänomenologie und phänomenologischen Philosophie*, (Ideen I, 1913), zweite Auflage, Tübingen 1922, § 24

² Ebd. § 27

³ Martin Heidegger, *Zur Bestimmung der Philosophie*, Gesamtausgabe Bd. 56/57, Frankfurt/M. 1987, S. 3 - 117

⁴ Ebd. S. 65

⁵ Ebd. S. 70 f.

⁶ Ebd. S. 73

⁷ Ebd. S. 70 ff. und 205 ff.

⁸ Martin Heidegger, *Ontologie (Hermeneutik der Faktizität)*, Gesamtausgabe Bd. 63, Frankfurt/M. 1988, S. 110

⁹ GA 56/57, S. 209

¹⁰ Martin Heidegger, *Sein und Zeit* (1927), 13. Aufl. Tübingen 1976 (SuZ)

¹¹ GA 63/106

¹² Husserl hatte mit dem Postulat einer „rein“ theoretischen Einstellung die hybride Unterstellung gemacht, es gäbe einen über der praktischen Welt schwebenden „weltlosen“ Standpunkt. Umgekehrt impliziert Heideggers Theorie der „Eigentlichkeit“ die hybride Unterstellung, es gäbe in der „Entschlossenheit“ eine „rein“ praktische Existenzweise, die sich aus den Bedingtheiten des alltäglichen Handelns lösen könnte.

¹³ SuZ § 60

¹⁴ Vgl. Beat Sitter, *Zur Möglichkeit dezisionistischer Auslegung von Heideggers ersten Schriften*, in: *Zeitschr. f. Philosophie*, 24/1970

¹⁵ Diese Formtradition als die Geschichte symbolischer Formen zu untersuchen und zu verstehen, wäre eine an dieser Stelle zu weitreichende Aufgabe.

¹⁶ Vgl. hierzu allgemein: Martin Jessinghausen-Lauster, *Die Suche nach der symbolischen Form*, Baden-Baden 1985; zu der im Folgenden entfalteten „Ikonographie“ der Lehrform in *Wissenschaft und Kunst* vgl. z.B.: Horst Schiffler/Rolf Winkler, *Tausend Jahre Schule. Eine Kulturgeschichte des Lernens in Bildern*, Stuttgart/Zürich 1994 (4); Conrad Grau, *Berühmte Wissenschaftsakademien*, Thun/Frankfurt (Main) 1988; *Akademie der Künste/Hochschule der Künste*, Berlin, Katalog: *Die Kunst hat nie ein Mensch allein besessen*, Berlin 1996; Nikolaus Pevsner, *Die Geschichte der Kunstakademien*, München 1986; in allen diesen Büchern findet sich reichhaltiges Bildmaterial zur bildhaften Form des Lehrens und Lernens.

¹⁷ Vgl. Heideggers Cassirer-Rezension von 1928, GA 3/S. 255 ff.

¹⁸ SuZ S. 61; vgl. H.Sowa, *Krisis der Poiesis*, Würzburg 1992, S. 123 - 126; Manfred Riedel, *Naturhermeneutik und Ethik im Denken Heideggers*; in: Manfred Riedel, *Hören auf die Sprache*, Frankfurt/M. 1990

¹⁹ GA 20/§ 23 b; SuZ § 15 u. S. 96 f.; Manfred Riedel, *Seinsverständnis und Sinn für das Tunliche*. Heidegger und Gadamer oder der hermeneutische Weg zur praktischen Philosophie. In: *Festschrift für W. Hennis zum 65. Geburtstag*,

Stuttgart 1987. Vgl. auch die grundlegende Untersuchung von Gunter Gebauer und Christoph Wulf, *Spiel - Ritual - Geste. Mimetisches Handeln in der sozialen Welt*, Reinbek b. Hamburg 1998. Gebauer/Wulf sprechen - in Anlehnung u.a. an Marcel Mauss und Pierre Bourdieu - vom „Habitus“ als einer Praxisform, die von einem „praktischen Sinn“ reguliert wird (ebd. S. 38 f. und 45 ff.).

