Deutsche Gesellschaft für Ästhetik

UNI FR
UNIVERSITÉ DE FRIBOURG
UNIVERSITÄT FREIBURG

XII. KONGRESS DER DEUTSCHEN GESELLSCHAFT FÜR ÄSTHETIK

MEDIEN DER KÜNSTE

KÜNSTE DER MEDIEN

9.–12. SEPTEMBER 2024

BOOK OF ABSTRACTS

WWW.DGAE.DE

INHALTSVERZEICHNIS

VORWORT 05

09. SEPTEMBER - NACHMITTAG 09

10. SEPTEMBER - VORMITTAG 27

10. SEPTEMBER - NACHMITTAG 44

11. SEPTEMBER - VORMITTAG 67

11. SEPTEMBER - NACHMITTAG 94

12. SEPTEMBER - VORMITTAG 109

ALPHABETISCHE LISTE DER VORTRAGENDEN 127

VORWORT

2024 kommt die Deutsche Gesellschaft für Ästhetik erstmals nach Fribourg in die Schweiz. Seit ihrer Gründung vor über 30 Jahrzehnten trifft sich die Gesellschaft im Dreijahresrhythmus. Mit ihrem mittlerweile zwölften Kongress stellt die DGÄ wieder einmal die Aktualität und Vielfalt ästhetischer Reflexion unter Beweis. Ob an Universitäten, Kunsthochschulen oder in der breiteren Öffentlichkeit: Ästhetisches Denken entfaltet überall dort kritisches Potential, wo deutlich gemacht werden kann, dass sich der Inhalt erst von seinen Formgebungsprozessen her erschließt.

Fokus des diesjährigen Kongresses ist das Thema «Medien der Künste/Künste der Medien». Es geht dabei zunächst einmal um die Frage, welche Rolle die medialen und materialen Bestimmungen für die einzelnen Künste spielen. Keine Kunst, die sich nicht in bestimmten Medien äußerte, sei es in Bild, Klang, Licht, Raum oder Sprache. Keine Kunst, die nicht auf Marmor und Meißel, Farbe und Leinwand, Stift und Papier, Schallwellen und Bildschirm, Bits und Bytes angewiesen wäre. Dabei liegt der Fokus des Kongresses nicht nur auf den Medien in den Künsten, sondern auch – in umgekehrter Verschränkung – auf der Funktion der Künste in den Medien.

An ästhetischen Objekten lässt sich besonders eingängig nachvollziehen, dass sich Form und Inhalt, Medium und Botschaft nicht voneinander lösen lassen. Welche Einsichten ergeben sich daraus für mediale Prozesse allgemein? Wenn jede Kunst in diesem Sinne als Medienkunst zu gelten hat, dann insofern, als sie mit Medien reflexiv arbeitet und kritisch aufzeigt, wie diese arbeiten. Künste ohne Medien sind leer, soviel steht außer Frage – lässt sich im Umkehrschluss auch nachweisen, dass Medien ohne Künste blind wären?

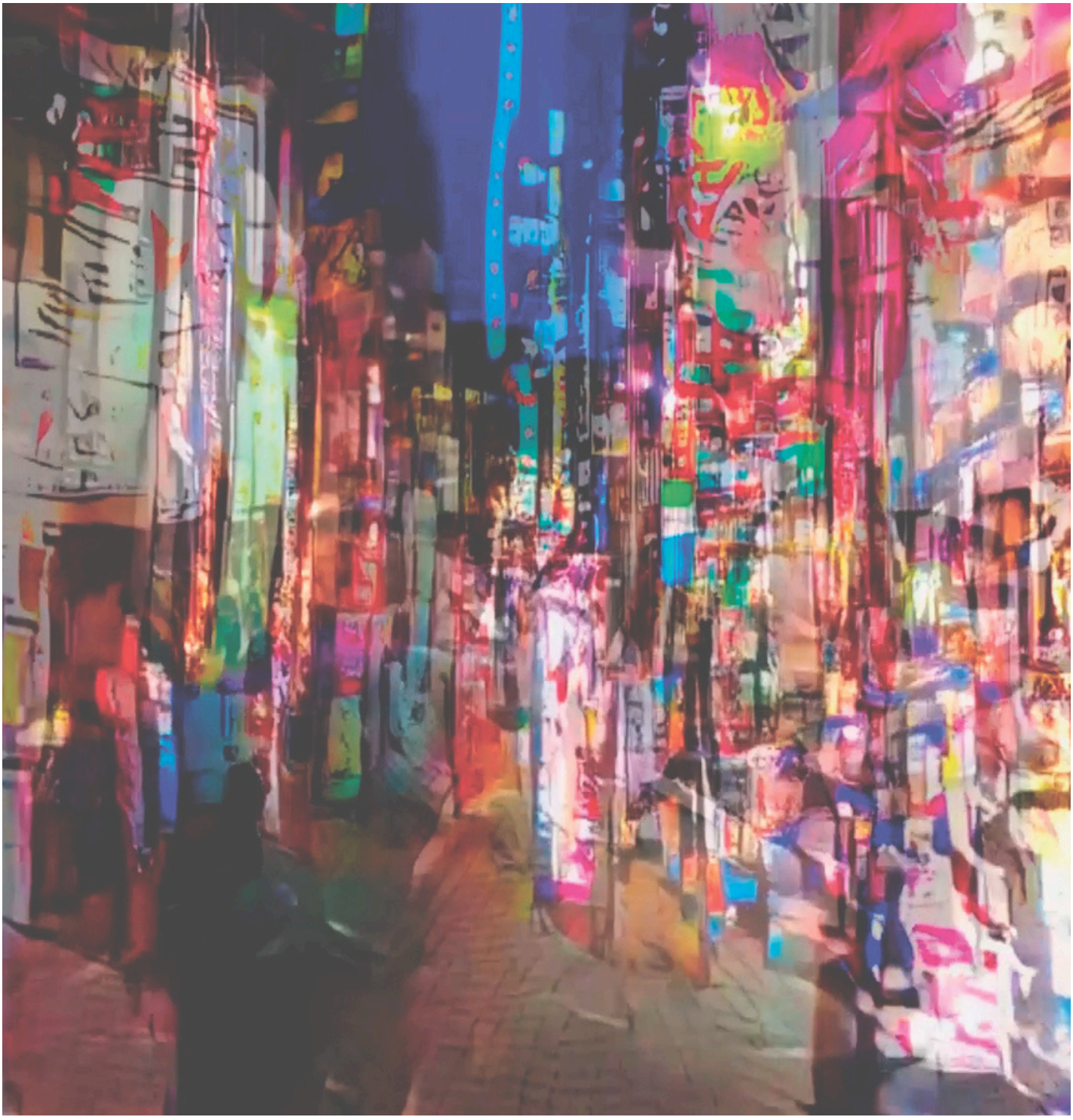
Ich freue mich, Sie zu dieser wissenschaftlichen Veranstaltung an der Universität Fribourg begrüßen zu dürfen und heiße sie in der Geburtsstadt des Medienkunst-Pioniers Jean Tinguely herzlich willkommen.

Bedanken möchten wir uns bei den Partnerinstitutionen wie dem swiss museum of electronic instruments, dem Espace Tinguely-Niki de Saint-Phalle und der Kunsthalle FriArt, die das ganze künstlerische Rahmenprogramm ermöglicht haben. Die Deutsche Gesellschaft für Ästhetik dankt ferner dem Schweizer Nationalfonds, der Schweizerischen Akademie der Geistes- und Sozialwissenschaften, dem Fonds du Centenaire sowie dem Fakultären Aktionsfonds, ohne deren großzügige Unterstützung der Kongress nicht hätte realisiert werden können.

Emmanuel Alloa

HITO STEYERL
AKADEMIE DER BILDENDEN KÜNSTE MÜNCHEN
COMMON SENSING AND WORLD MODELS

PROF. DR. HITO STEYERL (*1966 IN MÜNCHEN) IST FILMEMACHERIN UND AUTORIN.



KATHRIN BUSCH
UNIVERSITÄT DER KÜNSTE, BERLIN

WISSEN ALS MEDIUM. ZUM GEBRAUCH VON THEORIE IN DER ZEITGENÖSSISCHEN KUNST

PROF. DR. KATHRIN BUSCH LEHRT PHILOSOPHIE AN DER UNIVERSITÄT DER KÜNSTE, BERLIN. IHRE FORSCHUNGSSCHWERPUNKTE LIEGEN IN DER FRANZÖSISCHEN GEGENWARTSPHILOSOPHIE, DER ÄSTHETIK UND KUNSTTHEORIE. SIE GEHÖRTE VON 2015-2022 ZUM LEITUNGSTEAM DES DFG-GRADUIERTENKOLLEGS „DAS WISSEN DER KÜNSTE“. ALS PRÄSIDIUMSMITGLIED DER GESELLSCHAFT FÜR KÜNSTLERISCHE FORSCHUNG UND HAT SIE DAS BERLINER STIPENDIENPROGRAMM FÜR KÜNSTLERISCHE FORSCHUNG AUF DEN WEG GEBRACHT. DERZEIT ARBEITET SIE ZU FRAGEN ÄSTHETISCHER WISSENSBILDUNG IM GENRE DER AUTOTHEORIE SOWIE ZU FIGUREN EINER PHILOSOPHIE DER SCHWÄCHE. AUSGEWÄHLTE VERÖFFENTLICHUNGEN: (HG. MIT BARBARA GRONAU UND KATHRIN PETERS): AN DEN RÄNDERN DES WISSENS. ÜBER KÜNSTLERISCHE EPISTEMOLOGIEN, BIELEFELD 2023; (HG. MIT CHRISTOPH BRUNNER UND KNUT EBELING): PERMEATIONEN – DURCHDRINGUNGEN VON KÜNSTLERISCHER FORSCHUNG UND ÄSTHETISCHER THEORIE, LEIPZIG 2024; (HG.): RADIKALE PASSIVITÄT: POLITIKEN DES FLEISCHES, AUSST.-KAT., NGBK, BERLIN 2020; P – PASSIVITÄT, HAMBURG 2012.

Medienreflexion zeichnet die zeitgenössische Kunst nicht länger aus – so die These des 1999 erschienenen, einflussreichen Essays von Rosalind Krauss zum Postmedialen. Krauss untersucht Kunst in der „post-medium condition“, wie der englische Untertitel heißt, um die konzeptuelle Praxis von Marcel Broodthears, einem Vorläufer der künstlerischen Forschung, kunsttheoretisch einzufangen. Was ist diese post-mediale Kondition? Kurz gefasst, steht sie für die Einsicht, dass sich die zeitgenössische Kunst nicht länger über ihre Medien-Spezifizität bestimmen lässt. Der Stand des Materials, die Konventionen eines Genres, die besonderen Eigenschaften des medialen Trägers und die Art, wie mit ihnen verfahren wird, werden nicht länger rekursiv in die Arbeiten eingeholt, um die Kunst in ihrer Autonomie von anderen ästhetischen Praktiken abzugrenzen. Die „Auflösung des Medienspezifischen der Einzelkünste“ (Krauss), die seit den 1960er Jahren zu einem intermedialen „Verfransungsprozeß“ (Adorno) zwischen den Künsten ebenso wie zur Porosität zwischen Hoch- und Popkultur geführt hat, hat die Künste außerdem, so möchte ich Krauss in meinem Vortrag ergänzen, für Theorie, Wissenschaft oder Forschung durchlässig gemacht. In dem Moment, in dem Kunst aufhört, medienreflexiv im modernistischen Sinne zu sein, wird sie, so meine These, zur künstlerischen Forschung und geht von der Arbeit an einem materiellen Trägermedium zur Arbeit an einem immatriellen Medium – dem Wissen – über. Künstlerische Forschung in einem strengen Sinne meint präzise dies: dass Kunst in die Diskurse eingreift, philosophische Konzepte zu ihrem Gegenstand macht und ihre künstlerische Arbeit auf Theorien richtet. Wissen bildet von nun an das Medium und Material avanciertester Praktiken in der Kunst.

Das Wissen verstanden als künstlerisches Medium ist von technischen Medien zu unterscheiden, von denen es freilich nicht unabhängig ist, sondern in denen es gebildet, gespeichert, übermittelt und empfangen wird. Ist also das künstlerische Medium das Wissen, dann bedient sich die zeitgenössische Kunst zugleich vielfältiger medialer Praktiken, um es ästhetisch zu alterieren. Oder umfassender formuliert: ein ganzes Gefüge aus Materialien, Apparaten, Techniken, Institutionen und Infrastrukturen auf der einen Seite sowie Diskursen, Erkenntnissen und Forschungen auf der anderen bilden das äußerst vielgestaltige und dynamische Trägermedium der Kunst.

Im Unterschied zur modernen Medienspezifizität ist diese neue Medialität zu heterogen, als dass sie sich unter einer formalen Einheit fassen ließe. Sie generiert keinen abgeschlossenen „Satz an Konventionen“ (Krauss), es gibt keinen benennbaren Stand der Materialien mehr (Adorno). Sie franst aus und verbindet sich mit Themen sowie ihren jeweiligen Einsätzen und Belangen. Spitzfindig könnte man formulieren, spezifisch sei dieses neue Medium der Kunst allein in der Unspezifizität, die es nach sich zieht. Durch das Wissen werden die Grenzen der Kunst so prorös, dass es sie irreduzibel an ihr Außen verweist.

Statt das Wissen als Medium selbstreflexiv aneignen zu können, gewinnt die Kunst eine neue, unsaubere, das Ästhetische auf das Epistemische überschreitende und sich prinzipiell auf alle möglichen Bereiche des Wissens öffnende Gestalt. Diese „wuchernde Unreinheit“ (Krauss) korrepondiert wiederum nicht nur, wie Krauss meint, mit poststrukturalistischen Ansätzen, vielmehr ziehen gerade diese Theorien selbst in die Werke ein. Oder präziser, es wird vor allem „die Theorie“ (Culler) in den Künsten dominant, versteht man darunter all diejenigen Diskurse, die in anderen Feldern ihre Wirksamkeit entfalten: von der Psychoanalyse, Kritischen Theorie, Dekonstruktion, Diskursanalyse bis hin zu queerfeministischen und dekolonialen Studien. In dem Moment, in dem sich diese Diskurse im Feld der Kunst entfalten, entsteht die künstlerische Forschung als ein neuer internationaler Stil. Der Vortrag entfaltet diese These anhand einer Auswahl künstlerischer Positionen.

KAREN VAN DEN BERG
ZEPPELIN UNIVERSITÄT, FRIEDRICHSHAFEN, GERMANY

DINGE ALS KOMPLIZEN – MEDIEN UND ÄSTHETIKEN DER SOZIAL ENGAGIERTEN KUNST

KAREN VAN DEN BERG IST INHABERIN LEHRSTUHLS FÜR KUNSTTHEORIE & INSZENATORISCHE PRAXIS AN DER ZEPPELIN UNIVERSITÄT UND AKADEMISCHE LEITERIN DES ARTSPROGRAM EBENDORT. LEHRE UND GASTAUFENTHALTE FÜHRTEN SIE U.A. AN DIE CHINATI FOUNDATION IN TEXAS, DIE AN DIE STANFORD UNIVERSITY SOWIE AN DAS IKKM IN WEIMAR. IHRE FORSCHUNGSSCHWERPUNKTE LIEGEN IM BEREICH KUNST UND POLITIK, CURATING UND MUSEUM STUDIES.

Wenn von künstlerischem Aktivismus und sozial engagierter Kunst die Rede ist, so werden diese Praktiken meist mit der Dematerialisierung der Kunst (Lippart/Chandler 1968) in Verbindung gebracht. In der Folge richtet sich das Augenmerk kunsttheoretischer Analysen in diesem Feld kaum einmal auf ästhetische und mediale Fragen.
In meinem Beitrag möchte ich dagegen erörtern, inwieweit aktivistische Kunstpraktiken durchaus eigenen ästhetischen Prinzipien und Medienbegriffen folgen. Insbesondere in der sozial engagierten Kunst der letzten 30 Jahre bilden sich immer deutlicher ästhetische Praktiken aus, die sich nicht mehr auf Vorstellungen von einem souveränen Wahrnehmungs- und Handlungssubjekt stützen und dennoch emanzipatorische Absichten verfolgen. In diesem Sinne argumentierte auch der US-amerikanische Kunsttheoretiker Grant Kester in seinem jüngsten Buch „Beyond the Souverein Self – Aesthetic Autonomy from the Avantgarde to Socially Engaged Art“ (Kester 2024).

Im Anschluss an Kester möchte ich aufzeigen, wie sich im Feld der kunstbezogenen politischen und sozialen Praktiken, die unter Begriffen wie Artivismus, Social Pracitise Art, Sozial Engagierte Kunst oder Post Art verhandelt werden, eigene poietische, handlungsgeleitete Ästhetiken herausgebildet haben – und damit einhergehend auch ein eigenes Medien- und Objektverständnis.
In meinem kurzen Vortrag möchte ich beleuchten, welche Rolle Dinge dabei spielen und welche Qualitäten ihnen zugesprochen werden. Gilt es in dem besagten Feld doch meist darum ästhetische Ordnungen zu schaffen, die weniger an Rezipienten gerichtet sind als vielmehr an Mitproduzenten. Man begegnet hier Praktiken, die mit dem ‚Look‘ des Zufälligen, Improvisierten, Gebastelten und Unfertigen operieren, und auf einen Aufruf zum kollektiven Handeln setzen und dabei zugleich immer weniger mit dem Konzept des künstlerischen Ausnahmesubjekts verknüpft zu sein scheinen.
Diese Strategien möchte ich am Beispiel des Community of Wellbeing Space in Edinburgh nachzeichnen und dabei entfalten, wie hier eine Philosophie des Werdens – wie sie etwa Gilles Deleuze beschreibt –, eine Kreativität der Vielen, ein gewisser „Camp“ Look (Sontag 1964) und schließlich eine Form von Materialismus entscheidend sind, in dem die Dinge zu flüchtigen Komplizen in eine Welt ohne klaren Zukunftshorizont sind. Diese Überlegungen möchte ich einerseits kontrastieren mit Oliver Marcharts Konzept der „Conflictual Aesthetics“ (Marchart 2019) und Martin Langs Konzept der „Militant Aesthetics“ (2024) und andererseits Verbindungslinien zu Susan Leigh Stars Konzept der gemeinschaftsstiftenden „boundary objects“ (Star 2010) aufzeigen, mit dem die amerikanische Soziologin Dinge und soziale Arrangements bezeichnete, die sich gerade durch ihre interpretative Flexibilität auszeichnen und damit ein Zusammenarbeiten und Kooperieren ohne vorherigen Konsens ermöglichen; ein Konzept, das gerade in einer Zeit mit fehlenden Zukunftshorizonten ermöglicht, überhaupt etwas gemeinsam tun zu können.

THOMAS ZINGELMANN
FRIEDRICH-SCHILLER-UNIVERSITÄT, JENA, GERMANY

„ALLES AUF EINMAL“ – AUSSTELLUNGEN ALS MEDIEN DES WISSENS

DR. THOMAS ZINGELMANN IST WISSENSCHAFTLICHER MITARBEITER AM LEHRSTUHL FÜR BILDTHEORIE & PHÄNOMENOLOGIE DES INSTITUTS FÜR PHILOSOPHIE AN DER FRIEDRICH-SCHILLER-UNIVERSITÄT JENA. STUDIUM DER PHILOSOPHIE UND SOZIOLOGIE AN DER FSU UND 2022 PROMOTION IN PHILOSOPHIE EBD. 2019-2021 GENERALSEKRETÄR DER DEUTSCHEN GESELLSCHAFT FÜR PHÄNOMENOLOGISCHE FORSCHUNG. ARBEITSSCHWERPUNKTE: SYSTEMATISCH: ANTHROPOLOGIE, ÄSTHETIK, EPISTEMOLOGIE, SPORTPHILOSOPHIE | HISTORISCH: KRITISCHE THEORIE, PHÄNOMENOLOGIE.

Was war die Postmoderne? Unter den vielen verschiedenen Meinungen und Vorstellungen sind die Slogans „The End of History“ und „Anything goes“ vielleicht die markantesten Antworten. Die Ausstellung „Alles auf einmal. Die Postmoderne, 1967-1992“ in der Bonner Bundeskunsthalle hat sich zur Aufgabe gemacht, zu zeigen, was Postmoderne ist. Sie nimmt dabei ernst, was der Postmoderne selbst oft zugesagt wird, nämlich Pluralität und Ambivalenz nicht zu scheuen, sondern gerade hervorzuheben. Dies setzt sie gekonnt für das Medium der Ausstellung um: Sie illustriert nicht nur bestimmte Thesen und Themen der Postmoderne mit verschiedenen Exponaten, sondern sie versucht an und durch die Exponate auszustellen, was mit diesen Slogans gemeint ist. Die Ausstellung ist deswegen ein besonders erwähnenswerter Fall, weil sie – um mit Frege zu sprechen – nicht nur die Bedeutung dessen zeigt, was Postmoderne ist, sondern vielmehr ihren Sinn. Das tut sie nicht nur auf der Verständnisebene, dass die Postmoderne eine Epoche, sondern auch eine intellektuelle Strömung war. Sie setzt die Ideen der Postmoderne in der Form der Ausstellung um. Anders gesagt: Form und Inhalt der Ausstellung fallen hier zusammen. Die Exponate dienen nicht nur als Beispiele, sondern welche und wie die Exponate gezeigt werden, soll sehen lassen, was der jeweilige postmoderne Aspekt meint. Die Ausstellung stellt aus, was Ausstellen überhaupt ist und was qua Ausstellung möglich ist. Denn – so möchte ich zeigen – das Besondere an Ausstellungen ist nicht so sehr, was sie zeigen, sondern wie sie zeigen. Was der Inhalt der Postmoderne-Ausstellung ist, ist schnell gesagt. Aber wie sie diesen zeigt, macht die Ausstellung zu einem diskussionswürdigen Fall.

Die Ausstellung „Alles auf einmal. Die Postmoderne, 1967-1992“ ist ein exemplarischer Fall, für Ausstellungen als Medien des Wissens. In meinem Vortrag möchte ich an diesem Beispiel aufzeigen, in welcher Hinsicht Ausstellungen einen Erkenntniswert haben: Wie generieren Ausstellungen Wissen? In meinem Vortrag werde ich eine Differenzierung zwischen Ausstellungen als Kollektionen und Konstellationen einführen. Damit zeige ich, was die besondere mediale-materielle Konfiguration einer Ausstellung ausmacht, wenn sie zur Erkenntnisgewinnung beiträgt. Hierbei werden auch die Unterschiede zu anderen Formen der Wissensgenerierung verdeutlicht und so das Eigenrecht von Ausstellungen als Erkenntnismedium dargelegt. Von besonderer Bedeutung wird die Unterscheidung zwischen propositionaler und nicht-propositionaler Erkenntnis sein, da Ausstellungen aufgrund ihrer Medialität Erkenntnisse eigener Art erzeugen.

Die Postmoderne-Ausstellung ist deswegen ein besonders prägnantes Beispiel, weil sich an ihr zeigen lässt, wie sie durch das Medium der Ausstellung, der Auswahl und Anordnung der Objekte und Räume – das heißt durch die Form der Ausstellung – zeigt, was Postmoderne ist. Sie ist ein herausragendes Beispiel dafür wie Form und Inhalt zusammenfallen, sich beides gegenseitig bedingt und im Medium der Ausstellung zusammenkommt. Anders gesagt: Wenn man mit einer Ausstellung zur Erkenntnisgenerierung beitragen will, dann muss geklärt sein, wie etwas gezeigt werden soll. Dieses Wiedes Ausstellens möchte ich darlegen.
Ich verfolge in meinem Vortrag also zwei Vorhaben: Am Beispiel der Ausstellung „Alles auf einmal. Die Postmoderne, 1967-1992“ möchte ich einerseits deutlich machen, wie die Charakteristika der Postmoderne auf verschiedenen Ebenen ausgestellt werden. Andererseits möchte ich an diesem Beispiel Aufschluss darüber geben, was überhaupt eine Ausstellung ist und inwieweit man dem Ausstellen eine epistemische Funktion zusprechen kann und worin diese besteht. Hierbei steht vor allem im Vordergrund zu klären, was eine Ausstellung ist, was man macht, wenn man ausstellt.

MARIE-FRANCE RAFAEL
ZÜRCHER HOCHSCHULE DER KÜNSTE

PRAKTIKEN DES TEILENS UND IHRE ÄSTHETISCHE ERFAHRUNG IM POSTDIGITALEN ZEITALTER

MARIE-FRANCE RAFAEL IST PROFESSORIN FÜR "KUNST IM KONTEXT" AN DER ZÜRCHER HOCHSCHULE DER KÜNSTE, DEPARTEMENT FINE ARTS - MASTER FINE ARTS. SIE STUDIERTE KUNSTGESCHICHTE UND FILMWISSENSCHAFT IN BERLIN UND PARIS. VON 2011 BIS 2015 WAR SIE WISSENSCHAFTLICHE MITARBEITERIN AN DER FREIEN UNIVERSITÄT BERLIN UND BIS 2019 AN DER MUTHESIUS HOCHSCHULE KIEL, FACHBEREICH RAUMSTRATEGIEN/KURATORISCHE RÄUME. IHRE MONOGRAFIE "PASSING IMAGES. KUNST IM POSTDIGITALEN ZEITALTER, (BERLIN: FLOATING OPERA PRESS 2022) IST KÜRZLICH ERSCHIENEN. WEITERE PUBLIKATIONEN SIND RAPHAELA VOGEL. OUTSIDE FORM, (BERLIN: FLOATING OPERA PRESS, 2023), REISEN INS IMAGINATIV. KÜNSTLERISCHE DISPLAYS UND SITUATIONEN (KÖLN: WALTHER KÖNIG, 2017), ARI BENJAMIN MEYERS. MUSIC ON DISPLAY (KÖLN: WALTHER KÖNIG, 2016) UND PIERRE HUYGHE. ON SITE (KÖLN: WALTHER KÖNIG, 2013).

Was bedeutet es, durch digitale Medien zu denken, zu sehen, zu handeln, zu fühlen und zu erfahren? Der Vortrag nimmt Michel de Certeau als Inspiration, um Praktiken des Teilens im postdigitalen Zeitalter zu betrachten und ihre ästhetische Erfahrung zu untersuchen.

Der Schwerpunkt des Vortrags liegt auf den Praktiken bzw. den Modalitäten der Praktiken unseres postdigitalen Zeitalters, das mehr und mehr von der Produktion, der Zirkulation und dem Konsum endloser Mengen von Bildern dominiert und strukturiert wird. Unter den Auspizien des Digitalen sind diese Praktiken aber mitunter bis zur Untrennbarkeit miteinander verbunden, so dass von Praktiken des Teilens die Rede sein wird, die, – so eine der zu analysierenden Hauptthesen dieses Vortrags – alle anderen subsumiert bzw. anhand welcher die Relationalität dieser Praktiken als ästhetische Erfahrung beschrieben werden soll.

