

ARTIS OBSERVATIO

Allgemeine Zeitschrift für
Kunstsoziologie und Soziologie der Künste



Volume IV – 2025

Artis Observatio 4 (2025)

Impressum

www.biejournals.de/index.php/ao

ISSN 2750-7521

Redaktion und Herausgeber:

Dr. Christian Steuerwald

Prof. Dr. Nina Tessa Zahner

Prof. Dr. Christine Magerski

Dr. Marie Rosenkranz

Copyright:

All rights reserved.

Das Copyright liegt bei den jeweiligen Autoren, die auch für den Inhalt verantwortlich sind. Die Redaktion übernimmt keine Haftung für die Texte. Die Texte sind unter der Lizenz CC-BY-ND 4.0 veröffentlicht. Eine darüber hinaus gehende Verwendung ist nur unter Zustimmung der Cobyright-Inhaber und Copyright-Inhaberinnen möglich.

Bei der künstlerischen Arbeit auf dem Titelblatt handelt es sich um das Werk »denn dafür sollt ihr saugen und satt werden an den Brüsten ihres Trostes« aus 2024 von Julia Frey. Das Copyright für die Arbeit und die Fotografie liegt bei der Künstlerin.

Inhaltsverzeichnis

Editorial.

Christine Magerski, Marie Rosenkranz, Christian Steuerwald, & Nina Tessa Zahner 4-5

Wieviel Pathos verträgt die Lyrik?

Zum Verhältnis von Kunst, Publikum und Epoche bei Stefan Zweig.

Aida Alagić Bandov & Christine Magerski 7-16

Wie das Fotografische sein Unwesen treibt.

Die Fotografie im Kontext des agentiellen Realismus. Eine Exploration.

Justus Heeks 17-49

Power in the Field of Art School Professors.

The Role of Symbolic, Social, cultural and Economic Capital.

Malte Hückstädt 51-75

(Stadt)Gesellschaft als soziale Plastik:

Eine ethnographisch-explorative Fallstudie zur Soziologik der Intervention eines Bildenden Künstlers in Esens und Duisburg.

Jörg Hüttermann 77-109

Spielarten faunistischer Religiosität in der Literatur der Gegenwart.

Christa Karpenstein-Eßbach 111-126

Hebamme und Seismograph.

Adornos zwiespältige Sicht auf den Künstler. [Essay]

Walther Müller-Jentsch 127-132

Soziologie mit architektonischen Mitteln.
Ein Werkstattbericht über die Arbeit an der Grenze von Architektur und
Soziologie. [Werkstattbericht]

Julian Müller 133-148

Arbeitspolitische Spiele in den darstellenden Künsten. [Rezension]

Stefanie Gersdorf 149-154

A Critical Reaffirmation of Bourdieusian Theory. [Rezension]

Georgette Issa 155-160

Bedingt autonom. Kunstaktivismus im Brexit. [Rezension]

Laura Rogalski 161-165

Vom Netzwerk zum Kunstwerk. [Rezension]

Marie Rosenkranz 167-172

Über Mensch-Theorie-Interaktionen. [Rezension]

Tasos Zembylas 173-179

Editorial.

Christine Magerski, Marie Rosenkranz, Christian Steuerwald und Nina Tessa Zahner

Wir freuen uns, dass das Interesse an Artis Observatio weiterhin lebhaft ist und hoffen, auch mit der vierten Ausgabe wieder interessante Beiträge für kunstsoziologisch Interessierte präsentieren zu können. Die Ausgabe 2025 umfasst fünf klassische wissenschaftliche Artikel, die durch ein Essay, einen Werkstattbericht und fünf Rezensionen ergänzt werden.

In *Wieviel Pathos verträgt die Lyrik?* untersuchen Aida Alagić Bandov und Christine Magerski Stefan Zweigs Abkehr von der Lyrik als gezielte strategische Entscheidung und fragen, unter welchen sozialen Bedingungen es zu dieser kam. Justus Heeks geht in seinem Beitrag *Wie das Fotografische sein Unwesen treibt* der Frage nach, was man zu sehen bekommt, wenn man das Fotografische durch die theoretische Optik des agentiellen Realismus liest. Malte Hückstädt analysiert in seinem Beitrag *Power in the Field of Art School Professors* quantitativ die Machtverteilung zwischen Kunsthochschulprofessor*innen. In *(Stadt-)Gesellschaft als soziale Plastik* verfolgt Jörg Hüttermann mithilfe einer ethnographisch-explorativen Fallstudie wie bildende Künstler:innen in Stadt und Gesellschaft intervenieren und welche spezifischen Handlungsmuster und -strategien dabei zum Tragen kommen. Christa Karpenstein-Eßbach rückt in *Spielarten faunistischer Religiosität in der Literatur der Gegenwart* die transnationale Konjunktur literarischer Werke, die das Tier-Werden thematisieren, in den Rahmen theoretischer Debatten um Ethnologie und den Animismus einfacher Gesellschaften.

Ergänzt werden die Beiträge durch ein Essay von Walther Müller-Jentsch – *Hebamme und Seismograph. Adornos zwiespältige Sicht auf den Künstler* –, in dem die These Adornos diskutiert wird, dass der Künstler seinem Werk nur Hebammendienste leiste, sich durch ihn also etwas Objektives darstelle. In Fortsetzung des im letzten Jahr neu eingeführten Formats des ›Werkstattberichts‹ berichtet Julian Müller in *Soziologie mit architektonischen Mitteln* davon, wie sich in seiner Lehrtätigkeit als Gastprofessur an der Fakultät für Architektur der TU Graz in der gemeinsamen Forschungsarbeit Soziologie und Architektur in spielerischer Forschungslust verschränken und dies für beide Seiten zur Inspiration wird.

Rezensionen zu Alexandra Manskes empirischer Studie zu Interessenvertretungen im Kulturbereich *Neue Solidaritäten* (Stefanie Gersdorf), Jens Kastners Monografie *Klassifikation und Kampf* (Georgette Issa), *Umkämpfte Kunst* von Marie Rosenkranz (Laura Rogalski),

Artis Observatio 4 (2025)

Annika Weinert-Briegers *Akteur-Kunst-Theorie* (Marie Rosenkranz) und Guy Schweglers *Die Theorien in der Kulturproduktion* (Tasos Zembylas) runden den Band ab.

Bedanken möchten wir uns diesmal bei Julia Frey, deren künstlerische Arbeit *denn dafür sollt ihr saugen und satt werden an den Brüsten ihres Trostes* aus 2024 wir für das Cover abbilden durften. Fabian Sokolowski danken wir für die Arbeiten am Layout und der Formatierung.

Wieviel Pathos verträgt die Lyrik?

Zum Verhältnis von Kunst, Publikum und Epoche bei Stefan Zweig.

Aida Alagić Bandov & Christine Magerski

Zusammenfassung.

Der vorliegende Beitrag skizziert den Weg Stefan Zweigs von der Lyrik zur Epik unter dem Aspekt einer epochenspezifischen Formgebundenheit. Wenn, wie der junge Zweig behauptet, jede Kunst von ihrer Epoche abhängig ist, weil es eine »geheimnisvolle Abhängigkeit zwischen Bedarf und Produktion« gibt, so liegt die Aufgabe der Literatursoziologie in dem Versuch, hinter dieses Geheimnis zu kommen. Für Zweig erfolgt dieser in zwei Schritten: Der erste Schritt umreißt Zweigs Position innerhalb des literarischen Feldes der Jahrhundertwende und zeigt, mit welcher erstaunlichen Selbstreflexivität der Autor die literarischen Entwicklungen und innerliterarischen Auseinandersetzungen seiner Zeit verfolgte und sich entsprechend zu positionieren versuchte. Der zweite Schritt ordnet die Abkehr von der Lyrik bei gleichzeitiger Hinwendung zu einer spezifischen Form der Prosa ein als Akt einer gezielten Entscheidung gegen das *l'art pour l'art* und für eine Öffnung hin zur Populärliteratur.

Abstract.

This article follows Stefan Zweig's path from poetry to epic forms from the perspective of a genre constraint which was specific for his epoch. If it's possible, as the young Zweig claims, that every art is dependent on its epoch because there is a »mysterious dependence between demand and production«, then the task of literary sociology lies in the attempt to unravel this mystery. For Zweig, this takes place in two steps: The first step outlines Zweig's position within the literary field at the turn of the century and shows the astonishing self-reflexivity with which the author followed the literary developments and internal literary debates of his time and attempted to position himself accordingly. The second step categorizes his turning away from poetry while at the same time turning to a specific form of prose as an act of a deliberate decision against *l'art pour l'art* and as an opening towards popular literature.

I.

In einer jüngst erschienenen Studie zum Epochenproblem erbringt der Autor, Niklas Buck, den Nachweis, dass sich spezifische Handlungsformen der Distinktionskämpfe innerhalb des literarischen Feldes als »Akte der Epochenbildung« beziehungsweise als Rituale angesichts einer als Krise und Schwellenzustand wahrgenommenen Gegenwart ausweisen lassen.¹ Der Akt der Epochenbildung und damit das Auftauchen des Neuen wird auf ein »jeweils aktuell vorherrschende[s] Epochenbewusstsein« zurückgeführt, das unter Ausrufung von Schlagworten, welche von ihrer primären Trägergruppe entkoppelt werden, die Zäsur überhaupt erst ermöglicht.² Definiert wird dieser »Wendepunkt« von Buck als ein »Zeitpunkt, in dem die Epochenkonstruktion mit Blick auf seine [sic] Fähigkeit, die kulturelle Identität seiner Träger zu absorbieren, an Leistung verliert, sie in eine Krise gerät und durch neue Paradigmen abgelöst wird«.³

An einem solchen Wendepunkt befinden wir uns mit Stefan Zweig. Mehr noch: Zweigs reflexive, weil wohl begründete Abkehr von der Lyrik des *l'art pour l'art* markiert diesen Wendepunkt im Sinne Bucks als einen Moment der Krise, aus der ein neues Paradigma auftaucht. Um die Wende nachvollziehen zu können, muss zunächst Zweigs spezifische Position im literarischen Feld seiner Zeit skizziert werden.

Zweigs frühe schriftstellerische Versuche, vor allem die im Jahr 1901 erschienene Gedichtsammlung *Silberne Saiten*, können als eine schwärmerische Imitations-Lyrik bezeichnet werden, von der sich der Autor später distanzierte. Obwohl er in seinem poetischen Schaffen relativ erfolgreich war und sogar zahlreiche Rezensionen erhielt, blieb ein bezeichnender Erfolg sowohl in Dichterkreisen als auch beim Publikum aus. Nach Oliver Matuschek schien »silberner Mondesglanz [...] durch die Strophen, Blumenblüten dufteten und von Sehnsucht war allenthalben die Rede.«⁴ Die oft kommentierte Naivität, Zartheit und Leidenschaft entsprachen dem damaligen lyrischen Sentiment der Zeit, nicht jedoch den hohen Anforderungen des Autors. Zweig gab daher das frühe Werk später nie zum Nachdruck, und dies, wie er selbst meinte, aus gutem Grund.⁵

Wendet man sich diesbezüglich weiteren frühen Schriften zu, so fällt ein kurzer programmatischer Text mit dem Titel *Das neue Pathos* aus den Jahren 1908 und 1909 ins Auge. In ihm heißt es: Mehr als wir es wissen ist jede Kunst von ihrer Epoche abhängig. Auch im Künstlerischen scheint die

¹ Buck. *Geschichte schreiben*, S. 19.

² Ebd.

³ Ebd.

⁴ Matuschek. *Stefan Zweig*, S. 47.

⁵ Ebd., S. 49.

geheimnisvolle Abhängigkeit zwischen Bedarf und Produktion zu bestehen, Gesetze jenseits unserer Erkenntnisse, die manchmal in flüchtigen Beispielen unsicher wie eine Ahnung aufschimmern, aber jeder Formel entfliehen.⁶

Versucht man unter dieser Prämisse nun, die von Zweig als unsichere ›Ahnung‹ eingeführte Stimmung zu konkretisieren und historisch einzuordnen, so hilft ein Blick in die Literaturgeschichtsschreibung. Folgt man dieser, so war die Jahrhundertwende vor allem durch gesellschaftliche Umbrüche und Stilpluralismus gekennzeichnet; ein Pluralismus, der sich ganz allgemein als Lösung von Konventionen und Öffnung hin zu formaler Innovation verstehen lässt. Nachgerade unter dem ebenso vagen wie pathosgeladenen Begriff des ›Lebens‹ wurde ein Protest entfacht, der sich in der Kunst und Literatur als Aufbruch hin zum Echten, Authentischen, Umfassenden und zur Dynamik und Kreativität verstehen lässt.⁷

Zweigs Wien war neben Paris, Berlin und München eines der führenden Zentren der derart zu fassenden modernistischen Kunst um 1900. Spezifisch für Wien war dabei das Aufkommen einer ganzen literaturbegeisterten ›Knabengeneration‹, die entweder gegen die älteren, bereits etablierten Autoren rebellierte oder sie als Vorbilder nachahmte. Bezeichnend für diese Gruppe war ein spezifisch bürgerlicher Habitus, welcher auf einer materiellen und existenziellen Sicherheit gründete und eine, von Zweig selbst rückblickend als problematisch empfundene⁸, Ferne von jeglichen politischen Fragestellungen begünstigte. Auch Zweigs großbürgerliche Familie verfügte bekanntlich über ein beträchtliches ökonomisches Kapital, das dem jungen aufstrebenden Künstler eine unbeschwerte Fokussierung auf die eigene literarische Entfaltung ermöglichte. Zudem erwarb er im Elternhaus nicht nur eine Zuneigung zu den schönen Künsten, sondern auch einen »schwärmerischen Kosmopolitismus«⁹, der sich in seiner späteren Schaffensphase als äußerst produktiv erweisen sollte. Die bürgerliche Oberschicht pflegte eine gewisse »Kultur der Selbstrepräsentation«¹⁰, in der es galt, den eigenen Habitus durch aristokratische Praktiken zu profilieren. Der Kunst wurde dabei eine geradezu gesellschaftsprägende Rolle zugesprochen, wie sie sich im ästhetischen Schaffensrausch der Jugend manifestierte.

Die wachsende Bedeutung der Kunst führte zu einer enormen Produktionssteigerung auch und gerade im Bereich der Literatur. Mit ihr korreliert eine Pluralisierung der stilistischen Tendenzen jener Zeit. Geprägt wurde der epochentypische Stilpluralismus vor allem durch den kritisch

⁶ Zweig, *Das neue Pathos* (1908/09), S. 111–122.

⁷ Sprengel, *Geschichte der deutschsprachigen Literatur 1900–1918*, S. 72

⁸ Bauer, *Stefan Zweig*, S. 14.

⁹ Ebd., S. 18.

¹⁰ Lorenz, *Wiener Moderne*, S. 17.

gesinnten und lebensbejahenden Expressionismus, aber auch bereits durch einen Jugendstil, der im Begriff der angewandten Lyrik seinen Niederschlag fand. Nun galt es, die »einsame Klasse« zu verlassen¹¹ und den eigenen Kunstanspruch an das Publikum anzunähern. In diesem Sinne sieht Dagmar Lorenz im Jugendstil den Konnex zwischen der »Kunst-Manie der gründerzeitlichen Väter mit dem späteren Ästhetizismus ihrer Söhne«, deren »Wert-Vakuum« es jedoch zu überwinden galt.¹² Innerhalb dieser Konstellation setzte Zweigs Suche nach einem eigenen Weg ein; einem Weg, der sich durchaus als Versuch der Überwindung des Wert-Vakuums verstehen lässt. Dazu ging Zweig zunächst bis zum »Ursprung« des Lyrischen zurück, wenn es heißt:

»Das Urgedicht, jenes, das längst entstand vor Schrift und Druck, war nichts als ein modulierter, kaum Sprache gewordener Schrei [...]. Es war pathetisch, weil es aus Leidenschaft entstanden war, pathetisch, weil es Leidenschaft erzeugen wollte. Das Gedicht jener Großen und Fernen, die zuerst aus dem aufspringenden Schrei des Gefühls Wort und Rede fanden, war eine Ansprache an die Menge, eine Mahnung, eine Anfeuerung, eine Ekstase, eine direkte elektrische Entladung von Gefühl zu Gefühl. [...]. Diesen innigen, glühenden Kontakt mit der Masse haben die Dichter seit der Schrift verloren.«¹³

Dem Übergang von oraler Kultur zur Schriftkultur entspricht ein Verlust an unmittelbarer, breiter Wirkung, den Zweig offen bedauert. Was verloren ging oder besser, worauf verzichtet werden muss, ist der Dialog, »das Aug-in-Auge-stehen mit der Menge«. »Langsam«, so Zweig, »wurde das Publikum für die Dichter etwas Imaginäres. Wenn sie sprachen, hörten sie eigentlich nur sich selbst zu, ihr Gedicht wurde immer mehr einsame Zwiesprache, Monolog aus der Anrede, immer mehr lyrisch in einem neuen Sinne und immer weniger pathetisch«.¹⁴

Pathetisch wäre demnach eine Lyrik, die unmittelbar eine breite Wirkung entfaltet, und um eben diese Wirkung war es Zweig zu tun. Anders als etwa Stefan George, der von den Franzosen die Kunst der Begrenzung gelernt hatte und sich auf einen Kreis zu beschränken wusste, zeigt Zweig keine Berührungsangst bezüglich der »Masse«. Wollte man hier schwereres literaturtheoretisches Rüstzeug auffahren, könnte man sagen, dass Zweig sich vom Pol der eingeschränkten Position innerhalb des literarischen Feldes seiner Gegenwart zu lösen beginnt, das heißt von jenem »genuin antiökonomischen ökonomischen Universum, das sich am wirtschaftlich beherrschten, symbolisch aber herrschenden Pol des literarischen Feldes etabliert – in der Dichtung mit Baudelaire und den Vertretern des

¹¹ Sprengel. *Geschichte der deutschsprachigen Literatur 1900–1918*, S. 100.

¹² Lorenz. *Wiener Moderne*, S. 18.

¹³ Zweig. *Das neue Pathos*, S. 111–122.

¹⁴ Ebd., S. 111.

Parnasse«.¹⁵ Gegen die Position, auf der die Produzenten zumindest kurzfristig nur mit ihren eigenen Konkurrenten als Kunden rechnen können und sich die Hoffnung auf Kanonisierung in die Zukunft verschiebt, stehen laut Pierre Bourdieu die eigentlich bürgerlichen Künstler, »denen eine unmittelbare Klientel sicher ist, oder die käuflichen Produzenten kommerzieller Literatur, wie die Autoren von Boulevardstücken oder populären Romanen, die aus ihren Erzeugnissen hohe Einnahmen beziehen«.¹⁶

Bourdieu's Feldtheorie versteht sich bekanntlich ausdrücklich als eine praxisorientierte Theorie, die soziale Felder anhand spezifischer Positionen ihrer Akteure betrachtet. Im Kontext der Literaturproduktion betont Bourdieu insbesondere die Distinktion zwischen dem Feld der Massenproduktion (vornehmlich Epik) und der reinen oder eingeschränkten Produktion (vornehmlich Lyrik). Die Unterschiede bei den Positionen variieren je nach Konsekrationsgrad, Habitus, Dispositionen und Kapitalvermögen der Akteure, durch die wiederum divergierende Strategien zur Durchsetzung im jeweiligen Feld entstehen. Fragt man nun ganz konkret nach der Position Zweigs und seiner Strategien, so ließe sich sagen, dass der frühe Zweig – ganz wie seine Epoche – zerrissen war zwischen Ästhetizismus bzw. l'art pour l'art einerseits und einer Kunst für die breite Leserschaft andererseits. So versteht sich seine gleichzeitige Bewunderung für die emphatisch lebensbejahende Lyrik Verhaerens und das aufmerksame Interesse an George, Hofmannsthal oder auch Rilke. »Nicht Ibsen und Zola«, so heißt es zurecht bei Arnold Bauer, »sondern Mallarmé, Baudelaire und Verlaine waren die Abgötter des literarischen Wien«.¹⁷ Dies gilt auch für Zweig. Und doch verachtete der junge Zweig den Massenerfolg nicht, wie ihn die neue Lyrik im Geiste der Jugendstil-Ästhetik als unliterarisch brandmarkte, bedeutete Massenerfolg für ihn doch eine Nähe zur eigenen Gegenwart, wie er selbst treffend bemerkte:

»Das Wesentliche meiner Art bildete sich darin heraus: eine Bejahung des Lebens, ein gewisses Pathos der Freude, die Sehnsucht nach einer Kunst, die blutfeuernd wirkt und in innigem Zusammenhang mit der Gegenwart steht.«¹⁸

II.

Zweigs lyrisches, in der Tradition des Symbolismus stehendes Werk wurde von der Literaturgeschichtsschreibung vergessen. In Peter Sprengels einschlägiger *Geschichte der deutschsprachigen Literatur 1900-1918* etwa kommt Zweig unter »Lyrik« gar nicht vor, dafür sehr wohl aber unter Epik.

¹⁵ Bourdieu. *Die Regeln der Kunst*, S. 135f.

¹⁶ Ebd.

¹⁷ Bauer. *Stefan Zweig*, S. 10.

¹⁸ Beck. *Nachbemerkungen des Herausgebers*, S. 107.

Diese Einordnung, so konnte zumindest skizziert werden, geht konform mit der Selbstreflexion und den Positionierungsversuchen des Autors. Zu verfolgen bleibt die gezielte Öffnung hin zu jener Form, die heute unter dem Label der Populärliteratur gefasst wird – und einen Gattungswechsel einschließt. Zum Verständnis dieses Formübergangs gilt es zunächst noch einmal deutlich zu unterscheiden zwischen einem frühen, ästhetizistischen Zweig mit eingeschränktem Erfolg und dem späten ›Weltautor‹. Zum frühen, ästhetizistisch-lyrisch geprägten Zweig gehört, dass er Teil der begeisterten Gemeinde der Zeitschriftenleser und hier wiederum insbesondere der *Blätter für die Kunst*, *Pan* und *Zukunft* war, in den Wiener und Pariser Dichterkreisen verkehrte, nachgerade im Zirkel im Café Beethoven, im Café Rathaus, im Café Reyl sowie im Quartier Latin. Des Weiteren gehört dazu sein Auftreten als Dandy, sein Bemühen um den Insel-Verlag und die avantgardistische Suche nach einer Verbindung von Kunst und Leben. »Wir«, so liest man in Zweigs autobiographischer Skizze, »bildeten gleichsam die letzte Generation jenes heute fast nicht mehr rekonstruierbaren Kunstfanatismus [...]«.¹⁹

Und doch war Zweig zu keinem Zeitpunkt ein Bohemien im klassischen Sinne der Epoche; sein Ausflug in die Berliner Bohème, zu nennen sind hier das Neopathetische Cabaret und der Kreis um Kurt Hiller, war von kurzer Dauer. Treffend notiert Donald A. Prater, dass Zweigs Bohemeleben »trotz seiner Beteuerungen Franzos gegenüber hauptsächlich in der literarischen und künstlerischen Welt« stattfand.²⁰ Wenn überhaupt, so war Zweig ein Vertreter jener »dandystischen Bohème d'oree« oder auch »Jeunesse d'oree«, die sich durch ein großes Vermögen, ausgedehnte Reisen und ein Verständnis der Kunst und Literatur im Sinne einer ›Steigerungsform der Existenz‹ auszeichnen.²¹ Dabei finden sich, wie gesagt, bereits beim frühen Zweig ein ausgeprägter literarischer Wirkungswille und ein entsprechendes Formbewusstsein. Bestätigt findet sich dies in *Das neue Pathos*, wenn es heißt:

»Und dieses neue Pathos, das ›ja‹ sagende Pathos par excellence im Sinne Nietzsches, ist vor allem Lust, Kraft und Wille, Ekstase zu erzeugen. [...] Und erinnern wir uns, daß Nietzsche, der einzige in Deutschland, der in den letzten Jahren Weltwirkung gewann, dies nur vermochte, weil er einen neuen rednerischen Stil erzeugte – ›ich bin der Erfinder des Dithyrambus‹ –, weil sein ›Zarathustra‹ ein Predigerbuch ist, das ungestüm nach der lauten, tönenden Stimme verlangt«²²

¹⁹ Zweig. *Autobiographie*. In: <https://www.elke-rehder.de/stefan-zweig/stefan-zweig-autobiographie.html>

²⁰ Prater. *Stefan Zweig: Eine Biographie*, S. 33.

²¹ Bauer. *Stefan Zweig*, S. 19.

²² Zweig. *Das neue Pathos*, S. 112.

Um eben diese ›Weltwirkung‹ zu erlangen, hat sich Zweig im Zwiespalt seiner Epoche nicht nur für die Abkehr von der neuen Lyrik entschieden, sondern für die Abkehr von der Lyrik insgesamt. Die Freiheit von sozialen und symbolischen Bindungen, die ihm seine großbürgerliche Herkunft gestattete, entbanden Zweig von den inneren Zwängen des Feldes und ermöglichten eine Beobachterposition, die letztlich zur Entdeckung einer neuen, das heißt noch nicht besetzten, aber mit Sicht auf das breite Publikum durchaus möglichen Position führte.

In diesem Sinne bestätigt Zweig wie wohl kein zweiter mit seinem literarischen Werdegang die von ihm selbst attestierte ›geheimnisvolle Abhängigkeit zwischen Bedarf und Produktion‹, von der eingangs die Rede war. Literarischer Akteur und aufmerksamer Beobachter der literarischen Tendenzen seiner Zeit gleichermaßen, sah er, was Bourdieu im Rückblick festhielt, wenn er den literarischen Symbolismus kultursoziologisch aufarbeitet:

»In diesem genuin antiökonomischen ökonomischen Universum, [...] können die Produzenten zumindest kurzfristig nur mit ihren eigenen Konkurrenten als Kunden rechnen [...]. Sie müssen folglich alle Konsequenzen daraus hinnehmen, daß sie erst mit zeitlicher Verzögerung honoriert werden, anders als die ›bürgerlichen Künstler‹, denen eine unmittelbare Klientel sicher ist, [...] die aus ihren Erzeugnissen hohe Einnahmen beziehen.«²³

Nicht nur war Zweig die eigene Konkurrenz als Kunden zu wenig, er war auch nicht gewillt, auf den Nachruhm zu hoffen. Gezielt wechselte er von der Lyrik zur Epik und entwickelte im Segment der Massenproduktion mit der Form der historischen Biographien einen ›neuen rednerischen Stil‹, mit dem er es letztlich zur Weltwirkung brachte. Dass dieser Erfolg ein streng kalkulierter war, welcher ein Taktieren und eine Strategie voraussetzt, wurde zumindest von Zeitgenossen vermutet und kritisch gegen den bürgerlichen Erfolgsautor gewendet: »Als ›Erwerbszweig‹ (Hofmannsthal), ›Literaturindustrieller‹ (Eisler) und ›Musterorganisation eines Versandgeschäftes‹ (Neumann) beschimpft, wurde‹, dies hält die literaturwissenschaftliche Rückschau fest, ›die ›Seichtheit‹ (Kraus) und ›Zweitklassigkeit‹ (Klaus Mann) seiner Werke bemängelt«²⁴ Bezeichnenderweise wurde dabei namentlich von Kraus vor allem sein ›preziöser‹ Sprachstil beanstandet und als »symbolische Kompensation moralischer und künstlerischer Insuffizienz« gebrandmarkt. »Mit seiner Fertigkeit identifikationserheischender Einschmeichelung«, so Kraus, »erlaube Zweig dem Publikum, sich ästhetisch nicht irritieren oder provozieren zu lassen, sondern sich parasitär in der Weltliteratur

²³ Bourdieu. *Die Regeln der Kunst*, S. 135f.

²⁴ Fetz/Inguglia-Höfle/Larcati. *Vorwort*, S. 9.

einzunisten, ohne in die dafür erforderliche kulturelle Arbeit zu investieren.«²⁵

Zweig selbst dürfte die Kritik aus dem Feld der eingeschränkten Produktion angesichts des Erfolgs kaum berührt haben. Sein Abschied aus dem begrenzten, auf die lyrische Form setzenden Kreis der Kunstfanatiker war ein ebenso bewusster wie konsequenter. Dass Zweig es mit seiner »unternehmerischen Art« des Literaturschaffens ernst meinte, belegt zudem sein sogenanntes *Hauptbuch* aus dem Literaturarchiv Salzburg, in dem er detaillierte Nachweise über seine gesamte literarische Tätigkeit lieferte; seine Verträge, Übersetzungen, Dramatisierungen, Honorare und weiteres.²⁶ Besonders ins Auge sticht dabei die Aufmerksamkeit, die Zweig den »äußerst publicity- und gewinnträchtigen Verfilmungen« seiner Werke schenkte, weshalb er von Wolf zurecht als ein »Großschriftsteller modernen Typs« eingestuft wird.²⁷

Mit Zweig hat die Literaturwissenschaft somit den vielleicht offenkundigsten Fall eines Versuchs, die begrenzte gesellschaftliche Resonanz einer spezifischen Form von Literatur durch einen Gattungswechsel zu überschreiten. Zweig sah die Diskrepanz zwischen der Gattungshierarchie innerhalb des ästhetizistischen Sektors und des Sektors der Massenproduktion in voller Schärfe und richtete seine literarische Praxis dementsprechend aus. Sein gelungener Aufstieg in den Rang eines Weltautors zeigt zudem, dass die Grenzen nicht nur innerhalb des literarischen Feldes der Jahrhundertwende durchlässig waren, sondern auch die Grenzen des nationalsprachlichen Feldes selbst. Dafür stehen die zahlreichen Übersetzungsnachweise aus seinem *Hauptbuch*, die ein kontinuierliches Bemühen um weltweite Rezeption und Resonanz aufweisen.²⁸ Zweig kannte die Wirkungsmechanismen des literarischen Betriebs und legte dementsprechend großen Wert auf eine langjährige und breit gefächerte Netzwerkbildung, die ihm letztendlich den angestrebten Ruhm eines Weltautors einbrachte. In diesem Zusammenhang zu betonen ist, dass Zweig selbst seine ehrgeizigen Pläne und Projektionen keineswegs verheimlichte, sondern in einer Weise offenlegte, die als geradezu didaktisch bezeichnet werden kann. In seinem Text *Die zehn Wege zum deutschen Ruhm*, der als Anweisung für junge Schriftsteller gedacht ist, expliziert er die eigene Vorgehensweise im Literaturfeld als eine vorbildliche. Demnach solle man so viel wie möglich schreiben, ohne Bedenken über Qualität, allgegenwärtig sein, Reden halten, wo immer es geht, auf Jubiläen und Preise

²⁵ Wolf. *Der Großschriftsteller und sein Hauptbuch*, S. 26.

²⁶ Ebd., S. 19.

²⁷ Ebd., S. 20.

²⁸ Vgl. Wörgötter. *Stefan Zweigs internationale Rezeption*, S. 61–74.

hoffen, denn letztendlich: »Das einzig wichtige ist, bekannt zu werden.«²⁹ Bekannt wurde Zweig folglich nicht allein aufgrund seiner »mehrsprachigen und kosmopolitischen Erziehung, seiner Sozialisation in einer multiethnischen und multikulturellen Großstadt wie Wien, [...] seiner jüdischen Wurzeln und seiner vielen Reisen ins Ausland«³⁰, sondern auch und nicht zuletzt aufgrund einer sozialen Disposition, die neben dem Eintritt ins Feld auch jene Distanz begünstigte, derer es zur Erfassung des Funktionierens und damit der Regeln des Feldes bedarf.

Betrachtet man Zweig abschließend unter seiner eigenen, eingangs aufgerufenen Prämisse, dass jede Kunst von ihrer Epoche abhängig ist, jedoch auch im Künstlerischen gewisse Gesetze nur manchmal in flüchtigen Beispielen unsicher wie eine Ahnung aufschimmern, so lässt sich festhalten, dass Zweig das scheinbar Unmögliche gelang: Das Flüchtige wurde formalisiert. Die Formel, nach der Epoche und Literatur harmonieren, wird nicht nur sichtbar, sondern gerinnt zu einer beispielhaften Formel des Erfolgs. Im Kontext seiner Epoche steht die mit der Lyrik einsetzende Entwicklung Zweigs als geradezu lehrbuchhafte Laufbahn der Sozialfigur eines »Großschriftstellers«.³¹ Definiert man Sozialfiguren als »zeitgebundene historische Gestalten, anhand deren ein spezifischer Blick auf die Gegenwartsgesellschaft geworfen werden kann«³², so lässt sich die des Großschriftstellers mithilfe der Literatur präzisieren. Kein geringerer als der heute seinerseits im Rang eines Weltautors stehende Robert Musil liefert in seinem Epochenroman *Der Mann ohne Eigenschaften* eine Charakteristik, die in wesentlichen Zügen auch auf Zweig gemünzt sein könnte:

»So wie der Geistesfürst zur Zeit des Fürsten, gehört der Großschriftsteller zur Zeit des Großkampftages und des Großkaufhauses, Er ist eine besondere Form der Verbindung des Geistes mit großen Dingen. [...] Er muss viel reisen, von Ministern empfangen werden, Vorträge halten [...], er ist chargé d'affaires des Geistes der Nation, wenn es gilt, im Ausland Humanität zu beweisen; [...] und hat bei alledem noch an sein Geschäft zu denken, das er mit der Geschmeidigkeit eines Zirkuskünstlers machen muß, dem man die Anstrengung nicht anmerken darf.«³³

Zwar war Zweig nie im Geist der Nation unterwegs, doch zählt er zweifelsfrei zu jenem Typ des Großschriftstellers, dessen literarisch-öffentliche Praxis hier offen aus den eigenen Reihen kritisiert wird. Dass die innerliterarische Kritik den Erfolg Zweigs nicht zu schmählern vermochte, bestätigen die hohen Zahlen seiner Auflagen sowie die Übersetzungen und Verfilmungen

²⁹ Zweig. *Die zehn Wege zum deutschen Ruhm*, S. 15.

³⁰ Larcati. *Stefan Zweigs internationale Netzwerke, das Projekt einer Bibliotheca Mundi und sein Konzept der Weltliteratur*, S. 258.

³¹ Vgl. Wolf. *Der Großschriftsteller und sein Hauptbuch*, S. 27.

³² Moebius/Schroer. *Einleitung*, S. 8.

³³ Musil. *Der Mann ohne Eigenschaften*, S. 430, zit. nach Wolf. *Der Großschriftsteller und sein Hauptbuch*, S. 27.

seiner Werke. Denkt man hier etwa an die 2014 erschienene Hommage auf Zweig, Wes Andersons Film *The Grand Budapest Hotel*, so wird deutlich, dass sich der Weltautor Zweig bis in die Kultur der Spätmoderne behauptet. Insofern erlaubt Zweig eben als zeitgebundene historische Gestalt auch einen spezifischen Blick auf die Gegenwartsgesellschaft. Das Pathos und der Wunsch nach Unmittelbarkeit, die Zweig der Lyrik entnahm, schuf sich in der Moderne neue Formen, die noch immer greifen – auch wenn die Lyrik selbst dabei auf der Strecke blieb.

Literatur.

- Bauer, Arnold. 1971. *Stefan Zweig*. Berlin: Colloquium.
- Beck, Knut. 2012. *Nachbemerkungen des Herausgebers*. In: Stefan Zweig. 2012. *Silberne Saiten*. Gedichte. Frankfurt am Main: Fischer. E-Book. S. 101–109.
- Bourdieu, Pierre. 2001. *Die Regeln der Kunst. Genese und Struktur des literarischen Feldes*. Frankfurt am Main: Suhrkamp.
- Buck, Niklas. 2021. *Geschichte schreiben. Ein Modell zum Prozess literarhistorischer Epochenbildung*. Baden-Baden: Ergon.
- Fetz, Bernhard et. al. 2021. *Vorwort*. In: Fetz/Bernhard/Inguglia-Höfle/Arnhilt/Larcati/Arturo (Hg.). *Stefan Zweig. Weltautor*. Wien. Paul Zsolnay Verlag, S. 9–14.
- Larcati, Arturo. 2021. *Stefan Zweigs internationale Netzwerke, das Projekt einer Bibliotheca Mundi und sein Konzept der Weltliteratur*. In: Fetz/Bernhard/Inguglia-Höfle/Arnhilt/Larcati, Arturo (Hg.). *Stefan Zweig. Weltautor*. Wien. Paul Zsolnay Verlag, S. 257–267.
- Lorenz, Dagmar. 2007. *Wiener Moderne*. Stuttgart, Weimar: J. B. Metzler.
- Matuschek, Oliver. 2006. *Stefan Zweig. Drei Leben – Eine Biographie*. Frankfurt am Main: Fischer.
- Moebius, Stephan/Schroer, Markus. 2018. *Einleitung*. In: Stephan Moebius/Markus Schroer (Hg.). *Diven, Hacker, Spekulant. Sozialfiguren der Gegenwart*. Berlin: Suhrkamp, S. 7–11.
- Musil, Robert. 1987. *Der Mann ohne Eigenschaften*. Reinbek: Rowohlt.
- Prater, Donald A. 1991. *Stefan Zweig: Eine Biographie*. Reinbeck bei Hamburg: Rowohlt Taschenbuch.
- Sprengel, Peter. 2004. *Geschichte der deutschsprachigen Literatur 1900–1918*. München: C. H. Beck.
- Wolf, Christian Norbert. 2021. *Der Großschriftsteller und sein Hauptbuch. Stefan Zweig als weltumspannender Literaturindustrieller*. In: Fetz/Bernhard/Inguglia-Höfle/Arnhilt/Larcati/Arturo (Hg.). *Stefan Zweig. Weltautor*. Wien. Paul Zsolnay Verlag, S. 17–31.
- Wörgötter, Martina. 2021. *Der meistgelesene Autor der Welt. Stefan Zweigs internationale Rezeption*. In: Fetz, Bernhard; Inguglia-Höfle, Arnhilt; Larcati, Arturo (Hg.). *Stefan Zweig. Weltautor*. Wien. Paul Zsolnay Verlag, S. 61–74.
- Zweig, Stefan. *Autobiographie*. In: <https://www.elke-rehder.de/stefan-zweig/stefan-zweig-autobiographie.htm> (17.12.2024)
- Zweig, Stefan. 1913. *Das neue Pathos (1908/09)*. In: Stefan Zweig. *Emile Verhaeren*. Leipzig: Insel, S. 111–122.

Artis Observatio 4 (2025)

Zweig, Stefan. 2021. *Die zehn Wege zum deutschen Ruhm. Eine Rechenaufgabe für junge Schriftsteller*. In: Fetz, Bernhard/Inguglia-Höfle, Arnhilt/Larcati, Arturo (Hg.). Stefan Zweig. Weltautor. Wien. Paul Zsolnay Verlag, S. 15–16.

Wie das Fotografische sein Unwesen treibt.

Die Fotografie im Kontext des agentiellen Realismus. Eine Exploration.

Justus Heeks

Zusammenfassung.

Der Beitrag widmet sich der Exploration des Fotografischen als sinnstiftender Praxis aus der theoretischen Optik des agentiellen Realismus. Fotografien und andere sinnverwandte Medien sind für unsere zeitgenössische Gesellschaft von zentraler Bedeutung. Sie begegnen Menschen tagtäglich und fungieren als wichtige mediale Träger der modernen Medienlandschaft. Als Ausgangspunkt des Beitrags dient die These, dass das Fotografische kein fest umrissenes Wesen ist, sondern ein relationales ›Unwesen‹, das sich durch Intraaktionen entfaltet. Im Zentrum steht zunächst die reflexive Auseinandersetzung mit dem eigenen Werdegang des Autors als Fotograf. Der Prozess des Fotografierens wird als intraaktive Praxis analysiert, die nicht nur das Ergebnis – das Foto – beeinflusst, sondern auch die Subjektwerdung des Fotografen selbst. Anschließend wird der Moment des Fotografierens beleuchtet. Dabei handelt es sich um eine gleichzeitige materielle Rekonfiguration der lokalen Raumzeit, in der eine Fotografie aus dem Zusammenspiel von Semantik und Sozialität des Feldes, von Bedienbarkeit und technischer Aufzeichnung der physikalischen Eigenschaften des Lichts sowie von körperlichen und bewussten Prozessen entsteht. Schließlich werden Fotografien als Weltbildapparate betrachtet, die über das bloße Abbilden hinausgehen und unser Bild von der Welt erzeugen. Die Fotografie ist ein integraler Bestandteil der modernen visuellen Kultur und eine Praxis, die unser Verständnis von Wirklichkeit und Subjektivität prägt. Die Technik und das Medium der Fotografie sind keine unsozialen Wesen, sondern soziale ›Unwesen‹, die unser Bewusstwerden und unsere Soziogenese intraaktiv mitgestalten.

Abstract.

This paper explores photography as a meaning-making practice through the theoretical lens of agential realism. Photographs and related media are central to contemporary society. They are encountered on a daily basis and serve as key carriers within the modern media landscape. The starting point of the paper is the thesis that photography is not a fixed entity, but rather a relational ›non-entity‹ (›Unwesen‹) that unfolds through intra-actions. The paper starts with a reflective examination of the author's own development as a photographer. The process of photographing is analysed as an intra-active practice that not only shapes its outcome – the photograph – but also the becoming of the photographer as a human subject. After that, the paper reflects on the moment a photograph is being taken: a simultaneous material reconfiguration of local space-time, where a photograph emerges from the interplay between the semantics and the sociality of the field, the operability and technical recording of the physical properties of light, and bodily and conscious processes. Finally, the paper argues, are photographs to be understood as worldview-apparatuses that go beyond mere representation by actively constructing our image of the world. Photography is to be understood as an integral part of modern visual culture and a practice that shapes our understanding of reality and subjectivity. The technique and the medium of photography are thus not non-social entities, but social ›non-entities‹ (›Unwesen‹) that intra-actively shape our consciousness and sociogenesis.

Einleitung.

Der vorliegende Beitrag beleuchtet das Fotografische durch die theoretische Optik des agentiellen Realismus. Die geschieht in explorativer Absicht. Es wird agefragt, was man so zu sehen bekommt. Die These besteht darin, das Fotografische als ›Unwesen‹ zu denken. Als etwas, das kein einheitliches Wesen mit festen Grenzen oder Eigenschaften ist, sondern ein ›Unwesen‹, das sich in Relationen bzw. Intraaktionen verwirklicht. Der Neologismus ›Intraaktion‹ betont, dass die Entitäten nicht als getrennte Einheiten in Interaktion treten, sondern erst durch ihre relationale Verschränkung innerhalb einer Intraaktion wechselseitig hervorgebracht werden.¹ Mit dem Begriff ›Fotografisches‹ sind nicht nur fotografische Bilder und die Praxis des Fotografierens gemeint, sondern auch verwandte Medien, insbesondere bewegte Bilder. Folglich bezeichnet der Begriff jede Erzeugung optischer Daten sowie deren analoge oder digitale Fixierung. Diese auf Dauer gestellten optischen Erscheinungen begegnen Menschen alltäglich und sind

¹ Barad. *Agentieller Realismus*, S. 19.

in der modernen Medienlandschaft ein primärer medialer Träger.² Sie zirkulieren im Internet und Fernsehen, verleihen wissenschaftlichen Daten Anschaulichkeit,³ materialisieren Rollenbilder in der Werbung,⁴ sind Teil diskursiver Praktiken⁵ und wichtige Erinnerungsträger für Personen und Familien. Fotografien geben Menschen den imaginären Besitz einer Vergangenheit und ermöglichen es ihnen von einer Umwelt Besitz zu ergreifen.⁶ Es vergeht kaum ein Tag, an dem Menschen in der (Spät-)Moderne nicht mit Fotografien konfrontiert werden. Unsere Lebensweise ist ohne fotografische Erzeugnisse schlicht nicht vorstellbar. Daher kann Reckwitz für unsere (digitale) Gegenwartsgesellschaft diagnostizieren, dass sie in hohem Maße eine visuelle Kultur ist.⁷

Die Fotografie ist für die Soziologie kein neues Thema. Es ist bekannt, dass einige Soziologinnen und Soziologen gerne und viel fotografiert haben, sowohl in ihrer wissenschaftlichen Arbeit als auch privat. Zu den bekanntesten gehört sicherlich Pierre Bourdieu.⁸ Hier zeigt sich, dass die Soziologie und die Fotografie mehr gemeinsam haben, als es auf den ersten Blick scheint. Beide Disziplinen sind eng mit der Moderne verbunden und entstanden fast zeitgleich in den 1840er-Jahren.⁹ Die Etablierung der Soziologie als Wissenschaft und der Fotografie als anerkannte Kunstform waren beide von einer anfänglichen Skepsis begleitet, was ihre Durchsetzung verzögerte. Als interessant erweist sich auch, dass der agentielle Realismus von Karen Barad ebenso wie die Digitalkamera mit der Quantenphysik, zu der Niels Bohr vor über 100 Jahren den Grundstein legte, in enger Verbindung stehen: Barad schließt epistemologisch, in der Entwicklung ihrer »Onto-epistemologie«¹⁰, an Bohr an und Prinzipien der Quantenphysik finden heute in jeder Digitalkamera Anwendung.¹¹ Zudem wird die Fotografie seit einigen Jahren vermehrt als epistemisches Objekt wie auch als Methode der qualitativen Sozialforschung diskutiert. Dies geschieht beispielsweise in Form einer »Visual Grounded Theory«¹², einer »visuellen Wissenssoziologie«¹³ oder im Sinne einer »visuellen Ethnografie«¹⁴. Im Rahmen des »Practical Turns« wurden zudem vermehrt Arbeiten

² Prinz/Reckwitz. *Visual Studies*, S. 177.

³ Amann/Knorr-Cetina. *The Fixation of (visual) evidence*.

⁴ Goffman. *Geschlecht und Werbung*.

⁵ Maasen/Böhler. *Bilder als Diskurse – Bilddiskurse*.

⁶ Sontag. *Über Fotografie*, S. 15.

⁷ Reckwitz. *Die Gesellschaft der Singularitäten*, S. 134.

⁸ Bourdieu. *Images d'Algérie*.

⁹ Becker. *Photography and Sociology*.

¹⁰ Barad. *Agentieller Realismus*, S. 100.

¹¹ Wolf. *Paradigma Fotografie*, S. 204.

¹² Konecki. *Visual Grounded Theory*.

¹³ Raab. *Visuelle Wissenssoziologie*.

¹⁴ Bohnsack. *Qualitative Methoden der Bildinterpretation*.

veröffentlicht, die sich mit der Praxis des Fotografierens selbst befassen.¹⁵ Die Fotografie war und ist also Gegenstand umfangreicher soziologischer Diskussionen.

Was bisher kaum beachtet wurde, ist der Umstand, dass sich in der Fotografie der Übergang von Materialität zu Bedeutung, von physikalischen Prozessen zu sozialen und semantischen besonders gut beobachten lässt. Die Fotografie ist eben keine simple Repräsentation der Realität, sondern deren aktive Gestaltung. Damit aber rücken Fragen über das (Un-)Wesen der Realität, die Bedeutung von Fotografien und die Rolle von Technologie und Medien in der Gesellschaft in den Blick. Mit ihrem epistemologischen Anschluss an die Quantenmechanik eröffnet der agentielle Realismus Karen Barads einen interessanten Blick auf eben diese Fragen. Er eröffnet so eine spannende Perspektive sowohl auf die Theorie der Fotografie als auch auf mögliche eigene Stärken und Schwächen.

Barads agentieller Realismus wird zumeist dem Neomaterialismus zugeordnet, wobei es sich bei dem Begriff um eine externe Versämtlichung teilweise heterogener theoretischer Ansätze und nicht um eine einheitliche theoretische Schule handelt. Diese Denkweise entwickelte sich in den 1990er-Jahren unter anderem als Reaktion auf ökologische Krisen sowie als Konsequenz der Entdeckung der mikrophysikalischen Struktur von Materie zu Beginn des 20. Jahrhunderts. Die zentrale Fragestellung des Neomaterialismus betrifft den ontologischen Status von Menschen und Gesellschaften. Dabei werden insbesondere die Unterscheidungen von Subjekt/ Objekt und Natur/ Kultur als zwei voneinander getrennte Wirklichkeiten, wie sie in der Folge der neuzeitlichen Subjektphilosophie nach Descartes etabliert wurden, abgelehnt. Der Vorschlag der Neomaterialist:innen, Kategorien nicht als gegeben anzuerkennen, sondern die Konstitutionsbedingungen und die Beziehungsgefüge zwischen menschlichen und nicht-menschlichen Entitäten zu untersuchen, eröffnet neue Denkweisen. Dies wirft jedoch Fragen auf, beispielsweise danach, was der Mensch und was das Soziale ist bzw. ob es sich dabei um etwas ›Sonderbares‹ handelt und was wir darüber wissen können.

Um eine gesellschaftstheoretische Fundierung zu gewinnen, werden in diesem Beitrag die Ideen von Karen Barad und anderen Neomaterialist:innen um Theoriebausteine der Systemtheorie nach Niklas Luhmann ergänzt. Obgleich es auf den ersten Blick wie eine paradigmatische Grenzüberschreitung erscheinen mag, da sie aufgrund ihrer unterschiedlichen Sprache, Themen und Kritiken in der Regel nicht gemeinsam in einem Beitrag diskutiert werden, birgt dies bei näherer Betrachtung durchaus Potenzial. Wie Karafillidis¹⁶ aufzeigt, weisen die

¹⁵ Eberle. *Fotografie und Gesellschaft*.

¹⁶ Karafillidis. *Die Materie der Kybernetik*, S. 141f.

jüngsten Entwicklungen materialistischer Theoriebildung Parallelen zur Kybernetik zweiter Ordnung und mithin zur Systemtheorie auf. Beide Theorierichtungen stehen für eine Abkehr vom ontologischen Substanzdenken und betonen die Prozesshaftigkeit des Seins als Werden. Folglich wird die Ontogenese der Ontologie vorgezogen. Zudem wird das (Erkenntnis-)Subjekt gleichermaßen kritisiert, wie die Trennung von Epistemologie und Ontologie.¹⁷ Schadler schließt sich dieser Analyse an und sieht in Ludwig von Bertalanffy einen gemeinsamen Urtheoretiker, der die atomistischen Wissenschaften kritisierte und zu Prozessontologien übergang.¹⁸ Diese wurden später von der Kybernetik und dem Neomaterialismus aufgegriffen.

Der vorliegende Beitrag präsentiert drei Perspektiven. Zunächst richtet sich der Fokus auf meine eigene Subjektwerdung (Abschnitt 2). Dabei handelt es sich um eine theoriegeleitete Exploration meines Werdens mit der Fotografie, womit einer der zentralen Fragen des agentuellen Realismus Rechnung getragen werden soll, inwiefern Menschen und Technologien sich gegenseitig konstituieren. Im Anschluss erfolgt eine Betrachtung des kurzen Moments des Fotografierens, in dem die Technik zum Medium wird (Abschnitt 3). Der Fokus liegt auf der spezifischen Rekonfiguration der Wirklichkeit, die eine Gegenwart im Sinne eines Irreversibelwerdens von Gleichzeitigkeiten hervorbringt und im Falle der Fotografie für die Zukunft konserviert. Der finale Abschnitt (Abschnitt 4) reflektiert die Rolle des Fotografischen als Medium für Menschen und Gesellschaften und erörtert die Frage, wie Bedeutung entsteht.

Ein fotografischer Werdegang.

Als ich begann, mich mit der Fotografie zu befassen, wurde mir rasch bewusst, dass ich eine ausgeprägte Leidenschaft dafür entwickeln würde. Das fotografische Sehen und die Fotografie im Allgemeinen wurden mir binnen kürzester Zeit zu eigen und ich konnte mich dieser Faszination kaum entziehen. Mein fotografischer Werdegang begann im Herbst 2020 als die Covid-19-Pandemie einige Zeit der Isolation mit sich brachte. Weniger aus rationalen Beweggründen als vielmehr durch die sich spontan bietende Möglichkeit, eine gebrauchte Kamera günstig zu erwerben, kam ich unverhofft in den Besitz der Möglichkeit, mit Licht zu schreiben. Da ich aufgrund meines Studentendaseins kaum Verpflichtungen wie Arbeit oder Kinderbetreuung hatte, war diese Zeit zunächst von einem ambivalenten Freiheitsgefühl geprägt, in der ich stundenlang durch leere Innenstädte streifte und begann, das weite Feld der Fotografie zu betreten. Es war eine

¹⁷ Vgl. Hagner/Hörl. *Überlegungen zur kybernetischen Transformation des Humanen*, S. 15.

¹⁸ Schadler. *New Materialism und Allgemeine Systemtheorie. Eine kritische Parallelektüre*, S. 134.

Intraaktion, also eine Rekonfiguration der Wirklichkeit, die nun als Teil meines Selbst fortbesteht. Meine heutige Subjektivität ist das Resultat materiell-diskursiver Praktiken, die mich intraaktiv mitkonstituiert haben. Es sind nicht die Einzeldinge mit ihren jeweiligen Wirkmächtigkeiten, die interagieren, was einer individualistischen Metaphysik entspräche, sondern, wie Barad es nahelegt, eine performative Individuation von und in der Welt.¹⁹ Damit ersetzt Barad die individualistische Metaphysik und die Substanzmetaphysik, gegen die sich Luhmann ebenfalls gewandt hat, durch eine Ontologie der Phänomene.²⁰

Das Erlernen des Fotografierens verband sich bald mit einer von soziologischer Neugier getragenen Selbstbeobachtung. Der Beobachtungsgegenstand ist dabei zunächst weniger die Praxis in ihrer momenthaften Realisierung als vielmehr die kontinuierliche Tätigkeit des Fotografierens, ohne dass es einen klar definierten Anfang oder ein Ende gäbe. Der Fokus liegt auf dem Beziehungsgefüge und den wechselseitigen Konstitutionsbedingungen von mir, der Technik und dem Fotografischen als Medium, z.B. in der Kunst und der Wissenschaft. Wie in vielen Feldern glaubt man anfangs, in rasantem Tempo zu lernen und sich zu entwickeln. Der rasch wachsende Wissensvorrat, der mir jeweils zur Verfügung steht, um zu entscheiden, wie ich in einer bestimmten Situation fotografieren möchte, hat sich aus einer materiellen Vergangenheitssegmentierung gebildet, an der ich bewusst teilgenommen habe.²¹ Aus ehemals aktuellen Bereichen des Bewirkbaren hat sich ein epistemisches Potenzial gebildet, das später selbstständig aktualisiert werden kann, ohne alle Schritte der Bewusstwerdung noch einmal durchlaufen zu müssen. Damit ist nicht gesagt, dass alles Wissen vorher bewusst gewesen sein muss. Das meiste Wissen hat sich ohne spezifisches Bewusstsein, sondern durch iterative Praxis herausgebildet. Ich beobachtete und fragte mich, wie aus der flüchtigen lokalen Bestimmtheit meines epistemischen Apparats während des Fotografierens Wissen entstehen konnte, aus dem ich dann situativ handeln konnte. Die Praxis des Fotografierens hat dabei nicht nur dem Foto eine Form gegeben, vielmehr hat sich auch mein Körper und damit mein Selbst durch die intraaktive Praxis (partiell) (re-)materialisiert. Eine Praxis ist somit immer auch eine Art der Selbstverwirklichung.

Beim Erlernen des Fotografierens ist es entscheidend, die verschiedenen Parameter zu kennen und ihre Auswirkungen auf das spätere Foto zu antizipieren, um durch bewusste Entscheidungen das spätere Abbild zu beeinflussen. Allein aus den drei Belichtungsparametern Blende, Verschlusszeit und ISO ergeben sich bei meiner Kamera-Objektiv-

¹⁹ Buhr. *Das Subjekt als Werden der Welt*, S. 81f.

²⁰ Karafillidis. *Die Materie der Kybernetik*, S. 141f.

²¹ Schütz/Luckmann. *Strukturen der Lebenswelt*, S. 78f.

Kombination 35.728 verschiedene Möglichkeiten, den Sensor²² zu belichten.²³ Neben dem richtigen Fokus auf das Motiv ist die Art und Weise, wie der Sensor belichtet wird, für die Ästhetik eines Fotos entscheidend und deren Kontingenzzkontrolle macht den Charme des Fotografierens im Wesentlichen aus. Weitere wichtige Parameter, die eine Fotografie beeinflussen, sind der Weißabgleich, die Brennweite des Objektivs, die Größe des Sensors und schließlich – und wahrscheinlich am wichtigsten – das Motiv und die Lichtverhältnisse. Bei den Belichtungsparametern gibt die Verschlusszeit an, wie lange der Sensor belichtet wird. Je kürzer die Verschlusszeit, desto ›eingefrorener‹ ist das spätere Bild, was besonders in der Tier- und Sportfotografie wichtig ist. Dort werden Verschlusszeiten meist unter 1/ 1000 Sekunde gewählt, da sonst unerwünschte Bewegungsunschärfe entstehen würde. Die Blendeneinstellung gibt an, wie viel Licht durch das Objektiv fällt. Mit zunehmender Blendenzahl ziehen sich die Blendenlamellen zusammen und die Öffnung, durch die das Licht strömt, wird kleiner. Dieser einfache mechanische Vorgang bringt entscheidende optische Eigenarten mit sich, die nicht nur die Lichtmenge beeinflussen. Je kleiner die Blendenöffnung, desto größer ist die Tiefenschärfe des Fotos. Das heißt, der Schärfebereich ist länger und wird daher beispielsweise in der Landschaftsfotografie genutzt. Bei der Sportfotografie ist überwiegend das Gegenteil erwünscht. Hier muss einerseits viel Licht durch das Objektiv fallen, um die kurze Verschlusszeit zu ermöglichen, andererseits soll sich das Motiv von der Umgebung abheben, ein schönes Bokeh ist das Ziel. Dies erreicht man, indem man die Blendenlamellen öffnet. Dadurch fällt einerseits mehr Licht durch das Objektiv, andererseits wird der Tiefenschärfenbereich verkürzt. Als letzter Parameter ist die ISO-Einstellung im Belichtungs-dreieck relevant. Die ISO gibt an, wie empfindlich der Sensor auf Licht reagiert. Je höher die ISO, desto mehr Informationen versucht der Sensor aus dem vorhandenen Licht herauszuholen. Bei gleicher Lichtmenge führt dies zu unerwünschtem ISO-Rauschen, da der Sensor bei höherer ISO mehr Fehlinformationen erfasst.

Die Entwicklung eines Gefühls für die spezifischen Einflussparameter eines Fotos und das Erkennen der in einer bestimmten Situation erwünschten Eigenarten ist ein langwieriger Prozess, der durch wiederholtes Üben und Experimentieren mit verschiedenen Variablen und Situationen durchlaufen wird. Zum einen muss man die Semantik des Feldes lernen und verstehen, die sich immer auf reale Phänomene bezieht. Zum anderen lernt man viel durch die iterative Praxis. Das Wissen, das ich heute habe, ist das Ergebnis einer fortwährenden Intraaktion, die nicht einfach dadurch erklärt werden

²² Ich beziehe mich hier und im Folgenden auf Digitalkameras. Aber auch bei analogen Kameras sind die angeführten Beispiele vom Prinzip her gleich.

²³ Meine Kamera (Panasonic Lumix S5) hat 28 ISO-Stufen (von 100 - 51.200) und 58 Verschlusszeiten (von 1/8000 Sek. - bis 60 Sek.). Mit den 22 verschiedenen Blendenöffnungen meines Objektivs (Panasonic Lumix S 85mm f1,8) ergeben sich 35.728 verschiedene Möglichkeiten.

kann, dass ich darüber nachdenke oder mit anderen darüber spreche. Das Wissen ist sowohl in die Technik eingebaut und reagiert auf die fotografischen/ physikalischen Bedingungen, als auch verkörpert und gibt mir dadurch überhaupt erst die Möglichkeit, das technische Objekt zu bedienen. Es ist also ein Zusammenspiel von Semantik und Sozialität des Feldes, von Bedienbarkeit und technischer Fixierung des Lichts, sowie von körperlichen und bewussten Lernprozessen, von denen man keinem ein ontologisches Primat einräumen sollte.