²⁰ Vgl. GA 63/74, 108 und §20

²¹ Vgl. zur spekulativen Interpretation der Raumformen von Vorlesungssaal und Seminarraum: Friedolin Kleuderlein/Hubert Sowa, *Das Institut: Die Universität*, INFUGIANA Bd. 13, Bamberg 1993; Hubert Sowa, *Das Institut: Die neue Akademie. Prolegomena einer künftigen Kunstlehre*, INFUGIANA Bd. 14, Bamberg 1993

²² Vgl. John L. Austin, *Zur Theorie der Sprechakte (How to do things with Words)*, Stuttgart 1972; Art. „Performance“ und „Performanz“ in: *Historisches Wörterbuch der Philosophie*, hrsg. von Ritter/Gründer, Band 7, Darmstadt 1989; vgl. weiterhin die Literaturangaben oben in meiner Einleitung, Anm. 21

²³ Vgl. Jean-Francois Lyotard, *Duchamp as a transformer*, in: J.-F. L., *Die TRANSformatoren Duchamp*, Stuttgart 1986; Gebauer/Wulf (a.a.O., Anm. 19) untersuchen die mimetische Struktur sozialen Handelns: alles verstehende soziale Handeln realisiert sich als von außen nach innen wirkendes (interpretierendes) „Noch-einmal-Machen“ (s. S. 50).

²⁴ Vgl. SuZ §§ 15 u. 16

²⁵ Zu diesen wesentlichen Unterscheidungen Heideggers, die in der Unterscheidung von Zeug und Werk fundiert sind, vgl. vom Verf.: *Krisis der Poiesis*, a.a.O., S. 361 ff.

²⁶ Wolfgang Welsch, *Ästhetik und Anästhetik*, in: W.W., *Ästhetisches Denken*, Stuttgart 1990, S. 9 ff.

²⁷ In der Systemtheorie spricht man von der „Blindheit“ von Operationen - vgl. Claudio Barraldi, Giancarlo Corsi und Elena Esposito, *GLU. Glossar zu Niklas Luhmanns Theorie sozialer Systeme*, Frankfurt 1997, S. 123

²⁸ Michael Lingner, *Ästhetisches Dasein*, in: *META 4 - Radical chic*, hrsg. vom Künstlerhaus Stuttgart, Stuttgart 1993, S. 94 ff.

²⁹ Zit. nach Lingner, a.a.O. S. 95

³⁰ Ebd. S. 95 und 96; vgl. Gebauer/Wulf a.a.O. (Anm. 19), S. 304: Sie sprechen vom Zusammenhang zwischen gesellschaftlicher Praxis und der „sozialen Ästhetik“.

³¹ Ebd. S. 96

³² Lingner beschreibt die Modi des „tatsächlichen Gebrauchs“ als *Ankommen, Verweilen, Kommunizieren, Betrachten und Davongehen*, er weist darauf hin, daß diese Handlungsformen einem eigenen Zeitrhythmus gehorchen, ohne von ökonomischen, moralischen, politischen und anderen alltäglichen Zwecksetzungen determiniert zu werden. Ob allerdings allein die Kriterien der Zweckfreiheit und Selbstbestimmtheit bereits hinreichen, die besondere Weise des ästhetischen Verhaltens einzugrenzen, möchte ich bezweifeln.

³³ Zum Thema „Tapete“ vgl. den beziehungsreichen Essay von René Straub (ABR Stuttgart): *Revolution im Schlafzimmer*; in: Adi Hoesle / Hans Riethmüller (Hrsg.): *Kippbewegungen am flimmernden Horizont*, Köln 1997, S. 24 ff.