Aber wie lassen sich diese "digitalen Bilder", die wie algorithmische Rückkopplungsschleifen funktionieren, die sich immer wieder anpassen und kontinuierlich verändern, definieren? Und warum diese Vorherrschaft der "Bilder" nach dem so genannten Ende der Fotografie, wie wir sie kannten, und dem bewegten Bild des klassischen Kinos? Könnte es daran liegen, dass das Wesen der digitalen Bilder in ihrer Zirkulation und Teilbarkeit liegt? Und dass die Bewegung nun Teil der internen Zeitrechnung des Netzes ist?

Angesichts der vorherrschenden „Krise der Repräsentation“ sind digitale Medien und vor allem digitale Bilder nicht mehr da, um die Realität, in welcher wir leben, zu repräsentieren. Stattdessen sind sie heute integraler Bestandteil unserer Alltagspraktiken, die sich nicht allein auf das Digitale beschränken, sondern rekursiv auf das Analoge einwirken und mit-beeinflussen. Der neue Status der Massenzirkulation und Veränderlichkeit von Bildern, erzeugt einen neun Wert für und durch die Bilder, die nicht einfach als „diskrete Objekte“ fungieren, sondern durch die globalen Netzwerke reisen und hierüber ebenfalls an sozio-politischen Auseinandersetzungen und ökonomischen Wertschöpfungsprozessen partizipieren. Durch ihre „Distribution“, in welcher Peter Osborne auch „die Einheit“ bzw. die „distributive unity“ digitaler Bilder sieht, unterlaufen sie „multiple instances of production/vizualisation, within a wide vareity of different formats and material instantiations, and through a vareity of processes of transformation (degradation/augmentation) to which it is [das digitale Bild] subjected in the course of its distribution”.

Im Verlauf dieser Distribution, stellen sich eine Reihe von neuen „Distributions-Praktiken“ ein, bzw. eröffnen sich multiple Beziehungen zu anderen sozialen Praktiken, denn, so Osborne weiter, „[…] digital imagery is an element of immanent reflexivity within global social practices and processes. Furthermore, the exchange of images (…) itself produces new social networks that, in turn, become the conditions of production for new images.” Eben hierin sieht Osborne eine der “historical conditions for the return of the story” – einer ästhetischen Erfahrung. Wie und unter welchen medialen Umständen dies eintritt, möchte der Vortrag anhand der Untersuchung von Praktiken des Teilens näher analysieren.

Zentral ist hierbei, dass digitale Bilder bearbeitet und geteilt werden wollen, d.h. nicht nur distribuiert oder zirkuliert – so eine weiter zentrale These dieses Vortrags. Erst die Praktiken des Teilens lassen die digitalen Bilder in alle Lebensbereiche eindringen und verändern unser Wahrnehmungs-Bewusstsein aufs Grundlegendste. Wie es schon Vilém Flusser feststellte, haben wir es nicht mehr mit einem „lineare[n], hostorische[n], von Texten informierte[n] […] Bewusstsein“ zu tun, sondern die „Linearität der Geschichte richtet sich der Zirkularität der technischen Bilder entgegen“, die sich in einem neuen „Bewusstsein in Punktelemente“ manifestiert.

Dabei sind die digitalen Bilder von einer Unentscheidbarkeit bestimmt, die sich in einer (ästhetischen) Differenzerfahrung zu begreifenden Praxis des Teilen manifestiert. Oder anders formuliert steht das Teilen immer in Bezug zu einem Ganzen (in einem mereologischen Verständnis), wobei der Vortrag die Frage eruieren möchte, ob die Praktiken des Teilens das Ganze nicht nur impliziert, sondern sogar reproduziert, so dass das Teilen selbst als Ganzes verstanden werden muss, welches immer in Relation zu weiteren Praktiken des Teilens bzw. einer Vielzahl von („mereotopologischen”) Teilen steht.

JOCHEN SCHUFF
FREIE UNIVERSITÄT, BERLIN, GERMANY

PRAKTIKEN DER VERMITTLUNG

JOCHEN SCHUFF IST POSTDOC IN DER ARBEITSGRUPPE »REORGANIZING OURSELVES« VON EINSTEIN VISITING FELLOW ALVA NOË UND IM DFG-GRADUIERTENKOLLEG »NORMATIVITÄT, KRITIK, WANDEL« AN DER FREIEN UNIVERSITÄT BERLIN. ER HAT IN FRANKFURT AM MAIN PHILOSOPHIE, KUNSTGESCHICHTE UND PSYCHOANALYSE STUDIERT UND DORT PROMOVIERT. SEINE AKTUELLE FORSCHUNG BESCHÄFTIGT SICH MIT DER ÄSTHETIK DER GEGENWARTSKÜNSTE UND IHRER KRITIK SOWIE MIT DEM KONTEXT VON IDENTITÄT, AUTOBIOGRAFIE UND THEORIE. JÜNGSTE VERÖFFENTLICHUNGEN SIND TEXTE ZUR ROLLE DER AUTOBIOGRAFIE BEI CAVELL, ZU KRACAUERS FILMTHEORIE, ZUR PHILOSOPHIE DER ARCHITEKTUR, SOWIE DIE MONOGRAFIE ÄSTHETISCHES VERSTEHEN. ZUGÄNGE ZUR KUNST NACH WITTGENSTEIN UND CAVELL (2019).

Kunst, in welchem Medium auch immer sie stattfindet, ist nicht denkbar ohne ihrerseits vermittelt zu sein – von Praktiken der Aufführung, des Ausstellens, des Kuratierens, der Interpretation, der Kritik, der wissenschaftlichen und philosophischen Kontextualisierung und Erläuterung. Während Künste und ihre Medien auch in den Notizen zu diesem Kongress als nicht voneinander abzulösen begriffen werden, gilt das für die kunstbezogenen Vermittlungspraktiken nicht im gleichen Maß. »Dabei sind weder Medien noch Materialien einem Kunstwerk jemals äußerlich«, heißt es oben im Call for Participation, »vielmehr entsteht ästhetische Bedeutung erst durch die jeweilige medial-materielle Konfiguration und würde ohne sie hinfällig.« Das scheint zunächst unkontrovers, aber andersherum gefragt: Ist die Genese der »ästhetischen Bedeutung« damit abgeschlossen? Das Aufkommen von Kunstgeschichte und die Herausbildung von Ästhetik als Disziplin legen ein weiteres Bild nahe. In Hegels Ästhetik ist die Möglichkeit einer Kunst, die aus sich selbst heraus bedeutet und verstanden werden kann, explizit schon mit dem Ende der klassischen Kunstform vergangen – und also bevor von »Kunst« in unserem heutigen Verständnis überhaupt die Rede sein kann. Auf dieser Linie ist Kunst bei Adorno nicht selbstverständlich, also: nicht aus sich selbst heraus, von alleine, verständlich. Gehlen konzipiert sie, mit dem vielleicht eingängigsten Schlagwort in diesem Kontext, als »kommentarbedürftig«, und auch Dantos Kunstphilosophie bringt den Kontext einer »artworld« in Anschlag, um Kunstwerke überhaupt von anderen »gewöhnlichen Dingen« zu differenzieren.

Mich interessieren in meiner Präsentation diese, wie man sagen könnte, Medien zweiter Ordnung: die Praktiken und Gegenstände, die Kunstwerken ihren Ort anweisen, wenn nicht ihnen einen guten Teil ihrer Bedeutung geben. Der Punkt, den ich herausarbeiten will, ist, dass sie – genauso wie die Medien der Künste im engeren (womöglich auch materielleren) Sinn – vom Sein der Werke nicht zu trennen sind. Auch Praktiken der Vermittlung sind den Werken selbst nicht äußerlich, sondern Teil ihrer Substanz. Sie erweitern in diesem Sinn ihre medial-materielle Konfiguration um eine historisch-kritische Komponente. Die Konsequenz daraus ist, dass ein Werk nicht Eines ist, sondern notwendig veränderlich und dynamisch. In diesem Sinn formuliert jüngst Peter Osborne die »idea of a historical ontology of art: that is, a deepening of art's historical – and thereby immanently relational – character to the level of its mode of existence. What we call ›art‹, in the modern Western institutionalized sense, is the product of a particular set of historical practices of social beings« (Osborne, Crisis as Form, 78). Als eine Art Epilog möchte ich diese Beobachtungen mit einem ähnlichen Fall kontrastieren, nämlich dem Verhältnis von Selbst und seiner Vermittlung.

Auch in diesem Fall scheint es mir in einem ersten Schritt so zu sein, dass das Selbst nicht von seiner Medialität und Materialität, inklusive der Werkzeuge und Instrumente, die es verlängern, abzutrennen ist – das ist aber auch hier nur ein Teil der Geschichte. Gleichermaßen ist auch das Selbst nicht ohne die Beschreibungs- und Verstehenspraktiken denkbar, die es sich selbst und anderen zugänglich machen.

CHRISTIAN GRÜNY
HOCHSCHULE FÜR MUSIK UND DARSTELLENDE KUNST, STUTTGART
MEDIUM UND INSTITUTION

CHRISTIAN GRÜNY IST PROFESSOR FÜR GEGENWARTSÄSTHETIK UND PHILOSOPHIE AM CAMPUS GEGENWART DER HOCHSCHULE FÜR MUSIK UND DARSTELLENDE KUNST IN STUTTGART. ER HAT PHILOSOPHIE UND LINGUISTIK IN BOCHUM, PRAG UND BERLIN STUDIERT UND WURDE 2003 IN BOCHUM MIT EINER ARBEIT ZUR PHÄNOMENOLOGIE DES SCHMERZES PROMOVIERT. 2003-2008 WAR ER WISSENSCHAFTLICHER MITARBEITER AN DER FAKULTÄT FÜR KULTURREFLEXION DER UNIVERSITÄT WITTEN/HERDECKE, 2008-2014 JUNIORPROFESSOR FÜR PHILOSOPHIE EBENDA, WO ER SICH 2011 MIT EINER ARBEIT ZUR MUSIKPHILOSOPHIE HABILITIERTE. 2011 HATTE ER EINE GASTPROFESSUR AN DER HOCHSCHULE FÜR MUSIK UND THEATER HAMBURG INNE, 2013 VERTRAT ER DEN LEHRSTUHL FÜR PHILOSOPHIE AN DER KUNSTAKADEMIE DÜSSELDORF. 2014/15 ARBEITETE ER ALS GASTWISSENSCHAFTLER AM MAX-PLANCK-INSTITUT FÜR EMPIRISCHE ÄSTHETIK IN FRANKFURT AM MAIN, 2016 VERTRAT ER DEN LEHRSTUHL FÜR THEORETISCHE PHILOSOPHIE AN DER TECHNISCHEN UNIVERSITÄT DARMSTADT. VON 2020-2023 WAR ER ALS SENIOR RESEARCHER AM MAX-PLANCK-INSTITUT FÜR EMPIRISCHE ÄSTHETIK BESCHÄFTIGT. SEINE ARBEITSSCHWERPUNKTE SIND ÄSTHETIK, MUSIKPHILOSOPHIE, PERFORMANCE, PHÄNOMENOLOGIE, ZEICHENTHEORIE UND KULTURPHILOSOPHIE.

Die Medien der Kunst liegen nicht einfach vor. Sie sind niemals allein durch ihre Materialität bestimmt, sondern in Praktiken eingebunden und durch sie bestimmt. Ob sie etwas ermöglichen oder verunmöglichen – und was sie ermöglichen – sind letztlich keine ontologischen Fragen, sondern Fragen nach der Normativität sozialer Praktiken, die allerdings immer an materiellen Verhältnissen andocken und materielle Realisierungen ausprägen. Nach mehreren Jahrzehnten Kritik an Clement Greenbergs Begriff des Mediums und der Medienspezifität sowohl von künstlerischer als auch von systematischer Seite, etwa von Stanley Cavell und Noel Carroll, sollte dies klar sein. Wenn man all dies ernstnimmt, den Medienbegriff aber trotzdem nicht als „critical toxic waste“ (Rosalind Krauss) verabschieden will und sich auch nicht mit der Vorstellung zufrieden gibt, dass jedes Kunstwerk heute sein eigenes Medium ausprägen muss, braucht es einen theoretisch anspruchsvollen Begriff von Medien als materiell realisierten sozialen Praktiken.

Arnold Gehlens Institutionsbegriff stellt dafür Mittel bereit. Er setzt sehr elementar an, nämlich bei der Notwendigkeit, nicht mehr instinktgebundenem menschlichem Handeln einen Außenhalt zu geben. Von hier aus sind Institutionen zuerst einmal sozial und normativ stabilisierte und materiell realisierte Weisen, etwas zu tun, die unsere Erfahrung und unser Handeln zutiefst prägen.

Von hier aus muss man keinen kategorialen Unterschied machen zwischen solchen elementaren Praktiken und den Institutionen, zu denen sich solche Praktiken verbinden und in denen sie noch einmal verfestigt und sozial abgesichert werden – es handelt sich dann lediglich um unterschiedliche Grade der Stabilisierung und Normierung, also der Institutionalisierung. So ist es zwar unplausibel, wie W.J.T. Mitchell den Medienbegriff bis zum Museum und dem Kunstmarkt auszuweiten, aber richtig, zwischen der Leinwand und der Art, sie zu bemalen, und diesen gesellschaftlichen Formationen eine Kontinuität herzustellen. Die Verbindung liegt im Begriff der Institution.

Die Beharrlichkeit der „Künste“ heute hat wesentlich etwas mit der Stabilität ihrer Institutionen zu tun. Bereits bei Greenberg war der Medienbegriff der Versuch, die Unterscheidung zwischen den Künsten, die längst im Begriff waren, ihre substanzielle normative Kraft zu verlieren, noch einmal auf einer grundlegenden Ebene zu verankern und so zu retten. Zwar war dies theoretisch unplausibel und praktisch zum Scheitern verurteilt, weil Überschreitungen, Hybridisierungen, gegenseitige Verfahrensübernahmen etc. das Feld prägen, dennoch haben die Künste ein langes Nachleben, in dem ihre Bindungskraft nicht einfach verschwindet. Die hier vorgeschlagene Kopplung von Medium und Institution erlaubt, dies zu beschreiben, ohne so zu tun, als seien die Institutionen der Künste äußerliche Fesseln, mit denen längst befreite oder obsolete Medien gegängelt werden.

Der Vortrag wird dies theoretisch entfalten und anhand von einigen Beispielen diskutieren. Das scheinbar medial überhaupt nicht mehr fixierte Feld der bildenden Kunst und digitale, übers Netz verbreitete Kunstformen sind dabei die größte Herausforderung, lassen sich aber ebenfalls mit den hier skizzierten Mitteln beschreiben.

CHRISTOPH HAFFTER
UNIVERSITÄT BASEL, BASEL, SWITZERLAND

DIE FABRIK ALS MEDIUM. (POST-)OPERAISTISCHE KONZEPTIONEN KÜNSTLERISCH-POLITISCHER PRAXIS

DR. CHRISTOPH HAFFTER IST WISSENSCHAFTLICHER MITARBEITER DER FORSCHUNGSSTELLE MUSIKPHILOSOPHIE AM PHILOSOPHISCHEN SEMINAR DER UNIVERSITÄT BASEL UND DER HOCHSCHULE FÜR MUSIK BASEL. ER WURDE IN PHILOSOPHIE PROMOVIERT MIT DER ARBEIT «MUSIKALISCHER MATERIALISMUS. EINE PHILOSOPHIE DER ZEITGENÖSSISCHEN MUSIK», DIE 2023 BEI VELBRÜCK ERSCHIENEN IST. STUDIERT HAT ER PHILOSOPHIE UND MUSIKWISSENSCHAFT IN BASEL, PARIS, BERLIN UND NEW YORK. ER LEHRTE ÄSTHETIK UND KUNSTPHILOSOPHIE AN DER UNIVERSITÄT FRIBOURG UND WAR HERAUSGEBER DER ZEITSCHRIFT DISSONANCE. ER IST MITHERAUSGEBER DER ONLINE-ZEITSCHRIFT PARTISAN-NOTES.COM.

Ziel des Vortrags ist es, den vielstimmigen Diskussionszusammenhang des italienischen (Post-)Operaismus auf seine implizite Theorie künstlerisch-politischer Praxis zu untersuchen. Die Wortführer dieser linken Opposition innerhalb des italienischen Marxismus der 1960er Jahre haben keine explizite Systematisierung der Bedeutung künstlerischer Arbeit in ihrem Programm erarbeitet. Dabei sind Beziehungen zur Literaturtheorie (Alberto Asor Rosa) sowie Architekturtheorie (Massimo Cacciari) dieser Bewegung inhärent, und die Ausstrahlung ihrer Ideen in die bildenden Künste, wie es Jacobo Galimberti jüngst nachgezeichnet hat (etwa Gordon Matta-Clark) und in die Musik (etwa in Luigi Nonos La fabbrica illuminata) bedeutend. Der operaistische Leitgedanke, dass die proletarische Bewegung nicht von oben organisiert, sondern von unten, aus dem spontanen Arbeiterkampf in der Industrie entstehen muss, führte in eine Neukonzeption sowohl der theoretischen wie der künstlerischen Arbeit: Statt über die Lage der Arbeitenden in den Fabriken nachzudenken, gelte es, die arbeitenden Subjekte selbst zur Sprache kommen zu lassen, ihre Erfahrungen und Lebensräume zum Medium der wissenschaftlichen wie der künstlerischen Arbeit werden zu lassen. Dieser Grundgedanke hat das Scheitern der historischen Bewegung und die Transformation der Arbeitswelt überlebt. Im Vortrag soll dieses ästhetisch-politische Programm als eine eigenständige Form materialistischer Kunsttheorie herausgearbeitet werden.

TOBIAS ERTL
FRIBOURG UNIVERSITY, FRIBOURG, SWITZERLAND

"MACHINE LOGIC", "AESTHETIC DICTATORSHIP", "CLASSLESS FORM" LU MÄRTEN'S MATERIALIST MEDIA THEORY

TOBIAS ERTL IST POSTDOKTORAND AM DÉPARTEMENT FÜR KUNSTGESCHICHTE DER UNIVERSITÄT FRIBOURG UND DERZEIT MITGLIED IM VOM SCHWEIZER NATIONALFONDS GEFÖRDERTEN FORSCHUNGSPROJEKT „REAL ABSTRACTIONS. RECONSIDERING REALISM'S ROLE FOR THE PRESENT". ER HAT KUNSTGESCHICHTE, ALLGEMEINE UND VERGLEICHENDE LITERATURWISSENSCHAFTEN SOWIE PHILOSOPHIE IN FRANKFURT AM MAIN, MONTPELLIER UND PARIS–NANTERRE STUDIERT. AN DER UNIVERSITÄT FRIBOURG WURDE ER 2023 MIT EINER DISSERTATION ZUM THEMA "SYSTEM DER ABHÄNGIGKEITEN. ZUM PROBLEM DER DARSTELLBARKEIT DES KAPITALS IM WERK MELANIE GILLIGANS" PROMOVIERT. SEINE FORSCHUNGSSCHWERPUNKTE LIEGEN IN DER KUNSTGESCHICHTE DES 20. UND 21. JAHRHUNDERTS MIT EINER BESONDEREN BERÜCKSICHTIGUNG DER VERBINDUNGEN VON KUNST, SOZIALTHEORIE UND POLITISCHER ÖKONOMIE. IN SEINEM AKTUELLEN BUCHPROJEKT BESCHÄFTIGT SICH ERTL MIT DER THEORIEGESCHICHTE MATERIALISTISCHER ÄSTHETIK UND KOMMUNISTISCHEN KÜNSTLER:INNENGRUPPEN IN DER ZEIT DER WEIMARER REPUBLIK.

Lu Märten (1879–1970) was one of the most prolific socialist feminist theorists and art critics of the Weimar Era. While she had been largely forgotten during and after the cold war, her work has recently been rediscovered in the context of a renewed interest for materialist thought within art history. A heterodox Marxist in close contact with the avant-garde movements of her time – expressionism and Dada notably – she developed a theory in which both the revolutionary role of technology and a liberatory anti-patriarchal politics were to be conceived in unison with the aim to overcome the limitations of autonomous bourgeois art towards what she called creative "life work".

My paper will examine the theory of media implicit in Märten's project. I argue that the critical kernel of her art-historical method – a materialist concept of "form" – can be (re)formulated in media-theoretical terms. Forms, for Märten, are fundamental mediations of social and sensual materiality. Against the backdrop of such a historical-materialist conception of artistic mediation, Märten's writings involve reflections on 'media' in the narrower sense of the 'new media' of radio and film. Märten was one of the first thinkers on the left to argue for the revolutionary potential of the technological transformation of the arts, anticipating what has since long become known as the 'Benjaminian' paradigm of media history.

Critically examining Märten's conception of media, I will focus on one aspect particularly: the relation between aesthetic form and industrial production. Doing so I wish to determine the role of machinery, industrial technologies, and labor in Märten's account of artistic and social transformation and critically discuss the potentials and limits of her materialist formalism of modern media.

LOUIS HARTNOLL
UNIVERSITY OF AMSTERDAM, AMSTERDAM, NETHERLANDS

THE OBSOLESCENCE OF ART: GÜNTHER ANDERS' THEORY OF THE REPRODUCTION AS MEDIUM

SUPPORTED BY THE LEVERHULME TRUST, DR. LOUIS HARTNOLL IS CURRENTLY A POSTDOCTORAL RESEARCHER IN THE HISTORY OF ART DEPARTMENT AT THE UNIVERSITY OF AMSTERDAM AND SERVES AS A MEMBER OF THE EDITORIAL BOARD OF HISTORICAL MATERIALISM. HE STUDIED AESTHETICS, ART THEORY, PHILOSOPHY, AND VISUAL CULTURES AT THE UNIVERSITY OF THE ARTS LONDON, GOLDSMITHS, THE HUMBOLDT-UNIVERSITÄT ZU BERLIN, AND THE CENTRE FOR RESEARCH IN MODERN EUROPEAN PHILOSOPHY, KINGSTON UNIVERSITY LONDON (CRMEP). UNDER THE SUPERVISION OF PROF. PETER OSBORNE, PROF. HOWARD CAYGILL, AND, WHILST A VISITING RESEARCHER AT THE INSTITUT FÜR SOZIALFORSCHUNG, FRANKFURT A.M., PROF. JULIANE REBENTISCH, HE RECENTLY COMPLETED AND DEFENDED AN AHRC-FUNDED PHD AT THE CRMEP ENTITLED 'MANIFEST CONTRADICTION: ADORNO, SOCIOLOGY, AND THE DOUBLE CHARACTER OF ART'.

If Johannes Vermeer's seventeenth-century painting Woman with a Water Jug were to go up in flames, Günther Anders writes in the subjunctive, not entirely free of sardonic tone, it would be saved by its several perfect copies. (Anders 1982, 58f.) In this paper, I propose to reconstruct Anders' reflections on the medium of the reproduction of art, reassembled from comments and arguments – on the reproduction of painting; on radio, film and television; on the recording of the voice, sound and music; on the medium of photography; and so forth – scattered across his corpus. I argue that Anders offers a coherent critical counter-concept to the one outlined in Walter Benjamin's widely-discussed 'Work of Art' essay, one that is mediated by his reflections on the contemporary philosophical problematics associated with the advance and spread of technology. As I reconstruct it, this critical counter-concept of the medium of the reproduction of art, his delayed and untimely response to Benjamin, seeks neither to rescue an 'original' artwork and its aura, the notion of which Anders hopes to radically undermine and jettison, nor to overlook the implications that technology has on both the production and reproduction of art. (Anders 2020, 331.) Balancing both aspects within his framework, he resolves to philosophically interrogate the phantoms of reality instantiated by the technological medium of reproduction.

In this work, I revisit Anders not only as a post-Heideggerian phenomenologist and philosophical anthropologist, two characteristic features of his thought that cannot be overlooked, but also, as was already explicit in Benjamin, as a heterodox Marxian aesthetician. Though some seek to recover Anders' 'secret Marxism' (Detlef Clemens, Wolfgang Fritz Haug) and some see him as a 'post-Marxist' (Jason Dawsey), I take him, following the work of Enzo Traverso, to be a Marxist of heterodox stripe, one who critically rethinks and employs several Marxist concepts or themes through contemporary social and philosophical concerns. As such, and in conversation with my co-panellists, I aim to analyse Anders' concept of reproduction as indelibly marked by the classical Marxian questions of commodity production and property relations. (Anders 2010a, 202ff.; Anders 2010b, 235ff.)

LUDGER SCHWARTE
KUNSTAKADEMIE DÜSSELDORF

MATERIALITÄT UND MEDIALTÄT DER SKULPTUR. ÜBERLEGUNGEN IM ANSCHLUSS AN HEGEL

LUDGER SCHWARTE IST PROFESSOR FÜR PHILOSOPHIE AN DER KUNSTAKADEMIE DÜSSELDORF (SEIT 8/2009). STUDIUM DER PHILOSOPHIE, LITERATUR UND POLITOLOGIE IN MÜNSTER, BERLIN UND PARIS. PROMOTION IM FACH PHILOSOPHIE AN DER FU BERLIN 1997. HABILITATION FÜR PHILOSOPHIE AN DER FU BERLIN 2007. WISSENSCHAFTLICHER MITARBEITER AN DER FU BERLIN VON 2000 BIS 2006, ASSISTENZPROFESSOR AN DER UNI BASEL VON 2006 BIS 2009. PROFESSUR FÜR THEORIE DES ÄSTHETISCHEN AN DER ZÜRCHER HOCHSCHULE DER KÜNSTE 2009. FORSCHUNGSAUFENTHALTE UND GASTDOZENTUREN AN DEN UNIVERSITÄT PARIS 8 UND AM GACVS (WASHINGTON), AN DER MAISON DES SCIENCES DE L'HOMME (PARIS), AN DER UNIVERSITÄT ABIDJAN, AN DER COLUMBIA UNIVERSITY (NEW YORK), AN DER EHESS (PARIS) UND AM IKKM (WEIMAR). ARBEITSSCHWERPUNKTE: ÄSTHETIK, POLITISCHE PHILOSOPHIE, KULTURPHILOSOPHIE, WISSENSCHAFTSGESCHICHTE.

Zwischen bearbeiteten Steinen, Reliefs oder Standbildern einerseits und der sozialen Plastik (Beuys) oder der Skulptur im erweiterten Feld (Krauss) andererseits Schnittmengen zu sondieren, auf die sich eine begriffliche Bestimmung des Skulpturalen stützen könnte, scheint aussichtslos. Komplizierter wird die Lage noch, zieht man Installationen und dreidimensionale Arbeiten hinzu, die auch noch den Bezug auf die Tradition der Bildhauerei abgelegt haben. Zu den wenigen philosophischen Beiträgen zur Theorie der Skulptur zählt Hegels Ästhetik. Sie nimmt vielschichtige Bestimmungen vor, bei der Eigenschaften des Materials, wie Schwere und Bildsamkeit (jeweils anders bei Holz, Gold, Erz, Marmor oder Glas), aber auch mediale Eigenschaften, wie die Vermittlung zwischen Körper und Geist, zwischen Allgemeinheit und Individualität, zwischen Gegenwart und Dauer, zwischen Architektur und Malerei, kennzeichnend sind. Mein Vortrag rekonstruiert die hegelschen Bestimmungen und zeigt, an welchen Punkten die materialen und die medialen konfligieren. Er stellt die Frage, welche materiellen und medialen Veränderungen seit Hegel für die Skulptur relevant waren. Schließlich wird die These diskutiert, dass Konflikte zwischen der Materialität und der Medialität die Skulptur als künstlerisches Genre unterscheiden von vergleichbaren ästhetischen Praktiken (Goldschmiede*, Steinmetz*, Dekorateur*, 3D-Druck, Gartenbau etc.)