Das Auslösen und damit das Erzeugen einer Bestimmtheit in ontisch prinzipiell unbestimmten Phänomenen liegt in der Verantwortung des Fotografen/ der Fotografin. Mit dem Begriff der Verantwortung beschreibt Barad das in-Kraft-Setzen einer lokalen Bestimmtheit von Phänomenen durch Intraaktionen.²⁴ Zwar ist Verantwortung bei Barad ein ethisches Thema, das in meinen Fotografien eine marginale Rolle spielt, doch ist es für Barads Subjektkonzeption zentral. ›Wir‹ müssen Verantwortung für die existierenden materiellen Intraaktionen übernehmen, deren Grundlage die Anerkennung der eigenen Verwobenheit mit dem »Werden der Welt« ist.²⁵ Bevor ich auf das etwas rätselhafte ›Wir‹ bei Barad eingehe, möchte ich auf eine wichtige Erkenntnis zu sprechen kommen, die mir erst spät gekommen ist: Nämlich die Verantwortung für das Foto zu übernehmen. Ich bin derjenige, der die Intraaktion auslöst und damit einen agentiellen Schnitt und mithin eine lokale Bestimmtheit erzeugt. Dabei bin ich selbstredend auf den (Foto-)Apparat angewiesen. Aber allzu leicht kann man als Fotograf/ Fotografin seine (schlechten) Ergebnisse der Kamera, dem Objektiv oder dem Licht zuschreiben und damit seine Verantwortung verkennen. Man muss lernen, wann man wie fotografiert, um ein gewünschtes, also ›schönes‹ Resultat zu erzielen. In den allermeisten Fällen ist es für einen Hobbyfotografen unerheblich, mit welchem Kamerasystem ein Motiv fotografiert wird, sei es mit einer günstigen, in die Jahre gekommenen Kamera, einem Handy oder einer kostspieligen Mittelformatkamera. Entscheidend ist vielmehr, zur richtigen Zeit am richtigen Ort zu sein und eine schöne Komposition zu finden.

Was in dieser konkreten Situation durchaus Sinn ergeben mag, wird in der Ethik Barads durch die grenzenlose Ausdehnung des Verantwortungsimperativs auf alle Intraaktionen letztlich beliebig. Das ›Wir‹ ist aufgrund des posthumanistischen Impulses Barads inhaltsleer und die Grenzen sind radikal unbestimmt, sodass unklar bleibt, wen dieses ethische Kollektiv einschließt (und wen nicht). Auch der normativ

²⁴ Hoppe/Lemke. *Die Macht der Materie*, S. 267.

²⁵ Barad. *Agentieller Realismus*, S. 101.

aufgeladene Verantwortungsbegriff bleibt vage und es bleibt offen, welche Intraaktionen ethisch zu bewerten sind und welche nicht.²⁶

Weitaus schneller als die Erkenntnis, sich auf das Motiv statt auf die Technik zu fokussieren, kam die Faszination für die Sinnhaftigkeit der Fotografie. Jedes Problem, dem ich begegnete, war benannt, auch wenn die Lösungen meist verschiedener Art waren. Ich habe schnell gemerkt, wie viel Arbeit in diese Kulturtechnik geflossen sein muss, um das Potenzial und mit ihr die Affordanz zur Aktualisierung spezifischer Rekonfigurationen innerhalb technisch/ physikalischer Grenzen auszuschöpfen. Um diese Technik nutzbar zu machen, bedarf es eines Interface, das inkompatible Logiken übersetzt. In diesem Fall die biologisch/ kognitive Logik meines Körpers und die digitale Logik einer Systemkamera, die an sich inkompatibel sind. Das Interface stellt die vielschichtige Eigenkomplexität einer Technik als soziotechnisches Scharnier zwischen Mensch und Nicht-Mensch zur Verfügung, mit dessen Hilfe eine Intraaktion zwischen zwei eigentlich inkompatiblen Black Boxes möglich wird. Als Interface werden die In- und Output-Möglichkeiten von Geräten wie z.B. einer Kamera und mithin der Gebrauch von Technik überhaupt erst nutzbar und zugleich begrenzt.²⁷ In der Fotografie ist die Bedienbarkeit der Kamera als Interface ein wesentlicher Verkaufsfaktor. Kamerahersteller, die es dem Fotografen/ der Fotografin ermöglichen, die Kamera schnell und gezielt zu bedienen, verkaufen sich besser, auch wenn die Technik an sich gleich gut ist.²⁸

Der Fotoapparat ist im Sinne Barads kein begrenztes Objekt, sondern eine erweiterbare Praxis, die eine spezifische Intraaktion von Menschen und Nicht-Menschen beinhaltet und materielle Bestimmtheit ermöglicht, aber gleichzeitig auch andere Möglichkeiten ausschließt.²⁹ Fotoapparate sind welterzeugende Praktiken: Mit jedem aufgenommenen Foto wird aus der Intraaktion eine kleine neue Welt, eine neue lokale und flüchtige Raum-Zeit-Bestimmtheit. Was dabei möglich ist, hängt von der spezifischen Intraaktion ab. Nur was mit der Kamera gleichzeitig ist, kann vom Sensor in Bitmuster umgewandelt und auf der Speicherkarte auf Dauer gestellt werden. Die einzelnen Gegenstände wie der Sensor, das Objektiv oder der Akku sind für sich genommen unfähig, erst in ihrer Relation zueinander, als Dinge-in-Phänomenen, kann ein Foto entstehen. Diese Gegenstände haben also nicht einfach Qualitäten oder Grenzen. Sie sind Dinge-in-Phänomenen, die ihre jeweilige Unbestimmtheit und Unbestimmbarkeit in einer Intraaktion gegenseitig konstituieren. Das Feld der Möglichkeiten ist dabei nicht statisch, sondern dynamisch und kontingent. Die Seinsform ist eine

²⁶ Hoppe/Lemke. *Neue Materialismen*, S. 76f.

²⁷ Dickel. *Der kybernetische Blick und seine Grenzen*, S. 19.

²⁸ Meine Kamera bietet als Interface allein 22 Knöpfe und Einstellräder, die teilweise individuell einstellbar sind und mit denen ich schnell bestimmte Einstellungen vornehmen kann. Dabei sind die vielen Menüpunkte noch nicht berücksichtigt.

²⁹ Barad. *Agentieller Realismus*, S. 76.

inkonsistente Vielheit. Es gilt jedoch zu bedenken, dass ein Fotoapparat nur unter dem Ausschluss anderer Möglichkeiten Fotografien erstellen kann. So sind etwa Radiowellen physikalisch betrachtet Licht, doch können sie mit handelsüblichen Fotoapparaten nicht aufgenommen werden. Die Möglichkeiten eines Fotoapparates sind also limitiert. Aber trotz dieser Geschlossenheit gegenüber allgemeinen Möglichkeiten sind die spezifischen Möglichkeiten, ein Foto zu machen, unendlich. Die Offenheit der Möglichkeiten wird durch eine Geschlossenheit gegenüber alternativen Möglichkeiten erreicht, was zu einer unendlichen Binnenkontingenz des Fotoapparats und der potenziell erzeugbaren Fotografien führt.³⁰ Die Zahl von Fotos, die von etwas gemacht werden können, ist grundsätzlich unbegrenzt.

Diese unendliche Binnenkontingenz gilt aber nicht nur für den Fotoapparat, sondern auch für ein Selbst, das gerade dadurch zum Selbst wird, dass es alles andere nicht sein kann. Diese Betrachtung auf unendliche Binnenkontingenz verschließt sich gegen ein holistisches Einheitsdenken und eröffnet mithin die Perspektive auf lokale Bestimmtheit, also einem Sein, das räumlich und zeitlich beschränkt ist. So ist ein Gedanke, der mir etwa beim Fotografieren kommt, die flüchtige lokale Bestimmtheit meines epistemischen Apparats. Gedanken sind, um Luhmann zu bemühen, im Sinne der Systemtheorie Elemente ohne Dauer.³¹ Wobei aber jeder Gedanke die Materialität des psychischen Systems verändert. Aus einem offenen Werden wird vergängliches Geworden-Sein, das seine Spuren in Form eines Potenzials hinterlässt und es so ermöglicht, dass ein Gedanke in selbstähnlicher Form wieder aktualisiert werden kann.

Der Fotograf/ die Fotografin ist, um es mit den Worten von Susan Sontag zu formulieren: »eine bewaffnete Spielart des einsamen Wanderers, er pirscht sich an das großstädtische Inferno heran und durchstreift es – ein voyeuristischer Spaziergänger, der die Stadt als eine Landschaft wollüstiger Extreme entdeckt«³². Dies sind die einzigartigen Momente beim Fotografieren. Wenn man kein Ziel vor Augen hat, kein bestimmtes Sujet, sondern in den fotografischen Möglichkeiten schwimmen kann und dabei gedankenverloren in der Welt versinkt. Dabei beschreibt Fotografieren das Geschehen eigentlich nicht genau genug. Es ist die Bezeichnung einer spezifischen Praktik, aber im Grunde sind es unendlich viele, gleichzeitige lokale Bestimmtheiten, die sich wechselseitig konstituieren. Daher kann ein epistemischer Apparat auch nicht auf das Haben von (intentional gerichteten) Gedanken reduziert werden, sondern muss in seinen Konstitutionsbedingungen verstanden werden. Die bloße Präsenz einer

³⁰ Zur Idee der Offenheit durch Geschlossenheit u.a. Luhmann. *Soziale Systeme*, S. 96.

³¹ Baraldi/Corsi/Esposito. *GLU*, S. 142-145.

³² Sontag. *Über Fotografie*, S. 57.

Kamera an mir führt zu einer Veränderung der Aktualität meines Seins als Selbst. Insofern wäre eine Reduktion des Selbst auf etwas Innerliches eine unzureichende Komplexitätsreduktion. Die materiell-diskursiven Bedingungen einer Situation haben unmittelbaren, also aktiven Einfluss auf die lokale Bestimmtheit meines epistemischen Apparats. Jeder epistemische Vorgang ist in diesem Sinne also immer auch ein ontologischer, als Dinge-in-Phänomen. Diese »Onto-epistemologie«³³ hat im Kontext einer Selbstbeobachtung Konsequenzen. Etwas über die Fotografie und ihr Handwerk zu lernen, bedeutet, dass sich ein (onto-)epistemischer Apparat immer und fortlaufend mit Dingen-in-Phänomen verwirklicht.

Um etwas zu lernen, muss allerdings aus dem flüchtigen Moment des Erkennens ein materiell dauerhaftes Potenzial der epistemischen Verfügbarmachung geschaffen werden, welches in Zukunft aktualisiert werden kann. Der Zusammenhang von Wissen und Sein ist für Barad, aber auch für andere Neomaterialist:innen wie Donna Haraway zentral. Wissen und Erkenntnis realisiert sich demnach immer materiell und es gibt keine epistemische Autonomie. Erkenntnis dauerhaft in ein Potenzial zu materialisieren, sie also vom leidigen Schicksal des Vergessens zu bewahren, geschieht in einem intraaktiven, also gleichzeitig leiblichen und weltlichen Prozess, der iterativ vollzogen wird.

Dieser iterative Prozess der Materialisierung von Erkenntnis verdeutlicht, dass keine ontologische Differenz zwischen einer äußeren, objektiven und einer inneren, subjektiven Wirklichkeit existiert. Infolgedessen erweist sich die Bedingung einer reinen (Selbst-)Beobachtung, die Trennung von Beobachter und Beobachtetem im Sinne des kartesischen Schnitts, als materiell-diskursive Praxis, da sich Beobachter und Beobachtetes in einer Intraaktion zumindest teilweise wechselseitig konstituieren.³⁴ Im Kontrast dazu meint der agentielle Schnitt, wie ihn Barad vorschlägt, dass die Relata nicht schon vor den Relationen stehen. Sie sind Relata-in-Phänomen, die durch spezifische Intraaktionen, das heißt der Menge an gleichzeitigen materiellen Praktiken, entstehen. Materiell-diskursive Praktiken konstituieren somit sowohl ontische als auch semantische Grenzen und materielle Gliederungen der Welt erhalten durch diese Intraaktionen Bestimmtheit. Diese spezifische Rekonfiguration der Dinge-in-Phänomen nennt Barad *Tätigsein*, welches weder ein einfaches Attribut noch auf ein Subjekt beschränkt ist, sondern ganz allgemein das im Werden begriffene, agentielle Universum meint. Der fortlaufende Fluss von Tätigkeiten findet dieser Logik nach nicht innerhalb von Raum und Zeit statt, vielmehr stellt sie die Raumzeit selbst her.³⁵

³³ Barad. *Posthumanist Performativity*, 829.

³⁴ Barad. *Meeting the Univers Halfway*, S. 140ff.

³⁵ Barad. *Agentieller Realismus*, S. 19ff.

Insofern gibt es keine Beobachtung durch ein In-der-Welt-Sein, sondern jede (Selbst-)Beobachtung entsteht durch ein Mit-der-Welt-Werden und Mit-der-Welt-Geworden-Sein. Haraway beschreibt dies als »becoming with«, das nicht autopoietisch, sondern sympoietisch verläuft.³⁶ Ich erlange kein Wissen dadurch, dass ich außerhalb der Welt bin. Ich weiß, weil ich von der Welt bin. Die Praktiken des Wissens und des Seins sind also nicht isoliert, sie implizieren und konstituieren sich gegenseitig.³⁷ Weil es keine ontologische Differenz zwischen mir und anderem gibt, kann inkorporiertes Wissen durch Intraaktionen entstehen, das situativ abgerufen werden kann. Inkorporiertes Wissen in Form eines Potenzials zur Aktualisierung entsteht im fortlaufenden Tätigsein. Die Offenheit des Werdens hängt dabei von der Geschlossenheit des schon gewordenen Seins ab. Meine Subjektivität, durch die ich mehr oder weniger selbstständig Entscheidungen treffen kann, wie ich in welcher Situation fotografiere, hängt damit maßgeblich von meiner Materialität, von meinem Sein als *Humanobjekt* ab. Zur Besonderheit eines Humanobjekts gehört eine gewisse Subjektivität, die aber gerade nicht durch eine ontologische Differenz, sondern durch eine ontologische Übereinstimmung gegeben ist. Weil es keine ontologische Differenz zwischen Humanobjekten und dem Rest der Wirklichkeit gibt, können sich Humanobjekte an Intraaktionen beteiligen und so spezifische und kontingente (Re-)Konfigurationen der Raumzeit hervorbringen, die nicht auf diese Humanobjekte reduziert werden können, wie etwa eine Fotografie. Dabei können Menschen – und das unterscheidet sie graduell von anderen (Lebe-)Wesen – das Werden in Intraaktionen initiieren und vorantreiben. Sie können das Mit-der-Welt-Werden nicht beherrschen, aber sie können es aktiv beeinflussen, wenngleich sie selbst als Teil der Welt dabei werden.

Meinem Subjektwerden (und -bleiben) mit der Welt galt das Hauptinteresse dieses Abschnitts. Barads Subjektkonzeption, die eine praxeologische und performative Perspektive auf das Subjekt einnimmt und von einer materialistischen und prozessphilosophischen Metaphysik grundiert wird³⁸, diente dabei als Blaupause. Zwar klafft in ihrer Subjektkonzeption an einigen Stellen eine Lücke, etwa zwischen dem ontologisch/ materialistisch aufgefassten Subjekt und der ethischen Verantwortung des politischen Subjekts, doch lässt sich auf einer metatheoretischen Ebene auch dann etwas gewinnen, wenn man Barads radikale Ontologisierung und Relationalisierung des Subjekts nicht teilt. Der Gewinn für die Soziologie und Philosophie besteht in einer Reformulierung und Neujustierung des (klassischen) Subjektbegriffs. Auch für die Praxistheorie kann Barads (radikale) Zuspitzung, Praktiken in das Tätigsein der Materie bzw. das

³⁶ Hoppe. *Die Kraft der Revision – Epistemologie, Politik und Ethik bei Donna Haraway*, S. 343ff.

³⁷ Hoppe/Lemke. *Neue Materialismen*, S. 127ff.

³⁸ Buhr. *Das Subjekt als Werden der Welt*, S. 76.

Werden der Welt zu überführen, fruchtbar gemacht werden.³⁹ Insofern der materielle Wirkungszusammenhang nicht auf die Materialisierung menschlicher Körper beschränkt bleibt und das Materielle selbst als performativ begriffen werden kann.

Für meine Subjektivität ist mit Barads Konzeption vor allem das Lernen erklärbar geworden, das für mich vor allem dadurch plausibel wird, dass es gemeinsam (oder eben intraaktiv) mit der Welt geschieht. Dennoch bleibt die Verantwortung für das Fotografieren, wenn der Begriff dafür anwendbar ist, bei mir. Die Konzeption von Verantwortung bleibt bei Barad allerdings vage, wenn nicht gar inkonsistent. Die grundsätzlich postsubjektivistische Ontologie Barads, die sich zugleich entschieden gegen einen moralischen Relativismus wendet, bleibt eine plausible Antwort auf die Frage schuldig, wer das ominöse ›Wir‹ ist und wie diese zu Verantwortung fähigen Entitäten in der Lage sind, Verantwortung zu übernehmen.⁴⁰

Ein agentieller Schnitt: zwischen Potentialität und Aktualität.

Im vorhergehenden Abschnitt wurde Intraaktion als eine gleichzeitige und gleichörtliche materielle Rekonfiguration der Wirklichkeit vorgestellt, die aus dem Zusammenspiel von Semantik und Sozialität des Feldes, von Bedienbarkeit und technischer Fixierung der physikalischen Eigenschaften des Lichts, sowie von leiblichen und bewussten Prozessen entsteht. Nun wird der Moment des Fotografierens näher betrachtet, in dem die Technik zum Medium wird. Der Begriff ›gleichzeitig‹ verweist darauf, dass die jeweiligen Entitäten in einer intraaktiven Relation *zusammen sind*. Zeitgleiches – als Differenz dazu – kann verstanden werden als Phänomene, die zwar zur gleichen Zeit stattfinden, aber nicht in einer Intraaktion versammelt sind, zwischen denen also keine Relation besteht. Dies ist für den vorliegenden Beitrag und das Wirklichkeitsverständnis des Neomaterialismus aus zwei Gründen von Relevanz. Zum einen werden damit auf einer theoretischen Ebene metaphysische Annahmen zurückgewiesen, die eine Totalität alles Existierenden als holistische Einheit postulieren.⁴¹ Zum anderen ist das James-Webb-Weltraumteleskop auf einer praktischen Ebene in der Lage, Licht einzufangen, das seit 13 Milliarden Jahren durch das Universum rast, ohne dass es bislang zu einer Absorption oder Reflexion der Photonen durch andere Objekte gekommen ist. Als diese Photonen emittiert wurden, existierte unsere Erde noch nicht. Durch die fotografische Erfassung der Photonen durch den Fotoapparat im Weltraum treten diese nun in eine gleichzeitige Intraaktion mit uns, obwohl sie mitunter 13 Mrd. Jahre alt sind.

³⁹ Ebd. S. 86f.

⁴⁰ Garske. *What's the „matter“?*, S. 123.

⁴¹ Haraway. *Unruhig bleiben*, S. 48.

So vergegenwärtigt sich ein eigentlich vergangener Teil der Wirklichkeit einem anderen⁴² und demonstriert ferner die epistemologische Bedeutung der Fotografie für die moderne Gesellschaft.

Eine Fotografie kann immer nur das festhalten, was in einer Intraaktion gleichzeitig zusammen ist. Diese Gleichzeitigkeit ist nun das epistemische Objekt, das in diesem Abschnitt diskutiert wird. Eine Intraaktion vollzieht einen agentiellen Schnitt und stellt dabei die lokale Bestimmtheit der Raumzeit her. Das Verständnis von (Raum-)Zeit, wie es bei Barad dargelegt wird, basiert auf Erkenntnissen, die auf Bohr, Planck, Einstein, Schrödinger, Heisenberg und später Oppenheimer oder Meitner zurückgehen.⁴³ Diese Physikerinnen und Physiker revidierten das bis dato gültige Weltbild und Paradigma von Materie grundlegend. Das traditionelle Konzept eines passiven Substrats wurde aufgegeben. Die von ihnen maßgeblich mitentwickelte Quantenphysik definierte Materie sodann als substratlose Aktivität, als Emission von Energie.⁴⁴ Für die Soziologie und generell für Theorien ist dies von großer Relevanz, denn es bedeutet, dass Materialität nicht das ist, was die Welt zusammenhält, sondern das, was sie am Laufen hält.⁴⁵ Zentral ist hier, Zeit und Raum als miteinander verschränkt zu begreifen. Das Sein findet nicht in der Zeit statt, sondern mit der Zeit. Damit werden lineare Zeitvorstellungen aufgegeben. Barad spricht stattdessen von einer nichtlinearen Einfaltung der Raumzeit. Durch das agentielle Tätigsein des Universums wirkt die Raum-Zeit-Materialisierung durcheinander hindurch.⁴⁶

Im Folgenden werden einzelne Facetten einer fotografischen Intraaktion beleuchtet, die Fotografien in einer Gleichzeitigkeit entstehen lässt, die immer auch eine Gleichörtlichkeit einschließt. Eine vollständige Wesensschau eines Moments ist dabei aufgrund der im Werden begriffenen Wirklichkeit, die sich einer Reduktion auf das Vorhandene konstitutiv entzieht, nicht möglich. In einem Moment entstehen undeterminierte Inkonsistenzen, wobei sich niemals alles Mögliche tatsächlich vergegenwärtigt. Ferner kann die Kontingenz in Momenten hoch sein, sich jedoch langfristig etwas Ähnliches herausbilden. Chaos in der Gegenwart kann langfristig eine stabile Ordnung hervorbringen. Dabei wirken unendlich viele zufällige und unkontrollierbare Faktoren auf die einzelnen

⁴² Labbé et al. *A population of red candidate massive galaxies ~600 Myr after the Big Bang*.

⁴³ Vgl. Barad. *Meeting the Univers Halfway*. Quantum.

⁴⁴ Whitehead. *Denkweisen*, S. 169ff.

⁴⁵ Hoppe/Lipp. *Editorial*, S.1.

⁴⁶ Barad. *Verschränkungen*, S. 76f.

Ereignisse ein. Das Ergebnis bildet sich jedoch im Rahmen des Möglichen, weshalb Ähnlichkeiten zu beobachten sind.⁴⁷

Bei Barad liegt es nahe, mit den physikalischen und technischen Bedingungen der Fotografie zu beginnen. Eine Reduktion auf Technik im Singular wäre jedoch eine semantische Unschärfe. Technik ist plural und im Falle der Fotografie als Bausteintechnik zu verstehen. Um ein Foto machen zu können, bedarf es einer Kamera als Interface, eines Objektivs, um das diffuse Licht zu bündeln, eines Sensors, um das Licht in ein elektronisches Signal umzuwandeln, einer Speicherkarte, um die Informationen auf Dauer zu stellen, und eines Akkus, um den Energiebedarf zu decken. Alle Einzelteile bestehen aus weiteren Komponenten wie Ultraschallmotoren, Sensoren, Prozessoren etc. Zusammen ergibt dies den Fotoapparat, der eine spezifische welterzeugende Praxis ermöglicht, die durch den Auslöser am Fotoapparat in Gang gesetzt werden kann.

Technik als Apparat beschreibt die »materielle Bedingung der Möglichkeit und Unmöglichkeit des Materiellen; sie setzen in Kraft [im Orgi. enact], worauf es ankommt und was vom Materiellen ausgeschlossen ist«⁴⁸. Der Auslöser ist ein sozio-technisches Scharnier, durch das eine Kaskade mechanischer, technischer und digitaler Potenziale in der Kamera aktiviert werden, womit die Kontingenz beginnt, sich Inkonsistenzen vergegenwärtigen und sich die Raumzeit als Rekonfiguration dynamischer Materie bildet. Im Modus der ›intelligenten‹ Automatik berechnet die Kamera einen Belichtungswert, die Blende des Objektivs wird entsprechend geöffnet oder geschlossen und die ISO eingestellt. Das Autofokussystem versucht ein scharfes Bild zu erhalten und wird teilweise durch spezielle Objekterkennungssysteme (z.B. Tieraugen-Autofokus) unterstützt, damit das gewünschte Motiv scharf abgebildet wird. Hier aktualisiert sich das in der Vergangenheit geschaffene technische Potenzial der Kamera und ein agentieller Schnitt wird vollzogen.

Der Verschlussvorhang öffnet sich dann für die eingestellte Verschlusszeit und lässt entsprechend Licht durch. In diesem Zeitraum entstehen das Foto und mithin das Potenzial für seine Entwicklung und Bearbeitung. Der aus Millionen kleiner Fotodioden bestehende Sensor wandelt die vom Motiv reflektierten und vom Objektiv gebündelten Photonen, welche beispielsweise bei der Kernfusion im Inneren der Sonne emittiert werden, in elektronische Signale um. Die Photonen schlagen in zellenförmig nebeneinander angeordnete Halbleitergitter ein. Dieser Einschlag bewirkt, dass Elektronen auf ein anderes Energieniveau migrieren, ein Phänomen, das Niels Bohr als einer der Ersten beschrieb.⁴⁹ Was also einst Gegenstand und Gegenwart der

⁴⁷ Esposito. *Die Fiktion der wahrscheinlichen Realität*, S. 40.

⁴⁸ Barad. *Meeting the Univers Halfway*, S. 148.

⁴⁹ Camejo. *Skurrile Quantenwelt*, S. 108.

physikalischen Diskussion über die Ontologie des Lichts war, die u.a. von Niels Bohr und Albert Einstein geführt wurde, ist heute, trotz dessen, dass über die Ontologie des Lichts nichts wesentlich Neues bekannt ist, mittels der Halbleitertechnik alltägliche Praxis geworden. In Gegenwart scheint also die epistemische und ontologische Trennung von Entitäten gegeben zu sein, aber je weiter man sich von einer Gegenwart entfernt, desto mehr zeigt sich die Illusion einer disjunkten Ontologie und die nichtlineare Einfaltung wird deutlich.

Ein Schaltungstrick führt nun die Elektronen an den Rand des Sensors, wo sie von einem Analog-Digital-Wandler ausgelesen, in Bitmuster umgewandelt und auf der Speicherkarte abgelegt werden. Damit ist allerdings nur die Schwarz-Weiß-Fotografie erklärt, bei der es helle und dunkle Pixel gibt. Die Farbdarstellung indes stellt ein weitaus komplexeres Verfahren dar, welches auf Berechnungen basiert, wie sie bei der Farbdarstellung von Bildschirmen bekannt sind. Farben werden im RGGB-Farbraum dargestellt. RGGB steht für Rot, Grün, Grün, Blau und gibt die Anzahl der wellenlängenspezifischen Fotodioden auf dem Sensor an. Handelsüblich sind hier Bayer-Sensoren, die zu 50 % aus grünsensitiven und zu je 25 % aus rot- und blauempfindlichen Fotodioden bestehen, aus denen sie dann die fertigen Farben berechnen. Der menschliche Sehapparat kann Grüntöne deutlich besser differenzieren, eine Folge des sympoietischen Werdens des Menschen mit der Natur, in der Grün am häufigsten vorkommt. Ein Foto mit gleichen Anteilen von Rot-, Grün- und Blauwerten würde uns im umgangssprachlichen Sinne unnatürlich erscheinen.⁵⁰

Bei dieser Berechnung spielt auch die Farbtemperatur (Kelvin) eine erhebliche Rolle. Der Weißabgleich verhindert die tatsächliche Farbwiedergabe und liefert ein Endergebnis, das unseren visuellen Eindrücken zu entsprechen versucht, indem der Signalprozessor eine Verarbeitungsvorschrift erhält, die angibt, welche Messwerte einem neutralen Weiß oder Grau entsprechen sollen. Ohne Weißabgleich würde es zu unerwünschten Farbstichen kommen. So ist z. B. ein weißes Blatt Papier bei Sonnenuntergang weitaus orangener, als wir es wahrnehmen. Diese automatische Anpassung unseres Sehapparates an unterschiedliche Lichtverhältnisse wird durch den Weißabgleich kompensiert. Bei der Berechnung der jeweiligen Farbe sind Unterschiede zwischen den Herstellern zu beobachten, sodass ›Farbechtheit‹ eine relevante Kategorie im fotografischen Feld ist. Allerdings ist jedwede Darstellung von Farbe lediglich eine Annäherung an die Realität unserer Wahrnehmung. Es besteht demnach ein beträchtlicher Unterschied zwischen Licht im rein physikalischen Sinne und dem, was für uns wahrnehmbar ist – einschließlich des Spektrums, das von gängigen Fotoapparaten aufgenommen werden

⁵⁰ Catrysse et al. *Subwavelength Bayer RGB color routers with perfect optical efficiency.*

kann. Die an unserer Wahrnehmung orientierte Kategorisierung von Licht weist in der Alltagssprache deutliche Unschärfen auf. Licht ist elektromagnetische Strahlung, deren Wellenlänge zwischen 380 nm und 780 nm vom Menschen als Farbe wahrgenommen werden kann. Auch Radiowellen, Mikrowellen, Röntgen- und Radarstrahlen sind im Wesentlichen nichts anderes, allerdings ist ihre Wellenlänge für Menschen nicht wahrnehmbar.⁵¹

Das Wissen über das Spektrum des Lichts wurde von der Physik genutzt. Als das Weltraumteleskop ›Hubble‹ im Dezember 1995 zehn Tage lang seine Spiegel auf einen extrem dunklen Bereich des Sternenhimmels richtete, entstanden 342 verschiedene Einzelbilder, die sich durch die vor dem Teleskop angebrachten Breitbandfilter unterschieden. Es wurden vier Filter verwendet, die jeweils nur bestimmte Wellenlängen des Lichts durchließen (300 nm ultraviolett, 450 nm blau, 606 nm rot & 814 nm infrarot). Diese Bilder wurden dann zu dem berühmten ›Hubble Deep Field‹ zusammengesetzt, auf dem mehr als 3.000 Galaxien zu sehen sind. Die Rotverschiebung der beobachteten Galaxien deutet darauf hin, dass die Galaxien bis zu 12 Milliarden Lichtjahre entfernt sind und daher so abgebildet werden, wie sie relativ kurz nach dem Urknall ausgesehen haben. Die Aufnahmen waren nicht nur in wissenschaftlichen Kreisen eine Sensation. Zum ersten Mal gelang es, Galaxien zu beobachten, die kurz nach dem Urknall entstanden waren. Es war die ontoepistemische Vergegenwärtigung unserer kosmischen Vergangenheit.

Die Fotografie ist also keineswegs eine neutrale Beobachtungsinstanz. Sie ist sowohl als Technik als auch als Medium spezifisch für den Gebrauch von Humanobjekten konstruiert. Aber nicht nur das: Neutralität, also die Darstellung von etwas, wie es ist, ist schlicht unmöglich, denn die Wirklichkeit und die Dinge sind niemals einfach. Sie sind unwesentlich, was die Bedingung von Neutralität unterminiert und die Fotografie zu einer eigenen, aber nicht unabhängigen Wirklichkeit macht.

Dabei spielt die Art und Weise der Vergegenwärtigung von Technik sowie die mit ihr verbundenen Möglichkeiten eine entscheidende Rolle für die ästhetische Bewertung. Es handelt sich um ästhetische Episteme der Bildkomposition, die teilweise mit technischen Möglichkeiten einhergehen. Als Beispiel kann das häufig als ästhetisch positiv bewertete Bokeh angeführt werden, welches von der Blende sowie der Größe des Bildsensors abhängig ist und den Hintergrund verschwimmen lässt. Technische Parameter beeinflussen jedoch nicht nur die sichtbare Form des fotografischen Ergebnisses, sondern auch dessen Gegenteil, die Unsichtbarmachung von Abbildungsfehlern. Dazu gehören neben der Farbechtheit auch chromatische Aberrationen, Unschärfen und Verwacklungen sowie optische

⁵¹ Braun. *Latours Existenzweisen und Luhmanns Funktionssysteme*, S. 63.

und perspektivische Verzeichnungen. Um die genannten Abbildungsfehler zu kompensieren und damit die Kontingenz in einem kontrollierten Sinne vergegenwärtigen zu können, werden technische Mittel eingesetzt. Die meisten optischen Korrekturen werden im Objektiv vorgenommen, wobei spezielle optische Elemente wie asphärische Linsen zur Korrektur optischer Unregelmäßigkeiten zum Einsatz kommen. Aufgrund der zunehmenden Verarbeitungsleistung aktueller Kameras werden jedoch viele optische Unregelmäßigkeiten wie Vignettierung oder objektivbedingte Verzeichnungen digital korrigiert, insbesondere bei Smartphones.

Durch die rasante Entwicklung der Smartphone-Industrie, durch die auch der Kameramarkt einen großen Sprung gemacht hat, ist es auch für Laien möglich, gute Fotos zu machen, zumindest was die technische Bildqualität betrifft. Der Unterschied zu großartigen Fotos ist jedoch beträchtlich. Die intelligente Automatik macht (technisch) gute Fotos durch eine korrekte Belichtung und damit der ›richtigen Wahl‹ von Verschlusszeit, Blende und Iso⁵². Was ist nun der Unterschied zwischen guten und großartigen Fotografien, wie die von Andreas Gursky oder Thomas Struth? Die herausragende Qualität von Fotografien basiert nicht (nur) auf technischer Perfektion, sondern maßgeblich auch auf der ästhetischen und konzeptuellen Gestaltung. Ein Zitat von Struth vermag uns zu verdeutlichen, was großartige Fotografien zu solchen macht. Um 1990 sagte er in einem Interview mit Richard Sennet über seine Arbeit in Museen: »(dort) hatte ich gelernt, zu warten, bis eine bestimmte Komposition der menschlichen Gestalt in dem Rahmen erschien, den ich mit meiner auf einem Stativ stehenden Fachkamera gesetzt hatte. Diese Erfahrung übertrug ich auf Straßenszenen und wartete, dass eine bestimmte Art von Charakteren auftauchte oder eine bestimmte Art von Erzählungen sich einstellte.«⁵³

In seiner Darstellung verdeutlicht Struth drei grundlegende Aspekte, die bereits angedeutet wurden. Erstens hat er durch Lernen epistemisches Kapital aufgebaut, das er aktualisieren kann. Zweitens bietet ihm die Situation etwas an, das er einzufangen versucht. Und drittens erwähnt er die verwendete Technik, die Fachkamera und das Stativ. Übersetzt in Barads Worte kann man dies als eine Intraaktion beschreiben, in der das inkorporierte Wissen, die Technik, die Situation und das situierte Wissen Struths auf eine spezifische Weise materialisiert werden, mit dem Ziel, eine bestimmte Komposition und Ästhetik festzuhalten und damit die spätere intraaktive Wirkung entscheidend mitzubestimmen. Im Sinne Haraways kann die Betrachtung nicht auf das isolierte Individuum Struth beschränkt werden. Vielmehr muss seine Situiertheit, sein Geworden-Sein und seine Verbundenheit mit der Situation und dem Feld der Kunstfotografie im

⁵² King, *Über die Arbeit des Erinnerns*, S. 197.

⁵³ Struth/Sennet, *Unconscious Places*, S. 60.

Allgemeinen sowie der Düsseldorfer Fotoschule im Speziellen mit einbezogen werden.⁵⁴ Die bestechende Schärfe der Fachkamera, die Zentralperspektive und das flache, weiche Licht zur Vermeidung von Kontrasten sind hier nur einige, aber für die spätere Wirkung der Fotografie entscheidende situierte Wissensbestände.

Obgleich eine solche ästhetische Qualität bei meinen Fotografien nicht gegeben ist, besteht meiner Ansicht nach der entscheidende Unterschied zwischen der automatisierten Fotografie und der Fotografie mit selbst getroffenen Entscheidungen in der ontologischen Relationalität des Subjekts und gleichzeitigem Humanobjekt. Während eine Kamera aufgrund interner Messverfahren und vorgegebener Algorithmen automatisiert und ziellos ›Entscheidungen‹ trifft, kann der Mensch aufgrund seiner relationalen Leiblichkeit situationsangemessen und zielgerichtet entscheiden.⁵⁵ Hierin liegt der entscheidende Vorteil eines Denkens in Relationen begründet. Denn während wir ontogenetisch und phylogenetisch mit der Welt geworden sind und unser Sein auf mannigfaltigen Intraaktionen beruht, muss eine intelligente Automatik analoge Komplexität stets in ein binäres System digitalisieren. Dies kann beispielsweise in der Sport- und Tierfotografie durch eine enorme Geschwindigkeit der digitalen Objekterkennung und Autofokussierung hilfreich sein, führt jedoch für sich genommen noch nicht zu einer ästhetisch wertvollen Fotografie. Die digitale Automatik ist zu logisch hochkomplexen Operationen fähig, welche die menschlichen Fähigkeiten übersteigen und stellt somit einen wichtigen Mittler (Latour) dar. Eine ästhetisch anspruchsvolle Fotografie erfordert aber eine intraaktiv situierte Person, die eine vielfältige Technik und deren Kontingenz, als fotografierende gezielt einsetzt, um als Teil eines komplexen Geflechts von Intraaktionen intendierte Wirkungen zu erzielen. Zudem ist ein Motiv bzw. Sujet unabdingbar, welches im richtigen Moment bei gewünschten Lichtverhältnissen in einer gezielten Komposition fotografiert und in der Postproduktion bearbeitet wird. Dabei wird ein agentieller Schnitt vollzogen, um aus einem unbestimmten Potenzial eine lokale Bestimmtheit zu aktualisieren. Eine Fotografie präsentiert sich somit als ein kleiner Ausschnitt von Raum und Zeit. Sie atomisiert die Realität und verleiht ihr dadurch den Anschein von Handhabbarkeit.⁵⁶ Sie entsteht aus der Gleichzeitigkeit von Mensch, Technik, Motiv und vor allem Licht. Um einen Moment auf einer Fotografie zu konservieren, wird die flüchtige lokale Bestimmtheit, die wie beschrieben in einer gleichzeitigen Intraaktion entsteht, auf dem Sensor in Bitmuster umgewandelt und auf dem Speichermedium festgehalten. Die fortwährende Rekonfiguration der Raumzeit führt jedoch dazu, dass jede lokale Bestimmtheit unspezifischer wird. Somit kann aus der physikalischen Diskussion Technik werden, mit

⁵⁴ Haraway. *Situated Knowledges*, S. 590.

⁵⁵ Vgl. Nassehi. *Muster*, S. 261ff.

⁵⁶ Sontag. *Über Fotografie*, S. 28.

deren Hilfe man wiederum Licht einfangen und damit das bisherige physikalische Weltbild auf den Prüfstand stellt, wie es derzeit die Fotografien des James-Webb-Weltraumteleskops tun.⁵⁷

Wie bereits erwähnt ist eine vollständige Wesensschau eines Moments konstitutiv unmöglich. Eine Fotografie als ein Blick auf die Welt, der die Zeit einzufrieren vermag, fördert nun gerade ein Weltwahrnehmen,⁵⁸ dass die Relationalität und die fortwährende Intraaktion unsichtbar hält. Sie verschleiert, dass es keine ontologische Vorrangstellung gibt, dass sich die Entitäten nicht unabhängig voneinander konstituieren. Im Gegensatz zur traditionellen Auffassung der abendländischen Philosophie, die den Menschen als substantielles Subjekt, die Kamera als neutrales Werkzeug und das Motiv als unwirksames Objekt betrachtet, wird die Fotografie erst durch die Relationalität dieser Entitäten möglich. Sie entsteht aus dem Zusammenspiel dieser Entitäten, wobei das Licht als verbindendes Element besonders hervorsticht. Die Zuschreibung eines ontologischen Primats für einen dieser Aspekte kann als Ausdruck einer humanzentrierten Perspektive interpretiert werden, wie sie beispielsweise von Descartes vertreten wurde. Diese humanzentrierte Sicht auf das Subjekt und die Welt bleibt oft eindimensional und verkennt die Vielschichtigkeit und Interdependenz der Entitäten. Es wird außer Acht gelassen, dass spezifische Rekonfigurationen der Raumzeit nur unter der Bedingung möglich sind, dass alles Gleichzeitige sich in einer Intraaktion wechselseitig konstituiert und vergegenwärtigt. Daher kann eine Fotografie als Einheit alles Gleichzeitigen verstanden werden, welches so digital gespeichert und damit auf Dauer gestellt wird, um es für eine Intraaktion mit Menschen in der Zukunft zu öffnen.

Ein Weltbildapparat.

Einige Fotografien erlangen weltweite Bekanntheit, da sie bedeutende historische Ereignisse versinnbildlichen. Das sogenannte Foto ›Napalm Girl‹ von 1972, zeigt ein Mädchen, das von Napalm verbrannt wurde und gilt als Symbol für die Grausamkeit des Vietnamkriegs gilt. Oder das Foto ›Tank Man‹, welches einen Mann abbildet, der sich während der Proteste auf dem Tianan'men-Platz im Jahr 1989 vor einen Panzerkonvoi stellt. Die öffentliche Meinung kann durch derartige Bilder in erheblichem Maße beeinflusst werden, da sie durch ihre Materialität Bedeutung dezentral vergegenwärtigen können.

Wie entsteht aber Bedeutung aus Materie? Diese Frage stellt Karen Barad im Titel eines ihrer Essays *Posthumanist Performativity: Toward an*

⁵⁷ Mann. *The James Webb Space Telescope prompts a rethink of how galaxies form*, S. 2f.

⁵⁸ Sontag. *Über Fotografie*, S. 28.

*Understanding of How Matter Comes to Matter.*⁵⁹ Für diesen Beitrag lässt sich daraus die Frage ableiten: Wie entsteht Bedeutung in der Intraaktion von Humanobjekten mit Fotografien? Fotografien bergen gewisse epistemologische und ontologische Tücken, die in diesem Abschnitt erörtert werden. In der gängigen Literatur zu diesem Thema wird die Fotografie entweder als Spur eines Objekts aus der wirklichen Welt beschrieben, die der vermeintlichen Realität entspricht,⁶⁰ oder als unwirkliches Bild ohne Dichte und Materie, das seinem Wesen nach ein ontologischer Betrug ist.⁶¹

In diesem Abschnitt stehen nun zwei Aspekte im Vordergrund: Zum einen wird die konkrete Intraaktion mit Fotografien betrachtet, zum anderen wird der abstrakte Aspekt von Fotografien aus einer gesellschaftstheoretischen Perspektive verhandelt. Fotografien und andere sinnverwandte Medien schaffen durch ihre Dezentralität eine epistemische Verfügbarmachung von Orten und Zeiten, an denen Menschen selbst nicht waren. 1972 veröffentlichte die NASA das Foto ›Blue Marble‹, das die voll erleuchtete Erdkugel vor der Dunkelheit des Universums zeigt. Das Bild wurde durch Umweltschutzbewegungen populär und gilt bis heute als Sinnbild der Vulnerabilität unseres Planeten. Es veranschaulicht eine unbestreitbare Gemeinsamkeit aller Menschen, unsere historische und evolutionäre Existenzgebundenheit an diesen Planeten. Derartige Fotografien verbinden und führen zu einem geteilten Weltbild. All die sprachlichen und schriftlichen Beschreibungen der Erde vor 1972 konnten nicht so unmittelbar Bedeutung erzeugen wie diese eine Fotografie, die voraussetzungsarm bedeutsam sein konnte. Fotografien sind Weltbildapparate, sie sind welterzeugende Praktiken mit offenem Ende.⁶² Die Omnipräsenz dieses Weltbildapparates führt dazu, dass unsere Gegenwartskultur in hohem Maße eine visuelle ist⁶³. Das ontologische Alltagsverständnis ist dabei maßgeblich von der Vorstellung geprägt, dass nur das, was sichtbar ist, auch wirklich existiert. Die kulturelle Geltung basiert auf der Wahrheitsinstanz der Sichtbarkeit⁶⁴. War die Fotografie zunächst eine randständige Spielerei, wurde sie durch die industrielle Verbreitung in die Gesellschaft integriert. Sie dient als Prüfstein und Bestätigung einer reduzierten Annäherung an die Wirklichkeit, die als (foto-)realistisch bezeichnet wird. Fotografien werden geschätzt, weil sie Informationen transportieren. Der Informationsgehalt ist jedoch begrenzt, da sie lediglich Auskunft über das Vorhandene geben.⁶⁵

⁵⁹ Barad. *Posthumanist Performativity*.

⁶⁰ Lethen. *Der Schatten des Fotografen*.

⁶¹ Damisch. *Fünf Anmerkungen zu einer Phänomenologie des fotografischen Bildes*, S. 136.

⁶² Barad. *Agentieller Realismus*, S. 43

⁶³ Reckwitz. *Die Gesellschaft der Singularitäten*, S. 235.

⁶⁴ Burri. *Bilder als soziale Praxis*, S. 354ff.

⁶⁵ Sontag. *Über Fotografie*, S. 27.

Der Wert von Fotografien liegt weniger darin, der Realität in einem strengen ontologischen Sinne zu entsprechen, als vielmehr darin, sie epistemisch zu vergegenwärtigen und sich so ein Bild von der Welt, dem Universum oder sich selbst machen zu können. Fotografien sind in nahezu allen Medien präsent und damit ein wesentlicher Bestandteil der Berichterstattung über das Weltgeschehen. Aber auch in anderen Teilsystemen moderner Gesellschaften gehören Fotografien zur alltäglichen Praxis. In den (Natur-)Wissenschaften sind bildgebende Verfahren, die Unsichtbares in Sichtbares *verwandeln*, Teil der Objektivierung von Wissen. Es handelt sich um eine Onto-Epistemisierung von Dingen-in-Phänomenen, die so für den Umgang mit Humanobjekten praktikabel gemacht und sozial geteilt werden können.⁶⁶

Fotografien sind auf Dauer gestellte Momente – Momente zweiter Ordnung – die aufgrund ihrer zeitlichen und räumlichen Dezentralität ein epistemisches Potenzial der Weltverfügbarkeit bieten. Sie sind das Ergebnis einer Intraaktion, die das, was von einer Intraaktion bleibt, die lokale Bestimmtheit auf dem Sensor, auf Dauer stellt und damit die Vergangenheit auf spezifische Weise für die Zukunft öffnet. Zwar konterkarieren Photoshop und andere Bildbearbeitungswerkzeuge seit geraumer Zeit und neuerdings auch Bildgeneratoren wie DALL-E 2 die Authentizität eines Moments. Aber sie schaffen dies nur, weil Fotografien den Anschein erwecken, das Abgebildete könnte tatsächlich so – und nicht anders – gewesen sein.

Es wäre naiv, die Wirkmacht manipulierter Fotografien zu ignorieren, zumal sie mittlerweile alltäglich konsumiert werden. Aber: Fotografien sind Fotografien und können daher nicht dasselbe sein wie das, was sie abbilden. Ist die Fotografie also stets eine ontologische Täuschung, die uns etwas vorgaukelt, das nicht das ist, was es zu sein scheint? Auch dies scheint mir zu kurz gegriffen. Es basiert auf der latenten Annahme, dass es eine äußere, objektive und holistische Realität gäbe, die man abbilden könnte, ohne die Realität zu rekonfigurieren. Doch jede Fotografie verändert unter den Bedingungen der Wirklichkeit deren Aktualität. Die Materialität und mithin die Wirklichkeit ist kein stabiles und inaktives Etwas, sondern eine Form ihrer selbst, die sich ständig aus ihren Potentialen entfaltet. Daraus ergeben sich zwei zentrale Revisionsvorschläge der Neomaterialist:innen, die uns helfen können, Fotografien anders zu verstehen. Erstens ist Materie dynamisch, wirkmächtig und performativ und nicht nur passive Verfügungsmasse von Subjekten und Gesellschaften. Zweitens sind die Relationen zwischen Subjekt und Objekt, Materiellem und Diskursivem oder Natur und Kultur keine ontologischen Tatsachen, sondern Relata-in-

⁶⁶ Amann/Knorr-Cetina. *The Fixation of (visual) evidence*.

Relationen, d.h. das Ergebnis spezifischer Intraaktionen unterschiedlicher Entitäten ohne feste Grenzen und Eigenschaften.⁶⁷

Fotografien sind keine Objekte mit festen (semiotischen) Eigenschaften, sondern Unwesen, die in der Intraaktion mit Humanobjekten Bedeutung erzeugen. Sie haben keine genuin ontologische Eigenschaft.⁶⁸ Die Bildrealität ist vielmehr eine Wirklichkeit des Zusammenseins, die auch durch kulturelle Praktiken des Sehens und Interpretierens entsteht. Menschen bringen bestimmte Weisen der leiblichen Situiertheit von Wahrnehmung und Erkennen mit, durch die sie in der Fotografie mehr als das eigentlich Sichtbare sehen und erkennen können.⁶⁹ Die Wahrnehmung einer Fotografie ist daher immer auch eine performative Intraaktion, in der das bereits situierte Humanobjekt marginal rekonfiguriert wird. Dieser leibliche Prozess kann stattfinden, weil die klassische Vorstellung einer Innerlichkeit und Äußerlichkeit zwischen Beobachter und Beobachtetem eine materielle, diskursive und semantische Fiktion ist, die Grenzen setzt, die so nicht existieren. Die Vorstellung unseres Wahrnehmungsprozesses, die von einer Repräsentation der Wirklichkeit in unserem Gehirn ausgeht – und es damit als eigenständige Entität mit festen Qualitäten konstruiert – basiert auf der Annahme, es gäbe eine voneinander getrennte innere und äußere Wirklichkeit. Weder kann es aber in der Intraaktion eine rein subjektive Wahrnehmung geben, in der das Gehirn eine Realität erfindet, die gar nicht existiert und damit reine Fiktion wäre, noch kann es unter der Bedingung einer unwesentlichen Wirklichkeit, wie sie im Neomaterialismus gedacht wird, eine objektive Wirklichkeitserfahrung geben.

Die Fotografie treibt ihr Unwesen, weil sie als Einheit und Vergegenwärtigung über das Sichtbare hinausgeht. Zu jeder Intraaktion mit einer Fotografie gehört ein Überschuss an mannigfaltigen Relationen, die perzeptiv latent bleiben, aber eine Intraaktion ausmachen. Obwohl sich jede Wahrnehmung in einem Moment vollzieht, ermöglicht uns⁷⁰ unsere Einbildungskraft nicht nur isolierte Episoden wahrzunehmen, sondern im Grunde eine sinnvolle, d.h. eine lokal miteinander verbundene Welt. Weil die Einbildungskraft in der Kontingenz des (Er-)Lebens entstanden ist, also in den unzähligen Intraaktionen, an denen ein Mensch beteiligt war, ist sie keine irreale Fiktion, sondern die sinnvolle Verbindung mit dem, was war, ist und sein wird. Die Bedeutung entsteht weder in der Fotografie noch in uns. Nicht nur, weil es kein ›in‹ gibt, sondern weil Bedeutung in einer Intraaktion entsteht. Da wir aber fortwährend und immer intraaktiv tätig sind und somit immer Bedeutung entsteht, übersehen wir die Kontingenzen

⁶⁷ Hoppe/Lemke. *Neue Materialismen*, S. 63–66.

⁶⁸ Burri. *Bilder als soziale Praxis*, S. 348.

⁶⁹ Schürkmann. *Wir nehmen mehr wahr, als sich uns zeigt*, S. 265.

⁷⁰ Dies soll ein inklusives ›uns‹ darstellen und meint alle Entitäten, die über ein nicht näher bestimmbares Bewusstsein verfügen und soll insbesondere Tiere miteinbeziehen.

und Idiosynkrasien einzelner Momente. Weder das Foto selbst noch der Mensch allein ist also die ›message‹, um mit Marshall McLuhan zu sprechen.⁷¹ Aber auch das Humanobjekt und seine spezifische Art des Denkens, Wahrnehmens und Handelns⁷², also die Situiertheit, beeinflusst die Intraaktion und damit die Rekonfiguration der Wirklichkeit. Beides determiniert aber keineswegs die konkrete Intraaktion, denn im Gleichzeitigen spielt alles andere auch eine Rolle.

Die in wissenschaftlichen Beiträgen zur Fotografie häufig getroffene Unterscheidung zwischen Rezipient und Bild, die als klassische Interaktion beschrieben wird, betont, dass der Sinnbildungsprozess trotz der anschaulichen Evidenz eines Fotos erst durch den Rezipienten entsteht und Sinn somit keine fest und unveränderlich im Foto verankerte Entität ist, sondern vom Rezipienten gebildet wird.⁷³ Das Bild wird hier auf sein Ding-Sein reduziert und damit seines Seins als Ding-in-Phänomenen beraubt, was der klassischen Auffassung von Materie als passiv beipflichtet. Der Mensch hingegen wird als Rezipient und damit als sinnbildendes Wesen verstanden, das das Bild liest. Der Vorschlag, dass Bilder nicht nur wahrgenommen, sondern auch gelesen werden, liegt nahe, denn er betont, dass mehr gesehen wird, als ›tatsächlich‹ vorhanden ist. Verwirft man diese Unterscheidung, so drängt sich ein Verständnis von Wahrnehmung auf, die immer liest, also immer dasjenige Mehr wahrnimmt, das eine Ontologie des (sichtbar) Vorhandenen unterschlägt, das aber dennoch real ist.

Es handelt sich in der Gleichzeitigkeit um ein gleichsam realistisches Sehen als epistemische Praxis und um ein fantasievolles, visionäres Sehen.⁷⁴ Überdies wird durch eine Intraaktionsperspektive deutlich, dass es sich beim Humanobjekt nicht um ein rein geistiges Wesen handelt, das unveränderlich etwas wahrnimmt, sondern um ein leibliches Unwesen aus Materie, das auch durch die Intraaktion mit einem Foto wird, sich also verändert. Und das ist die Bedingung der Möglichkeit des Erinnerns: die sinnvolle Veränderung des epistemischen Apparats. Dass wir unser sympoietisches Werden und Verändern nicht aus erster Hand erkennen können, liegt neben den materiell-diskursiven Praktiken der semantischen Essentialisierung auch an der autoepistemischen Limitation unseres epistemischen Apparats. Er erkennt nicht seine eigene Operation, sondern das, was in der Differenz zum Selbst als das Andere wahrgenommen wird. Wir haben es mit einem Apparat zu tun, der für die Produktion der Wahrnehmung der Wirklichkeit zuständig

⁷¹ McLuhan. *Understanding Media – the extensions of man. Critical Edition*, S. 25.

⁷² Bourdieu. *Zur Soziologie der symbolischen Form*, S. 40.

⁷³ Burkard. *Bild und Habitus*, S. 18ff.

⁷⁴ Hoppe. *Die Kraft der Revision*, S. 62.

ist, der aber unter allen Objekten der Welt ausgerechnet sich selbst nicht wahrnehmen kann.⁷⁵

Das sympoietische Werden findet also gewissermaßen im Übersinnlichen statt, das im klassischen Sinne über das Wahrnehmbare hinausgeht. So erkennen wir nicht, dass Fotografien nicht einfach getrennt von uns in einer Umwelt existieren, sondern dass sie durch alltägliche Praktiken mit uns werden und so dem Medium unseres (kollektiven) epistemischen Apparats eine Form geben. Dies drückt sich gegenwärtig in unserer digitalen Kultur aus, die im hohen Maße visuell ist.⁷⁶ Das bedeutet keineswegs, dass wir uns von dem, was als Umwelt bezeichnet wurde und wird, determinieren lassen. Vielmehr kommt es im relationalen Denken – und darin sind sich die neomaterialistischen Theorien einig – darauf an, das Beziehungsgefüge anzuerkennen, in dem Menschen durchaus eine Rolle spielen (können), diese aber mit ihren unendlich vielfältigen Konstitutionsbedingungen in den Blick zu nehmen.⁷⁷

Was für Individuen gilt, gilt auch für Gesellschaften. Auch Gesellschaften werden und verändern sich sympoietisch, wobei mediale Träger wie Fotografien konstitutiv – und nicht irgendwie passiv – unser Bild der Welt erzeugen. Sie fungieren als objektive Zeugen unseres Verständnisses der Wirklichkeit, obwohl sie es selbst sind, die unser Weltbild erzeugen. Sie sind keine objektiven Zeugen, sondern Erzeuger von Machtstrukturen und Diskriminierungen, von Wissen und Glauben, von Rollenbildern und Stereotypen, ja von dem, was als Realität und was als Fiktion gilt. Das Fotografische als visuelle Evidenz ist unser primärer ontoepistemischer Träger von (naturwissenschaftlichem) Wissen, das dann verschriftlicht und sozial geteilt werden kann. Erst die Verwandlung von bedeutungslosen Daten in ein für unseren Sehapparat zugängliches Format ermöglicht eine Intraaktion, in der ein Teil der Wirklichkeit einen anderen Teil der Wirklichkeit erkennt und Bedeutung entstehen kann. Dies zeigt sich nicht zuletzt an der zentralen Rolle optischer Metaphern in erkenntnistheoretischen Fragen und damit die enge Verbindung von Wissen und Sehen in der westlichen Tradition.⁷⁸ Nur was sichtbar (evident) gemacht wird, gilt als (wissenschaftlich) wirklich, aber die von einem Fotoapparat aufgezeichnete Wirklichkeit wird unweigerlich mehr verbergen als enthüllen,⁷⁹ auch wenn wir mehr sehen, als ›wirklich‹ da ist.

Die Bedeutung des Fotografischen, also die Relation zwischen den technisch-optischen Verfahren und der auf Dauer gestellten lokalen Bestimmtheit als Medium, ist kaum zu überschätzen. Das Fotografische kann sowohl auf

⁷⁵ Baecker. *Neurosoziologie*, S. 18f.

⁷⁶ Reckwitz. *Die Gesellschaft der Singularitäten*, S. 235.

⁷⁷ Hoppe. *Mehr-als-menschliche Soziologie*, S. 3.

⁷⁸ Rorty. *Der Spiegel der Natur*, S. 327ff.

⁷⁹ Sontag. *Über Fotografie*, S. 29.

gesellschaftlicher als auch auf individueller Ebene Bedeutung erzeugen, da es eine dezentrale Intraaktion der Raumzeit ermöglicht, wodurch eigentlich Vergangenes oder weit Entferntes in die Gleichzeitigkeit mit Menschen gebracht wird. Das Licht, das das James Webb Weltraumteleskop einfängt, ist potenziell seit ca. 13 Milliarden Jahren einfangbar, gewinnt aber erst jetzt lokale ontoepistemische Bestimmtheit und damit Aktualität als Weltbildapparat. Diese sinnvolle Verbindung erzeugt im sympoietischen Werden von Mensch und Gesellschaft eine einheitliche Biografie und ein einheitliches Weltbild in einer eigentlich vielheitlichen, kontingenten und lokalen Wirklichkeit. Die Relevanz des Fotografischen für Mensch und Gesellschaft ist hoch. Dies birgt jedoch das Risiko einer Überschätzung des Sichtbaren und Objektiven zulasten des Nicht-Fotografierbaren.

Schluss und kritische Revision.

Die Betrachtung des Fotografischen durch die Linse des agentiellen Realismus bzw. neomaterialistischer Ansätze offenbart, dass fotografische Erzeugnisse kein gesellschaftliches Schattendasein fristen, sondern von grundlegender Bedeutung für die zeitgenössische Gesellschaft sind. Weil die Fotografie nicht einfach ein abgetrenntes Abbild dessen ist, was die Wirklichkeit darstellen soll, sondern selbst genuin der Wirklichkeit entstammt, kann sie glaubwürdig ein epistemisches Objekt sein, das wissenschaftlich verwertbar ist. In ihr eine neutrale Beobachtungsinstanz zu sehen und damit die Flucht ins Objekt anzutreten, ist ebenso wenig ratsam, wie umgekehrt einen ontologischen Betrug zu vermuten, auf den ein getäushtes Subjekt hereinfallen könnte.