³⁴ Zum Begriff der *Atmosphäre* näher: Gernot Böhme, *Atmosphäre. Essays zur neuen Ästhetik*, Frankfurt/M. 1995; der von Martin Heidegger in den Kontext der hermeneutischen Phänomenologie eingeführte Begriff der *Grundstimmung* hat gegenüber dem Begriff der Atmosphäre den Vorteil, die kommunikative und geschichtliche Dimension der Situation mit zu reflektieren; vgl. M. Heidegger, *Die Grundbegriffe der Metaphysik. Welt - Endlichkeit - Einsamkeit*, Gesamtausgabe Bd. 29/30, hrsg. von Friedrich-Wilhelm von Herrmann, Frankfurt 1983; H. Sowa, *Krisis der Poiesis*, a.a.O. (Anm. 18), S. 231ff und 322ff.

³⁵ Dieser operationale Terminus aus der Phänomenologie Husserls impliziert, daß wir die stellungnehmende „Bewertung“ von Wahrnehmungen umstellen können.

³⁶ Vgl. hierzu: Hubert Sowa, *Wie sind zwei Bilder ein Bild? Doppelte Aufmerksamkeit und Blickwendung*, in: Alexander Roob, *CS VI. Bildroman*, Darmstadt 1998, S. 37 ff.

³⁷ In der neueren Kontext-Kunst werden genau diese Fragen virulent - und mitunter werden sie sehr leichtfertig beantwortet, indem die Differenz von „wirklicher“ Praxis und MIMESIS von Praxis heruntergespielt wird. Vgl. hierzu: Pierangelo Maset, *Rückblick auf einen Laden. Christine Hill und ihre „Volksboutique“*, in: Bernhard Balkenhol/Heiner Georgsdorf (Hrsg.), *x mal documenta x. Über Kunst und Künstler der Gegenwart*, Kassel 1998, S. 72 ff.; Hubert Sowa, *Unterführung, Durchgang, Kippung*, ebd. S. 152 ff.

³⁸ Zum Problem der Gnosis und ihrer modernen Wiederkehr vgl. Peter Sloterdijk/Thomas H. Macho, *Weltrevolution der Seele*, Gütersloh 1991

³⁹ Vgl. Richard Shusterman, *Kunst Leben. Die Ästhetik des Pragmatismus*, Frankfurt/M. 1994, S. 103 ff.

⁴⁰ Ich erörtere an dieser Stelle eine ganz entscheidende Frage nicht: Ob ein Seminarraum, dessen Zweckbestimmung ja das Lernen ist, nicht von vorneherein ein „entwirklichter“ Raum ist. Zwar findet das Lernen *wirklich* in dem Raum statt und die Personen sind in ihm *wirklich* anwesend, aber das Lernen selbst ist eine Als-ob-Situation, die ihre volle Wirklichkeit erst *jenseits* des Lernvollzuges finden soll: In der Anwendung, Umsetzung und Ausübung des Erlernten - also im „wirklichen“ Leben. „Lernen“ verhält sich zu „Leben“ wie „Kunst“ zu „Leben“. Die nähere Erörterung dieser Frage gehört in die philosophische Pädagogik.

▼ Bild 1 | Teilansicht des Raums K23, Hamburg.



▼ Bild 2 | Der Kirchenlehrer St. Gregor in seiner Schreibstube. Meister des Registrum Gregorii, kurz nach 983.