SYBILLE KRÄMER
FREIE UNIVERSITÄT, BERLIN

DER STACHEL DES DIGITALEN (...UND DIE FOLGEN FÜR DIE AISTHESIS DES OPERATIVEN)

BIS ZUM RUHESTAND 2018 PROFESSORIN FÜR PHILOSOPHIE AN DER FU BERLIN; JETZT SENIORPROFESSORIN LEUPHANA UNIVERSITÄT LÜNEBURG. GASTPROFESSUREN AN UNIVERSITÄTEN IN TOKYO, YALE, SANTA BARBARA, SANTIAGO DE CHILE, WIEN, ZÜRICH. DIVERSE FELLOWSHIPS. 2016 EHRENPROMOTION DER UNIVERSITÄT LINKÖPING/SCHWEDEN. EHEMALS MITGLIED DES WISSENSCHAFTSRATES, DES SCIENTIFIC PANEL DES EUROPEAN RESEARCH COUNCIL (BRÜSSEL) UND DES SENATS DER DEUTSCHEN FORSCHUNGSGEMEINSCHAFT SOWIE FÜR 3 JAHRE PERMANENT FELLOW AM WISSENSCHAFTSKOLLEG ZU BERLIN.

FORSCHUNGSBEREICHE: PHILOSOPHISCHER RATIONALISMUS (LEIBNIZ, DESCARTES), EPISTEMOLOGIE UND THEORIE DES GEISTES; SPRACH- UND MEDIENPHILOSOPHIE; THEORIEN DES PERFORMATIVEN UND DER KULTURTECHNIKEN; SYMBOLISCHE MASCHINEN, KONZEPTE UND GESCHICHTE DES DIGITALEN, KÜNSTLICHE INTELLIGENZ.

Was bedeutet es, das Digitale computerunabhängig zu denken - als ein Phänomen, welches, nicht nur für Praktiken im alphanumerischen Zeichenraum, sondern für die Aisthesis anthropotechnischer Musterproduktionen überhaupt eine Rolle spielt? Der ‚Stachel des Digitalen' eröffnet einen neuen Blick auf kulturgeschichtliche und ästhetische Zusammenhänge. Bindeglied ist die ‚Kulturtechnik der Verflachung', die von Höhlenmalerei und Hauttätowierung über Bilder, Schriften, Diagramme und Karten bis hin zu Computerscreen und Smartphone einem Ariadnefaden gleich medientechnische Voraussetzungen nahezu aller Wissenschaften, vieler Künste, komplexer Technologie und Bürokratie schafft. Während Menschen allerdings ihre zweidimensionalen Muster als Spuren/Symbole für etwas interpretieren (müssen), also eine imaginäre dritte Dimension wieder hinzufügen, brauchen Maschinen genau dies nicht. Der vernetzte Computer ist eine forensische Oberflächentechnologie, die Konfigurationen interpretationsfrei und ohne ‚Verständnis' bearbeitet. Trainierte Algorithmen können das digitalisierte kollektive Gedächtnis token-statistisch analysieren und zu neuen Mustern synthetisieren. Sie diagnostizieren das kulturell Unbewusste, z.B. statistische Buchstabenrelationen, die Schreibende produzieren, ohne ein Bewusstsein dieser mathematischen Relationen zu haben oder sie verarbeiten implizite Inferenzbeziehungen, welche in den riesigen Datenkorpora digitalisierter Textkonvolute enthalten sind, ohne dass diese als ‚Weltwissen' menschenlesbar vorgelegen hätten. Die Diagnose- und Synthesekraft ‚künstlicher Intelligenz' ist eine andersartige, eine alternative und fremde Intelligenz, die das, was sie erzeugt, auf nicht-menschliche Weise produziert, ähnlich dem Flugzeug, das sich vom Vogelflug zu lösen hatte. Was das heißt wird am Beispiel der Chatbots synthetischer Medien Künstlicher Intelligenz erläutert. Erst diese Andersartigkeit zwischen menschlicher und maschineller Arbeitsweise eröffnet deren intime, komplementäre Interaktion. Ist es eine Spezifik mancher Künste ihrerseits mit Mustern jenseits der Interpretation zu spielen?

CLEMENS-CARL HÄRLE
UNIVERSITÀ DEGLI STUDI DI SIENA

MANET MIT BENJAMIN

CLEMENS-CARL HÄRLE HAT BIS ZU SEINER EMERITIERUNG ALS PROFESSOR FÜR DEUTSCHE LITERATUR UND PHILOSOPHIE DER KUNST AN DER UNIVERSITÄT SIENA UNTERRICHTET. SEINE FORSCHUNGSTÄTIGKEIT ERSTRECKT SICH AUF DIE DEUTSCHE LITERATUR DES XX. JAHRHUNDERTS UND AUF DIE GRENZGEBIETE ZWISCHEN LITERATURTHEORIE, GESCHICHTSPHILOSOPHIE UND ÄSTHETIK. HERAUSGEBER VON KARTEN ZU »TAUSEND PLATEAUS« VON GILLES DELEUZE UND FÉLIX GUATTARI (BERLIN 1993); AI LIMITI DELL'IMMAGINE (MACERATA 2005), SHOAH. PERCORSI DELLA MEMORIA (NEAPEL 2006) UND CONFINI DEL RACCONTO (MACERATA 2010; FRZ. ÜBERS. AUX CONFINS DU RÉCIT, PARIS 2014). VISITING PROFESSOR AN DER UNIVERSITÉ PARIS-VIII, DEM COLLÈGE INTERNATIONAL DE PHILOSOPHIE PARIS, DER YALE UNIVERSITY (NEW HAVEN) ET AL. MIT GIORGIO AGAMBEN UND BARBARA CHITUSSI HERAUSGEBER DER GESAMMELTEN FRAGMENTE VON BENJAMINS UNVOLLENDETEM BAUDELAIREBUCH: WALTER BENJAMIN. CHARLES BAUDELAIRE. UN POETA LIRICO NELL'ETÀ DEL CAPITALISMO AVANZATO (VICENZA 2012; FRZ. ÜBERS. BAUDELAIRE, PARIS 2013).

1.Das Exposé untersucht eine Form von Cross-over zwischen Photographie, Malerei und Sprache, dem „Medium aller Medien" (Hamacher). Unter Medium wird – vorläufig – verstanden ein relativ zeitresistentes Substrat, das die Ausbildung von Ausdrucks- oder Sinnformen ermöglicht, die gestatten, dass natürlich-physikalische Vorkommnisse oder Ereignisse des gesellschaftlichen oder intimen Lebens festgehalten werden können und über ihren Zerfall hinaus allgemein, d.h. auch für die, die nicht als Beobachter, Zeugen oder Akteure in sie involviert waren, zugänglich und verfügbar bleiben. Mediale Ausdrucks- und Sinnformen verdichten, was durch sie dargestellt wird und verleihen diesem eine emblematische, gegebenenfalls epochale Signatur. Das Ensemble der geprägten und immer wieder neu geprägten Formen fungiert so zuletzt als zeitübergreifendes, anonymes Reservoir, als eine Art kulturelles Gedächtnis. Im Fall von Photographie und Malerei sind die Formen visueller Natur und haben den Charakter von – obgleich aus höchst ungleichartigen Materialien und Verfahrensweisen gefügten – auf der Fläche erzeugten Bildern. Im Fall des Meta-Mediums Sprache und der Fixierung des Gesprochenen, Gesehenen oder Gedachten als Schrift haben die Sinnformen die Gestalt von wort- und satzsprachlichen Komplexen oder Texten, wie Erzählung, Beschreibung, Lyrik, Brief, Theorie, Begriff usw. Eben weil Sprache, mehr als andere Medien, die Ausbildung einer Vielzahl höchst ungleichartiger Sinnformen gestattet, ermöglicht sie nicht nur inter-mediale, sondern überdies infra-mediale Spielarten des Cross-over.

2.Im Zentrum der im Exposé erörterten Überkreuzung von Medien steht Walter Benjamins Begriff der Aura. Benjamin hatte ihn geprägt aus Anlass der Porträtfotographie der Daguerreotypie und Aura definiert als „sonderbares Gespinst von Raum und Zeit, einmalige Erscheinung einer Ferne, so nah sie sein mag". Aber er hatte ihn nicht geprägt, ohne zugleich ihren Verfall zu konzeptualisieren, den er in der Photographie desaffizierter urbaner Räume bei Atget entdeckt. Wenig später hatte er den Verfall der Aura, nunmehr in epochalem Ausmaß, am Beispiel des Films, des exemplarischen Mediums der technischen Reproduzierbarkeit und der durch sie ermöglichten Massenhaftigkeit der Rezeption, agnosziert.

Beim Versuch, auch die Lyrik Baudelaires, mithin ein besonderes sprachliches Genre, ausgehend von der Doppelnatur des Phänomens der Aura zu erfassen – Präsenz der Aura im Fall der correspondances, ihre Desintegration im Fall des gläsernen Blicks der Prostituierten –, sieht er sich indes gezwungen, deren Begriff zu adjustieren. Aura wird nunmehr verstanden als Ereignis des Blickwechsels, d.h. als das Vermögen des Blicks, den Angeblickten zu veranlassen, seinerseits denjenigen, der ihn anblickt, anzublicken. Mit anderen Worten, der Versuch, eine inframediale Überkreuzung, diejenige zwischen dem Gestus der Lyrik und der Analytik des Begriffs, zu konzipieren, hat ihn genötigt, die innere Zusammensetzung der sprachlich-theoretischen Ausdrucksform ihrerseits zu modifizieren.

Benjamin hat Manet, im Unterschied zu Daumier, im Passagenwerk, das die geschichtsphilosophische Physiognomie der Hauptstadt des 19. Jahrhunderts entwerfen sollte, nicht berücksichtigt, obwohl dieser mit Baudelaire befreundet war. Er hätte in seiner Malerei ein höchst eloquentes und von der Kritik wenig beachtetes Zeugnis nicht nur für die großstädtischen Massen, sondern mehr noch für den Verfall der Aura entdecken können. Dies fällt sofort ins Auge, wenn man etwa das Figurenensemble von Giorgiones Concerto campestre mit den Ensembles vergleicht, die Manet – um nur die auffälligsten Beispiel zu nennen – in Le balcon oder Le déjeuner dans l'atelier zeigt. Sind die Musizierenden bei Giorgione dadurch aufeinander bezogen, dass ihre Blicke sich tauschen, so stieben die Blicke in den Gemälden Manets nachgerade auseinander, mit der Folge, dass der Raum, in dem die Körper versammelt sind, sich in eine gleichgültige, ereignislose Leere verwandelt und die Kopräsenz der Körper ganz und gar zufällig erscheint. Nicht nur gleiten die Blicke von einander ab. Sie offenbaren eine gestauchte, unpersönliche Ausdrucks-, ja Blicklosigkeit, die selbst dort insistiert, wo – wie in Un bar aux Folies-Bergère – der Blick der Bedienerin scheinbar frontal auf den ausgesparten Gegenüber gerichtet ist, dieser – der sie adressierende Kunde – nur mehr als inkongruentes Spiegelbild auftritt. Manet malt ungesehene Blicke und Gesichter und malt in die Physiognomien der Gesichter und die Haltung der Körper diese gefrorene Geschehenslosigkeit hinein. Er enthüllt eine ebenso singuläre wie epochale malerische Modalität des von Benjamin diagnostizierten Verfalls der Aura und verifiziert derart, drastisch genug und über Benjamins Vorhaben hinaus, die intermediale Pertinenz des von ihm lancierten Begriffs.

JOSEF FRÜCHTL
UNIVERSITY OF AMSTERDAM
ALS OB WIR VERTRAUEN IN DIE WELT HABEN KÖNNTEN. ZUR PARADOXIE DER FILMKOMÖDIE

JOSEF FRÜCHTL (HTTPS://WWW.UVA.NL/PROFIEL/F/R/J.FRUCHTL.HTML) IST PROFESSOR EM. FÜR PHILOSOPHIE MIT DEM SCHWERPUNKT KUNST UND KULTUR/CRITICAL CULTURAL THEORY AN DER UNIVERSITÄT VON AMSTERDAM (UVA). VON 2007 BIS 2012 WAR ER DORT VORSITZENDER DES DEPARTMENTS, EBENFALLS VON 2017-2018. VON 1996 BIS 2005 PROFESSOR FÜR PHILOSOPHIE AN DER UNIVERSITÄT MÜNSTER. VON 2002-2005 PRÄSIDENT DER DEUTSCHEN GESELLSCHAFT FÜR ÄSTHETIK. VON 2003-2023 MIT-HERAUSGEBER DER ZEITSCHRIFT FÜR ÄSTHETIK UND ALLGEMEINE KUNSTWISSENSCHAFT.

In der Komödie steigert der Film eine ihm eigene Paradoxie, nämlich Verbindung zur Welt nur durch Distanz, Vertrauen in die Welt nur durch Skepsis (Cavell) herstellen zu können. Die Filmkomödie treibt damit lustvoll eine grundlegende ästhetische Einstellung auf die Spitze: Es ist, als ob wir Vertrauen in die Welt haben könnten. Das gilt gewiss nicht für jede Filmkomödie, aber sobald ein Film die ihm eigene Paradoxie thematisiert, tut er das komödiantisch.

Das Lachen, das dieses Spiel bewirkt, kennt verschiedene Formen, die Übergänge erlauben: Es ist entweder superior und aggressiv, verlangt zumindest für einen Augenblick Amoralität (Bergson); oder es entsteht aus der Inkongruenz zwischen Erwartung und Einlösung, Idee und Wirklichkeit, aus Widersinn (Kant, Plessner); oder es bietet eine momentane, entlastende Freiheit (Freud über den Witz); oder eine Form von Versöhnung entweder mit der eigenen Endlichkeit (Freud über den Humor) oder mit den Instanzen von Macht und Furcht (Horkheimer/Adorno). Stets aber hält auch das Lachen mehr oder weniger in Distanz zur Welt, um diese Welt eben dadurch zu bejahen.

ALVA NOË
UC BERKELEY
RAGE AGAINST THE MACHINE. ENTANGLEMENT, SUBSTITUTION, RESISTANCE

ALVA NOË IS A WRITER AND A PHILOSOPHER LIVING IN BERKELEY AND NEW YORK. HE WORKS ON THE NATURE OF MIND AND HUMAN EXPERIENCE. HE IS THE AUTHOR OF ACTION IN PERCEPTION (MIT PRESS, 2004); OUT OF OUR HEADS: WHY YOU ARE NOT YOUR BRAIN AND OTHER LESSONS FROM THE BIOLOGY OF CONSCIOUSNESS (FARRAR STRAUS AND GIROUX, 2009); VARIETIES OF PRESENCE (HARVARD UNIVERSITY PRESS, 2012); STRANGE TOOLS: ART AND HUMAN NATURE (FARRAR STRAUSS AND GIROUX, 2015); INFINITE BASEBALL: NOTES FROM A PHILOSOPHER AT THE BALLPARK (OXFORD UNIVERSITY PRESS, 2019); AND LEARNING TO LOOK: DISPATCHES FROM THE ART WORLD (OXFORD, 2022). HIS LATEST BOOK THE ENTANGLEMENT: HOW ART AND PHILOSOPHY MAKE US WHAT WE ARE WAS PUBLISHED BY PRINCETON UNIVERSITY PRESS IN JUNE 2023.

ALVA RECEIVED HIS PH.D. FROM HARVARD IN 1995 AND IS A PROFESSOR OF PHILOSOPHY, AND CHAIR OF THE DEPARTMENT OF PHILOSOPHY, AT THE UNIVERSITY OF CALIFORNIA, BERKELEY, WHERE HE IS ALSO A MEMBER OF THE INSTITUTE FOR COGNITIVE AND BRAIN SCIENCES AND THE CENTER FOR NEW MEDIA. HE PREVIOUSLY WAS A DISTINGUISHED PROFESSOR OF PHILOSOPHY AT THE GRADUATE CENTER OF THE CITY UNIVERSITY OF NEW YORK. HE HAS BEEN PHILOSOPHER-IN-RESIDENCE WITH THE FORSYTHE COMPANY AND HAS ALSO COLLABORATED CREATIVELY WITH DANCE ARTISTS DEBORAH HAY, NICOLE PEISL, JESS CURTIS, CLAIRE CUNNINGHAM, KATYE COE, AND CHARLIE MORRISSEY. ALVA IS A 2012 RECIPIENT OF A GUGGENHEIM FELLOWSHIP AND A FORMER FELLOW OF THE WISSENSCHAFTSKOLLEG ZU BERLIN. HE IS A 2018 RECIPIENT OF THE JUDD/HUME PRIZE IN ADVANCED VISUAL STUDIES. HE WAS A WEEKLY CONTRIBUTOR TO NATIONAL PUBLIC RADIO'S NOW DEFUNCT SCIENCE BLOG 13.7: COSMOS AND CULTURE. UNTIL 2025 ALVA IS AN EINSTEIN VISITING FELLOW AT THE FREE UNIVERSITY IN BERLIN, WHERE IS THE DIRECTOR OF THE REORGANIZING OURSELVES RESEARCH GROUP.

MATTEO VEGETTI
SUPSI, MENDRISIO

THE CONCEPT OF AN 'AERIAL SPATIAL REVOLUTION'

MATTEO VEGETTI IS PROFESSOR OF AESTHETICS AND PHILOSOPHY OF SPACE AT THE ACADEMY OF ARCHITECTURE IN MENDRISIO AND PROFESSOR AT SUPSI (DACD) OF THEORIES OF SPACE.
HE IS ALSO A MEMBER OF THE MASTER IN GEOPOLITICS AT THE SAPIENZA UNIVERSITY OF ROME. FOR MANY YEARS HE WAS LECTURER OF AESTHETICS AT THE POLITECNICO DI MILANO AND FROM 2019 TO 2022 HE WAS VISITING PROFESSOR AT THE UNIVERSITY OF BERGAMO. AMONG HIS WORKS: LA FINE DELLA STORIA (MILAN 2000), HEGEL E I CONFINI DELL'OCCIDENTE (NAPLES 2004), LESSICO SOCIO-FILOSOFICO DELLA CITTÀ (VARESE 2005), FILOSOFIE DELLA METROPOLI (ED., ROME, 2009), L'INVENZIONE DEL GLOBO (TURIN 2017), THE GLOBAL SPATIAL REVOLUTION (MILAN 2022), EARTHSCAPES. LE CONSEGUENZE DELLA VISIONE DELLA TERRA DAL SPAZIO (ED., WITH T. MORAWSKY, ROME, 2023), CORPO, SPAZIO, ARCHITETTURA. FENOMENOLOGIA DELL'ESPERIENZA SPAZIALE (ED., WITH F. BANDI, BRESCIA 2024).

The talk will discuss the origin of the fascinating but elusive concept of 'Raumrevolution', introduced by Carl Schmitt in his 'Land un Meer' (1942). This concept (which inspired the SNF Sinergia project entitled Aerial Spatial Revolution.The conquest of the air and its impact on) will be investigated in its historical and theoretical assumptions, which are closely linked to aesthetic reflection on the power of the medium to reformulate the perceptual field through its systemic effects. Rather than the attempt to legitimise a history of perception, the aim here is to discuss the effects of media-induced spatial changes on aesthetic perception (or rather: on what Henry Lefebvre would have called the 'production of space', in the triple sense of production of material space, perceived space and imagined space), and how these same changes can be reflected in the field of politics, giving rise to new visions and practices.

In conclusion, the talk will discuss how the theory of the spatial revolution might lend itself to a critical reinterpretation, and will offer an example from the field of study concerning the aesthetic-perceptual impact induced by the rise of aerial media.

KATRIN ALBRECHT
OSTSCHWEIZER FACHHOCHSCHULE

STREET VIEW OR AERIAL VIEW? COMPLEMENTARY MEANS OF REPRESENTATION FOR URBAN DESIGN PRACTICE AT THE BEGINNING OF THE 20TH CENTURY

KATRIN ALBRECHT IS AN ARCHITECT, RESEARCHER AND PROFESSOR OF ARCHITECTURAL HISTORY AND THEORY AT THE EASTERN SWITZERLAND UNIVERSITY OF APPLIED SCIENCES OST. AFTER GRADUATING FROM ETH ZUR-ICH, SHE WORKED AS AN ARCHITECT AND COMPLETED HER PHD ON THE WORK OF THE ITALIAN ARCHITECT ANGIOLO MAZZONI. AS POSTDOC, SHE FOCUSED HER RESEARCH ON THE HISTORY AND THEORY OF ARCHI-TECTURE AND URBAN DESIGN IN THE 19TH AND 20TH CENTURIES. SINCE 2017, SHE IS TEACHING AT THE ARCHITEKTURWERKSTATT ST. GALLEN, WHERE SHE IS CURRENTLY CO-LEADING THE INTERDISCIPLINARY RE-SEARCH PROJECT «AERIAL SPATIAL REVOLUTION» AND RESEARCHING ON INDUSTRIAL WORKER'S DWELLING IN EASTERN SWITZERLAND. HER PUBLICATIONS INCLUDE THE MONOGRAPH ANGIOLO MAZZONI, THE EDITED VOL-UME MANUALE ZUM STÄDTEBAU AND ESSAYS ON ITALIAN AND SWISS ARCHITECTURE AND URBAN DESIGN HISTORY OF THE 19TH AND 20TH CENTURY.

The contribution investigates the impacts of the aerial spatial revolution on the methods and practice of modern urban design and architecture at the turn of the 20th century, when the concept of space was fundamentally redefined in the context of the large city expansions and the establishment of urban design as a professionally and institutionally autonomous discipline. Systematic studies of old cities and ancient settlements as well as new theories on the art of designing cities and suburbs in the future gradually shifted the focus from individual architectural buildings to square and street spaces and to the city as a whole, thus from a close, fragmentary notion to a more and more distant view from afar or above, both in terms of the conception of city, its shape and image and the form and scale of its representation.

Although photography had long been invented and man had begun to move in the third dimension with balloons and powered aeroplanes, it was not until the 1920s that the photographic image of the city from above became a more widespread means used for representation and planning. It provided overview and orientation by bringing an infinite number of elements into a synthetic whole, revealing the coherence of architectural complexes and cityscapes in relation to landscape and territory in a way never seen and experienced before. Fascinating aerial photographs, similar to orthographic plans showing only “pretty patterns on paper” (Patrick Abercrombie, 1919), however risked to neglect the ordinary street view which corresponded to people's actual experience of their living space. Complementary to the grand overview, the viewpoint of the so-called “man in the street” was therefore considered to remain the test for successful planning of buildings, neighbourhoods, towns, gardens and surroundings.

The emergence of the new visual medium of aerial photography and its dissemination among architects and planners coincided with a crucial moment in the history and theory of urban design, when the perception of the city and its theoretical determination had finally reached a conclusion – at a time, however, when the city as a tangible entity had long since begun to dissolve.

TOMMASO MORAWSKI
SUPSI, MENDRISIO

LANDSCAPING EARTH: NOTES ON THE ASTRONAUTICAL REVOLUTION OF LANDSCAPE

TOMMASO MORAWSKI IS CURRENTLY A POST-DOCTORAL RESEARCHER AT THE UNIVERSITY OF APPLIED SCIENCES AND ARTS OF SOUTHERN SWITZERLAND (SUPSI), WITHIN THE SINERGIA PROJECT SINERGIA "AERIAL SPATIAL REVOLUTION. THE CONQUEST OF THE AIR AND ITS IMPACT ON CITY, ARCHITECTURE AND TERRITORY FROM THE ORIGINS OF AVIATION TO PRESENT TIME". IN 2017, HE OBTAINED HIS PHD IN PHILOSOPHY AND HISTORY OF PHILOSOPHY AT SAPIENZA – UNIVERSITÀ DI ROMA. HIS MAJOR RESEARCH FOCI INCLUDE GERMAN ENLIGHTENMENT, HISTORY AND PHILOSOPHY OF CARTOGRAPHY, MEDIA THEORY AND GEO-PHILOSOPHY.

The most important event in cosmonautical exploration was not the reaching of distant lunar territory, but the fact that the Earth for the first time had the opportunity to see itself, to meet itself. Two photographs in particular have imposed themselves as a true visiotype of our planetary imagination, establishing the birth of a new landscape consciousness of the cosmos: Earthrise (1968) and The Blue Marble (1972). This article analyses the landscaping operation from which the new astronautical worldview originated: that "altered image of the Earth" that represents the most important and lasting legacy of the 'astronautical spatial revolution', the last great global spatial revolution in the air age.

KATHRIN MAURER
UNIVERSITY OF SOUTHERN DENMARK, ODENSE, DENMARK

THE SENSORIUM OF THE DRONE AND COMMUNITIES

KATHRIN MAURER IS PROFESSOR OF HUMANITIES AND TECHNOLOGY AT THE UNIVERSITY OF SOUTHERN DENMARK. HER RESEARCH FOCUSES ON SURVEILLANCE TECHNOLOGY, DRONES, DISCOURSES OF WAR, AND VISUAL CULTURE. SHE IS THE LEADER OF THE "DRONE IMAGINARIES AND COMMUNITIES" RESEARCH CLUSTER FUNDED BY THE INDEPENDENT RESEARCH FOUNDATION DENMARK AND OF THE RESEARCH PROJECT "THE AESTHETICS OF BIOMACHINES AND THE QUESTION OF LIFE" SPONSORED BY THE VELUX FOUNDATIONS. SHE IS ALSO THE CURRENT LEADER OF THE UNIVERSITY OF SOUTHERN DENMARK'S CENTER FOR CULTURE AND TECHNOLOGY. SHE HAS PUBLISHED WIDELY ON CIVILIAN AND MILITARY DRONES AND THEIR INTERSECTIONS WITH VISUAL ARTS, LITERATURE, AND FILM. SHE IS THE AUTHOR OF THE MONOGRAPH "THE SENSORIUM OF THE DRONE AND COMMUNITIES" (MIT PRESS, 2024), AND SHE CO-EDITED THE COLLECTED VOLUMES "DRONE IMAGINARIES: THE POWER OF REMOTE VISION" (MANCHESTER UNIVERSITY PRESS, 2020) AND "VISUALIZING WAR: EMOTIONS, TECHNOLOGIES, COMMUNITIES" (ROUTLEDGE, 2018).

This is a paper about how drones aesthetically sense the world, and the imaginaries of communities they construct. Drone technology has garnered critical attention across disciplinary fields, from engineering to the social sciences and humanities. While the first wave of drone scholarship was pivotal in initiating the debate on the emergence and routinization of this technology, this scholarship can also be said to have privileged the idea of the "scopic regime" in its analyses of the connection between vision and power.