Vor diesem Hintergrund wurde das Forschungsinteresse auf die Hinterfragung ontologischer Hierarchien unter Berücksichtigung der Wirkmächtigkeit materieller Phänomene gelegt. In diesem Kontext wurde zunächst das eigene Geworden-Sein beschrieben, wobei aufgezeigt wurde, dass durch die Affordanz und Sinnhaftigkeit des Fotoapparats gewisse Werdens-Weichen gestellt wurden, anhand derer sich meine (fotografische) Entwicklung als Humanobjekt vollzog. Die Selbstverwirklichung erfolgt dabei nicht durch eine innerliche Selbstemergenz, sondern ist das Resultat mannigfaltiger Intraaktionen, in denen mein Selbst zwar eine Rolle spielt, jedoch keineswegs das Werden determiniert. Die Aneignung von Wissen über die Fotografie konnte erfolgen, da ich ontogenetisch, wir phylogenetisch und die Fotografie technogenetisch mit der Welt geworden sind. Technik ist demnach nicht als unsoziales Wesen zu betrachten, sondern als soziales Unwesen, welches nicht nur ein Werkzeug ist, das von Humanobjekten benutzt wird, sondern selbst eine Entität darstellt, die unser Bewusstwerden und unsere Soziogenese bedingt. Durch die Infragestellung etablierter ontologischer Hierarchien eröffnet sich eine neue Perspektive auf

das Koexistenz- und Koevolutionsgefüge von Menschen, Gesellschaften und Technik.⁸⁰

Im Anschluss an die Darlegung grundlegender Selbstverwirklichungsbeschreibungen erfolgte eine Erläuterung des Entstehungsprozesses von Fotografien. Der Fokus lag dabei auf dem Übergang von einem unbestimmten Potenzial zur lokalen und flüchtigen Aktualität, die in einer gleichzeitigen Intraaktion Bestimmtheit erzeugt. Das Ziel war es aufzuzeigen, dass es weder eine ontologische Differenz zwischen den beteiligten Entitäten gibt noch eine holistische Einheit der Wirklichkeit, in der alles mit allem verbunden wäre. Die lokale Bestimmtheit auf dem Sensor der Kamera, die digital auf Dauer gestellt wird, resultiert aus dem gleichzeitigen Zusammenwirken unendlich vieler, jedoch nicht allumfassender Entitäten, wodurch sich die Raumzeit auf spezifische Art rekonfiguriert. In Konsequenz dessen lässt sich festhalten, dass die Fotografie zwar spezifisch für den Gebrauch von Humanobjekten konzipiert ist und keine objektive Wirklichkeitsdarstellung sein kann, dass sich die Wirklichkeit jedoch auch gar nicht (in Gänze) darstellen ließe.

In der Folge wurde die Bedeutung des Fotografischen, dem Festhalten der lokalen Bestimmtheit, aus individueller und gesellschaftstheoretischer Perspektive skizziert. Das Fotografische erlaubt die dezentrale Vergegenwärtigung lokaler Bestimmtheit. Damit ist das Fotografische ein zentrales Medium unseres Weltbilds. Das bringt ein großes erkenntnispraktisches Potenzial mit sich, führt aber auf der Kehrseite zu einer Überschätzung der sichtbaren Evidenz und damit zulasten von Aspekten, die sich nicht ins Sichtbare verwandeln lassen.

Der vorliegende Beitrag hat sich bisher in erster Linie mit der Erschließung des Potentials der Denkweise Barads beschäftigt. Eine kritische Auseinandersetzung mit ihren Annahmen erfolgte hingegen nur in geringem Umfang. Dabei ist der Vorwurf des Szientismus und Physikalismus an Barad vor dem Hintergrund ihrer Ausbildung zur Quantenphysikerin plausibel. Die einseitige Rezeption der Quantenmechanik Bohrs durch Barad dient dem agentiellen Realismus als Universalschlüssel für eine Vielzahl theoretischer Probleme. Barads Anspruch geht jedoch über die Beschreibung physikalischer Phänomene hinaus und umfasst auch solche, die sich auf Lebewesen und Kulturen beziehen. Die Übertragung physikalischer Erkenntnisse auf soziale Verhältnisse kann als szientistische Fiktion bezeichnet werden. Zwar ist es nicht ihr Anliegen, naturwissenschaftliche Methoden des Erkenntnisgewinns auf Sozialwissenschaften zu übertragen, jedoch erfolgt eine Bezugnahme auf quantenphysikalische Theorien der

⁸⁰ Hörl, *Die technologische Bedingung*, S. 11.

Unbestimmtheit, wie sie insbesondere von Bohr entwickelt wurde, um die Unbestimmtheit von allgemeineren Entitäten zu beschreiben.⁸¹

An einigen Stellen gelingt es Barad nicht, eine kohärente Theorie zu entwickeln, was letztlich zu konzeptuellen Ambivalenzen führt. Barad betont etwa, dass Materie keine stabile und feste Entität ist und begreift Materialisierungsprozesse als offen und liquide. Andererseits postuliert sie eine unmittelbar wirksame und handlungsmächtige Materie, was einen Widerspruch darstellt, der sich nicht gänzlich auflösen lässt und irgendwo zwischen Fundamentalismus und Postfundamentalismus zu verorten ist.⁸² Die durchaus berechtigte Kritik am ›linguistic turn‹ sowie das Bestreben, diesen zu überwinden, lässt sich nachvollziehen. Diese Kritik mündet jedoch bei Barad in einen ontologischen oder materialistischen Essentialismus, der Materialität per se als primären Bedeutungsträger versteht⁸³. Der agentielle Realismus ist durch die konsequente Ablehnung gekennzeichnet, festgelegte Dualismen und Exteriorität zu akzeptieren. Dies resultiert in einer neuen Denkweise, die durch das offene Werden des agentiellen Universums charakterisiert ist. Diese Denkweise neigt jedoch dazu, physikalische Paradigmen zu romantisieren. In der Konsequenz wird die Möglichkeit versäumt, bereits vorhandene, jedoch nicht essenziell gegebene, soziale Verhältnisse in den Blick zu bekommen. Trotz der bisweilen unkritischen Bezugnahme auf Barad, die diesem Beitrag angelastet werden könnte, zeigt sich, dass ihr Ansatz gerade durch seine Offenheit und Ambivalenz für die Sozialwissenschaften produktiv sein kann. Er eröffnet neue Denkweisen, die das Verständnis und die Analyse dynamischer Materialisierungsprozesse bereichern. Trotz ihrer konzeptionellen Uneindeutigkeiten bietet Barads Theorie eine wertvolle Grundlage, um traditionelle ontologische Annahmen kritisch zu hinterfragen und zu dekonstruieren. Besonders ihre Hervorhebung der dynamischen Wechselwirkungen zwischen Materiellem und Diskursivem ermöglicht es, wie zu sehen war, Fotografien nicht nur als passive Abbilder, sondern als aktive Rekonfigurationen von Wirklichkeit zu betrachten. Das Aufbrechen der epistemischen Grenzen zwischen Subjekt, Objekt und Materie erlaubt es, Fotografien als performative Intraaktionen zu begreifen, die nicht nur individuell Sinn stiften, sondern auch unsere Gesellschaft prägen, indem sie unser kollektives Weltbild formen.

Literatur.

⁸¹ Hoppe/Lemke. *Neue Materialismen*, S. 75f.

⁸² Hoppe/Lemke. *Die Macht der Materie*, S. 270.

⁸³ Puar. *I would rather be a cyborg than a goddess: becoming-intersectional in assemblage theory*, S. 64f.

- Amann, Klaus/ Knorr-Cetina, Karin. 1988. *The Fixation of (visual) Evidence*, in: Human Studies 11(2-3), S. 133-169.
- Baeker, Dirk. 2014. *Neurosoziologie. Ein Versuch*. Berlin: Suhrkamp.
- Barad, Karen. 2003. *Posthumanist Performativity: Toward an Understanding of How Matter Comes to Matter*, in: Gender and Science 28(3), S. 801-831.
- , 2007. *Meeting the Universe Halfway. Quantum Physics and the Entanglement of Matter and Meaning*. Durham/ London: Duke University Press.
- , 2012. *Agentieller Realismus*. Berlin: Suhrkamp Verlag.
- , 2015. *Verschränkungen*. Berlin: Merve.
- Baraldi, Claudio/ Corsi, Giancarlo/ Esposito, Elena. 1999. *GLU: Glossar zu Niklas Luhmanns Theorie sozialer Systeme*. Frankfurt am Main: Suhrkamp.
- Becker, Howard Saul. 1974. *Photography and Sociology*, in: Visual Communication 1(1), S. 3-26.
- Bohnsack, Ralf. 2003. *Qualitative Methoden der Bildinterpretation*, in: Zeitschrift für Erziehungswissenschaft 6, S. 239-256.
- Bourdieu, Pierre. 1974. *Zur Soziologie der symbolischen Form*. Frankfurt am Main: Suhrkamp.
- Bourdieu, Pierre. 2003. *Images d'Algérie : une affinité élective*. Paris: Actes Sud
- Braun, Andreas Christian. 2017. *Latours Existenzweisen und Luhmanns Funktionssysteme. Ein soziologischer Theorienvergleich*. Wiesbaden: Springer VS.
- Buhr, Lorina. 2019. *Das Subjekt als Werden der Welt. Begriffliche Anmerkungen zur neumaterialistischen Subjektkonzeption von Karen Barad*, in: Rechtsphilosophie – Zeitschrift für Grundlagen des Rechts, S. 75-87.
- Burkard, Michel. 2006. *Bild und Habitus. Sinnbildungsprozesse bei der Rezeption von Fotografien*. Wiesbaden: VS Verlag für Sozialwissenschaften.
- Burri, Regula Valérie. 2008. *Bilder als soziale Praxis: Grundlegungen einer Soziologie des Visuellen*, in: Zeitschrift für Soziologie 37(4), S. 342-358.
- Camejo, Silvia Arroyo. 2006. *Scurrile Quantenwelt*. Berlin/ Heidelberg/ New York: Springer.
- Catrysse, Peter/ Zhao, Nathan/ Jin, Weiliang/ Fan, Shanhui. 2022. *Subwavelength Bayer RGB Color Routers with Perfect Optical Efficiency*, in: Nanophotonics 11(10), S. 2381-2387.
- Damisch, Hubert. 2002. *Fünf Anmerkungen zu einer Phänomenologie des fotografischen Bildes*, in: Herta Wolf (Hg.). *Paradigma Fotografie. Fotokritik am Ende des fotografischen Zeitalters*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, S. 135-140.
- Delitz, Heike. 2020. *Gesellschaftstheorien*. Wiesbaden: Springer VS.
- Dickel, Sascha. 2022. *Der kybernetische Blick und seine Grenzen. Zur systemtheoretischen Selbstbeschreibung der digitalen Gesellschaft*, in: Berliner Journal für Soziologie, S. 1-30.
- Eberle, Thomas. 2017. *Der Akt des Fotografierens. Eine phänomenologische und autoethnografische Analyse*, in: Thomas Eberle (Hg.). *Fotografie und Gesellschaft. Phänomeno-logische und wissenssoziologische Perspektiven*. Bielefeld: Transcript, S. 199-228.
- Esposito, Elena. 2007. *Die Fiktion der wahrscheinlichen Realität*. Frankfurt am Main: Suhrkamp.
- Garske, Pia. 2014. *What's the „matter“? Der Materialitätsbegriff des „New Materialism“ und dessen Konsequenzen für feministisch-politische Handlungsfähigkeit*, in: PROKLA. Zeitschrift für kritische Sozialwissenschaft 44(1), S. 111-129.
- Geimer, Peter. 2002. *Ordnungen der Sichtbarkeit - Fotografie in Wissenschaft, Kunst und Technologie*. Frankfurt am Main: Suhrkamp.
- Goffman, Erving. 1981. *Geschlecht und Werbung*. Frankfurt am Main: Suhrkamp.
- Hagner, Michael/ Hörl, Erich. 2008. *Die Transformation des Humanen: Beiträge zur Kulturgeschichte der Kybernetik*. Frankfurt am Main: Suhrkamp.
- Haraway, Donna. 1988. *Situated Knowledges: The Science Question in Feminism and the Privilege of Partial Perspective*, in: Feminist Studies 14(3), S. 575-599.

- Haraway, Donna. 2018. *Unruhig bleiben. Die Verwandtschaft der Arten im Chthuluzän*. Frankfurt am Main: Campus.
- Hörl, Erich. 2011. *Die technologische Bedingung. Zur Einführung*, in: Erich Hörl (Hg.). *Die technologische Bedingung. Beiträge zur Beschreibung der technischen Welt*. Berlin: Suhrkamp, S. 7-54.
- Hoppe, Katharina. 2021. *Die Kraft der Revision. Epistemologie, Politik und Ethik bei Donna Haraway*. Frankfurt am Main: Campus.
- Hoppe, Katharina. 2022. *Donna Haraway. Zur Einführung*. Hamburg: Junius
- Hoppe, Katharina. 2022. *Mehr-als-menschliche Soziologie: Neue Materialismen und Posthumanismus*, in: Heike Delitz/ Julian Müller/ Robert Seyfert (Hg.). *Handbuch Theorien der Soziologie*. Wiesbaden: Springer VS, S. 1-22.
- Hoppe, Katharina/ Lemke, Thomas. 2015. *Die Macht der Materie: Grundlagen und Grenzen des agentiellen Realismus von Karen Barad*, in: *Soziale Welt* 66(3), S. 261-279.
- Hoppe, Katharina/ Lipp, Benjamin. 2017. *Editorial*, in: *BEHEMOTH. A Journal on Civilisation* 10(1), S. 1-9.
- Hoppe, Katharina/ Lemke, Thomas. 2021. *Neue Materialismen. Zur Einführung*. Hamburg: Junius.
- Karafilidis, Athanasios. 2017. *Die Materie der Kybernetik. Über Kommunikation in organisch-mechanischen Verbindungen*, in: *BEHEMOTH. A Journal on Civilisation* 10(1), S. 130-153.
- King, Barry. 2003. *Über die Arbeit des Erinnerns. Die Suche nach dem perfekten Moment*, in: Herta Wolf (Hg.). *Diskurse der Fotografie – Fotokritik am Ende des fotografischen Zeitalters*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, S. 173-215.
- Konecki, Krzysztof. 2011. *Visual Grounded Theory. A Methodological Outline and Examples from Empirical Work*, in: *Revija za sociologiju* 41(2), S. 131-160.
- Labbé, Ivo/ van Dokkum, Pieter/ Nelson, Erica et al. 2023. *A Population of Red Candidate Massive Galaxies ~600 Myr after the Big Bang*, in: *Nature* 616, S. 266-269.
- Lethen, Helmut. 2014. *Der Schatten des Fotografen. Bilder und ihre Wirklichkeit*. Berlin: Rowohlt.
- Luhmann, Niklas. 1984. *Soziale Systeme. Grundriß einer allgemeinen Theorie*. Frankfurt am Main: Suhrkamp.
- Maasen, Sabine/ Böhler, Fritz. 2006. *Zeppelin-Universität: Bilder einer Hochschule*, in: Sabine Maasen/ Torsten Mayerhauser/ Cornelia Renggli (Hg.). *Bilder als Diskurse – Bilddiskurse*. Göttingen: Velbrück, S. 199-228.
- Mann, Adam. 2023. *The James Webb Space Telescope Prompts a Rethink of How Galaxies Form*, in: *PNAS* 120(32), S. 1-4.
- McLuhan, Marshall. 2011. *Understanding Media. The Extensions of Man. Critical Edition*. Berkeley: Gingko Press.
- Nassehi, Armin. 2019. *Muster. Theorie der digitalen Gesellschaft*. München: C.H. Beck.
- Puar, Jasbir. 2012. *I Would Rather Be a Cyborg than a Goddess: Becoming-Intersectional in Assemblage Theory*, in: *philoSOPHIA A Journal of Continental Feminism* 2(1), S. 49-66.
- Prinz, Sophia/ Reckwitz, Andreas. 2012. *Visual Studies*, in: Stephan Moebius (Hg.). *Kultur. Von den Cultural Studies bis zu den Visual Studies: Eine Einführung*. Bielefeld: transcript Verlag, S. 176-195.
- Raab, Jürgen. 2008. *Visuelle Wissenssoziologie - theoretische Konzeption und materialeAnalysen*. Konstanz: UVK.
- Reckwitz, Andreas. 2008. *Der Ort des Materiellen in den Kulturtheorien. Von sozialen Strukturen zu Artefakten*, in: Andreas Reckwitz (Hg.). *Unscharfe Grenzen*. Bielefeld: transcript, S. 131-156.
- Reckwitz, Andreas. 2020. *Die Gesellschaft der Singularitäten*. Berlin: Suhrkamp.

- Rorty, Richard. 1987. *Der Spiegel der Natur. Eine Kritik der Philosophie*. Frankfurt am Main: Suhrkamp.
- Schadler, Cornelia. 2016. *New Materialism und Allgemeine Systemtheorie. Eine kritische Parallelektüre*, in: Kolja Möller/ Jasmin Siri (Hg.). *Systemtheorie und Gesellschafts-kritik. Perspektiven der Kritischen Systemtheorie*. Bielefeld: transcript, S. 133-151.
- Schürkmann, Christiane. 2021. Wir nehmen mehr wahr, als sich uns zeigt. Zur Ethnografiekünstlerischer Praxis, in: Schürkmann, Christiane/ Zahner, Nina Tessa. *Wahrnehmen als soziale Praxis. Künste und Sinne im Zusammenspiel*. Wiesbaden: Springer VS
- Schütz, Alfred/ Luckmann, Thomas. 1979. *Strukturen der Lebenswelt. Band 1*. Frankfurt am Main: Suhrkamp.
- Sontag, Susan. 1980. *Über Fotografie*. Frankfurt am Main: Fischer.
- Struth, Thomas/ Sennett, Richard. 2012. *Unconscious Places*. München: Schirmer/ Mosel.
- Wolf, Herta. 2002. *Paradigma Fotografie. Fotokritik am Ende des fotografischen Zeitalters*. Frankfurt am Main: Suhrkamp.
- Whitehead, Alfred North. 2001. *Denkweisen*. Frankfurt am Main: Suhrkamp.

Power in the Field of Art School Professors.

The Role of Symbolic, Social, Cultural and Economic Capital.

Malte Hückstädt

Zusammenfassung.

Deutsche Kunsthochschulen genießen in der internationalen Kunstwelt ein hohes Ansehen. Dies ist nicht verwunderlich, wenn man bedenkt, dass die Liste der weltweit bekanntesten und teuersten zeitgenössischen Künstler*innen regelmäßig Namen auflistet, die an deutschen Kunsthochschulen studiert und/oder gelehrt haben. In den Sozialwissenschaften wurden die Kunsthochschulen immer wieder als zentrale Reproduktionsstätten künstlerischer Eliten analysiert. Insbesondere die hochgradig selektiven Auswahlprozesse und Ausbildungspraktiken an deutschen Kunsthochschulen wurden in vielfältiger Weise diskutiert. Die Frage, inwieweit systematische Ungleichheiten in der Machtverteilung zwischen den Professor*innen an Kunsthochschulen selbst bestehen, blieb bisher jedoch in der sozialwissenschaftlichen Analyse unberücksichtigt. Obwohl es sich bei den Professor*innen an deutschen Kunsthochschulen um eine sozialstrukturell schmale und homogene Elite handelt, ist davon auszugehen, dass sie dennoch äußerst disparate Positionen im Kunstfeld einnehmen. Diese Positionen dürften mit ungleichen Chancen im Kampf der Kunsthochschulprofessor*innen um das Definitionsmonopol dessen sein, was auf dem Feld der Kunst als legitime Produktion gilt. Auf der Grundlage der Bourdieu'schen Feldtheorie wird untersucht, inwieweit systematische Ungleichheiten in der Machtverteilung zwischen den Professor*innen bestehen, welche Typen von Professor*innen über besondere Einfluss- und Machtpotenziale verfügen und auf welchen Mechanismen die Verteilung von Machtressourcen beruht. Um die Machtverteilung unter Kunsthochschulprofessor*innen zu erfassen, konzentriert sich der Artikel auf die Verteilungen, Beziehungen, Interaktionen und Hierarchien von vier Kapitalformen: soziales, kulturelles, ökonomisches und symbolisches Kapital.

Abstract.

German art schools enjoy a high level of recognition in the international art world. This is hardly surprising considering that the list of the world's most renowned and expensive contemporary artists regularly includes names who have studied and/or taught at German art schools. In the social sciences, art schools have repeatedly attracted attention as important training centres for artistic elites. In particular, the selection processes and training practices at German art schools have been discussed in various ways. However, the question of the extent to which systematic inequalities in the distribution of power exist between professors at art schools has remained unaddressed by social science analysis. Although the professors at German art schools are a socio-structurally narrow and homogeneous elite of artists, it can be assumed that they nevertheless occupy exceedingly disparate positions in the field of art. These positions should be associated with unequal opportunities in the intra and extra muros struggles of the art schools for the monopoly on a definition of what is legitimate art. Based on Bourdieu's field theory, the article investigates the extent to which systematic inequalities exist in the distribution of power between professors, which types of professors have particular potential for influence and power, and the mechanisms that the distribution of power resources are based on. In order to grasp the distribution of power among art academy professors, the article focuses on the distributions, relationships, interactions and hierarchies of four forms of capital: social, cultural, economic and symbolic.

1. Introduction.

The selection procedures and artistic training routines of German art schools have been studied repeatedly and in various ways from a sociological perspective: the social selection mechanisms of the selection procedures¹ the pronounced power asymmetries between teachers and students², the practical acquisition of an artistic habitus³ or the (necessary) indeterminacy of artistic education⁴. Unnoticed by sociological analysis so far has been the question of the extent to which systematic inequalities in the distribution of power exist between professors themselves. Although the professors at German art schools are a socio-structurally narrow and homogeneous elite of artists, it can be assumed that they occupy disparate positions in the field of art. These are not only due to horizontally differentiated artistic

¹ König. *Von wahrscheinlichen und unwahrscheinlichen Wegen.*

² Tangian. *Spielwiese Kunstakademie.*

³ Schürkmann. *Kunst in Arbeit.*

⁴ Hölscher/Zymek. *Notwendig unbestimmt?*

positioning, but also to vertically differentiated status positions.⁵ The positions that professors occupy in the field of art should be associated with unequal opportunities in the struggles taking place intra and extra muros of the art schools to gain and maintain potential power and influence.⁶

Based on Bourdieu's field theory⁷ and using representative data, the article explores the extent to which systematic inequalities exist in the distribution of power among professors, which types of professors have particular power potential and which mechanisms the distribution of power resources are based on. In order to grasp the distribution of power among art academy professors, the paper focuses on the distributions, relationships, interactions and hierarchies of four forms of capital: social, cultural, economic and symbolic. The analysis shows how German art schools, which are significant for the international art world,⁸ are shaped by complex, social structures and hierarchies and thus makes an important contribution to the discussion about the significance of power among teachers at (german) art schools.

In a first step, the concepts central to the article are introduced, Bourdieu's social theory is presented and applied to the research context. This is followed by the presentation of the data, the analytical methods and the application of Bourdieu's relational social theory by means of a factor analysis for mixed data.⁹ The article concludes with a discussion of the key findings, the theoretical implications and the identification of limitations and further research needs.

2. Definitions.

2.1 German Art Schools.

In this article, *art schools* are understood to be those that are members of the *Rektorenkonferenz der deutschen Kunsthochschulen* (RKK).¹⁰ Art schools in Germany are publicly funded institutions, mostly financed by the federal states and legally equal to state universities. They are still usually independent organisations and thus in most cases not part of university departments or institutes¹¹. The art schools grouped together in the RKK can be characterised by the fact that they mostly train artists primarily in classical

⁵ Schumacher. *Bourdieu's Kunstsoziologie*.

⁶ Lynen. *Kunsthochschulen und Kunstmarkt*.

⁷ Bourdieu. *The Rules of Art*.

⁸ Queminn. *International Fame, Success and Consecration in the Visual Arts*.

⁹ Pagès. *Multiple Factor Analysis by Example Using R*.

¹⁰ Rektorenkonferenz der deutschen Kunsthochschulen.

¹¹ Lynen. *Kunsthochschulen und Kunstmarkt*.

disciplines (painting, sculpture, graphic art) but also, to varying degrees, in newer disciplines (film, video, media installation, performance, sound, mixed media). Due to the low level of codification of the knowledge elements of the artistic profession, the development of an independent body of work and a unique artistic personality is at the centre of artistic training, which is based on artistic work that are more or less self-organised by the students and usually take place within the framework of studio classes. The low level of codification of the knowledge elements of artistic education also forms the legitimising basis for the art schools' resistance to the higher education policy reforms of the Bologna Process. Thus, at least some of the art schools were able to save their »[...] special forms of teaching and the openness of artistic curricula (e.g. studio studies and assignment to artist classes), to counteract tendencies towards schooling and to ensure that the unity of artistic studies is not fragmented into modules and examined within narrowly defined courses with credit points«¹².

2.2 Professors at German Art Schools.

The reputation of professors at art schools is based – among other criteria¹³ – primarily on the fact that at the time of their appointment they could show a body of work with a symbolically high value, i.e. an oeuvre that was classified by an appointment committee at the time of appointment as artistically outstanding and as (internationally) recognised.¹⁴ Thus, the ability to teach excellently is attributed to artists less on the basis of their pedagogical skills than on the basis of their special reputation in the field of art, which is of great importance not least for the higher education policy interests of the art schools, i.e. gaining reputation, excellent promotion of young talent, etc..¹⁵

In addition to self-administration and conducting examinations, the primary responsibility of professors at art colleges is to independently teach, practise art, research and provide further education. Since the specific design of these tasks can only be planned and programmed to a very limited extent due to the low codification of artistic knowledge elements, the form and function of teaching varies considerably between art schools and teaching staff.¹⁶ »The heterotope academy thus endows the professor with a power whose sphere of action knows hardly any analogies in today's educational enterprise:

¹² ¹² Lynen. *Kunsthochschulen und Kunstmarkt*, S. 120.

¹³ Kleimann et al. *Qualitätssicherung von Berufungsverfahren an deutschen Kunsthochschulen*.

¹⁴ Hölscher/Zymek. *Notwendig unbestimmt?*.

¹⁵ ebd.

¹⁶ Kleimann et al. *Qualitätssicherung von Berufungsverfahren an deutschen Kunsthochschulen*.

within their class, the professor independently determines the most important forms of discourse ritualisation, such as the frequency and locations of meetings, topics of conversation and perspectives¹⁷. While professors are generally equipped with disproportionately greater power resources than their students, they encounter each other as serious competitors who compete in two ways for important power resources: on the one hand, they struggle for artistic legitimacy and influence in the field of art with the help of the capital resources available to them. Relatively independently of the struggles in the field of art, they continue to compete for the recruitment and training of excellent young artists whose recruitment can not only enhance their reputation, but also secure the future legitimacy of their own artistic position among younger generations and counteract the threat of devaluation by those moving up.¹⁸

3. Theory.

Pierre Bourdieu's relationally conceived field theory lends itself to a detailed investigation of the social stratification of art school professors. It makes it possible to examine the power structures in the art school professors' field on the basis of their varying power to exploit different capital resources and thus to understand why certain art school professors have more power and influence potential than others, as well as how the different power relations shape the art school professors' opportunities for action. In this way, field theory makes it possible to understand the field of art school professors as a complicated interplay between the individual level of action and the structural level specific to the art field.

Since Bourdieu's theory fragments are constructed relationally and interdependently, and their specific meaning only unfolds through their mutual reference, it is thereby essential to unfold each theory fragment in relation to the sum of the respective other theory fragments. In the following, therefore, a more or less arbitrary aspect of Bourdieu's thinking is chosen as an entry point – the concept of capital – in order to successively develop from there a complete picture of what Bourdieu sees as constitutive for the emergence of power imbalances in social fields. Since the basic meanings of Bourdieu's theoretical fragments can be assumed to be known, an extensive presentation of fundamental definitions will be dispensed with.

3.1 Capital.

¹⁷ Tangian. *Spielwiese Kunstakademie*, S. 9.

¹⁸ Bourdieu. *The Rules of Art*.

In Pierre Bourdieu's social theory, any substance that can be accumulated, transformed and profitably used to maintain or improve social position appears in principle as capital. Depending on the social field or social spatial region, being able to deploy the respectively required capital resembles more or less profitable »trumps in a deck of cards«¹⁹ which maximise or minimise a social actor's profit opportunities. Bourdieu differentiates between social, cultural, economic and symbolic capital.²⁰

3.1.1 Cultural Capital.

Two of the three sub-forms of cultural capital differentiated by Bourdieu²¹ are highly relevant for this paper: Incorporated (habitualised, cultural skills) and institutionalised (certified, cultural skills) cultural capital. Most of the professors considered here have a degree in art, but all have a full professorship at a state art school. In this respect, the professors are similar in terms of the amount of their incorporated cultural capital and the extent and structure of their institutionalised cultural capital.²²

However, the structure of the incorporated cultural capital that professors have acquired in the course of their artistic education varies considerably depending on the temporal and regional location of their educational situation. The value of a specifically structured, incorporated cultural capital thereby results from the degree of fit between the internal structures of an artist's habitus and the external structures of the art field at a given historical point in time.²³ In this respect, the distribution of the structure of incorporated cultural capital is of great importance for the stratification of the field of art school professors: The better the fit between field structure and habitus, the more likely is a successful accumulation of e.g. symbolic and economic capital.²⁴

3.1.2 Social Capital.

Bourdieu understands social capital as the »totality of actual and potential resources associated with the possession of a durable network of more or less institutionalised relationships of mutual knowledge or recognition«²⁵. The level and structure of art school professors' social capital is crucial to their

¹⁹ Bourdieu. *Sozialer Raum und „Klassen“*, S. 10.

²⁰ Ebd.

²¹ Bourdieu. *The Rules of Art*.

²² Lynen. *Kunsthochschulen und Kunstmarkt*.

²³ Bourdieu. *The Rules of Art*.

²⁴ Ebd.

²⁵ Bourdieu. *Distinction*, S. 63.

positioning in the field of art school professorships. Because the economic valence and symbolic consecration of an artist's production is based less on an objectifiable, intrinsic value than on the (inter-)subjective attribution of value by field-internal elites, artists are highly dependent on the favour of particularly reputable gallerists, curators, critics, art dealers, collectors or professional colleagues.²⁶

3.1.3 Economic capital.

With economic capital Bourdieu refers to any kind of material possession institutionalised by property rights that is readily convertible into cash.²⁷ Although it can be assumed that the income earned by art school professors from their teaching activities varies according to their institution and location, it is still largely comparable. However, due to the fact that artists generally only have access to collectors with purchasing power or institutions such as galleries and museums in a very disparate manner, it is to be expected that they have different opportunities to transform the artworks they produce into economic capital.²⁸ Economic capital provides access to material resources such as art materials, workshops, studio space or specialised equipment. Artists can accordingly carry out and promote their production more effectively the more financial resources they have.

3.1.4 Symbolic Capital.

Bourdieu defines symbolic capital as the prestige that results from what is recognised as legitimate ownership over social, cultural and economic resources.²⁹ For art school professors, symbolic capital is highly relevant for two reasons: on the one hand, through the possession of symbolic capital, they can assert artistic ideas as legitimate, delegitimise others and enhance and devalue art styles or objects.³⁰ Through the selection and training of novices, art school professors continue to have considerable influence on the future structure of the field of art: to the extent that professors possess prestige, the number of their applicants increases and with it the chance to

²⁶ Rössel. *Der Kunstmarkt*. Salles/Santini. *The Social Capital Structure in the Contemporary Fine Arts Field*.

²⁷ Bourdieu. *Distinction: A Social Critique of the Judgement of Taste*.

²⁸ Gerber/Childress. *I Don't Make Objects, I Make Projects*.

²⁹ Bourdieu. *The Rules of Art*.

³⁰ Buckermann. *Paradigmatic Worldviews in the Quantification and Evaluation of Contemporary Art*.

temporally prolong the significance of their position in the field of art (mediated through the training of young talent).³¹

3.2 Habitus.

Bourdieu's concept of habitus is a central aspect of a person's social practice. It consists of three dimensions: perceptual schema for structuring the social world, thought schema for evaluating it, and action schema for individual practices.³²

The central place for the acquisition of artistic Habitus is the art school,³³ where aspirants acquire art-specific attitudes, behaviours, perceptual, thought and action schemata that are constituted in a conformist or non-conformist manner, but in any case in relation to the artistic positions and traditions represented at an art school at a specific point in time.³⁴ By virtue of somatised dispositions, artists generate more or less distinct artistic positions, »[...] that is, statements, exclamations, tracts, exhibitions, articles, and above all [...] works of art«³⁵, which in turn determine their *position* in the field of art. The spontaneity of the artistic habitus is thereby bought by its inertia, which increases with age:³⁶ Thus, for better or worse, every artist is bound to their habitus and thus to a finite system of artistic dispositions, which, depending on their positioning in the field of art, may entail more or less positive or negative sanctions. The continuous change in the art field – changing trends, schools, styles, media, views – is thus also primarily based on the opposition of old versus new: »The respective current appears as the original and contemporary, while the past, superseded artistic doctrine is [again and again] declared outdated and obsolete«³⁷.

3.3 Field.

Bourdieu understands modern, functionally differentiated societies as ensembles of social fields.³⁸ The actors in a social field share a common

³¹ Lynen. *Kunsthochschulen und Kunstmarkt*.

³² Bourdieu. *Distinction*.

³³ Tangian. *Spielwiese Kunstakademie*.

³⁴ Ebd.

³⁵ Schumacher. *Bourdieu's Kunstsoziologie*.

³⁶ Bourdieu. *Distinction*.

³⁷ Schumacher. *Bourdieu's Kunstsoziologie*.

³⁸ In this article, 'field' refers to Bourdieu's concept of social arenas where actors compete for resources and legitimacy, while 'space' is used to describe either physical locations or abstract representations, such as the geometric space constructed in the data analysis.

interest in the field-specific foundations of meaning and value. Nevertheless, Bourdieu understands social fields as arenas of struggle in which actors compete for social positions, resources, recognition and power of definition on the basis of their capital.³⁹ Like other social fields, the field of art is characterised by ongoing struggles. The struggles that take place in the field of art are directed at the internal hierarchies, positions, rules of the game and ultimately the definition of what is recognised as legitimate art: The lines of conflict in the contemporary art field run along various dimensions and reflect the conflicts of interests and values of different factions: conservative vs. progressive, economic vs. anti-economic, provincial vs. cosmopolitan, established vs. non-established, old vs. young - in the recent past also: man vs. woman, white vs. PoC, cisgender vs. transgender or digital vs. analogue. The possibilities of struggle and positioning practices of contestation in the art field do not take place in a vacuum, despite the low codification of art, but in a complex interplay between artistic habitus and the path dependency of the structure of the art field, which separates conceivable from unconceivable practices and thus opens up finite possibilities for artistic practice.⁴⁰

Bourdieu assumes that the field of art is globally differentiated according to the structural principles of autonomy - heteronomy into the subfield of pure production on the one hand and that of large-scale production on the other. In the subfield of pure production, the processes of art consecration take place according to the logic of the art field itself. Accordingly, the actors of the autonomous subfield engage in *pure* art that always aims for uniqueness, innovation and transgression of boundaries, challenges the taste of the broad public and whose reception presupposes a high degree of cultural capital.⁴¹

The actors of the subfield large-scale production are primarily oriented towards economic success or political fit.⁴² Accordingly, they orient their productions less to field-internal, artistic sets of rules and art-historically conditioned path dependencies and more to political or business parameters such as political educational power or the demand of the broadest possible audience. Accordingly, artworks in the subfield large-scale production, oriented towards political agendas or commercial marketing logics, neither block themselves from field-external logics of expectation nor are they subject to a presuppositional coding logic. Rather, artworks in the subfield large-scale production correspond to a generally accessible aesthetic and can be easily decoded on the basis of socially shared knowledge.⁴³

³⁹ Bourdieu. *The Rules of Art*.

⁴⁰ Zahner, Nina Tessa. 2022. *Art Perception and Power*.

⁴¹ Ebd.

⁴² Schumacher. *Bourdieu's Kunstsoziologie*.

⁴³ Zahner. *Die neuen Regeln der Kunst*.

In addition to the subfields pure production and large-scale *production* diagnosed by Bourdieu, Zahner⁴⁴ identifies the field of extended production, which has been expanding since the 1950s as a result of the increasing democratisation of art. This third subfield combines the previously antagonistic logics of the subfields pure production and large-scale production: actors in the subfield expanded production are oriented towards the rules and historically conditioned path dependencies of the subfield pure production, but at the same time they also orient their production towards economic principles. In this way, the contradiction between the short-term commercial success of art from the subfield pure production and that of the long-term symbolic increase in the value of art from the subfield limited production is increasingly levelled out by the subfield extended production.⁴⁵

The professors at German art schools have successfully passed not only the status passage to artist but also the disproportionately more preconditioned one to outstanding artist and thus clearly stand out from the reserve army⁴⁶ of unsuccessful artists.⁴⁷ Consequently, the field of German art school professors must be located in the higher stratification layers of the art field, in which the rare privileges of success – more or less valuable social contacts, market value, awards of prizes or scholarships, reputation among peers and relevant critics, collectors or gallery owners – are a natural part of belonging to the field. The following analysis aims to quantitatively model this thoroughly privileged subfield in terms of the distribution of capital and power differences among field actors. It will not examine the causes of the power differences. Rather, the analysis aims to understand the extent to which systematic inequalities exist in the distribution of power among professors, which types of professors have particular power potential and which characteristic distributions the possible power differences are based on.

4. Methods.

Because some of the central variables in the data are metric and thus orderly scaled, their categorisation in a multiple correspondence analysis (MCA)⁴⁸ resulted in an Guttman effect, which makes valid analysis of the data with an MCA impossible.⁴⁹ Therefore, in order to construct a stable geometric space,

⁴⁴ Zahner. *Die neuen Regeln der Kunst*.

⁴⁵ Ebd.

⁴⁶ Schultheis et al.. *Kunst und Kapital*, S. 193.

⁴⁷ Beckert/Rössel. *The price of art*.

⁴⁸ Blasius. *Korrespondenzanalyse*.

⁴⁹ Atkinson. *Charting Fields and Spaces Quantitatively*.

the data were submitted to a factor analysis for mixed data (FAMD):⁵⁰ In general, an FAMD can be understood as a mixture of principal component analysis (PCA) and MCA thus, in the context of an FAMD, PCA is performed for quantitative variables and MCA for qualitative variables. »More precisely, the continuous variables are scaled to unit variance and the categorical variables are transformed into a disjunctive data table (crisp coding) and then scaled using the specific scaling of MCA. This ensures to balance the influence of both continuous and categorical variables in the analysis. It means that both variables are on an equal foot to determine the dimensions of variability.⁵¹ Like PCA and MCA, FAMD constructs a global optimal subspace of a multidimensional hyperspace that describes a possible maximum of the variance of the qualitative and quantitative variables fed into it.⁵² In the context of the global analysis of FAMD, two multidimensional spaces are primarily spanned: on the one hand, the space of the features, on the other hand, the space of the individuals. Both spaces can be superimposed within the framework of an FAMD and interpreted together. In constructing these spaces, FAMD takes into account all first-order interaction effects of all those variables that have found their way into the FAMD. Within the framework of the spatial topologies constructed by the FAMD, the characteristics that are strongly or less strongly associated with each other are visualised:⁵³ the more frequently the characteristic values of a variable occur together, the more strongly they move towards each other in the correspondence space of the FAMD. Vice versa: the less often the characteristics of the variables are associated with each other, the further they move apart in the correspondence space of the FAMD. Furthermore, the less frequently characteristic values are mentioned overall, the more they move to the edges of the correspondence space. The more frequently a characteristic is mentioned, however, the closer it reaches the centroid of the geometric space, which at the same time depicts the average profile of the FAMD. The same applies to the individuals: the more similar the response patterns of two individuals are, the closer they are in the correspondence space of the FAMD and vice versa. The more the response pattern of an individual deviates from the average profile, the more they move to the periphery of the correspondence space of the FAMD. Conversely, the more an individual's response pattern corresponds to the average profile, the more they are attracted to the centroid of the FAMD's correspondence space.⁵⁴ In addition to dimension reduction, FAMD thus makes it possible to analyse

⁵⁰ Pagès. *Multiple Factor Analysis by Example Using R*.

⁵¹ Lê et al.. *FactoMineR: A package for multivariate analysis*.

⁵² Pagès. *Multiple Factor Analysis by Example Using R*.

⁵³ Lê et al.. *FactoMineR: A package for multivariate analysis*.

⁵⁴ Le Roux/Rouanet. *Multiple Correspondence Analysis*.

similarities and reciprocal relationships between quantitative and qualitative variables on the one hand, and units of enquiry on the other.

FAMD can be fed variables either actively or supplementary (simultaneously to MCA and PCA): with the help of the active variables, the geometric space constructed by the FAMD is spanned, whereas the supplementary variables are projected a posteriori into this same space. The supplementary variables can nevertheless be interpreted together with the active variables.⁵⁵

5. Data.

The data for the following analysis are derived from $n = 257$ holders of full professorships at the $n = 22$ German art schools that are grouped together in the RKK.⁵⁶ Since the article aims to examine the distribution of power resources of art school professors, cultural, social, economic and symbolic capital were collected for them:

1. Cultural capital: two forms of cultural capital are considered in the following: certified cultural capital (**LEARN20**), which captures evidence of having completed a degree at an art school. The existence of certified, cultural capital is an important indicator of whether the incorporated capital corresponds to the current standards of the art world and is thus perceived in the field as (il-)legitimate, incorporated cultural capital. Furthermore – in the case of a completed art degree – the structure of the incorporated, cultural capital is surveyed via the recording of the place of study (**LEARN1-LEARN19/LEARN21-LEARN125**). The data source was the database *Artists of the World*⁵⁷ as well as – in case of missing data – additional desk research.
2. Social capital: the better the art school professors are interconnected with renowned artists or gallery owners, the higher the extent to which they have access to rare resources such as reputation, information, exhibition opportunities, publics or artist collaborations. The art school professors' social capital was accordingly recorded in the form of relationships that the professors regularly maintain with various reputable peers and gallery owners. As indicators of the volume of social capital of the art school professors, (1) the ranking positions of the three most frequent co-exhibitors of a professor (**MSW1-MSW6**) as well as (2) the ranking

⁵⁵ Le Roux/Rouanet. *Multiple Correspondence Analysis*.

⁵⁶ For a detailed overview of the input data of the FAMD, see Appendix.

⁵⁷ De Gruyter. *Artists of the World*.

position of the gallery most frequently representing them (**REPGAL1-REPGAL5**) were recorded via the platform ArtFacts⁵⁸.

3. Economic capital: the volume of the art school professors' economic capital is captured by the price of a hypothetical work of 1m x 1m (**PRICE**), which is calculated by the database Limna⁵⁹ based on sales and auction data from the database Artnet. The Art Fair Presence (**ARTFAIR**), also recorded by the database Limna, further shows the market demand for an artist's works based on their presence at leading art fairs. A value of 1 means none, a value of 100 means maximum Art Fair Presence and market demand.
4. Symbolic capital: symbolic capital is captured on the one hand by Cultural Recognition (**CULTREC**), recorded in the database Limna, which indicates an artist's reputation within the art field. The variable Cultural Recognition is based on the number, type, locations and co-exhibitors of an artist's exhibitions. An artist with a Cultural Recognition of 0 can be classified as undiscovered, an artist with a Cultural Recognition of 100 as an established superstar⁶⁰. In addition to Cultural Recognition, the Global Presence of an artist, also provided by Limna, was recorded as a further indicator of a professor's symbolic capital (**GLOBAL**). It indicates whether a professor's reputation is local, national, international or global, i.e. intercontinental in scope. An artist with a Global Presence of 1 can only exhibit in the local context, an artist with a Global Presence of 100 can exhibit all over the world.⁶¹

To capture the current trend in a professor's capital accumulation opportunities, the variable Momentum (**MOMENT1-MOMENT5**) is further fed to the FAMD. The variable Momentum provided by Limna captures the fluctuations in career development in terms of the professor's exhibition activity over the past three years. Momentum thus makes it possible to determine the extent to which professors can be classified as ascending novices, stagnating or descending arrivistes. In order to be able to interpret the geometric space of the FAMD in more detail, the variables age (**AGE**), career age (**CAREER**), disciplinary affiliation (**DISP1-DISP19**),

⁵⁸ ArtFacts. *Home of the Artist Ranking*.

⁵⁹ Limna. *Frequently Asked Questions on How to Buy Contemporary Art*.

⁶⁰ Ebd.

⁶¹ The interpretation and operationalisation of the forms of capital are based on Bourdieu's conceptualisations, but were adapted to the specifics of the field of art school professors. A conscious decision was made not to directly transfer the general model of social spaces in order to adequately capture the specifics of the artistic field. Nevertheless, we recognise that this adaptation can lead to blurring, particularly with regard to the clear delineation of the capital dimensions, their significance for the field positions and their relationship to one another.

origin (**NATIO**) and affiliation (**TEACH1-TEACH22**) are fed into the FAMD in addition to the indicators mentioned.

The variables representing social, economic and symbolic capital are specified as active variables, as long as these – in the case of categorical scaling – do not fall below the 5% criterion of the outlier-sensitive FAMD.⁶² In order to directly consider the differentiation in the field of art school professors based on age and career-related differences (novices vs. established, heresy vs. orthodoxy) in the modelling of the FAMD, the variables momentum, age and career age were further specified as active variables. Due to the fact that only 5 of the 26 dummy-coded variables for cultural capital could meet the 5% criterion, all variables for cultural capital as well as disciplinary affiliation, origin and affiliation were added to the FAMD as supplementary variables (Table 1).⁶³

6. Findings.

To identify the number of dimensions that determine the field of art school professors, a scree plot was specified (Figure 1A). This shows that the field of art schools professors is largely determined by two dimensions. The dimensions of the FAMD extracted in the following jointly explain about 35% of the total variance.

⁶² *Le Roux/Rouanet. Multiple Correspondence Analysis.*

⁶³ For a detailed overview of the distributions of the input variables see the Appendix

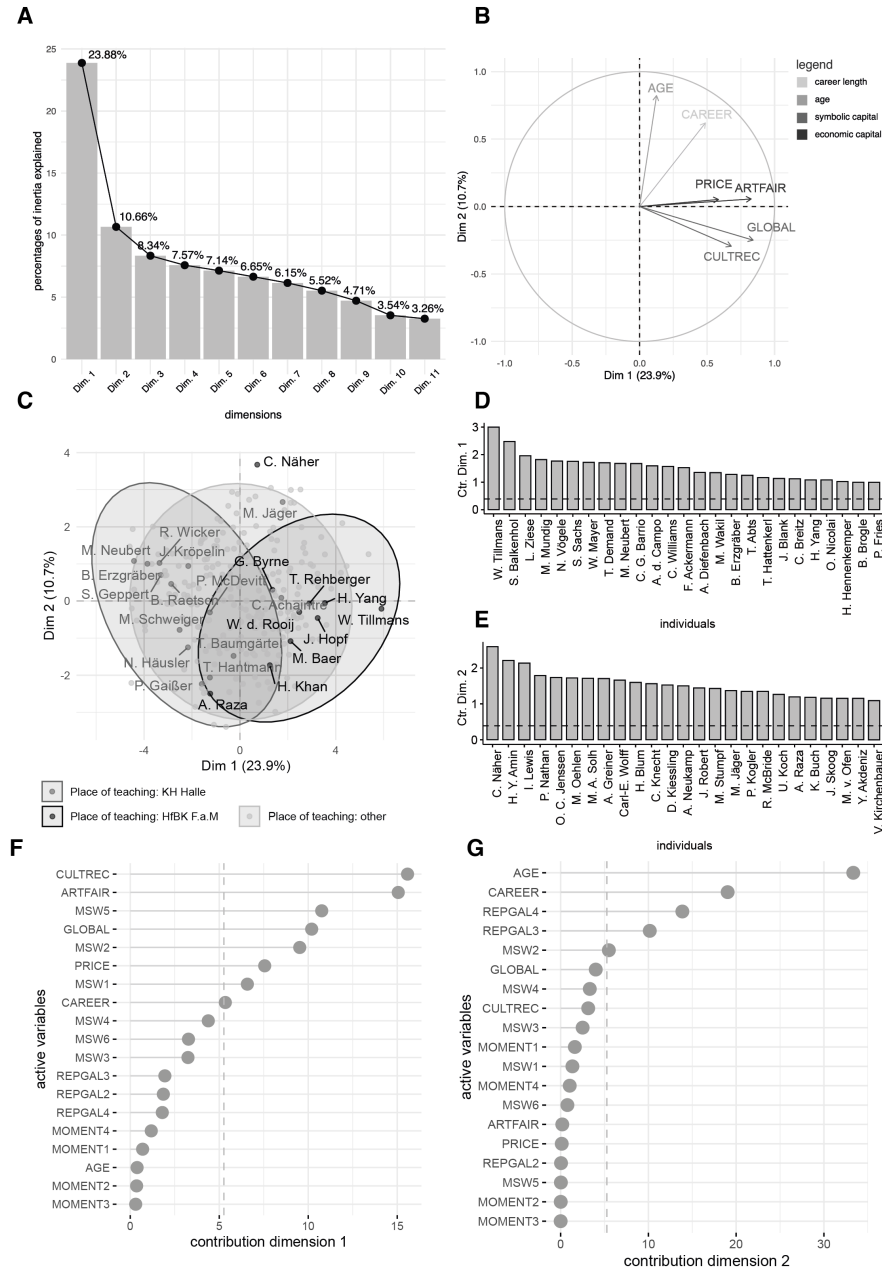


Figure 1. **A:** Explained Variance of the FAMD; **B:** Correlation circle of the quantitative variables; **C:** Concentration Ellipse: UoAaD Halle Professors vs. UoAaD Halle Städelschule F.a.M. Professors; **D:** Professors' contribution to dimensions 1; **E:** Professors' contribution to dimensions 2; **F:**

Contribution of the inputvariables to dimension 1 **G:** Contribution of the inputvariables to dimension 2

6.1 Dimension 1: Capital Volume.

Which variables contribute most to the first dimension's alignment and thus to its meaning? To answer this question, a balloon plot was specified (Figure 1F). Variables with an above-average percentage contribution to the alignment of a dimension can be considered significant. In this case, those variables whose balloons are to the right of the vertical dashed line make an above-average contribution to the alignment of a dimension. Accordingly, the first dimension of the FAMD is determined to the highest degree by the extent of the art school professors' social, economic and symbolic capital. Specifically, it is Cultural Recognition (CULTREC), Art Fair Presence (ARTFAIR), Global Presence (GLOBAL), the price for a 1m x 1m work (PRICE) and the ranking position of the three most frequent co-exhibitors (MSW1, MSW2) that show the highest contributions to the alignment of the first dimension (Figure 2F).

How should the scaling of the first dimension be interpreted? The graph of quantitative variables (Figure 1B) is generally the representation of the active quantitative variables of a FAMD: The mutual proximity of the variables represented by arrows as well as the proximity of the variables to a dimension extracted by the FAMD indicates how strongly the quantitative variables are correlated with each other and with the respective extracted dimensions of a FAMD. Accordingly, the graph of the quantitative variables specified here (Figure 1B) illustrates the positive mutual correlation between economic (PRICE, ARTFAIR) and symbolic capital (GLOBAL, CULTREC) on the one hand, and their clear positive correlation with the first dimension of the FAMD on the other. Furthermore, the graph of the qualitative variables (Figure 2A) shows that the characteristics Gallery: Top 10, Gallery: Top 100, Most freq. co-exhibitor: Top 10 and Most freq. co-exhibitor: Top 100 are clearly correlated with the positive pole of the first dimension. The features Gallery: Top 1,000,000, Most freq. co-exhibitor: Top 100,000 and Most freq. co-exhibitor: Top >100,000 are associated with the negative pole of the first dimension of the FAMD. Accordingly, at the plus pole of the first dimension (right-hand, outer side of the geometric space) there are above-average numbers of professors who have the highest degree of social, economic and symbolic capital, and at the minus pole (left-hand, outer side of the geometric space) there are above-average numbers of professors who are largely devoid of these assets.

6.2 Dimension 2: Duration of Field Affiliation.

Which (active) variables contribute most to the alignment and thus to the importance of the second dimension? Looking at the specified balloon plot (Figure 1G) shows that age (AGE), career age (CAREER) and aspects of social capital (REPGAL4, REPGAL3) have an above-average influence on the orientation of the second dimension. Contrary to the first dimension, the second dimension is thus not determined by the social capital that results from proximity to reputable peers, but by trade relations with prestigious galleries. How should the scaling of the second dimension be interpreted? The specified graph of the quantitative variables (Figure 1B) shows the positive mutual correlation between age (AGE) and career age (CAREER) on the one hand, and their clear positive correlation with the second dimension of FAMD on the other. Furthermore, the graph of the qualitative variables (Figure 2A) shows that the characteristic Gallery: Top 1000 is clearly associated with the minus pole, while the characteristic Gallery: Top 10,000 is clearly associated with the plus pole of the second dimension. Accordingly, at the plus pole of the second dimension (upper, outer edge of the geometric space) are professors of higher age, with long careers and rather low gallery capital, and at the minus pole (lower, outer edge of the geometric space) are younger professors with short careers and rather high gallery capital.

Hückstädt: Power in the Field of Art School Professors

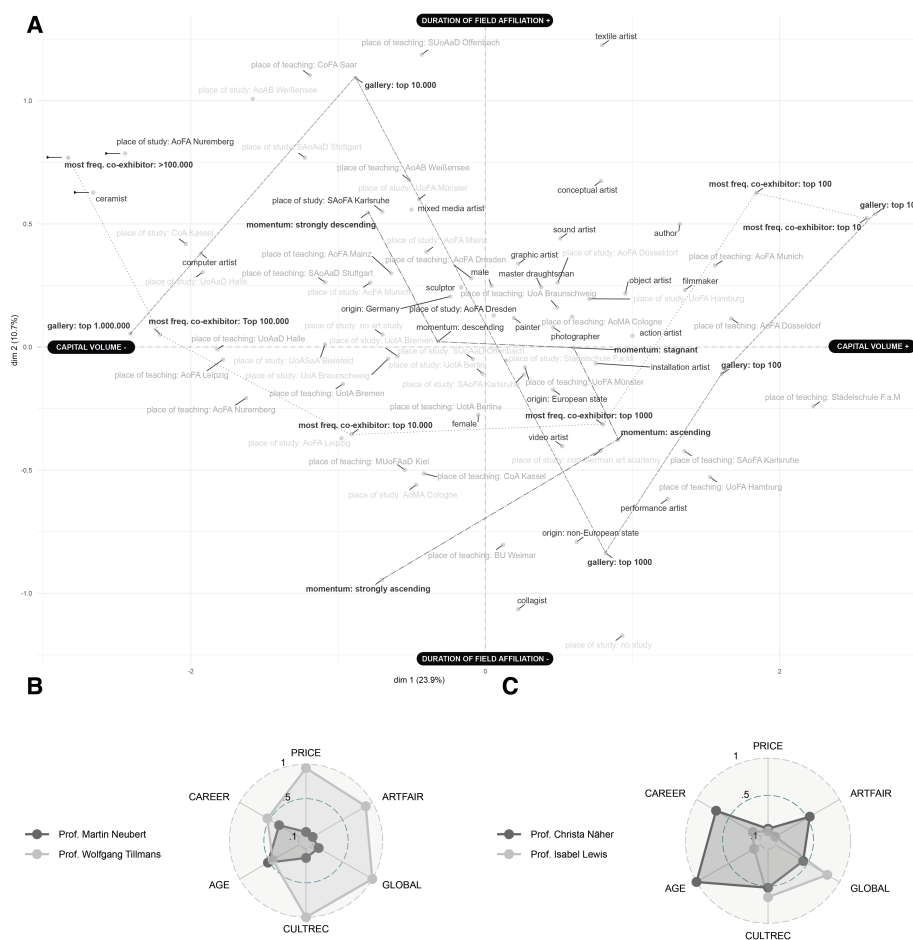


Figure 2. **A:** Geometric space of the FAMD: The field of art school professors; **B:** Spider plot⁶⁴ of ideal-typical, opposing positions of the dimension 1; **C:** Spider plot of ideal-typical, opposing positions of the dimension 2

6.3 Supplementary Variables.

The analysis can be further refined by taking the supplementary variables introduced into the FAMD into account in the further interpretation. In order to present the geometric space of the FAMD clearly, the further interpretation is carried out quadrant-wise on the basis of the above-mentioned dimensions: the lower right quadrant contains an above-average number of comparatively young, established professors with short career

⁶⁴ Spider plots use standardised scaling to ensure a comparable representation of variables. Standardisation allows metrically scaled variables with different units of measurement or ranges of values to be compared correctly in order to analyse their relative importance in the context of the whole picture.

paths and a rising career trend. They have comparatively high social, symbolic and economic capital and express themselves with above-average frequency in modern, artistic disciplines such as installation, video and performance art. Furthermore, they are more often than average of non-German and non-European origin, are self-taught or have studied at renowned national (Städelschule F.a.M., UotA Berlin) or international art schools. Diametrically opposed to this in the FAMD correspondence space are professors on the upper left quadrant with long career paths who have passed their zenith and are confronted with strongly descending career trends. Accordingly, they have only a low level of social, symbolic and economic capital. They are of German origin with above-average frequency, have studied at smaller West German or East German art schools and – in contrast to the young arriviste – make use of devalued (ceramics), classical (sculpture) or now classical (mixed media) disciplines. On the lower left quadrant are still young professors who are not yet fully established but who are associated with strongly rising career paths. They, too, have low social, symbolic and economic capital, but – in contrast to the descending arrivistes – can hope that their situation will improve in the future in view of the upward trend in their careers. They are neither disproportionately associated with a specific origin nor with specific disciplines, but – like the descending arrivistes – have also studied disproportionately at smaller West German or East German art schools. Finally, diametrically opposed to them, the upper right quadrant contains an above-average number of old, established professors with long career paths and a tendency towards stagnating career trends. They have high social, symbolic and economic capital and are associated with artistic disciplines of all stripes: as means of expression, they favour subversive (performance, textile, conceptual, sound and film art) as well as conventional disciplines (graphic art, painting) with above-average frequency. They are not associated with a specific origin, but have studied at renowned West German art schools (AoFA Düsseldorf, UoFA Hamburg), as have some of the up-and-comers associated with them in the correspondence space.

The dual separation of the positions of the art academy professors, which takes place on the basis of the first two dimensions of the FAMD, can be illustrated exemplarily as follows (Figure 2C): on the left is the concentration ellipse of the professors at the UoAaD Halle, clearly inclined towards the negative pole of capital volume, especially with increasing age. In contrast, to the right are the professors at the Städelschule F.a.M., who – in complete contrast to the professors at the UoAaD Halle – tend towards the positive pole of capital volume with increasing age. Accordingly, the contrasting characteristics (exemplified in Figure 2B/C) of Professors M. Neubert and W. Tillmann contribute most strongly to the first dimension, those of

Professors C. Näher and I. Lewis most strongly to the alignment of the second dimension (Figure 1D/E)⁶⁵.

7. Conclusion.

7.1 Summary of the Findings.

The aim of the article was to map the field of German art school professors with the help of Bourdieu's field theory. Although the professors at German art schools are a socio-structurally narrow and homogeneous elite of artists, it could be shown, with the help of FAMD, that they exhibit a strong, social in-group stratification. In particular, the positions on the first dimension of the FAMD – which characterises the extent of their symbolic, social and economic capital – are associated with extremely unequal opportunities for the professors in the context of the struggles for the monopoly on the definition of legitimate art. The article shows two antagonistic ideal types at the extremes of the horizontal axis of the FAMD: on the left, there is an above-average number of artists of German origin who have studied at rather small, German art schools, who tend to orient their art production towards monodisciplinarity and who, in every respect, have a low volume of capital. On the right, on the other hand, there is an above-average number of artists of non-German origin who have studied at large German or international art schools, organise their cultural productions in a multidisciplinary way and have a high capital volume in every respect.

Furthermore, the second dimension of the FAMD concisely showed the duration of membership in the art field and the professorial elite, which is connected with the power to deploy large capital volumes, the age of the professors and a career that is either rising, stagnating or declining. A prominent mechanism for the distribution of power resources in the field of art school professors thus became clear: the dominant positions of the established artists as well as the patterns of perception, thought and action represented by them are actively or passively questioned by young artists over time. Established notions of legitimate art are thus challenged by novices, who take new or previously devalued artistic paths in order to make themselves heard and gain recognition. This process of challenging and surpassing established standards successively devalues the practices of the old established professors, resulting in a decline in their careers and, related to this, a collapse in the volume of social, economic and symbolic capital they can deploy.