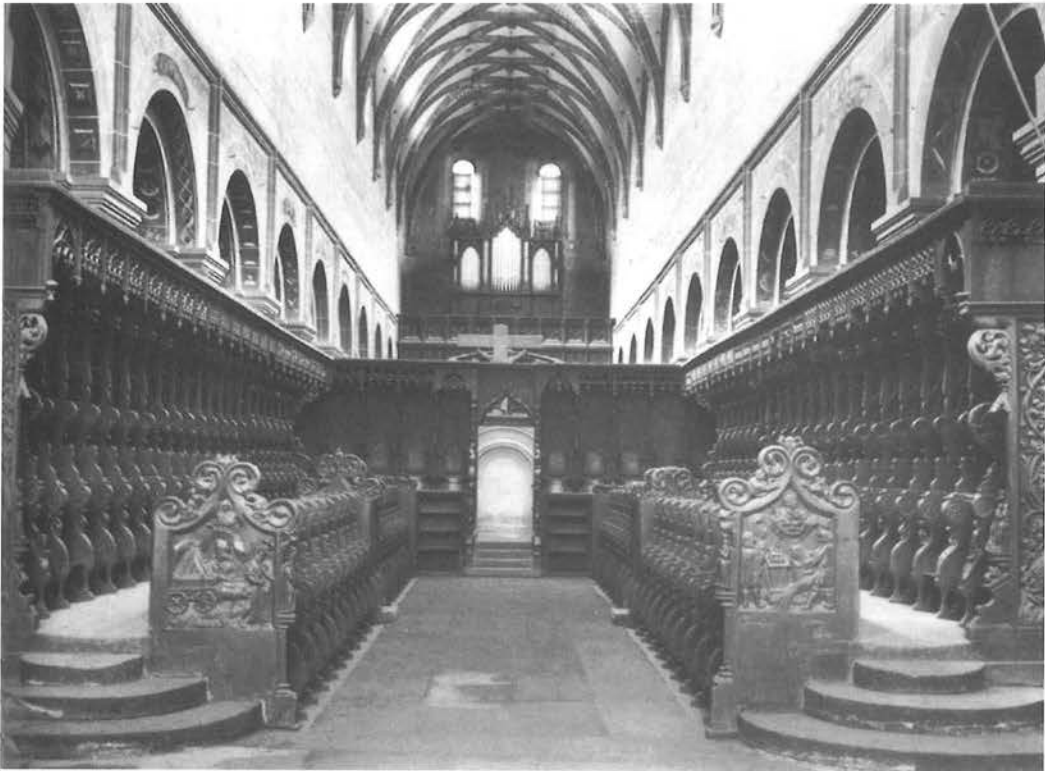




▲ Bild 3 | Der heilige Hieronymus in seiner Schreibstube. Vittore Carpaccio, frühes 16. Jahrhundert.

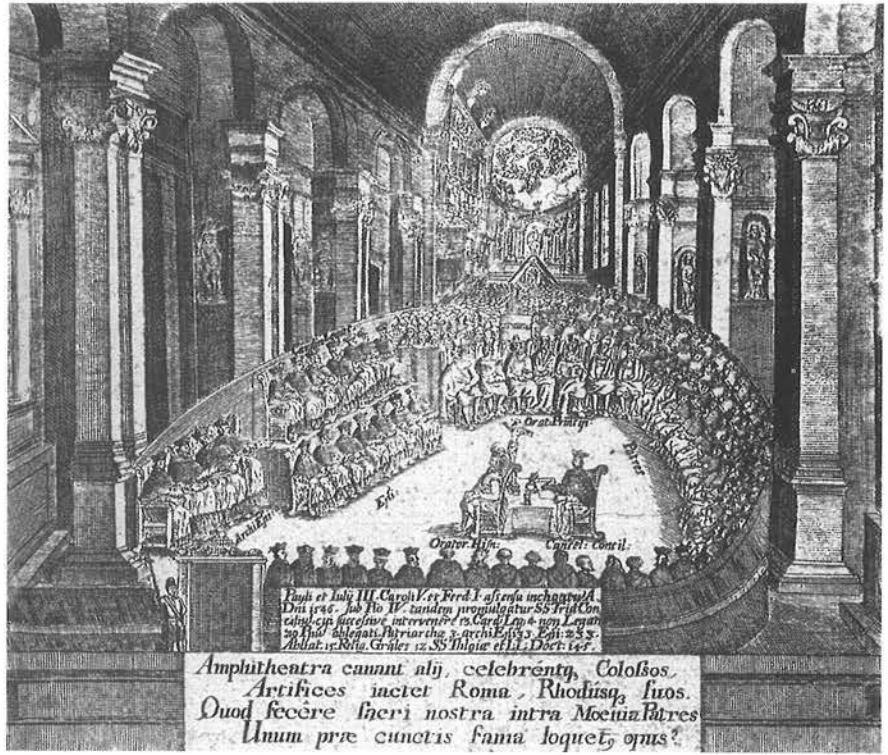
▼ Bild 4 | Vorlesung in einer mittelalterlichen Universität. Laurentius de Voltolina, um 1380, Berlin, Kupferstichkabinett