Researchers have defined the scopic regime of the drone as a militarized regime of hypervisuality that effects a vertical, hierarchical, and totalized power relation between the drone operator and the surveilled target. While the scopic regime is certainly key to descriptions of drone vision, this talk aims to broaden the drone's spectrum of perception with the notion of the aesthetic sensorium.

The talk suggests the sensorium of the drone as a complex, multimedia, synesthetic sensing assemblage, in which the human agent is enmeshed with the drone's technical apparatus. Drone sensoria can sense in many more ways than the scopic regime suggests. Drone sensing can be blurred, flattened, rasterized, three-dimensional, or swarm-like; and these different modes of sensing are often connected to other sensual registers, such as sound, touch, smell, and thermal sensing. The presentation mainly explores the sensorium of civilian, commercial, and amateur drones, although it also remains highly aware that military and civilian remote sensing technologies can be deeply intertwined. In order to analyze the different sensorial registers of the nonmilitary drone, the talk takes an aesthetic approach to technology, working with two intersecting understandings of aesthetics. One understanding, following the original meaning of the Greek word aisthêsis, refers to aesthetics as a way of experiencing, and it explores how the drone-human assemblage perceives the world. The other refers to aesthetic mimetic representation, and focuses on how aesthetic drone imaginaries in literature, popular culture, visual arts, and films negotiate the sensorial technology of the drone.

The central thesis of the talk is that aesthetic drone sensoria construct imaginaries of social communities. In research about drones, communities are mainly discussed in a military context. As products of the scopic regime, such communities are shaped by the clear oppositions that regime brings: top/bottom, target/nontarget, observer/non-observer, visible/invisible, machine/human. In contrast, the lecture shows that aesthetic drone sensoria can construct communities on the basis of decentralized, network-like, and fluid sensing processes. Of particular interest are drone community models that highlight the formations of swarms, crowds, data-calculable publics, the post-human, and the planetary. The talk shows how drone sensoria can change our understanding of human communities in today's digital world, where remote sensing technologies, artificial intelligence, and robots closely interact with humans. The talk intends to create critical awareness regarding whether drone sensoria empower and benefit human communities (fostering sustainability, equality, or human rights) or disempower them by endangering ethical values, civil liberties, and privacy. The aesthetic approach to non-military drone community visions makes this aesthetic approach on drones unique. Aesthetics as a noninstrumental critical discourse can reflect the vulnerability, uncertainty, and fragility of drone technology. It also provides a trajectory to historize drones and thereby rethink the narratives that celebrate drone technology as a game-changing, state-of-the-art technology. The talk gives profound insight into the emerging new field of contemporary and popular drone art and its modernist predecessors.

LISA MORAVEC
AKADEMIE DER BILDENDEN KÜNSTE, WIEN

KÖRPERLICHE INTELLIGENZ UND KÜNSTLICHE KÖRPER: PERFORMANCE IMPROVISATIONEN

DR. LISA MORAVEC IST KUNSTHISTORIKERIN, KURATORIN UND KRITIKERIN. SIE LEHRT AN DER AKADEMIE DER BILDENDEN KÜNSTE IN WIEN. IHRE FORSCHUNG KONZENTRIERT SICH AUF PERFORMATIVE ELEMENTE IN DER KUNST MIT EINEM SCHWERPUNKT AUF VERBINDUNGEN VON MENSCHLICHEN, DIGITALEN UND TIERISCHEN AKTEUREN. IHRE LETZTE PUBLIKATION "TRAINING HUMANS NOT MACHINES: AI AND ITS PERFORMANCE CULTURE OF CRITIQUE" IST IM MÄRZ (2024) IN TDR ERSCHIENEN. IHRE MONOGRAPHIE "DRESSAGED ANIMALITY: HUMAN AND ANIMAL ACTORS IN CONTEMPORARY PERFORMANCE" ERSCHEINT BEI ROUTLEDGE (AUG 2024). IHR DOKTORAT HAT SIE AN DER ROYAL HOLLOWAY, UNIVERSITY OF LONDON ABGESCHLOSSEN.

Es gibt einen Grund, warum wir einen Körper haben. In den 1980er Jahren machte Hans Moravec (sowie andere) darauf aufmerksam, dass künstliche Intelligenz und robotische Rationalität nur sehr wenig Rechenaufwand erfordern, während sensomotorische Fähigkeiten und Wahrnehmungsfähigkeiten jedoch enorme Rechenressourcen benötigen. Im Gegensatz zu kunsthistorisch/kritischen Studien, die sich explizit auf das Digitale konzentrieren und das kreative Potenzial von generativer KI hinterfragen, konzentriert sich mein Vortrag auf „körperliche Intelligenz“. Er ist theoretisch mit einer Kritik an der hybriden politischen Ökonomie der KI (die ihre Wurzeln in der Kybernetik seit der Mitte des 20. Jahrhunderts hat), und die Reproduktion strukturell verwurzelter intersektionaler Geschlechterdiskriminierung einschließt, gerahmt, um die Gegenpole von „human bodily intelligence“ und „machine-based embodied AI“ dialektisch zu analysieren.

Mein Vortrag konzentriert sich auf Eva-Maria Krafts jüngstes Research- und Tanzprojekt (2017-2023), das in Zusammenarbeit mit Informatikern zustande gekommen ist. In ihren Performances versucht sie interaktiv mit einem datentrainierten (in Frage gestellten geschlechtsneutralen) humanoiden social Roboter Pepper auf der Bühne zu tanzen.

In Bezug auf diese künsterlische Performancearbeit, analysiert mein Vortrag die folgenden Fragen: Wenn künstlich synchronisierte Interaktionen zwischen Mensch und Maschine dazu beitragen, soziale Interaktionen jenseits (intersektionaler) körperbasierter Formen der Diskriminierung zu sehen, wie verändert dann diese posthumanistische Mensch-Maschine-Ästhetik der Performance Improvisation unser Verständnis der gemischtgeschlechtlichen Geschichte der zeitgenössischen Performance? Wie verändert das unser Verständnis von physischer, bewegungsbasierter Interaktion? Und was sagt das darüber aus, inwieweit kunst- und medienbasierter Diskurs (sowie künstlerische Arbeiten), das zunehmend KI-basierte kapitalistische System ästhetisch kritisieren kann?

ANNA SCHOBER
UNIVERSITÄT KLAGENFURT

ICH-FIGUR IN KONKRETER SZENE: EIN MUSTER DER PUBLIKUMSADRESSIERUNG UND SEINE VERWENDUNG IN DER KUNST

ANNA SCHOBER, UNIV.PROF. FÜR VISUELLE KULTUR AN DER UNIVERSITÄT KLAGENFURT. HABILITATION AN DER UNIVERSITÄT WIEN MIT EINER ARBEIT ZUR GESCHICHTE UND ÄSTHETIK POLITISCHER ÖFFENTLICHKEIT. FORSCHTE UND ARBEITETE UNTER ANDEREM AUCH AN DEN UNIVERSITÄTEN GIESSEN UND VERONA. PUBLIKATIONEN ZUR ÜBERMITTLUNGSGESCHICHTE VON IRONIE, MONTAGE, VERFREMDUNG; POLITISCHE KINOBEWEGUNGEN SEIT 1968; REZEPTIONSGESCHICHTE VON WALTER BENJAMIN; ZUM VERHÄLTNIS DISKURSANALYSE UND BILDWISSENSCHAFTEN; MIMESIS UND KONVERSION; POLITISCHE IKONOLOGIE ETC.

Mittels KI-Werkzeugen generierte Bilder beruhen auf dem Prinzip der statistischen Wiedergabe (Hito Steyerl). Das Althergebrachte, Bekannte und Stereotype wird in diesem Prozess nicht nur reproduziert, sondern erfährt eine Zuspitzung. Diese Bilder sind stark auf ein Wiedererkennen ausgerichtet; ihnen ist immanent, dass sie Reaktionen des Publikums in ihrer Erscheinungsweise „zurückspiegeln“ und sie zeigen ein gewisses „Strahlen“, das daraus resultiert, dass sie daraufhin kalkuliert sind, auf sozialen Medien geteilt zu werden und einen emotionalen (etwa sentimentalen) Bezug wahrscheinlich zu machen.

Der Vortrag diskutiert die Weitergabe eines bestimmten Musters der ästhetischen Publikumsadressierung, das darin besteht, Bildpersonal einzusetzen, das in Form der „allsehenden“ Frontalfigur oder des Frontalporträts, als Rückenfigur oder als kleines Gruppenporträt von 2-3 Personen auftritt, um den Blick der Betrachter und Betrachterinnen anzuziehen und in den Bildhintergrund (oder auf einen beigegebenen Text) zu lenken. Meist ist es eine im Vordergrund scharf sichtbare Gestalt, die den Blick in einen Bildmittel- und -hintergrund hineinführt, in dem sich eine bestimmte „Szene“ konkretisiert (zum Beispiel: eine Konfliktzone wie Gaza, eine Protestumgebung oder ein Urlaubsareal). Über Stock-Images finden solche Bilder millionenfach Eingang in Medienkanäle wie Zeitschriften, Blogs oder Instagram. Aber auch in der Fotografie der Gegenwart, die oft zwischen kommerzieller Verwertung und Kunst changiert, wird dieses Bildmuster häufig eingesetzt.

Techniken über KI-Systeme Bilder zu generieren wie statistisches Rendering und 3D Computergrafik und Raytracing nutzen nicht zuletzt auch Künstlerinnen und Künstler, meist in nicht-standardisierter Weise und nicht zu vordergründig oder ausschließlich kommerziellen Zwecken. Einer von ihnen ist Thomas Albdorf, der in seinen Arbeiten ebenfalls verschiedene Bilder zu einer visuellen Einheit synthetisiert. In der Fotoarbeit Untitled (Focus) aus der Serie bzw. dem Buch I Know I Will See What I Have Seen Before (2015) setzt er sich zum Beispiel mit dem genannten dominanten Bildmuster auseinander. In Untitled (Focus) ist die Gestaltung im Bildvordergrund keine menschliche Gestalt oder ein Gesicht, sondern skulpturaler Natur – ein verwirrendes Gemisch aus haptisch anmutenden Materialen wie einem Stoff und Glas- oder Spiegelscherben, eher abstrakten Bildelementen und Fragmenten von Bildern österreichischer Gebirge, wobei letztere die spitzen Scherben wie eine „Bildhaut“ überziehen.

Albdorf transformiert Fotografie, indem er sie mit der Skulptur verschränkt und so erweitert, wobei er mit automatisierten Prozessen der Bildgewinnung experimentiert. Er ruft diverse Bildmuster und -traditionen, Materialen und Techniken auf und schiebt sie ineinander. Zugleich spielt die Arbeit mit einem ästhetischen Kalkulieren von Resonanz, indem sie aufzeigt wie wichtig kleine „Stücke“ des Realen (der Stoff, die Scherben, die Gipfel-Bilder) sind, um unser sehendes Interesse anzuziehen, zu halten und zur Reflexion über den Zusammenhang zwischen Fotografie und das Sehen von Welt im Zeitalter veränderten Bildtechniken hinzulenken.

Im Beitrag werden bezüglich des genannten Musters der Publikumsadressierung folgende Fragen angesprochen:

- Welche historischen Bildtraditionen können bezüglich dieses Musters angeführt werden?
- Wie verändert es sich in der Gegenwart und insbesondere in Zusammenhang mit KI-gestützter Bildgenerierung?
- Was macht dieses Bildmuster so außerordentlich attraktiv für Kommunikationsakte der Gegenwart?
- Wie beziehen sich Künstler und Künstlerinnen, aber auch politische Protestbewegungen auf diese Bildtraditionen und wie ver-wenden sie diese bzw. was holen sie durch Wiederholung/ Übertreibung/ Verfremdung aus dem Verarbeiteten in welcher Weise heraus?
- Inwiefern geht es bei diesem Bildmuster um das Kalkulieren von „Anrufung“ des Publikums und/ oder das Erzeugen von Resonanz?

BEATRICE SASHA KOBOW
PLUS, SALZBURG / UNIVERSITÄT LEIPZIG

DIE KÜNSTLERIN ALS MEDIUM
ÜBERLEGUNGEN ZUM ENDE DER MEISTERSCHAFT (AM BEISPIEL HILMA AF KLINTS)

BEATRICE SASHA KOBOW STUDIED PHILOSOPHY AND HISTORY AT THE UNIVERSITY OF LEIPZIG AND AT THE DLL (GERMAN LITERARY INSTITUTE) IN LEIPZIG POETRY AND SCREENWRITING. SHE ATTENDED THE IOWA WRITER'S WORKSHOP AND STUDIED FILM AT COLUMBIA UNIVERSITY BEFORE WRITING A DISSERTATION IN FILM PHILOSOPHY (SEE WHAT I MEAN, MENTIS 2007). HER HABILITATION ON HEURISTIC FICTIONS WAS PUBLISHED WITH MENTIS IN 2019 (DER SPRUNG DIE SPRACHE ODER DENKEN ALS-OB) AND HER NEW BOOK 'BEDEUTUNGSPERMANENZ' (BRILL) WILL BE OUT IN DECEMBER 2024. SHE IS PRIVATDOZENTIN AT LEIPZIG AND TEACHES AT THE PARIS LODRON UNIVERSITY IN SALZBURG AND IN THE ARQUS-NETWORK.

Hilma af Klint ist die Mutter der modernen Abstraktion. Die Materialität (besonders die ungewöhnliche Größendimension der Leinwände und die Farbigkeit) ihrer seriellen Werke, die sie selbst als ‚Bilder für den Tempel' bezeichnet, konstituiert eine wichtige Dimension der Innovation dieses Oeuvres. Es verändert sich in ihm aber vor allem auch die Konzeption des Meisterns in der Kunst – die Künstlerin selbst wird zum Medium der Kunst.

Hilma af Klints Zyklus ‚Bilder für den Tempel' beschäftigt sich auf drei Weisen mit dem Transzendenten – mit dem Zukünftigen, denn af Klint verfügt, dass das Testament ihrer Werke erst 20 Jahre nach ihrem Tod (der auf das Jahr 1944 fällt) eröffnet werden soll, weil sie annimmt, dass diese Werke erst dann auf wirksame Weise im Diskurs ankommen werden; mit dem Kosmologischen, denn af Klint versucht in ‚organischen' Abstraktionen Ereignisse wie den Urknall oder das primordiale Chaos (die Ordnung des Alls vorbegrifflich, d.h. nicht als Kosmos, sondern als Chaos) zu repräsentieren, es also in die Ordnung einer Repräsentation einzufangen und damit zum Kosmos (dem geordneten Ganzen) hinzuzufügen; und sie befasst sich eben damit auch mit dem Meta-Physischen, nämlich formal damit, wie das Chaotische und ‚Natürliche' (außerhalb eines menschlichen Handlungsrahmens Liegende) repräsentiert werden könne.

Af Klint versteht sich selbst als ‚Medium' und versagt sich damit auf philosophisch relevante Weise einer Autorschaft und in diesem Sinn: Meisterschaft. Sieht sie sich doch viel eher als Vollstreckerin oder Weiterführerin einer ihr von ‚Geistern' eingegebenen Aufgabe: der Darstellung des Kosmos und des menschlichen Lebens als Zyklus in ‚Bildern' (Repräsentationen) für den Tempel. D.h. für einen zukünftigen Ort des Verstehens dieser Gesamtheit der Ordnung, das damit dem Profanen und dem Instrumentellen entzogen ist.

Hilma af Klint überwindet mit ihrer Neudefinition dessen, was ihre Autorschaft bedeutet, die Aufgabe der Kunst(rezeption) als bloßer Rekonstruktion (nach Schleiermacher) und der Integration ins Gegenwärtige (nach Hegel), wie sie Gadamer diskutiert. Zunächst ist die Rezeption der Werke af Klints als Beitrag zur ‚Überlieferung' gekennzeichnet von der Auffassung eines singulären, weiblichen Genies, das jetzt endlich seinen Platz im Kanon einnehmen werde.

Af Klint arbeitete aber weder ganz alleine – sie ist Teil der Künstlerinnen-Gruppe ‚De Fem' und steht im Austausch mit verschiedenen Zeitgenossen/innen, noch waren ihre Werke ‚genial' in einem widerfahrnisartigen, voraussetzungslosen, naturbegabten Sinn: af Klint wird an einer Kunstakademie ausgebildet, den Werken gehen viele kleinformatige Studien und das Erproben neuer Techniken voraus, die in der Zeit en vogue werden, wie z. B. die Technik der Ecriture automatique. Es kann ebenfalls nicht darum gehen, af Klint nun als ‚Mitglied des Pantheons' ihren ‚rechtmäßigen Platz' zuzuweisen. Das Hinzufügen von token-Individuen ermöglicht nur ein weiteres Mal das stillschweigende Absehen von einer wirklich folgenreichen und notwendigen Revision des Kanons.

In der Aufarbeitung der Entstehungsgeschichte der Werke ist zu erwähnen, dass Frauen, die sich als ‚Medien' verstehen, ihre Selbst-Präsentation oft von einer anfänglichen Konzentration auf die Fremdbestimmtheit durch äußere Einflüsse abwandeln hin zu einem stetig größeren Anteil an Autorschaft; auch bei af Klint ist ein solcher Wandel in der Selbst-Darstellung zu verzeichnen. Zunächst betont sie das ‚Eingeben der Aufgabe' und das Schaffen der Werke quasi in einem fremdbestimmten Wurf ‚ohne Zögern oder Revisionen', während sie später bemerkt, sie habe die Werke geschaffen, so als ‚stünden die fremden Meister neben ihr'. In der letzten Phase und auch bei der Sichtung ihrer Materialien, Notizbücher und Werke für das Archiv geht sie methodisch vor mit einer klaren zielführenden Absichtlichkeit. Die besondere Aufgabe, jedoch, vor die sich af Klint gestellt sieht und die sie entgegen der Warnung ihrer Mitstreiterinnen von ‚De Fem' übernimmt, ist die Darstellung des Kosmos in ›Bildern für den Tempel".

Die Behauptung einer Permanenz der Bedeutung (und damit der Transzendenz) gegen das Profane und das Instrumentelle ist in meinen Augen die kritische Herausforderung an eine feministische Metaphysik-Kritik heute, die wir am Beispiel af Klints skizzieren können.

CHRISTIANE HEIBACH
UNIVERSITÄT REGENSBURG

DER KLIMAWANDEL UND DIE KÜNSTE: ERKENNTNISPOTENTIALE SPEKULATIVER SZENARIEN

CHRISTIANE HEIBACH IST SEIT 2016 PROFESSORIN FÜR MEDIENÄSTHETIK AM INSTITUT FÜR INFORMATION UND MEDIEN, SPRACHE UND KULTUR DER UNIVERSITÄT REGENSBURG. DAVOR WAR SIE DFG-STIPENDIATIN AN DER HOCHSCHULE FÜR GESTALTUNG KARLSRUHE (2009- 2013), VERTRETUNGSPROFESSORIN AN DER UNIVERSITÄT KONSTANZ (2014/15) SOWIE LEITERIN DES SNF-PROJEKTS "GESTALTETE UNMITTELBARKEIT. ATMOSPHÄRISCHES ERLEBEN IN EINER AFFEKTIV-RESPONSIVEN UMGEBUNG" (2015-2017) AM INSTITUT EXPERIMENTELLE DESIGN- UND MEDIENKULTUREN DER FHNW BASEL. DIE HABILITATION ERFOLGTE 2007 AN DER UNIVERSITÄT ERFURT MIT EINER ARBEIT ZUR GESCHICHTE UND THEORIE DER MULTIMEDIALEN AUFFÜHRUNGSKUNST. IHRE FORSCHUNGSSCHWERPUNKTE SIND MEDIENÄSTHETIK, EPISTEMOLOGIE DER MULTI- UND INTERMEDIALITÄT; THEORIE UND ÄSTHETIK DIGITALER MEDIEN, MEDIENÖKOLOGIEN.

Kaum ein Thema ist insbesondere für die jüngeren Generationen so bedrohlich wie die verschiedenen Szenarien des Klimawandels, wobei – trotz dessen Evidenz – allen diesbezüglichen Prognosen ein Gutteil an Spekulation zugrunde liegt. Trotz komplexester Rechenmodelle und umfassendem Einsatz von Hochtechnologien bleibt unklar, wie sich die aktuellen Parameter (CO2-Ausstoß, globale Erwärmung, steigende Meeresspiegel, zunehmende Vermüllung der Biosphäre, etc.) tatsächlich auf unsere zukünftigen Lebensumstände auswirken werden. Die Künste nehmen sich schon seit geraumer Zeit dieses Themas an und entwickeln dabei mediale Strategien, die – so die These – einen wichtigen Beitrag zu den Erkenntnissen über Handlungsoptionen für die Zukunftsgestaltung unter den Prämissen der ökologischen Krise leisten können. Anhand von Beispielen möchte ich den komplexen Zusammenhang zwischen einer prekären Gegenwart, künstlerisch-medialen Spekulationswelten und konkreten Erkenntnis- und Handlungsräumen aufzeigen: So imaginiert Pinar Yoldas‘ Installationsserie Ecosystems of Excess (https://pinaryoldas.info/Ecosystem-of-Excess-2014) Meereslebewesen, die Plastik zu ihrer Lebensgrundlage gemacht haben, und macht damit darauf aufmerksam, dass die Evolution durchaus auf die ‚naturfremden‘ Substanzen menschlichen Mülls zu reagieren in der Lage ist. Margaret und Christine Wertheims Langzeit-Kollektivprojekt Crochet Coral Reef (https://crochetcoralreef.org) richtet sich an alle Handarbeitswilligen, die bereit sind, nach Vorlagen die fraktalen Strukturen und strahlenden Farben der sterbenden Korallenriffe mit Wolle und anderen Materialien mittels der traditionellen Kunst des Häkelns nachzubilden. Durch diese sehr haptische Tätigkeit bekommen die Beteiligten einerseits ein anderes Verhältnis zur Komplexität der Korallenstrukturen, andererseits tun sie sich teils in Gruppen zusammen, um kollektiv gegen den Niedergang des Naturwunders anzukämpfen. Mit solchen Initiativen erschaffen Künstler:innen nicht nur ästhetische Welten mit ungewöhnlichen Medien und Materialien, sondern verweisen auch auf neue Handlungsoptionen, die für eine aktive Gestaltung zukünftiger Lebensräume nutzbar gemacht werden können.

Ziel des Vortrags ist es allerdings nicht nur, künstlerisch-ökologische Projekte in ihrer medialen und ideellen Struktur zu analysieren, sondern darüber hinaus zu fragen, inwieweit und mit welchen Strategien Kunst generell ein epistemisches Feld abzustecken in der Lage ist, innerhalb dessen Erkenntnisse für konkrete Problemlagen generiert werden können. Hierzu bedarf es einer näheren Betrachtung des Begriffs der Spekulation, der sich von den Begriffen der Fiktion sowie der Utopie bzw. Dystopie deutlich abhebt. Dass spekulative Szenarien ernsthafte wissenschaftliche Instrumente darstellen, wurde schon in Think Tanks wie der RAND-Corporation erkannt und dort als Motor für neue Technologieentwicklungen im Kalten Krieg genutzt; ebenso finden sie sich in hochabstrakten philosophischen Diskursen als Gedankenexperimente wieder – um nur zwei Beispiele zu nennen. In den Künsten bekommen spekulative Szenarien nun eine konkrete Medialität und Materialität, die ihnen womöglich eine andere, weitreichendere Wirkungsmacht verleiht. Diese Frage stellt die übergreifende Klammer in der Auseinandersetzung mit den genannten (und weiteren) künstlerischen Beispielen dar.

RAHMA KHAZAM
INSTITUT ACTE, SORBONNE PARIS 1

TOWARDS AN ENVIRONMENTAL AESTHETICS

DR. RAHMA KHAZAM IS A RESEARCHER, CRITICAL THEORIST AND ART HISTORIAN AFFILIATED TO INSTITUT ACTE, SORBONNE PARIS 1 AND ENSADLAB, PARIS. SHE STUDIED PHILOSOPHY AND ART HISTORY AND RECEIVED HER PH.D. FROM THE SORBONNE IN AESTHETICS AND ART THEORY. HER RESEARCH SPANS THE FIELDS OF MODERNISM, DIGITAL ART AND CONTEMPORARY AESTHETICS, AND HAS BEEN PUBLISHED IN EDITED VOLUMES, EXHIBITION CATALOGUES AND ACADEMIC JOURNALS. RECENT PUBLICATIONS INCLUDE: “SON ET IMAGE: FACE AU RÉEL”, IN L'ÉCHO DU RÉEL, EDITIONS MIMÉSIS, 2021; “IKONISCHE UND SPEKULATIVE WENDE: VON VISUALITÄT ZU REALITÄT”, IN NACH DER IKONISCHEN WENDE. AKTUALITÄT UND GESCHICHTE EINES PARADIGMAS, KADMOS, 2021; “CLEMENT GREENBERG'S MODERNISM: HISTORICIZABLE OR AHISTORICAL?”, IN HISTORICAL MODERNISMS, BLOOMSBURY, 2021; OBJETS VIVANTS, ED. RAHMA KHAZAM, EDITIONS MIMÉSIS, 2023, “REENVISIONING THE TECHNOLOGICAL SUBLIME” IN CHRISTINA KUBISCH: INAUDIBLE, INVISIBLE, PRESSES DU RÉEL, 2023.

The environmental impact of artworks is a fast-growing research topic in art. Yet whereas the impact of digital technology's extensive material infrastructure or of traditional media such as lead paint are well documented, little attention is paid to the aesthetic implications of such research. Does highlighting the use and abuse of toxic metals such as lead in the history of painting affect the aesthetic significance of the artworks in question? Do the numerous contemporary artworks seeking to raise awareness of environmental degradation still have an aesthetic value, despite their almost exclusive focus on materials and their environmental effects?

These and other questions will be addressed through examples of environmentally aware research projects and artworks. Take artist, scholar and educator Adam Brown's Shadows from the Walls of Death (2019-ongoing). Comprising performances and exhibitions, the project explores the impact of the highly toxic copper arsenic pigment known as Paris Green, which was widely used in art due to its luminosity and even today can still be found in many artworks in museum displays.

Named after an 1874 book by Dr. Robert Kedzie designed to publicize the risks of arsenic-pigmented wallpaper, Shadows from the Walls of Death investigates the production and uses of Paris Green, thereby questioning the viewer's relationship to the colour green and demonstrating how attempts to recreate or imitate nature all too often end up damaging the environment instead. The focus is no longer on the aesthetic dimension but on considerations of an environmental nature, yet although these are generally regarded as extraneous to the artwork, in this case they afford us a far better understanding of it than criteria of beauty or originality.

The use of raw materials in the context of Victorian material culture has also proved harmful – not only to the environment but also to the humans engaged in their extraction and processing. As Adelene Buckland points out, the mining, extraction, production and dissemination of raw materials in the form of art, textiles and handicrafts among other uses, has left a trail of slavery, colonialism, war and environmental destruction in its wake.1 Contrary to standard definitions of art, here the materials are considered in isolation from the artwork as such, allowing us, once again, a better understanding of the context and economic motivations underlying the production of the pieces in question, and colouring, as I will argue, our aesthetic appreciation of them.