⁶⁵ For a comparison of the positions of further professors or art schools in the geometric space of FAMD, see Appendix.

7.2 Theoretical Contributions.

The first dimension of the FAMD confirmed the central assumption of the field theory that the field of art school professors is clearly socially stratified. The analysis thus showed for the first time that the actors in the higher spheres of the art field can also be assigned to different social clusters, in which social, economic and symbolic capital is available in very different ways. It should be noted that the distribution pattern of (incorporated) cultural capital in the geometric space of FAMD was less clear than that of social, economic and symbolic capital.

Furthermore, the FAMD confirmed the field-theoretical assumption of the permanent changeability of fields: the second dimension of the FAMD clearly showed that the configuration of the field of art school professors is a dynamic one and thus subject to continuous processes of change. Whether professors can assert their view as legitimate is thus primarily conditioned by the capital available to them, but secondarily influenced by their age, career age and the momentum of their career. The analysis further confirms that the professors' artistic careers are based less on objective educational or competence advantages (incorporated cultural capital) than on social and symbolic power: thus, the analysis shows that (incorporated) cultural capital is only very weakly associated with social, symbolic and economic capital. Symbolic, social and economic capital, on the other hand, are highly correlated with each other. Possessing symbolic capital therefore no longer – as Bourdieu assumed – contradicts possessing economic capital.

Finally, the analysis makes clear that the subfield of large-scale production does not play a role in the structure of the field of art school professors: the representatives of the subfield large-scale production should have high economic and low symbolic capital due to the orientation of their art production towards business parameters. In fact, no professor could be found in the data where such a distribution of capital could be observed. However, it can be said that the struggles for status and power in the field of professors are largely carried out by representatives of the subfield of pure production.

7.3 Limitations and Gaps for Future Research.

The operationalizations of Bourdieu's forms of capital chosen in this work are grounded in his theoretical considerations and the available empirical data. However, the validity and robustness of the results could be enhanced by testing alternative operationalizations and subjecting the approaches used here to further validation studies. Additionally, the active variables selected for the FAMD significantly influence the configuration of the

resulting geometric space, making it advisable to check the stability of this configuration by incorporating additional variables.

It is important to note that FAMD was employed as an exploratory data analysis method, meaning that no direct causal conclusions can be drawn. Instead, only associations between the input variables of the FAMD were identified. Testing causal hypotheses, such as the acquisition conditions of symbolic, social, or economic capital, would require longitudinal data and causal analyses. This focus on potential causalities aligns with the central research gap highlighted in this article: the need for further research to examine how the power dynamics among art school professors evolve over time. Specifically, it is essential to understand how certain styles, genres, or practices are devalued or valorized, how particular artists attain the status of professor, and which groups of actors drive changes in the power structure of art academies. Such investigations would contribute significantly to a deeper understanding of the relationships between the forms of capital and their social effects, as well as the broader configuration of the field of art school professors.

Literature.

- ArtFacts. 2023. *Home of the Artist Ranking*. <https://artfacts.net/>, from 01.02.2024.
- Atkinson, Will. „Charting Fields and Spaces Quantitatively: From Multiple Correspondence Analysis to Categorical Principal Components Analysis“. *Quality/Quantity*, 28. April 2023. <https://doi.org/10.1007/s11135-023-01669-w>.
- Beckert, Jens/Rössel, Jörg. 2013. *The Price of Art. European Societies* 15(2), S. 178–95. <https://doi.org/10.1080/14616696.2013.767923>.
- Blasius, Jörg. 2001. *Korrespondenzanalyse*. Internationale Standardlehrbücher der Wirtschafts- und Sozialwissenschaften. München: Oldenbourg.
- Bourdieu, Pierre. 2015. *Distinction: A Social Critique of the Judgement of Taste*. London: Routledge, Taylor & Francis Group.
- Bourdieu, Pierre. 2016. *Sozialer Raum und „Klassen“: zwei Vorlesungen: mit einer Bibliographie der Schriften Pierre Bourdieus von Yvette Delsaut*. Frankfurt am Main: Suhrkamp.
- Bourdieu, Pierre. 2022. *The Rules of Art – Genesis and Structure of the Literary Field*. Basel/Berlin/Boston: Stanford University Press.
- Buckermann, Paul. 2020. *Ranking Art: Paradigmatic Worldviews in the Quantification and Evaluation of Contemporary Art. Environment and Planning A: Economy and Space* 53(1): 171–189. Heidelberg: Universität Heidelberg.
- De Gruyter. 2023. *Artists of the World*. <https://aow.degruyter.com>, from 01.02.2024.
- Gerber, Alison/Childress, Clayton. 2017. *I Don't Make Objects, I Make Projects: Selling Things and Selling Selves in Contemporary Artmaking*, in: *Cultural Sociology* 11(2), S. 234–254. <https://doi.org/10.1177/1749975517694300>
- Hölscher, Stefan/Zymek, Bernd. 2015. *Notwendig unbestimmt? Verfahren und Strukturen der Aufnahme- und Auswahlprozesse an Kunsthochschulen*, in: Werner Helsper/Heinz Hermann Krüger (eds.). *Auswahl der Bildungsklientel*. Wiesbaden: Springer Fachmedien, S. 211–238. https://doi.org/10.1007/978-3-658-09375-4_9

- Kleimann, Bernd et. al. 2021. *Qualitätssicherung von Berufungsverfahren an deutschen Kunsthochschulen*, in: Zeitschrift für Qualitätsentwicklung in Forschung, Studium und Administration 15, S. 73-82.
- König, Alexandra. 2018. *Von wahrscheinlichen und unwahrscheinlichen Wegen: Der Zugang zum Friseursalon, zur Universität und zur Kunstakademie im kontrastiven Vergleich*, in: Zeitschrift für Soziologie der Erziehung und Sozialisation 3, S. 250-266.
- Le Roux, Brigitte; Rouanet, Henry. 2010. *Multiple Correspondence Analysis*. Quantitative Applications in the Social Sciences 163. Thousand Oaks, CA: Sage Publications.
- Lê, Sébastien; Josse, Julie; Husson François. 2023. *FactoMineR: A package for multivariate analysis*, in: Journal of Statistical Software 25(1), S. 1-18. <https://doi.org/10.18637/jss.v025.i01>
- Limna. 2023. *Frequently Asked Questions on How to Buy Contemporary Art*. <https://limna.ai/faq.html>, from 01.02.2024.
- Lynen, Peter M. 2014. *Kunsthochschulen und Kunstmarkt: Funktionen und Wechselwirkungen*, in: Andrea Hausmann (ed.). *Handbuch Kunstmarkt*. Bielefeld: transcript Verlag, S. 113-134. <https://doi.org/10.14361/transcript.9783839422977.113>
- Pagès, Jérôme. 2014. *Multiple Factor Analysis by Example Using R*. New York: Chapman and Hall/CRC. <https://doi.org/10.1201/b17700>
- Quemin, Alain. 2015. *International Fame, Success and Consecration in the Visual Arts*, in: Dagmar Danko; Olivier Moeschler; Florian Schumacher (eds.). *Kunst und Öffentlichkeit*. Wiesbaden: Springer Fachmedien, S. 345-364. https://doi.org/10.1007/978-3-658-01834-4_17
- Rektorenkonferenz der deutschen Kunsthochschulen. 2023. *Kunsthochschulen/Kunstakademien in der deutschen Hochschullandschaft - Eine Positionsbeschreibung*. <https://www.kunsthochschulen.org>, from 01.02.2024.
- Rössel, Jörg. 2014. *Der Kunstmarkt: Die Perspektive Der Kunstsoziologie*, in: Andrea Hausmann (ed.). *Handbuch Kunstmarkt – Akteure, Management und Vermittlung*. Bielefeld: transcript Verlag, S. 57-74. <https://doi.org/10.1515/transcript.9783839422977.57>
- Rothmüller, Barbara; Saner, Philippe; Sonderegger, Ruth; Vögele, Sophie. 2016. *Kunst, Kritik, Bildungsgerechtigkeit. Überlegungen zum Feld der Kunstausbildung*, in: Andrea Lange-Vester/Tobias Sander (eds.). *Soziale Ungleichheiten, Milieus und Habitus im Hochschulstudium*. Weinheim, Basel: Beltz Juventa, S. 89-105.
- Salles, Débora et. al. 2016. *The Social Capital Structure in the Contemporary Fine Arts Field: The Legitimation and Prestige Logics in the Power 100 Ego Networks*, in: P2P E INOVAÇÃO 2(2), S. 142-159. <https://doi.org/10.21721/p2p.2016v2n2.p142-159>
- Schultheis, Franz et. al. 2015. *Kunst und Kapital. Begegnungen auf der Art Basel*. Köln: König. <http://d-nb.info/1068942177>
- Schumacher, Florian. 2011. *Bourdieu's Kunstsoziologie*. UVK.
- Schürkmann, Christiane. 2017. *Kunst in Arbeit: künstlerisches Arbeiten zwischen Praxis und Phänomen*. Sozialtheorie. Bielefeld: Transcript.
- Tangian, Katia. 2010. *Spielwiese Kunstakademie. Habitus, Selbstbild, Diskurs*. Hildesheim: Georg Olms Verlag. <http://d-nb.info/1002789028/04>
- Zahner, Nina Tessa. 2005. *Die neuen Regeln der Kunst*. Frankfurt am Main: Campus, 2005
- Zahner, Nina Tessa. 2022. *Art Perception and Power. A Plea for Relational Sociological Aesthetics*. In *Arts and Power. Kunst und Gesellschaft*, Hrsg. von L. Gaupp, A. Barber-Kersovan und V. Kirchberg, 87-102. Wiesbaden: Springer VS. https://doi.org/10.1007/978-3-658-37429-7_5.

Appendix.

An interactive ShinyApp was programmed for a detailed overview of the professors' positions in the geometric space of the FAMd, the point clouds of the art schools, the distributions of the input variables and the data on which the analysis is based:

https://chernoffaces.shinyapps.io/field_of_art_professors_supp_materials/

Table.

Table 1. Input variables for the FAMd

Dimension	Operationalisation	Name	Source
CULTURAL CAPITAL			
Certified cultural capital	Studied at an art school	LEARN20	Artists of the World/ research desk
Incorporated cultural capital	Place of art degree	LEARN1-LEARN19, LEARN21-LEARN125	Artists of the World/ research desk
SOCIAL CAPITAL			
	Ranking position of the gallery that has represented a professor most often	REPGAL1-REPGAL5	ArtFacts
	Ranking position three most frequent co-exhibitors	MSW1-MSW6	ArtFacts
ECONOMIC CAPITAL			
	Price for a 1x1m work	PRICE	Limna
	Art Fair Presence	ARTFAIR	Limna
SYMBOLIC CAPITAL			
	Cultural Recognition	CULTREC	Limna
	Global Presence	GLOBAL	Limna

Dimension	Operationalisation	Name	Source
OTHER VARIABLES			
	Age	AGE	Artists of the World/ desk research
	Career age	CAREER	Artists of the World/ desk research
	Disciplinary affiliation	DISP1-DISP19	Artists of the World/ desk research

(Stadt-)Gesellschaft als soziale Plastik:

Eine ethnographisch-explorative Fallstudie zur Soziologie der Intervention eines Bildenden Künstlers in Esens und Duisburg.

Jörg Hüttermann

Abstract.

(Urban) society as social sculpture: An ethnographic-explorative case study on the sociology of a visual artist's intervention in Esens and Duisburg. With his article, which is based on an ethnographic-explorative case study, the author would like to contribute to answering the questions of how visual artists intervene in the city and society and which specific patterns and strategies of action concerning the visual arts come into play. On the way to his goal, the author first looks at convergences in the understanding of intervention in the visual arts characterised by Joseph Boys and current sociology. This is followed by a biographical sketch of the Jewish-Persian-German artist Cyrus Overbeck, who lives in Duisburg. This is followed by ethnographic observations of some of his artistic interventions. The author describes how he experiences a 'social sculpture' (performance) by the artist, in which the artist creates a rollercoaster of emotions in both himself and the audience, transforming them into moments of passage in his art. The author also provides an ethnographic insight into Overbeck's attempt to transform a court case into an artistic performance and in this way to intervene in the city and society. Building on these and other observations, it is then shown that the social logic of Overbeck's intervention art is based on at least three productive social (not logical!) paradoxes: 1. the strategy of not acting strategical, 2. self-positioning through coquetry with the outsider label and 3. conflict resolution through conflict escalation. The artist himself must not resolve these paradoxes on pain of failure. Rather, he must make them permanent in order to wrestle with them in order to advance his creative process and his interventions in the city and society. These paradoxes manifest important characteristics of Cyrus Overbeck's intervening visual art. However, there is another aspect to the determination of the obstinacy of his artistic interventions - namely the biographical mandate anchored in his family history to do everything in his power to ensure that Auschwitz was not repeated, despite numerous death threats, damage to property and violent assaults directed against his person.

Zusammenfassung.

Der Autor möchte mit seinem auf einer ethnographisch-explorativen Fallstudie basierenden Artikel zur Beantwortung der Fragen beitragen, wie einzelne bildende Künstler:innen in Stadt und Gesellschaft intervenieren und welche spezifischen, die Bildende Kunst betreffenden Handlungsmuster und -strategien dabei zum Tragen kommen. Die Fallstudie versteht sich als erster Schritt in Richtung weiterer Einzelfallstudien zur Bildenden Kunst und darauf aufbauenden komparativen Analysen. Auf dem Wege zu diesem Erkenntnisziel befasst sich der Verfasser im vorliegenden Artikel zunächst mit Konvergenzen im Interventionsverständnis der von Joseph Boys geprägten Bildenden Kunst und der aktuellen Soziologie. Daran schließt eine biographische Skizze des in Duisburg lebenden jüdisch-persisch-deutschen Künstlers Cyrus Overbeck an. Es folgen ethnografische Beobachtungen einzelner künstlerischer Interventionen Overbecks. Auf diese und noch weitere Beobachtungen aufbauend wird sodann gezeigt, dass die Soziologik der Overbeck'schen Interventions-Kunst auf mindestens drei produktiven sozialen (nicht logischen!) Paradoxien/Paradoxien beruht: 1. der Strategie der Strategielosigkeit, 2. der Selbstpositionierung durch Koketterie mit dem Außenseiteretikett und 3. der Konfliktlösung durch Konflikteskalation. Der Künstler selbst darf diese ihn bewegenden Paradoxien/Widersprüche bei Strafe des Misserfolgs nicht auflösen. Vielmehr muss er sie auf Dauer stellen, um mit ihnen ringend seinen kreativen Prozess bzw. seine Interventionen in Stadt und Gesellschaft voranzutreiben.

1. Das Problem der Intervention.

Wenn das Thema ›Intervention‹ in lokale Kontexte aufgeworfen wird, denken Stadtsoziologen, Stadtplaner, Lokalpolitiker, Stadtgeographen und selbst Kulturverwaltungen eher nicht an die Bildende Kunst eines Richard Serra in Bochum oder an die Aufsehen erregende Autoperforationskunst in Dresden und Ost-Berlin im letzten Jahrzehnt der DDR.¹ Stattdessen mögen andere Bilder vor ihrem geistigen Auge erscheinen; so etwa sozialplanerische Maßnahmen, Projekte zur baulichen und infrastrukturellen Stadtteilerneuerung, der lokalen Beschäftigungsförderung oder der sozialräumlichen Gewaltprävention und anderes mehr. Zwar besinnen sich Entscheider*innen häufig auch auf Kulturveranstaltungen. Doch die damit verbundenen schulischen, museumspädagogischen oder ehrenamtlichen Projekte, die man gemeinhin mit ›Kunst und Kultur‹ verbindet – etwa in Form von Kunst- und Literatur-Ausstellungen, Lesungen, Mitmach-Programmen und anderen Events – werden eher als flankierende

¹ Schneider. *Eine Befragung städtischer Kulturämter in Deutschland.*

Maßnahmen denn als eigenständig wirkende Eingriffe in die Stadtgesellschaft aufgefasst.

Nach drei Jahrzehnten eigener Stadtforschungen verfestigt sich der Eindruck, dass vor allem politisch-administrative Entscheider*innen die Bildende Kunst allenfalls als ›weiches‹ Supplement ›eigentlicher‹ stadtgesellschaftlicher Interventionen verstehen. Vor dem Hintergrund der ubiquitären Standortkonkurrenz kommt der Bildenden Kunst die Aufgabe der Imagepflege bzw. der Anwerbung finanzstarker Neuzugänge der ›Guten Gesellschaft‹ zu. Jenseits der etablierten lokaladministrativen Top-Down-Perspektive auf die Stadtgesellschaft, die von Stadtforscher*innen lange unkritisch übernommen worden², ist aber zu erkennen, dass die Bildende Kunst grundsätzlich auf eine eigenlogische und eigensinnige Weise in die Stadtgesellschaft intervenieren kann. Dies ist hier Anlass, Ergebnisse einer exemplarischen Analyse darzulegen, die sich mit den Interventionen eines Bildenden Künstlers in die Esenser und Duisburger Stadtgesellschaft befasst. Zugleich ist dies eine erste Annäherung an die Beantwortung der Frage, welcher Soziologik³ die Bildende Kunst folgt, wenn sie in Stadt und Gesellschaft interveniert.

Ausgangspunkte meines⁴ Interesses an der Bildenden Kunst und damit zugleich Voraussetzungen für diesen Artikel sind zum einen ein DFG-Projekt, das sich mit zivilgesellschaftlichen Formen der »Integration durch Konflikt« in Duisburg befasste⁵ und ein vom BMBF geförderter Projektverbund zur Erforschung von emotionalisierten lokalen Konflikten.⁶ Im Verlaufe der sich z. T. räumlich und zeitlich überschneidenden Projekte

² de Certeau. *The Practice of Everyday Life*.

³ Mit dem Begriff der Soziologik bezeichne ich das je charakteristische Ensemble jener Handlungen und Voraussetzungen, das die Entstehung, den Erhalt, den Wandel und ggf. auch den Zerfall bzw. das Ende eines sozialen Tatbestandes erklärt. Ein sozialer Tatbestand kann ein Ereignis, eine Gruppe, ein Milieu, ein Konflikt, eine Sozialstruktur, ein Zeitgeist, eine Situation, ein System, eine Handlung, ein Milieu oder was immer sein, soweit und sofern es wahrgenommen wird und seine Wahrnehmung für die menschliche Interaktion Konsequenzen hat.

⁴ Für den nachstehenden Text verwende ich die grammatische Form der ersten Person. Auf diese Weise möchte ich der Tatsache Rechnung tragen, dass die Ergebnisse meiner und überhaupt aller ethnographisch ansetzenden Feldforschung trotz des notwendigen Rekurses auf ethnographische Distanzierungsverfahren durch die Person des Forschenden geprägt sind. Dies sollte nicht durch die Distanz erheischende Suggestivkraft der dritten Person überspielt werden.

⁵ Das von mir konzipierte und von Thomas Faist beantragte DFG-Projekt war an der Fakultät für Soziologie der Universität Bielefeld angesiedelt (Laufzeit inklusive Verlängerung: 01.04.2021-31.03.2025).

⁶ Der in Zusammenarbeit mit sechs Forschungs- und Konfliktbearbeitungseinrichtungen – darunter auch das Institut für interdisziplinäre Konflikt- und Gewaltforschung (IKG) – entwickelte, von der Fachhochschule Erfurt koordinierte und vom BMBF geförderte Forschungsverbund, „LoKoNet“, befasst sich mit Wirkungszusammenhängen zwischen Räumen, Konflikten und Emotionen (Laufzeit: 01.04.2023-31.03.2026).

stieß ich in Duisburg auf eine prominente lokale und überlokale Persönlichkeit der Bildenden Kunst – Cyrus Overbeck.

Im Folgenden werde ich Eigensinn und Eigenlogik der Interventionskunst des Cyrus Overbeck in fünf Argumentationsschritten darlegen. Zunächst befasse ich mich mit Konvergenzen im Interventionsverständnis von Kunst und Soziologie. Auf dieser Basis umreiße ich den Forschungsstand und bestimme ein Forschungsdesiderat – nämlich eine Antwort auf die Frage zu erhalten, wie Bildende Künstler:innen unserer Tage konkret in Stadt und Gesellschaft intervenieren und welcher Soziologik sie dabei folgen (Kapitel 2). Zur fallgestützten Beantwortung dieser Frage schließe ich zunächst eine biographische Skizze des Künstlers Cyrus Overbeck an. Dieser erhebt den Anspruch, in Stadt und Gesellschaft intervenieren, um den hierzulande aufkeimenden Antisemitismus zu bekämpfen (Kapitel 3). Im nächsten Schritt folgt ein auf teilnehmende Beobachtungen beruhendes Kapitel, in dem es um konkrete Interventionspraktiken Overbecks geht. Zum einen beschreibe ich darin, wie ich eine Performance erlebe, im Rahmen derer der Künstler in mir und in seinem Publikum ein Wechselbad der Gefühle erzeugt und uns so in Durchgangsmomente seiner plastizierenden und zugleich intervenierenden Kunst verwandelt. Zum anderen gebe ich einen Einblick in den Versuch Overbecks, einen Gerichtsprozess in eine künstlerische Performance zu verwandeln, um so in Stadt und Gesellschaft einzugreifen (Kapitel 4). Darauf aufbauend reflektiere ich die dargelegten Befunde aus einer empirisch inspirierten sozialtheoretischen Perspektive. Ich argumentiere, dass die Soziologik der Overbeck'schen Kunst unter anderem auf mindestens drei produktiven sozialen (nicht logischen!) Widersprüchen bzw. Spannungen beruht: 1. Strategie der Strategielosigkeit, 2. Etablierung durch Koketterie mit dem Außenseiteretikett und 3. Konfliktlösung durch Konflikteskalation. Der Künstler darf diese Paradoxien/Widersprüche bei Strafe seines Stillstands bzw. des Misserfolgs nicht auflösen, sondern er muss sie auf Dauer stellen, um mit ihnen ringend seinen kreativen Prozess voranzutreiben. In diesen Paradoxien/Widersprüchen manifestieren sich bedeutende Aspekte der Soziologik der intervenierenden Bildenden Kunst des Cyrus Overbeck. Neben den Paradoxien und Widersprüchen, den kunsthandwerklichen Fähigkeiten und dem individuellen, durch Renommee ergänzten Charme des Künstlers tritt ein weiterer wesentlicher Aspekt der Soziologik der Overbeck'schen Interventions-Kunst hinzu – nämlich sein in der Familiengeschichte angelegter biographischer Auftrag, den deutschen Faschismus mit dem Mut der Verzweiflung zu bekämpfen.

Zur Erhebungs- und Analysemethodik: Der Artikel beruht auf explorativ ausgerichtete ethnographische Feldforschungen im Umfeld von vier Bildenden Künstlerinnen in und um Duisburg. Die ethnographisch-explorative Ausrichtung ist darin begründet, dass ich mit dem seinem Forschungsgegenstand – dem konkreten Interventionshandeln Bildender

Künstler:innen in stadtgesellschaftlichen Kontexten – terra incognita betrete und somit der Entdeckung alltagsweltlicher Handlungsmuster mehr Gewicht geben muss als sozialtheoretischen Argumenten. Als Erhebungsmethoden dienten neben wiederholten teilnehmenden Beobachtungen in Ateliers, bei Performances, öffentlichen Veranstaltungen (z. B. Preisverleihungen) und Diskussionsrunden auch vier narrativ-biographische Interviews mit bildenden Künstlerinnen sowie Experteninterviews mit acht Duisburger Lokalpolitiker:innen. Datenerhebung und Datenauswertung lehnen sich an den Forschungsstil der Grounded Theory an.⁷ Das heißt Fallauswahl und Datenerhebung bzw. das Sampling sind theoriegeleitet und die Theoriebildung wiederum auf die Empirie bezogen.⁸ Mit Blick auf die Begründung der Fallauswahl bedeutet die für diesen Forschungsansatz charakteristische Einheit von Erhebung und Theoriebildung, dass die Auswahl des Falles erst durch den mehr oder weniger gelungenen Vollzug der Analyse bzw. durch Analyseergebnisse begründet wird. Qualitätskriterien sind hier u. a. Anschlussfähigkeit, Innovativität, Gegenstandsangemessenheit (auch der Sprache) und logische Konsistenz der Argumentation.⁹ Ein Vorzug der Grounded Theory ist, dass sie dem Autor die Möglichkeit eröffnet, Daten unterschiedlicher Natur und unterschiedlichen Ursprungs in die Analyse zu integrieren.¹⁰ Im vorliegenden Fall waren das neben Interview- und Beobachtungsdaten auch Daten, die in Internetforen, Kunstaussstellungen, Privatarchive (unveröffentlichte Texte) und in konventionellen Pressemedien erhoben wurden.

Die von der klassischen Grounded Theory bemühte ›Discovery‹-Semantik kann den falschen Eindruck hinterlassen, dass Sozialforschende durch ihre Anwendung bloß etwas objektiv Vorhandenes auffänden.¹¹ Demgegenüber sei angemerkt, dass vom vorliegenden Artikel nicht mehr aber auch nicht weniger zu erwarten ist, als eine systematisch generierte, sich dem Gegenstand annähernde Konstruktion einer letztendlich unabbildbaren ›Wirklichkeit‹.

2. Konvergenzen im Interventionsverständnis von Kunst und Soziologie.

⁷ Strauss/Corbin. *Grounded Theory Research*.

⁸ Glaser/Strauss. *The Discovery of Grounded Theory*.

⁹ Strübing et al.. *Gütekriterien qualitativer Sozialforschung*.

¹⁰ Strauss. *Grundlagen qualitativer Sozialforschung*, S. 55f.

¹¹ Charmaz. *Constructing grounded theory*.

2.1 Der Interventionsbegriff der Soziologie.

Innerhalb der Soziologie variiert die Definition dessen, was der Begriff soziale Intervention umreißt, in Relation zu fachspezifischen Differenzierungen und Interventionsbereichen. Aus dem Blickwinkel der Soziologie abweichenden Verhaltens bezeichnet Intervention das »Einschreiten von Instanzen gegen abweichendes Verhalten«. ¹² In der Soziologie der sozialen Arbeit meint Intervention dagegen nicht die Unterbrechung eines als sozial- oder psychopathologisch definierten Prozesses, sondern die gezielte Allokation wohlfahrtsstaatlicher Unterstützungsleistungen zur Bewältigung individueller oder familiärer Notlagen, die man gemeinhin mit dem Themenfeld der sozialen Frage verbindet. ¹³ In der politischen Soziologie wird Intervention dagegen in der Regel als staatliches (häufig militärisches) Eingreifen eines Staates in einen internationalen Konflikt oder in einen anderen Staat begriffen.

Solche Interventionsbegriffe eint, dass sie die Steuerungssouveränität und Steuerungsmacht des intervenierenden Akteurs gegenüber der Selbststeuerungskompetenz des Gegenübers (gleich ob dieser z. B. als schutzbedürftiger Klient des Wohlfahrtsstaates oder als Straftäter definiert ist) hervorheben. Das Gegenüber der Intervention erscheint demzufolge nicht als Akteur, sondern als Reakteur.

Viele auf diesem Verständnis beruhenden Interventionen haben nicht-intendierte, kontraproduktive Ergebnisse hervorgebracht. Zur Veranschaulichung mag ein Seitenblick auf die unerwarteten Nebenfolgen dienen, die von einer angekündigten gesetzlichen Begrenzung CO₂-emittierender Heizungssystemen ausging. Allein die Ankündigung des Gesetzes erzeugte einen nicht beabsichtigten Nachfrageboom und eine entsprechende Preissteigerung – von existenziellen Ängsten in ärmeren Schichten ganz zu schweigen. Auch dort, wo es um Eingriffe zugunsten des Kindeswohls geht, kommen Soziolog*innen zusehends Zweifel an Interventionen, die von einem unangemessenen Steuerungsoptimismus getragen sind und unbeabsichtigte konstraintentionale Auswirkungen haben können. ¹⁴

Aufgrund solcher Erfahrungen geht die Soziologie heute umsichtiger mit dem Interventionsbegriff um. So betrachtet die Systemtheorie Intervention als vom intervenierenden System gesetzte Irritation der Erwartungsstrukturen oder Operationsroutinen eines in der Umwelt des Systems verorteten ›Gegenübers‹, das selbst wieder ein komplexes System ist. Die Stärke des Interventionsbegriffs der soziologischen Systemtheorie

¹² Klimke et al., *Lexikon zur Soziologie*.

¹³ Reis, *Die Erforschung von Sozialen Interventionen und intervenierende Sozialforschung*.

¹⁴ Alberth et. al., *Kontingenzprobleme sozialer Interventionen*.

ist, dass hier nur solche Handlungen oder Maßnahmen den Begriff der Intervention verdienen, welche die operative Geschlossenheit ihres Gegenübers, mithin seine Eigenlogik, nicht ignorieren.¹⁵ Intervention kann demzufolge nur gelingen, wenn sie den direkt lenkenden, linearen Eingriff eines übergeordneten oder übermächtigen Ausgangssystems auf ein Zielsystem unterlässt, und stattdessen auf gleichsam moderat wirkende Kontextveränderungen in Form von Irritationen oder Widerständen setzt. Die Schwäche des systemtheoretischen Interventionsbegriffs besteht darin, dass er so abstrakt ist, dass jede Form der sozialen Beeinflussung als Intervention begriffen werden kann, solange sie die Integrität des Gegenübers nicht verletzt und bei ihm bloß autonome Situations- und Zieldefinitionen anstößt. Trotz allen Raffinements kann die Soziologie die Schwelle, ab der Intervention in ein destruktives Hereinregieren umschlägt, bis heute nicht genauer bestimmen.

In der Bildenden Kunst ist ein analog verlaufender Wandel des Verständnisses von Intervention zu beobachten. Während die soziologische Interventionseuphorie von den wirtschaftlichen Modernisierungserfolgen der Nachkriegszeit getrieben ist und in den 1960er und 1970er Jahren ihren Höhepunkt erreicht, um dann angesichts vieler enttäuschender Nebeneffekte und Realitätsschocks in Interventionsskepsis umzuschlagen, setzt der analoge Prozess der Kunst sehr viel früher ein. Er beginnt schon zu der Zeit, als die Kunst sich noch mit Herrschaftsaffirmation und ästhetischen Gottesbeweisen befasst. In dieser Phase kommt zünftig organisierten oder am Hof wirkenden Künstlern der Status herausgehobener Kunsthandwerker zu, die etablierten und kanonisierten Vorgaben zu entsprechen haben.

Erst im Laufe eines ausgedehnten historischen Prozesses entwickelt die Kunst ein neues Verständnis ihrer Rolle. Auf dem langen Marsch vom Kunsthandwerker, der sich im Sinne eines gottgewollten und gottgeschaffenen subiectum (Unterworfenen) begreift, zu einem begnadeten, sich aber auch selbst begnadenden und sich selbst gestaltenden kreativen Subjekts, entwickelt sich langsam ein Bewusstsein dafür, dass Künstler in ihre Welt ästhetisch eingreifen können – ja eingreifen müssen, um sich überhaupt erst als künstlerisches Subjekt verstehen zu dürfen. In dieser Zeit wird die künstlerische Bedeutungsperspektive, aus der heraus statushohe Personen disproportional groß darzustellen und räumlich hervorzuheben sind, zugunsten der mathematisch-physikalisch begründeten Subjektperspektive aufgegeben.¹⁶

Im Zuge weiterer, sich seither fortsetzender Perspektivverschiebungen dekonstruiert schließlich der Kubismus die Zentralperspektive zugunsten einer Multiperspektive. Und im Expressionismus hört das wache, rationale

¹⁵ Willke. *Systemtheorie 2*.

¹⁶ Elias. *Engagement und Distanzierung*, S. 51-97.

und eben darum sich autonom dünkende Subjekt auf, sein künstlerischer Souverän zu sein. Stattdessen wird die sich ihm entreißende innere Gefühlswelt zum eigentlichen Maßstab des kreativen Autors. Der empirische Künstler wandelt sich zu ihrem Gefäß. Gleich ob sie rational kalkulierend oder im Rahmen der sich aufdrängenden sozialen Frage mitfühlend agiert, und gleichgültig, ob sie von einer subjekträumlichen, emotionsräumlichen oder assoziationsräumlichen Perspektive ausgeht – Teile der modernen, bürgerlichen Kunst glauben bald, in das aktuelle Zeitgeschehen eingreifen bzw. intervenieren zu müssen. Das meist unausgesprochene Motto dieser sich vom Massengeschmack bzw. ›Kitsch‹ abgrenzenden Kunstströmung könnte ›intervenio ergo sum‹ lauten¹⁷.

Die Bandbreite der Interventionen einer sich vom Massengeschmack abgrenzenden intervenierenden Kunst ist zwischen Subtilität und Plakativität gespannt. Ein vergleichsweise leiser Interventionsanspruch liegt z.B. im Falle eines Künstler*innenkollektivs vor, das in einem Istanbuler Wohngebiet ein Apartment als Arbeitsraum anmietet, um dort »ohne große Gesten durch kleine Alltagshandlungen in das Gebiet« einzusickern.¹⁸ Viel unmittelbarer und plakativere nehmen sich da die suggestiven Aktionen des ›Zentrums für politische Schönheit‹ aus – wenn es beispielsweise in unmittelbarer Nachbarschaft zum Wohnsitz eines AfD-Politikers, der die historische Bedeutung des Holocausts herunterspielt, Gedenkstelen im Stile des Berliner Holocaust-Mahnmals aufstellt.

Im deutschsprachigen Raum wird u. a. Joseph Beuys ein prägender Vertreter dieses um praktisch-politische Ansprüche um den Interventionsgedanken erweiterten Werkbegriffs rezipiert. Beuys versteht seine Performances und Installationen samt den darum kondensierenden Irritationen, Widerständen und Konflikten als soziale Plastiken. Mithilfe seines um die Einheit von Schönheit, Provokation, Intervention und Interventionsfolgen kreisenden Kunstbegriffs will Beuys die Gesellschaft gestaltend verändern. Dabei rückt er aber auch von der den politischen Zeitgeist dominierenden modernisierungs- und steuerungsoptimistischen Vorstellung ab, dass Intervention als linearer kausaler Durchgriff auf einen sozialen Gegenstand zu denken sei, der beliebig formbar sei. Damit nimmt er das etwa vierzig Jahre später formulierte sich selbst bescheidende Interventionsverständnis der soziologischen Systemtheorie vorweg, sodass ihm auch aus interventionssoziologischer Sicht ein Avantgardestatus zugesprochen werden muss. Für viele Beuys-Schüler*innen – etwa für Immendorff¹⁹ bedeutet dies: Wer sich als Bildende/r Künstler*in verstanden wissen will, sollte den Interventionsgedanken ernst nehmen. Im (impliziten)

¹⁷ Elias. *Kitschstil und Kitschzeitalter*.

¹⁸ Laister. *Die Kunst des urbanen Handelns*. S. 15; Projesi. *Without a Roof but with a Courtyard*.

¹⁹ Riegel. *Immendorff*.

Umkehrschluss gilt dann: Wer sich diesem Gedanken verweigert bzw. ihn nicht reflektiert, ist niederen Zünften bzw. dem Kunst- oder Kitschhandwerk zuzurechnen, die den Massengeschmack bedienen.

Beuys ist nicht die einzige prägende Künstler-Persönlichkeit, die den praktisch-politischen Gestaltungs- bzw. Interventionsanspruch in die Kunst hineinholt, um ihn wieder in den öffentlichen Raum hinauszutragen. Vielmehr scheint Beuys mit einem Zeitgeist verbunden zu sein, aus dem auch andere Persönlichkeiten und Kunstbewegungen der 1960er und 1970er Jahre geschöpft haben. Diesen Zeitgeist atmen etwa auch die von George Maciunas inspirierte Fluxus-Bewegung sowie die Performance-Kunst.²⁰ In den Folgejahrzehnten kommen andere mit der Kunst verschwisterte soziale Bewegungen hinzu (z. B. die Umweltbewegung oder die feministische Bewegung), die Interventionsstrategien verfolgen.²¹ In jüngster Zeit verleiht ein sich neokolonialistisch definierender ›artivism‹ dem Geist der künstlerischen Intervention, zumindest der Form nach, neue Gestalt und Aktualität.²²

Wirft man einen Panoramablick auf die Bildende Kunst unserer Tage, so scheint bei allem Gestaltungsanspruch dennoch der Respekt vor der Eigensinnigkeit des Sozialen und/oder den Gesetzen des Marktes vorzuherrschen. So hat sich ein moderates Verständnis von ›künstlerische Interventionen‹ etabliert²³, in dem schon die Einladung von Künstler:innen zur Unterbrechung von Organisationsroutinen durch eben diese Organisation als Intervention gilt.²⁴ Im Vergleich mit den 60er und 70er Jahren hat sich somit in der Bildenden Kunst offenbar eine Selbstbescheidung durchgesetzt, die an die oben skizzierte Zurückhaltung der Soziologie erinnert.

3. Eine Künstlerbiographie zwischen existenziellem und intentionellem Außenseitertum.

Kommen wir nun zur Vorstellung des Falls, in dessen Zentrum der Duisburger Künstler Cyrus Overbeck steht:

Overbeck ist ein international renommierter Künstler (seit 2014 Mitglied der europäischen Akademie der Künste). Sein aus Teheran stammender Vater ist Moslem und Sohn einer jüdischen Mutter. Overbecks Mutter ist Nachfahrin

²⁰ Wick. *Zur Soziologie intermediärer Kunstpraxis*; Becker/Vostell, Happenings, Fluxus, Pop Art, Nouveau Réalisme.

²¹ Geene. *Interventionismus und Aktivismus*.

²² Heimisch. *Intervenieren oder vom ›uneingeladenen Widersprechen‹*; Steidinger/Berg, *Künstlerische Intervention*.

²³ Mandel. *Künstlerische Interventionen in der Kulturellen Bildung*.

²⁴ Berthoin Antal. *Künstlerische Interventionen erforschen*.

einer alteingesessenen Duisburger Familie, die im Bäckerei- und Konditoreigewerbe tätig war. Aufgrund ihrer humanistisch-protestantischen Grundhaltung war die Familie Teil des Widerstandes gegen die nationalsozialistische Gewaltherrschaft. So buk der Großvater Flugblätter ins Brot ein, um die Belegschaft der benachbarten Stahlfabrik, die er belieferte, über die Verbrechen an der Ostfront aufzuklären. Nachdem Cyrus Overbeck die ersten Kindheitsjahre in Teheran verbracht hatte, migrierte er mit seinen Eltern 1979 nach Deutschland, wo er seither in dem von seinem Großvater im Jahre 1904 errichteten Gebäudeensemble der Alten Brotfabrik in Duisburg-Beek lebt.

Schon als Jugendlicher sammelt Overbeck Grafiken seines Künstlervorbildes Otto Pankok. Dessen engagierte Kunst wird ihm nicht nur in künstlerischer sondern auch in moralischer Hinsicht zum Vorbild. Während seines Studiums lebt er, von Pankoks Tochter gestützt und gefördert, fünf Jahre im Haus Esselt, dem ehemaligen Herrenhaus, in dem Otto Pankok seine letzten Jahre verbrachte. Zusammen mit seinem Kommilitonen Oliver Müller führt er dort Archivstudien durch, um eine Pankok-Biographie zu verfassen.²⁵

Wie die Kunst Pankoks, so vereint auch Overbecks Werk verschiedene Kunsttechniken und Ausdrucksformen: diverse Monotypien, Farbmonotypie, Radierungen, Holzschnitt, Radierungen, Plastiken aus Silber und Bronze sowie Ölgemälde und soziale Plastiken bzw. Performances. In seinen Werken finden sich realistisch dargestellte Akte, die mit Ornamenten und stilisierten Blüten kombiniert sind. Daneben gibt es realistische, teils sehr farbenfreudige Bilder mit gedruckten Ornamenten. Die Spannung zwischen Abbild und Ornament zieht sich durch viele seiner Werke. Manche der auf die gemalten Werke gedruckten Ornamente erinnern an Arabesken, die für den stummen abbildlosen Bezug zum Transzendenten und Unsagbaren stehen. Andere Bilder nehmen das Motiv des Schmetterlings auf, um das ewige und universale Prinzip der Metamorphose ins Licht zu rücken. Auch Overbecks u. a. in Kirchen oder in seinem Atelier aufgeführten sozialen Plastiken spiegeln die grundlegende Spannung zwischen Abbild und Ornament wider. Wenn er etwa seine Performances, Ausstellungen und Vernissagen regelmäßig einleitet, indem er ein Mathias Claudius-Gedicht vorträgt, übernehmen seine schablonenhaften Rezitationen die in der jüdischen und vor allem in der islamischen Kulturtradition eingebettete Funktion des Ornaments, das Unaussprechliche zur Sprache zu bringen. Die in Kooperation mit der Gedenkstätte Yad Vashem entstandene soziale Plastik »Der Alltag jüdischer Kinder während des Holocausts – 60 Jahre Leben mit dem Reichspogrom«, die ab dem 30. September 1998 in der Duisburger Brotfabrik gezeigt wurde, ist nur ein Beispiel von vielen.

²⁵ Overbeck/Müller. *Otto Pankok. Maler, Grafiker, Bildhauer.*

Overbeck versteht sich als »narrativer Realist«²⁶, der als Künstler von dem erzählt, was er sieht und erlebt, und das Erfahrene in Holz, in Bronze, auf Öl, auf Leinwand, Metall und auf Stein ausdrückt. Sein Sehen und Erleben ist wesentlich durch seinen vom Widerstand gegen den Nationalsozialismus charakterisierten Familienhintergrund geprägt. Schon als kleines Kind taucht er darin ein, so etwa als ihm der Großvater seine Verstecke in der Alten Brotfabrik zeigt, in denen er sich einst vor dem Zugriff der Gestapo verbarg. Vor diesem biographischen Hintergrund macht Overbeck zu Beginn der Nullerjahre Erfahrungen, die sein weiteres Schaffen inspiriert und motiviert haben und noch immer antreiben, Erfahrungen, die sein weiteres Leben und Schaffen – ungeachtet all dessen, was darüber sonst noch zu sagen wäre – als Gratwanderung zwischen Etablierten- und Außenseiterstatus erscheinen lassen.

Während eines Aufenthaltes in Kalifornien (1997) erreicht ihn ein Angebot aus der ostfriesischen Kleinstadt Esens im Landkreis Wittmund, dort als Künstler und Kunstlehrer zu wirken. In dieser Zeit sieht Overbeck seinen Lebensmittelpunkt in Esens, wo er ein Atelier unterhält. Dort ist er nicht zuletzt durch seine Tätigkeit als Kunstlehrer und seine Mitgliedschaft im Schützenverein eingebunden. In den 2010er Jahren entdeckt er in Esens eine nationalsozialistische Kontinuität bzw. ein Netzwerk, das rund um den Bildhauer Hans Christian Peterson gespannt ist, der in rechtsextremen Verlagen publiziert. Der neofaschistische Sohn des NS-Rassenmalers Wilhelm Peterson hat dort großen stadtesellschaftlichen Einfluss und wirkt bis in den Stadtrat hinein, von dem er öffentliche Aufträge (z. B. für Skulpturen) erhält. Als Overbeck im Jahre 2018 auf Einladung des örtlichen Pfarrers auf der Kanzel der Esenser Kirche am Reformationstag eine Rede hält, die dies offen anspricht, verwandelt sich die Gemeinde für ihn in ein Umfeld, das ihn ablehnt. Und als Overbeck im Jahr 2019 schließlich den Stadtrat auf einer öffentlichen Sitzung bittet, dem rechtsextremen Bildhauer keine weiteren Aufträge zur Errichtung von Skulpturen zu erteilen und seine Werke aus dem öffentlichen Raum zu entfernen, entscheidet sich der Stadtrat dagegen. Daraufhin wird Esens für Overbeck gewissermaßen zum Hexenkessel. Sowohl er selbst als auch sein Atelier werden zur Zielscheibe gewaltsamer Übergriffe. Ein Polizist rät ihm, die Fenster mit Milchglasfolie zu bekleben, um Attentatsversuchen vorzubeugen. Overbeck verlagert daraufhin seinen Lebensmittelpunkt wieder nach Duisburg; jedoch ohne sein Engagement gegen neofaschistische Teile der Esenser Stadtgesellschaft einzustellen.

So wendet sich Overbeck in Briefen und E-Mails an den Petitionsausschuss des Bundestages und an viele prominente Persönlichkeiten des öffentlichen

²⁶ Dieses Selbstverständnis bezieht sich vermutlich auf den in der Filmwissenschaft gebräuchlichen Begriff des »narrativen Realismus« der in die Kunst hineinwirkt. Vgl. Carroll, *Theorizing the Moving Image*, S. 224-252.

Lebens. Die in seinen Briefen zum Teil namentlich genannten Esenser Bürger sehen sich durch diese Interventionen verleumdet und verklagen den Künstler. Juristisch gesehen geht es dabei um die Frage, ob Overbeck Esenser Bürgern vorwerfen darf, sie deckten die Vertriebsaktivitäten eines Neonazis. Der Gerichtsprozess wird von Beginn an sowohl von der norddeutschen als auch von der Duisburger Presse aufmerksam verfolgt. In erster Instanz wird Overbeck 2022 freigesprochen, in zweiter Instanz dann aber schuldig gesprochen und am 6. Dezember 2023 zu einer Geldstrafe verurteilt, die ihn, wenn das Urteil denn je Rechtsgültigkeit erlangte, zu einem Vorbestraften machte.

Wenige Tage vor der Verkündung des am 6. Dezember 2023 ergangenen zweitinstanzlichen Urteils, erhält Overbeck in einer lokal vielbeachteten Preisverleihungszeremonie im Duisburger Rathaus die Ehrennadel der Stadt Duisburg (4. Dezember 2023). Allein die – zeitliche, räumlich und soziale – Nähe der beiden Ereignisse zeigt, dass der Künstler in einem zwischen Außenseiter- und Etabliertenposition gespannten Feld agiert. Overbeck wird für sein lokales Engagement ausgezeichnet; insbesondere für seinen ehrenamtlichen Kunstunterricht von Schüler*innen der Duisburger Anne Frank-Schule, bei dem er die dafür notwendigen Materialien und Räume kostenlos zur Verfügung stellt. Wie die Laudatorin feststellt, ist diese Ehrung auch durch diverse zumeist ehrenamtliche Ausstellungen, Performances und Bildungsveranstaltungen begründet, die Overbeck regelmäßig in seinem Duisburger Atelier durchführt.

Kurz bevor ich diese Zeilen schreibe, ist der Rechtsstreit in der dritten Instanz zugunsten Overbecks entschieden und das zweitinstanzliche Urteil gegen ihn aufgehoben worden. Von diesem Rechtsstreit wird nachstehend noch eingehender zu reden sein. Denn er begreift ihn als soziale Plastik, als künstlerisch-ästhetische Intervention in die Stadtgesellschaften Esens und Duisburgs. In seiner Aktionskunst manifestiert sich jene Spannung zwischen Etablierten- und Außenseiterstatus, die Overbecks Persönlichkeit und sein künstlerisches Schaffen prägt. Wie noch zu zeigen sein wird, ist diese Spannung, mit der der Künstler mal kokettiert, um dann wieder unter ihr zu leiden, einer der zentralen Aspekte dessen, der die künstlerischen Interventionen Overbecks auszeichnet, nämlich sein Changieren zwischen ›existenziellem‹ und ›intentionellem‹ Außenseitertum.²⁷

Als Mensch mit jüdischen Vorfahren und persischem Migrationshintergrund sowie als Nachfahre von Angehörigen des Widerstandes ist er angesichts des gegenwärtig hierzulande zunehmenden Antisemitismus²⁸ ein existenzieller

²⁷ Mayer. *Außenseiter*, S. 13-17.

²⁸ Beyer et. al.. *Antisemitismus in der Gesamtgesellschaft von Nordrhein-Westfalen im Jahr 2024*. Fischer/Wetzels. *Die Verbreitung antisemitischer Einstellungen in Deutschland*. BMV. *Lagebild Antisemitismus 2022/2023*

Außenseiter. Als Künstler und sozialer Plastiker, der systematisch soziale Spannungen in manifeste Konflikte verwandelt, ist Overbeck aber auch ein intentioneller Außenseiter.

4. Ethnographische Befunde zur Interventionskunst Overbecks.

Der folgende Abschnitt vermittelt einen tieferen, die künstlerische Praxis beleuchtenden Einblick in den ›Fall Overbeck‹. Anhand ethnographisch erschlossener Beispiele zeige ich darin, wie der vom Beuys'schen Paradigmenwechsel angeregte Cyrus Overbeck durch seine Performances bzw. durch seine künstlerische ›Emotionsarbeit‹²⁹ ›affective resonance‹³⁰ erzeugt, um so in Stadt und Gesellschaft zu intervenieren. Dabei wird deutlich werden, dass nicht nur von Emotionen der beobachteten Akteure, sondern auch von den Emotionen des wissenschaftlichen Beobachters zu reden ist. Dass ich mich in dieser Analyse nicht nur auf meine äußeren, sondern auch auf meine inneren Wahrnehmungen beziehe, ist der Tatsache geschuldet, dass Emotionen und Affekte im Zuge der ›Emotionalen Wende‹³¹ in den Sozial- und Kulturwissenschaften längst als soziale Tatbestände und Datenklasse anerkannt sind. Deren Erforschung erfordert mithin auch die Anwendung introspektiver Erhebungs- und Analysemethoden. Ethnolog*innen und Sozialanthropolog*innen haben dies schon in den 50er und 60er Jahren mit Erfolg umgesetzt.³²

Mit Blick auf die im vorliegenden Kapitel dargelegten ethnographischen Beispiele ist vor auszuschicken, dass sie die Basis für die in Kapitel 5 folgenden Analysen sind (vgl.: Elemente einer Soziologik). Denn im vorliegenden Kapitel treten jene operativen Widersprüche und Paradoxien

²⁹ Hochschild. *The managed hear.*

³⁰ Mühlhoff. *Affective Resonance.*

³¹ Der ›Emotional Turn‹ bezieht sich auf ein wachsendes Bewusstsein für Emotionalität beim Verständnis sozialer Beziehungen in und außerhalb der Wissenschaft. Sie entwickelt sich zu einer breiten interdisziplinären Bewegung in den Sozial- und Kulturwissenschaften. Vor den 1970er Jahren verstanden nur wenige Sozialforscher wie Norbert Elias (Elias. *Über den Prozess der Zivilisation*) Emotionen nicht nur als psychologische oder ästhetische Phänomene, sondern als genuin soziale Tatsachen. Ende der 1970er Jahre werden Emotionen dann nicht mehr ausschließlich als irrelevanter Gegenpart zur Rationalität betrachtet. Arlie Hochschild führte Begriffe wie Emotionsarbeit oder Emotionsregeln in die Sozialwissenschaften ein (Hochschild. *The managed hear.*), die später interdisziplinär aufgegriffen werden. Vor allem feministische Forscherinnen, die sich von ihr inspirieren lassen, betonen die Bedeutung von Reflexivität im Forschungsprozess, erweitert um die Dimension der Emotion (Katz. *How emotions work*; Widdowfield. *The Place of Emotions in Academic Research*). Obwohl er in der Soziologie initiiert und kultiviert wird Illouz. *Gefühle in Zeiten des Kapitalismus*; Illouz. *Saving the Modern Soul*; Kemper. *Research Agendas in the Sociology of Emotions*. erreicht der emotional turn heute die gesamte Breite der Sozial- und Kulturwissenschaften.

³² Geertz. ›Schicksalsbedrängnis‹.

der Overbeck'schen Kunstpraxis hervor, die, neben weiteren Aspekten (vgl. Schlusskapitel), die Soziologik seiner Interventionskunst ausmachen.

4.1. Beispiel: Gedenkveranstaltung als Intervention.

Nachstehend wird gezeigt, wie Cyrus Overbeck als Bildender Künstler sowohl in sich selbst als auch in seinem Duisburger Publikum ein Wechselbad der Gefühle erzeugt, um mittelbar in die Stadtgesellschaft einzugreifen. Damit soll der eingangs eher abstrakt theoretisch eingeführte Interventionsbegriff der Bildenden Kunst mit (auto-)ethnographischen Anschauungen gefüllt werden. Es geht konkret um eine von Cyrus Overbeck ausgerichtete Gedenkveranstaltung, die am 13. November 2023 in der Alten Brotfabrik in Duisburg-Beeck stattfand. Laut Presseankündigung ist sie der Erinnerung an die Novemberpogrome des Jahres 1938 gewidmet. Im Zentrum steht demnach die Rede des Historikers Ludger Heid. Ihre Überschrift lautet »Müssen die Koffer wieder gepackt werden?«. An diesem Abend sind sich alle Anwesenden bewusst, dass nicht nur der Schatten der nationalsozialistischen Vergangenheit, sondern auch der des Pogroms vom 7. Oktober und der auch hierzulande folgenden antisemitischen Attentate über der Veranstaltung liegt.

Es soll angemerkt werden, dass eine von einem Bildenden Künstler wie Cyrus Overbeck organisierte öffentliche Veranstaltung stets mehr ist als irgendeine öffentliche Veranstaltung und auch mehr als ein gesellschaftliches Ereignis. Sie ist vielmehr stets auch eine künstlerische Performance. Um die spezifische Handschrift einer solchen Overbeck-Performance darlegen zu können, bleibe ich nahe an meinem Forschungstagebuch, in dem ich auch meine im Prozess teilnehmender Beobachtung durchlebten Gefühle und Stimmungen festhalte. Denn das für eine Overbeck-Performance charakteristische Spiel mit den Emotionen der Beteiligten wird im Spiegel meiner eigenen Emotionen greifbar.

Performance: Teil 1

Um 18:40 Uhr komme ich vor dem Gründerzeit-Gebäudeensemble der Overbecks an, zu dem auch die alte Brotfabrik gehört. Vor dem schweren etwa zwei Meter hohen und vielleicht vier Meter langen eisernen Rolltor warten schon sieben Personen. Wir hören das metallene Geräusch, das entsteht, als jemand hinter dem Tor einen Hebel umlegt und es langsam in Bewegung setzt, indem er, wie wir jetzt erkennen, das Gewicht seines schweren Körpers einsetzt. Cyrus Overbeck wirft seine massige Präsenz in die sich langsam weitende Öffnung. Er tritt mit einem freundlich gewinnenden Lächeln über die Schiene und verbeugt sich mit einem verschmitzten siegesgewissen Lächeln, ganz so wie ein Theaterdirektor, der sich des Eindrucks gewiss ist, dass sein Programm überzeugen wird. Er begrüßt uns mit einem lässigen »Schalömlle« und widmet sich sogleich jeder einzelnen Besucherin und jedem Besucher, indem er diese entweder umarmt

oder ihnen seine Hand reicht. Overbeck wirkt aufgeräumt. Zu meiner Überraschung macht er plötzlich um mich einen großen Wirbel. Er ruft über die Köpfe der anderen aus: »Herr Hüttermann, ich wollte Sie heute anrufen! Sie sind ein Künstler!« Auf dem Weg durch den Innenhof ins Atelier und dort gemeinsam einen Sitzplatz ansteuernd, erklärt er mir laut und deutlich – so laut, dass es andere mithören können (und wohl auch sollen) –, dass er mein aktuelles Buch lese. Er zeigt sich davon beeindruckt und trifft mich so ins Mark meiner Eitelkeit.

Das Atelier ist irgendwie aufgeräumter als bei unserer ersten Begegnung. Nichts liegt einfach so auf dem Boden, unfertige Skulpturen und Bilder sind beiseite geräumt. Das zentrale quadratische Sessel-Sofa-Tisch-Ensemble, das uns während eines zurückliegenden Interviewtermins noch als gemütliche Oase inmitten von kreativ-chaotischer Werkstattgeschäftigkeit diente, ist verschwunden. Stattdessen ist nun eine Art Altar aufgebaut, dessen Hintergrund ein Bild mit der in Frakturschrift gehaltenen Überschrift »Ganz Deutschland hört den Führer« einnimmt. Links und rechts davon stehen zwei hochformatige Bilder, die jeweils ein Frauengesicht inklusive ihres in ärmellose Frauenkleider gehüllten Torsos zeigen. Das eine Bild ist spiegelt das andere. Denn beide Frauengesichter blicken nachdenklich und sorgenvoll-ersonnen zu Boden, jeweils vom zentralen Hintergrundbild, das die Spiegelachse bildet, weg nach außen, sodass die drei Bilder wie ein Triptychon anmuten. Das Lesepult, an den sich später der Redner des heutigen Abends, Ludger Heid, setzen wird, ist Teil einer auf das Triptychon ausgerichteten Altarstruktur. So ragen zu beiden Seiten des Lesepultes viereckige säulenförmige Pulttische auf, auf denen Torsos stehen, die mich an antike Bronzeskulpturen erinnern. Doch statt althehrwürdiger Philosophen-, Krieger- oder Politikerköpfe tragen die beiden Bronzeleiber unterdimensionierte Totenschädel, die Schrumpfköpfen gleichen. Ihnen gegenüber sind Tische, Sessel und Bänke zu drei Halbkreisen angeordnet, sodass sich für das Publikum ein Raum aufspannt. Auf den Tischen stehen klassisch-kitschige goldfarbene Kerzenständer, in denen batteriebetriebene Kerzen brennen. Ich muss an ein Varieté-Theater denken. Vielleicht auch, weil der Gastgeber jetzt durch die Reihen geht, Weingläser verteilt und bei dieser Gelegenheit sogleich einschenkt – und zwar den von ihm präferierten Weißwein. Hinter der gestaffelten halbkreisförmigen Sitzordnung, auf einem Stehtisch, der offenbar auch die Funktion eines Steuerpults (etwa für die Beleuchtungsanlage) hätte einnehmen können, sind zwei Dutzend Rot- und Weißweinflaschen gruppiert. Hinzu kommen Gläser und Tablett mit Küchelchen, die, wie ich später erfahre, Overbecks Mutter nach einem Familienrezept aus dem Jahre 1904 gebacken hat.

(...)

Angesichts meines schon eingangs geschilderten Eitelkeitstaumels bzw. aufgrund des nun hinzukommenden Weißweins fühle ich mich mit mir im Reinen.

Was sich hier entspinnt, ist eine Geselligkeitsperformance, bei der Overbeck sich dem von ihm selbst geschaffenen künstlerisch-plastischen Arrangement der Dinge, Menschen und Stimmungen überlässt. Wie ich im Rückblick späterer teilnehmender Beobachtungen von Overbeck-Performances feststelle, legt er in solchen Situationen trotz scheinbar vollständiger Selbstüberlassung die Zügel seiner Gestaltungsarbeit nie ganz aus der Hand. Hier und jetzt, in der Rolle eines Gastes, darf ich dabei zusehen, wie der Künstler vor dem Hintergrund seiner stofflich-räumlich-sozialen Gesamtinstallation das auf ungefähr 30 Personen angewachsene Publikum einbezieht, es mitzieht und gleichursprünglich in seine Plastik inkorporiert.

Performance: Teil 2

Plötzlich und unvermittelt nimmt Overbeck die Haltung eines Rezitators an und ruft mit resonanter Stimme aus:

»Kriegslied!

's ist Krieg! 's ist Krieg! O Gottes Engel wehre,

Und rede Du darein!

's ist leider Krieg – und ich begehre,

Nicht schuld daran zu sein!«

Auf einmal klingelt Overbecks Handy. Im Bruchteil einer Sekunde verwandelt er sich Overbeck wieder in einen enthusiastischen Varieté-Direktor zurück. Ich bin erstaunt, dass er durch diese Unterbrechung keinen Moment verstört oder verärgert ist. Ganz im Gegenteil, mit einem Lachen und ein paar Worten, die zeigen, dass er auch in emotional ergreifenden Momenten eine gewisse Distanz zu sich selbst wahrt, widmet er sich dem Anrufer, schaltet das Handy aus und setzt seine Rezitation beinahe unvermittelt mit derselben Verve und Inbrunst fort. Danach verbleibt das Publikum still und ergriffen. Overbeck erklärt, dass er dieses Gedicht anlässlich jeder seiner Ausstellungen vorträgt. Das Gedicht weise darauf hin, dass es kein Leben gebe, ohne sich schuldig zu machen. Aber man könne und solle begehren, nicht schuldig zu werden. Das Gedicht lade ein, »dieses Land« (er meint Deutschland) ohne Schuld zu betreten, zu gestalten und zu verlassen. Mehr als diese Einladung immer wieder auszusprechen, könnten »wir alle« in unserem jeweiligen Wirkungskreis nicht erreichen.