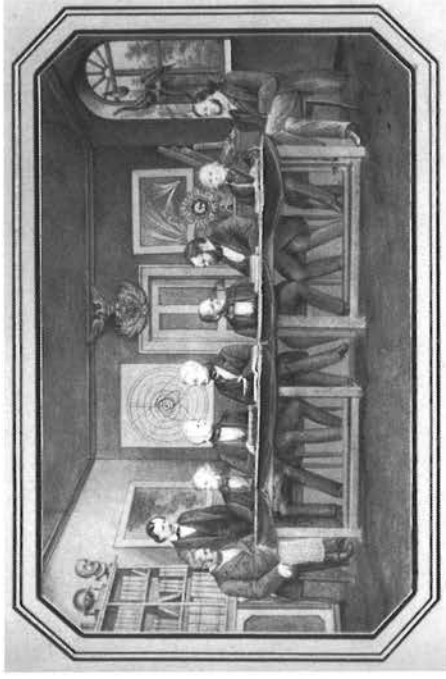
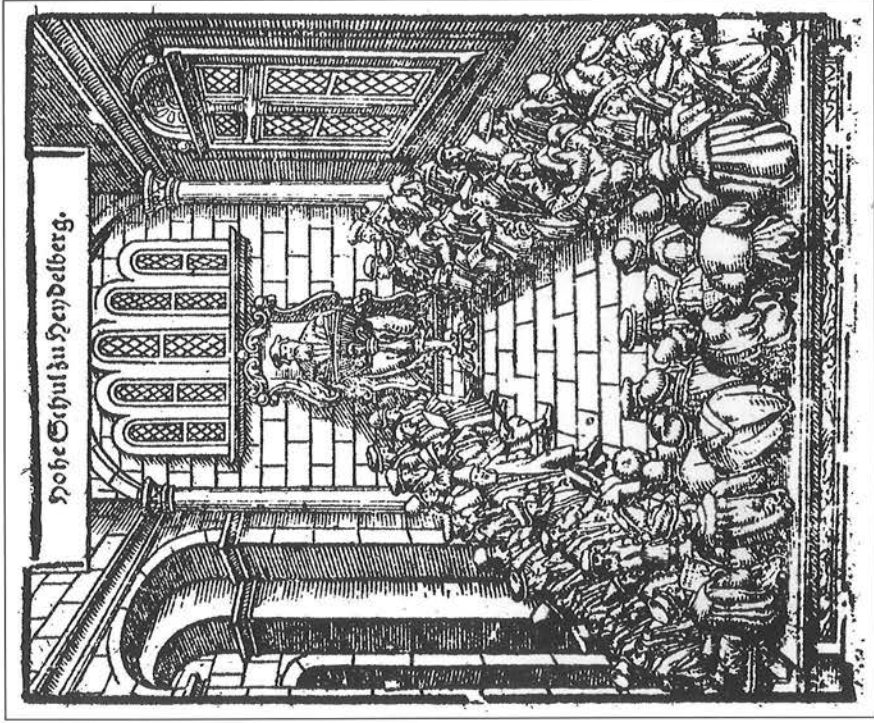


▲ Bild 5 | Kloster Maulbronn, Chorgestühl im Chor (Presbyterium), 2. Hälfte des 15. Jahrhunderts.