Plastics are another cause of environmental destruction, playing a key role not only in photography and film but also in digital technology, from underwater or underground cables to server farms, as Heather Davis points out. Indeed for Davis, the ubiquity of plastics, whose uses range from packaging, clothing, paint and carpeting to furniture and much more, is such that they define the framework to which everything else must adapt.2As I will argue, these research projects and artworks point to the need for a new and different aesthetics and set of criteria where representation, originality and authorship take second place to a radical critique of the medium and materials of art and to an emphasis on their capacity to effect sustainable environmental change – a critique that can give us a less abstract and more broad-based understanding of the artwork than traditional aesthetics is able to offer.

J. EMIL SENNEWALD
UNIVERSITÉ PARIS 8

IM SCHMELZ: LANDSCHAFT ALS MEDIUM VON KUNSTPRAXIS AUF DEM FURKAPASS

DR. J. EMIL SENNEWALD IST KUNSTKRITIKER UND AUTOR. PROFESSEUR ASSOCIÉ SUR UN SERVICE TEMPORAIRE (PAST) UND FORSCHUNGSLEITER IN DER ABTEILUNG FOTOGRAFIE DER UFR ART, PHILOSOPHIE, ESTHÉTIQUE DER UNIVERSITÄT PARIS 8, ARBEITET ER ZU DEN BEGRIFFEN AUSSTELLUNG, KRITIK, WAHRHEIT DES BLICKS UND REKONSTRUKTION. ALS VISITING PROFESSOR AN DER EDHEA (SIERRE, WALLIS) UNTERRICHTET ER PHILOSOPHIE UND LEITET DAS FORSCHUNGSPROJEKT «EN FONTE – IM SCHMELZ».

Von Goethes Überquerung im Jahre 1779 über Axel Hüttes quasi exotisierender Aufnahme der Furka aus dem Jahr 1995, Joseph Kosuths Inschrift eines Satzes aus Goethes Schweizer Briefen auf einem Felsvorsprung 1999 bis zu oder Florian Maier-Aichens Blick auf den Weg zum Rhonegletscher 2013: seit über 200 Jahren ist der Furkapass, der Andermatt im Kanton Uri mit Gletsch im Kanton Wallis verbindet, Gegenstand künstlerischer Zuwendung.

Das 1895 auf 2340 Metern erbaute Hotel «Furkablick» spielte hierbei eine wichtige Rolle: Zwischen 1983 und 1999 hinterließen im Rahmen des von dem Galerist Marc Hostettler initiierten Projektes «Furk'art» über 60 Künstlerinnen und Künstler (Joseph Beuys, James Lee Byars, Daniel Buren, Christoph Rütimann, Roman Signer, Lawrence Weiner, Remy Zaugg und viele andere) auf dem Furkapass Spuren auf Felsen, Gipfeln oder Steinen, inszenierten Performances. Sie nutzten die Landschaft als Resonanzraum und Medium.

Wenn mit Anne Coquelin «der Begriff der Landschaft und ihre wahrgenommene Realität eine Erfindung, ein hinterlegtes kulturelles Objekt» sind, dann ließe sich diese mit dem Begriff «Medium» fassen (Anne Coquelin, L'invention du paysage, Paris, 2000, S. 10). Es stellt sich die Frage, wie dessen «Funktion, die Rahmen der Wahrnehmung von Zeit und Raum ständig neu zu versichern» sich in der Kunstpraxis verwirklicht. Noch heute zeugen die hinterlassenen Werke und das zum Residenzort gewandelte Hotel von dieser Funktion. Nun tritt der Aspekt des Klimawandels hinzu. Furkapass und Rhonegletscher sind seit Mitte des 19. Jahrhunderts touristisches Ziel. Der Beginn des Tourismus fällt mit einer beschleunigten Gletscherschmelze zusammen, die heute die düstersten Prognosen über die Wasserverfügbarkeit im Tal, die Erosion der Alpen und die geologische Zukunft der gesamten Region hervorruft. Die durch ihre Bildgeschichte medialisierte Landschaft erscheint heute als Ruine (im Sinne von Anna Lowenhaupt Tsing, The mushroom at the end of the world: on the possibility of life in capitalist ruins, Princeton, 2015).

Der Vortrag stellt, idealerweise in der Sektion «Medium und Milieu: Umgebung, Umraum, Umwelt», diese Entwicklung mit Blick auf die Rolle des Konzepts der Landschaft als Medium von Kunstpraxis vor. Zugleich handelt es sich um einen vorläufigen Forschungsbericht: Zusammen mit dem Künstler-Duo Petra Koehle und Nicolas Vermot-Petit-Outhenin geht J. Emil Sennewald 2024 unter dem Titel «En fonte – Im Schmelz. Sous le regard de la Furka ou l'image en ruines» am Institut Arts Visuels der EDHEA (Sierre) der Frage nach, in welchem Umfang Landschaft und deren Bilder generierende Verwirklichung Einfluss auf die Handlungsmöglichkeiten in einer Umwelt haben, die sich rasant verändert. Das Forschungsprojekt will erfassen, was passiert, wenn sich Kunstpraxis mit der Umgebung vermittelt, wie Kunst und Natur sich gegenseitig als Bild und Darstellung konstituieren, was sie als Handlung (oder Nicht-Handlung) anregen. Der Vortrag folgt der Hypothese, dass die Verwendung der Landschaft als Medium in künstlerischer Praxis die von Hannah Arendt im Kontext der Ruine als ontologische Verwurzelung benannte «faculté d'agir» anders bereit stellt (Hannah Arendt, Condition de l'homme moderne, Paris, 1994, S. 314). Wie genau das aussehen könnte und inwiefern Landschaft als Medium Hindernis für aktuell dringende kollektive Aktion sein könnte, soll Gegenstand einer weiterführenden Diskussion sein.

BILDER IM ENTSTEHEN
EIN KURZWORKSHOP DES DFG-PROJEKTES ›VISUELLE BILDUNG‹
MIT KATJA BÖHME (UNIVERSITÄT DUISBURG-ESSEN), ANDREA SABISCH (UNIVERSITÄT HAMBURG), JÖRG STERNAGEL (UNIVERSITÄT PASSAU), VOLKMAR MÜHLEIS (LUCA, BRUXELLES), UND CAROLINE HEEL (ADBK KARLSRUHE).

DR. KATJA BÖHME IST SEIT APRIL 2024 PROFESSORIN FÜR KUNSTPÄDAGOGIK | DIDAKTIK DER KUNST AN DER UNIVERSITÄT DUISBURG-ESSEN. ZUVOR WAR SIE AN DER UNIVERSITÄT HAMBURG POSTDOC IM DFG-PROJEKT ›VISUELLE BILDUNG‹ UND WISSENSCHAFTLICHE MITARBEITERIN AN DER UNIVERSITÄT DER KÜNSTE BERLIN UND DER KUNSTAKADEMIE MÜNSTER. IHRE FORSCHUNGS- UND ARBEITSSCHWERPUNKTE SIND: PROZESSE DER BILDERFAHRUNG, DER KONNEX ZWISCHEN MEDIALITÄT UND BILDUNGS-/ PÄDAGOGISCHEN PROFESSIONALISIERUNGSPROZESSEN SOWIE FORMEN VISUELLEN REFLEKTIERENS. IN IHRER EMPIRISCHEN FORSCHUNG BEWEGT SIE SICH AN SCHNITTSTELLEN ZWISCHEN KUNST, BILDUNGSTHEORIE UND MEDIENPHILOSOPHIE. IHRE PROMOTION ›BILDER – BLICKE – REFLEXION‹ IST 2022 IM KOPAED VERLAG ERSCHIENEN. SIE IST MITHERAUSGEBERIN DER REIHE ›DIDAKTISCHE LOGIKEN DES UNBESTIMMTEN‹. IN KÜRZE ERSCHEINT IHRE ZWEITE MONOGRAFIE ›SCREENING OBJECTS – OBJECTS ON SCREEN‹ (TEXTEM VERLAG HAMBURG). DARIN WERDEN IM RAHMEN EINER EMPIRISCHEN FALLSTUDIE PROZESSE DER BILDERFAHRUNG ALS INTERMEDIALES UND MEDIENÖKOLOGISCHES GESCHEHEN UNTERSUCHT. ES HANDELT SICH UM EINE VON INSGESAMT VIER FALLSTUDIEN AUS DEM FORSCHUNGSPROJEKT ›VISUELLE BILDUNG‹.

ANDREA SABISCH HAT VOR IHRER WISSENSCHAFTLICHEN LAUFBAHN ALS LEHRERIN IN HANNOVER GEARBEITET. SIE WAR WISS. ASSISTENTIN AN DER UNIVERSITÄT DORTMUND, PROMOVIERTE 2006 ZUM DR. PHIL. – DISSERTATION ZUM THEMA »INSZENIERUNG DER SUCHE – AUFZEICHNUNGEN ALS GRAFIEN ÄSTHETISCHER ERFAHRUNG«, LEHRTE 2007 ALS VERTRETUNGSPROFESSORIN AN DER CARL VON OSSIETZKY-UNIVERSITÄT OLDENBURG, HATTE EINE POSTDOKTORANDINNENSTELLE AN DER UHH INNE UND LEHRT SEIT 2010 ALS UNIVERSITÄTS-PROFESSORIN FÜR ERZIEHUNGSWISSENSCHAFT MIT DEM SCHWERPUNKT ÄSTHETISCHER BILDUNG UND KUNSTPÄDAGOGIK AN DER UNIVERSITÄT HAMBURG. GEGENWÄRTIG FORSCHT SIE IN EINEM DFG-PROJEKT ZUR VISUELLEN BILDUNG. WEITERE FORSCHUNGSSCHWERPUNKTE SIND VISUELLE ASSOZIATIONEN, SOWIE BILD- UND BILDUNGSTHEORIEN. SIE IST GRÜNDERIN DES KUNSTPÄDAGOGISCHEN FORSCHUNGSKOLLOQUIUMS IN LOCCUM UND GRÜNDUNGSMITGLIED DER WISSENSCHAFTLICHEN SOZIETÄT KUNST, MEDIEN, BILDUNG E.V., IN DESSEN VORSTAND SIE TÄTIG IST.

VOLKMAR MÜHLEIS, GEBOREN 1972 IN BERCHTESGADEN, LEHRT PHILOSOPHIE UND ÄSTHETIK AN DER LUCA SCHOOL OF ARTS IN BRÜSSEL UND GENT. IM RAHMEN DES DFG-PROJEKTS 'VISUELLE BILDUNG' ERSCHEINT VON IHM DEMNÄCHST DIE STUDIE 'RESPONSIVE RAUMBILDUNG' IM TEXTEM VERLAG. LITERARISCH VERÖFFENTLICHT ER IM HERBST ZUDEM DIE BÄNDE 'DER ABSTAND ZUR EIGENEN HAND' (PASSAGEN) SOWIE 'GESICHTSVERLUSTERKENNUNG' (ATHENA). WEITERE INFOS AUF WWW.VOLKMARMUEHLEIS.EU

BILDER IM ENTSTEHEN
EIN KURZWORKSHOP DES DFG-PROJEKTES ›VISUELLE BILDUNG‹
MIT KATJA BÖHME (UNIVERSITÄT DUISBURG-ESSEN), ANDREA SABISCH (UNIVERSITÄT HAMBURG), JÖRG STERNAGEL (UNIVERSITÄT PASSAU), VOLKMAR MÜHLEIS (LUCA, BRUXELLES), UND CAROLINE HEEL (ADBK KARLSRUHE).

CAROLINE HEEL: MEINEM STUDIUM DER KUNSTERZIEHUNG MALEREI/GRAFIK, FREIEN KUNST UND INTERMEDIALEN GESTALTEN AN DER ADBK KARLSRUHE UND STUTTGART FOLGTE DIE KUNSTWISSENSCHAFTLICHE PROMOTION BEI PROF. DR. CAROLIN MEISTER (D) UND PROF. DR. RAHEL MADER (CH) AN DER ADBK KARLSRUHE (ZWEITGUTACHTEN HSLU LUZERN). VON 2020-204 LEISTETE ICH VERSCHIEDENE MITARBEITEN, V.A. IN DER HERAUSGABE DER RIEMSCHNEIDER LECTURES (HRSG. CAROLIN MEISTER). 2020-2024 LEHRAUFTRÄGE AN DER ADBK KARLSRUHE UND STUTTGART FÜR KUNST UND GENDER SOWIE SCHREIBEN UND POETIK. VON 2021-2022 WAR ICH FREIE MITARBEITERIN DER GLEICHSTELLUNGSKOMMISSION DER ADBK KARLSRUHE BEI PROF. ULLA VON BRANDENBURG UND ORGANISIERTE DIE TAGUNG »TALKING BACK. DISKRIMINIERUNG ENTGEGENSPRECHEN«. DIE PROMOTION WURDE IM DEZEMBER 2023 VERTEIDIGT; DAS BUCH WIRD VORAUSSICHTLICH IM KOMMENDEN SOMMER IM DE GRUYTER VERLAG ERSCHEINEN. NUN BIN ICH WISSENSCHAFTLICHE MITARBEITERIN IM DFG-PROJEKT »VISUELLE BILDUNG« AN DER UNIVERSITÄT HAMBURG (PROF. DR. ANDREA SABISCH, PD JÖRG STERNAGEL, DR. VOLKMAR MÜHLEIS, PROF. DR. KATJA BÖHME). MEIN FOKUS LIEGT AUF AFFEKTTHEORIEN, KULTURELLE WANDLUNGEN, EMOTION UND GENDER, BILDWISSENSCHAFTEN (BILDER IM ENTSTEHEN). AKTUELL SCHREIBE ICH ZUR BILDTHEORIE MAURICE BLANCHOTS.

JÖRG STERNAGEL: PRIVATDOZENT AN DER UNIVERSITÄT KONSTANZ UND AKADEMISCHER RAT AN DER UNIVERSITÄT PASSAU. 2021 GASTPROFESSOR FÜR MEDIENTHEORIE/MEDIENWISSENSCHAFT AN DER HOCHSCHULE FÜR ANGEWANDTE WISSENSCHAFTEN HAMBURG. 2018-2020 VERTRETUNGSPROFESSOR FÜR MEDIENTHEORIE AN DER BERLINER TECHNISCHEN KUNSTHOCHSCHULE. 2019 HABILITATION AN DER UNIVERSITÄT KONSTANZ, VENIA LEGENDI MEDIENWISSENSCHAFT. 2021/2022 MIT EVA SCHÜRMANN SPRECHER DER AG MEDIENPHILOSOPHIE IN DER GESELLSCHAFT FÜR MEDIENWISSENSCHAFT. MITGLIED IM BEIRAT DER DEUTSCHEN GESELLSCHAFT FÜR ÄSTHETIK SEIT 2021 UND DES INTERNATIONALEN NETZWERKES PERFORMANCE PHILOSOPHY SEIT 2022. JÜNGSTE VERÖFFENTLICHUNG: ETHICS OF ALTERITY. AISTHETICS OF EXISTENCE. TRANSLATED BY JOHN R. J. EYCK. WITH A FOREWORD BY TONY MCCAFFREY. LANHAM: ROWMAN & LITTLEFIELD, PERFORMANCE PHILOSOPHY BOOK SERIES, 2023.

LORENZO GINEPRINI
BAUHAUS-UNIVERSITÄT, WEIMAR

STOFFLICHKEIT UND MEDIALITÄT DES ABFALLS IN DER ÄSTHETIK

LORENZO GINEPRINI IST WISSENSCHAFTLICHER MITARBEITER AM GRADUIERTENKOLLEG MEDIENANTHROPOLOGIE AN DER BAUHAUS-UNIVERSITÄT WEIMAR. ER STUDIERTE PHILOSOPHIE AN DER UNIVERSITÀ DEGLI STUDI DI TORINO, DER FREIEN UNIVERSITÄT BERLIN UND DER UNIVERSITÉ FRIBOURG. SEIN PROMOTIONSVORHABEN, BEGONNEN MIT EINER FÖRDERUNG DER STUDIENSTIFTUNG DES DEUTSCHEN VOLKES, ANALYSIERT DIE OPERATIONEN DER ERZEUGUNG VON ABFALL, SEINER VERDRÄNGUNG AUS DER ALLTAGSWAHRNEHMUNG UND SEINER KÜNSTLERISCHEN WIEDERSICHTBARMACHUNG. SEINE ARTIKEL ZUR ÄSTHETIK SIND IN VERSCHIEDENEN INTERNATIONALEN ZEITSCHRIFTEN ERSCHIENEN, UNTER ANDEREN NORDIC JOURNAL OF AESTHETICS UND PHILOSOPHISCHE RUNDSCHAU.

Abfall ist eines der am häufigsten verwendeten Materialien in der Kunst des letzten Jahrhunderts und wurde auf vielfältige Weise eingesetzt, wie in der Kunstgeschichte (Wagner 2001, Rübel 2002) und Kunsttheorie (Boetzkes 2019) bereits intensiv diskutiert wurde. Der innovative Fokus dieses Vortrags liegt auf den verschiedenen Formen der Medialität des Abfalls in der Ästhetik – d. h. seiner Fähigkeit, Informationen sowie Energie zu speichern, zu vermitteln und zu übertragen. Die zentrale These lautet, dass die stoffliche Transformation des Abfalls im Anthropozän auch eine Veränderung der Medialität von Abfall mit sich gebracht hat.

Als der Abfall erstmals auf der künstlerischen Bühne durch Kurt Schwitters und weitere Dadaisten erschien, bestand er hauptsächlich aus anonymen Resten des Alltags wie Straßenbahnfahrkarten, Rabattmarken und leeren Zigarettenschachteln. Diese wurden als Träger von Spuren einer vergessenen Vergangenheit verwendet, als Zeugen uncodierter Geschichten und Verkörperung eines „Gegengedächtnisses“ (A. Assmann 2009). Das Wachstum der Konsumgesellschaft in der Nachkriegszeit führte zu einer Ästhetik der Anhäufung und der Assemblage, bei der durch die Ausstellung von amorphen Müllbergen, die ihre Formation selbst zu bestimmen scheinen, die widerspenstige Materialität und die störende Sinnlichkeit des Abfalls herausgearbeitet wurde. In diesem Fall war der Abfall nicht mehr Vermittler vergessener Erinnerungen aus der Vergangenheit, sondern Zeuge einer verdrängten Gegenwart. Das Ziel seiner provokativen Präsentation in bedrohlichen Anhäufungen lag darin, die verborgenen Mechanismen der Hyperkonsumption zu entlarven (Buchloh 2000).

In den letzten Jahren wurde der Abfall jedoch zunehmend als Medium eingesetzt, nicht (nur) um Informationen über die Vergangenheit zu übertragen oder eine konsumorientierte Gegenwart aufzudecken, sondern vielmehr, um die zerstörerischen ökologischen Auswirkungen des Anthropozäns in der Zukunft sinnlich erfahrbar zu machen. Dies erforderte eine neue Aufmerksamkeit für die unsichtbare Dimension des Mülls in der öffentlichen Wahrnehmung und die Aufbereitung neuer Typologien von Abfällen wie Mikroplastik und Feinstaub. Als Fallbeispiel konzentriert sich der Vortrag auf das Kunstwerk An Ecosystem of Excess von Pinar Yoldas, das künstlerische und wissenschaftliche Forschung verbindet, um neue Organismen und Lebensformen in einer von Plastikabfällen dominierten Welt zu imaginieren.

Somit zeigt der Vortrag, wie spekulative Ästhetiken Abfall in ein Medium verwandeln können, um eine „Archäologie der Zukunft“ (Jameson 2007) durchzuführen, die ausgehend von den verdrängten ökologischen Spuren des Abfalls die phantasmatische Präsenz des „Wasteocene“ (Armiero 2021) und seine Zukunft erforscht.

MARCUS QUENT
UNIVERSITÄT DER KÜNSTE BERLIN
KUNST WERK ABFALL. WENN DAS WEGGEWORFENE BLEIBT

MARCUS QUENT IST WISSENSCHAFTLICHER MITARBEITER AM INSTITUT FÜR KUNSTWISSENSCHAFT UND ÄSTHETIK DER UNIVERSITÄT DER KÜNSTE BERLIN. ER FORSCHT UND LEHRT U.A. ZU ÄSTHETIK, ZEITPHILOSOPHIE, GEGENWARTSKUNST, WELTBEGRIFFEN UND ÖKOLOGISCHER TRANSFORMATION. MARCUS STUDIERTE PHILOSOPHIE (MA, 2014) UND THEATERWISSENSCHAFT (MA, 2015) AN DER UNIVERSITÄT LEIPZIG, DER ABERYSTWYTH UNIVERSITY WALES UND DER UNIVERSITÄT DER KÜNSTE BERLIN. SEIN PROMOTIONSPROJEKT ZU KÜNSTLERISCHEN KONSTRUKTIONEN DER ZEIT BEI THEODOR W. ADORNO, GILLES DELEUZE UND ALAIN BADIOU (PROMOTION 12/2020) WURDE DURCH EIN STIPENDIUM DER HANS-BÖCKLER-STIFTUNG GEFÖRDERT. IM JAHR 2018 ABSOLVIERTE ER EINEN FORSCHUNGSAUFENTHALT AN DER NEW SCHOOL FOR SOCIAL RESEARCH, NEW YORK CITY. IM JAHR 2020 WAR ER FELLOW IN RESIDENCE AN DER KLASSIK STIFTUNG WEIMAR, KOLLEG FRIEDRICH NIETZSCHE. IM JAHR 2022 WAR ER FELLOW AM LEIPZIG LAB DER UNIVERSITÄT LEIPZIG UND VISITING SCHOLAR AN DER SCHOOL OF VISUAL ARTS, NEW YORK CITY. IM WINTERSEMESTER 2023/24 WAR ER FELLOW AM KÄTE HAMBURGER KOLLEG FÜR APOKALYPTISCHE UND POST-APOKALYPTISCHE STUDIEN AN DER UNIVERSITÄT HEIDELBERG. ZULETZT ERSCHIENEN DER BAND „DIE APOKALYPSE ENTTÄUSCHT: ATOMTOD KLIMAKATASTROPHE KOMMUNISMUS“ (DIAPHANES 2023, HRSG. MIT ALEXANDER GARCÍA DÜTTMANN) UND DIE MONOGRAFIE „GEGENWARTSKUNST: KONSTRUKTIONEN DER ZEIT“ (DIAPHANES 2021).

Vielfach ist heute zu beobachten, wie Künstler*innen Müll, Abfall und Überreste in ihren Arbeiten umnutzen und recyceln. Einige lehnen die Verwendung neuer, industriell hergestellter Materialien und Werkstoffe sogar kategorisch ab. Das künstlerische Interesse an Abfall und Müll hat dabei freilich eine lange Geschichte, wie insbesondere die bildende Kunst des zwanzigsten Jahrhunderts zeigt. Im Verhältnis zu ihr lassen sich entscheidende Differenzen ausmachen, die nicht zuletzt die Reflexion des Stoff- und Materialbegriffs sowie Fragen der Medialität der Künste betreffen.

Im Falle der historischen Avantgarden bestand der ästhetische Schock darin, dass der Abfall weder einfach äußerlich noch als Abgebildetes eingehegt war, sondern plötzlich physisch präsent im Kunstwerk. Dass Künstler*innen Weggeworfenes und Übriggebliebenes als Fremdkörper in die Werkeinheit integrierten, brachte das Aufteilungsregime des Sinnlichen durcheinander. Wenngleich der Abfall an der Werkeinheit kratzte, war er doch zugleich ein potenziell neues, formbildendes Element. Zur Grunderfahrung wurde seither, dass kein Material Vorrang in der künstlerischen Produktion beanspruchen kann; alles kann als Material nutzbar werden. In diesem Zusammenhang ist auch von einer „Demokratisierung der Materialien“ gesprochen worden.

Die künstlerischen Gesten und Strategien waren jedoch keineswegs einheitlich, wiesen vielmehr in entgegengesetzte Extreme: von der punktuellen Verwendung von Abfällen, die dazu diente, die ästhetische Form aufzubrechen oder Fragmente in sie zu integrieren, bis hin zu den späteren Arbeiten, die Mengen von Abfällen akkumulierten oder komprimierten und der bisweilen aggressiven Praxis, buchstäblich Müllberge in Kunsträumen aufzuhäufen. Als Gegenbild der Institution oder als das von ihr Ausgestoßene wurden Müll, Unrat und Exkremente mit provokanten Aktionen in sie zurückgespielt. Zwischen beiden Tendenzen – der punktuellen Integration von Abfall und der Akkumulation von Müllmengen – liegt historisch die Erfahrung des Abgrunds, der Katastrophe, in der die Idee der Kunst selbst beschädigt wurde. Zivilisation ist seitdem als Trümmerhaufen lesbar, Kulturindustrie als Mülldeponie.

Die beiden künstlerischen Gesten oder Tendenzen wären heute um eine dritte zu ergänzen, die man versuchsweise als eine der Sorge, der Askese und der Reparatur bezeichnen könnte. Wo Künstler*innen weggeworfene Dinge und Überreste sammeln, umnutzen oder wiederverwenden, scheinen nun weniger die Grenzen der Form oder das Wertgefüge der Institution im Zentrum zu stehen. Abfall und Müll, die einst dem Aufbruch der Werkeinheit und der Erweiterung des Materialbegriffs Vorschub leisteten, rücken heute vielmehr als Residuen des Lebens in der globalisierten Moderne in den Blick, die es zu bergen, abzubauen oder zu recyceln gilt. Häufig werden gleichsam modellhafte Praktiken der Wiederaufbereitung formuliert – künstlerische Versuche, dem Zeitmodus der global intensivierten Produktion zu widerstehen. Dabei geht es nicht nur um die Sichtbarmachung verausgabter Arbeit und zerstörter Körper. Darüber hinaus zielt die Umnutzung von Rückständen vielfach darauf, den geschlossenen Kreislauf von Produktion, Distribution und Konsumtion zu durchbrechen.

Vor dem Hintergrund der aktuellen Ökologiedebatte möchte der Beitrag die grob skizzierte historische Wegstrecke für eine Reflexion zeitgenössischer Materialbegriffe fruchtbar machen und damit die Medialität der Künste in ein neues Licht rücken. Das ästhetische Bewusstsein, dass nicht nur das Verworfene wiederkehrt, sondern auch das Weggeworfene bleibt, sich seiner Entsorgung widersetzt, soll dabei als Differenzpunkt von Moderne und Gegenwart, moderner und zeitgenössischer Kunst entwickelt werden. Gleichzeitig wird der Versuch unternommen, diese historische Wegstrecke mit Positionen der Gegenwartsphilosophie zu konfrontieren, die auf ihre Weise die Einbettung der zeitgenössischen Kunst in Abfall und Müll reflektieren. Das Verhältnis von Ding, Werk und Abfall soll so als Problem des Verhältnisses von Endlichem und Unendlichem reformuliert werden. Im Bewusstsein der Zeitskalen des Anthropozäns will der Beitrag abschließend darüber nachdenken, wie der Schnitt zwischen dem Endlichen und dem Unendlichen heute anzusetzen sei.