»Mein Großvater schaut uns jetzt alle von oben zu.« Nach dieser etwas überraschenden Überleitung erzählt der Künstler in anrührender Weise vom Leben seines Großvaters. Der habe in den 1940er Jahren Flugblätter in Brote

eingebacken um sie in die benachbarte Stahlfabrik zu schmuggeln. Sie informierten über die von deutschen Soldaten verübten Gräueltaten in Mittel- und Osteuropa. Im Jahre 1944 sei er damit aufgefliegen und auf der Bogenschaukel gefoltert worden. Schließlich sei er mit einem Strafbataillon nach Minsk geschickt worden. Overbeck berichtet – mitunter stockend, weil von den eigenen Worten berührt – von der Desertion und der illegalen Rückkehr des Großvaters nach Duisburg. Sein gewinnendes Lächeln ist einem von Eigenrührung bewegten Gesichtsausdruck gewichen, als er jetzt schildert, wie sein beinahe zwei Meter großer Opa, von der Ostfront (Charkiw) kommend und auf ›45 Kilo abgemagert‹, an seiner Duisburger Haustür klingelte. Selbst die eigene Frau habe ihren vor der Tür stehenden Mann nicht erkannt, wollte ihn wieder wegschicken. Als sie schließlich begriff, wer da vor ihr steht, sei sie in einen Weinkrampf verfallen. »Da hat mein Großvater sie zum ersten und zum letzten Mal geohrfeigt!«

Neue Wendung: Nun betritt die Presse in Gestalt von Eva Arndt von der Westdeutschen Allgemeinen Zeitung (WAZ) mit ihrem Mann (einem Pressefotographen) die alte Brotfabrik. Der Künstler lässt schnell von der eigenen Ergriffenheit ab und begrüßt auch diese (...). Er äußert Regieanweisungen, in denen er mit der Autorität des Gastgebers und der Erfahrung eines mit dem Medienbetrieb vertrauten Künstlers festlegen will, aus welcher Position und in welche Richtung der Pressefotograph den Redner Ludger Heid und ihn selbst ablichten soll. Doch die Journalistin hält freundlich-souverän dagegen, übernimmt selbst das Ruder, indem sie Overbeck auf die professionelle Kompetenz des Fotografen verweist, dem sie es überlassen möchte, selbst zu entscheiden.

Schließlich erteilt Overbeck dem Gastredner Ludger Heid das Wort. Seine Anmoderation unterstreicht die fachliche und biographische Reputation des jüdischen Historikers und setzt ihn mit hoher Wertschätzung in Szene. Das scheint dem zum Vortrag Gebetenen in Verlegenheit zu bringen. Er duckt sich beinahe körperlich vor den Blicken der Anwesenden weg. Das Thema seiner in gemessenem Tempo voranschreitenden Rede ist durch die titelgebende Frage bestimmt, ob »die Koffer wieder gepackt werden« müssten. (...)

Heidt befasst sich mit dem vom Christentum entwickelten und kultivierten Antijudaismus, den Luther bekanntlich auf die Spitze getrieben habe. Daraufhin adressiert er den Antisemitismus der klassischen deutschen Aufklärung. Nachdem er den Antisemitismus des letzten deutschen Kaisers durch eindrückliche Zitationen zur Sprache gebracht und analysiert hat, widmet Heid sich dem Thema Holocaust. Er deutet diesen, ganz im Sinne Karl Jaspers, als konsequente Umsetzung der schon im christlichen Antijudaismus enthaltenen Aufruf zum Judenpogrom. Schließlich bittet Heidt mit beinahe brechender Stimme seine Frau an den Rednertisch. Diese trägt nun ein von ihrem Mann für die egalitäre jüdische Gemeinde Duisburgs

verfasstes Gebet vor. Heid könne es nicht selbst vorlesen, weil es ihn zu sehr bewege. Während der Rezitation lässt sich am Klang ihrer Stimme erkennen, wie sehr auch seine Frau jetzt ergriffen ist. Als ich mich umsehe, lese ich aus den Gesichtern, dass die Rede und die Gebetsrezitation nicht nur mich, sondern auch das Publikum emotional ergriffen hat.

Der Vortrag kann die erwartete Diskussion mit dem Publikum nicht in Gang bringen. Mein Eindruck ist, dass die von einem hochbetagten deutschen Juden gehaltene und mit leiser Bitterkeit, aber eben darum so eindringlich vorgetragene Rede sowie auch die daran anschließende Gebetsrezitation ihm den Charakter einer religiösen Zeremonie verliehen haben, die ihrerseits Bestandteil einer quasi-säkulären Eucharistiefeier bzw. der künstlerischen Gesamtpformance ist. Nicht nur die anwesenden Juden, sondern auch alle anderen im Publikum sind von dieser quasireligiösen Zeremonie emotional ergriffen. Weitere Diskussionen hätten die in ihrem Rahmen erzeugte Atmosphäre der Ergriffenheit entweiht. Es ist denn auch nicht allein der gehörte Vortrag, der uns jetzt schweigen lässt, sondern es ist die vom Künstler prämeditierte Performance einer sowohl emotionalen als auch emotionalisierenden Intervention, in deren Rahmen auch der Vortragende, bei allem, wofür er als Person sonst noch steht, bloß eine Figur ist, die der Künstler in Bewegung – auch in emotionale Bewegung – setzt. Der Künstler bewegt ihn, mich und alle anderen Anwesenden nach Maßgabe der Gesamtpformance. Seine Intervention versetzt uns in ein Wechselbad der zwischen Heiterkeit, Mitgefühl, Parteinahme, Staunen und Ergriffensein schwankenden Gefühle.

Des Publikums betretenes Schweigen bringt genau jene Momente des Anhaltens und des Einbruchs des Außerordentlichen sowie auch der Irritation zur Geltung, die mit dem Begriff der sozialen Intervention verbunden sind. Dass der Abend in einer von Overbeck erneut angefachten Atmosphäre der Heiterkeit endet, ist daher ebenfalls kein Zufall, sondern gehört zum Overbeck'schen Konzept einer sozialen Plastik, die seiner auch an diesem Abend geäußerten Losung entspricht: ›Wir müssen vom Fühlen ins Denken kommen!‹

4.2. Beispiel: Intervention in eine Gerichtsverhandlung – Gerichtsverhandlung als Intervention.

Dieser Losung folgt Overbeck auch in einem ganz anderen Zusammenhang: Am 14. November 2023 wird vor dem Landgericht der Stadt Duisburg in der 14. Strafkammer die Revision der Staatsanwaltschaft gegen ein erstinstanzliches Urteil des Amtsgerichts Duisburg verhandelt. Das Gericht hatte in erster Instanz nach Aktenlage verhandelt und zugunsten Overbecks entschieden. Die Staatsanwaltschaft möchte nun den erstinstanzlichen Freispruch des wegen Verleumdung und Beleidigung angeklagten Overbeck revidieren. Das Duisburger Landgericht wird heute, anders als im

erstinstanzlichen Prozess, auch Beweisanträge berücksichtigen, die von der Staatsanwaltschaft und von der Verteidigung gestellt werden. Overbeck ist weiterhin beschuldigt, zwei Bürger der ostfriesischen Kleinstadt Esens in seinen an Prominente adressierten E-Mails verleumdet und beleidigt zu haben. Laut Staatsanwaltschaft habe er in seinen E-Mails tatsachenwidrig behauptet, zwei Esenser Bürger hätten bewusst einen in ihrer 7.000-Einwohner-Gemeinde lebenden neonazistischen Künstler »gedeckt«, und er habe sie als »vermutlich Neofaschisten« bezeichnet. Nachdem der erste Prozess von den beiden Esenser Bürgern angestrengt worden war und zu deren Nachteil entschieden wurde, hatte zuletzt die Staatsanwaltschaft die Initiative ergriffen und den heutigen Revisionsprozess ohne Betreiben der vermeintlich Geschädigten angestrengt. Sie verbindet mit der in Frage stehenden Causa ein Officialdelikt, das auch ohne Zustimmung der vermeintlich Geschädigten verhandelt werden muss.

Gravitätische Einlassungen vor Gericht (Aus dem Beobachtungsprotokoll)

»Nachdem wir alle uns nun also zu Ehren des Gerichts erhoben und gesetzt haben, beginnt die Richterin mit der Frage nach den Einkommensverhältnissen des Angeklagten. Sie will eruieren, in welcher Höhe die Tagessätze im Fall einer eventuellen Geldstrafe zu veranschlagen wären.

Overbeck lässt sich daraufhin schwer atmend ein, um dem Gericht in betont langsamen, inneres Leid zum Ausdruck bringenden, aber nichts desto trotz wohl gesetzten Worten klar zu machen, dass es ihm wegen der Vorgeschichte und der Geschichte des Konflikts seit nunmehr fünf Jahren, mithin seit seiner Esenser Kanzelrede, zunehmend schwerer gefallen sei, seiner künstlerischen Erwerbstätigkeit nachzugehen. Er schildert, wie er damals in Esens aufgrund des auffallenden antisemitischen Hasses mit einem faustgroßen Kieselstein beworfen wurde. Man habe ihn vom Fahrrad getreten, Steine durch seine Fenster geworfen, ihn regelmäßig antisemitisch beleidigt und mit Mord bedroht. Ja er sei in einer Gaststätte sogar von einem Esenser angegriffen und gewürgt worden. Bei dieser Tat habe der Angreifer wutentbrannt ausgerufen: »Du Jude!«. Als er aufgrund der wiederholten Morddrohungen zur Polizei gegangen sei, um Anzeige zu erstatten und um Schutz zu ersuchen, habe man ihm gesagt, dass es keinen Personenschutz für ihn geben könne. Er solle aber seine Fenster mit Milchglasfolien verkleben, damit er nicht von außen durch einen Attentäter anvisiert werden könne. In Duisburg hätten sich die Morddrohungen fortgesetzt. Vor seinem Atelier seien antisemitische Flugblätter abgelegt worden.³³ Unter derartigen

³³ WAZ. *Wegen Davidstern?*.

Umständen und angesichts der Belastung durch den Rechtsstreit könne er schon lange nicht mehr richtig arbeiten.«

Overbecks Sprechen hat im doppelten Sinne etwas Gravitätsches. Zum einen bringt er in Form, Tonlage und Körperhaltung (gebeugt) zum Ausdruck, dass jedes seiner Worte für sich genommen eine übergroße Bedeutung, hat. Zum anderen wirkt seine emotionalisierte Sprache so, als wäre er mit einer übergroßen Bürde belastet, die ihm jenen Atem raubt, den man benötigt, um sich in einem normalen Gesprächstempo zu äußern. Er spricht ganz so, als müsse er angesichts seiner tiefen Erschöpfung und Müdigkeit zwischen den Worten immer wieder Luft holen und zugleich weit nach innen schauen, um sich mit der ihn bedrückenden Last auf dem Wege innerer Anschauung leidvoll zu konfrontieren. Sein Stimmenklang ist der einer tiefen Traurigkeit, gewissermaßen in einer Moll-Tonlage. Andererseits ist jedes seiner Worte auf die durchschimmernde Absicht abgestimmt, der RichterIn das eigene unverschuldete Leid und die finanzielle Notlage vor Augen zu führen, um ihr jeden Ansatzpunkt für eine schnelle Verfahrensinteraktion zu entziehen.

Hier spricht jemand, der hochkonzentriert agiert und dessen Gedanken an keiner Stelle abreißen oder ihren im Vorfeld gesponnenen Faden verlieren. Aus der Sicht des Künstlers gilt es, die RichterIn mit einer Logik zu konfrontieren, welche die gewohnte Verfahrenslogik eines Rechtsstreits in Frage stellt und irritiert, wenn nicht gar provoziert; es geht um die Logik einer u. a. auf Beuys zurückgehenden künstlerischen Performance.

Das Aufbegehren des künstlerischen Hintergrundsujekts (Aus dem Forschungstagebuch)

Die RichterIn unterbricht die Schilderungen des Künstlers und reißt ihn aus seiner beredten Selbstversunkenheit: »Nun stellen Sie aber andererseits in einer Düsseldorfer Galerie aus. Und auch an anderen Orten. Was kostet denn da so ein Bild von Ihnen? Overbeck: »In etwa um die 800 bis 900 €. Vielleicht 850 €. Ich habe aber dort in den letzten zwei Jahren kein Bild mehr verkauft. Denn wenn ich arbeite, muss ich mich erst mal zwei Stunden hinsetzen, um mich auf mein Tun einzustimmen...«

Overbeck versetzt sich mit diesen Worten wieder in seinen Erzähl- und Erlebnisstrom zurück. Da unterbricht die RichterIn ihn erneut und fragt noch einmal nach seinem derzeitigen Einkommen. Als Overbeck dann erneut ansetzt, um, so wie ich vermute, wieder in die emotionale Breite seiner durch antisemitische Akteure bedingten Schaffenskrise zu versinken, stoppt ihn der ältere seiner beiden Anwälte. Er befürchtet offenbar, dass die RichterIn Overbecks als Einlassung vorgetragene epischen Schilderungen leidvoller Befindlichkeit als Weigerung interpretieren könnte, dem Interesse des Gerichts zu entsprechen, eine Entscheidungsgrundlage für die Bemessung

von eventuell aufzuerlegenden Tagessätzen bzw. einer Geldstrafe zu erlangen. Offenbar haben die Anwälte das Gefühl, dass der RichterIn der sprichwörtliche Kragen platzen könnte.

Dennoch wirkt Overbecks Selbstinszenierung nicht unauthentisch; denn Overbeck versetzt sich im Verlauf seines gemessen stockenden Äußerns in einen Zustand, in dem sein empfundenes Leid zum eigentlichen Akteur avanciert, zu einem Subjekt, das gewissermaßen hinter der vor Gericht stehenden Person agiert. Dieses Hintergrundssubjekt ist offenbar der wahre Autor der eben geschilderten Einlassung; ein Autor – und dies soll der RichterIn auf provozierende Weise bewusst gemacht werden – auf den kein Gericht der Welt Zugriff erlangen kann und soll. Im Gegenteil: Je mehr dieses Hintergrundssubjekt zu Wort kommt, desto mächtiger wird seine die Verhandlungssituation (mit)beherrschende Gestaltungskraft. Aus diesem Grund möchte die RichterIn den Fluss gravitatischer Einlassungen stoppen und aus eben diesem Grunde, darf der Künstler sich nicht stoppen lassen.

5. Soziologiken der künstlerischen Interventionen Overbecks.

Spätestens seit der Heisenbergschen Unschärferelation, Plessners Gesetz der natürlichen Künstlichkeit³⁴, Deleuzes Studien zur Logik des Sinns³⁵ oder der Forschungen Batesons und Watzlawicks³⁶ gewinnt in den Sozial- und Kulturwissenschaften die Erkenntnis an Boden, dass Widersprüche und Paradoxien nicht bloß abstrakte Tatbestände des logischen Schließens sind, sondern ganz konkrete Tatbestände des sozialen Tuns. Auf der Ebene des operativen, interaktiven sozialen Geschehens ist der Widerspruch, ist eine Paradoxie kein logisches Problem. Hier ist er immer auch Antrieb und Motiv für praktisches Handeln. Aus einer funktionalistischen Perspektive betrachtet, sind Widersprüche und Paradoxien daher Grundbedingungen der Möglichkeit sozialer Systeme schlechthin – nicht zuletzt des Kunstsystems, das sich an der Paradoxie abarbeitet, die eigene unhintergehbare Kontingenz durch Inanspruchnahme von Originalität und Authentizität als Notwendigkeit erscheinen zu lassen.³⁷ Solche und andere Paradoxien stellen die Notwendigkeit einer Kommunikation auf Dauer, die wiederum neue unauflöslich erscheinende Widersprüche und Paradoxien aufdeckt, welche, so scheint es, nur durch noch mehr widerspruchsanfällige Kommunikation verarbeitet werden können. Auch die Bildende Kunst des Cyrus Overbeck arbeitet sich an spezifisch ausgeformten Widersprüchen und

³⁴ Plessner. *Die Stufen des Organischen und der Mensch.*

³⁵ Deleuze. *Logik des Sinns.*

³⁶ Watzlawick. *Menschliche Kommunikation.*

³⁷ Luhmann. *Die Gesellschaft der Gesellschaft*, S. 351-355.

Paradoxien ab. Einer dieser operativen Widersprüche liegt etwa, wie oben beschrieben (vgl. Kapitel 3), seinem Changieren zwischen existenziellem und intentionellem Außenseitertum zugrunde. Weitere ethnographisch erschlossene Widersprüche bzw. Spannungen werden nun erläutert.

5.1. Strategie der Strategielosigkeit.

Wenn man die Worteinlassungen Overbecks im geschilderten Gerichtsprozess betrachtet, kann man kaum übersehen, dass dieser vom Prozessgeschehen und von dem, was er selbst zur Sprache bringt, sehr berührt ist. Der Prozess berührt ein ethisches Anliegen, das Overbeck schon als Kind in der Gegenwart seines Großvaters, der ihm ein großes Vorbild war, biographisch verinnerlicht hat. Analog zu Adornos (1996) berühmtem Ausspruch über die Erziehung nach Auschwitz wäre dieses Anliegen mit den folgenden Worten adäquat zur Sprache gebracht: »Ziel aller Kunst müsse es sein, dass Auschwitz sich nicht wiederhole« – ein Satz, den Overbeck in einem unserer Gespräche selbst zitiert.

Bedenkt man Overbecks biographische und kunstspezifische Prägungen, so wird deutlich, dass der Gerichtsprozess mehr ist, als das Engagement eines Prozessteilnehmers, dem es allein um Recht bekommen oder nicht bekommen bzw. um Strafe oder Nichtstrafe geht. Bei allem, was Overbeck mit ihm sonst noch verbinden mag, ist dieser Gerichtsprozess für ihn auch (aber nie ausschließlich) eine soziale Plastik, mithilfe derer er sowohl auf die Essener als auch auf die Duisburger Stadtgesellschaft und letztlich auch auf die Gesamtgesellschaft gestaltend einwirken möchte. Der Gerichtsprozess ist für ihn sowohl künstlerische Form als auch künstlerisches Instrument der sozialen Intervention, seines auf Stadt und Gesellschaft zielenden Plastizierens. Wie schon bei Beuys so ist auch dies eine bildende Kunst im weiteren Sinne. Mit diesem Verständnis des Plastizierens, Bildens und Gestaltens zielt Kunst nicht auf gestaltbares Material herkömmlicher Natur, sondern auf die Gesellschaft, die es qua Intervention zu gestalten und eben in diesem Sinne zu bilden gelte. So beabsichtigt Overbeck, mit den erweiterten Mitteln der Kunst die aus seiner Sicht verhängnisvollen Veränderungen im Verhältnis von Juden und Nichtjuden in Stadt und Gesellschaft aufzuhalten oder rückgängig zu machen. Es geht ihm dabei insbesondere um Verschiebungen des Sagbaren, die sich u.a. als Tabubrüche und als symbolische Gewalt äußern (antisemitische Stigmatisierungen und Drohungen), und in realer Gewalt münden mögen.

Die Vorstellung, dass ein Gerichtsprozess, wie Overbeck ihn versteht, nicht nur formales Verfahren, sondern auch Kunst sein kann, ist nachzuvollziehen, wenn man den Eigen-Sinn des Kunstsystems betrachtet, der es von anderen sozialen Systemen unterscheidet. Vergleicht man die Kunst mit anderen sozialen Systemen, so beruht ein Teil ihres Eigensinns darauf, dass Künstler

sich in ihrem Tun auf innere Wahrnehmungen, Stimmungen und Befindlichkeiten beziehen, um Werke hervorzubringen. Und in eben dieser Selbstbeziehung bringen sie eine sich tendenziell selbststeigernde Feedback-Dynamik zwischen innerem Befinden und dem daraus hervorgehenden Werk hervor. Dem Eigensinn des Kunstsystems folgend ist das Werk ein Kunstwerk, wenn es seinen Ursprung in der inneren Erfahrung des Künstlers erkennen lässt, oder Künstler, Kritiker, Sammler, Mäzene oder teilnehmend beobachtende Soziologen dies an ihm zu erkennen glauben.

Das heißt nicht, dass diese Kunst ohne instrumentelle Rationalität auskäme: Wie Overbeck mir an anderer Stelle deutlich machen wird, tritt er als Künstler vor Gericht und in anderen sozialen Arenen bewusst naiv und prozessstrategisch ungeschickt auf. Dass er beispielsweise noch während des laufenden Prozesses die Staatsanwaltschaft verklagt und ihr vorhält, diese verfolge eine völkisch-identitäre Linie, ist keine affektbedingte Konflikteskalation, kein irrationales, auf sozialen Selbstmord zielendes Handeln. Es verdankt sich vielmehr dem Kalkül, mit dem Charme des unbedarften authentischen Künstlerbohemiens auf diesen Konflikt so einwirken zu können, dass die rechtssystemspezifische Rationalität ein Stückweit zurücktritt. Dazu muss Overbeck vor Gericht zunächst den Habitus eines sich konsequent und konsistent auf inneres Befinden zurückbeugenden, keinerlei Rücksicht auf strafrechtliche Konsequenzen nehmenden Künstlers in Szene setzen, um dann, gewissermaßen im zweiten Schritt, auf das Gegenüber bzw. den Verfahrensverlauf einwirken zu können. Es geht also um die durchaus rationale Maxime, einen Gerichtsprozess in Aktionskunst umzuwandeln, ohne ihn als Rechtsprozess ins Lächerliche ziehen oder gar außer Funktion setzen zu wollen; denn schließlich will Overbeck für eigene und übergeordnete moralisch-praktische Zwecke zumindest auf längere Sicht Recht bekommen. Er glaubt so, die aus seiner Sicht bestehenden rechtlichen Hindernisse für den zivilgesellschaftlichen Widerstand gegen Antisemitismus – also die aktuelle Auslegung der Paragraphen 185, 186 und 187 StGB (Beleidigung, üble Nachrede und Verleumdung) – sowohl für sich als auch für andere mittelfristig aus dem Weg räumen zu können. Die Maxime seines künstlerischen Agierens vor Gericht (und anderswo) lässt sich wie folgt paraphrasieren: Handle strategisch, indem Du dich bemühst, nicht strategisch zu denken und zu handeln.

Wie aber kann ein Künstler wie Cyrus Overbeck authentisch agieren, wenn er in seinem Engagement stets zugleich auf einen Zweck schaut, der über die jeweils aktuelle Schaffens- oder Interaktionssituation hinausgeht, um praktisch-politische Ziele zu verfolgen? Schließen sich die auf den Eingriff in Stadt und Gesellschaft gerichtete Zweckrationalität und die authentische Rückbeziehung auf innere Wahrnehmungen und Stimmungen nicht aus? Tatsächlich habe ich als teilnehmender Beobachter nie den Eindruck, dass

Overbeck ausschließlich affektgesteuert handelt, wenn er sich vor Gericht explizit auf biographisch verankerte Moral, Redlichkeit und nichtjuristische Erfahrungen und Argumentationsformen bezieht. Vielmehr kokettiert und provoziert er vor Gericht mit seinem beruflich-zünftig inkorporierten Habitus und der Reputation und den informellen Ausnahmerechten eines Künstlers.

Die Antwort auf diese Frage nach dem Verhältnis von instrumenteller Vernunft und Wahrhaftigkeit muss die folgenden Überlegungen berücksichtigen: Wenn Authentizität sich darin zeigt, dass jemand all seine übergeordneten Ziele aus seinem Handeln heraushalten muss, damit das, was dann noch von seinem Handeln übrig ist, authentisch sein kann, dann wäre auch Overbecks Handeln in diesem Prozess, das auf die künstlerische Umformung eines Gerichtsverfahrens zum Zwecke der Umformung der (Stadt-)Gesellschaft zielt, nicht authentisch. Aber die Prämisse, dass Wahrhaftigkeit auf der Ausschaltung von Gesichtspunkten des Zweckerationalen beruhen müsse, führt in die Irre; sie widerspricht sich selbst. Denn wollte man alle Ziele, also auch das Ziel, keine Ziele zu verfolgen, aus seinem Tun heraushalten, müsste man ausgesprochen reflexiv und zielgerichtet agieren, um das vermeintlich Unauthentische im eigenen Gemüt zu identifizieren und von der Restmenge des Authentischen unterscheiden, um so die eigene Intentionalität zu reinigen. Damit aber nähme man - a) eine selbstdistanzierte reflexiv instrumentelle Einstellung zu sich selbst ein, um die Selektionen der eigenen Motive möglich zu machen. Und b) verböte man sich jene Spontaneität und Unmittelbarkeit, die gemeinhin als Indikator für das Authentische gilt. Mit anderen Worten: Dass Overbeck eine Strategie der Strategielosigkeit verfolgt, widerspricht nicht seiner Authentizität. Das Gegenteil ist der Fall: Wenn jemand, der, wie Overbeck, die Angst vor ihm im Alltag begegnenden Faschisten so verinnerlicht hat, behauptete, nicht das Ziel verfolgen zu wollen, Faschismus und Antisemitismus zu bekämpfen, so erschiene uns dies absurd und irrational und ganz sicher nicht authentisch. Anders ausgedrückt: Authentizität und instrumentelle Zweck-Mittel-Rationalität können auch in der Bildenden Kunst (und wahrscheinlich auch auf anderem Gebiet) aufs Engste miteinander verbunden sein, sich gar wechselseitig bestärken.³⁸

³⁸ Teile der Soziologie betrachten Emotion schon seit dem ausgehenden 19. Jahrhundert nicht mehr als Negation instrumenteller Rationalität, sondern als eine ihrer Komponenten. So erkennt Durkheim, dass durch religiöse Ritualen generierte kollektive Gefühle der Effervescenz eine instrumentell-rationale Seite haben; denn sie erfüllen sozialintegrative Funktionen. Die Sozialpsychologie unserer Tage betont die konstitutive Wechselwirkung von Emotion und Rationalität: ›Gefühle geben uns die Welt, sie schenken sie uns oder muten sie uns zu. Sie haben eine welterzeugende und -erschließende Funktion, einschließlich der bekannten evaluativen Komponenten‹ (Straub. *Welterschließende Affekte und das explanative Potenzial eines psychoanalytischen Konzepts für die Kulturpsychologie: Abjektion*).

5.2. Selbstetablierung durch Koketterie mit dem Außenseiterstatus.

Es ist eine konfliktsoziologische Grunderkenntnis, dass die Wahrscheinlichkeit der Eskalation von Konflikten zwischen sozialen Gruppen dann zunimmt, wenn die ihrem Verflechtungszusammenhang zugrundeliegenden Machtbeziehungen sich verändern bzw. verschieben.³⁹ Erst die Veränderung oder Destabilisierung von Machtbalancen sozialer Figurationen birgt entsprechende Eskalationspotenziale. Betrachtet man die oben dargelegte Biographie Overbecks, so trifft diese Grunderkenntnis auch auf dessen Leben zu. Er wehrt sich vehement gegen eine nationalsozialistische bzw. antisemitische Kontinuität und damit auch gegen eingelebte lokale Machtbalancen. Eben darum wird er in der Esenser Stadtgesellschaft als Jude erkannt, in Teilen dieser Stadtgesellschaft als Querulant und Nestbeschmutzer angefeindet und schließlich mit psychischer wie physischer Gewalt überzogen. Zuletzt sieht er sich gezwungen, wieder nach Duisburg zu ziehen.

Durch die Linse einer rein funktionalen Analyse betrachtet – und ethische Aspekte außer Acht lassend – hat er seinen Außenseiterstatus in der Esenser Stadtgesellschaft zwar nicht im Alleingang hervorgebracht. Doch im Zuge der dadurch veranlassten Konfliktinteraktion hat er daran mitgewirkt. Unter politisch-praktischen und ethischen Gesichtspunkten sieht das ganz anders aus. Aus diesem Blickwinkel mag man allerdings nicht Overbeck, sondern seine Esenser Widersacher als jene Akteure hervorheben, die für die Konflikteskalation und die Soziogenese des Overbeck'schen Außenseiterstatus verantwortlich sind.

Vor diesem Hintergrund könnte es fast zynisch anmuten, darauf zu verweisen, dass Overbeck, wie wohl viele Vertreter*innen seines Fachs, es versteht, mit dem Charme des Bohemiens zu spielen – also mit dem Charme einer Figur, die aufgrund ihres ›intentionell unbürgerlichen Stil des Lebens‹⁴⁰ als schillernde Persönlichkeit wahrgenommen wird, weil sie in Abhängigkeit zu statushohen ressourcenstarken Gönnern oder den finanziellen Interventionen der Eltern mitunter urplötzlich von der Außenseiter- auf die Insider-Seite (aber auch in umgekehrte Richtung) wechseln kann. Der unvorhersehbare plötzliche Übergang von der einen auf die andere Seite dieser Figuration verleiht dem Bohemien das (wiederum) unsichere symbolische Kapital einer exotischen Figur, von der Faszination und Schrecken (der prekären Existenz) ausgehen und von der man nicht weiß, ob man sie bemitleiden oder beneiden soll. Overbeck kokettiert also mit dieser Figur, wenn er sich, wie gezeigt, während seiner als soziale Plastik

³⁹ Horowitz. *The Deadly Ethnic Riot*; Gaventa, *Power and Powerlessness. Quiescence and Rebellion in an Appalachian Valley*, S. 23.

⁴⁰ Kreuzer, *Die Boheme*. S. 43.

konzipierten Veranstaltung mal im Glanz eines verschwenderischen Gastgebers sonnt oder als stimmgewaltiger Rezitator eines bewegenden Gedichts erweist oder schlicht und einfach provoziert, um dann wieder als leidender Gerechter aufzutreten, der eine schwere biographisch bedingte Bürde zu tragen hat und sich demzufolge emotionale Anteilnahme verdient. Durch das von ihm erzeugte emotionale Wechselbad zieht er sein Publikum in den ästhetisch-praktischen Strudel seines Wirkens.

Vor Gericht spielt sich Analoges ab. Weil Overbeck sich nicht nur als potenzielles Opfer eines in Deutschland wiedererstarkenden Antisemitismus betrachtet, sondern auch als authentischer Künstler, spielt er auch in dieser lokalen Arena mit seinem Außenseiterstatus. Mal agiert er dort als randständiger Bohemien, der unter den gegebenen Umständen von der Hand in den Mund lebt, und dann wieder als stolzer, selbsteffizienter jüdischer Bürger, der sich wehren muss. Das sich darin offenbarende eigentümlich schwankende Verhältnis zwischen Outsider- und Insiderstatus bleibt eine ständige Herausforderung, die sein künstlerisches, von Beuys, Pankok und Kiefer inspiriertes Interventionshandeln an- und umtreibt. Bei Strafe des Misserfolgs darf er nicht der einen oder der anderen Seite dieser Figuration verhaftet bleiben. Denn dann könnte er weder als Künstler noch als stolzer jüdischer Bürger und Antifaschist so erfolgreich wirken, wie er es für sich erhofft. Diese Herausforderung ist ein weiteres Element der Soziologik seiner Interventionskunst. Doch auch jenseits des individuellen Overbeck'schen Problemnexus, der sich aus dessen jüdisch geprägten Identität und dem erstarkenden Antisemitismus in der deutschen Gesellschaft ergibt⁴¹, müssen Bildende Künstler*innen mit der Paradoxie umgehen, durch wohlkalkulierte Koketterie mit dem Außenseiterstatus (wenn auch zumeist nur in der kulturell gehegten Variante des Bohemiens) einen Insiderstatus zu erlangen. Daher handelt es sich hier um einen weiteren Baustein und nicht etwa einen ›Schlussstein‹ dessen, was wir als Soziologik seiner intervenierenden Bildenden Kunst herausarbeiten können.

5.3. Konfliktlösung durch Konflikteskalation.

Overbecks Widerstand gegen eine eingelebte nationalsozialistische Kontinuität in Esens, sein erstinstanzlicher Kampf gegen die Verleumdungsklage zweier Esenser Bürger vor dem Duisburger Amtsgericht und sein Kampf gegen die aus eigenem Antrieb in Revision gehende Staatsanwaltschaft sind von ihm bewusst als soziale Plastiken konzipiert worden. Der Künstler stellt sich damit gezielt in die Traditionslinie der Performancekunst eines Joseph Beuys oder eines Anselm Kiefer. Andererseits will er aber mit seinen ästhetisch-moralischen Interventionen

⁴¹ Beyer et al., *Antisemitismus in der Gesamtgesellschaft von Nordrhein-Westfalen im Jahr 2024*; Bundesamt für Verfassungsschutz, *Lagebild Antisemitismus 2022/23*.

vor Gericht weder seinen juristischen Erfolg gefährden noch die Soziologik des Rechts in Frage stellen. Seine Interventionen erfüllen die Funktion einer »Impact Litigation«, mit deren Hilfe schon die amerikanische Bürgerrechtsbewegung erfolgreich auf die US-amerikanische Rechtsprechung eingewirkt hat.⁴² Ästhetische Intervention und rechtliche Verfahrenslogik schließen sich aber auch aus Overbecks subjektiver Sicht nicht aus. Im Gegenteil: Er sieht beide in eine positive Feedback-Beziehung eingebunden.

Betrachtete man die zweigleisige Herangehensweise Overbecks im Lichte des weithin akzeptierten Befunds, dass das Recht von sozialmoralischen Voraussetzungen ausgehe, die es selbst nicht schaffen könne⁴³, dann ließe sich Overbecks Vorgehen rechtsphilosophisch begründen. Denn er setzt bei den sozialmoralischen Voraussetzungen der Rechtsprechung an, um mittelbar auch die Rechtsprechung selbst zu beeinflussen. Und zwar dahingehend, dass sich Juden hierzulande gegen antisemitische Bedrohung und Gewalt effektiver als zuvor wehren können, ohne mit Beleidigungs- oder Verleumdungsklagen überzogen zu werden.

Angesichts der Zunahme antisemitischer Beleidigungen und Todesdrohungen, die auf ihn und die jüdische Gemeinde Duisburgs zielen, und angesichts der in seinen Augen abnehmenden öffentlichen Anteilnahme und Empathie von Nichtjuden, ist für Overbeck der Zeitpunkt gekommen, von seinem mit dem Interventionsgedanken verbundenen Kunstverständnis und von seinem Konflikt mit der Duisburger Justiz öffentlichen Gebrauch zu machen und als Künstler in den Prozess der Rechtsprechung einzugreifen. Er möchte erreichen, dass die in vielen einzelnen Schritten mal banal und mal beiläufig, mal leise und dann wieder lauter daherkommenden Verschiebungen des Sagbaren⁴⁴ unüberhörbar und unübersehbar markiert werden, um daran einen bewegenden Konflikt über Funktionen, Folgen und Gegenmaßnahmen entzünden und neue Bündnispartner gewinnen zu können. Seine Interventionen sollen die schweigenden Massen in Stadt und Gesellschaft dazu bewegen, nicht länger in der vermeintlich sicheren Position des Bystanders zu verharren, sondern sich als Bündnispartner einzubringen.

Was aus der Perspektive des Alltagsverstandes als dysfunktionale Paradoxie anmutet – nämlich ›Konfliktlösung durch Konflikteskalation‹ –, verliert von der anderen, der künstlerischen (und vielleicht auch psychologischen) Seite betrachtet ihren Widersinn. So kann man einem mit dem Mut der Verzweiflung agierenden Künstler auch aus konfliktsoziologischer Sicht nicht abzusprechen, funktionale und dysfunktionale Aspekte seiner

⁴² Freeman/Farris. *Grassroots Impact Litigation*.

⁴³ Böckenförde. *Die Entstehung des Staates als Vorgang der Säkularisation*.

⁴⁴ Staud/Chernisky. *Die Schwelle des Sagbaren verschiebt sich – Interview*.

Funktionen und Nebenfolgen rational bedacht zu haben – auch und gerade dann, wenn sein Erfolg bloß daran zu bemessen wäre, inwieweit es ihm als mit Todesdrohungen konfrontierter deutscher Jude gelingt, nicht in Angst zu erstarren, sondern das Heft des Handelns selbst in die Hand zu nehmen.

Tatsächlich ist der Umgang mit der Paradoxie konflikteskalierender Konfliktlösungen längst auf anderen Gebieten des sozialen Lebens etabliert, als auf dem Gebiet des hier behandelten ›Fall Overbeck‹. Er betrifft auch nicht exklusiv solche Künstler, die ebenfalls nationalsozialistische Kontinuitäten aufspießen, wie etwa auch Anselm Kiefer. Er bewegt vielmehr all jene Aktions- und Performance-Künstler, die mit ihren Aktionen in die eingespielten Abläufe der (Stadt-)Gesellschaft eingreifen, lebensweltliche Selbstverständlichkeiten irritieren und funktionale Routinen stören. Sie alle arbeiten mit Zumutungen, die spontan Widerspruch und Konfliktbereitschaft provozieren sollen. In ihren mehr oder weniger rationalen Situationskalkülen setzen Künstler immer schon Spannungen oder Widersprüche voraus, die über aktuelle Ereignisse hinausweisen und durch konflikteskalierende Interventionen bearbeitet werden müssen. Und schließlich ist das paradox anmutende Verfahren, Konflikte durch Konflikteskalation überwinden zu wollen, nicht allein der Kunst eigen. Es ist etwa auch in der Politik bekannt, etwa wenn es um Präventivschläge als Offensive in defensiver Absicht geht.⁴⁵ Und schließlich behandelt die systemische Familientherapie Symptomverschiebungen durch paradoxe Interventionen, die Konflikte bearbeiten, indem sie diese eskalieren.⁴⁶

6. Auf dem Wege zu einer fallgestützten Soziologik der künstlerischen Intervention.

Wie schon einleitend betont, ergibt sich die Soziologik der intervenierenden Bildenden Kunst des Cyrus Overbeck nicht allein aus dem Ensemble der drei dargelegten operativen Widersprüche und Paradoxien. Dies schon deshalb nicht, weil jeder angeführte Widerspruch und jede angeführte Paradoxie für sich genommen auch in ganz anderen als künstlerischen Kontexten wirksam sind.

So lässt sich eine *Strategie der Strategielosigkeit* u.a. auch in religiösen Milieus beobachten⁴⁷. Sie wird dort nur anders bearbeitet, nämlich beispielsweise durch spirituelle Meditationstechniken oder systematisch und mitunter sehr kreativ vorangetriebene Heilskarrieren, die auf den Bühnen diverser Bruderschaften, Sekten oder Kirchen in Szene gesetzt werden. Ähnliches gilt für die Paradoxie, mit der sich Künstler*innen

⁴⁵ Armstrutz. *International ethics*, S. 122-23.

⁴⁶ Amrein. *Humor und Provokation in der Kommunikation*.

⁴⁷ Hüttermann/Ebner. *Von der Einfalt der Turns zur Vielfalt der Sachorientierung*.

produktiv auseinandersetzen (und die sie oft auch gezielt einsetzen), wenn sie sich *durch kokettierenden Bezug auf einen vermeintlichen oder tatsächlichen Außenseiterstatus etablieren* wollen. So kokettieren auch viele andere Grenzgänger bzw. Cultural Broker⁴⁸, die sich als Sozialarbeiter, Polizisten, Diversitätsmanager, Fürsprecher ethnischer Minderheiten, Comedians, Pädagogen oder Sportler beiderseits einer sozialen Grenze bewegen mit ihren persönlichen Stigmatisierungserfahrungen und Herkunftsprägungen, die sie von ›außen‹ bzw. auf der ›anderen Seite‹ erfahren haben; denn diesseits der sozialen Grenze profitieren sie von der Anziehungskraft ihrer mitunter exotisch anmutenden Besonderheit.

Das für Overbeck charakteristische Ensemble von Paradoxien und Widersprüchen reicht nicht aus, die Soziologik seiner Bildenden Kunst abschließend zu bestimmen. Vielmehr müssen auch persönlich gefärbten biographischen Bezugsprobleme und die darauf bezogenen Umgangs- und Bewältigungspraktiken Overbecks einbezogen werden. Letztere lassen sich nicht auf eine eindimensionale Feldlogik der Kunst reduzieren, deren letzter und entscheidender Bezugspunkt stets die kulturelle Reproduktion kapitalistischer Klassenherrschaft sein soll. Wie jedes Feld, das etwa ein Pierre Bourdieu mit seinen präjudizierenden Begriffen beträte – Begriffe wie Klasse, Kapital, Habitus und Distinktionsgewinn – würde auch die spezifische Soziologik des Duisburgers durch solche epistemischen Schranken unnötig eingeebnet.

Wie die oben angeführten ethnographischen Beispiele deutlich machen, hat sich Overbecks Interventionsstil nicht allein innerhalb eines abgeschlossenen Kunstsystems herausgebildet. Er verdankt sich weder primär einem sublimen, um Avantgardepositionen und Distinktionsgewinn ringenden internen Rangordnungskampf der Kunstschaffenden und im Kunstfelde Agierenden, noch ist er Ergebnis einer die Kunst durchdringenden gesamtgesellschaftlichen Klassenherrschaftsstruktur. Vielmehr entsteht und reproduzieren sich Interventionsstil (und individueller Habitus) auch an den Grenzen und Übergängen des Kunstmilieus zur guten (Stadt-)Gesellschaft (z. B. Overbecks Kanzelrede in Esens), zur lokalen Öffentlichkeit (z. B.: die oben dargestellte Gedenkveranstaltung) und nicht zuletzt zum Rechtssystem.

Neben dem für Overbeck charakteristischen Ensemble relevanter Widersprüche und Paradoxien und neben den als Intervention gemeinten Grenzübertretungen in Stadt und Gesellschaft muss also ein Weiteres hinzukommen – nämlich der irreduzible, auf biographische Erfahrungen zurückgehende Eigensinn der Person. Dieses Dritte besteht in dem in der Familiengeschichte angelegten und vom Großvater übernommenen

⁴⁸ Koster/van Leynseele. *Brokers as Assemblers*; Faist. *Brokerage in Cross-Border Mobility*; Szasz. *Between Indian and White worlds*.

biographischen Auftrag, alles zu tun, »dass Auschwitz nicht noch einmal sei« (Adorno 1966). Vor allem die Vehemenz und Konsequenz von Overbecks Stil erklären sich aus diesem biographischen Bezugsproblem, das nicht der Künstler sich aussucht, sondern – umgekehrt – welches sich den Künstler aussucht. Sie erklären sich aber auch aus dem Mut der Verzweiflung, mithin aus dem Entschluss, sich nicht der existenziellen Angst zu überlassen, die von physisch-existenziellen Bedrohungen bzw. vom aktuellen Antisemitismus ausgeht⁴⁹, sondern die Handlungsautonomie zu bewahren.

Zum Abschluss der vorliegenden Fallanalyse und zur Vermeidung von Missverständnissen und Kurzschlüssen gilt es, einen Punkt besonders hervorzuheben. Das Fallbeispiel Cyrus Overbeck ist nicht dargelegt und analysiert worden, um als pars pro toto-Argument zur letztgültigen soziologischen Aufschlüsselung der Interventionspraxis der Bildenden Kunst dienen zu können. Vielmehr geht es dem Autor darum, den ersten Schritt auf dem Weg zu einer fallgestützten Bestimmung einer Soziologik künstlerischer Interventionen zu gehen. Weitere ethnographisch ansetzende soziologische Untersuchungen und darauf aufbauende komparative Analysen müssten folgen, um dieses Ziel (annähernd) erreichen zu können.

Literatur.

- Adorno, Theodor W. 1966. *Erziehung nach Auschwitz*, in: Ders.: *Erziehung zur Mündigkeit, Vorträge und Gespräche mit Hellmuth Becker 1959 – 1969*. Frankfurt a. M.: Suhrkamp, S. 92–109.
- Alberth, Lars/Bode, Ingo/Bühler-Niederberger, Doris. 2010. *Kontingenzprobleme sozialer Interventionen*, in: *Berliner Journal für Soziologie* 20: 475-497.
- Amrein, José. 2019. *Humor und Provokation in der Kommunikation: Tools für Beratung, Therapie und Coaching*. Idstein: Schulz-Kirchner Verlag.
- Armstrutz, Mark. 2008. *International ethics: concepts, theories, and cases in global politics*. Lanham: Rowman & Little-field.
- Becker, Jürgen/Wolf Vostell. 1965. *Happenings, Fluxus, Pop Art, Nouveau Réalisme. Eine Dokumentation*. Rowohlt Verlag: Reinbek.
- Benjamin, Walter. 2002/1963. *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit. Studien zur Kunstsoziologie*. Frankfurt am Main: Suhrkamp.
- Berthoin Antal, Ariane. 2019. *Künstlerische Interventionen erforschen: Wie Museen davon lernen können*, in: Anita Hermannstädter (Hg.). *Kunst/Natur: Interventionen im Museum für Naturkunde Berlin*. Berlin: Edition Braus, S. 44-51.
- Beuys, Joseph. 1984. »Die Mysterien finden im Hauptbahnhof statt«, *Interview mit Joseph Beuys*, vom 03.06.1984, in: *DER SPIEGEL* 23.
- Beyer, Heiko et al. 2024. *Antisemitismus in der Gesamtgesellschaft von Nordrhein-Westfalen im Jahr 2024*. Düsseldorf: Antisemitismusbeauftragte des Landes NRW.
- Böckenförde, Ernst Wolfgang. 1991. *Die Entstehung des Staates als Vorgang der Säkularisation*, in: Ders.: *Recht, Staat, Freiheit. Studien zur Rechtsphilosophie, Staatstheorie und Verfassungsgeschichte*. Frankfurt a.M.: Suhrkamp, S. 92–114.

⁴⁹ Bundesamt für Verfassungsschutz. *Lagebild Antisemitismus 2022/23*.

- Bourdieu, Pierre. 1999. *Die Regeln der Kunst*. Frankfurt a. M.: Suhrkamp.
- Bundesamt für Verfassungsschutz. 2023. *Lagebild Antisemitismus 2022/23*. https://www.verfassungsschutz.de/SharedDocs/publikationen/DE/allgemein/2024-05-lagebild-antisemitismus.pdf?__blob=publicationFile&v=7
- Carroll, Noël. 1996. *Theorizing the Moving Image*. New York: Cambridge University Press.
- Certeau, Michel de. 1988. *The Practice of Everyday Life*. Berkeley et al.: University of California Press.
- Charmaz, Kathy. 2006. *Constructing grounded theory*. London: Sage.
- Deleuze, Gilles. 1993. *Logik des Sinns*. Frankfurt a. M. Suhrkamp.
- Elias, Norbert. 1977. *Über den Prozess der Zivilisation*. 2 Bde. Frankfurt a. M.: Suhrkamp.
- Elias, Norbert. 2002. Kitschstil und Kitschzeitalter, in: Norbert Elias: *Gesammelte Werke* Bd. 1. Frankfurt am Main: Suhrkamp, S. 148-163.
- Elias, Norbert. 2003. *Engagement und Distanzierung*. Frankfurt am Main: Suhrkamp.
- Faist, Thomas. 2014. *Brokerage in Cross-Border Mobility*, in: *Social Inclusion* 2/4, S. 38-52.
- Fischer, Jannik; Wetzels, Peter (2024): Die Verbreitung antisemitischer Einstellungen in Deutschland: Befunde aktueller repräsentativer Befragungen zu Trends seit 2021 und den Einflüssen von Migrationshintergrund, Religionszugehörigkeit und Religiosität, in: *Zeitschrift für Religion, Gesellschaft und Politik*, <https://doi.org/10.1007/s41682-024-00167-6> vom 15.01.2025.
- Freeman, Andrew/Farris, Juli. 1991. *Grassroots Impact Litigation: Mass Filing of Small Claims*, in: *University of San Francisco Law Review* 26, S. 261-282.
- Gaventa, John. 1980. *Power and Powerlessness. Quiescence and Rebellion in an Appalachian Valley*. Oxford: Clarendon.
- Geene, Stephan. 2006. *Interventionismus und Aktivismus*, in: Butin, Hubertus (Hg.). *DuMonts Begriffslexikon zur zeitgenössischen Kunst*, Köln: DuMont, S. 138-141.
- Geertz, Clifford. 2003. *Dichte Beschreibung. Beiträge zum Verstehen kultureller Systeme*. Frankfurt a. M.: Suhrkamp.
- Geertz, Clifford. 2001. ›Schicksalsbedrängnis‹. *Religion als Erfahrung, Sinn, Identität, Macht*, in: *Sinn und Form* 53/6, S. 742-760.
- Glaser, Barney/Strauss, Anselm. 1971. *The Discovery of Grounded Theory*. New York: Aldine.
- Heimisch, Vera. 2020. Intervenieren oder vom „uneingeladenen Widersprechen“. Bremen: Heinrich-Böll-Stiftung, <https://www.boell-bremen.de/de/2020/11/20/intervenieren-oder-vom-uneingeladenen-widersprechen> vom 15.01.2025.
- Hochschild, Arlie. 1983. *The managed heart: Commercialization of human feeling*. Berkeley: University of California Press.
- Horowitz, Donald L. 2001. *The Deadly Ethnic Riot*. Berkeley et al.: University of California Press.
- Hüttermann, Jörg/ Ebner, Johannes. 2020. *Von der Einfalt der Turns zur Vielfalt der Sachorientierung*, in: *Soziologische Revue* 43/4, S. 505-534.
- Illouz, Eva. 2007. *Gefühle in Zeiten des Kapitalismus*. Frankfurt am Main: Suhrkamp.
- Illouz, Eva. 2008. *Saving the Modern Soul: Therapy, Emotions, and the Culture of Self-Help*. Berkeley: California University Press.
- Katz, Jack. 1999. *How emotions work*. Chicago: University of Chicago Press.
- Kemper, Theodore D. 1993. *Research Agendas in the Sociology of Emotions*, in: *American Ethnologist* 20/1, S. 192-193.
- Klimke, Daniela/ Lautmann, Rüdiger; Stäheli, Urs; Weischer, Christoph; Wienold, Hanns. 2020. *Lexikon zur Soziologie*. Wiesbaden: Springer VS.
- Koster, Martijn/Yves van Leynseele. 2018. *Brokers as Assemblers*, in: *Ethnos* 83/5, S. 803-813.
- Kreuzer, Helmut. 1968. *Die Boheme. Beiträge zu ihrer Beschreibung*. Stuttgart: Metzlersche Verlagsbuchhandlung.

- Laister, Judith/Lederer, Anton/Makovec, Margarethe. 2014. *Die Kunst des urbanen Handelns/ The Art of Urban Intervention*. Wien: Löcker.
- Lange, Barbara. 1999. *Joseph Beuys 'Richtkräfte einer neuen Gesellschaft: Der Mythos vom Künstler als Gesellschaftsreformer*. Berlin: Reimer.
- Luhmann, Niklas. 1997. *Die Gesellschaft als soziales System. Bd.1*. Frankfurt a. M.: Suhrkamp.
- Mandel, Birgit 2022. *Künstlerische Interventionen in der Kulturellen Bildung - Inhalte, Methoden und Reflexionen eines Curriculums für Künstler:innen*. Hildesheim: Universität Hildesheim,
<https://hildok.bszw.de/frontdoor/index/index/start/6/rows/10/sortfield/score/sortorder/desc/searchtype/simple/query/mandel/docId/1439> vom 15.01.2025.
- Mayer, Hans. 1981. *Außenseiter*. Frankfurt a.M.: Suhrkamp.
- Mühlhoff, Rainer. 1919. *Affective Resonance*, in: Jan Slaby/Christian von Scheve (Hg.): *Affective Societies – Key Concepts*. London/New York: Routledge, S. 189-199
- Overbeck, Cyrus; Müller, Oliver. 1995. *Otto Pankok. Maler, Grafiker, Bildhauer. Eine Biographie*. Düsseldorf: Droste Verlag.
- Plessner, Helmuth. 1975. *Die Stufen des Organischen und der Mensch*. Berlin/New York: de Gruyter.
- Projesi, Oda. 2014. *Without a Roof but with a Courtyard*, in: Judith Laister/Anton Lederer/Margarethe Makovec (Hg.). *Die Kunst des urbanen Handelns/The Art of Urban Intervention*. Wien: Löcker.
- Reis, Claus. 2021. *Die Erforschung von Sozialen Interventionen und intervenierende Sozialforschung*, in: *Kompetenzzentrum Soziale Interventionsforschung/KomSI (Hg.)*. Soziale Interventionsforschung. Band 1. Frankfurt a. M.: Kompetenzzentrum Soziale Interventionsforschung (KomSI), S. 4-17.
- Riegel, Hans Peter. 2018. *Immendorff: Die Biographie (Aktualisierte Neuauflage)*. Schondorf: Riverside.
- Schneider, Jens. 2022. *Eine Befragung städtischer Kulturämter in Deutschland*. Bonn: Kulturpolitische Gesellschaft.
- Staud, Toralf/Chernisky, Martina. 2017. *Die Schwelle des Sagbaren verschiebt sich – Interview, in Bundeszentrale für politische Bildung*,
<https://www.bpb.de/themen/rechtsextremismus/dossier-rechtsextremismus/260330/die-schwelle-des-sagbaren-verschiebt-sich/vom-15.01.2025>.
- Steidinger, Anja/Berg, Olaf. 2016. *Künstlerische Intervention. (Interventionskunst/kreativer Aktivismus)*, in: PERIPHERIE - Politik, Ökonomie, Kultur, 36/3: 522-526.
- Straub, Jürgen. 2021. *Welterschließende Affekte und das explanative Potenzial eines psychoanalytischen Konzepts für die Kulturpsychologie: Abjektion*, in: *cultura & psyché* 2/1: 83-97
- Strauss, Anselm/Corbin, Juliet. 1990. *Grounded Theory Research*, in: *Zeitschrift für Soziologie* 19: S. 418-427.
- Strauss, Anselm. 1998. *Grundlagen qualitativer Sozialforschung*. Stuttgart: UTB.
- Strauss, Anselm/Corbin, Juliet. 1990. *Grounded Theory Research*, in: *Zeitschrift für Soziologie* 19: S. 418-427.
- Strübing, Jörg et al.. 2018. *Gütekriterien qualitativer Sozialforschung. Ein Diskussionsanstoß*, in: *Zeitschrift für Soziologie* 47/2: S. 83-100.
- Szasz, Margaret Connell. 2001. *Between Indian and White worlds: The cultural broker*. Norman: University of Oklahoma Press.
- Watzlawick, Paul et al.. 2003. *Menschliche Kommunikation*. Bern: Huber.
- WAZ. 2023. *Wegen Davidstern? Duisburger Künstler Overbeck wird bedroht*,
<https://www.waz.de/staedte/duisburg/article239896979/Wegen-Davidstern-Duisburger-Kuenstler-Overbeck-wird-bedroht.html>, vom 17. 12. 2024.
- Wick, Rainer. 1975. *Zur Soziologie intermediärer Kunstpraxis. Happening, Fluxus, Aktionen*. Köln: Eigenverlag.

Artis Observatio 4 (2025)

Widdowfield, Rebecca. 2000. *The Place of Emotions in Academic Research*. AREA 32/2, S. 199–208.

Willke, Helmuth. 2005. *Systemtheorie 2. Interventionstheorie*. Konstanz: UVK.

Spielarten faunistischer Religiosität in der Literatur der Gegenwart.

Christa Karpenstein-Eßbach

Zusammenfassung.

Der Beitrag untersucht die transnationale Konjunktur literarischer Werke, in denen sich eine faunistische Religiosität feststellen läßt. Diese Religiosität zielt auf die Überschreitung des Menschlichen hin auf Außer- und Nichtmenschliches in Gestalt von besonderen, wilden Tieren und auf die spirituelle und körperliche Erfahrung einer transspeziesistischen Kosmologie, in der die Grenze zwischen Natur und Kultur bis hin zum Tier-Werden entfällt. Nicht der, sondern das Wilde steht im Zentrum des Interesses. Die als Antwort auf die technisierte Lebenswelt der Moderne zu verstehende, sich am Wilden entzündende Religiosität wird in den Rahmen theoretischer Debatten um Ethnologie und den Animismus einfacher Gesellschaften gerückt, um schließlich die Unterschiede zwischen der wissenschaftlichen und literarischen Evokation des Kontakts mit dem Nichtmenschlichen hervorzuheben.

Abstract.

This article examines the transnational boom of literary works in which a faunistic religiosity can be identified. This religiosity aims at transcending the human, at the extra-human and non-human in the form of special, wild animals, and at the spiritual and physical experience of a transspeciesistic cosmology, in which the boundary between nature and culture up to becoming an animal disappears. Not the wild in the sense of a savage person, but the wild as a transpersonal principle (savageness) is the focus of interest. Religiosity, which is to be understood as a response to the mechanized world of modernity and ignited by the wild, is placed in the framework of theoretical debates on ethnology and the animism of simple societies, in order to finally emphasize the differences between the scientific and literary evocation of contact with the non-human.

Einleitung.

Eine junge Frau flieht aus einer von Krankheit und Tod gezeichneten religiösen und bigotten Siedlergemeinschaft in die Wildnis und findet nach dem Verlust ihres alten Gottes dort die »unsichtbare Kraft, die alle Schöpfung beseelte«.¹ Ein junges Paar verlangt es nach ländlicher Idylle fernab der Stadt – stattdessen entpuppen sich dort dämonische Naturkräfte in tierischer Gestalt.² Ein Pfarrer jagt einen Fuchs, um sich ihm in einem Akt grausamer Intimität anzuverwandeln und in einer »Welt vor der Ankunft des Menschen« wiederzufinden.³ Nach der heftigen Begegnung mit einem Bären bezeichnet eine Frau und Forscherin als Glaubensinhalt das Wilde.⁴ Zwei Männer finden auf den Spuren eines Leoparden zu einem demütigen Glauben an etwas Heiliges und ein neues Göttliches.⁵ Schließlich: ein Mann und ein Tier kommunizieren nicht in menschlicher, sondern kreatürlicher Sprache miteinander und bilden eine »hybride Spezies«, in der etwas Fehlendes, bislang Abwesendes Präsenz gewinnt.⁶ Dies sind, jeweils in einem Satz formuliert, Protagonisten verschiedener Romane, die etwas gemeinsam haben: den Aufbruch aus Kultur und sozialer Ordnung hin zu Natur nicht nur als bloßem Gegenpol zivilisatorischer Zwänge, sondern als prominenter Raum einer neuen Gläubigkeit, der das »religere«, die Anbindung an etwas Außermenschliches ermöglicht.

Obwohl die Künste, so auch die Literatur, sich immer schon an ihrer Beziehung zu Natur abgearbeitet haben, wie es die Affirmation oder Ablehnung von Mimesis oder die expliziten Thematisierungen von Natur in ihren Werken bezeugen, liegt in den hier interessierenden Werken mit ihrer gewissen Konjunktur ein neues Phänomen vor. Denn die Intention ist darauf gerichtet, über ein sich anthropozentrisch oder christlich verstehendes Naturverhältnis hinausgehend den Modalitäten der Lebensführungen und Verhältnissen zur Welt mit einer kosmologischen Orientierung am Nichtmenschlichen ein neues spirituelles Fundament zu geben. So unterschiedlich diese Suche in den literarischen Werken ausfällt und historisch situiert wird, so liegt ihre Gemeinsamkeit auch darin, daß Natur nicht nur belebt, sondern alles, ob menschlich oder nicht, vor allem beseelt ist. Eben das verbindet sie mit dem Animismus, der immer schon und wieder aufs Neue zum Gebiet des Interesses der Ethnologie gehört, aber auch

¹ Groff. *Die weite Wildnis*, S. 274.

² Randl. *Angsttier*.

³ Sjö. *Schattenfuchs*, S. 115.

⁴ Martin. *An das Wilde glauben*.

⁵ Tesson. *Der Schneeleopard*.