▼ Bild 6 | Sitzung des Konzils von Trient (1546). Zeitgen. Kupferstich, Wittenberg, Lutherhalle.

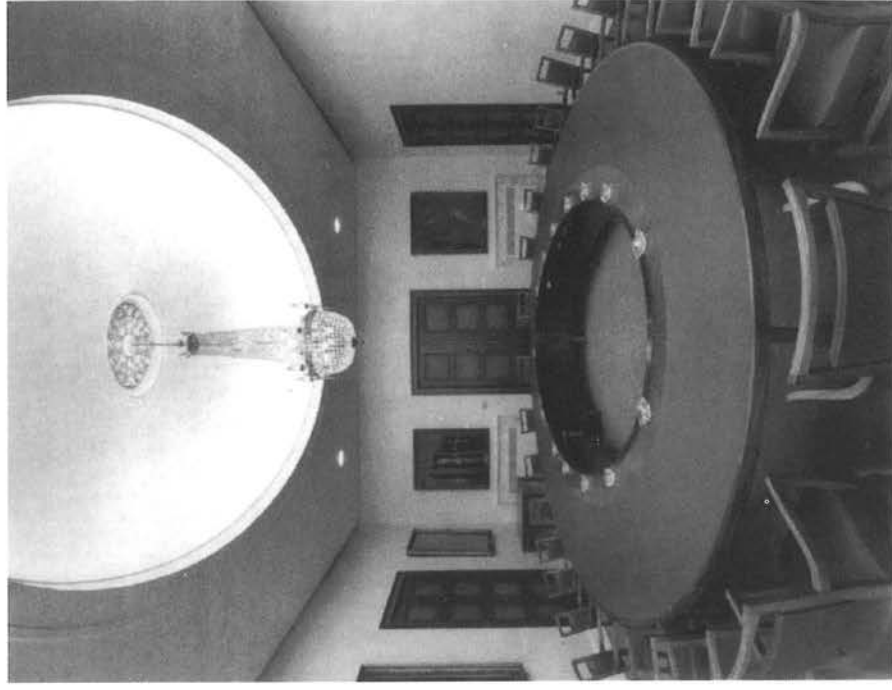


▼ Bild 7 | Die „Hohe Schul“ zu Heidelberg“. Zeitgen. Holzschnitt, 16. Jh., Heidelberg, Universitätsbibliothek.



▲ Bild 8 | Adjunktenkonferenz der Academia Naturae Curiosorum (Leopoldina) in Jena, 1859, Halle, Leopoldina.

▼ Bild 9 | Die Münchner Konferenz der Situationistischen Internationale, April 1959, Galerie Van de Loo.

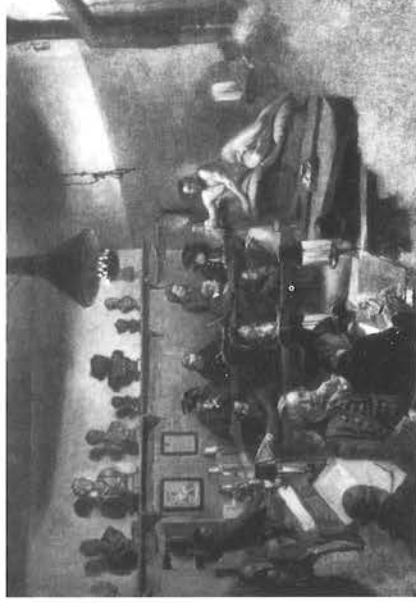


▲ Bild 10 | Heutiger Sitzungsraum der Royal Society in Carlton House Terrace, London.

- ▼ Bild 11 | Adriaen van Ostade, Der Maler in seiner Werkstatt, 1663, Dresden, Staatliche Kunstsammlungen, Gemäldgalerie.