NATASCHA ADAMOWSKY
UNIVERSITÄT PASSAU

KUNST- UND SCHROTTSPIELPLÄTZE ZU MEDIALITÄT UND ÄSTHETIK LUDISCHER UMGEBUNGEN

NATASCHA ADAMOWSKY IST MEDIEN- UND KULTURWISSENSCHAFTLERIN UND HAT SEIT 2020 DEN LEHRSTUHL FÜR MEDIENKULTURWISSENSCHAFT MIT DEM SCHWERPUNKT DIGITALE KULTUREN AN DER UNIVERSITÄT PASSAU INNE. ZUVOR WAR SIE PROFESSORIN FÜR MEDIENWISSENSCHAFT IM BEREICH DER DIGITALEN MEDIENTECHNOLOGIEN AN DER UNIVERSITÄT SIEGEN, PROFESSORIN UND LEITERIN DES INSTITUTS FÜR MEDIENKULTURWISSENSCHAFT AN DER ALBERT-LUDWIGS-UNIVERSITÄT FREIBURG SOWIE PROFESSORIN FÜR KULTURWISSENSCHAFTLICHE ÄSTHETIK AN DER HUMBOLDT UNIVERSITÄT ZU BERLIN. IHRE ARBEITSSCHWERPUNKTE LIEGEN IN DEN BEREICHEN KULTURWISSENSCHAFTLICHER DIGITALITÄTSFORSCHUNG, SPIELKULTURFORSCHUNG, MEDIENÄSTHETIK UND WISSENSKULTUR, SOWIE MEDIENTECHNIK UND -GESCHICHTE.

Der geplante Beitrag will sich aus medienästhetischer Perspektive dem Gegenstandsfeld des Spielplatzes annehmen. Konkret geht es um eine Betrachtung zweier gegensätzlicher ästhetischer Strategien, die in der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts Gestalt angenommen haben: der „Junk Playground“/“Adventure Playground“ und die Spielskulpturen. Während der Junk Playground in der Rhetorik einer Anti-Ästhetik diskutiert wurde, sind die Spielskulpturen in den Kontext avantgardistischer Kunstentwicklungen gestellt worden.

Warum Spielplätze? Zum einen sind Spielplätze historisch spezifische Architekturen und somit Verkörperungen institutionalisierter Ideologien und Machtverhältnisse. Ihre Kulturgeschichte ist von pädagogischen, gouvernementalen, sozialreformerischen wie künstlerischen Bewegungen bestimmt, die um das Verhältnis zwischen Freiheit und Kontrolle ringen. Divergierende Vorstellungen von Erziehung und Reformdenken, Stadtplanung und Gesellschaftstheorie, Kunst und Kindheit, Individuum und Disziplinarmacht haben so in einem Ensemble von Bewegungen, Begegnungen und Beziehungen von und zu Dingen und Menschen ihren Ausdruck gefunden.

Zum anderen handelt es sich bei Spielplätzen um inszenierte Räume, um spezielle Anordnungen von Menschen und Dingen, die Spielmittel als eine kulturelle Form der Erzeugung von Präsenz, der Initiierung von Begegnung und der Choreographie von Zusammenspielen deutlich werden lässt.[1] So zielt die Analyse der materialer Stofflichkeit von 'Junk' und der ästhetischer Formen von Spielskulpturen auf den Versuch, jene spiel-genuine Verbindung zu beschreiben, die sich beim Spielen zwischen Spielenden und Spielwelt stiftet, bzw. jene spiel-spezifische Intuition – oder Einsicht -, Räume und Körper so zu organisieren, dass sie zur Erkundung einladen, was uns umgibt und wer wir sind. In diesem Sinne sind Spielplätze prädestinierte Szenarien für den Versuch, Spiel in seiner Umgebungshaftigkeit, welche Begegnungen evoziert, zu verstehen.

Prospektiv zusammengefasst: Spielplätze, playgrounds, scheinen in vielerlei Hinsicht äußerst aufschlussreiche räumliche Arrangements zu sein: Auf der einen Seite hat man es mit einer konkreten urbanen Architektur zu tun, auf der anderen Seite mit Raumgestaltungen, die bestimmte Objekte und Materialien inkludieren, um spielerisches Handeln zu evozieren. Um die Art und Weise dieses Inkludierens, Zusammenbringens, Relationenschaffens, im Sinne einer Medienästhetik des Spiels beschreiben zu können, gilt es, den konkreten Spielmitteln und ihrer Materialität besondere Aufmerksamkeit zukommen zu lassen. Was macht aus einem Ding ein Spielding? Welchen Eigenschaften, Anmutungen, Affordanzen oder Atmosphären ist es zuzuschreiben, dass wir dieses oder jenes als einen Raum, ein Mittel, eine Anordnung zum Spielen erkennen?

Eine Vermutung ist, dass dies in der spezifischen Medialität von Spielräumen liegt, nämlich die Erfahrung einer Veränderung anzubieten. Sowohl Spiel als auch Medialität werden beschrieben als Ermöglichungsformen gesteigerter Erfahrung; zu ihren Kernelementen zählt das Intermediäre, das Dazwischen, das Vermittelnde; und sie teilen das erkenntnistheoretische Problem, wenn auch in unterschiedlicher Ausprägung, dem außenstehenden Beobachter nur in begrenztem Umfang zugänglich zu sein – Medien entziehen sich in gelingender Performanz der Beobachtung, und das Verständnis ludischer Situationen erfordert die Teilhabe.Letzteres schließlich, das auf die Suchbewegung einer Epistemologie der Partizipation hinausläuft, teilt das Spiel mit dem Ästhetischen.

TILL JULIAN HUSS
UNIVERSITY OF EUROPE, POTSDAM

WIDER DIE KOLLEKTIVEN TECHNOMYTHEN: TRANSMEDIALE MYTHENBILDUNG IM AFROFUTURISMUS UND SINOFUTURISMUS

TILL JULIAN HUSS (DR. PHIL.) IST PROFESSOR FÜR DESIGN- UND KULTURTHEORIE AN DER UNIVERSITY OF EUROPE FOR APPLIED SCIENCES IN POTSDAM/BERLIN. ER STUDIERTE KUNST UND PHILOSOPHIE AN DER KUNSTAKADEMIE UND UNIVERSITÄT MÜNSTER UND PROMOVIERTE IN KUNST- UND BILDGESCHICHTE AN DER HUMBOLDT-UNIVERSITÄT ZU BERLIN. VON 2015 BIS 2018 WAR ER WISSENSCHAFTLICHER MITARBEITER IM FORSCHUNGSPROJEKT "VISUELLE ZEITGESTALTUNG" AM EXZELLENZCLUSTER "BILD WISSEN GESTALTUNG. EIN INTERDISZIPLINÄRES LABOR" DER HU BERLIN UND VON 2019 BIS 2022 WISSENSCHAFTLICHER MITARBEITER FÜR KUNST- UND MEDIENTHEORIE AM FACHBEREICH ART & DESIGN DER UNIVERSITY OF EUROPE FOR APPLIED SCIENCES IN BERLIN. 2016 UND 2017 WAR ER IN CHINA FÜR FORSCHUNGSAUFENTHALTE IN SHANGHAI, HANGZHOU, BEIJING UND XI'AN. SEINE FORSCHUNGSSCHWERPUNKTE LIEGEN AUF THEORIEN DER METAPHER, ZEITLICHKEIT, MALEREI UND MEDIENKUNST SOWIE DES INTERFACES IM SPANNUNGSFELD VON WAHRNEHMUNG, DIGITALISIERUNG UND TRANSKULTURALITÄT.

Unser Verständnis von der Bedeutung, Entwicklung und den Gefahren von Technologie ist schon immer von Mythen geprägt – von Prometheus und Demeter über Frankenstein bis hin zu Terminator und Ray Kurzweils Vision der Singularität. Der Mythos und besonders seine narrative Funktion stehen dabei für ein anthropologisches Weltverhältnis der Sinnsuche ein. Diese Sinnsuche über den Mythos wird allerdings allzu oft einseitig, soll heißen: westlich-abendländisch, reduziert. Hierdurch wird einerseits Technologie grundsätzlich einem westlichen Denken in Religion, Philosophie und Geschichtsverständnis untergeordnet. Andererseits werden technische Medien und Narrative exklusive aneinandergebunden. Es gilt daher, stärker Technomythen einzubeziehen, über die ein diverser und komplexerer Zugang zu Technologie, technischen Medien und Zukunftsvisionen ihrer soziokulturellen Transformation möglich ist.

Im Vortrag sollen daher zwei solche zeitgenössischen Mythenbildungen vorgestellt werden – einerseits der afrofuturistische Mythos von Drexciya und andererseits der sinofuturistische Mythos von Lu Yang. In den 1990ern entwarf das Technoduo Drexciya als Teil der Detroiter Underground Resistance ein Narrative der schwarzen Diaspora, demzufolge die von den Sklavenschiffen in den Atlantik geworfenen Afrikaner*innen eine hochtechnologische Unterwasserstadt gründeten, ähnlich dem Atlantis-Mythos. Aus der fiktionalen Umschreibung der Geschichte entsteht die Möglichkeit, sich die Gegenwart anzueignen und alternative Visionen der Zukunft zu formulieren. Durch ihre experimentelle Technomusik, den Songtiteln, Plattencovern, aber auch konzeptuellen Ansätzen in der Handhabung der Schallplatten gelang es Drexciya, einen transmedialen afrofuturistischen Mythos zu entwerfen, der die Technowelt nachhaltig geprägt hat. Seit den 2010er entfaltet die chinesische Medien-künstlerin Lu Yang ein futuristisches Narrativ, indem sie Einsichten aus der Neurochirurgie mit buddhistischer Lehre, Fiktionen der Digitalisierung und KI und Elementen der Gaming- und Manga-Kultur verbindet.

Die Gottwerdung des Menschen erzählt Yang in Form von digitalen Bewegtbildern, Manga-Spielkarten und Videogames. Hierdurch gelingt es ihr, Visionen der Technologie aus der ostasiatischen Kultur und Spiritualität heraus neu zu denken und beispielsweise westlichen Narrativen des Uploads des menschlichen Geistes und der Superintelligenz entgegenzusetzen.

Beide Beispiele sollten in ihrer transkulturellen Neuverhandlung gängiger Technomythen beschrieben werden. Der Fokus liegt hierbei auf den trans- und intermedialen Erzählweisen, die für beide Mythenbildungen wesentlich sind. Die medialen Formen, so das zentrale Argument, werden im Storytelling thematisch und als afrofuturistische bzw. sinofuturistische Neuverhandlung der Technomythen genutzt. Die Medien sind nicht nur Kommunikationsmittel der Mythen, sondern aufgrund ihrer Medienmaterialität und kulturgeschichtlichen Einbettung auch selbst Teil der Narrative. Abschließend soll der Vortrag anhand der künstlerischen Medienpraxis auf das Wechselverhältnis von Transmedialität und Transkulturalität eingehen.

MARTIN BECK
UNIVERSITÄT DER KÜNSTE, BERLIN

ZUR POSTDIGITALEN MEDIENÄSTHETIK SCHWARZER KÖRPER IM AUSGANG VON SONDRA PERRY U. JACOLBY SATTERWHITE

DR. MARTIN BECK, WISSENSCHAFTLICHER MITARBEITER AN DER UDK BERLIN. MAGISTER IN PHILOSOPHIE UND LITERATURWISSENSCHAFT AN DER FU BERLIN (2010), STIPENDIAT AM GRADUIERTENKOLLEG ‚SICHTBARKEIT UND SICHTBARMACHUNG', POTSDAM/BERLIN (2011-2014), FELLOW DER AKADEMIE SCHLOSS SOLITUDE, STUTTGART (2014) WISSENSCHAFTLICHER MITARBEITER AN DER FU BERLIN (2016-2018), GUEST LECTURER AN DER RHODE ISLAND SCHOOL OF DESIGN, PROVIDENCE RI (HERBSTSEMESTER 2019). FORSCHUNGSSCHWERPUNKTE: ÄSTHETIK, KUNST- UND DESIGNPHILOSOPHIE, MEDIEN- UND TECHNIKPHILOSOPHIE, GENDER- UND QUEERTHEORIE, EPISTEMOLOGIE NICHTSPRACHLICHER ERKENNTNISFORMEN. PROMOTION AN DER FU BERLIN ZUM THEMA: KONSTRUKTION UND ENTÄUSSERUNG. BILDLOGIK UND ANSCHAULICHES DENKEN BEI KANT UND HEGEL (FELIX MEINER VERLAG 2023). AKTUELLES BUCHPROJEKT ZUM VERHÄLTNIS VON TECHNOLOGIE UND KÖRPER IN POSTDIGITALER GEGENWARTSKUNST. MITGLIED DER REDAKTION DES ‚JAHRBUCH MEDIENPHILOSOPHIE UND MEDIENÄSTHETIK' (MESON PRESS). KURATIERENDE TÄTIGKEIT UND PROJEKTARBEIT IM FELD BILDENDER KUNST U.A. BEI HALLE FÜR KUNST LÜNEBURG (2007), BERLINALE FORUM EXPANDED (2010), ZULETZT: FÜHLE MEINEN KÖRPER SICH VON MEINEM KÖRPER ENTFERNEN, KUNSTVEREIN HEIDELBERG (2016/2017) ZU PUBERTÄREN, QUEEREN, DIGITALEN KÖRPERKRISEN.

Mein Vortrag fragt nach der Bedeutung einer künstlerischen Auseinandersetzung mit schwarzen Körpern für Debatten der Medienästhetik. Ausgangspunkt sind die Positionen von Sondra Perry und Jacolby Satterwhite, zwei prominenten Vertreter*innen der medien- und technologieorientierten Gegenwartskunst der letzten Dekade. Diese lassen sich als Teil eines postdigitalen Paradigmas der Gegenwartskunst verstehen, das sich von den Erzählungen, Strategien und Themen eines new media-Paradigmas von Medienkunst und Medienästhetik spezifisch unterscheidet: Narrative über Technologie orientieren sich nicht mehr an der Differenz Alt/Neu, sondern an Alltäglichkeit und historischen Kontinuitäten. Statt um die Exploration technisch-ästhetischer Möglichkeiten geht es um die soziale Bedeutung von Technologie. Fragen von Bildlichkeit, Wahrnehmung und Repräsentation werden durch ein Interesse an der Produktion von Körpern ersetzt.

Grundlage des Vortrags ist die Überzeugung, dass schwarze Künstler*innen und schwarze Ästhetik einen essenziellen Beitrag zu diesem veränderten Verständnis von Technologie und Ästhetik leisten. Zentral ist dabei die Kritik an einer universellen Mensch-Technik-Beziehung und an den Ausschlüssen und Repressionen, die eine falsche Universalisierung weißer Perspektiven erzeugt. Der Vortrag will in drei Hinsichten skizzieren, wie dieser Beitrag aussehen kann: Sondra Perry begegnet dem Narrativ einer Ersetzung von Haut durch Technologie als ‚neue Membran des Körpers' mit dem Verweis darauf, dass schwarze Körper immer schon als technisch und künstlerisch fortschrittlich verstanden wurden. Jacolby Satterwhite fragt mit Blick auf Bruce Nauman, wie sich eine ästhetische Exploration von Körper und Umgebungsraum zur Segregation von öffentlichen Räumen und lebenserhaltenden Infrastrukturen verhält. Die ästhetische Produktion schwarzer Körper lässt sich exemplarisch mit Rizvana Bradleys ‚black aesthetics' aus dem Spannungsfeld zwischen ihrem dissimulativen Erscheinen und einer vorgängigen formlosen Fleischlichkeit begreifen.

GABRIEL BARROSO
UNIVERSITÉ DE FRIBOURG

KOSMOLOGIE DER FIGURATION: DESCOLAS ANTHROPOLOGIE DER BILDER IN PHÄNOMENOLOGISCHER SICHT

GABRIEL BARROSO STUDIERTE IN RIO DE JANEIRO UND FREIBURG UND PROMOVIERTE 2020 MIT EINER DISSERTATION ÜBER DEN PHÄNOMENOLOGISCHEN BEGRIFF DER MÖGLICHKEIT BEI HEIDEGGER UND HUSSERL. VON 2021 BIS 2023 WAR ER WISSENSCHAFTLICHER MITARBEITER AN DER BERGISCHEN UNIVERSITÄT WUPPERTAL UND AM HUSSERL-ARCHIV LEUVEN UND FELLOW DES DAAD-PRIME PROGRAMMS. DERZEIT IST ER POSTDOKTORAND AN DER UNIVERSITÉ DE FRIBOURG IN DER SCHWEIZ ALS STIPENDIAT DES BUNDES-EXZELLENZ-STIPENDIUMS DER SCHWEIZERISCHEN EIDGENOSSENSCHAFT. SEINE FORSCHUNGSSCHWERPUNKTE LIEGEN IN DER PHÄNOMENOLOGIE (HUSSERL, HEIDEGGER, FINK, MERLEAU-PONTY, DERRIDA) UND DER KLASSISCHEN DEUTSCHEN PHILOSOPHIE (KANT, HEGEL, FICHTE). IN SEINER AKTUELLEN FORSCHUNG BESCHÄFTIGT ER SICH MIT EINER PHÄNOMENOLOGISCHEN GRUNDLEGUNG DER GEGENWÄRTIGEN ANTHROPOLOGIE, INSBESONDERE IM HINBLICK AUF DAS VERHÄLTNIS VON NATUR UND KULTUR. ZU SEINEN LETZTEN PUBLIKATIONEN GEHÖRT EIN AUFSATZ ÜBER DIE ANTHROPOLOGIE PHILIPPE DESCOLAS UND DIE PHÄNOMENOLOGIE MIT DEM TITEL „PROVINCIALIZING NATURE: A PHENOMENOLOGICAL ACCOUNT OF DESCOLA'S RELATIVE UNIVERSALISM", DER IN DER ZEITSCHRIFT HUMAN STUDIES VERÖFFENTLICHT WURDE.

In den letzten Jahren hat die Anthropologie einen radikalen Wandel erfahren, als Forscher:innen wie Eduardo Viveiros de Castro, Marilyn Strathern und Philippe Descola ihre moderne Beschränkung auf das Gebiet der „Kultur" infrage stellten und argumentierten, dass die Aufgabe der Anthropologie darin liege, die verschiedenen Arten der Weltgestaltung verständlich zu machen. Der Ausdruck „Ontological Turn" wurde eingeführt, um diesen Wandel zu bezeichnen und seine philosophischen Konsequenzen zu erfassen. Die Hauptthese der ontologischen Wende besteht in der Verteidigung eines ontologischen Pluralismus, der die Annahme eines hierarchischen Fundaments zwischen verschiedenen Weltvorstellungen kritisiert. Sie wendet sich gegen die Idee, dass eine einzige Ontologie (z. B. der Naturalismus der „westlichen Ontologie") in der Lage sein könnte, die Position einer fundamentalen Ebene der Wirklichkeit einzunehmen, was wiederum andere Ontologien auf eine abgeleitete Modifikation der Welt (als „Kulturen") reduzieren würde.

In „Par-delà nature et culture" postuliert Descola Ontologien als Formen der Welterschaffung (formes de mondiation), die nicht auf eine letzte, allumfassende Einheit reduzierbar sind. Gegen die Auffassung der Welt als eine eigenständige und bereits konstituierte Totalität plädiert er für eine Vielfalt von Welterschaffungen und damit für verschiedene Modi der Schematisierung der Erfahrung. Ontologien bezeichnen hier Modalitäten elementarer Identifikation, die die Beziehung zum Selbst und zum Anderen strukturieren und zu einer Ökonomie der Interaktionen mit der Umwelt führen. Descola beschreibt vier ontologische Modalitäten der Identifikation: Animismus, Totemismus, Naturalismus und Analogismus. Jeder dieser Identifikationsmodi unterliegt einer gewissen Form der Schematisierung der Erfahrung, die sich auf der vorprädikativen Ebene vollzieht und dementsprechend unsere Erfahrung der Umwelt grundsätzlich prägt.

In seinem letzten Buch „Les Formes du visible“ erweitert Descola dieses Projekt zu einer komparativen Anthropologie der Figuration, die ausgehend von der Analyse der Formen der Weltbildung die Bedingung des Erschaffens von Bildern zu entlarven versucht. Ontologien prägen nicht nur die Art und Weise, wie wir andere Seienden identifizieren, sondern auch unsere Fähigkeit, die Welt zu figurieren. Zum einen ermöglicht Descolas Versuch, das Verhältnis zwischen der vielfältigen Erfahrung der Umwelt und der Bildproduktion zu erläutern, ohne dabei die vermeintlich universellen Kategorien des westlichen Denkens bloß vorauszusetzen. Zum anderen lässt sich auch infrage stellen, inwiefern sein Schema der vier Ontologien nicht selbst eine Verarmung der Komplexität der Welterfahrung verursacht, vor allem hinsichtlich der unendlichen Potenzialität der Figuration. Lässt sich tatsächlich das Erschaffen von Bildern allein auf Ontologien zurückführen? Wie ist die Figuration durch die Medialität der Welt geprägt?

Der Vortrag widmet sich solchen Fragen, um das Verhältnis zwischen Umwelt und Bild in einer phänomenologischen Perspektive zu analysieren. Zunächst werden Descolas Begriffe der ontologischen Identifikation und Welterschaffung dargestellt, um zu erklären, wie seine Auffassung zu einer pluralistischen Konzeption der Umwelt führt. Ein zweiter Schritt analysiert die Grenzen dieses Projekts anhand seiner Anthropologie der Bilder, indem gezeigt wird, dass sich die ästhetische Erfahrung nicht auf das Schema der vier Ontologien reduzieren lässt. Ein dritter und letzter Schritt greift diese Problematik aus der Sicht der Phänomenologie Husserls und Merleau-Pontys erneut auf, um zu zeigen, wie das Erschaffen von Bildern sich aus der Horizontalität der Welt verstehen lässt, ohne in eine ontologische Vereinfachung der Komplexität der Welt zu geraten. Dabei wird sich erweisen, dass die Bilder nicht nur die Funktion von Ausdruck der Welt haben, sondern selbst Welt konstituierend sind.

STEFAN LAUBE
HUMBOLDT-UNIVERSITÄT, BERLIN

TRÜBE DURCHSICHT. ALCHEMIE DES GLASES

PRIVATDOZENT, INSTITUT FÜR KULTURWISSENSCHAFT, HUMBOLDT-UNIBERSITÄT ZU BERLIN, WISSENSCHAFTLICHER MITARBEITER DER HERZOG AUGUST BIBLIOTHEK WOLFENBÜTTEL MIT DEM DEUTSCH-BRITISCHEN KOOPERATIONSPROJEKT TAKE ME AND MAKE IT HAPPEN! HOW-TO BOOKS OF THE FERGUSON-COLLECTION AND CORRESPONDING HOLDINGS FROM THE HERZOG-AUGUST-BIBLIOTHEK WOLFENBÜTTEL (DFG/AHRC). WINTERSEMESTER 2023/2024: VERTRETUNGSPROFESSOR AN DER FREIEN UNIVERSITÄT AM INSTITUT FÜR RELIGIONSWISSENSCHAFT,STUDIUM DER GESCHICHTSWISSENSCHAFT, PHILOSOPHIE UND KUNSTGESCHICHTE AN DER LUDWIG-MAXIMILIANS-UNIVERSITÄT MÜNCHEN, WICHTIGE PUBLIKATIONEN: - DER MENSCH UND SEIN DINGE. EINE GESCHICHTE DER ZIVILISATION ERZÄHLT VON 64 OBJEKTEN, MÜNCHEN: HANSER, 2020. - VON DER RELIQUIE ZUM DING. KIRCHE, WUNDERKAMMER, MUSEUM, BERLIN-AKADEMIE, 2011. ENDE 2024 ERSCHEINT BEI MATTHES&SEITZ: ALCHEMIE UND AUGENSCHEIN. EINE WISSENS- UND MEDIENGESCHICHTE. ZAHLREICHE AUFSÄTZE ZUR MUSEUMS-, SAMMLUNGS-, BILD- UND WISSENSGESCHICHTE (SIEHE PUBLIKATIONLISTE UNTER WWW.STEFANLAUBE.DE)

»Through a Glass, darkly«– die Spannung zwischen Durchsicht und Trübung am Beispiel des Materials Glas ist sprichwörtlich geworden. Was ist mit dem Bibelspruch (1 Kor 13:12) gemeint? Ob Christ oder Nichtchrist, kein sterblicher Mensch erfasst die Wahrheit vollständig, bestenfalls sieht er »durch ein dunkles Glas«. Aber auch materialiter war Glas in Mittelalter und früher Neuzeit nie perfekt, makellos, vollkommen rein. Beim Glas ist das Durchsichtige stets mit einem weniger Durchsichtigen verknüpft, das gerade in seiner Eintrübung erhellende Kraft hat. Jahrhundertelang kam es in der Glasherstellung darauf an, die Transparenz dieser Materialität zu erhöhen. Wirklich durchsichtig wurde Glas in Europa wohl erst im 14. Jahrhundert mithilfe von neuen, in Venedig entwickelten Verfahren. Aber selbst wenn Glas aufgrund seiner Farblosigkeit und Klarheit besonders durchsichtig ist, geht vom Spiegelungseffekt seiner Außenwandung, in der man sich schemenhaft immer auch selbst sehen kann, eine besondere Wirkung aus – als ob das Glas damit die Subjekt-Objekt-Trennung, den kartesianischen Zugang zur Welt subtil unterlaufen wollte.

In der Mediengeschichte hat das Glas noch keinen rechten Platz gefunden. Es ist qua Behälterfunktion Speichermedium, qua Durchlässigkeit immer auch Übertragungsmedium. Auch kann gesagt werden, dass es sich beim Glas sowohl um ein Ding als auch um ein Medium handelt, stellt doch das Glas einen Festkörper dar, der gar nicht anders kann, als Inhalte zu vermitteln. In seinem heute wieder lebhaft diskutierten Aufsatz Ding und Medium (1927) verweist Fritz Heider im Spannungsfeld von Trübung und Durchlässigkeit auf komplementäre Ausnahmezustände: auf der einen Seite den Nebel, ein physisches Phänomen, in dem man sich dennoch »wie in ›leerer Luft‹ bewegen« kann, auf der anderen das Glas, ein sperriger Festkörper, der vollkommen transparent erscheint. Da das klassische Glas farblos und klar ist, ist man geneigt, es gar nicht wahrzunehmen. Gläser haben ebenso wie viele anderen Medien die Tendenz, sich transparent zu machen, sich hinter ihre Funktionen und Leistungen weitgehend zurückzuziehen. Wie beim Fernseher fokussiert man sogleich auf den Inhalt, erst durch eine Bildstörung beziehungsweise einen Sprung im Glas wird das Dazwischenliegende, das Medium sichtbar.