⁶ Grimbert. *der letzte seiner art*, S. 219, 172.

außerhalb von ihr Anlaß gibt, nach »Revisionen der Moderne« zu fragen.⁷ So heben die Beiträge zum Sammelband gleichnamigen Titels die Relevanz des Animismus gerade für eine »Neubewertung der Moderne« hervor, die zum einen auf eine »relationale Neufassung der Wirklichkeit hinausläuft« und im Sinne Bruno Latours nichtmenschliche Akteure in die Auffassung des Sozialen einbezieht; zum anderen wird der Animismus aber auch in den Künsten verortet und mit dem »Skandal der Transgression« verknüpft, weil dort eine nach Subjekt und Objekt getrennte »agency« in einer Wiederverzauberung, in einer anima verleihenden Animation aufgehoben werden kann.⁸

Wenn anlässlich des Wudu und des Animismus, für den »alle Dinge der natürlichen Welt gleichrangig sind«, die Frage aufkommt, ob hier nicht »Ansätze zu einer ökologischen Theologie« mit »neuen Modellen für die Überwindung des westlichen Produktionskapitalismus in seiner ökologischen Zwangslage« zu finden sind, dann ist die Hoffnung auf Erlösung durch neue Götter unüberhörbar.⁹ Wie sich wird zeigen lassen, bestehen zwischen den theoretisch-ethnologischen Diskursen und Konzepten und der Literatur bemerkenswerte Unterschiede im Blick auf die Erlösungskapazität der neuen Religiosität. Ziel des Beitrags ist es, vor dem Hintergrund einer Neubewertung animistischer Vorstellungswelten solche literarischen Verarbeitungen von Mensch-Nichtmensch- bzw. Mehr-als-Mensch-Relationen ins Zentrum zu stellen, die sich weniger auf eine allgemeine Beseeltheit der Natur beziehen als vielmehr auf spezifische Naturphänomene. In den untersuchten Erzählungen geht es um eine Umstellung des ethnologischen Interesses, das lange Zeit exotistische Literatur inspiriert hat. Dem Menschen der Moderne steht nicht mehr *der* Wilde gegenüber, sondern *das* Wilde, das in besonderen Tieren verkörpert ist und sich mit Atmosphären einer faunistischen Religiosität umgibt.

1. Exodus in die Wildnis.

In Lauren Groffs Roman *Die weite Wildnis* flieht ein etwa achtzehnjähriges Mädchen aus einer Siedlerkolonie im Virginia des frühen 17. Jahrhunderts, der von heuchlerischer Frömmigkeit, Brutalität, Hunger und Pocken gezeichneten Gemeinschaft in die Wildnis mit ihrer Fremdheit, Härte und Schönheit, durch die der Weg der Protagonistin über gut zwei Wochen führt, um mit ihrem der Schwäche und Krankheit geschuldeten Tod zu enden,

⁷ Wie die bedrohlichen Erfahrungen technisierter Lebenswelt Intellektuelle im 20. Jahrhundert dazu motiviert haben, in Kunst und Zauber primitiver Religionen Inspirationen für alternative Weltanschauungen zu suchen, hat Wolfgang Eßbach untersucht in: *Religionssoziologie* 2, S. 989-1121.

⁸ Albers; Franke (Hg.). *Animismus. Revisionen der Moderne*, S. 8, 12.

⁹ Arun; Belz. *Menagerie der Götter*, S. 93.

während ein erzählerischer Trick von einer Vision ein anderes Ende imaginiert, wonach das Mädchen in seiner selbstgebauten Hütte zufrieden altert. Das ist weit entfernt von den idealisierten wilderness-Vorstellungen etwa Ralph Waldo Emersons, der in den Wäldern »zur Vernunft und zum Glauben« zurückkehrt, oder von Henry David Thoreau mit seiner »pastoralen Landschaft«, die sich in *Walden* findet – ein Buch, das zum einflußreichen Modell für nature writing geworden ist.¹⁰ An die Stelle einer beschaulichen Spiritualität tritt in Groffs Roman die von körperlichen Intensitätserfahrungen in der Wildnis getriebene Abkehr von den religiösen Orientierungen der Herkunftsgemeinschaft und der Gesellschaft der westlichen Zivilisation.

Die bisherige Gottgläubigkeit, verbunden mit Schuldbewußtsein und Reuebereitschaft – wozu ein gewisser Anlaß besteht, denn die Protagonistin hat immerhin den Pfarrer erstochen, der sich am kannibalistischen Verzehr eines behinderten Gemeindemitglieds der Siedler beteiligte – tritt zunehmend zurück und an deren Stelle »die Dunkelheit eines Gottes, der nichts war«, und dieses »Nichts, offenbart in ihr, wo zuvor ein kleines, wärmendes Flämmchen gewesen war, hatte sie nicht umgebracht.«¹¹ Die Erfahrung des Wilden provoziert eine, wenn man so will, spirituelle Umorientierung, die zur Verlagerung des Ortes der Seele führt. Sie hat ihren Platz nicht in der Innerlichkeit des der Seelenführung bedürftigen Menschen, sondern in allen Wesen natürlicher Wildheit, die, so unterschiedlich sie sich von außen ansehen lassen, darin ihre Gemeinsamkeit haben. So kann die Protagonistin spüren, »wie sie zu einem Baum wurde«, in die schwarzen Augen eines Fisches blicken, angesichts der »vibrierenden Intensität dieses Blicks« »laut Ja sagen« und »nicht mehr dieselbe wie zuvor« sein, oder in der Begegnung mit einem Bären entdecken, daß er wie alles Wilde eine Seele hat. (S. 210, 143, 205)

Dieser Platzwechsel der Seele hat einiges gemeinsam mit dem Bestreben in der Ethnologie, bestimmte anthropozentrische Sichtweisen zu distanzieren. Philippe Descola hat in *Jenseits von Natur und Kultur* eine strukturelle Anthropologie formuliert, die von einer basalen Unterscheidung zwischen der äußeren Gestalt von Körpern und ihrem Inneren, von Physikalität und Interiorität ausgeht, die wiederum auf vierfache Weise kombiniert werden können. Sie »definieren vier große Ontologietypen, das heißt Systeme von Eigenschaften der Existierenden, die kontrastierenden Kosmologieformen, Modellen des sozialen Bandes und Theorien der Identität und der Andersheit

¹⁰ Heller. *Wilderness*, S. 25, 28f. Einen Überblick über nature writing geben: Fischer. *Natur im Sinn* sowie Seidl; Stahl (Hg). *Literatur und ökologische Praxis*.

¹¹ Groff. *Die weite Wildnis*, S. 239, 245.

als Ankerpunkt dienen.«¹² Der abendländischen Welt vertraut ist der Ontologietyp dessen, was Descola den Naturalismus nennt, wonach zwischen den Wesen – ob Mensch oder Nichtmensch – der Unterschied auf der Ebene der Interioritäten liegt, während ihre Physikalität, ihr natürlicher bios, ähnlich sind. Die Unterschiede der Interiorität, also reflexives Bewußtsein, Subjektivität, begründen die Sonderstellung des Menschen, vorgebildet im Buch der Genesis, in dem der Mensch »aus der übrigen Schöpfung herausgehoben« wird.¹³ Aber dies sei ein »lahmender Naturalismus« geworden.¹⁴ Seinen Gegenpol bildet der Animismus mit seiner kombinatorischen Umordnung, wonach die Physikalitäten verschieden, die Interioritäten aber ähnlich sind.¹⁵ Dieser »wiederhergestellte Animismus« »vermenschlicht die Pflanzen und vor allem die Tiere«; sie mögen verschiedene Gestalt haben, doch hier »unterscheiden sich Menschen und Nichtmenschen nicht durch ihre Seele voneinander«. Diese Ähnlichkeit erlaubt »eine Ausdehnung des Stands der ‚Kultur‘ auf die Nichtmenschen«. ¹⁶ Was Ethnologen in Amazonien und anderswo als »animistischen Identifikationsmodus«¹⁷ entdeckt haben, erscheint als Modell eines ökologischen Respekts, das Antworten auf die Erfahrung einer durchtechnisierten Welt bereitstellt – eine »Kosmologie« mit Erlösungspotential.

Die weite Wildnis teilt die bei Descola, aber z. B. auch bei Viveiros de Castro zu findende Affinität zum Animismus, die sich mit dem Abweis des Christentums als religiöser Begründung der Unterwerfung der Erde, im Roman als »englische Fäule« bezeichnet¹⁸, verbindet. Dieser »Fäule« wird durchaus die Vision vom »wiedergeborenen Leben« (ebd.) im Zeichen animistischer Erfahrung gegenübergestellt. Aber von der Glätte eines besänftigten Animismus à la Descola unterscheidet sich diese von Auszehrung, Krankheit, Fieber und Kälte provozierte Entdeckung der Beseeltheit aller Lebewesen. Die Möglichkeit, zu den »Menschen des anderen Volkes mit ihren Bräuchen«, zu denen zu gehen, die die Siedler als die Wilden verachten, bleibt versperrt angesichts der »Furcht vor ihnen, die größer war als ihre Furcht vor der Wildnis« (S. 272), so daß jede Sozialität unerreichbar bleibt. Erzählt wird zuweilen nah an der Grenze zum Kitsch, eine individuelle Leidensgeschichte, die von Hiobs Leidensantwort wegführt

¹² Descola. *Jenseits von Natur und Kultur*, S. 189.

¹³ Descola. *Jenseits von Natur und Kultur*, S. 114.

¹⁴ Ebd., S. 584.

¹⁵ Der Totemismus gehe davon aus, daß Physikalität und Interiorität eines beliebigen Anderen den meinen ähnlich sind, der Analogismus davon, daß beide sich von den meinen unterscheiden, s. ebd., S. 189 f. Zur umgekehrten Gegenpoligkeit von Animismus und Naturalismus s. auch Viveiros de Castro. *Perspektiventausch*, S. 73-93.

¹⁶ Descola. *Jenseits von Natur und Kultur*, S. 197.

¹⁷ Ebd., S. 205.

¹⁸ Groff. *Die weite Wildnis*, S. 271.

und hin zum Tod der Protagonistin, aber dem heutigen Leser ein Naturverhältnis der anderen Art offeriert. Erzählt wird aus seiner Perspektive denn auch nicht nur von einer (kollektiven) Siedler-Schuld der Vergangenheit, sondern auch der Gegenwart, die zu einem neuen »Exodus« Anlaß sein könnte.

2. An das Wilde glauben.

Im jeweils ersten Satz der beiden hier interessierenden Texte wird ein Tier genannt: ein Schneeleopard in Sylvain Tesson's gleichnamigen romanartigen Reisebericht, ein Bär in Nastassja Martins *An das Wilde glauben*. Die Tiere – und in beiden Fällen ihrer Literarisierung sind es wilde und starke – eröffnen die Beziehung zu einem Jenseits des Menschlichen. Sie sind »bereits erschienene Götter«¹⁹, in ihnen sind »andere Kräfte am Werk«, ein »Quivive« der »Durchlässigkeit der Geister«²⁰. Zu finden ist das Wilde als Medium eines neuen Glaubens weder in der Fülle des Dschungels noch in der Wärme südseeischer Umgebungen, sondern in Kälte und Eis der Gipfel von Tibet oder im Frost Kamtschatkas. Und dorthin muß man reisen.

Was zunächst wie ein Bericht über die strapaziöse Reise des Schriftstellers Tesson mit dem Fotografen Vincent Munier ins tibetanische Hochgebirge anmutet, ist weitaus eher eine literarisierte Reflexion im Rahmen einer Pilgerfahrt. Schon auf der ersten Seite findet sich der Hinweis auf die Grotte von Lourdes, in der der Hirtin Bernadette Maria erschienen ist. An die Stelle der strahlenbekränzten Gottesmutter tritt hier ein seltenes Tier, dessen Name »klingend wie Geschmeide« ist.²¹ In der »gefrorenen Ewigkeit« dieses »Eispalasts«, dem »Paradies bei -30 Grad« liegt man in Erwartung der »Gottheit« auf der Lauer.²² Der religiöse Parallelismus wird manifest in den vier »Erscheinungen« des Leoparden, die »etwas Heiliges« an sich haben. (S. 115) Das ist kein deus absconditus, sondern einer, der im Austausch der Blicke Präsenz gewinnen kann. Es geht um die Aneignung der Energie des Tieres. Tesson schreibt: »Ich hatte den Leoparden gesehen und das Feuer gestohlen. In mir trug ich die Glut«.²³ Wenn dem Pilgerreisenden daran gelegen ist, »den alten Pakt zwischen Tieren und Menschen« im Sinne des Hl. Franziskus zu erneuern²⁴, so eignet sich doch nicht jedes Tier dazu, diese

¹⁹ Tesson. *Der Schneeleopard*, S. 34.

²⁰ Martin. *An das Wilde glauben*, S. 98, 103, 105.

²¹ Tesson. *Der Schneeleopard*, S. 19.

²² Ebd., S. 43, 45, 85.

²³ Ebd., S. 182. Zu den Blickkontakten s. auch S. 117, 153, 181, 184.

²⁴ Ebd., S. 184, s. auch S. 101.

faunistische Religiosität zu provozieren und zu illustrieren; Fabeltiere kommen dafür so wenig in Frage wie grasende Kühe, schnurrende Katzen oder gehorsame Hunde. Für das »Heilige« ist der Blick in die Augen eines nicht unterworfenen Wesens unabdingbar.

Dies gilt auch für Nastassja Martins *An das Wilde glauben*, der nachträglichen, literarisierten autobiographischen Reflexion über den Aufenthalt der Ethnologin bei den Ewenen Kamtschatkas und ihre Begegnung mit einem Bären, bei der sie im Kampf schwer verletzt wird. Mit der dem Buch vorangestellten Widmung »An alle Wesen der Metamorphose, hier wie dort« wird die Deutungsrichtung dieses Zusammentreffens programmatisch formuliert. Den »Geist des Bären«, der »auf mich wartet, der mich kennt«, schon in sich tragend, geht die Erzählerin, die von den Ewenen »matuscha« (»Bärin«) genannt wird, ihrer »Initiation entgegen«.²⁵ Wenn die Ethnologin »seit Jahren Berichte über die vielfältigen Wesenheiten (gesammelt hat), die ein- und denselben Körper bewohnen können«, so ist ihr vom Bären schwer verletztes Gesicht nun mit den »Elementen von Alterität« gezeichnet, »die sie im Gesicht trägt« (S. 48). Mit einer Referenz an ihren Lehrer Descola geht es auch hier um den »Dialog mit den Tieren« (S. 98), radikalisiert hin zur Entdeckung des eigenen »animischen Wesens« (S. 30). Eben dieses Wesen ist Träger eines »Ökosystems«, das die »Inkommensurabilität der Wesen« über »die sie trennenden Abgründe hinweg kommensurabel« macht (S. 73).²⁶ Dafür steht der Biß des Bären, der hier der »Kuß des Bären« heißt (S. 19, 77), vor allem aber initial der Blick. Im gegenseitigen Blickaustausch zwischen Mensch und Bär zeigt sich eine »Reversibilität«, mit der »der eine zum Spiegelbild seines Doubles in der anderen Welt wird« (S. 115): während der Bär im Blick auf sein Gegenüber »seinen menschlichen Anteil« erblickt, ist die Erzählerin »Halb Frau, halb Bär« (S. 117).

Daß es sich dabei um eine aus der Begegnung mit dem Nichtmenschlichen gespeiste Kosmologie, um einen Glauben handelt, wird deutlich im Abweis jeder psychologischen oder psychoanalytischen Erklärung. Erzählt wird, wie eine Therapeutin der Verfasserin vorschlägt, die Begegnung mit dem Bären dahingehend zu interpretieren, daß die Verletzte »etwas außerhalb« von sich gesucht habe, daß der Bär nur ein »Spiegel« sei, »Ausdruck von etwas anderem als ihm selbst, von etwas, das mit mir (also der Verfasserin, CKE) zu tun hat«, mit ihrem »Todestrieb«, verdrängten Wünschen oder individuellen Gemütslagen. (S. 74 f) Eine freudianisch inspirierte Erklärung,

²⁵ Martin. *An das Wilde glauben*, S. 19, 27, s. auch S. 65.

²⁶ Neben der Widmung ist dem Buch ein Zitat aus Empedokles' (= Diogenes Laertios) *Über die Natur* vorangestellt: »Ich war bereits einmal Knabe, Mädchen, Pflanze, Vogel und flutentauchender, stummer Fisch.« Der Grabstein des Schriftsteller-Ethnologen Hubert Fichte trägt ebendiese Inschrift auf Griechisch. Zu Fichte s. Karpenstein-Eßbach. *Das Gewicht der Welt und das Leben in der Literatur*

wonach dieser Glaube an das Wilde im Kern eine Gewalt und Destruktion freilege, die subjektiv und zivilisatorisch nur mühsam gebändigt werden kann, aber sollte, wird abgelehnt. Daß man »an die Raubtiere glauben muss« (S. 67), findet bei den Ewenen wiederum nicht unbedingt Zustimmung. Die Erzählerin ist in deren Augen zur »miedka« geworden, »vom Bären gezeichnet« und »fortan halb Mensch, halb Bär« (S. 133). Einer von ihnen erklärt, daß »man ihre Sachen nicht anfasst« und »man sie meiden (muss)« (S. 118 f); es sei »als wäre sie verhext« (S. 120). Die dem modernen Verlangen, »der Entfremdung (zu entkommen), die unsere Zivilisation erzeugt« (S. 110), entspringende faunistische Religiosität ist alles andere als affirmierbar von Seiten derer, die sie zu inspirieren schienen.

Was im Fall der literarisierten Begegnung verschiedener Spezies zu lesen ist, findet sich im Gebiet der Wissenschaften durchaus wieder. Die Verbundenheit aller Lesewesen wird von der Biologin Donna Haraway ins Zentrum ihrer Arbeiten gerückt. Ihre relationale Ontologie setzt der Getrenntheit der Spezies, ihrer Ordnung nach Genealogie oder Abstammung eine Perspektive entgegen, die auf der Relationierung unterschiedlicher Wesenheiten, auf ihren Kooperationen beharrt und Begriffe wie Sympoiesis, Hybridität, Neukomposition – also Termini der Verknüpfung – zum Prinzip ihres als »Fadenspiel« (»string figures«, »S.F.«) bezeichneten Denkens macht.²⁷ Mit ihren »artenübergreifenden Praktiken des Miteinander-Werdens« (S. 80) sind »alle Erdlinge im tiefsten Sinne verwandt« (S. 142); ihre unterschiedlichen Wesenheiten stehen in vielfältigen Interaktionen zueinander, bilden unablässig Verknüpfungen. Im Unterschied zu einer systemtheoretischen Komplexitätsreduktion führt diese Harawaysche Denkpraxis des »Fadenspiels« zu einer Komplexitätsvermehrung von Relationen und (Re-)Kompositionen, die als Antwort auf ökologische Interdependenzen zu verstehen ist.

Haraway vermeidet das Wort »Kreatur«, mit dem die Verbundenheit der Lebewesen durch den Glauben an die ihnen gemeinsame göttliche Schöpfung garantiert werden konnte. An seine Stelle tritt der Begriff »critter«. Darunter fallen Pflanzen, Tiere, Mikroben, Menschen und Nichtmenschen gleichermaßen, weil sie ihre Ähnlichkeit der allgemeinen Kraft Gaias mit ihrem Werden und Vergehen verdanken. »Critter« umfaßt alle Lebewesen, die, einander gleichgeordnet, schon darin ihre Verbundenheit finden, so daß man sich auch den »Monarchfaltern zugehörig

²⁷ Haraway. *Unruhig bleiben*, S. 11. Im Rückgriff auf Haraway hat Marion Mangelndorf, *Wolfsprojektionen: Wer säugt wen?* die Grenzüberschreitungen zwischen Menschen und Nichtmenschen untersucht. Zur transspeziesistischen Ontologie s. auch Kohn. *Wie Wälder denken*.

fühlen« kann (S. 228). Jedes Lebewesen ist ein critter, aber es handelt sich darüber hinaus um Schichtungen von crittern, denn jeder critter besteht wiederum aus crittern und ist von ihnen bevölkert.

Nun wird man weder denjenigen, der die Glut des Leoparden in sich trägt, noch diejenige, die halb Frau, halb Bär ist, kurzerhand als zu crittern Gewordene bezeichnen können, denn critter steht bei Haraway für eine Erweiterung ihrer wissenschaftlichen Gegenstände und eine besondere, durchaus eigenwillige Forschungspraxis, nicht für eine spezifische, sei es noch so absonderliche Spezies. Die critter sind bei Haraway längst da, allgegenwärtige Figuration der Lebewesen. Man muß nicht Kälte oder Eis entlegener Gebiete aufsuchen, um dort eine Initiation zu erfahren, die die Verwandtschaft mit anderen Lebewesen lehrt. Von Haraways heiterem Relationismus, von ihrer »Sympoiesis« der »Gefährten«²⁸, die durchaus auch etwas Glattes an sich hat, sind die Literarisierungen des Wilden mit ihren extremen Erfahrungen deutlich unterschieden, während sie zugleich den Impuls teilen, in die Begegnungen mit dem Außermenschlichen einzutreten und darin der Harawayschen Aufforderung »Macht euch verwandt«²⁹ folgen.

3. Dämonie des Wilden.

Die folgende Spielart faunistischer Religiosität führt in das Gebiet mythischer Erzählungen. Der Mythos handelt von nichtmenschlichen, übermächtigen Kräften, die zwischen Attraktion und Bedrohung, Nähe und Abwehr auf archaische Weise ihre Wirksamkeit entfalten und Menschen so affizieren, daß sie eine Verwandlung auslösen. Diese Kräfte verkörpern sich bei den hier interessierenden literarischen Beispielen, Lola Randls *Angsttier* und Sjóns *Schattenfuchs*, in Tieren. Die »naturistische« Symbiose³⁰, Verwandtschaft oder Hybridität wird hier zu einer Begegnung der unheimlichen Art, an deren Ende die Assimilation an das Tierische steht. Anders als etwa in Kafkas *Die Verwandlung* verdankt sie sich nicht einfach dem sozialen Ausschluß, sondern der Sogkraft einer mit mythischen Mächten ausgestatteten Natur.

Lola Randls Roman beginnt mit der Imagination einer Idylle: ein junges Paar kauft ein Haus auf dem Land, wo er, der Schriftsteller, in Ruhe schreiben, sie

²⁸ Eindrücklich nachzulesen in Haraway. *Das Manifest für Gefährten* am Beispiel von Ms. Cayenne Pepper, der Hündin der Verfasserin.

²⁹ Haraway. *Unruhig bleiben*, S. 140.

³⁰ Wir nennen sie hier »naturistisch«, weil »naturalistisch« als Begriff mißverständlich wäre, denn er bezeichnet 1. ein literarisches Programm der Wirklichkeitsstilisierung und 2. in der Ethnologie die moderne, eben »naturalistisch« genannte Ontologie, deren Unterscheidungsweise von Menschen und Nichtmenschen den Gegenpol zum Animismus bildet (s. Descola. *Jenseits von Natur und Kultur*, S. 259 ff).

überwiegend im home office arbeiten und das erwartete Kind harmonisch aufwachsen können wird. Wie im Horrorfilm täuscht das, der Weg des Schriftstellers namens Jakob, zu dem die Erzählweise eine intime Nähe hält, führt nach seinem letzten Wiehern im Dorfgasthaus in den Wald, der »sich ihn (angeeignet hatte)« und wo nun das »Wesen« in ihm lebt.³¹ Die dämonischen Geister, die diesen Jakob über- und befallen, werden in fünf kleinen Reminiszenzen an mythische Erzählungen gesondert evoziert.

Da ist zunächst die Tafel an einer Kirche, die über den auf einem ihrer Steine befindlichen Abdruck einer dreizehigen Tatze informiert, der von einem durch die Dorfbewohner nur mühsam abgewehrten Teufel stammt, »der die Kirche zum Einsturz hatte bringen wollen«. (S. 7) Dann gibt es im Gasthaus des Dorfes einen präparierten, »überraschend echt« wirkenden Pferdekopf, um den sich eine auf der Speisekarte abgedruckte Sage rankt, wonach dort einmal eine Sippe behaarter Menschen gelebt hatte, die in Zeiten der Not Rat bei einem Pferdekopf suchten, für den sie einen Turm gebaut hatten; einer der neu angekommenen Siedler entwendet den Pferdekopf, erblindet und wird unter den Trümmern des Turmes begraben, während die »behaarten Ureinwohner des Dorfes (...) in den umliegenden Wäldern (verschwinden)« (S. 29 f). Allerdings scheint Jakobs Nachbarin mit ihrer beachtlichen Behaarung eine deutliche Verwandtschaft mit jenen Ureinwohnern aufzuweisen. In der nächsten Sage geht es um einen »Heidenkanzel« genannten meterhohen Stein, von dem aus ein Priester die Dörfler bekehren wollte, die jedoch »in ihrem Innersten Heiden (blieben)«; als »Gott selbst zu ihnen herunterkam«, wurde auch er aus dem Dorf gejagt (S. 72 f). Vom Widersacher Gottes über das Heidentum führen die kleinen mythischen Erzählungen weiter zur faunistischen Dämonie, zunächst in Gestalt eines »Fuchsteufels«, der Schmerz und Bössartigkeit verbreitet und sich »im Menschen fortsetzte« (S. 105 f). Jakob selbst trägt im Übrigen häufig einen Pelzmantel (Fuchsfell? Pferdefell?), den er im gekauften Haus fand (S. 106, 130, 141, 152). Schließlich wird von einem in archaischen Zeiten aus dem Norden gekommenen Wolf namens Strahovati³² erzählt, dem »Sohn eines Gottes«, der, anfangs harmlos, zunehmend eine Gefahr wird und nur durch einen Dichter gebändigt werden kann, dessen »magischer Faden« ihn fesselt. Aus Wut über die fesselnde und den Schrecken bannende Kraft des Erzählfadens beißt der Wolf dem Dichter die rechte Hand ab, die dieser als Pfand in das Maul des Tieres legen mußte. Wie dieser Dichter verliert auch Jakob eine Hand nach der Verletzung durch den Angriff eines Tieres (S. 112 f).

³¹ Randl. *Angsttier*, S. 168 f.

³² strahhovati (kroatisch) = fürchten, bangen, Angst haben.

In diesen Geschichten spiegeln sich die Stationen eines Prozesses, in dem die Entgrenzung der Mensch-Tier-Differenz als mythische Macht wiederkehrt. Sie vergegenwärtigen mentale Reste einer vorgängigen Zeit, deren künstlerische Aktualität im Jetzt der Roman deutlich macht, wenn vom Besuch einer »nichtspeziesistischen Theaterperformance« mit vier menschlichen Performern und sechs nichtmenschlichen, in diesem Fall Tauben, berichtet wird (S. 40 f). Während die Theateraufführung den Gedanken an die biblische Friedenstaube nahelegen mag, stellt sich für Jakob in der dunklen Wirklichkeit des Gartens heraus, daß das von ihm für eine Taube gehaltene Wesen eine Ratte ist, die ihn wie andere Tiere auch aus dem Dunkel angreift. Wenn im Roman immer wieder von den geologischen Hinterlassenschaften von Eis- und Urzeiten die Rede ist (z. B. S. 7, 56, 148), dann gilt dies auch für diese mythischen Erzählungen von den interspeziesistischen Begegnungen der dämonischen Art, die den Schriftsteller in eine Welt jenseits der Zivilisation und in die »Gesellschaft« der Tiere treiben. Jakob jedenfalls beginnt, seine kleine Tochter heimlich mit Schnecken und Würmern zu füttern, um sie im angemessenen Alter zu sich in die Baumhöhle zu holen (S. 173 f). Ob sie das will?

In dieser Grenzdurchlässigkeit hat Ernst Cassirer das wesentliche Kennzeichen des Mythos gesehen. »In den Bildgestalten, in denen der Mythos ursprünglich lebt und ist, in denen er seine Wesensart unmittelbar und konkret verkörpert, heben sich die Züge von Gott, Mensch und Tier nirgends scharf voneinander ab.«³³ Die literarischen Wiederbelebungen des Mythos mit dem Tier in ihrem Zentrum ermöglichen eine erzählerische Dramatisierung metamorphotischer Prozesse, weil sie zugleich auf einer anthropologischen Gemeinsamkeit aufrufen. Tiere und Menschen teilen die Fähigkeit zu sensomotorischer Aktivität. Zur Stufe des Organischen, die mit der geschlossenen Positionalität des Tierischen gegeben ist, gehört die Bezogenheit auf Umwelt als Handlungsraum möglichen Verhaltens, das nicht im maschinenartigen Reiz-Reaktions-Schema einer bloßen Motorik aufgeht. »Ein Tier«, so Helmuth Plessner, »ist in seiner Abgehobenheit wesentlich zum Handeln (...) gezwungen«³⁴; weil hier Motorik und Sensorik eine Verbindung miteinander eingehen, können »die Aktionen unter die Kontrolle der Empfindungen kommen« und das Lebewesen gewinnt »durch die Konfrontation mit einer Sphäre von Tatobjekten, der es existentiell ausgeliefert ist, den größten Freiheitsgrad, die stärkste Machtfülle«.³⁵ Plessners philosophische Anthropologie startet nicht mit einer Sonderstellung des Menschen, im Gegenteil, der Abstand zwischen Mensch und Tier ist nicht so groß, denn der Mensch ist, in Hinsicht auf seine körperliche Verfaßtheit, strukturell nicht anders organisiert als das Tier und

³³ Cassirer. *Das mythische Denken*, S. 234.

³⁴ Plessner. *Die Stufen des Organischen und der Mensch*, S. 359.

³⁵ Ebd., S. 317 f.

teilt mit ihm die zentrische Positionalität, mit der ihm die Aktionsfreiheit des Verhaltens in seiner Umwelt gegeben ist. Darüberhinaus gibt es die kleine Schicht jener exzentrischen Positionalität, die dem Menschen offensteht.

Wir haben Überlegungen der philosophischen Anthropologie herangezogen, um das faunistische Mythologem besser zu verstehen. In ihm wird ein Mensch-Tier-Verhältnis bearbeitet, das die Nähe zwischen ihnen nicht im Modell der geteilten Beseeltheit, speziell vermittelt über Auge und Blick, konturiert, sondern sie auf der Ebene der Körper und einer Aktionsmacht ansiedelt, die die Gestalt mythischer Gewalten annehmen. Mit aller gebotenen Vorsicht könnte man von zwei Typen faunistischer Religiosität sprechen: der eine bezieht sich eher auf spirituelle Phänomene, der andere auf körperliche.

Daß es sich bei den Literarisierungen solcher Mythen um einen dezidiert antichristlichen Impuls handelt, wird nicht nur bei Randls Roman deutlich, es gilt auch für Sjóns *Schattenfuchs*, angesiedelt in Island Ende des 19. Jahrhunderts. Hier bricht Pastor Baldur im eiskalten Winter zur Jagd auf eine Füchsin auf, Jäger und Beute umschleichen sich und lauern aufeinander, bis es dem Pfarrer schließlich gelingt, die »Fuchsbestie« zu erlegen.³⁶ Er wird von einer Lawine mitgerissen und zusammen mit dem Fuchs in einer Eishöhle verschüttet. Dort bemerkt er nach einigen Tagen, daß ihm die Sprache abhanden kommt: »alles, was seine Lippen passiert hatte, (war) im nächsten Moment aus seinem Gedächtnis wie ausgelöscht (...). Kein Wort fiel ihm mehr ein« (S. 102). Die Füchsin hingegen wird wieder lebendig und beginnt zu sprechen, woraufhin der Pfarrer sie tötet, um sie auszuweiden, zu verzehren und in den Fuchsbalg zu schlüpfen: »Und während der Pastor an seine Grenzen stieß, wurde er immer weniger Mensch und immer mehr Tier«, zu einem »Skugga-Baldur«, der dem »Frühling vor der Ankunft des Menschen« angehört (S. 114 f). Diese Figur der Metamorphose von Mensch und Tier gehört zum Bestand der isländischen Volkssage und wird von Sjón so adaptiert und variiert, daß an die Stelle des ursprünglichen Fabelwesens, einer Kreuzung aus Katze und Fuchs, also Haus- und Wildtier, das Wesen mit der Dominanz des Wilden getreten ist – eine andere höhere Gewalt als die, der der Pfarrer qua Amt verpflichtet wäre.

Den Gegenpol zum abtrünnigen Pfarrer bildet die Figur eines Naturkundlers zusammen mit einer jungen Frau mit Down-Syndrom, die von ihrem Vater, dem Pfarrer, verkauft worden war und später vom Forscher aufgenommen wurde. Diese beiden werden der Welt der Pflanzen assoziiert – also jener Stufe des Organischen, die eine offene Form hat, die »den Organismus in

³⁶ Sjóns. *Schattenfuchs*, S. 25.

allen seinen Lebensformen unmittelbar seiner Umgebung eingliedert und ihn zum unselbständigen Abschnitt des ihm entsprechenden Lebenskreises macht.«³⁷ Die in den beiden Figuren verkörperte »floristische« Haltung kennt nicht die senso-motorische Aktion des Tierischen, dem sich die faunistische Haltung anverwandelt.³⁸ In den Romanen von Randl und Sjón wird der Kontakt zum Nichtmenschlichen als körperliche Erfahrung faunistischer Dämonie mit mythischer Unterfütterung ausbuchstabiert – was an archaische Ritualpraktiken der Selbstkostümierung des Menschen als Tier erinnern mag, hier aber eher den Charakter der Selbstaufhebung des Menschlichen angesichts einer Übermacht von Natur annimmt. Anders als bei Descolas »wiederhergestelltem Animismus«, der die Tiere vermenschlicht, weil auch sie eine Seele haben, wird hier der Mensch vertiert, was nichts mit Seele, sondern mit dem Körper zu tun hat.

4. Vor dem Ende des Wilden.

Wenn in den bisherigen Spielarten naturistischer Religiosität das Wilde für die verschiedensten Getriebenheiten zu ihm zur Verfügung stand, gilt dies für Sibylle Grimberts Roman *der letzte seiner art* nicht mehr fraglos. Hier begibt sich der Naturforscher namens Gus im Jahre 1835 nach Island, wird Zeuge einer grausamen Jagd auf kostbare Riesenalks, rettet einen von ihnen, um ihn mit sich zu nehmen und des Weiteren mit ihm zu leben. Er entdeckt die »Schönheit und Erhabenheit dieses Tieres« in einer »andächtigen Atmosphäre«, glaubt daran, »dass er sich das Denken und Fühlen eines Riesenalks angeeignet hatte«, empfindet eine Alleinheit in der Fülle eines »unendlichen Universums« jenseits allen Anthropozentrismus und sieht im Alk namens Prosp (das Kürzel für Prosperous) einen »Priester«.³⁹ Gus und Prosp sind als Gefährten in kreatürlicher Kommunikation miteinander verbunden, selbst der intime Austausch der Blicke gelingt trotz der bei einem Vogel nicht vorhandenen Parallelstellung der Augen. In der Beziehung von Gus zur Gestalt Prosps scheinen die körperlichen und spirituellen Dimensionen faunistischer Religiosität zusammenzufallen, »denn durch die Zweisamkeit und die gemeinsamen Gewohnheiten schienen sie eine hybride Spezies erschaffen zu haben, eine Chimäre aus Seevogel und Mensch« (S. 219).

³⁷ Plessner. *Die Stufen des Organischen und der Mensch*, S. 284.

³⁸ Während der Pastor die Sprache verliert, verfügt Abba, die junge Frau mit Down-Syndrom, über die Wörter einer Kunstsprache, deren Bedeutung der Baudelaire und Mallarmé liebende Naturforscher alle kennt. Es sind Worte wie »Ut-da-da ho-fakk« oder »Iffa ku-ku«, was »Sterne« bzw. »Himmelreich« bedeutet (Sjón. *Schattenfuchs*, S. 121) – offensichtlich eine ebenso heilige wie poetische Sprache.

³⁹ Grimbert. *Der letzte seiner art*, S. 38, 103, 126, 89, 184.

Man könnte den Roman als Literarisierung eben jenes Paradigmas der Kommunikation lesen, das eine relationale Ontologie von menschlichen und nichtmenschlichen Lebewesen begründet. Tatsächlich sperrt er sich gegen eine solche theoriegeleitete Deutung. Der Naturforscher unterhält eine Beziehung zu einem Tier, das weder wild ist, noch eine Zukunft hat. Es ist »das einsamste Tier der Welt«, lebt in einem »Gehege« (S. 148), es wird zusammen mit der Tochter des Forschers wie ein »Haustier« porträtiert (S. 184) – ein Bild von der »Illusion eines wilden Tieres« (S. 204). Der Forscher sieht sich selbst als Schöpfer, der »eine neue Spezies begründet« und »wie Frankenstein ein Wesen geschaffen (hat), das für immer allein sein würde« (S. 168, s. auch S. 150). Ein Versuch, Prosp vor dem endgültigen Verschwinden aller Riesenalks auszuwildern, scheitert, weil ihn seine Artgenossen zurückweisen. Die letzten Jahre von insgesamt fünfzehn des Zusammenlebens verbringen Gus und der Letzte seiner Art allein im Nordwesten Islands, bevor Prosp nach einem Abschiedsblick auf seinen Gefährten endgültig im Meer verschwindet.

In Grimberts Roman finden sich all die Elemente wieder, die zur Überschreitung des Menschlichen hin zum Außermenschlichen hinzugehören, sogar die explizite Zuordnung des als Priester bezeichneten Tieres zum Gebiet des Heiligen und die kosmologische Vorstellung von der Einheit aller Lebewesen. Aber das Tier dieses Romans eignet sich nicht mehr dazu, Anker und Medium für Transzendenzverlangen oder die Wirksamkeit mythischer Mächte zu sein. Ihm fehlt, was die Tiere der anderen literarischen Werke auszeichnete: ein nicht unterworfenen Wesen zu sein, weshalb es für eine faunistische Religiosität mit Erlösungsversprechen nicht in Frage kommen kann. Dieses Tier verkörpert ein »Paradox«: »die Präsenz von etwas Fehlendem« (S. 172), während sein Gefährte »selbst ein Riesenalk geworden« ist (S. 178), also zu einem Tier, dem das Tier fehlt. Darin zumindest steht Grimberts Roman quer zu der Emphase eines wiederbelebten Animismus, von dem in wissenschaftlichen Diskursen zu lesen ist, quer auch zu den anderen Literarisierungen des »religiösen« an etwas Außermenschliches.

Im Blick auf die Romane insgesamt handelt es sich bei ihren menschlichen Protagonisten um Zivilisations- und Technikflüchtlinge, deren freiwilliger Exodus nichts mit einer allgemeinen Spiritualisierung von Natur oder der Einbettung in pantheistische Vorstellungswelten zu tun hat, wie es ebenso unzureichend wäre, sie kurzerhand unter ökologischer Reflexion zu verbuchen. Es gibt auch keine Idyllen oder sentimentalische Hinwendungen zur Feier eines umfassenden Naturerlebnisses, stattdessen Unwirtlichkeit und Kälte. Im Außerhalb durchgestalteter menschlicher Sozialräume finden sich – statt einer »allgemeinen« Natur – deren sehr spezifische

Verkörperungen: nämlich tierische. Die nichtmenschlichen Protagonisten sind keine beliebigen, sondern ausnahmslos wilde und exquisite Tiere, groß, stark und mächtig. Eine erzählerische Spannung, wie sie sich in diesen Romanen findet, wäre mit Pflanzen nicht zu bewerkstelligen; im Vergleich mit ihnen zeichnet sich das Tierische hier durch seine Höherwertigkeit ebenso aus wie durch seine größerer Menschenähnlichkeit. Dabei weisen alle Romantiere die Besonderheit auf, daß sie dem profanen Nutzen entzogen sind, daß sie nicht gewohnheitsmäßig gejagt und auch nicht geopfert werden können, wie man dies aus biblischen und paganen Erzählungen kennt. Damit können diese spezifischen tierischen Verkörperungen und die exemplarischen Begegnungen mit ihnen in das Gebiet des Heiligen eingerückt werden, sie werden inkommensurabel mit der Welt des Nützlichen. Die Romane erzählen vom Exit ihrer Protagonisten ins Tierische der besonderen Art und von eben den Tieren, die dem Opfer entzogen sind. Götter kann man nicht opfern; im Medium des Wilden treten sie mythisch-phantastisch in Erscheinung. Wie in den Höhlen von Lascaux gibt es Bilder von ihnen. Davon erzählt Literatur, nicht aber Wissenschaft.

Im literarischen Diskurs, so zeigt sich angesichts der herangezogenen Werke, tritt Religion nicht mehr im Horizont von Christentum oder anderen Weltreligionen, seien sie mono- oder polytheistischer Art, oder in der expliziten Kritik an ihnen in Erscheinung, sondern im Rahmen von Ethnologie und dem Animismus einfacher Gesellschaften. Es ist ein spezieller Ausschnitt von Natur, an dem diese Religiosität haftet: die tierische Leibhaftigkeit des Wilden als Medium einer religiös motivierten Überschreitung hin auf ein Jenseits des Menschlichen. Das ist – bei aller Ähnlichkeit des antigesellschaftlichen Impulses – meilenweit von Rousseaus Imagination eines allgemeinen Naturzustandes entfernt. Denn die faunistische Religiosität wird im literarischen Kunstwerk als eine exzeptionelle spirituell-körperliche, dramatische Erfahrung zwischen Erlösung und Dämonie ausgezeichnet, die aus jeder profanen, bloß menschlichen Gesellschaftlichkeit heraustritt.

Literatur.

- Albers, Irene/Anselm Franke (Hg.). 2012. *Animismus. Revisionen der Moderne*. Zürich: diaphanes.
- Arun, Tawan/Ulysses Belz. 2024. *Menagerie der Götter. Der Austausch mit der unsichtbaren Welt im Wudu-Glauben Benins*, in: *Lettre internationale*, Heft 145, S. 88-93.
- Cassirer, Ernst. 1953. *Das mythische Denken. Philosophie der symbolischen Formen*. Teil II. Darmstadt.
- Descola, Philippe. 2011. *Jenseits von Natur und Kultur*. Aus dem Französischen von Eva Moldenhauer. Frankfurt: Suhrkamp.
- Eßbach, Wolfgang. 2019. *Religionssoziologie 2. Entfesselter Markt und Artifizielle Lebenswelt als Wiege neuer Religionen*. Teilband 2.2. Paderborn: Brill Fink.

Karpenstein-Eßbach: Spielarten faunistischer Religiosität

- Fischer, Ludwig. 2023. *Natur im Sinn. Naturwahrnehmung in der Literatur*. Berlin: Matthes und Seitz.
- Grimbert, Sybille. 2023. *der letzte seiner art*. Aus dem Französischen von Sabine Schwenk. München: Eisele.
- Groff, Lauren. 2023. *Die weite Wildnis*. Roman. Aus dem Englischen von Stefanie Jacobs. Berlin: Classen.
- Haraway, Donna. 2016. *Das Manifest für Gefährten. Wenn Spezies sich begegnen – Hunde, Menschen und signifikante Andersartigkeit*. Aus dem Englischen von Jennifer Sophia Theodor. Berlin: Merve.
- Haraway, Donna. 2018. *Unruhig bleiben. Die Verwandtschaft der Arten im Chthuluzän*. Aus dem Englischen von Karin Harrasser. Frankfurt: Campus.
- Heller, Arno. 2022. *Wilderness. Innere Landschaften in amerikanischer Literatur*. Konstanz: Konstanz University Press.
- Karpenstein-Eßbach, Christa. 2022. *Das Gewicht der Welt und das Leben in der Literatur. Zum Werk Hubert Fichtes*. Göttingen: Wallstein.
- Kohn, Eduardo. 2023. *Wie Wälder denken. Anthropologie jenseits des Menschlichen*. Aus dem amerikanischen Englisch von Alexander Weber. Berlin: Matthes und Seitz.
- Mangelsdorf, Marion. 2005. *Wer säugt wen? Von der Ankunft der Wölfe in der Technoscience*. Bielefeld: transcript.
- Martin, Nastassja. 2023. *An das Wilde glauben*. Aus dem Französischen von Claudia Kalscheuer. Frankfurt: Fischer.
- Plessner, Helmuth. 1981. *Die Stufen des Organischen und der Mensch. Einleitung in die philosophische Anthropologie*. Gesammelte Schriften Bd. IV. Frankfurt: Suhrkamp.
- Randl, Lola. 2022. *Angsttier*. Roman. Berlin: Matthes und Seitz.
- Seidl, Leonhard F., Enno Stahl (Hg.). 2023. *Literatur und ökologische Praxis*. Berlin: Verbrecher Verlag.
- Sjón. 2011. *Schattenfuchs*. Roman. Aus dem Isländischen von Betty Wahl. Frankfurt: Fischer.
- Tesson, Sylvain. 2021. *Der Schneeopard*. Aus dem Französischen von Nicola Denis. Hamburg: Rowohlt.
- Viveiros de Castro, Eduardo. 2012. *Perspektiventausch: Die Verwandlung von Objekten zu Subjekten in indianischen Ontologien*, in: Irene Albers, Anselm Franke (Hg.). *Revisionen der Moderne*. Zürich: diaphanes, S. 73-93.

Hebamme und Seismograph.

Adornos zwiespältige Sicht auf den Künstler.

Walther Müller-Jentsch

»Das Dümme, das man über ein dichterisches Werk sagen konnte, kam stets von seinem Dichter.« (Christoph Ransmayr, Frankfurter Poetikvorlesung, 2020)

Eine der gewagtesten Thesen in Adornos ästhetischer Theorie ist die Annahme, dass der Künstler (ob Komponist, Dichter oder Maler) bei seinem Werk nur Hebammendienste leiste, mit anderen Worten, dass durch ihn etwas Objektives sich darstelle. So heißt es in einem Essay über Thomas Mann: »Als ob das Werk, das gelingt, noch das seines Autors wäre; als ob nicht sein Gelingen darin bestünde, dass es von ihm sich löst, dass durch ihn hindurch ein Objektives sich realisiert, dass er darin verschwindet.«¹. Ob indessen, dies nur nebenbei, Thomas Mann, den Adorno bei dessen musikologischen Erwägungen zum ›Doktor Faustus‹ beraten hatte, mit dieser Relativierung des Autors einverstanden gewesen wäre, sei dahingestellt.

Eine Bestätigung seiner Annahme sucht und findet Adorno bei dem französischen Avantgardisten Paul Valéry, wenn er diesen wie folgt zitiert: »Ein Werk dauert gerade insofern es ganz anders zu erscheinen vermag, als es sein Verfasser geplant hat«, und daraus schlussfolgert, dass Kunstwerke »nicht ihrem Autor gehören, nicht wesentlich dessen Abbild sind, sondern dass er mit dem ersten Zug der Konzeption an diese und sein Material gebunden ist, zum Vollzugsorgan dessen wird, was das Gebilde will«². »Künstlerische Produktivkraft ist die der Selbstausschöpfung«³. In diesem Zusammenhang fällt auch das Wort vom »Geburtshelfer« von etwas Objektivem.

In variierenden Wendungen spielt Adorno den »subjektiven Anteil am Kunstwerk« als einem »Stück Objektivität« herunter.⁴ Wenn das Kunstwerk Arbeitsteilung erfordere, sei »das je eingreifende einzelmenschliche Subjekt [...] kaum mehr als ein Grenzwert, ein Minimales, dessen das Kunstwerk

¹ Adorno, *Noten zur Literatur*, S. 341.

² Ebd., S. 187.

³ Ebd., S. 341.

⁴ Adorno, *Ästhetische Theorie*, S. 68&71.

bedarf, um sich zu kristallisieren«⁵. Die Tathandlung des Künstlers bestehe im minimalen Tun, »zwischen dem Problem zu vermitteln, dem er sich gegenübersteht und das selbst bereits vorgezeichnet ist, und der Lösung, die ebenso potentiell in dem Material steckt«⁶. In den Paralipomena zur Ästhetischen Theorie heißt es »Der Künstler vollbringt den minimalen Übergang, nicht die maximale creatio ex nihilo. Das Differential des Neuen ist der Ort der Produktivität. Durch das unendlich Kleine des Entscheidenden erweist der Einzelkünstler sich als Exekutor einer kollektiven Objektivität des Geistes, der gegenüber sein Anteil verschwindet«⁷. Wenige Sätze später forciert Adorno diese Behauptung mit der frappierenden Aussage: »In der Tastatur jeden Klaviers steckt die ganze Appassionata, der Komponist muss sie nur herausholen, und dazu freilich bedarf es Beethovens«⁸.

Indem Adorno das künstlerische Subjekt auf eine Art »Hebammenfunktion« reduziert, rückt er es scheinbar in die größtmögliche Distanz zu der Kantischen Vorstellung, dass »die schöne Kunst sich selbst nicht die Regel ausdenken [kann], nach der sie ihr Produkt zu Stande bringen soll«; schöne Kunst sei nur als Produkt des Genies möglich, das der Kunst die Regel gibt (Kritik der Urteilskraft § 46). Scheinbar – so die moderne Lesart – weil die *Natur* durch das »Genie als angeborene Gemütslage [...] der Kunst die Regel gibt«. Der Philosoph Omri Boehm sieht darin »wahrscheinlich die erste und tiefgründigste Formulierung der These vom Tod des Autors«⁹.

Suspekt erscheint Adorno jedenfalls der Mythos des künstlerischen Schöpfungstums wie auch die Norm der Philologen, den vom Autor subjektiv gemeinten Sinn herauszuarbeiten. In der Konzeption des Künstlers als genialen Schöpfer sieht Adorno vielmehr eine Herabsetzung des Kunstwerks. Er verlegt das Genie ins Kunstwerk, dem er Subjektcharakter zuschreibt: »Kunstwerke folgen ihrem Formgesetz«¹⁰, statt sie in ihrer Objektivität zu begreifen, schrieben die Philologen sie umstandslos dem Autor zu.¹¹

In einer Diskussion mit seinem Institutskollegen Leo Löwenthal über dessen Referat über die Aufgaben der Literaturkritik geht er diesen scharf an: Nicht bei den Menschen, sondern bei den Werken müsse »in der Zeit der Verdinglichung« der Schwerpunkt gelegt werden. Der Künstler habe mit dem Kunstwerk viel weniger zu tun als es den Anschein hat. Er sei von den

⁵ Adorno. *Ästhetische Theorie*, S. 250.

⁶ Ebd., S. 249.

⁷ Ebd., S. 402f.

⁸ Ebd., S. 403.

⁹ Boehm/Kehlmann. *Der bestirnte Himmel über mir. Ein Gespräch über Kant*, S. 208.

¹⁰ Adorno. *Noten zur Literatur*, S. 269.

¹¹ Ebd., S. 543.

objektiven Erfordernissen determiniert.¹² Passé sei die Vorstellung, dass die Dichtung vom Erlebnis komme, Bruchstück einer großen Konfession sei.¹³ Der das Kunstwerk produzierende Künstler sei »ein gesellschaftliches Subjekt«. Der Problemzusammenhang des Werkes trete dem Künstler als ein objektiver gegenüber und darin setzten sich gesellschaftliche Forderungen durch. In diesem Zusammenhang scheut Adorno nicht vor der Analogie zum »bürgerlichen Arbeitsprozess« zurück, in dem der Arbeitende auch nicht »privates Subjekt« sei.¹⁴

Um diese eigentümliche Verortung des Künstlers im Entstehungsprozess eines Kunstwerkes nachzuvollziehen, muss man Adornos Verständnis des Kunstwerkes als einer rationalen Konstruktion mit mimetischem Material zu Rate ziehen. Demnach kommen Kunstwerke nur dadurch zustande, dass in ihnen individuelles Material (Klänge, Farben, Worte), das immer schon geschichtlich präformiert ist, zu einer Einheit zusammengestellt wird. Kunstwerke sind das Ergebnis einer rationalen Konstruktion, die »kein ungeformtes Fleckchen übrig lässt«¹⁵. Im Kunstwerk ist »Rationalität das einheitsstiftende, organisierende Moment«¹⁶.

Adorno übernimmt von Max Weber dessen Gesellschaftsbegriff der fortschreitenden Rationalität, die unmittelbar gleichzusetzen sei mit der gesellschaftlichen Beherrschung außer- und innermenschlicher Natur.¹⁷ Den innerästhetischen Fortschritt sieht er mit dem Fortschritt der außerästhetischen Produktivkräfte verschwistert. In der *Dialektik der Aufklärung* hat er mit Max Horkheimer die Rationalität im gesellschaftlichen Kontext als »instrumentelle Vernunft« kritisiert, im künstlerischen Prozess schreibt er ihr, freilich als »Rationalität in Gestalt ihrer Andersheit«¹⁸, positive Effekte zu. Die Rationalität im gesellschaftlichen Bereich folgt der Logik der Zweck-Mittel-Rationalität, wobei es immer um Verfügung über und Beherrschbarkeit von Natur geht; die künstlerische Rationalität ist hingegen eine mit der Natur versöhnte, »ungeschmälerte und darum nicht länger gewalttätige Rationalität«¹⁹, die auf ein autonomes, zweckfreies Produkt zielt, das die gesellschaftliche Rationalität kritisiert: In der »subjektlos organisierten Gesellschaft« wird der Fortschritt der Rationalität behindert durch die Fesselung der Produktivkräfte durch die Produktionsverhältnisse, während das »vom

¹² Horkheimer. *Nachgelassene Schriften 1931-1949*, S. 555.

¹³ Ebd.

¹⁴ Ebd.

¹⁵ Adorno. *Ästhetische Theorie*, S. 263.; Adorno. *Noten zur Literatur*, S. 299.

¹⁶ Adorno. *Ästhetische Theorie*, S. 87.

¹⁷ Adorno. *Dissonanzen. Einleitung in die Musiksoziologie*, S. 130.

¹⁸ Adorno. *Ästhetik*, S. 22.

¹⁹ Adorno. *Ästhetische Theorie*, S. 381.

Subjekt organisierte Kunstwerk« die ästhetische Produktivkraft rational zu entfesseln vermag.²⁰ Die Radikalisierung der künstlerischen Rationalität unterscheidet sie von nicht-künstlerischer (entfremdeter) Rationalität. Sie realisiert, wie der Philosoph und intime Kenner der Kritischen Theorie, Günter Figal, hervorhebt, »radikal neue Gestaltungsmöglichkeiten«. Bei einem radikal durchorganisierten Kunstwerk, so Figal, »verliert die organisierende Rationalität gleichsam die Kontrolle über das Resultat; das ganz und gar Neue (...) ist inkommensurabel«²¹. Darin begründet ist der von Adorno so häufig beschworene, dem rationalen Wirken des Geistes zuzuschreibende »Rätselcharakter« aller Kunstwerke, die diesen Namen verdienen.²² Am Ende anwachsender Durchgestaltung steht das Aleatorische: »das ästhetische Subjekt dispensiert sich von der Last der Formung des im gegenüber Zufälligen, die es länger zu tragen verzweifelt«²³.

Trotz aller Relativierung sieht Adorno den Künstler als Konstrukteur des Kunstwerks; mit dem mimetischen, historisch tingierten Material schafft er das Kunstwerk als rationales Gebilde, die »von einem souveränen Subjekt dem Material aufgeprägte Form«²⁴, Gelingen kann die Konstruktion indes nur, wenn sie sich den zugrundeliegenden sinnlichen Impulsen (des Subjekts wie des Materials) mimetisch anschmiegt. »Konstruktion will rationale Ordnung im Material herstellen, aber mit dem geheimen Einverständnis darüber, dass die Bedingungen solcher Möglichkeit, wenn nicht die Prinzipien der Konstruktion selber, im Material präformiert seien«²⁵. Authentische Kunstwerke zeichnen sich Adorno zufolge einerseits durch die »der Kunst immanente Dialektik von Rationalität und Mimesis«, andererseits durch eine »fortschreitende Materialbeherrschung« aus. Mit Letzterem hat Adorno eine seiner umstrittensten Thesen zur Kunst formuliert. Als Material ist der historisch erreichte Stand künstlerischer Techniken zu verstehen; in ihm sind geschichtliche Erfahrungen sedimentiert, und nur der Künstler handelt materialgerecht, der »das geschichtlich Fällige und das unwiederbringlich Veraltete im Material selbst zu unterscheiden vermag«²⁶. »Nicht anders als im Vollzug technischer Gesetzmäßigkeiten ist darüber zu urteilen, ob ein Kunstwerk sinnvoll sei oder nicht«²⁷.

²⁰ Ebd., S. 56.

²¹ Figal. *Absolut modern*, S. 30.

²² Adorno. *Ästhetische Theorie*, S. 128ff & 192.

²³ Ebd., S. 329.

²⁴ Adorno. *Ästhetik*, S. 108.

²⁵ Adorno. *Musikalische Schriften I-III*, S. 641.

²⁶ Adorno. *Kulturkritik und Gesellschaft I*, S. 299.

²⁷ Ebd., S. 300.

In den Werken »exemplarischer Künstler der Epoche wie Schönberg, Klee, Picasso«, findet er »das expressiv mimetische Moment und das konstruktive [...] in gleicher Intensität«, wobei beide zugleich Ausdruck (die Negativität des Leidens) und Konstruktion (der Versuch, dem Leiden an der Entfremdung standzuhalten) sind.²⁸ Immer wieder betont Adorno das Ineinander von mimetischen und konstruktiven Impulsen, deren harmonisches Zusammenspiel Kunstwerke erst gelingen lassen.

In musiktheoretischen und musiksoziologischen Schriften Adornos finden sich Aussagen, die indessen kaum weniger apodiktisch den Anteil des künstlerischen Subjekts höher ansetzen. In der Einleitung in die Musiksoziologie bezeichnet er beispielsweise die »Spontaneität« des Künstlers als eine Produktivkraft, die Widerstand »gegen die Unterwerfung unter den Markt«²⁹ leisten kann. In dem Vortrag »Das Altern der Neuen Musik« von 1954 heißt es: »... alle ästhetische Objektivität ist durch die Kraft des Subjekts vermittelt, die eine Sache ganz zu sich selbst bringt«³⁰. Und in seinem Kranichsteiner Vortrag »Vers une musique informelle« von 1961 finden sich Formulierungen, die dem Künstler höchste Anerkennung zollen: Die Einheit von Ganzem und Teil erfolgt niemals durch das Material selbst. Zum Werden eines musikalischen Kunstwerks bedürfe es »des subjektiven Eingriffs oder vielmehr des konstitutiven Anteils des Subjekts an ihrer Organisation, den sie reziprok selbst fordert. [...]. Denn das Subjekt ist das einzige Moment von Nichtmechanischem, von Leben, das in die Kunstwerke hineinragt«³¹. Aber selbst an dieser Stelle gibt er seine Grundthese nicht preis: »so wenig Musik dem Subjekt gleichen darf – als objektivierte ist sie gegenüber jeglichem Subjekt, und wäre es das transzendente, ein qualitativ Anderes geworden –, so wenig darf sie ihm auch vollends nicht gleichen: sonst würde sie zum absolut Entfremdeten ohne raison d'être«³². Vollends in seinem nachgelassenen *Beethoven*-Konvolut verschwindet das künstlerische Subjekt nicht mehr im Kunstwerk,³³ vielmehr findet es in Beethoven seine Apotheose: »Der Wille, die Energie, welche bei Beethoven die Form in Bewegung setzt, das ist immer das *Ganze*, der Hegelsche *Weltgeist*«³⁴ – »Beethovens Musik ist die Hegelsche Philosophie: sie ist aber zugleich wahrer als diese, d.h. es steckt in ihr die Überzeugung, dass die Selbstreproduktion der Gesellschaft als einer identischen nicht genug, ja dass sie falsch ist«³⁵. An Beethoven arbeitet Adorno sich nicht nur als dem

²⁸ Adorno. *Ästhetische Theorie*, S. 263; Adorno. *Noten zur Literatur*, S. 381.

²⁹ Adorno. *Dissonanzen*, S. 425.

³⁰ Ebd., S. 165.

³¹ Adorno. *Musikalische Schriften I-III*, S. 527.

³² Ebd., S. 527.

³³ Adorno. *Ästhetische Theorien* S. 263; Adorno. *Noten zur Literatur*, S. 92.

³⁴ Adorno. *Beethoven*, S., 31.