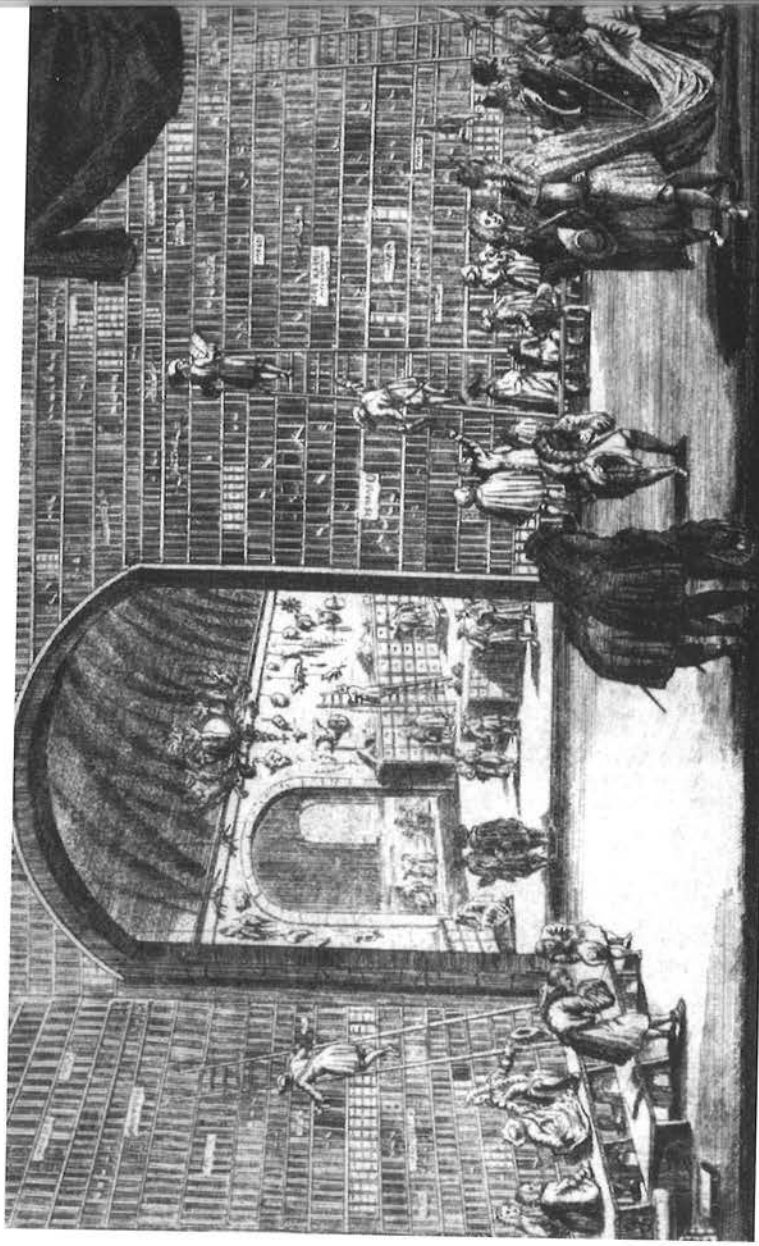
- ▲ Bild 12 | C.N. Cochin d.J.: Französischer akademischer Kunstunterricht im 18. Jh. Kupferstich für den Artikel „Dessin“ in Diderots „Encyclopédie“, 1763.



- ▶ Bild 13 | Aktzeichensaal. Englische Schule, um 1760, London, Royal Academy of Arts.

- ▼ Bild 14 | Aktsaal der Wiener Akademie im St. Annengebäude. Martin Ferdinand Quadal, 1787, Wien, Gemäldgalerie der Akademie der Bildenden Künste.





▲ Bild 15 | Kaiserliche Bibliothek und Raritätenkammer in Wien. D. Valentin, Museum Museum, Frankfurt/Main, 1714.



▲ Bild 17 | Kunstkabinett: Hans Jordaens, Mitte des 17. Jh., Wien, Kunsthistorisches Museum.



▼ Bild 16 | IMI Knoebel, Genter Raum, 1980.