Das Wort Glas ist im Deutschen mehrdeutig. Zum einen ist damit eine Materialität gemeint, ein lichtdurchlässiger Festkörper, zum anderen versteht man unter Glas ein handliches Gefäß, das aus diesem transparenten Material besteht. Gerade die Alchemie war umgeben von gläsernen Gefäßen unterschiedlichster Gestalt, um die treibenden Kräfte der Natur einzufangen. Phiolen aus Glas hatten einen unschlagbaren Vorteil: Man konnte sehen, was darin vor sich ging. Zudem wurde das Glas mit der Seele verglichen, die sich von der Außenwelt zurückzieht und in sich selbst hineinschaut. Dass Glas jede eigene Farbe aufgibt, um jede andere durch sich hindurchzulassen, ist vielleicht seine spektakulärste Eigenschaft. Was sich im Glas befand, schien ebenfalls durchsichtig zu werden: Ein Prozess der Entmaterialisierung und Spiritualisierung ging vonstatten, dem man sogar zusehen konnte. Mit dem Glas haben wir ein dünnwandiges Medium vor uns, als ob Wasser oder Luft erstarrt wäre, als ob das Ding eine Tarnkappe trüge. In der Alchemie war Glas so etwas wie ein Vehikel, um Prozesse zu beschreiben, in denen der Behälter mit dem Enthaltenen ineinander überging.

Im Vortrag soll erprobt werden, wie das Glas in einem alchemistischen Setting medial verortet werden kann, gerade jenseits eines technikorientierten Ansatzes à la McLuhan. So bietet auch die Systemtheorie Anregungen. Luhmann bestimmt, inspiriert von Heider, das Medium als Potential für reale Formen. Medien sind für ihn nicht mehr als ein loses Ensemble möglicher fester Verbindungen. Jede unbestimmte Möglichkeit, die die Manifestation bestimmter Formen zulässt, ist ein Medium. Im Falle des Glases ist das Medium die amorphe Schmelze aus Sand, Soda und Pottasche, aus der mit Hilfe des Glasbläsers eine feste Form entsteht. Das heißt aber auch: Sobald die Phiole fertig ist, ist sie kein Medium mehr, sondern das Mediale ist zur festen Form geronnen. Mediale Prozesse lassen sich nach dieser Lesart nur in der Oszillation zwischen Verflüssigung und Erstarrung angemessen beschreiben.

SOPHIA ROHWETTER
UNIVERSITÄT WIEN

WIDER DIE PURISTISCHE STOFFVERARBEITUNG: MIKE KELLEYS "RIDDLE OF THE SPHINX" ALS TRANSMEDIALE SZENE

SOPHIA ROXANE ROHWETTER IST WISSENSCHAFTLICHE MITARBEITERIN AM INSTITUT FÜR KUNSTGESCHICHTE AN DER UNIVERSITÄT WIEN. SIE HAT KULTURWISSENSCHAFTEN, KUNSTGESCHICHTE UND CRITICAL STUDIES AN DER LEUPHANA UNIVERSITÄT LÜNEBURG UND AN DER AKADEMIE DER BILDENDEN KÜNSTE WIEN STUDIERT, MIT AUSLANDSAUFENTHALTEN AN DER ZÜRCHER HOCHSCHULE DER KÜNSTE UND AM BENNINGTON COLLEGE IN VERMONT. SIE SCHREIBT REGELMÄSSIG FÜR TEXTE ZUR KUNST UND SPIKE ART MAGAZINE, UND HAT ZAHLREICHE BEITRÄGE FÜR AUSSTELLUNGEN, KATALOGE UND WISSENSCHAFTLICHE PUBLIKATIONEN VERFASST. 2024 WURDE SIE MIT DEM AICA PREIS FÜR JUNGE KUNSTKRITIK AUSGEZEICHNET.

Der Beitrag diskutiert Mike Kelleys transmediale Verarbeitung des mythologischen Ödipus-Stoffs anhand der Bodeninstallation Riddle of the Sphinx (1991-1992). Das Rätsel der Sphinx, das Ödipus gestellt wird – was ist am Morgen vierfüßig, am Mittag zweifüßig, am Abend dreifüßig? – ist ein formales Rätsel.

Es stellt die Frage nach der Form des Menschen im metaphorischen Bild eines neunfüßigen Wesens, das dem Lauf der Sonne und des Lebens folgt. Und es war der Schwellfuß Ödipus, der die formlose, monströse Gestalt in eine kohärente Form verwandelte, indem er es mit einem einzigen Wort – anthropos, der Mensch – löste und die auf allen Vieren krabbelnde, dann aufrecht gehende, und schließlich am Stock gestützte Gestalt kraft Ratio und Logos zum Menschen aufrichtete.

Mike Kelley greift den Ödipus-Stoff in all seinen formal-ästhetischen, mythologischen, philosophischen und psychoanalytischen Dimensionen in der Bodeninstallation Riddle of the Sphinx auf, die das Rätsel der Sphinx als eine transmediale Szene präsentiert, in der sich Malerei und Skulptur, Text und Textil, Craft Art und Readymade konflikthaft und medienreflexiv begegnen. Die Installation ist Teil Kelleys viel rezipierter und wohl bekanntester Werkserie Half A Man (1987-1992), eine Art seriell erzähltes Psychodrama, bestehend aus Zeichnungen, Möbeln, Filzbannern, Strickdecken sowie verschiedenen Arrangements aus gebrauchten, abgegriffenen Stofftieren und Garnpuppen. Während Kelley die Stofftiere zunächst abstrakt-expressionistisch auf Strickleinwänden zusammenpferchte oder minimalistisch auf monochromen Strickdecken anordnete, versteckte er sie in Riddle of the Sphinx unter einer Strickdecke, ihre Form nur noch als Ausbeulungen in der Oberfläche erahnbar.

Die Arbeit wurde von Rosalind Krauss und Hal Foster in den Kontext des l'informe gestellt, eine formalistische Lesart, die Kelleys Bodeninstallation im Anschluss an Bataille auf ein horizontales Feld des Formlosen reduziert und in der Abwehr jedweder semantischen Besetzung nicht nur den mythologischen und psychoanalytischen „Stoff" der Arbeit unterschlägt, sondern auch Kelleys tragikomische Inszenierung der um Deutungshoheit kämpfenden Medien.

Der Vortrag beleuchtet insbesondere die Rolle des Stoffs, in seiner mythologischen, materiellen und medialen Bedeutung. Denn wer mit Ödipus arbeitet, so der Religionswissenschaftler und Freud-Kommentator Klaus Heinrich in seinen Ödipus-Vorlesungen, arbeitet mit Stoff, mit Stoffwahl und Stoffbehandlung, mit Konfliktstoff und Stoffwiderstand. Der ödipale Stoff ist ein vielfach recycelter Stoff: Sophokles nimmt den Stoff vom Mythos, Freud nimmt den Stoff von Sophokles, Lacan kehrt zurück zum Stoff von Freud, Kelley kehrt den Stoff von der Straße, von Flohmärkten und Gebrauchtläden auf und vernäht ihn zu neuen künstlerischen Formen, die von mythologischen, tragischen und psychoanalytischen Stoffen erzählen und zugleich medienreflexiv auf die Genderkonnotationen und die damit verbundene kunsthistorische Entwertung des Stofflichen, des Handgemachten und der Craft Art verweisen und sich kritisch zur „pseudo-formalistischen Purität" der Minimal und Concept Art sowie der glatten Warenkritik der Commodity Art positionieren. Kelleys Stoffe, so meine These, sind doppeldeutige Mischgewebe, in denen Form und Inhalt, Medium und Botschaft, Stofflichkeit und mythologischer Stoff unauflösbar miteinander verstrickt sind.

CHRISTIAN STERNAD
UNIVERSITÉ DE FRIBOURG, SWITZERLAND

O))) - EIN PHÄNOMENOLOGISCHER VERSUCH ÜBER DRONE DOOM

CHRISTIAN STERNAD IST POST-DOKTORAND AN DER UNIVERSITÄT FREIBURG. ER ARBEITET AN DEM PROJEKT GEMEINSCHAFTEN DES DIALOGS: RUSSISCHE UND UKRAINISCHE EMIGRANTEN IM PRAG DER MODERNE.

Ein tiefes, repetitives, lautes, bass-lastiges Schnarren, kein Gesang, kein Schlagzeug, lange, monotone Klangwelten, die sich durch den Mangel an Varianz auszeichnen – Drone Doom, eine extreme Spielart des Doom Metal (eine Subgenre des Metal), das sich in den 1990ern langsam entwickelte und keinen wirklichen Urheber besitzt. Kennzeichen ist die Auflösung der klassischen Songstrukturen, die sich wie sonst in der Pop-Musik üblich zumeist durch Melodik, Refrains, charakteristischen Rhythmen oder sonstigen Wiedererkennungsmerkmalen auszeichnen. Dagegen übt sich Drone Doom in einer extremen Annäherung an die Schwelle der Nicht-Wahrnehmbarkeit, an den reinen Ton, die bloße Schwingung und führt dabei fundamentale Kategorien der menschlichen Wahrnehmung an ihre Grenzen. Das Medium der Musikkunst wird spürbar und entzieht sich dadurch nur umso nachhaltiger.

Zugleich hat dieses kaum bekannte Genre gewichtige philosophische Implikationen. Einerseits hat die Philosophie sich mit dem Hören nicht besonders intensiv beschäftigt. Seit der antiken Philosophie steht der Sehsinn nahezu unangetastet an der Spitze der Hierarchie der Sinne. Der Ausbruch aus Platons Höhle wird geschildert durch das gleißend helle Licht. Verschiedene Versuche haben diese Zentralität zu irritieren versucht, wie etwa Edmund Husserl und Maurice Merleau-Ponty durch den Tastsinn. Dennoch bleibt dabei der Hörsinn einigermaßen weit abgeschlagen hinter diesen genannten Sinnen.

Andererseits erreicht der Hörsinn etwa in Husserls Überlegungen zur Zeit absolute Zentralität. In seinen Vorlesungen zur Phänomenologie des inneren Zeitbewusstseins (Hua X) bemüht Husserl immer wieder die Wahrnehmung der Melodie, in welcher die besondere Zeitstruktur unserer Wahrnehmung deutlich wird. Sein Argument beruht darauf, den Ton nicht nur als isoliertes Element in einer beziehungslosen Kette zu verstehen, sondern ihn vielmehr in seinen Bezügen in ein Davor oder Danach einzuspannen. Die von Husserl Protention und Retention genannten Strukturen machen den dynamischen Charakter unserer Zeitwahrnehmung deutlich und verweisen zugleich auf das zeitliche Eingespannt-Sein des Subjektes in ebendiese Strukturen. Nimmt man Husserl ernst, so könnte man auch behaupten, dass die zeitliche Verfasstheit des Subjekts durch den Hörsinn deutlich gemacht wird – eigentlich also ein starkes Argument für das Hören.

David Espinet hat in seiner Studie Phänomenologie des Hörens (2009) diese Hörvergessenheit aufgezeigt und mit Martin Heidegger den Versuch einer Rehabilitation unternommen. Gleiches könnte man mit Husserl leisten, welcher in den obigen Passagen das Gehör als einen zentralen Sinn für die Selbstvergegenwärtigung des Subjekts versteht.

Zugleich verfügt das Gehör nicht über die wiederum in einem anderen Bezug stehende Auszeichnung der sogenannten Doppelintentionalität des Tastsinns. Denn wie Husserl in den Ideen II (Hua IV) darlegt, verfügt kein anderer Sinn außer dem Tastsinn über die Fähigkeit, sich selbst mittels seiner eigenen Fähigkeit wahrzunehmen. Ich kann den tastenden Finger ertasten, jedoch nicht mein Sehen sehen oder mein Hören hören. Zugleich gibt es aber durchaus (extreme) Möglichkeiten, einen bestimmten Sinn durch die Fokussierung auf seine Funktion gewissermaßen nach innen zu kehren, um damit sich sich selbst gegenständlich werden zu lassen.

Man könnte vor diesem Hintergrund argumentieren, dass Drone Doom gerade dieses sich selbst Gegenständlich-Werden des Mediums der Musik bzw. des Tons deutlich macht. Der interessante Effekt besteht dabei in einem Verlust von Zeit und dem Vergessen auf das Hören. Vielmehr stellt sich ein reines synästhetisches Gefühl an Reizüberflutung ein, welches den Sinn der Wahrnehmung ganz aus den Angeln hebt. Arne Eber hat in Ästhetik des Doom daher hervorgehoben, dass der „enorme Schalldruck […] den Hörer in eine Art Trance versetzen [kann], ein Konzert kann sich zu einem spirituellem Ereignis, einem Ritual entwickeln." Nicht umsonst kleiden sich etwa Sunn o))) – die vermutlich bekanntesten Protagonisten des Genres – in mönchsartige Roben und zelebrieren ihre Konzerte als rituelle Messen der akustischen Erfahrung.

In meinem Vortrag möchte ich diesem Phänomen systematisch auf den Grund gehen. Die zentrale Frage besteht darin, zu klären, inwiefern eine Auflösung des Wahrnehmungsmediums (Melodie) als charakteristisch für diese Wahrnehmung (Musik) verstanden werden kann und was genau dies für die Wahrnehmung durch den Hörsinn bedeuten kann. Mit anderen Worten: Ist das indifferente Hören noch durch das Hören wahrnehmbar?

EMILY NILL
UNIVERSITÄT DER KÜNSTE, BERLIN

HYBRIDITÄT UND MEDIENSPEZIFIK

EMILY NILL STUDIERTE KUNSTGESCHICHTE, SOZIOLOGIE UND CURATORIAL STUDIES UND UND IST SEIT HERBST 2023 WISSENSCHAFTLICHE MITARBEITERIN AM INSTITUT FÜR KUNSTWISSENSCHAFT UND ÄSTHETIK DER UNIVERSITÄT DER KÜNSTE BERLIN. SIE ARBEITET AN EINEM PROMOTIONSPROJEKT BEI PROF. ANGELA HARUTYUYAN ZUR REFLEXION DER HISTORIZITÄT DES DIGITALEN UND KRITIK DES IMMATERIALITÄTSMYTHOS IN ZEITGENÖSSISCHER MEDIENKUNST. IHRE SCHWERPUNKTE IN FORSCHUNG UND LEHRE LIEGEN AUF KÜNSTLERISCHEN PRAKTIKEN DER VERFREMDUNG, IDEOLOGIEKRITIK SOWIE DEM VERHÄLTNIS VON GESCHICHTE UND MATERIALGEBRAUCH IN ZEITGENÖSSISCHER MEDIENKUNST.

Die Diskussion darüber, wie mit dem Eindringen von „neuen“ Medien in die Künste und deren Infragestellen klassischer Werkkategorien umzugehen ist, wird mit unterschiedlichen Begriffen und durch die Disziplinen hindurch spätestens seit Adornos Idee einer „Verfransung der Künste“ geführt. Wie, so die vereinende Frage, kann man die Kunst im Verhältnis zu ihrem Medium begreifen, wenn dieses selbst in seiner Definition fragwürdig geworden ist? Welche Rolle spielt die Reflexion auf das künstlerische Medium überhaupt noch, wenn das Kunstwerk sich konsequent einer medialen Zuschreibung verweigert? Diese schlaglichtartig aufgeworfenen Fragen verkomplizieren sich, wenn die Dominanz intermedialer Kunstpraktiken und digitaler Technologien unserer Gegenwart mitgedacht werden. Denn aufgrund ihrer codebasierten Natur ist die digitale Welt mit einer Vorstellung von Immaterialität und somit mit einer Negation der realen Grenzen der physischen Welt verbunden. Dieser Mythos der Immaterialität spiegelt sich in der Intransparenz digitaler Bilder gegenüber dem hervorbringenden Medium und dessen mediale Bedingungen.

Mit Blick auf verschiedene künstlerische Praktiken der Konfrontation von heterogenem Material im filmischen Medium möchte ich in einem Vortrag der These nachgehen, dass die Möglichkeit einer kritischen Medienreflexion im digitalen Zeitalter weniger in einer Aufdeckung der tatsächlichen medialen Verfasstheit liegt, sondern dem Nachdenken über die mediale Codierung und die Hybridität der Bilder. Begriffe, die in diesem Kontext stark gemacht werden sollen, sind die der hybriden Formen und der Ko-Präsenz. In diesem Sinne findet, trotz post-medialer Konditionen, keine völlige Abkehr von einer Medienspezifik statt, sondern vielmehr „a reconfiguration of medium specificity in tandem with media hybridity“.

Um diesen Gedanken konzise aus der theoretischen Diskussion herzuleiten, möchte ich zu Beginn knapp verschiedene jüngere Positionen in der Debatte um die Frage nach der Medienspezifik innerhalb von „post-media conditions“ wie Rosalind Krauss, Lew Manovich, Peter Weibel oder Berys Gauts diskutieren. Letzterer beschreibt die Entgrenzung der Medien in den Künsten beispielsweise gegenüber Manovichs Affirmation der neuen Bildtechnologien als mediale Gleichmacher und Remixmaschinen als „nesting“. Dabei beharrt Gauts auf einen wie auch immer gearteten Medienträger, der sich durch eine hybride Verschränkung von vielen Medien auszeichnen kann: „[...] media can contain other media.”

Im Anschluss soll die These vor dem Hintergrund der theoretischen Diskussion an einem Beispiel zeitgenössischer Kunst, das die Frage der Medienspezifik ad absurdum zu führen scheint, präzisiert werden.

Die Mehrkanalinstallation „Quantification Trilogy“ (2017-2020) von Jeremy Shaw besteht aus drei Kurzfilmen, die sich mit spekulativen Zukunftsszenarien auseinandersetzen, deren Ästhetiken jedoch obsolet gewordene Medien imitieren. So erscheint ein unserer Gegenwart am nächsten situiertes Szenario in Video-Optik im "Look" der 1990er Jahre und die am weitesten entfernte, post-apokalyptische Szenerie in einer schwarz-weißen Filmkörnung analog dem cinéma-vérité. Allen drei Filmen ist gemein, dass sie, unterschiedlich stark, das Filmbild zum Ende in Stagnation und vermeintliche Auflösung (durch Datamoshing) versetzen und so das genuin digitale Potential freilegen.

Die Gleichzeitigkeit unterschiedlich codierter Filmbilder sowie von physischem und virtuellem Raum spiegeln einerseits Weibel und Manovichs Hochhalten einer “total availability of specific media” im digitalen Zeitalter und den unhierarchischen Remix, in dem Mediengrenzen verschwinden – andererseits jedoch ermöglichen sie als „Nest“ aus verschiedenen medialen Logiken eine Reflexion über die Differenzen und Spezifika des Inkorporierten.

CHARLOTTE KLINK
UNIVERSITÄT BERN
MACHINE DRAWING: KUNST UND MEDIUM IM ZEITALTER DER KI

CHARLOTTE KLINK IST KÜNSTLERIN UND KUNSTWISSENSCHAFTLERIN UND WISSENSCHAFTLICHE MITARBEITERIN (ADVANCED POSTDOC) IN DER ABTEILUNG KUNSTGESCHICHTE DER MODERNE UND DER GEGENWART AM INSTITUT FÜR KUNSTGESCHICHTE DER UNIVERSITÄT BERN. SIE STUDIERTE FREIE KUNST AN DER STAATLICHEN AKADEMIE DER BILDENDEN KÜNSTE STUTTGART (ABK) UND DER BEZALEL ACADEMY OF ARTS AND DESIGN ISRAEL. IHRE KÜNSTLERISCHE ARBEIT KONZENTRIERT SICH AUF DAS ZEICHNEN, SCHREIBEN, VIDEO UND PERFORMANCE. SIE PROMOVIERTE ALS STIPENDIATIN DER MINERVASTIFTUNG DER MAX-PLANCK-GESELLSCHAFT AN DER STAATLICHEN AKADEMIE DER BILDENDEN KÜNSTE STUTTGART UND DER UNIVERSITÄT VON TEL AVIV. IN IHRER DISSERTATION ELECTRIC SEEING. POSITIONS IN CONTEMPORARY VIDEO ART (BIELEFELD: TRANSCRIPT 2022) BESCHÄFTIGT SIE SICH MIT DER MEDIALEN VORHERRSCHAFT DES VIDEOBILDES IN DER KÜNSTLERISCHEN UND GESELLSCHAFTLICHEN PRAXIS DER GEGENWART. SIE SCHREIBT TEXTE ÜBER ZEITGENÖSSISCHE KUNST UND ÄSTHETIK UND IST MITHERAUSGEBERIN DES SAMMELBANDES AESTHETICS OF THE FLESH (STERNBERG 2014). SEIT 2020 IST SIE MITGLIED DES DFG-NETZWERKS 3G – POSITIONEN DER DRITTEN GENERATION NACH ZWEITEM WELTKRIEG UND SHOAH IN LITERATUR UND KÜNSTEN DER GEGENWART. IHR HABILITATIONSPROJEKT „AUTOMATED DRAWING. GENERATIVE IMAGE AGENDA SINCE MODERNITY“ UNTERSUCHT IM ÄSTHETISCHEN FELDVERSUCH KI-BILDGENERATOREN UND IHRE AUSWIRKUNGEN AUF DAS KUNSTFELD UND DIE ÖFFENTLICHKEIT.

Was ist Kunst im Zeitalter der KI? Wie vermitteln sich künstlerische Strategien und Praktiken im Verhältnis zu den nun überall virulent produzierenden KI-Bildgeneratoren? Die black box des Kinos hat ihren Status als Ir-/Realitätsmaschine par excellance an die black box der algorithmischen Bildgenerierung abgetreten. Letztere ist laut KI-Herstellern wie Öffentlichkeit ein Mysterium, weltweit befragen User*innen Chat GPT, Midjourney und Co. sie wie das Orakel von Delphi.

Die Frage, die sich an das KI-Orakel richtet, ist zuerst eine Frage nach Subjektivität und ihrer Vermittlung. Die Frage, was einen Menschen menschlich macht, was uns auszeichnet, stellt sich im Verhältnis zur KI und Maschinenkunst mehr denn ja. Gleichzeitig bricht die conditio humana mit Macht in die IT-Forschung ein: Maschinen, die halluzinieren, Maschinen die lügen, rassistische, sexistische Maschinen, irrende Maschinen dominieren den gegenwärtigen Technikdiskurs.

Die Frage stellt sich angesichts der neuen Technologie, wie das Verhältnis von Technologien und Kunst überhaupt zu denken ist, haben sie doch beide den Ursprung im altgriechischen techné und zeigen ein komplexes Verhältnis zwischen Anwendung, Ziel und (menschlichem) Können an. Mittels einiger grundlegender ästhetischer Überlegungen zur Technologie- und Medientheorie, die einen Bogen von Freud, der Kybernetik bis in gegenwärtige Technikтheorien in den Geisteswissenschaften (z.B. Rockwell und Sinclair; Gronlund; Gold und Klein) spannen, und der Untersuchung gegenwärtiger Beispiele kritischer KI-Kunst und KI-Bildforschung untersucht der Vortrag das Verhältnis von technologischem Werkzeug und künstlerischer Praxis. Die Frage des Mediums, die hier zum einen zunächst als Frage der Vermittlung zwischen Technologie und Praxis auftaucht, zum anderen als Agens der Subjektkonstituierung selbst, ist zentral, um der gegenwärtigen Bilderflut durch KI zu begegnen. Welche Rolle spielt das Subjekt in der Faszination KI? Das derzeitig vorherrschende Phantasma, sich des Subjekts mittels automatisiserter Kunstschöpfung entledigen zu können, tritt immer deutlicher als solches zutage. Ist es doch so, dass KI-Bildgeneratoren rassistische, sexistische und schlicht stereotypische Bilder generieren, die uns mit unserer eigenen Menschlichkeit, inklusive Rassismus, Sexismus und Stereotype, konfrontieren.

Der Vortrag arbeitet anhand von Beispielen aus der gegenwärtigen kritischen KI-Kunstproduktion (wie etwa Mary Flannigans „Grace AI“, Caroline Sinders „Feminist Data Set“ oder Birgitte Aga and Coral Mantons „Women Reclaiming AI“) das Verhältnis zwischen Kunst, Medium und Technik heraus um so Möglichkeiten des ästhetischen Umgangs mit der neuen Maschinenkunst aufzuzeigen.

LISA SCHMALZRIED
UNIVERSITÄT HAMBURG

KI(TSCH)

LISA SCHMALZRIED VERTRITT AKTUELL DEN LEHRSTUHL FÜR PRAKTISCHE PHILOSOPHIE AN DER UNIVERSITÄT HAMBURG. SIE IST PRIVATDOZENTIN AN DER UNIVERSITÄT LUZERN, WO SIE IHRE HABILITATIONSSCHRIFT ZUM THEMA "MENSCHLICHE SCHÖNHEIT" (BRILL 2022) VERFASST HAT. IHRE FORSCHUNGSSCHWERPUNKTE LIEGEN IN DER ÄSTHETIK, NORMATIVEN UND ANGEWANDTEN ETHIK UND SOZIAL- UND KULTURPHILOSOPHIE.

Die Frage, ob KI Kunst schaffen kann, scheint beantwortet. KI-generierte Werke sind (teils) von herkömmlichen Kunstwerken kaum unterscheidbar und die Kunstwelt hat sie offenbar bereits akzeptiert. So wurden KI-generierte Werke von etablierten Auktionshäusern versteigert, haben Kunstpreise gewonnen und Monopol hat KI auf den zweiten Platz der einflussreichsten Kunstpersönlichkeiten 2023 gewählt. Dennoch möchte ich argumentieren, dass KI generierte Werke eher der Kategorie Kitsch, als der der Kunst zuzuordnen sind. Dazu werde ich im Teil I eine funktionalistische Definition von Kitsch entwickeln, um im Teil II zu zeigen, warum KI-generierte Werke eine hohe Kitschaffinität aufweisen. Im Teil III deute ich an, wie KI-Tools eingesetzt werden können, um Kunst zu schaffen.

I. Klassisch wird Kitsch im Vergleich zu (guter) Kunst definiert (z.B. Calinescu 1987; Deschner 1980; Giesz 1971; Greenberg 1939): Kitsch ist vorgetäuschte Kunst (Pseudokunst) oder in spezifischer Hinsicht schlechte Kunst (Anti-Kunst). Diese kunstbasierten Definitionen werden der Eigenständigkeit der ästhetischen Kategorie „Kitsch“ nicht gerecht (Küpper 2010). Ich schlage daher vor, Kitsch ohne einen integrierten Kunstbezug zu definieren: Kitsch sind Artefakte, Performances oder Praktiken, deren dominante Funktion ist, möglichst vielen Menschen (Selbst-)Vergnügen zu ermöglichen, indem sie mühelos emotionale Reaktionen des „weichen“ emotionalen Spektrums mit einer „süßen“ phänomenologischen Qualität hervorrufen. Um dieser Funktion gerecht zu werden, rekombiniert Kitsch bereits etablierte und leicht erkennbare künstlerische und kulturelle Themen, Stile und Ausdrucksformen. Diese Definition verortet Kitsch im Bereich der Populärkultur.