³⁵ Ebd., S. 36.

kompositorischen Genie ab, sondern als dem untrüglichen Seismographen einer kritischen Entwicklungsphase der bürgerlichen Gesellschaft.³⁶

Literatur.

- Adorno, Theodor W.. 1970. *Gesammelte Schriften, Band 7: Ästhetische Theorie*. Frankfurt am Main: Suhrkamp.
- Adorno, Theodor W.. 1973. *Gesammelte Schriften, Band 14: Dissonanzen. Einleitung in die Musiksoziologie*. Frankfurt am Main: Suhrkamp.
- Adorno, Theodor W.. 1974. *Gesammelte Schriften, Band 11: Noten zur Literatur*. Frankfurt am Main: Suhrkamp.
- Adorno, Theodor W.. 1977. *Gesammelte Schriften, Band 10:1: Kulturkritik und Gesellschaft I. Prismen. Ohne Leitbild*. Frankfurt am Main: Suhrkamp.
- Adorno, Theodor W.. 1978. *Gesammelte Schriften, Band 16: Musikalische Schriften I-III*. Frankfurt am Main: Suhrkamp.
- Adorno, Theodor W.. 1985. *Gesammelte Schriften, Band 12: Nachgelassene Schriften 1931-1949. [Diskussion zu einem Referat Leo Löwenthals über die Aufgaben der Literaturkritik]*. Frankfurt am Main: Suhrkamp.
- Adorno, Theodor W.. 1993. *Beethoven. Philosophie der Musik. Fragmente und Texte*. Frankfurt am Main: Suhrkamp.
- Adorno, Theodor W.. 2009. *Ästhetik (1958/59). Vorlesungen, Band 3*. Frankfurt am Main: Suhrkamp
- Boehm, Omri/Kehlmann, Daniel. 2024. *Der bestirnte Himmel über mir. Ein Gespräch über Kant*. München: Piper.
- Figal, Günter. 1998. *Absolut modern. Zu Adornos Verhältnis von Freiheit und Kunst*. In: Richard Klein, und Claus-Steffen Mahnkopf (Hg): *Mit den Ohren denken. Adornos Philosophie der Musik*. Frankfurt am Main: Suhrkamp.
- Hinrichsen, Hans-Joachim. 2011. *Modellfall der Philosophie: Beethoven*. In: Richard Klein/Johannes Kreuzer/Stefan Müller-Doohm (Hg): *Adorno-Handbuch. Leben – Werk – Wirkung*. Stuttgart: J.B. Metzler Verlag.
- .

³⁶ Hinrichsen. *Modellfall der Philosophie*, S. 86.

Soziologie mit architektonischen Mitteln.

Ein Werkstattbericht über die Arbeit an der Grenze von Architektur und Soziologie.

Julian Müller

In den Jahren 2022/23 hatte ich das Glück, eine Gastprofessur in Graz wahrnehmen zu dürfen. Für die Soziologie ist Graz ein renommierter Ort. Jedoch erreichte mich die Einladung nicht von der Universität Graz, an der das Institut für Soziologie angesiedelt ist, sondern von der TU Graz, an der es selbst keine sozialwissenschaftlichen Fächer gibt. Es war die Fakultät für Architektur, genauer das Institut für Entwerfen im Bestand und Denkmalpflege, von dem die Anfrage kam. Matthias Castorph, den ich aus anderen Arbeitszusammenhängen bereits kannte, hatte kurz zuvor die Leitung des Instituts übernommen. Eines seiner erklärten Ziele ist es, den Kontakt zwischen Architektur und Soziologie herzustellen und zu vertiefen. Denn die Frage, was ›Bestand‹ heißt, lässt sich seiner Ansicht nach nicht allein mit architektonischen Mitteln beantworten. Der Bestand, mit dem sich sein Institut auseinanderzusetzen hat, umfasst selbstverständlich Mauern, Wände, Häuser, Straßen und Plätze; er beinhaltet aber durchaus auch die damit verbundenen Praktiken, Gewohnheiten, Kämpfe und Erinnerungen. Darin stimmten wir beide überein. So traf also eine ›soziologisierte‹ Vorstellung von architektonischem Bestand auf eine an der gebauten und entworfenen Umwelt interessierte Soziologie. Das war der Ausgangspunkt unserer Zusammenarbeit.

Von Beginn an stand für uns beide fest, dass die beiden Fächer gleichberechtigt nebeneinanderstehen und wechselseitig voneinander lernen sollten. Der Soziologie kam also nicht lediglich die Aufgabe der Beobachtung von Architektur und architektonischen Praktiken zu. In den Seminaren wurden daher Texte von Denise Scott-Brown und Aldo Rossi ebenso diskutiert wie von Erving Goffman oder Sherri Cavan. Parallel wurden soziologische Methoden diskutiert, aber eben auch Modelle gebaut und Pläne gezeichnet. Dabei ging es mir von Anfang an weniger um Fragen der Architektursoziologie als um die Implementierung von Soziologie in die architektonische Arbeit – und umgekehrt um die Erprobung einer Soziologie mit architektonischen Mitteln. Dieser Zugang sollte in unterschiedlichen

Formaten getestet werden: in Lektürekursen, in Workshops, in einer einwöchigen Exkursion sowie im Rahmen einer interdisziplinären Tagung mitsamt Publikation. Von einigen dieser Aktivitäten will ich im Folgenden berichten, um einen Eindruck über meine soziologische Arbeit an einer Fakultät für Architektur zu vermitteln.

1. Das Denkmal von morgen: Soziologie der Tankstelle

Im Mittelpunkt meines ersten Workshops im Sommersemester 2022 sollte ein Ort stehen, der ganz unzweifelhaft zum Bestand von Städten zählt: die Tankstelle. Aus architektonischer Sicht handelt es sich um einen eher langweiligen, aus soziologischer Sicht aber um einen durchaus faszinierenden Ort. An der Tankstelle lässt sich technologischer ebenso wie sozialer Wandel ablesen, und man muss nicht viel Fantasie haben, um in ihr bereits heute ein Denkmal von morgen zu erkennen. All das macht die Tankstelle zu einem interessanten Untersuchungsgegenstand für unsere gemeinsamen Fragen an der Schnittstelle von Architektur und Soziologie. Als konkreten Fall wählten wir eine gewöhnliche Tankstelle in der Nähe des Tegetthoffplatzes, an einer der wichtigen Ausfallstraßen in Graz. Zusammen mit einer Gruppe von 15 Studierenden setzten wir uns ein ganzes Semester lang ausschließlich mit diesem spezifischen Ort auseinander. Ziel war es, die angehenden Architekt:innen mit einigen soziologischen Methoden vertraut zu machen und deren Brauchbarkeit für die architektonische Arbeit zu testen.

Zunächst gab es von meiner Seite eine Einführung in die Grundlagen der Feldforschung. Wir setzten uns mit einigen klassischen Referenztexten aus den Sozialwissenschaften und der Ethnologie auseinander, wobei die Studierenden erstaunt waren, wieviel Zeit man mit der Lektüre und Diskussion von Texten verbringen kann. Den Rest des Semesters verbrachten wir dann im Feld. Wir begannen, uns den Ort mithilfe unterschiedlicher Methoden zu erschließen. Wichtig war es dabei, dass neben den klassischen Methoden der Sozialforschung auch all jene Werkzeuge zur Anwendung kamen, die die Studierenden selbst bereits virtuos beherrschten. Das Forschungsfeld der Architekturethnografie, das seit einigen Jahren erfreulicherweise an Bedeutung gewinnt, lieferte hierzu wichtige Anregungen.¹ So griffen wir eben nicht nur auf die Methode der teilnehmenden Beobachtung, auf Feldnotizen und Interviews zurück, es

¹ Exemplarisch das Themenheft Architekturethnografie der Zeitschrift Arch+.

wurden darüber hinaus auch Pläne gezeichnet, Go-alongs durchgeführt,² Skizzen angefertigt, Listen geführt,³ Fotos gemacht und sogar Aquarelle gemalt. Die Studierenden sollten dabei lernen, sich konzentriert und über einen langen Zeitraum mit einem einzigen Ort zu beschäftigen und dabei eine Sensibilität für die Eigenheiten dieses Ortes, für bestimmte Ordnungsprinzipien, ortsspezifische Rollenerwartungen und Rituale zu entwickeln.

Zu Beginn erschien den Studierenden dieses Vorhaben zugegeben etwas versponnen, was sich jedoch schnell änderte. Ohne jegliche sozialwissenschaftliche Vorbildung entwickelten sie allmählich eine große Lust an diesem Projekt und vor allem ein großes Geschick darin, genuin soziologische Beobachtungen zu machen. Auffallend war dabei, wie gut die Studierenden der Architektur darin sind, zu beobachten, und wie schnell sie in der Lage sind, vor allem räumliche Situationen zu erfassen. Da Exkursionen ein integraler Bestandteil ihres Studiums sind, sind sie äußerst versiert, sich fremde Städte, Orte und Räume zu erschließen und diese auch entsprechend zu dokumentieren. Nicht selten stellen sie dabei implizite soziologische Beobachtungen an. Diese Beobachtungsgabe sollte im Workshop genutzt und mit einigen soziologischen Methoden, Begriffen und Theorien unterfüttert werden. So nahm sich eine Gruppe etwa Erving Goffmans frühe Auftragsstudie über den Tankwart aus dem Jahr 1953⁴ zum Anlass, um nach der Rolle und den Aufgaben des Tankwarts in der Gegenwart zu fragen, der in dem von uns untersuchten Fall der Grazer Tankstelle keineswegs nur Benzin verkauft, sondern zudem einen kleinen Supermarkt leitet, den ›Bankomaten‹ kontrolliert, Bier für die Stammgäste in der integrierten kleinen Bar zapft und immer wieder Pakete ausgeben muss. In einer fotodokumentarischen Arbeit⁵ führte die Gruppe eine Inventur der alltäglichen Handgriffe des Tankwarts durch.

² Kusenbach, *Street Phenomenology*; Büscher/Urry, *Mobile Methods and the Empirical*; Burckhardt, *Warum ist Landschaft schön?*

³ Müller-Wille/Charmatier, *Lists as Research Technologies*.

⁴ Goffman, *The service station dealer*.

⁵ Prosser, *Personal Reflections on the Use of Photography in an Ethnographic Case Study*.



Abbildung 1: The service station dealer's handles (Daniel Schrempf, Matthias Schriebl)

Eine andere Gruppe setzte sich mit den »Mikroarchitekturen«⁶ rund um die Tankstelle auseinander und fertigte in diesem Zusammenhang etliche Skizzen und Zeichnungen an. Die Anordnung der Verkaufsregale war für sie dabei ebenso von Interesse wie die diversen nicht-architektonischen Elemente vor Ort (Aufsteller, Werbetafeln, Mülltonnen) oder die Sitzordnung im kleinen, unmittelbar an die Tankstelle angeschlossenen ›Gastgarten‹. Das eigene Sketchbook wurde dabei zum wichtigsten Instrument und entwickelte im Verlauf des Semesters ein Eigenleben.⁷ Es wechselten sich darin klassische schriftliche Feldnotizen immer wieder mit Skizzen, Mappings und kleineren Aquarellen ab.

⁶ Lampugnani. *Bedeutsame Belanglosigkeiten*, S. 8.

⁷ Unwin. *Notebook Architecture*, S. 40.



Abbildung 2: Skizzen und Aquarelle (Katja Schmidt-Hengst, Kristijan Ristoski)

Für die Studierenden führte die Pflege des Sketchbooks nicht nur zur gesteigerten Reflexivität des eigenen Tuns innerhalb des Forschungsprozesses,⁸ das Sketchbook spielte zudem auch eine wichtige Rolle bei den wöchentlichen Besprechungen. Diese fanden nicht in einem klassischen Seminarraum, sondern im ›Studio‹ des Instituts statt. Das Studio, zu dem die Studierenden das gesamte Semester selbständig Zugang haben, ist gleichzeitig ein Besprechungsraum, ein Arbeitsraum, eine Werkstatt und ein sozialer Treffpunkt – Ateliers in Kunstakademien nicht unähnlich. In der Mitte des Studios stand ein Modell der von uns untersuchten Tankstelle sowie der angrenzenden Wohnblöcke, Straßen und Grünflächen, das die Studierenden im Maßstab 1:100 entworfen haben. Denn ohne Modell – das konnte ich schnell lernen – geht es in der Architektur nicht. In den Besprechungen gruppierten wir uns also um dieses Modell herum, um über die einzelnen Projekte zu sprechen: Wer hielt sich wo auf? Wem ist was aufgefallen? Wie haben sich die Eindrücke des Ortes über die Zeit verändert? Das Modell als physischer Gegenstand im Raum erzeugt unweigerlich eine sehr konzentrierte Gesprächs- und Arbeitsatmosphäre, denn der Fokus aller ist zwangsläufig auf das in der Mitte stehende Modell als Aufmerksamkeitszentrum gerichtet. Laufend wird hineingegriffen und hineingezeigt, um die eigenen Beobachtungen besser verständlich zu machen, die eigenen Bewegungen im Raum nachzuzeichnen oder die eigenen Feldnotizen am Modell zu überprüfen. Dabei kamen auch Skizzen, Pläne oder Playmobilfiguren zum Einsatz. Diejenigen etwa, die mithilfe von Mappings gearbeitet haben,⁹ konnten direkt am Modell auf

⁸ Gunn. ›*Making Fieldnotes and Sketchbooks*‹.

⁹ Lynch. *Das Bild der Stadt*.

Unterschiede zwischen dem physischen und dem wahrgenommenen bzw. erlebten Raum hinweisen.



Abbildung 3: Modell

Besonders eindrucksvoll war es für mich zu sehen, wie hilfreich Zeichnungen und Skizzen für soziologische Beobachtungen sein und wie sinnvoll sie als Ergänzungen zu klassischen Feldnotizen¹⁰ eingesetzt werden können. Das

139

Zusammenspiel von sprachlicher Notation und »linealogischen«¹¹ Verfahren erwies sich als äußerst produktiv, gerade was die Rekonstruktion und Erinnerung von Räumen und die Beschreibung des Verhaltens in diesen Räumen angeht.¹² Die Fähigkeit der Studierenden, architektonische, aber auch soziale Situationen sehr schnell in verdichtete visuelle Dokumente zu übersetzen, war ein großer Gewinn für die gemeinsame Forschungsarbeit und für mich als Soziologe eine wichtige Inspiration. Wie das Schreiben eine erlernbare Technik ist, so ist es eben auch das Zeichnen. Als Technik lässt es sich womöglich viel stärker nutzen, als es die Soziologie bislang tut.

2. Schwarz – Weiß – Grau: Der große Plan von Graz

Mit Plänen zu arbeiten und Pläne zeichnen zu lernen, zählt zu den wesentlichen Bestandteilen eines Architekturstudiums. Einer der bekanntesten Pläne der Architekturgeschichte ist der so genannte »Nolli-Plan«, dessen Name auf den italienischen Architekten und Kupferstecher Giambattista Nolli (1701–1756) zurückgeht. Dessen wohl berühmteste Arbeit ist »La Pianta Grande di Roma«, auf Deutsch »Der große Plan von Rom« aus dem Jahr 1748. Um die Stadtentwicklung von Rom visuell zu erfassen, entschied sich Nolli, nicht, wie wir das von Landkarten und Stadtplänen üblicherweise gewohnt sind, die Straßen, Kreuzungen, Flüsse und Brücken, sondern stattdessen die stadträumliche Qualität zu dokumentieren. Diese wurde von ihm durch das Verhältnis von frei zugänglichen Räumen, die im Plan weiß gezeichnet sind und zu denen etwa auch die vielen römischen Kirchen zählen, zu nicht frei zugänglichen Räumen, die im Plan schwarz bleiben, dargestellt. Das Ergebnis ist ein Plan, der zwar nicht besonders gut zur Navigation geeignet ist, der jedoch mit einem einzigen Blick etwas über Zugänglichkeiten in der Stadt verrät.

In den 1970er Jahren wurde der »Nolli-Plan« wiederentdeckt, was vor allem auf die bahnbrechende Studie *Learning from Las Vegas* von Robert Venturi, Denise Scott-Brown und Steven Izenour zurückzuführen ist, in der dieser eine wichtige Rolle spielt.¹³ Seitdem wird dieser schwarz-weiße Plan dazu eingesetzt, das Verhältnis von öffentlichem und privatem Raum in Städten abzubilden. In einem Seminar im Wintersemester 2022/23 nahm ich diesen Plan zum Anlass, um mich mit den Studierenden mit dem Verhältnis von Öffentlichkeit und Privatheit in der Gegenwart zu beschäftigen. Zunächst setzten wir uns mit einigen klassischen Theorien der Öffentlichkeit

¹¹ Ingold. *Linien, Zeichnungen und die Bedingungen des Menschseins*.

¹² Tsukamoto. *Verhaltensforschung und Architecturethnografie*.

¹³ Kritisch dazu Führ. *Schwarz – Weiß – Denken*.

auseinander, mit Hannah Arendts *Vita Activa* ebenso wie mit Jürgen Habermas' *Strukturwandel der Öffentlichkeit* oder Erving Goffmans *Das Individuum im öffentlichen Austausch*, um in der Diskussion festzustellen, wie schwierig es bisweilen ist, heute eindeutig zwischen privatem und öffentlichem Raum zu unterscheiden. Zu viele uneindeutige Mischformen sind uns sofort in den Sinn gekommen.¹⁴

Wir nahmen uns daher vor, gerade auch diese Uneindeutigkeiten zu kartografieren. Die Unterscheidung von Schwarz und Weiß wurde durch mehrfarbige Schattierungen ersetzt, die verschiedene Formen der Zugänglichkeit abbilden sollten: Welche Räume sind öffentlich zugänglich? Welche Räume sind zwar zugänglich, aber mit Konsumzwang verbunden? Welche Räume sind an Mitgliedschaft geknüpft? Welche Räume fallen uns auf, deren Zugang durch Gatekeeper reglementiert wird? Gibt es Räume, deren Zugänglichkeit vom Geschlecht abhängt? Gibt es unsichtbare Schwellen nicht-physischer Art, die das Eintreten in bestimmte Räume verhindern? Das waren einige der Fragen, mithilfe derer sich die Studierenden nun systematisch durch die Stadt bewegen sollten. In Zweiergruppen waren sie jeweils für einen Ausschnitt des Katasterplans von Graz zuständig und sollten die Zugänglichkeiten jeweils in diesem Quadranten dokumentieren – und zwar an jedem Tag der Woche zu jeweils zwei verschiedenen Uhrzeiten (10 Uhr und 22 Uhr).



Abbildung 5: Beweglicher ›Nolli-Plan‹

Herausgekommen ist dabei ein beweglicher ›Nolli-Plan‹ der Stadt Graz, der verschiedene und vor allem hybride Formen der Zugänglichkeit und deren Veränderung im Wochenverlauf abbilden sollte. Das Ergebnis am Semesterende war ein kollektiv erstelltes GIF, bestehend aus 14 Einzelbildern, das einen groben Eindruck über das sich laufend ändernde

¹⁴ Nissen. *Hybridräume*.

Verhältnis von öffentlichem und privatem Raum in der Stadt vermittelte. Interessanter jedoch als das Ergebnis selbst waren die wöchentlichen Diskussionen im Seminar über divergierende Wahrnehmungen von Zugänglichkeit in der Stadt. Wer empfindet eigentlich was als Zugangsschwelle? Welche Räume werden von wem als Angsträume identifiziert? Wie unterschiedlich werden sozial normierte Aufenthaltsdauern in bestimmten Räumen eingeschätzt? Die Aufgabenstellung hatte nämlich zur Folge, dass die Diskussion um das Verhältnis von Öffentlichkeit und Privatheit und einen womöglich ›neuen Strukturwandel der Öffentlichkeit‹ nicht nur auf einer theoretischen Ebene geführt, sondern an sehr konkrete Fragen zurückgebunden wurde.

3. Befremdung der eigenen Architektur: Reiseführer Schwarzlsee

In einem Workshop im Sommersemester 2023 sollte es dann dezidiert um das Banale und das Gewöhnliche in der Architektur gehen. Ziel war es, den dominanten Formen der Darstellung von Architektur – Instagram-Profile, Hochglanzzeitschriften, Architekturfotografie –, etwas entgegenzusetzen. Die Studierenden sollten lernen, sich auch mit der scheinbar banalen architektonischen Umwelt auseinanderzusetzen, die sie umgibt und mit der sie nach dem Studium aller Wahrscheinlichkeit nach eben auch zu tun haben werden. Es ging also, wie es bei Thomas Sieverts an einer Stelle heißt, um die »Kultivierung der Wahrnehmungsfähigkeit gerade auch für die anästhetischen Kehrseiten unserer rational-technisierten Welt«.¹⁵

Der Untersuchungsgegenstand, mit dem wir uns ein Semester lang beschäftigten, war das Naherholungsgebiet Schwarzlsee, ca. 12 Kilometer südlich von Graz gelegen. Es handelt sich dabei um ein Ensemble bestehend aus einem Badensee samt angeschlossener baggerseetypischer Gastronomie, einem großen Parkplatz, einer Mehrzweckhalle, einem Skulpturenpark sowie einem Dauercampingplatz. Die Typologie der Gebäude und der Plätze war allen Teilnehmenden wohl vertraut. Daher suchten wir gemeinsam nach Techniken der ›Befremdung der eigenen Architektur‹.¹⁶ Für ein derartiges Vorhaben gibt es eine Reihe wichtiger Vorbilder und Vorarbeiten, an denen wir uns im Semester implizit wie explizit orientierten – sei es aus der

¹⁵ Sieverts, *Zwischenstadt*, S. 111.

¹⁶ In Anlehnung an Hirschauer/Amann. *Die Befremdung der eigenen Kultur*.

Soziologie des Alltags, der Architektur,¹⁷ der urban ethnography,¹⁸ der Humangeographie¹⁹ oder auch aus Film²⁰ und Literatur²¹.

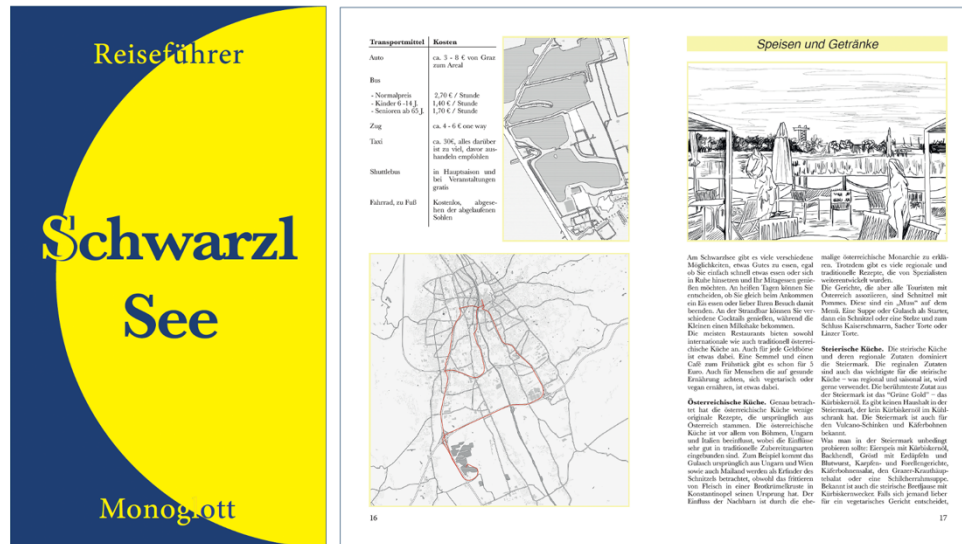


Abbildung 6: Cover Reiseführer Schwarzlsee (Lena Kaschnig) & Abbildung 7: Auszug aus dem Reiseführer Schwarzlsee

Zu Beginn des Semesters spielten wir mehrere Varianten durch, wie wir vorgehen wollen; letztlich entschieden wir uns dafür, gemeinsam einen Reiseführer zu gestalten, der an die Führer der Reihe »Polyglott« angelehnt sein sollte.²² Während der »tourist gaze«²³ in der Regel auf das bereits Sehenswerte, das Außergewöhnliche und Einzigartige gerichtet ist, wurden die Studierenden zu Touristen des Unscheinbaren und Gewöhnlichen gemacht. In Zweiergruppen sollten daher jeweils vorgegebene Unterkapitel des Reiseführers – »Land und Leute«, »Geschichte«, »Kunst und Kultur«, »Praktische Hinweise« oder »Ausflüge« – befüllt werden. Der Workshop verstand sich daher in erster Linie als Beitrag zur »education of attention«.²⁴ Nicht nur waren die Studierenden gezwungen, das gesamte Gebiet so aufmerksam wie möglich abzugehen, sie sollten zudem auch ihre Beobachtungen in möglichst komprimierter Form verschriftlichen. Vor

¹⁷ Klassisch Rudofsky. *Architecture Without Architects*; Venturi/Scott-Brown/Izenour. *Learning from Las Vegas*.

¹⁸ Duneier/Kasinitz/Murphy. *The Urban Ethnography Reader*.

¹⁹ Hasse. *Übersehene Räume*.

²⁰ Exemplarisch und besonders empfehlenswert Agnès Vardas Daguerrotypes (1976).

²¹ Cortázar/Dunlop. *Die Autonauten auf der Kosmobahn*; Perec. *Versuch, einen Platz in Paris zu erfassen*; Rutschky. *Zur Ethnographie des Inlands*; Sinclair. *London Orbital*; oder auch die Zeitschrift *Flaneur. Fragments of a Street*.

²² Unter der Verantwortung von Michael Hafner.

²³ Urry. *The Tourist Gaze*.

²⁴ Gibson. *The Senses Considered as Perceptual Systems*, S. 51.

allem aber ging es darum, die Eigenheiten dieses Areals einzufangen: Wo verlaufen die Grenzen zwischen FKK-Bereich und Textilstrand? Welche impliziten Verhaltensregeln und Interaktionsordnungen lassen sich an den unterschiedlichen Ufern des Sees beobachten? Ähnelt der Dauercamping-Bereich von seiner Struktur her eher einer Siedlung, einer Ortschaft oder einer Stadt? So ist es gelungen, durch eine zugegeben etwas bemüht-komische Aufgabenstellung die Aufmerksamkeit für einen banalen Ort zu erhöhen und zumindest für die Zeit von einigen Wochen am Leben zu halten, um über diesen Umweg auf durchaus ernsthafte soziologische und architektonische Fragestellungen zu kommen.

4. Das Infraordinäre: Soziologie des Nicht-Sehenswürdigen

Den Abschluss meiner Zeit in Graz bildete eine aus einer interdisziplinären Tagung erwachsene Publikation. Gemeinsam mit Matthias Castorph durfte ich die zwanzigste Ausgabe des *Graz Architecture Magazine* (GAM) als Guest Editor verantworten. Den Fokus der Ausgabe legten wir auch hierbei auf das Alltägliche in der Architektur, auf banale und nicht-sehenswürdige Räume.²⁵ Den Titel, den wir für dieses Vorhaben wählten, borgten wir uns von Georges Perec, in dessen literarischem Werk der Kunstbegriff ›infra-ordinaire‹ auftaucht. Das Infraordinäre wird von Perec als das Gegenteil des Extraordinären verstanden. Es ist aber nicht einfach das in einem abwertend gemeinten Sinne Ordinäre, sondern ausdrücklich das Nicht-Extraordinäre, also das Nicht-Außergewöhnliche. Perec ging es darum, literarisch all das zu erfassen, was zumeist übersehen wird, all das, »was jeden Tag geschieht und jeden Tag wiederkehrt, das Banale, das Alltägliche, das Selbstverständliche, das Allgemeine, das Gewöhnliche, das Infragewöhnliche (*l'infra-ordinaire*), das Hintergrundgeräusch, das Übliche«.²⁶

Es sind daher immer wieder Alltagsbeobachtungen an gewöhnlichen Orten, an Straßenecken und in Mietshäusern, die im Mittelpunkt seiner Werke stehen.²⁷ Immer wieder insistiert Perec darauf, all diese gewöhnlichen Orte nicht für selbstverständlich zu nehmen. »Das, was wirklich befragt werden muss, ist der Ziegelstein, der Beton, das Glas, unsere Tischmanieren, unsere Gerätschaften, unsere Zeiteinteilung, unsere Rhythmen.«²⁸ Schon an diesem Zitat wird deutlich, dass sich Perec als ebenso produktiver Stichwortgeber

²⁵ Müller/Castorph. *Ordinary Places, Everyday Situations*.

²⁶ Perec. *Annäherungen an was?*, S. 6.

²⁷ Horst. »*Infra-ordinaire*«. *On the Literary Infrastructure of the Everyday in Georges Perec*.

²⁸ Perec. *Annäherungen an was?*, S. 7.

für die Architektur wie für die Soziologie erweist. Im Anschluss an Perec wollten wir daher alltägliche Praktiken in außergewöhnlicher Architektur ebenso wie außergewöhnliche Praktiken in alltäglicher Architektur beobachten und Mischformen des Sehenswürdigen und Nicht-Sehenswürdigen beschreiben. Zu diesem Zweck versammelten wir Beiträge aus verschiedenen Disziplinen zu Fallbeispielen aus unterschiedlichen Regionen. Die Fotografie konnte dabei eine ebenso hilfreiche Technik sein wie das Interview, die Zeichnung, der Gang ins Archiv oder die ethnografische Feldforschung vor Ort. So findet sich in diesem Themenheft eine Fotoserie von Taubenhäusern in der Serranía Celtibérica, die wesentlich zum Bild dieser wenig besiedelten Region im Nordosten Spaniens zählen, die aber in der Regel nicht als Architektur wahrgenommen werden,²⁹ ebenso wie ein Interview zum Alltag in den Zwischengeschossen der Unité d'Habitation in Marseille, der nur wenig zu tun hat mit den Hochglanzfotografien, die wir von dieser Ikone der Architektur kennen.³⁰ Ein Beitrag handelt von den Nekropolen Kairos, in die sich mit der Zeit Stuckwerkstätten niedergelassen haben, wodurch es zu Prozessen einer allmählichen Profanierung durch alltägliche Benutzung dieser einstmalen heiligen Orte gekommen ist.³¹

Ein anderer Beitrag gewährt Einblicke in die Feldforschung zu Diaspora-Architektur auf dem Balkan.³² Am Fallbeispiel von Kosarac, einer Ortschaft im Nordwesten Bosnien-Herzegowinas, wird darin eindrucksvoll geschildert, wie das eigene Haus in der Heimat für viele Gastarbeiter:innen aus ganz Europa zu einer materiellen *extension of man* und die lebenslange Arbeit an diesem Haus in den Sommerferien zu einem Akt architektonischer Psychotherapie wird. In anderen Beiträgen geht es um die Faszinationsgeschichte der italienischen Autogrill-Raststationen³³ oder um die Entstehungsgeschichte des im ehemaligen Jugoslawien massenhaft produzierten K67 Kiosks³⁴. Auch Einfamilienhaussiedlungen in Brescia, die nach dem Zweiten Weltkrieg errichtet wurden, werden in der Ausgabe thematisiert. An ihnen wird sehr detailliert gezeigt, wie ein sozialreformerischer Katholizismus der Nachkriegsjahre auf die italienische Imagination eines US-amerikanischen Alltags traf.³⁵

Nicht nur dieses Themenheft, auch meine Lehrveranstaltungen drehten sich hauptsächlich um Themen des Alltags, um alltägliche soziale Praktiken und um alltägliche Architekturen. Dabei galt es unbedingt zu vermeiden, den Alltag zu ästhetisieren, zu intellektualisieren oder gar zu ironisieren. Es ging

²⁹ Heinrich. *Casa 001–100*.

³⁰ Meinecke. »It's not a Monument Standing There in All ist Monumentality«.

³¹ Merx. »City of the Dead«.

³² Babahmetović. *Revisiting Houses at Home*.

³³ Azzola. *Roadside Spectacle*.

³⁴ Kukić. 2024. *Kiosk K67*.

³⁵ Canclini. *Brescia*.

stattdessen darum, Methoden, Techniken und Forschungsstrategien zu finden, um sich dem Alltag so ernsthaft und sachlich wie möglich nähern zu können. Programmatisch folgte ich dabei einer Anweisung der Architekturtheoretikerin Denise Scott Brown, die in ihrem berühmten Aufsatz *Learning from Pop* aus dem Jahr 1971 die Methode des aufgeschobenen Urteils im Umgang mit dem Alltäglichen empfahl: »Man hält sich mit dem Urteilen zurück, um etwas besser aufnehmen und verstehen zu können«.³⁶ Auch die Studierenden sind dieser programmatischen Anweisung gefolgt. Nicht jede meiner Aufgabenstellungen hat sie wohl auf Anhieb überzeugt, sie haben sich aber doch mit Neugierde und mit großem Engagement darauf eingelassen. Vor allem aber scheint mir, haben sie im Laufe meiner Zeit in Graz eine gewisse spielerische Lust an soziologischen Fragen entwickelt. Ich bedanke mich bei ihnen wie bei meinen Kolleg:innen an der Fakultät für Architektur der TU Graz und vor allem am Institut für Entwerfen im Bestand und Denkmalpflege für die Gastfreundschaft, die Zusammenarbeit und die Offenheit gegenüber soziologischen Fragestellungen.

Literatur.

- Arch+. Zeitschrift für Architektur und Urbanismus. 2020. *Themenheft Architekturethnografie*.
- Arendt, Hannah. 2021 [1962]. *Vita activa oder Vom tätigen Leben*. München: Piper.
- Azzola, Beatrice. 2024. *Roadside Spectacle. On the Architecture of Autogrill Roadside Restaurants*, in: Julian Müller/Matthias Castorph (Hg.). *The Infraordinary*. GAM 20. Berlin: Jovis, S. 30–41.
- Babahmetović, Ajna. 2024. *Revisiting Houses at Home*, in: Julian Müller/Matthias Castorph (Hg.). *The Infraordinary*. GAM 20. Berlin: Jovis, S. 30–41.
- Burckhardt, Lucius. 2006. *Warum ist Landschaft schön? Die Spaziergangswissenschaft*. Kassel: Martin Schmitz Verlag.
- Büscher, Monika/Urry, John. 2009. *Mobile Methods and the Empirical*, in: *European Journal of Social Theory* 12, S. 99–116.
- Canclini, Andrea. 2024. *Brescia. Everyday Dream and Social Experiment*, in: Julian Müller/Matthias Castorph (Hg.). *The Infraordinary*. GAM 20. Berlin: Jovis, S. 83–98.
- Cortázar, Julio/Dunlop, Carol. 2014 [1983]. *Die Autonauten auf der Kosmobahn*. Frankfurt a.M.: Suhrkamp.
- Duneier, Mitchell/Kasinitz, Philip/Murphy, Alexandra K. (Hg.). 2014. *The Urban Ethnography Reader*. Oxford/New York: Oxford University Press.
- Emerson, Robert M./Fretz, Rachel I./Shaw, Linda L. 1995. *Writing Ethnographic Fieldnotes*. Chicago/London: University of Chicago Press.
- Führ, Eduard: *Schwarz – Weiß – Denken*, in: *Wolkenkuckucksheim* 2018, S. 117–146.

³⁶ Scott-Brown. *Learning from Pop*, S. 82.

- Gibson, James J. 1966. *The Senses Considered as Perceptual Systems*. London: Allen & Unwin.
- Goffman, Erving. 1953. *The service station dealer: The man and his work*, https://cdclv.unlv.edu/ega/documents/eg_station_53.pdf vom 16.01.2025.
- Goffman, Erving. 1982 [1971]. *Das Individuum im öffentlichen Austausch. Mikrostudien zur öffentlichen Ordnung*. Frankfurt a.M.: Suhrkamp.
- Gunn, Wendy. 2009. *Making ‚Fieldnotes and Sketchbooks‘: An Introduction*, in: dies. (Hg.). *Fieldnotes and Sketchbooks. Challenging the Boundaries between Descriptions and Processes of Describing*. Frankfurt a.M.: Peter Lang, S. 1–35.
- Habermas, Jürgen. 1991. *Strukturwandel der Öffentlichkeit. Untersuchungen zu einer Kategorie der bürgerlichen Gesellschaft*. Frankfurt a.M.: Suhrkamp.
- Hasse, Jürgen. 2007. *Übersehene Räume. Zur Kulturgeschichte und Heterotopologie des Parkhauses*. Bielefeld: transcript.
- Heinrich, Michael. 2024. *Casa 001–100. Simple Structures*, in: Julian Müller/Matthias Castorph (Hg.). *The Infraordinary. GAM 20*. Berlin: Jovis, S. 10–17.
- Hirschauer, Stefan/Amann, Klaus. 1997. *Die Befremdung der eigenen Kultur. Zur ethnographischen Herausforderung soziologischer Empirie*. Frankfurt a.M.: Suhrkamp.
- Horst, Johanna-Charlotte. 2024. »Infra-ordinaire«. *On the Literary Infrastructure of the Everyday in Georges Perec*, in: Julian Müller/Matthias Castorph (Hg.). *The Infraordinary. GAM 20*. Berlin: Jovis, S. 18–29.
- Ingold, Tim. 2020. *Linien, Zeichnungen und die Bedingungen des Menschseins. Tim Ingold im Gespräch mit Momoyo Kaijima, Andreas Kalpakci und Anh-Linh Ngo*, in: Arch+. Zeitschrift für Architektur und Urbanismus 238. Themenheft Architekturethnografie, S. 8–17.
- Kukić, Ena. 2024. *Kiosk K67. A Monument to Everyday Yugoslav Life*, in: Julian Müller/Matthias Castorph (Hg.). *The Infraordinary. GAM 20*. Berlin: Jovis, S. 68–75.
- Kusenbach, Margarethe. 2003. *Street Phenomenology. The Go-Along as Ethnographic Research Tool*, in: *Ethnography* 4, S. 455–485.
- Lampugnani, Vittorio Magnano. 2019. *Bedeutsame Belanglosigkeiten. Kleine Dinge im Stadtraum*. Berlin: Wagenbach.
- Lynch, Kevin. 1965 [1960]. *Das Bild der Stadt*. Frankfurt a.M./Berlin: Ullstein.
- Meinecke, Thomas. 2024. »It's not a Monument Standing There in All ist Monumentality«, in: Julian Müller/Matthias Castorph (Hg.). *The Infraordinary. GAM 20*. Berlin: Jovis, S. 42–51.
- Merx, Luc. 2024. »City of the Dead«. *Cairo's Stucco Workshops*, in: Julian Müller/Matthias Castorph (Hg.). *The Infraordinary. GAM 20*. Berlin: Jovis, S. 152–165.
- Müller, Julian/Castorph, Matthias (Hg.). 2024a. *The Infraordinary. GAM 20*. Berlin: Jovis.
- Müller, Julian/Castorph, Matthias (Hg.). 2024b. *Ordinary Places, Everyday Situations. Encounters between Architecture and Sociology*, in: dies. (Hg.). *The Infraordinary. GAM 20*. Berlin: Jovis, S. 4–9.
- Müller-Wille, Staffan/Charmatier, Isabelle. 2012. *Lists as Research Technologies*, in: *ISIS* 103, S. 743–752.
- Nissen, Sylke. 2008. *Hybridräume: Zum Wandel von Öffentlichkeit und Privatheit in der Stadt*, in: *European Journal of Sociology/Archives Européennes de Sociologie/Europäisches Archiv für Soziologie* 49, S. 277–306.
- Perec, Georges. 2010 [1975]. *Versuch, einen Platz in Paris zu erfassen*. Konstanz: Libelle.
- Perec, Georges. 2014 [1973]. *Annäherungen an was?*, in: ders. *Warum gibt es keine Zigaretten beim Gemüsehändler*. Zürich/Berlin: diaphanes, S. 5–8.
- Prosser, Jon. 1992. *Personal Reflections on the Use of Photography in an Ethnographic Case Study*, in: *British Educational Research Journal* 18, S. 397–411.

- Rudofsky, Bernard. 1964. *Architecture Without Architects. An introduction to non-pedigreed architecture*. New York: Doubleday & Company.
- Rutschky, Michael. 1984. *Zur Ethnographie des Inlands*. Frankfurt a.M.: Suhrkamp.
- Scott-Brown, Denise. 2024. *Learning from Pop*, in: Julian Müller/Matthias Castorph (Hg.). *The Infraordinary*. GAM 20. Berlin: Jovis, S. 76–81.
- Sinclair, Iain. 2003. *London Orbital. A Walk around the M25*. London: Penguin Books.
- Sieverts, Thomas. 1999. *Zwischenstadt*. Basel: Birkhäuser.
- Tsukamoto, Yoshiharu. 2020. *Verhaltensforschung und Architekturethnografie*, in: Arch+. Zeitschrift für Architektur und Urbanismus 238. Themenheft Architekturethnografie, S. 106–117.
- Unwin, Simon. 2009. *Notebook Architecture*, in: Wendy Gunn (Hg.). *Fieldnotes and Sketchbooks. Challenging the Boundaries between Descriptions and Processes of Describing*. Frankfurt a.M: Peter Lang, S. 37–59.
- Urry, John. 1990. *The Tourist Gaze. Leisure and Travel in Contemporary Societies*. New York: Sage.
- Venturi, Robert/Scott-Brown, Denise/Izenour, Steven. 1977. *Learning from Las Vegas. The Forgotten Symbolism of Architectural Form*. Cambridge, MA/London: MIT Press.

Arbeitspolitische Spiele in den darstellenden Künsten.

Stefanie Gersdorf

Manske, Alexandra. 2023. *Neue Solidaritäten. Arbeit und Politik im Kulturbetrieb*. Bielefeld: transcript Verlag, 228 Seiten. ISBN 978-3-8376-6490-4. Preis 35,00 €. PDF Open Access.

In der Monographie *Neue Solidaritäten. Arbeit und Politik im Kulturbetrieb* stellt Alexandra Manske die Ergebnisse ihrer empirischen Studie zu Interessenvertretungen im Kulturbereich am Beispiel der darstellenden Künste vor. Dabei nimmt Manske sowohl das Feld der freien Szene als auch des öffentlichen Theaterbetriebs vergleichend in den Blick, um den Zusammenhang von Arbeit, Politik und Solidarität im Kulturbetrieb umfassend zu beleuchten. Die in *Neue Solidaritäten* präsentierten Studienergebnisse beruhen auf Erkenntnissen des an der Hafen City Universität Hamburg angesiedelten und durch die Hans-Böckler-Stiftung geförderten Forschungsprojektes *Interessenvertretung im Kulturbereich*, das Manske von 2018-2020 leitete. Dank Förderung liegt das Buch als Open-Access-Veröffentlichung vor. Dr. habil. Manske arbeitet gegenwärtig als Soziologin an der Universität Hamburg und erforscht den Wandel von Arbeit und Gesellschaft mit Fokus auf Kultur- und Kreativarbeit.

Neue Solidaritäten knüpft an Befunde vorausgehender Arbeiten Manskes an, die konstatieren, dass kollektive Solidaritätsformen zunehmen.¹ Ausgangspunkt der Studie ist die These, dass der Solidaritätsbegriff und Solidaritätskonzepte gegenwärtig in der postindustriellen Arbeitswelt des Kulturbetriebs eine Renaissance erleben.² Während nach Manske allgemein eine nachlassende, interessenpolitische Bindekraft beobachtet werden könne, formierten sich im Gegensatz dazu in fast allen künstlerischen Sparten Kräfte der arbeitspolitischen Solidarisierung.³ In *Neue Solidaritäten* sucht Manske nach Erklärungen für diesen »Solidaritätsaufschwung«⁴ im Feld der darstellenden Künste und nach Antworten auf die Fragen, was Solidarität in postindustriell geprägten Arbeitswelten ausmacht, wie und in welchen Gruppenbezügen sie auftritt und was die Interessen von

¹ z. B. in Manske. *Kapitalistische Geister in der Kultur- und Kreativwirtschaft*, S. 265 ff.

² Manske. *Neue Solidaritäten*, S. 9.

³ Ebd.

⁴ Ebd., S. 202.

Akteur:innen der Solidarität sind.⁵ Empirisch gestützt kommt Manske zu dem Schluss, dass Solidarität im Kulturbetrieb mit neuem Leben gefüllt werde,⁶ sich aber mit »Solidarität alter Schule nur bedingt erklären«⁷ lasse. So erschließt sich auch der Titel der Monographie, der Solidaritäten bewusst in den Plural setzt. Zudem möchte Manske mit ihrem Buch dazu beitragen, die »eklatante Forschungslücke zum Thema Arbeit und Politik im Kulturbetrieb«⁸ im deutschsprachigen Raum zu schließen oder zumindest zu verringern. Ihr Wunsch sei es, »zu einem besseren Verständnis von Arbeitspolitik im Kulturbetrieb«⁹ beizutragen und Anregungen zu liefern, um »über Solidarität in projektgetriebenen Arbeitswelten nachzudenken«¹⁰. Als Zielgruppen des Buches adressiert Manske »das fachwissenschaftliche und das fachlich interessierte Publikum aus dem Kultur- und Medienbereich, dem Gewerkschaftsumfeld« sowie ein »Publikum, das sich tiefer für Arbeit(spolitik) im Kulturbetrieb interessiert«¹¹.

In insgesamt sieben Kapiteln geht Manske der Leitfrage nach, wie und in welchen Solidaritätsformationen die Arbeitspolitik im Kulturbetrieb verläuft.¹² Zu Beginn erfolgt ein Problemaufriss (Kap. 1.1) sowie die Darstellung der Untersuchungsziele und der Ausgangslage (Kap. 1.2). Darin schlägt Manske vor, den Solidaritätsbegriff aufgrund veränderter Verhältnisse genauer unter die Lupe zu nehmen und neu zu denken. Denn entgegen bspw. der Argumentation »der bahnbrechenden Studie von Boltanski und Chiapello«¹³ über *Den neuen Geist des Kapitalismus*¹⁴, schließt Manske aus ihren empirischen Befunden:

»(1) Solidarität als gemeinschaftlicher Wert des Zusammenhalts ist eine starke Antriebskraft im Kulturbetrieb. (2) Unkonventionelle Akteur:innen jenseits der traditionellen industriellen Beziehungen spielen eine große Rolle in der Arbeitspolitik des Kulturbetriebs. (3) Die verschiedenen, arbeitspolitischen Fraktionen im Kulturbetrieb kämpfen mit- und gegeneinander. Sie kooperieren aber auch und überbrücken dabei den hergebrachten Klassenkonflikt, den sie trotzdem nicht ganz hinter sich lassen.«¹⁵

⁵ Manske. *Neue Solidaritäten*, S. 10

⁶ Ebd., S. 199.

⁷ Ebd., S. 10.

⁸ Ebd., S. 13.

⁹ Ebd. S. 199.

¹⁰ Ebd.

¹¹ Ebd., S. 53.

¹² Ebd., S. 12.

¹³ Ebd., S. 11.

¹⁴ Boltanski/Chiapello. *Der neue Geist des Kapitalismus*.

¹⁵ Manske. *Neue Solidaritäten. Arbeit und Politik im Kulturbetrieb*, S. 11.

Ziel der Publikation sei es demnach, »die Arbeitspolitik der darstellenden Künste in ihrer Komplexität und sozialhistorischen Eigenart«¹⁶ besser zu verstehen. Diesem Anspruch wird Manske vor allem dahingehend gerecht, als sie trotz ihrer Heterogenität sowohl die arbeitspolitischen Akteur:innen des öffentlichen Theaterfeldes als auch der freien darstellenden Künste und ihre Ideen, Interessen, Bündnisse und Konflikte in ihrer Gesamtheit betrachtet. *Neue Solidaritäten* leuchtet damit detailliert einen Themenbereich aus, der von der Arbeitssoziologie bisher eher stiefmütterlich behandelt wurde.

Im zweiten Kapitel erläutert Manske die theoretisch-methodologische Herangehensweise der Studie. Dabei fokussiert sie »die politische Ökonomie von Kunstproduktion«¹⁷. Als konzeptioneller Zugriff auf das Thema Arbeitspolitik dient Manske Pierre Bourdieus feldsoziologisches Konzept, wobei sie Bourdieus kunstsoziologische Feldanalyse und Soziologie des politischen Feldes miteinander kombiniert.¹⁸ Basierend hierauf werden die Vorgänge im Feld der darstellenden Künste als politische Spiele mit spezifischen Akteur:innen, Regeln und Gesetzmäßigkeiten sowie Illusionen und Interessen gefasst.¹⁹ Nach dieser Vorstellung verwickeln sich die Beteiligten in Vormachtkämpfe und konkurrieren um die legitime Deutung von Arbeitskonflikten, mit dem Ziel das Feld nach Maßgabe der eigenen Interessen zu gestalten.²⁰ Aufgrund der wesentlichen Unterschiede zwischen den zwei Feldern der darstellenden Künste zieht Manske zusätzlich, als Perspektiven mittlerer Reichweite, das Klassen- und Berufskonzept als theoretische Anknüpfungspunkte heran und entwickelt diese zum Machtressourcen- und Legitimationsansatz weiter. On top werden wichtige Player wie z. B. Betriebsrat, Gewerkschaft, Interessenvertretung, Sozial- oder Berufsverband unterschieden und namentlich eingeführt – ein übersichtliches Abkürzungsverzeichnis hätte an dieser Stelle gutgetan –, bedeutende Termini wie diskursive Macht definiert sowie das, der Arbeit zugrunde gelegte kulturwissenschaftlich geprägte Verständnis von Solidarität näher bestimmt. Die Dichte an Informationen in dem mit insgesamt 28 Seiten recht kurz gehaltenen theoretischen Teil ist damit hoch. Das macht das Lesen voraussetzungsreich und wird der selbstgenannten Zielgruppe hier nur bedingt gerecht.

Anschließend werden im dritten Kapitel die Methoden der Untersuchung präsentiert, um die arbeitspolitischen Spiele, Glaubensregeln und -kämpfe sowie damit zusammenhängenden Positionen und Machtstrategien im Feld

¹⁶ Manske, *Neue Solidaritäten. Arbeit und Politik im Kulturbetrieb*, S. 13.

¹⁷ Ebd., S. 17.

¹⁸ Vgl. hierzu bspw. Bourdieu, *Die feinen Unterschiede*. & Bourdieu, *Die Regeln der Kunst*.

¹⁹ Manske, *Neue Solidaritäten*, S. 24.

²⁰ Ebd.

der darstellenden Künste zu rekonstruieren.²¹ Die Datenerhebung erfolgte in Kombination aus teilnehmenden Beobachtungen, qualitativen Interviews, explorativen Expert:innengesprächen sowie Dokumentenanalysen politischer und kreativwirtschaftlicher Berichte an den Untersuchungsorten Berlin und Hamburg. So sprach Manske zwischen 2018 bis 2020 mit Personen aus dem Ensemblenetzwerk, dem Bundesverband Freie Darstellende Künste sowie seiner Landesverbände in Hamburg (DFDK) und Berlin (LAFT), dem Deutschen Bühnenverein, den Gewerkschaften ver.di und Genossenschaft deutscher Bühnenangehöriger (GDBA), der Kulturbehörde Hamburg, der Senatskulturverwaltung von Berlin, Künstler:innen der freien Szene und des öffentlichen Theaterfeldes sowie kulturpolitischen Sprecher:innen einzelner Parteien.²² Die Auswertung erfolgte »beruhend auf der dokumentarischen Methode in Anlehnung an Bohnsack²³«. ²⁴ Obgleich das Sample beeindruckt und gewiss eine fundierte empirische Grundlage liefert, finden sich im Buch widersprüchliche Angaben hierzu. So heißt es im Fließtext, dass insgesamt 38 Interviews geführt wurden.²⁵ In den Tabellen ist von 30 Expert:inneninterviews²⁶ und 14 Interviews mit Künstler:innen²⁷ die Rede. Dieses Missverständnis resultiert vermutlich aus einem Darstellungsfehler, da sich Künstler:innen und Expert:innen überlappen, irritiert an dieser Stelle aber unnötig.

Sehr gut nachvollziehbar, spannend und zentral für die vorgelegte Publikation sind hingegen die beiden anschließenden empirischen Kapitel *Die Arbeit der Darstellende Künste* (Kap. 4) sowie *Politische Spiele in den Darstellenden Künsten* (Kap. 5). Erstgenanntes liefert »Hintergrundinformationen über die institutionellen Strukturen des (Arbeits)Marktes der darstellenden Künste« und stellt die Arbeitswelten des öffentlichen Theaterfeldes und der freien Szene gegenüber.²⁸ Manske argumentiert darin, dass der öffentliche Theaterbetrieb zunehmend als kulturpolitisch moderierter Quasi-Markt inszeniert und vermehrt nach ökonomischen Kriterien von Angebot und Nachfrage gesteuert werde.²⁹ Die freien darstellenden Künste als »künstlerkritisches Distinktionsprojekt«³⁰ durchliefen hingegen seit den 1990er Jahren einen Professionalisierungs-

²¹ Manske. *Neue Solidaritäten*, S. 47.

²² Ebd., S. 8.

²³ Vgl. hierzu Bohnsack. *Rekonstruktive Sozialforschung*.

²⁴ Manske. *Neue Solidaritäten*, S. 52.

²⁵ Ebd., S. 48.

²⁶ Ebd., S. 50.

²⁷ Ebd., S. 51.

²⁸ Ebd., S. 55.

²⁹ Manske. *Neue Solidaritäten*, S. 73.

³⁰ Ebd., S. 55.

und Institutionalisierungsprozess³¹. Diese Transformationen hätten auf Seiten der öffentlichen Theater u.a. eine »Re-Organisation von Herrschaftsbeziehungen«³², Fragmentierung der Ensembles³³ sowie Flexibilisierung der Beschäftigungsverhältnisse³⁴ zur Folge und führten in der freien Szene zu einer Pluralisierung und Prekarisierung der Arbeitsverhältnisse³⁵, was Gewinner:innen und Verlierer:innen hervorbringe³⁶. Dies plausibilisiere die Konjunktur solidarischer Allianzen im Kulturbetrieb.³⁷ Das zweite empirische Kapitel beschreibt die verschiedenen »Facetten von Solidarität im Theaterfeld, den freien darstellenden Künsten sowie im Gewerkschaftsfeld«³⁸ und beleuchtet die Arbeitspolitik sowie deren Auswirkungen auf das Feld. Besondere Aufmerksamkeit erfährt hierbei einerseits das Ensemblesnetzwerk als arbeitspolitischer Newcomer mit ungewöhnlicher Schlagkraft und bewegungspolitischem Charakter, das die Vertretungslücke betrieblicher Mitbestimmung im Theater zu schließen versuche.³⁹ Andererseits widmet sich Manske dem Bundesverband Freie Darstellende Künste und seiner Rolle als »Vorreiter der Interessenvertretung im Kulturbetrieb« und den unterschiedlichen arbeitspolitischen Strategien der beiden Landesverbände in Hamburg und Berlin.⁴⁰ Anhand zahlreicher Zitate und Fallanalysen gewinnt die Leserschaft in beiden Kapiteln einen lebhaften Einblick in die zerklüftete arbeitspolitische Landschaft der darstellenden Künste. Solidarität wird als historisch kontingentes Phänomen herausgearbeitet, »das je nach sozialgeschichtlicher Konstellation und abhängig vom Praxisfeld verstanden und gestaltet wird«⁴¹. Die zugrunde gelegte Theorie wird so greifbar und nachvollziehbar dargestellt. Abschließend diskutiert Manske ihr Befunde (Kap. 6), zieht ein Fazit und gibt einen Ausblick (Kap.7).

Trotz des stringenten Aufbaus der Arbeit, kommt es zwischen den Kapiteln zu inhaltlichen Überschneidungen, was zu unnötigen Wiederholungen und Redundanzen führt, die den Lesefluss etwas beeinträchtigen. Dennoch gelingt es Manske, den »Streit um gute Arbeit«⁴² in den darstellenden Künsten in *Neue Solidaritäten* eindrücklich zu rekonstruieren. Die

³¹ Manske. *Neue Solidaritäten*, S. 92.

³² Ebd., S. 80.

³³ Ebd., S. 84.

³⁴ Ebd., S. 75.

³⁵ Ebd., S.87.

³⁶ Ebd., S. 186.

³⁷ Ebd., S. 199.

³⁸ Ebd., S. 103.

³⁹ Ebd., S. 163.

⁴⁰ Ebd., S. 186.

⁴¹ Ebd., S. 200.

⁴² Ebd., S. 187.

Erkenntnis, dass Künstler:innen gegenwärtig in Form einer kollektiven Selbstermächtigung um gesellschaftliche Anerkennung als Erwerbsbürger:innen kämpfen, weise auf »Risse im ideologischen Gebälk der neoklassisch organisierten Marktgesellschaft«⁴³ hin. Damit fügt sich Manskes Monographie in Diskussionen um ein mögliches Ende der ökonomischen Theorie der Neoklassik ein und macht *Neue Solidaritäten* vielseitig anschlussfähig und für eine breitere Leserschaft interessant.

Literatur.

- Bohnsack, Ralf. 2010. *Rekonstruktive Sozialforschung: Einführung in qualitative Methoden*. Opladen: UTB.
- Boltanski, Luc; Chiapello, Ève. 2006. *Der neue Geist des Kapitalismus*. Konstanz: UVK Verlag.
- Bourdieu, Pierre. 1987. *Die feinen Unterschiede. Kritik der gesellschaftlichen Urteilskraft*. Frankfurt a.M.: Suhrkamp.
- Bourdieu, Pierre. 2001. *Die Regeln der Kunst. Genese und Struktur des literarischen Feldes*. Frankfurt a.M.: Suhrkamp.
- Manske, Alexandra. 2015. *Kapitalistische Geister in der Kultur- und Kreativwirtschaft. Kreative zwischen wirtschaftlichem Zwang und künstlerischem Drang*. Bielefeld: transcript Verlag.
- Manske, Alexandra. 2023. *Neue Solidaritäten. Arbeit und Politik im Kulturbetrieb*. Bielefeld: transcript Verlag.

⁴³ Ebd., S. 202.

A Critical Reaffirmation of Bourdieusian Theory

Georgette Issa

Jens Kastner 2024. Klassifikation und Kampf. Zur Aktualität der Kulturosoziologie Pierre Bourdieus. Vienna: Turia+Kant, 251 Seiten. ISBN 978-3-98514-093-0. Preis 29,00€.

The discussion of a theory's ›relevance‹ often arises from scientific interest in debating its ›obsolescence‹ or reaffirming its legitimacy. In this anthology of articles published between 2015 and 2022, Jens Kastner¹ reaffirms the relevance of Bourdieusian theory through a three-pronged approach. Not only does he, as Franz Schultheis² notes in the preface, critically align Bourdieusian theory with other theoretical perspectives³, but he also engages with and counters criticisms of field theory. Additionally, he examines themes at the margins of the political field — such as social change within the artistic field, race, postcolonialism and power dynamics — through a Bourdieusian lens. This book thus serves a dual scientific interest; critically reviewing field theory and arguing for its utility in political pragmatism.

A presentation of Bourdieu's key concepts, major works and his political stances inaugurates the first section, *Soziologie und Politik*. In the second section, *Die koloniale Erfahrung*, the relationship between politics and sociology is further developed through a discussion of the respective works of Pierre Bourdieu and Frantz Fanon on colonial Algerian society. The frequent charge of determinism against Bourdieusian theory is debated in the third section, *Kunstfeld und Kunstkritik*, in relation to the artistic field. In the fourth section, *Herrschaft und Kultur*, power and culture constitute

¹ Jens Kastner (born 1970) is a sociologist and art historian who has extensively worked with Bourdieusian theory. He is senior lecturer in art and cultural studies at the Institute of Art Theory and Cultural Studies at the Academy of Fine Arts Vienna.

² Franz Schultheis (born 1953) is a sociologist specializing in art and the creative industries. A former researcher at the Centre de Sociologie Européenne, he worked closely with Pierre Bourdieu. He is currently senior professor of sociology at Zeppelin University in Friedrichshafen.

³ Kastner. *Klassifikation und Kampf*, S. 8-9.

the object of a comparative analysis between Bourdieu's theory and the theories of Antonio Gramsci, Néstor García Canclini and Jacques Rancière.

The primacy of demonstrating the utility of Bourdieusian theory in political pragmatism becomes evident early on. In his first article, *Soziologie, Politik und kulturelle Herrschaft*, the author asserts that Bourdieu was a »committed leftist«⁴. In the subsequent piece, *...Vielleicht ein anarchistischer Zug*, this political classification of Bourdieu is further specified as »leftist social democrat«⁵. While extending the previous discussion on politics and sociology, the following section, *Die koloniale Erfahrung*, addresses a currently pertinent debate in sociological theory: Bourdieusian sociology's position on postcolonial theory. Kastner argues in the first article of this section, *Dekolonialisierung des Denkens*, that Bourdieu transcended Eurocentric paradigms by grounding his main theoretical corpus on his earlier studies of the socio-political mechanisms of power in French Algeria.⁶ He thus labels Bourdieu a »post- or decolonial thinker«⁷. This thesis is reinforced in the subsequent article, *Koloniale Klassifikationen*, where the author argues that the disagreement between Bourdieu and Fanon regarding the necessity of violence in Algerian liberation movements has overshadowed their intellectual similarities.⁸ He thus approximates Frantz Fanon's and Pierre Bourdieu's work on the sociology of Algeria, drawing, for instance, on both thinkers' interest in daily social practice.⁹ However, he criticizes Bourdieu for not attributing power dynamics in colonial Algeria to an »ethnic« dimension of habitus — as Fanon did — despite paradoxically considering ethnicity a valid category of analysis in American society.¹⁰

Within a disciplinary shift, the third and largest section of the book, *Kunstfeld und Kunstkritik*, addresses one of the most debated critiques of Bourdieusian theory: the alleged determinism in the habitus-field relationship. The author begins this section with the article, *Strategie des Doppelschlags*, in which he presents Bourdieu's analysis of Edouard Manet's

⁴ Kastner. *Klassifikation und Kampf*, S. 13.

⁵ Ibid., S. 26.

⁶ Ibid., S. 39.

⁷ Ibid., S. 43.

⁸ Ibid., S. 56.

⁹ Ibid., S. 58-66.

¹⁰ Ibid., p. 75. It is worth noting that Bourdieu stated in an interview with James LeSueur that while ethnicity is a valid category of analysis in American society, it is not applicable to the Algerian case. He emphasized that this sociological observation doesn't contradict acknowledging that Algerians suffered from discrimination under colonial rule. LeSueur. *Uncivil War*, p. 282-283.

destabilization of aesthetics and social norms in 19th century France.¹¹ In this way, Kastner sets the stage for his plea of a Bourdieusian-inspired framework to theorize the contemporary artistic field. He starts by positioning himself, in the second article, *Zur Kritik der Kritik der Kunstkritik*, against Helmut Draxler's¹² theorization of art critique. He demonstrates that Draxler's belief that critique in the artistic field is bound by a strictly reproductive habitus-field relation stems from a flawed and deterministic understanding of this relation.¹³ He then dismisses Draxler's call for a disinterested art critique as overly idealistic, labelling it a »metacritique«¹⁴. In the subsequent article, *Feldefeffekte im Fokus*, the author expands on his critique of Draxler, while drawing on recent research by contemporary critical theorist Rahel Jaeggi,¹⁵ suggesting that art critique's entanglement with interests in the artistic field should be objectified.¹⁶

A noticeable thematic and methodical turn leads the reader into a seemingly isolated discussion within this section. In *Kunst, Kontexte und Kritik*, Kastner explores the theoretical ›bridges‹ linking Bourdieu's theory with the thoughts of two sociologists, Heinz Steinert and Christine Resch, whose research extends the tradition of Critical Theory.¹⁷ He finds numerous connections between these theorists such as the critique of cultural dominance.¹⁸ However, he acknowledges that the centrality of capitalist production and conformist consumption in the theory of culture industry, poses a challenge to its alignment with Bourdieusian theory, which attributes a symbolic dimension to cultural practice.¹⁹

Shifting back to the general course of this section, the article *Problem Privilegiencheck*, engages with Margaret S. Archer's²⁰ critique of the concept

¹¹ Bourdieu presented this analysis in the last course he delivered at the Collège de France. Bourdieu, *Manet*.

¹² Helmut Draxler (born 1956) is an Austrian art historian, art theorist and curator. He is currently a professor at the University of Applied Art in Vienna.

¹³ Kastner. *Klassifikation und Kampf*, S. 95.

¹⁴ Ibid.

¹⁵ Ibid., S. 132-133.

¹⁶ Ibid., S. 133. In Bourdieusian theory, scientific objectivation refers to the epistemological break from the social nature of a phenomenon or practice, transforming it into an object of study. This process involves situating perceptions and spontaneous opinions about a social phenomenon within the framework of the concepts of field, capital and habitus. Similarly, the researcher's scholastic biases must also be objectified in the same manner. Bourdieu. *The Craft of Sociology*, S. 33-52.

¹⁷ Kastner. *Klassifikation und Kampf*, S. 138-139.

¹⁸ Ibid., S. 148-149.

¹⁹ Ibid., S. 156-157.

²⁰ Margaret S. Archer (1943-2023) was a British sociologist and professor at University of Warwick and University of Reading. Early in her career, she collaborated with Pierre Bourdieu's team in Paris. She later developed the theory of Cultural Realism.

of habitus. While Archer contends that the social subject's self-awareness in contemporary societies challenges the relevance of the concept of habitus,²¹ Kastner argues that individual reflexion, on its own, isn't enough to emancipate the field-habitus relationship.²² Using the contemporary artistic field as an example, he demonstrates that the valued lifestyle and know-how within it correspond to the habitus of those who possess the most voluminous capital (cultural, social and economic) relevant to the field.²³ Concluding the discussion about the alleged determinism in Bourdieusian theory, the third section closes with a critical report on a 1994 conversation between Bourdieu and Toni Morrison in the article, *Etwas ganz anderes sagen*. This piece demonstrates that both Bourdieu and Morrison, within their respective field, undertook the challenging task of addressing and altering structurally ingrained field habitus.²⁴

The question of shifting power structures is extended in the fourth and last section of the book, *Herrschaft und Kultur*, reaching an exploration of philosophical and sociological divergences and intersections on the relationship of culture and power. It is argued in *Lebensweisen und Klassenkämpfe*, that for both Antonio Gramsci and Pierre Bourdieu, power dynamics are not limited to physical repression, but also encompass cultural practice, ranging from taste, feelings, and habits to arts and the educational system.²⁵ Yet Kastner considers that Bourdieu's lack of attribution of potential political emancipation to the cultural practice of the lower classes²⁶ renders his theory »structurally pessimistic«²⁷. This conclusion paves the way for the following article: *Handlungsmacht, Struktur, Bewegung*. Nestor García Canclini's²⁸ studies in Latin America are presented here as empirical evidence for the lower classes' potential for emancipation through cultural practice. Following Canclini, Kastner proposes reworking the conceptualization of social transformation in Bourdieusian theory by distinguishing between practice (reproductive) and praxis (transformative).²⁹ In the third and final article of this section, *Symbolische Gewalt und die Aufteilung des Sinnlichen*, the author argues that Rancière's notion of inherent ›equality‹ among individuals fails to account for social

²¹ Kastner. *Klassifikation und Kampf*, S. 162-163.

²² Ibid., S. 165, 166

²³ Ibid., S. 168-169.

²⁴ Ibid., S. 184-185.

²⁵ Ibid., S. 190-193.

²⁶ Ibid., S. 198.

²⁷ Ibid., S. 199.

²⁸ Néstor García Canclini (born 1939) is an Argentine anthropologist and a professor at Universidad Autónoma Metropolitana in Mexico. His work focuses on empirical and theoretical research of culture, modernity, postmodernity, and globalization in Latin America.

²⁹ Kastner. *Klassifikation und Kampf*, S. 209.

inequality in education. In contrast, he finds Bourdieu's explanation, which attributes inequalities to structural factors, to be a more convincing analysis.³⁰

Encompassing political, sociological theory and art sociology, this publication reflects Jens Kastner's interdisciplinary scholarship and thus appeals to a broad audience, allowing readers to explore it thematically. Scholars interested in Art-related sociological questions may find the third section, *Kunstfeld und Kunstkritik*, particularly interesting. Kastner's critique of Andreas Reckwitz³¹ in the fifth article of this section, *Problem Privilegiencheck*, is especially noteworthy. He reproaches Reckwitz for neglecting power dynamics within his theorization of the increasing performativity of artists.³² In contrast, one article in this section struck me as less convincing: *Zur Kritik der Kritik der Kunstkritik*. While Kastner's critique of Draxler is an intriguing endeavour, his arguments at times become circular, as he does not seem to fully rebut Draxler's hyper-abstract philosophical extension of the concept of habitus.

It must be noted that the apparent purpose of the book – namely, reaffirming the relevance of Bourdieusian theory while simultaneously reworking it – is pursued with meticulous argumentation and does not verge on mere partisanship. Nonetheless, Kastner's pursuit of scientifically supported political positions at times overshadowed methodological thoroughness. A representative example is his classification of Pierre Bourdieu as a »leftist social democrat«³³ in *...Vielleicht ein anarschistischer Zug*, the second article of the first section. To my knowledge, Bourdieu never identified himself in this way. Moreover, this classification overlooks a sociological insight: political categories, beyond their definitional function, also carry temporal symbolic significance within the political field.³⁴ Classifying Bourdieu as a »leftist social democrat« thus risks reducing his extensive scientific work to contemporary political affiliations within intellectual circles. More broadly, this classification, along with Jens Kastner's interest in discussing Bourdieu's corpus primarily in relation to (post-)Marxist

³⁰ Ibid., S. 231-232.

³¹ Andreas Reckwitz (born 1970) is a German sociologist widely recognized in media circles. He is currently a professor of general and cultural sociology at Humboldt University in Berlin. His research interests span art sociology, cultural theory, and globalization.

³² Kastner. *Klassifikation und Kampf*, S. 174. Kastner refers here to Reckwitz's thesis, which suggests that socially valued creativity in the contemporary artistic field partly stems from creativity being a defining characteristic of »late modern« Western societies. Reckwitz. *Die Erfindung der Kreativität*.

³³ Kastner. *Klassifikation und Kampf*, S. 26.

³⁴ Although the right/left classification remains relevant in European political practice, its significance in the recent years has shifted towards temporal political issues such as migration, integration and environmental concerns. Jahn. *The changing relevance and meaning of left and right in 34 Party Systems from 1945 to 2020*, S. 311-312, 319-327.

theories, offers a somewhat partial yet valuable sociological insight into how researchers, qua social agents, may strategically use the Bourdieusian tradition within the German-speaking field of cultural sociology.

Literature.

- Bourdieu, Pierre/Chamboredon, Jean-Claude/Passeron, Jean-Claude. 1991. *The Craft of Sociology: Epistemological Preliminaries*. New York: Walter de Gruyter.
- Bourdieu, Pierre. 2017. *Manet, a Symbolic Revolution*. Translated by Margaret Rigaud-Drayton and Peter Collier. Cambridge: Polity Press.
- Jahn, Detlef. 2022. *The changing relevance and meaning of left and right in 34 party systems from 1945 to 2020*. In: *Comparative European Politics*, 21(2022), S. 308-332.
- Kastner, Jens. 2024. *Klassifikation und Kampf. Zur Aktualität der Kultursociologie Pierre Bourdieus*. Vienna: Turia+Kant.
- Le Sueur, James D. 2005. *Uncivil War: Intellectuals and Identity Politics during the Decolonization of Algeria*. London: University of Nebraska Press.
- Reckwitz, Andreas. 2012. *Die Erfindung der Kreativität: Zum Prozess gesellschaftlicher Ästhetisierung*. Berlin: Suhrkamp.

Bedingt autonom. Kunstaktivismus im Brexit.

Laura Rogalski

Marie Rosenkranz. 2025. Umkämpfte Kunst. Aktivistische Kunstpraktiken im Kontext des Brexits. Wiesbaden: Springer VS, 195 Seiten. ISBN 978-3-658-46372-4. Preis 69,99€.

Dass die Künste zunehmend zum Schauplatz aktivistischer Auseinandersetzungen werden, gilt seit einigen Jahren in der Theorie als selbstverständlich. Die kulturpolitischen Entwicklungen der letzten Jahre verweisen darauf, dass das Thema gesamtgesellschaftliche Relevanz erlangt hat und materielle Konsequenzen im Feld zeitigt. Mit ihrer Dissertation *Umkämpfte Kunst. Aktivistische Kunstpraktiken im Kontext des Brexits* liefert Marie Rosenkranz eine Studie, die über den konkreten Kontext hinausweist und das Verständnis dieser hochaktuellen Debatten aus interdisziplinärer, soziologisch-kunstwissenschaftlicher Perspektive schärft. Anhand empirischer Fallstudien verdeutlicht die Arbeit plastisch, wie künstlerische Praktiken eines der richtungsweisendsten politischen Ereignisse Europas der letzten Jahre bearbeiten und welche unterschiedlichen Rollenbilder Künstler*innen in derartigen Transformationsprozessen entwerfen.

Marie Rosenkranz reiht sich mit der Arbeit in eine Debatte um Kunst und Politik ein, die in den Kunstwissenschaften weit umfassender und umstrittener geführt wird als in der Soziologie. Durch die praxeologische Perspektive macht sie diese Debatten für die gegenwärtige Soziologie anschlussfähig. Verfolgt wird eine Lesart des Brexits als »eingebettete[r] Sonderfall [, der] weder gänzlich gleichzusetzen mit anderen Kontexten noch zu isolieren [ist].«¹ Methodologisch handelt es sich um eine qualitative Inhaltsanalyse² vierer Fallstudien. Die Ergebnisse zeigen, wie verschiedene Künstler*innen und Kollektive ihre kunstaktivistischen Praktiken unterschiedlich begründen und deuten, dabei jedoch stets auf die Konfliktlinien um Kunstautonomie Bezug nehmen.

¹ Rosenkranz. *Umkämpfte Kunst*, S. 70.

² Mayring. *Qualitative Inhaltsanalyse*, S. 159-175.

Die gewählte theoretische Perspektive stellt demnach die Mechanismen kunstaktivistischer *Praktiken* in den Vordergrund. Analyseleitend ist die Vorstellung dieser als ›Folgepraktiken‹³ sowie ihre Materialität, Relationalität und Performativität. Ausgangspunkt bildet dabei eine kritische Betrachtung der differenztheoretischen Annahme einer Autonomie der Künste, womit die Arbeit sich zu den in der deutschen Kunstsoziologie dominierenden Großtheorien Luhmanns und Bourdieus verhält, aber auch Bezug zu zentralen Debatten in der Ästhetik (Kant, Adorno) herstellt. Insbesondere wird der rezeptionsästhetische Bias problematisiert: »Der gegenwärtige, häufig aktivistische Anspruch der Kunst steht auch mit einem soziologischen Autonomiebegriff in Konflikt, der die politische Handlungsmacht von Künstler*innen im Anschluss an Bourdieu als politische Mitbestimmung *im Kunstfeld* denkt.«⁴

Über die seit einigen Jahren beobachtbare Etablierung aktivistischer Kunstpraktiken wird die Vorstellung von Kunst als autonom grundlegend destabilisiert. Rosenkranz entwickelt dabei die These, kunstaktivistische Praktiken seien reaktiv und entstünden aus situativen politischen Entwicklungen. Künstler*innen sind in dieser Lesart nicht zentrale Agent*innen der Entdifferenzierung zwischen Kunst und Politik oder Außenstehende, sondern werden als Reaktion auf politische Ereignisse, von denen sie selbst betroffen sind, politisch aktiviert.

Die These, dass »die derzeitigen Erscheinungsformen aktivistischer Kunstpraktiken [...] Ausdruck eines historisch gewordenen, präreflexiven und sich stetig erneuernden Wissens [sind], wie mit den Mitteln der Kunst politisch gehandelt werden kann«⁵, wird aus den historischen Kontinuitäten des Kunstaktivismus entwickelt. Schließlich wird die Diagnose eines Statuswandels des Aktivistischen im Feld der Kunst⁶ aufgenommen und mit dem Konzept der »political timing specificity«⁷ in Zusammenhang gebracht. Hieraus ergibt sich ein Verständnis von Praktiken als historisch gewachsene, aber dennoch zeitspezifische, da sie sich »an ihren politischen Kontext anpassen«.⁸

Dieser Kontext des Brexit-Referendums und seiner historischen Vorläufer wird vor dem Hintergrund einer Kulturalisierung der Politik diskutiert. Der Bogen zu den Künsten wird einerseits über den Einfluss von Künstler*innen in politischen und ästhetischen Deutungskämpfen allgemein, andererseits

³ Hillebrandt, *Vergangene Praktiken*, S. 39.

⁴ Rosenkranz, *Umkämpfte Kunst*, S. 29.

⁵ Ebd., S. 63.

⁶ Sholette, *The Art of Activism and the Activism of Art*, S. 1-176.

⁷ Bruguera, *Notes on Political Timing Specificity*.

⁸ Rosenkranz, *Umkämpfte Kunst*, S. 63.

über die kulturpolitischen Folgen des Brexits und somit einer potentiellen Betroffenheit der Künste gespannt.

Anhand vierer Fallstudien wird das Feld der aktivistischen Praktiken in den bildenden Künsten in seinen unterschiedlichen Ausprägungen kartiert: *Die Pro-EU/Anti-Brexit Campaign* des Fotografen Wolfgang Tillmans, das feministische Kollektiv *Keep it Complex, Make it Clear!*, das Pro-Brexit-Netzwerk *Brexit Creatives* sowie das Projekt *School of Integration* der Künstlerin Tania Bruguera. Diese sehr heterogenen Fälle unterscheiden sich in ihrer Zeitlichkeit (vor/nach dem Referendum), ihrer Haltung zum Brexit (remain/leave), dem konkreten thematischen Fokus sowie den künstlerischen und politischen Strategien und Zielsetzungen. Den Schwierigkeiten, die sich durch diese Heterogenität für die Vergleichbarkeit der Fälle ergeben, wird in der flexiblen Strukturierung der Fallstudien Rechnung getragen: Diese beleuchten jeweils die zentralen Aspekte und Vorläufer, die für das Verständnis der einzelnen Fälle von Bedeutung sind, um in der Gesamtschau ein Panorama über kunstaktivistische Praktiken in Bezug auf den Brexit zu entwerfen. Zusammengehalten wird die Analyse durch einen inhaltsanalytischen methodologischen Rahmen, der den Materialkorpus (u.a. Artefakte, Dokumentationen der Arbeiten, Publikationen, mediale Auftritte, explorative Expert*innen- und teilnarrative Interviews) strukturiert. Auch die Aushandlungen um das Konzept der Kunstautonomie bilden einen roten Faden, der die unterschiedlichen Fälle zueinander ins Verhältnis setzt.

Tillmans' Kampagne liegt als einzige der Arbeiten zeitlich vor dem Referendum und zielte auf deren direkte Beeinflussung. Die bereitgestellten Plakate, die Fotografien des Künstlers, poetische Texte, aber auch Wahlempfehlungen enthielten, wurden sowohl im Namen des Künstlers als auch anonym in Umlauf gebracht. Die Analyse orientiert an diesen zwei Lesarten. Erstere ist stark bildanalytisch gehalten und kommt zu dem Schluss, dass »[d]ie ästhetischen Elemente der Kampagne selbst [...] politische Aspekte [haben], [...] allerdings w[ü]rden sie durch den Einsatz in diesem politischen Kontext besonders sichtbar und neu eingesetzt«. ⁹ Die zweite hingegen kontextualisiert die Kampagne in Tillmans Werk und fokussiert die vom Künstler immer wieder vorgebrachte Trennung seines Aktivismus von seinem Werk als »Ausdruck eines gegenwärtigen Konflikts im Kunstfeld [...] zwischen einem autonomen und einem aktivistischen Verständnis«. ¹⁰

Die drei weiteren untersuchten Fälle liegen zeitlich nach dem Referendum und beschäftigen sich daher mit den Folgen des Brexit-Referendums. Das Kollektiv *Keep it Komplex, Make it Clear!* versteht sich dabei als

⁹ Rosenkranz. *Umkämpfte Kunst*, S. 101.

¹⁰ Ebd., S. 113.

»demokratischer Akteur abseits derjenigen Formen aktivistischer Kunst, die nicht nur politische Ziele verfolgen, sondern auch auf dem Kunstmarkt Erfolg zeitigen«¹¹ und grenzt sich damit von Tillmans ab. Rosenkranz verortet *Keep it Komplex, Make it Clear!* in einer Konjunktur kollektiver Arbeitsweisen im Kunstfeld, die sie insbesondere als Abgrenzung zu herrschenden Konzepten wie Originalität und singulärer Autor*innenschaft versteht. Dabei käme der Kunst einerseits die Rolle eines »geschützte[n] Raum[es] [zu], in dem politische Aktionen geplant und Dinge ausprobiert werden konnten und Aktivismus sich auf eine bestimmte Weise kollektiv gestalten ließ«.¹² Andererseits sei das Anliegen, die Selbstverständigung unter sozial engagierten Künstler*innen anzustoßen: »Kunstaktivismus [...] als Arbeit an einer bestimmten politischen Kultur des Kunstfeldes.«¹³ Die Analyse orientiert sich hier wie auch bei Tania Brugueras *School of Integration* an den jeweils relevanten Praxis-Topoi sowie den inhärenten Subjektivierungen. Diese Parallelität ergibt sich auch daraus, dass es sich bei beiden um performative Arbeiten mit Versammlungscharakter handelt.

Brugueras Arbeit widmet sich der wachsenden Fremdenfeindlichkeit im Nachgang des Brexits und ist darauf angelegt, dem Wissen migrantischer Communities Sichtbarkeit zu verschaffen. Dabei stehen die performative Dimension oder »Modellhaftigkeit«¹⁴, was anderswo als grob als präfigurativ beschrieben ist,¹⁵ der Praktiken, die Nähe zu pädagogischen Ansätzen und eine postkoloniale Perspektive im Vordergrund, wobei auch die Rolle der Künstlerin als Initiatorin betont wird.

Etwas heraus fällt die Initiative *Brexit Creatives*, einerseits durch deren politische Positionierung, andererseits durch den recht geringen Umfang der Analyse. Die Initiative richtet sich gegen eine wahrgenommene Dominanz pro-europäischer Stimmen im Kultursektor und eine befürchtete Diskriminierung abweichender Meinungen als Ausdruck eines »Gesinnungswandel[s] im Kunstfeld«¹⁶. Die Initiative sieht sich als Verfechterin der Kunstautonomie und als Korrektiv der »kunstfeldinternen Machtverhältnisse mit Blick auf das gesamtgesellschaftliche Ergebnis des Brexit-Referendums«.¹⁷

Rosenkranz' Arbeit liefert einen umfassenden Blick auf ein konkretes, abgrenzbares politisches Ereignis und die Auseinandersetzungen mit ihm in den Künsten, was eine Betrachtung des Phänomens in Gänze ermöglicht.

¹¹ Rosenkranz. *Umkämpfte Kunst*, S. 126.

¹² Ebd., S. 135.

¹³ Ebd., S. 136.

¹⁴ Ebd., S. 151.

¹⁵ Serafini. *Performance Action*, S. 64.

¹⁶ Rosenkranz. *Umkämpfte Kunst*, S. 145.

¹⁷ Ebd., S. 147.

Eine Stärke der Arbeit liegt in der Kenntnis des Feldes, die es erlaubt, eine schlüssige Auswahl für eine tiefergehende Analyse zu treffen und dementsprechend wichtige Perspektiven und Aspekte aufzuzeigen, die die einzelnen künstlerischen Arbeiten und Initiativen auszeichnen, ohne das Forschungsfeld in seiner Gesamtheit zu vernachlässigen. Dabei überzeugt, dass die jeweils interessanten und besonderen Aspekte jedes Falls analyse- und strukturleitend sind, die insgesamt eine stringente und nuancierte Betrachtung des Kunstaktivismus in seiner Heterogenität ermöglichen. Wenngleich größere und über das konkrete politische Ereignis hinausreichende gesellschaftliche Entwicklungen sowie Verknüpfungen zwischen dem Vereinigten Königreich und der Europäischen Union, aber auch zu globalen Konfliktlinien hergestellt werden, wäre eine differenziertere Einordnung der Fallauswahl in die methodologische Literatur zu Fallstudiendesigns wünschenswert gewesen, um die Verallgemeinerbarkeit der einzelnen Ergebnisse klarer herausstellen zu können. Auch eine methodologische Reflexion des durchaus überzeugenden Nachzeichnens der Spuren von Praktiken und des sukzessiven Sammelns des Materials wäre für weitere praxistheoretische Studien von Gewinn. Dennoch ist die Arbeit auch ein sehr gelungenes Beispiel für einen methodologisch ausgereiften Umgang mit forschungsäusseren Widrigkeiten: Die pandemiebedingte Einschränkung einer präsenten Feldforschung wurde überzeugend gewendet in eine retrospektive Rekonstruktion, die Rosenkranz als allgemeines Verfahren in der praxeologischen Forschung vorschlägt, »da Praxis im Allgemeinen und kunstaktivistische Praxis im Besonderen keineswegs als erwartbare Phänomene gelten können«. ¹⁸

Nicht zuletzt sollte die Arbeit und ihre Hinwendung zur Praxis gegenüber einer rezeptionsästhetisch geprägten Soziologie für die Theoriebildung nicht unterschätzt werden: Dass sich die praxistheoretische Rahmung fast zwangsläufig aus der Kritik an einer auf die Rezeptionserfahrung fokussierte Kunstsoziologie ergibt, zeigt an, wie relevant die Arbeit für die akademische, aber auch die öffentliche Debatte ist.

Literatur.

- Bruguera, Tania. 2019. *Notes on Political Timing Specifity*. in: Artforum 57 (2019).
- Hillebrandt, Frank. 2015. *Vergangene Praktiken*. in: Arndt Brendecke (Hg.). *Praktiken der frühen Neuzeit. Akteure – Handlungen – Artefakte*. Köln u.a.: Böhlau Verlag, S. 34-45.
- Mayring, Philipp. 1994. *Qualitative Inhaltsanalyse*. in: Andreas Böhm/Andreas Mengel/Thomas Muhr (Hg.). *Texte verstehen: Konzepte, Methoden, Werkzeuge*. Konstanz: UVK, S. 159-175.
- Serafini, Paula. 2018. *Performance Action: The Politics of Art Activism*. London: Routledge.
- Sholette, Gregory. 2022. *The Art of Activism and the Activism of Art*. Lund Humphries Publishers Ltd, S. 1-176.

¹⁸ Ebd., S. 145.

Vom Netzwerk zum Kunstwerk.

Eine kritische Betrachtung von Annika Weinert-Briegers ›Akteur-Kunst-Theorie‹.

Marie Rosenkranz

Annika Weinert-Brieger. 2024. Akteur-Kunst-Theorie. Übersetzungen zwischen Akteur-Netzwerk-Theorie, Kunst und Visueller Kultur. Wiesbaden: Springer, 670 Seiten. ISBN 978-3-658-44882-0. Preis 89,99€.

Die Zusammenhänge von Kunst- und Theorieproduktion werden gegenwärtig vermehrt Gegenstand von theoretischer Forschung:¹ Guy Schwegler betrachtet unter dem Titel der »Performativität von Kulturtheorien«², wie Theorien im Kunstfeld wirken. Elena Beregow beschreibt mit dem Begriff der »Theorieatmosphären«³ wie andersherum Theoriebildung durch ein bestimmtes kulturelles und affektives Umfeld geprägt wird. Auch Annika Weinert-Briegers Monografie »Akteur-Kunst-Theorie. Übersetzungen zwischen Akteur-Netzwerk-Theorie, Kunst und Visueller Kultur« widmet sich diesen Zusammenhängen. Die in der von Christian Steuerwald bei Springer VS herausgegebenen Reihe »Kunst und Gesellschaft« erschienene, als Dissertation an der Leuphana Universität Lüneburg eingereichte Studie, untersucht die »vielfältigen Verwicklungen«⁴ der Akteur-Netzwerk-Theorie (ANT) mit der Kunst und der visuellen Kultur, und entwirft im zweiten Teil eine eigene »Akteur-Kunst-Theorie«. Damit ist die Monografie zugleich in ein wachsendes Feld von handlungszentrierten Kunsttheorien einzuordnen, die die Trennung einer Analyse von Werk, Produktion und Rezeption zu überwinden suchen.⁵ Dabei gehe es der Autorin jedoch »nicht um eine Arbeit mit der ANT« im Sinne einer

¹ Zahner/Rosenkranz. *Plurale Verschränkungen*.

² Schwegler. *Die Theorien in der Kulturproduktion*.

³ Beregow, *Theorieatmosphären*.

⁴ Weinert-Brieger, *Akteur-Kunst-Theorie*, S. 12.

⁵ Siegmund. *Gedanken zu einer sozialen Handlungstheorie der Kunst*; Sanio. *Alternativen zur Werkästhetik*.

Anwendung, sondern um »eine Arbeit an der ANT«⁶. Es handelt sich also um eine reine Theoriearbeit.⁷

Einen Grund für die die Verwicklungen der ANT mit der Kunst und der visuellen Kultur sieht die Autorin zunächst in der Kunstaffinität ihrer zentralen Figur Bruno Latour. Seine Ausstellungspraxis und vielfältigen Auseinandersetzungen mit Kunst hätten eine grundlegende Nähe von ANT und Kunstfeld geschaffen. Doch auch über Latours Arbeiten hinaus gebe es in der ANT zahlreiche, »mal mehr, mal weniger manifeste – Spuren der Auseinandersetzung mit der Kunst und Visuellen Kultur«⁸, denen sie in ihrer Studie nachgehen will.

Die Untersuchung gliedert sich in neun Kapitel: Nach der Einführung werden im zweiten und dritten Teil die »epistemologischen Besonderheiten und methodologischen Grundprinzipien der ANT«⁹ diskutiert sowie ihre Implikationen für die Anwendung im Bereich der Kunst reflektiert. Der vierte Teil widmet sich der Rezeption der ANT in »kulturellen Gegenstandsbereichen«¹⁰. Im fünften Teil, der quantitativ den Schwerpunkt der Arbeit bildet, wird das erste Ziel der Monografie verfolgt: eine »Bestandsaufnahme« des »Status von Kunst und Visueller Kultur in der ANT«¹¹. Die Teile sechs, sieben und acht konzentrieren sich auf das zweite Ziel der Studie, die Entwicklung eines eigenen kunsttheoretischen Ansatzes zur Analyse von Kunstwerken, deren Produktion und Rezeption. Abschließend führt der neunte Teil als Fazit die Ergebnisse der Diskussion zusammen.

In den ersten drei Teilen geht es zunächst um die Entstehung und Verbreitung der ANT. Angesichts der Konjunktur der ANT einerseits und einiger durch sie produzierte Unklarheiten andererseits macht Weinert-Brieger einige Spannungen aus: Die ANT lasse etwa offen »welche Autor*innen ihr als Vertreter*innen angehören, und wehrt sich nicht selten sogar gegen eine Kategorisierung als Theorieprojekt«¹². Ausführlich widmet sie sich in diesem Teil der Frage, inwieweit die ANT eigentlich als eine Theorie zu verstehen ist und schließt: sie wurde zu einer »Theorie wider Willen«¹³. Dazu zeichnet Weinert-Brieger die Versuche nach, einige Selbstbeschreibungen der ANT zu aktualisieren und beobachtet eine

⁶ Weinert-Brieger, *Akteur-Kunst-Theorie*, S. 9.

⁷ Ebd., S. 10.

⁸ Ebd., S. 4.

⁹ Ebd., S. 14.

¹⁰ Ebd., S. 14.

¹¹ Ebd., S. 14.

¹² Ebd., S. 19.

¹³ Ebd., S. 39.

Diskrepanz zwischen Selbst- und »Fremdbeschreibungen«¹⁴ der ANT. Ein Vorschlag der Autorin ist es daher »eine Denk- und Redeweise über die ANT« zu etablieren, die immer schon von einer grundlegenden Pluralisierung [...] ihres Theoriekorpus ausgeht«¹⁵. Die ANT sei »als ein fluides, dynamisches Gebilde« zu betrachten, »das fortlaufenden Transformationen unterworfen ist und nur im Plural, als ein kollektives Projekt, denk- und beschreibbar ist«¹⁶.

Im vierten Kapitel markiert die Autorin eklatante Unterschiede darin, wie die ANT auf unterschiedliche kulturelle Gegenstandsbereiche angewendet werde: in der Musik etwa gebe es kaum ANT-Studien, während Design und Architektur durchaus mit Anschluss an die ANT beforscht würden. In Kapitel fünf unterscheidet die Autorin fünf Ebenen, auf denen Kunst und Visuelle Kultur in der ANT eine Rolle spielen. Die inhaltliche Thematisierung von visueller Kultur, die von Latour kuratierten Ausstellungen und die Auseinandersetzung der ANT mit künstlerischen Positionen, das Pariser Studienprogramm SPEAP und schließlich die »Visualität«¹⁷ der ANT selbst. Ausführlich widmet sich Weinert-Brieger besonders den Ausstellungsprojekten Latours und diskutiert dessen Rolle »als Pionier eines ‚Visual Turns‘ der Soziologie«¹⁸.

In Kapitel sechs setzt sich Weinert-Brieger mit handlungstheoretischen Ansätzen in der Kunsttheorie auseinander – und markiert hier zahlreiche Leerstellen, in die sie mit ihren Ausführungen ab Kapitel sieben zu treten sucht. Dort entwickelt die Autorin ihre eigene Theorie. Hierzu stellt sie zunächst den Begriff des Kunstwerks zentral und überlegt hierzu, wie man die in der Kunsttheorie verbreitete »Annahme einer ästhetischen bzw. kunstspezifischen Differenz«¹⁹ umgehen könne, da es aus ANT-Perspektive Sinn ergebe, die »Ontologie des Kunstwerks im Ausgang von jener des Dings (zu) entwickeln«²⁰. Die Autorin fasst Kunstwerke sodann im Wesentlichen als Aktanten, die insofern spezifisch seien als dass sie eine »Hybridizität zwischen Ding und Zeichen, materieller und symbolischer Dimension«²¹ aufwiesen. Anders als bei Latour und in der bisherigen ANT-Rezeption sei das Hybride also kein marginaler Aspekt, sondern für das Konzept des Kunstwerks konstitutiv: »Das Kunstwerk akzentuiert [...] Hybridizität und das mit ihr verbundene integrative Potential und hebt sich gerade durch

¹⁴ Weinert-Brieger, *Akteur-Kunst-Theorie*, S. 31.

¹⁵ Ebd., S. 68.

¹⁶ Ebd., S. 68.

¹⁷ Ebd., S. 298.

¹⁸ Ebd., S. 331.

¹⁹ Ebd., S. 469.

²⁰ Ebd., S. 469.

²¹ Ebd., S. 504.

diese Akzentuierung von »profanen« Dingen ab«²². Die Autorin argumentiert, dass ihr Konzept des Kunstwerks daher »neben der starken Materialitätsorientierung der ANT auch die Ebene der Bedeutung einbezieh(e)«²³ und so »sowohl dem kunsttheoretischen Diskussionsstand als auch den ontologischen, epistemologischen und methodologischen Anforderungen der ANT gerecht«²⁴ werde.

Im achten Kapitel entwirft die Autorin eine Perspektive auf Kunstproduktion und -rezeption, die mit dem Begriff des Netzwerks operiert. Hier greift sie auf klassische Ansätze der Kunstsoziologie zurück (Danto, Becker, Bourdieu, Luhmann). Insgesamt argumentiert Weinert-Brieger, dass das von ihr weiterentwickelte Theoriewerkzeug der ANT im Zusammenhang der Kunst Aspekte zu betrachten ermögliche, die der Kunstsoziologie und Kunsttheorie bisher verborgen blieben, darunter die »Eigenaktivität des künstlerischen Materials«²⁵. Zudem rücke ihre Theorie ab von der anthropozentrischen Zentrierung auf Künstler*innen und Rezipient*innen, zugunsten einer Betrachtung von »Relationen zwischen Entitäten«²⁶.

Die Studie liefert eine bemerkenswert systematische und aufwändige Auseinandersetzung mit der bisherigen Rezeption der ANT, die über den eingangs angekündigten Fokus auf Kunst und visuelle Kultur an vielen Stellen hinausgeht. Detailreich werden die Rezeptionsweisen der ANT systematisiert, und hieraus die an theoretischen Nuancen interessierte Argumentation entwickelt, dass es eine Weiterentwicklung der ANT für den Bereich der Kunst brauche. Die Autorin adressiert dabei ein Problem, welches viele Theorien künstlerischen Handelns betrifft: die Unklarheit dieser Theorien darüber, inwieweit die Charakteristika des Handelns nur spezifisch *künstlerisches* Handeln betreffen. Die Autorin beobachtet Kunst zwar als einen spezifischen Bereich, zeigt aber, dass es für die genaue Beschreibung von Kunst durch die ANT nicht unbedingt gesonderter Begriffe bedarf. So markiert sie zwar das Fehlen eines Begriffs des »Kunstwerks« in der ANT, schließt diese Lücke dann aber mit dem Begriff des Dings, der keineswegs nur der Kunst vorbehalten ist.

Neben diesen wertvollen Beiträgen gibt es dennoch auch einige Punkte, an denen die Arbeit hinter ihren eigenen Ankündigungen zurückbleibt. Obwohl sich Weinert-Brieger schwerpunktmäßig nicht nur die Schriften von Bruno Latour, sondern auch Michel Callon und John Law vorknöpfen wollte, kommt die Arbeit beispielsweise nicht ohne einen gewissen Latour-Fokus aus. Etwas unklar bleibt die Gegenüberstellung der Selbst- und

²² Weinert-Brieger, *Akteur-Kunst-Theorie*. S. , 505.

²³ Ebd., S. 505.

²⁴ Ebd., S. 509.

²⁵ Ebd., S. 556.

²⁶ Ebd., S. 574.

Fremdbeschreibung der ANT im zweiten Kapitel. Bedeutet nicht gerade der Gedanke, dass alle Anwendungen von ANT auch Teil des »doing ANT«²⁷ sind, dass es diese Grenze der Theorieangehörigen nicht so klar zu ziehen gibt?

Schwerer wiegt allerdings vielleicht die kritische Frage, ob es die so ausführliche Auseinandersetzung mit der ANT-Rezeption wirklich für den eigenen theoretischen Vorschlag braucht, und ob sie diese nicht auch heranzieht, um den Innovationsgehalt ihrer Perspektive etwas aufzupolstern. Die Kritik an den bisherigen »Anschlussstudien«²⁸ der ANT und der bisherigen Diskussion um künstlerisches Handeln hätte bisweilen auch etwas schmäler ausfallen können. An den Anschlussarbeiten an der ANT erscheint die Kritik etwas pauschal, und die Frage ist auch, ob sich die von der Autorin kritisierten Arbeiten immer primär als Anschlussarbeiten an die ANT verstanden haben. So gewendet ist die Kritik der Autorin zwar plausibel, scheint aber auch fast zu sehr um die Demarkation einer Forschungslücke bemüht, auf die die Autorin angesichts ihrer bereits sehr dichten und ertragreichen Dissertation gar nicht so explizit angewiesen wäre. Teilweise überwiegt dadurch auch der Vollständigkeitsanspruch gegenüber der Vertiefung eher punktuell aufscheinender, kunstsoziologisch interessanter Aspekte: etwa die frühen Ausstellungsprojekte von Bruno Latour, in denen dieser sich an einer »Verhältnisbestimmung zwischen Studio und Labor«²⁹ versucht und eine neue Nähe von Wissenschaft und Kunst diagnostiziert habe. Ist die Arbeit über weite Strecken besonders lückenlos angelegt und ausführlich, scheinen hier einige Stellen auf, an denen man sich gerade für eine soziologische Leser*innenschaft abseits der ANT-Diskurse etwas tiefere Reflektionen gewünscht hätte. So richtet sich die Arbeit vor allem an bereits interessierte Kenner*innen und Rezipient*innen der ANT, sowie an eine praxeologische Kunsttheorie. Dabei bietet sie für diese beiden Theoriebereiche aber eine originelle Verbindung an.

Literatur.

- Beregow, Elena. 2021. *Theorieatmosphären. Soziologische Denkstile als affektive Praxis*. in: Berliner Journal für Soziologie 31, Nr. 2 (Juni 2021), S. 189–217.
- Boltanski, Luc/Chiapello, Ève. 2007. *The New Spirit of Capitalism*. London: Verso.
- Eßbach, Wolfgang. 2001. *Antitechnische und antiästhetische Haltungen in der soziologischen Theorie*. in: Andreas Lösch (Hg.). *Technologien als Diskurse: Konstruktionen von Wissen, Medien und Körpern*, S. 123–36. Diskursivitäten, Bd. 5. Heidelberg: Synchron.
- Reckwitz, Andreas. 2013. *Die Erfindung der Kreativität. Zum Prozess gesellschaftlicher Ästhetisierung*. Berlin: Suhrkamp Verlag.
- Sanio, Sabine. 1999. *Alternativen zur Werkästhetik: John Cage und Helmut Heißenbüttel*. Saarbrücken: Pfau.

²⁷ Weinert-Brieger, *Akteur-Kunst-Theorie*, S. 15.

²⁸ Ebd., S. 109.

²⁹ Ebd., S. 235.

- Schwegler, Guy. 2024. Die Theorien in der Kulturproduktion Aspekte der Performativität von Kultur- und Sozialwissenschaften. Die Theorien in der Kulturproduktion Aspekte der Performativität von Kultur- und Sozialwissenschaften. Wiesbaden: Springer.
- Siegmund, Judith. 2015. *Gedanken zu einer sozialen Handlungstheorie der Kunst*. in: Daniel M. Feige/Judith Siegmund (Hg.). Kunst und Handlung: ästhetische und handlungstheoretische Perspektiven. Bielefeld: Transcript, S. 119–42.
- Zahner, Nina Tessa/Rosenkranz, Marie (Hg.). 2024. Plurale Verschränkungen. Zur Entdifferenzierung von Kunst, Politik, Wissenschaft und Wirtschaft. Berlin: Springer VS.

Über Mensch-Theorie-Interaktionen.

Tasos Zembylas

Guy Schwegler. 2024. Die Theorien in der Kulturproduktion. Aspekte der Performativität von Kultur- und Sozialwissenschaften. Berlin: Springer VS, 531 Seiten, ISBN: 9783658426095. Preis 54,99 €. PDF Open Access.

Das vorliegende Buch, das eine überarbeitete Version einer an der Universität Luzern eingereichten Dissertation ist, untersucht die Frage nach der Wirksamkeit bzw. Performativität kultur- und sozialwissenschaftlicher Theorien in der zeitgenössischen Kulturproduktion. Der Autor, Guy Schwegler, fokussiert seinen Blick auf die zeitgenössische Szene der experimentellen elektronischen Musik in der deutschsprachigen Schweiz. Sein Ziel ist, mittels Interviews, teilnehmenden Beobachtungen und Dokumentenanalyse empirische Evidenzen zu generieren. Und diese Evidenzen sind notwendig, wenn man nicht bloß sehr allgemein argumentiert, dass angeeignetes Wissen und Überzeugungen über hermeneutische Rückkoppelung, selbstgenerierte Denkkategorien und selbsterfühlende Prophezeiungen unsere Wirklichkeitswahrnehmung prägen. Schweglers Interesse richtet sich auf das Wie, genauer »Wie verändern verschiedene theoretische Konzepte der Kultur- und Sozialwissenschaft durch performative Effekte die Prozesse der Produktion von Kultur und die Qualitäten der Resultate von Kulturproduktion?«¹. Diese Frage kündigt ein exploratives Vorgehen an.

Den theoretischen Zugang bildet die Soziologie der Konventionen, ein französischer Ansatz, der gelegentlich auch als ›économie des conventions‹ bekannt ist. Ausgehend von einer kritischen Auseinandersetzung mit Pierre Bourdieus genetischem Strukturalismus und der positiven Rezeption des amerikanischen Pragmatismus entstand in den 1980er und 1990er Jahren eine ›pragmatische Soziologie‹, die das menschliche Handeln situativ und unter Berücksichtigung sozialer Komplexitäten betrachtet. Guy Schwegler schließt sich diesem theoretischen Rahmen und insbesondere an den Werken von Laurent Thévenot und Rainer Diaz-Bone an und integriert Konzepte aus der Akteur-Netzwerk-Theorie von Bruno Latour und der Mediationssoziologie von Antoine Hennion, um sein Forschungsthema anzugehen.

¹ Schwegler. *Die Theorien in der Kulturproduktion*. S.18.
DOI: 10.11576/ao-7484

Das Buch gliedert sich in sechs Kapitel. Nach der Einleitung werden einige zentrale Begriffe wie z. B. Performativität erläutert, dann die Valorisierung von Kulturprodukten thematisiert und unterschiedliche Weisen der Theorievermittlung in Bereich der Kulturproduktion besprochen (siehe Kapitel 2). Im 3. Kapitel werden soziologische Theorien der Kulturproduktion vorgestellt (vor allem der interaktionistische Ansatz von Howard Becker und Pierre Bourdieus Feldtheorie) und die Mediation durch Theorien analysiert. Im 4. Kapitel erläutert der Autor seinen methodischen Zugang, der starke Bezüge zur Grounded Theory und zur Situationsanalyse aufweist. Das 5. Kapitel, das 230 Seiten lang ist und etwa die Hälfte des Fließtextes ausmacht, widmet sich der Präsentation, Analyse und Interpretation des empirischen Materials. Hier wird die Vermittlung und Aneignung von einschlägigen Theorien durch Musiker*innen und Kurator*innen aus dem Bereich der experimentellen elektronischen Musik, dann die vielfältigen Weisen der Verwendung von Theorien in der Praxis und schließlich die generativen Effekte des kultur- und sozialtheoretischen Wissens auf das Selbstbild, die Selbstdarstellung und das Handeln von Akteur*innen untersucht. Das letzte Kapitel bietet nicht nur eine zusammenfassende Wiederholung, sondern diskutiert verschiedene Folgen, die sich aus den empirischen Befunden ergeben. Im Buch gibt es verstreut auch 15 grafische Abbildungen, die analytische Zusammenhänge visualisieren und das Verständnis unterstützen.

Für die weitere Besprechung des Buches erscheint mir notwendig anzumerken, dass ich weder über eine Expertise für die Soziologie der Konventionen noch für das empirische Bezugsfeld verfüge. Vielleicht ist es meinem Wissensmangel geschuldet, dass ich manche Argumentationsstränge im Buch als zu abstrakt empfand. Vielleicht ist dieser Eindruck aber auch der Entscheidung des Autors geschuldet, keine konkreten Informationen über die Musiker*innen, die Festivals und die Musikstücke zu liefern. Wenn ich die Künstler*innen und ihre Werke hingegen kenne, wenn ich zum Beispiel die autofiktionalen Romane von Annie Ernaux oder Eduard Louis lese, fällt es mir leichter, die impliziten Referenzen und Bezüge auf Kultur- und Sozialtheorien wahrzunehmen und folglich die Performativität solcher Theorien zu erkennen. Eine weitere Schwierigkeit liegt darin, dass der Autor sich entschied – über die Gründe könnte man nur spekulieren –, die spezifischen Fachbegriffe aus der Soziologie der Konventionen, die teilweise aus französischen Grundtexten stammen, konsequent anzuwenden, und damit die Leser*innen zu zwingen, in seinem eigenen Denkmodus und Schreibstil das Forschungsthema zu denken. (Meines Erachtens sind technische Fachbegriffe manchmal notwendig, weil sie den theoretischen Referenzraum markieren.

Gelegentlich werden sie strategisch eingesetzt, wenn ein*e Autor*in sich einer ›Schule‹ zugehörig präsentieren möchte. Grundsätzlich muss es aber allen bewusst sein, dass termini technici die Lektüre für Außerstehende erschweren – vor allem dann, wenn die Terminologie zu hermetisch ist.) Als Leser, der nicht mit der grundlegenden Theorie vertraut ist, musste ich mir viele Aussagen ›übersetzen‹, um sie für mich anschlussfähig zu machen. Mir könnten also beim Erschließen des Textes Fehler und Missverständnisse unterlaufen.

Wissenschaftliche Theorien sind in Wissensgesellschaften und in gewissen quasi intellektuellen Milieus mehrfach wirksam. Gemäß dem epistemologischen Konstruktivismus, der charakteristisch für pragmatistische Ansätze ist, erschaffen sie Wirklichkeiten, denn jede ›Wirklichkeit‹ weist eine eminent symbolische Dimension auf. ›Wirklichkeit‹ soll hier nicht bloß als mentales Artefakt (›Weltbild‹) verstanden werden, sondern als etwas, das in menschlichen Aktivitäten impliziert ist. ›Wirklichkeit‹ realisiert sich sozusagen kognitiv wie auch praktisch, zugleich sozial und institutionell. Diese Einsicht leitet den Performativitätsbegriff ein, der im Kontext dieses Buches auf ein Potential verweist, das sich unterschiedlich entfalten kann. Aus der pragmatistischen Perspektive, die die Soziologie der Konventionen mitgeprägt hat, lässt sich argumentieren, dass Performativität immer in konkreten sozialen Räumen bzw. Situationen stattfindet. Diese sind in vielfältigsten Weisen gerahmt oder vorstrukturiert. Hier greifen einerseits der Konventionsbegriff und andererseits der Institutionenbegriff ein, die eine zentrale Rolle in diesem Buch spielen. Darin liegt auch eine theoriebildende Leistung von Guy Schwegler: Er analysiert und diskutiert in erhellender Weise unterschiedliche Dimensionen, Bedingungen und Effekte von Performativität (siehe Kapitel 2 und Kapitel 5).

Eine weitere Thematik, die für den Argumentationsaufbau wichtig ist, ist die Analyse der Transformation der Kulturproduktion im Spätkapitalismus. Der Autor referiert beispielsweise auf bekannte Werke von Luc Boltanski und Eve Chiapello sowie von Andreas Reckwitz, um auf allgemeine, strukturelle Veränderungen hinzuweisen, die konkrete Produktions-, Verbreitungs-, Rezeptions- und Valorisierungsprozesse von experimenteller elektronischer Musik mitbeeinflussen. Solche Prozesse sind, wie bereits oben erwähnt, durch Konventionen und Institutionen geformt, das heißt sie können zumindest mit Theorien mittlerer Reichweite, etwa dem Production-of-

Culture-Ansatz, erfasst werden, so die implizite Grundannahme des Autors (siehe Kapitel 2).

Bezugnehmend auf die Schweiz haben die meisten Akteur*innen im Bereich der experimentellen elektronischen Musik eine akademische Ausbildung (nicht unbedingt einen Abschluss). Darüber hinaus betreiben die meisten ihre künstlerischen Aktivitäten eher semiprofessionell, denn nur die allerwenigsten können davon leben. Das heißt, eine relativ hohe künstlerische und allgemeine Bildung sowie Portfolio-Karrieren sind typisch für diese Szene. Die Aneignung von kultur- und sozialwissenschaftlichen Theorien findet meistens in tertiären Bildungseinrichtungen, durch die Lektüre einschlägiger Publikationsmedien (Bücher, Fachzeitschriften, Feuilleton, ...), öffentliche Vorträge und Podiumsdiskussionen (auch in social media) sowie durch informelle Gespräche und Austausch mit Peers statt. Kulturelle Offenheit („cultural omnivores“) und Liberalität wird auch dem Publikum zugesprochen. Das bedeutet, dass bestimmte Kommunikationscodes und -symbole in der Szene breit verstreut sind. Dies ermöglicht also eine künstlerische Anschlussfähigkeit (Integration) und prägt neue Berufsbilder (z. B. Musiker*innen als reflektierte Personen, die gesellschaftsrelevante Themen in ihrer Musik und ihrem Wirken aufgreifen). Somit enthalten die Musikprodukte einen semantischen Mehrwert, die auch eine Distinktion zur anderen Musikprodukten (etwa zu ›kommerzaffiner‹ Musik) impliziert und der Status der experimentellen elektronischen Musik als Kunstmusik und/oder als avancierte Form einer experimentellen Tanzmusik bekräftigt (siehe Kapitel 3).

Kulturproduktion ist das Ergebnis kollektiver Mitwirkung. Diese Einsicht, die im Symbolischen Interaktionismus einen zentralen Stellenwert hat, wird in der Soziologie der Konventionen aufgegriffen und erweitert. Statt von ›joint action‹ spricht man von Mediationen und Intermediären, wobei man hier auch nicht-menschliche Entitäten miteinschließt. Aus diesem Verständnis heraus fasst Guy Schwegler kultur- und sozialwissenschaftliche Theorien als Aktanten auf (siehe Kapitel 3). (Freilich, man könnte hier auch Musiktheorien, philosophische Ansätze, und psychologische Theorien inkludieren. Die Ethnomusikologie berücksichtigt außerdem Kosmologien und Glaubenssysteme. Ebenso, Ernst Cassirer folgend, könnte man sich auf sämtliche symbolische Formen beziehen, die in einer kulturellen Produktionspraxis relevant sind.)

Soziologische Dissertationen sind Qualifizierungsarbeiten und unterliegen selbst bestimmten Qualitätskonventionen. Typischerweise enthalten solche Dissertationen ein Kapitel zu Methodologie und Methoden, die die Wissenschaftlichkeit und Systematik des Forschungsprozesses und der

Studienergebnisse legitimieren. Das ist keinesfalls trivial und der Autor äußert sich ausführlich dazu in Kapitel 4. Im Rahmen dieser Buchbesprechung werde ich allerdings diesen Teil überspringen, um rascher zu den Studienergebnissen zu kommen.

Nicht jede Theorie und auch nicht in jede Situation erscheint manchen Akteur*innen als relevant. Ausgehend von dieser Annahme verpflichtet sich der Autor zu einem kontextsensitiven Zugang². Die genauen Bedingungen der Performativität von Theorien, mit anderen Worten die zeitliche und räumliche Anschlussfähigkeit von Theorien an die Kulturproduktion, lassen sich nicht in zwei Sätzen zusammenfassen. Guy Schwegler bezieht sich auf Bildungseinrichtungen, Kanonisierungsprozesse, geteilte Vorbilder, einen spezifischen Habitus, Qualitätskonventionen, normative Kunstkriterien bzw. ›Praxisprinzipien‹, Netzwerke sowie allgemeine Erwartungen.³ Zudem unterscheidet er zwischen verschiedenen Effekten, die Theorien auf die Kulturproduktion entfalten können.⁴ Diese Effekte können sich auf die konzeptuelle Rahmung der Kulturproduktion (also als Paratexte), auf Produktionsprozesse, auf inhaltliche Themen (spezifische Problematisierungen), normative Aspekte (›was ist gute Kunst‹), auf die Art und Weise der Adressierung und Interaktion mit dem Publikum, auf Konzepte von Autorschaft u.a. beziehen.

Das Buch ist inspirierend und das bedeutet auch, dass es kritische Fragen evoziert.

Mich hat gewundert, dass Beckers interaktionistischer Ansatz und sein Konzept von Kunstwelten, neben Bourdieus feldtheoretischen Ansatz auftaucht. Zudem erwähnt der Autor den Production-of-Culture-Ansatz ohne aber auf Richard Petersons »six facets model«⁵ einzugehen⁶. Da es grundlegende theoretische Unterschiede zwischen diesen Ansätzen gibt, ist meines Erachtens ein unkommentiertes Changieren zwischen den Begriffen ›Kunstwelten‹ und ›Kunstfelder‹ unsauber bzw. problematisch.

Dass Theorien performative Effekte generieren, ist keine neue Einsicht. Natürlich kann man mit der Soziologie der Konventionen und der Soziologie

² Siehe auch Ebd. S.302.

³ Siehe Ebd. S. 275, 290 ff. und 329ff..

⁴ Ebd. S. 337ff..

⁵ Peterson. *Why 1955?*, S. 97–116.

⁶ Siehe Schwegler. *Die Theorien in der Kulturproduktion*. S. 108-141.

der Mediation arbeiten, aber ich denke auch an das Konzept der kognitiven Werkzeuge von Lew Wygotski⁷, an Ernst Cassirers symbolische Formen⁸, an John Deweys und Harry Broudys Ausdruck »knowing with«⁹. Wissenstheoretisch gesprochen ist das Verhältnis zwischen propositionalem theoretischem Wissen und künstlerisch-praktischem Wissen hochkomplex.

Ja, kultur- und sozialwissenschaftliche Theorien finden Eingang in Kunstwelten. Man soll aber auch nicht unterschätzen, dass die Übertragung von theoretischem Wissen auf die Kulturproduktion auch eine kreative Leistung der Akteur*innen ist. Diese Übertragung verlangt Imagination, Assoziationsfähigkeit und ein »Aspektsehen« (im Sinne Wittgensteins)¹⁰, um Anknüpfungen herzustellen, die auch von anderen als sinnhaft und erhellend wahrgenommen werden. Natürlich ist diese Übertragung das Ergebnis von Lernprozessen, aber solche Prozesse sind meines Erachtens nicht formalisierbar, das heißt die kreative ›Anwendung von Theorien‹ ist nicht einfach an Bildungseinrichtungen lehrbar, wie der Autor es sich offensichtlich wünscht¹¹.

Und letztlich eine der Kardinalfragen der Sozialtheorie: Steuert das theoretische Wissen der Akteur*innen ihr soziales bzw. künstlerisches Handeln, bzw. mit Karl Marx' Terminologie gesprochen das Bewusstsein ihres Seins?¹² Oder eher umgekehrt? Oder ist diese Gegenüberstellung von Theorie und Praxis konzeptuell falsch, denn sie verhindert, dass Theoretiker*innen ihre reziproke Beziehung und Synergie wahrnehmen? Die diesbezügliche Auffassung des Autors ist meines Erachtens nicht klar formuliert. Manchmal argumentiert er unter Bezug auf Bourdieu oder Althusser beinahe strukturalistisch¹³; andersmal betont er die Vielfalt von Mediationen und verweist auf eine komplexe Relationalität, die nicht im Sinn einer Kausalität gemeint ist¹⁴.

Es ist unfair meine Buchbesprechung mit diesen kritischen Kommentaren abzuschließen. Das Buch könnte kürzer sein, der Schreibstil klarer und flüssiger, nichtdestotrotz werde ich keinen Moment zögern, die Lektüre dieses Buches weiterzuempfehlen.

⁷ Wygotski. *Geschichte der höheren psychischen Funktionen*.

⁸ Cassirer. *Philosophie der symbolischen Formen*.

⁹ Dewey/Bentley. *Knowing and the Known*. Broudy. *On 'knowing with'*. S. 89–103.

¹⁰ Wittgenstein. *Philosophische Untersuchungen*.

¹¹ Schwegler. *Die Theorien in der Kulturproduktion*. S. 419.

¹² Marx. *Zur Kritik der politischen Ökonomie*. S. 9.

¹³ Schwegler. *Die Theorien in der Kulturproduktion*. S. 147, 307, 333.

¹⁴ Siehe Ebd. S. 144, 211, 358.

Literatur

- Broudy, Harry. 1970. *On 'knowing with'*, in: H.B. Dunkel (Hg.). *Philosophy of Education. Proceedings of the 26th Annual Meeting of the Philosophy of Education Society*. Carbondale: Philosophy of Education Society, S. 89–103.
- Cassirer, Ernst. 2010 [1923]. *Philosophie der symbolischen Formen. Bd. 1 Die Sprache*. Hamburg: Meiner.
- Dewey, John/Bentley, Arthur. 1949. *Knowing and the Known*. Boston: The Beacon Press.
- Marx, Karl. 1961 [1859]. *Zur Kritik der politischen Ökonomie*. Marx-Engels-Werke, Band 13.
- Peterson, Richard A. 1990. *Why 1955? Explaining the Advent of Rock Music*. in: *Popular Music* 9(1): S. 97–116.
- Schwegler, Guy. 2024. *Die Theorien in der Kulturproduktion. Aspekte der Performativität von Kultur- und Sozialwissenschaften*. Heidelberg: Springer
- Wittgenstein, Ludwig 1977 [1953]. *Philosophische Untersuchungen*. Frankfurt a. M.: Suhrkamp.
- Wygotski, Lev S. 1992 [1931]. *Geschichte der höheren psychischen Funktionen*. Berlin: LIT.