Aus dieser Kitschdefinition folgt nicht unmittelbar, dass Kitsch und Kunst unterschiedliche ästhetische Kategorien sind. Dies kann gezeigt werden, wenn man über mögliche Funktionen von Kunst nachdenkt. Funktionen von Kunst können etwa darin bestehen, ästhetische Erfahrung zu vermitteln, emotionale oder kognitive Erfahrungsräume zu erweitern, Reflexion anzustoßen oder kunsthistorische Entwicklungen voranzutreiben (Schmücker 2001). Erfüllt ein Werk eine dieser Funktionen, ist es unwahrscheinlich, dass es gleichzeitig die Kitschfunktion erfüllt. Dies spricht dafür, dass Werke entweder Kunst oder Kitsch zuzuordnen sind.

II. Die Betrachtung exemplarischer KI-Erzeugnisse offenbart eine hohe Kitschaffinität (Winter 2023). Viele KI-Werke weisen typische stilistisch-inhaltliche Kitschmerkmale (Killy 1962; Kulka 1988) auf und erfüllen hierdurch die Funktion von Kitsch. Sie präsentieren etwa emotional aufgeladenen Themen auf leicht erkennbare und zugängliche Weise und zeigen die Welt nicht in ihrer Komplexität, sondern vereinfacht und idealisiert. Sie bedienen sich zudem Stereotypen und sind vorhersehbar sowie schematisch.

Dies lässt sich durch die Funktionsweise von KI-Tools erklären. Diese werden mit existenten Werken trainiert, die sie auf Basis von Wahrscheinlichkeiten neu zusammensetzen. Wie Kitschproduzent*innen greifen KI-Tools auf bereits etablierte Themen, Stile und Ausdrucksformen zurück und rekombinieren diese, wenn auch ungleich schneller und effizienter. Angesichts der Allgegenwärtigkeit von Kitsch werden außerdem KI-Tools mutmaßlich überproportional mit Kitsch trainiert, was die Wahrscheinlichkeit weiter erhöht, dass sie Kitsch reproduzieren.

Man könnte einwenden, dass auch Künstler*innen mit bereits etablierten künstlerischen Themen, Stilen und Ausdrucksformen arbeiten. Um Kunst zu erschaffen, reproduzieren sie diese nicht nur, sondern entwickeln sie weiter und finden idiosynkratisch neue Ausdrucksformen. Anders ausgedrückt, erschaffen sie genuin originelle Werke. Es ist denkbar, dass ihnen dies gelingt, indem sie lediglich existente Elemente neu kombinieren. Und so könnte dies ebenso mithilfe von KI-Tools gelingen, zumal die genaue Rekombinationsweise der KI eine „Blackbox“ ist. Diese Möglichkeit möchte ich nicht ausschließen, nur ihre geringe Wahrscheinlichkeit herausstellen.

III. Wie der letzte Punkt bereits andeutet, kann man im Prinzip mithilfe von KI-Tools Kunst erschaffen. Hierbei sind vier Aspekte zu berücksichtigen: Zum einen ist es eine kreative Aufgabe, das passende Prompt für ein interessantes oder gewünschtes KI-Ergebnis zu formulieren. Zum anderen ist künstlerisches Gespür gefragt, um einen KI-Vorschlag auszuwählen. Drittens können KI-Produkte überarbeitet werden. Viertens hängt es davon ab, in welchen breiteren Kontext das KI-Produkt gestellt und wie darüber im Gesamtkunstwerk reflektiert wird. Wenn wir somit KI-Tools als künstlerisches Werkzeug betrachten, können manches Mal KI-Werke könnten zu echter Kunst werden.

SIMONE MAHRENHOLZ
UNIVERSITY OF MANITOBA

NUANCE, NONSENSE, NOTHINGNESS: DIE DIGITAL-ANALOG-UNTERSCHEIDUNG, DIE KÜNSTE UND DAS SCHISMA ZWISCHEN KONTINENTALER UND ANALYTISCHER PHILOSOPHIE

SIMONE MAHRENHOLZ UNTERRICHTET SEIT 2011 AM DEPARTMENT FOR PHILOSOPHY DER UNIVERSITY OF MANITOBA, WINNIPEG, KANADA. SIE WURDE AN DER FU BERLIN HABILITIERT AM LEHRSTUHL VON SYBILLE KRÄMER UND PROMOVIERTE AN DER TU BERLIN BEI GÜNTER ABEL. MONOGRAPHIEN: KREATIVITÄT – EINE PHILOSOPHISCHE ANALYSE, 2011, AKADEMIE VERLAG/DE GRUYTER; MUSIK UND ERKENNTNIS. EINE STUDIE IM AUSGANG VON NELSON GOODMAN, 2002, METZLER, FERNER DREI DUTZEND AUFSÄTZE ZU ÄSTHETIK, ERKENNTNISTHEORIE, PHILOSOPHIE DER MUSIK MEDIENTHEORIEN, FILMTHEORIE, BILDWISSENSCHAFTEN, ETC.. JÜNGERE PUBLIKATIONEN: „KÜNSTE ALS TECHNOLOGIEN DER SELBST-TRANSFORMATION“, DEUTSCHE ZEITSCHRIFT FÜR PHILOSOPHIE 71, 2023); „KREATIVITÄT UND PRÄZISION. EINE NEUBESTIMMUNG KREATIVEN DENKENS UND HANDELNS“, IMAGO 13, 2021). – FORSCHUNGSAUFENTHALTE AN DER TEL AVIV UNIVERSITY, DER UC BERKELEY, SOWIE AM COLLEGIUM BUDAPEST - INSTITUTE FOR ADVANCED STUDY, UNGARN.

HTTPS://UMANITOBA.CA/ARTS/SIMONE-MAHRENHOLZ
HTTPS://UMANITOBA.ACADEMIA.EDU/SIMONEMAHRENHOLZ
HTTPS://SCHOLAR.GOOGLE.COM/CITATIONS?USER=EWBXTBCAAAAJ&HL=EN

Es ist bemerkenswert - und vor allem für junge Philosophiestudierende irritierend -, dass die akademische Philosophie weltweit nach wie vor von einem Riss durchzogen ist. In diesem Beitrag geht es jedoch nicht um die historischen, politischen und auch moralischen Komponenten dieser Spaltung. Vielmehr werden schlaglichtartig zentrale Diskrepanzen zwischen, analytischer‘ und ‚kontinentaler‘ Philosophie mittels einiger systematischer Kern-Begriffe freigelegt, um Unterschiede beider hinsichtlich Mechanik, Methode und Metaphysik deutlicher sichtbar zu machen. Dabei spielt die analog-digital Unterscheidung eine überraschende Rolle. Das Vorhaben besteht darin, Kernaussagen von Carnap versus Heidegger aufzugreifen, sie vor dem Hintergrund des (missverstandenen) Godfathers Wittgenstein zu beleuchten, und Interpretationsvorschläge hinsichtlich der entscheidenden systematischen Differenzen zu machen. Inspirationen entstammen nicht zuletzt einigen Innovationen von Susanne Langer und Nelson Goodman. Beide waren subkutan daran interessiert, die analytisch-kontinentale Spaltung über die Bereitstellung von Mitteln für eine methodische Synthese aufzuheben.

Dieser systematische Blick auf historische Debatten zeigt beiläufig auch, dass erst die Ästhetik Mittel und Perspektiven bereitstellte, vermittelnd auf besagte Spaltung zu reagieren, die schon Baumgarten in seiner Reaktion auf den Rationalismus schließen wollte. Und zugleich zeigt sich erneut, inwiefern Ästhetik als eine erweiternde oder korrigierende Form der Erkenntnistheorie anzusehen ist.

DIETER MERSCH
ZÜRCHER HOCHSCHULE DER KÜNSTE

KUNST UND ZEITGENOSSENSCHAFT. ZUM VERHÄLTNIS VON ÄSTHETIK UND POLITIK

DIETER MERSCH, PROF. DR. EM. EHEMALIGER LEITER DES INSTITUTS FÜR THEORIE AN DER ZÜRCHER HOCHSCHULE DER KÜNSTE UND VIZEPRÄSIDENT DER DEUTSCHEN GESELLSCHAFT FÜR ÄSTHETIK. ARBEITSGEBIETE: PHILOSOPHIEN DES 20. UND 21. JAHRHUNDERTS, PHILOSOPHISCHE ÄSTHETIK, MEDIENPHILOSOPHIE, BILDTHEORIE, MUSIKPHILOSOPHIE, PHILOSOPHIE DES PERFORMATIVEN, IN JÜNGSTER ZEIT: KRITIKEN DES DIGITALEN. PUBLIKATIONEN (AUSWAHL): WAS SICH ZEIGT. MATERIALITÄT, PRÄSENZ, EREIGNIS, MÜNCHEN 2002, EREIGNIS UND AURA, FRANKFURT/M 2002, MEDIENTHEORIEN ZUR EINFÜHRUNG, HAMBURG 2006; POSTHERMENEUTIK, BERLIN 2010; ORDO AB CHAO / ORDER FROM NOISE, BERLIN ZÜRICH 2013, EPISTEMOLOGIEN DES ÄSTHETISCHEN, ZÜRICH 2015, HUMANISMEN UND ANTIHUMANISMEN. KRITISCHE STUDIEN ZUR GEGENWARTSPHILOSOPHIE, ZÜRICH 2023, ZUS. MIT SILVIA HENKE, NICOLAIJ VAN DER MEULEN, THOMAS STRÄSSLE, JÖRG WIESEL: MANIFEST DER KÜNSTLERISCHEN FORSCHUNG. EINE VERTEIDIGUNG GEGEN IHRE VERFECHTER, ZÜRICH 2021.

Ob Kunst notwendig politisch sei, ob sie gar in Aktivismus aufgeht und was im Besonderen das Politische von Kunst ausmacht, wird kontrovers diskutiert. Der Vortrag nimmt die beiden Kriege in Europa und am Rande Europas zum Anlass, darüber nachzudenken, was es für künstlerische Praktiken heißen kann, sich politisch zu positionieren oder gar zu intervenieren, und wie das ebenso riskante wie uneindeutige Verhältnis zwischen Ästhetik und Politik näher bestimmt werden kann. Dabei spielen zwei Begriffe eine zentrale Rolle: Zum einen die ‚politische Differenz' zwischen ‚dem Politischen' als dasjenige, was gleichsam die Politik der Politik und ihre Grundbestimmung definiert, und der Politik als konkrete Praxis und Organisation humanen Zusammenlebens, zum zweiten ‚das Zeitgenössische', denn die Beziehung zwischen dem Politischen und der Politik kann immer nur in Bezug zu dem, was Zeitgenossenschaft heißen kann, ausgelotet werden. Das Zeitgenössische aber wiederum bestimmt sich durch Abkehr von der Gegenwart, gleichsam im Sinne des Blicks in ihren ‚dunklen Grund'. So bleibt das Verhältnis zwischen Ästhetik und Politik wesentlich negativ geprägt, das heißt durch Kritik und ‚Klage'.

ROUNDTABLE MIT LUCA DI BLASI (UNIVERSITÄT BERN), ANSELM FRANKE (ZÜRCHER HOCHSCHULE DER KÜNSTE) UND CHRISTOPH MENKE (GOETHE-UNIVERSITÄT FRANKFURT AM MAIN).

LUCA DI BLASI IST PROFESSOR FÜR PHILOSOPHIE AN DER AN DER THEOLOGISCHEN FAKULTÄT DER UNIVERSITÄT BERN. ER STUDIERTE GERMANISTIK UND PHILOSOPHIE AN DER UNIVERSITÄT WIEN, PROMOVIERTE 2001 IM FACH PHILOSOPHIE AN DER KATH. UNIVERSITÄT EICHSTÄTT, HABILITIERTE 2015 IM FACH RELIGIONSPHILOSOPHIE AN DER UNIVERSITÄT BERN UND WURDE DORT 2018 ZUM PROFESSOR ASSOZIIERT. SEIT 2014 LEHRT ER DORT PHILOSOPHIE AN DER THEOLOGISCHEN FAKULTÄT UND IST ASSOZIIERTES MITGLIED AM ICI BERLIN, VON 2018 BIS 2022 LEITETE ER DAS TEILPROJEKT „DISAGREEMENT BETWEEN RELIGIONS. EPISTEMOLOGY OF RELIGIOUS CONFLICTS“, SEIT 2024 LEITET ER DEN BEREICH INTERRELIGIÖSE STUDIEN AN DER UNIVERSITÄT BERN. ZU SEINEN FORSCHUNGSSCHWERPUNKTEN GEHÖREN GEGENWARTSPHILOSOPHIE, POLITISCHE THEOLOGIE UND POSTSÄKULARE STUDIEN.

ANSELM FRANKE HAS BEEN HEAD OF VISUAL ARTS AND FILM AT HAUS DER KULTUREN DER WELT (HKW) SINCE 2013. HE PREVIOUSLY WORKED AS A CURATOR AT KW BERLIN AND AS DIRECTOR OF THE EXTRA CITY KUNSTHAL IN ANTWERP. IN 2005 HE AND STEFANIE SCHULTE STRATHAUS FOUNDED THE FORUM EXPANDED FOR THE BERLIN INTERNATIONAL FILM FESTIVAL OF WHICH HE HAS BEEN CO-CURATOR SINCE. HE WAS THE CHIEF CURATOR OF THE TAIPEI BIENNIAL IN 2012 AND OF THE SHANGHAI BIENNALE IN 2014. HIS EXHIBITION PROJECT ANIMISM WAS SHOWN FROM 2009 UNTIL 2014 IN COLLABORATION WITH VARIOUS PARTNERS IN ANTWERP, BERNE, VIENNA, BERLIN, NEW YORK, SHENZHEN, SEOUL AND BEIRUT. FRANKE RECEIVED HIS DOCTORATE FROM GOLDSMITHS COLLEGE, LONDON. HE WAS APPOINTED PROFESSOR OF CURATORIAL STUDIES AT THE ZURICH UNIVERSITY OF THE ARTS, EFFECTIVE AUGUST 1, 2022.

CHRISTOPH MENKE, PROFESSOR FÜR PRAKTISCHE PHILOSOPHIE AM INSTITUT FÜR PHILOSOPHIE DER GOETHE-UNIVERSITÄT, FRANKFURT/MAIN. PROMOTION 1987 AN DER UNIVERSITÄT KONSTANZ MIT EINER ARBEIT ZUR ÄSTHETIK NACH ADORNO UND DERRIDA; HABILITATION 1995 AN DER FREIEN UNIVERSITÄT BERLIN. 1997-99 ASSOCIATE PROFESSOR, NEW SCHOOL FOR SOCIAL RESEARCH, NEW YORK; 1999-2008 PROFESSOR, UNIVERSITÄT POTSDAM. ARBEITSSCHWERPUNKTE: POLITISCHE UND RECHTSPHILOSOPHIE; ÄSTHETIK AUSGEWÄHLTE VERÖFFENTLICHUNGEN: DIE SOUVERÄNITÄT DER KUNST (1988; 1992); SPIEGELUNGEN DER GLEICHHEIT (2000); DIE GEGENWART DER TRAGÖDIE (2005); KRAFT. EIN GRUNDBEGRIFF ÄSTHETISCHER ANTHROPOLOGIE (2008); RECHT UND GEWALT (2011); DIE KRAFT DER KUNST (2013); KRITIK DER RECHTE (2015); AUTONOMIE UND BEFREIUNG (2018); THEORIE DER BEFREIUNG (2022).

LUCA VIGLIALORO
HOCHSCHULE DER BILDENDEN KÜNSTE ESSEN

MEDIENÄSTHETIKEN DES GEMEINSINNS IM ITALIAN THOUGHT

LUCA VIGLIALORO IST PRÄSIDENT DER HOCHSCHULE DER BILDENDEN KÜNSTE ESSEN. DORT UNTERRICHTET ER ALS PROFESSOR FÜR ÄSTHETIK, KUNST- UND KULTURTHEORIE UND LEITET EIN VOM DAAD GEFÖRDERTES PROJEKT ZU "TECHNIKEN DES GEMEINSINNS". ER IST AUTOR ZAHLREICHER ABHANDLUNGEN IM BEREICH DER KUNST- UND MEDIENPHILOSOPHIE WIE ETWA KIEFER. KUNST ALS PROZESS (2024) UND DIE GESTE DER KUNST. PARADIGMEN EINER ÄSTHETIK (2021). ER HAT SCHRIFTEN VON JEAN-LUC NANCY UND GIORGIO AGAMBEN INS DEUTSCHE ÜBERSETZT UND HERAUSGEGEBEN.

Im Rahmen der philosophischen Debatte, welche sich in den letzten Jahren bezüglich der Natur und des Ursprungs vom Italian Thought (Esposito 2010; Lucci/Schomacher/Söffner 2020) entzündet hat, scheint die Frage nach der fachwissenschaftlichen Positionierung der Medienphilosophie und der Ästhetik noch nicht gestellt worden zu sein (Viglialoro 2020). Durch meinen Beitrag möchte ich diese Lücke füllen, indem ein notwendigerweise kurzer geschichtsphilosophischer Überblick in der italienischen Philosophie (Eco, Vattimo, Montani) über diejenigen Reflexionen an der Schnittstelle zwischen Medienphilosophie und Ästhetik umrissen wird, welche sich mit dem Thema „ästhetischen Gemeinsinn“ auseinandergesetzt haben. Der „ästhetische Gemeinsinn“ scheint bei solchen Autoren deswegen eine besondere Brisanz zu erfahren, weil dieser als Denkfigur für die progressive Entwicklung eines medialen Milieus steht, das neue Räume der Gemeinschaftsbildung, und dabei des Gemeinschaftssinnes, bedeutet. „Medialer Gemeinsinn“ ist die Chiffre einer neuen Modalität der kollektiven Kommunikation, einer ästhetischen Kommunikation, die jede ideologische Ins-Werk-Setzung, d.h. jede Möglichkeit der Selbstwiderspiegelung von Gemeinschaften durch Ideologien, untersagt und sich in die technischen Umformungen des Sinnlichen einschreibt.

Infolge der durch die Digitalisierung und der Social Media erwirkten Umwälzung der Gemeinschaftsbildung – die nicht länger durch direkte Partizipation und Präsenz erfolgt – sieht sich das heutige ästhetische sowie medien- und technikphilosophische Denken einer doppelten konzeptuellen Herausforderung ausgesetzt, die sich vielleicht in mindestens drei Fragen resümieren lässt: Welche Milieus (d.h. Wahrnehmungs- und Sinngebungsformen) entstehen durch einen solchen grundlegend zersplitterten Gemeinsinn? Wie lässt sich ein derartiger Gemeinsinn in die philosophisch sehr heterogene Tradition des sensus communis (v.a. im Sinne von Kants „ästhetischem Gemeinsinn“) einschreiben? Und kann der hier zentrierten ästhetischen Kommunikation ein identitätsstiftendes Moment, der Gemeinschaftssinn, innewohnen, welcher der Fragmentierung des Sinns entgegenwirkt?

Der geplante Beitrag, welcher Produkt eines seit 2023 vom DAAD finanzierten Forschungsprojekt ist, möchte solche Themen in Bezug auf die mediale Gegenwart problematisieren und dabei eine kleine Archäologie der Italian Thought skizzieren.

JOHANN SZEWS/TANJA WISCHNEWSKI
UNIVERSITÄT HILDESHEIM

VERDRÄNGTE MEDIALITÄT. KRITISCHE MEDIENANTHROPOLOGIE NACH WALTER BENJAMIN

JOHANN SZEWS (DR.) IST WISSENSCHAFTLICHER MITARBEITER AM INSTITUT FÜR PHILOSOPHIE DER OTTO-VON-GUERICKE-UNIVERSITÄT MAGDEBURG. STUDIUM IN DARMSTADT, FRANKFURT A.M. UND ESSEX (UK). PROMOTION AN DER UNIVERSITÄT HILDESHEIM. AUSGEWÄHLTE PUBLIKATIONEN: „DIE ÖKONOMIE DER ZEIT. STUDIEN ZU NIETZSCHE UND FOUCAULT.“ VELBRÜCK WISSENSCHAFT. WEILERSWIST. 2022. „DIE WELT LIEGT ZWISCHEN DEN MENSCHEN. HANNAH ARENDT UND DIE MEDIALITÄT DES POLITISCHEN“. IN: JÖRG STERNAGEL, EVA SCHÜRMANN (HG.): DENKEN DES MEDIALEN. ZUR BEDEUTUNG DES ‚DAZWISCHEN‘. TRANSCRIPT. BIELEFELD. 2024.

TANJA WISCHNEWSKI: SEIT APRIL 2022 WISSENSCHAFTLICHE MITARBEITERIN AM GRADUIERTENKOLLEG „ÄSTHETISCHE PRAXIS" AN DER UNIVERSITÄT HILDESHEIM. DOKTORANDIN IN PHILOSOPHIE BEI ANDREAS HETZEL. STUDIUM DER KULTURWISSENSCHAFTEN (B.A.), SOZIOLOGIE (M.A.) UND ÄSTHETIK (M.A.) IN LEIPZIG, SANKT PETERSBURG, FRANKFURT AM MAIN UND PARIS. MIT DEM SCHWERPUNKT ÄSTHETIK FORSCHUNGSSTUDIERENDE UND SPÄTER WISSENSCHAFTLICHE MITARBEITERIN AM INSTITUT FÜR DEUTSCHE LITERATUR AN DER GOETHE UNIVERSITÄT FRANKFURT AM MAIN .

Der Beitrag diskutiert im Rahmen einer aktualisierenden Relektüre von Walter Benjamins Aufsatz „Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit“ Perspektiven einer kritischen Medienanthropologie. Im Zentrum steht Benjamins Kritik an der Verdrängung von Medialität, die im Zeitalter digitaler Medien an Brisanz gewinnt.

In seinem Kunstwerkaufsatz geht Benjamin von der Vermittlungsangewiesenheit jeder Wahrnehmung aus, von einer Unhintergehbarkeit der Medialität: „Die Art und Weise, in der die menschliche Sinneswahrnehmung sich organisiert – das Medium, in dem sie erfolgt – ist nicht nur natürlich sondern auch geschichtlich bedingt.“ Benjamin weist einerseits das Phantasma unmittelbarer Erfahrung und Wahrnehmung zurück und betont andererseits die „gesellschaftlichen Bedingungen“ von „Veränderungen im Medium der Wahrnehmung“.

Unmittelbarkeit ist Benjamin zufolge gerade nicht diesseits oder jenseits medialer Vermittlungen zu suchen, sondern zeigt sich als ein ideologischer Erfahrungsmodus, der jeweils den aktuellen Stand der technischen Medien begleitet: Unmittelbare Erfahrungen und Wahrnehmungen erweisen sich als widerstandsloser Umgang mit den technisch avanciertesten Medien. Gerade technisch hochkomplexe Vermittlungsformen (Fotografie, Film, digitale Medien) erzeugen den Schein unmittelbarer Betroffenheit. Das Versprechen der heutigen digitalen Medien, eine Vergemeinschaftung in Echtzeit zu ermöglichen, ist insofern ein ideologisches Versprechen der Unmittelbarkeit durch die Verdrängung technisch-gesellschaftlicher Vermittlungen.Das Versprechen technischer Unmittelbarkeit verweist politisch betrachtet auf soziale Unmittelbarkeitssehnsüchte und die Idee homogener Vergemeinschaftung. Die „Ästhetisierung der Politik, welche der Faschismus betreibt“kehrt heute wieder in Form eines „Digitalen Faschismus“.

Benjamins Ansatz einer kritischen Theorie ästhetisch-technischer Medien zielt dementgegen auf eine emanzipatorische Gestaltung von Medialität, die zunächst Vermittlungen als solche thematisiert und insofern eine „heilsame Entfremdung zwischen Umwelt und Mensch“ vorbereitet. Auf das Phantasma widerstandsloser Unmittelbarkeit und sozialer Homogenität antwortet Benjamin mit einer Idee widerständiger Medialität, die der Homogenität „Zerstreuung“entgegensetzt und die Ideologie der Echtzeit, die sich als „leere Zeit“ erweist, im Bruch einer politischen „Jetztzeit“ überwindet.

BRECHT GOVAERTS
BELGIUM
THE AUTONOMOUS APPEARANCE OF THE ARCHAEOLOGICAL OBJECT

BRECHT GOVAERTS OBTAINED HIS PHD FROM THE UNIVERSITY OF OXFORD IN 2022. HIS DOCTORAL THESIS 'PREHISTORIC AESTHETICS: AN ONTOLOGY OF STONE AGE ART FROM THE LOWER PALAEOLITHIC UNTIL THE NEOLITHIC' REWORKED THE WESTERN TRADITION OF PHILOSOPHICAL AESTHETICS FOR PREHISTORIC ART. HIS LATEST PUBLICATIONS ARE: 'AUTONOMOUS APPEARANCE: THE BECOMING AUTONOMOUS OF AESTHETICS FROM EXPERIENCE IN DELEUZIAN AESTHETICS' (DELEUZE AND GUATTARI STUDIES, IN PRESS); 'THE DIVINE GAME VERSUS THE DEMONIC GAME: THE FOURTH COPERNICAN REVOLUTION IN DELEUZE'S DIFFERENCE AND REPETITION' (JOURNAL OF FRENCH AND FRANCOPHONE PHILOSOPHY, IN PRESS).

This paper examines the paradox of ‘autonomous appearance’. An autonomous appearance can be defined as an appearance that has emancipated itself from its condition of possibility, which means its situatedness within a field of sense or lifeworld that makes it possible for appearance to occur. Appearance then no longer appears through a medium, but completely operates in its own right. This is the collapse of appearance. However, the concept of autonomous appearance can also be conceptualized differently. I put forward the idea of autonomous appearance as an appearance that is its own medium, which means that the medium through which appearance appears is appearance itself. This requires that medium no longer operates as a field of sense or as the material condition that underlies appearance, but as the becoming autonomous of ‘sense’. In his work The Logic of Sense, Deleuze theorizes the becoming autonomous of sense from world, experiencing subject and appearing object. Pure sense constitutes a paradoxical condition because sense is what gives sense, but has no sense itself as it has no identity or place of its own. In Deleuze’s words: pure sense is sense as non-sense. What becomes impossible with the becoming pure of sense is appearance as phenomenon within a world, but not appearance as image. This is because the appearance of an image is unconcerned with the being or non-being of what it makes appear. An image gives insight into the fact that appearance is not dependent upon a field of sense/world in order to appear. Moreover, the independency of image-appearance from world also implies that it is independent from the object-condition. Whereas images are normally perceived within a world and do have material properties, I argue that the ontological condition of the image only manifests itself in its full complexity when images become both autonomous from the condition of world and materiality.

This becoming autonomous does not mean the loss of mediality, but the equation of the image with the ontological condition of the medium as such, which is pure sense. I argue that such a becoming autonomous of appearance can be thought through the archaeological object. The archaeological object is an excellent example of the fact that an image continues to appear even when it has lost the world/field of sense to which it belonged. Whereas we can no longer experience the archaeological object in the way it was intended by its makers, this does not mean that its appearance has become impossible. Whereas an archaeological object can be conceived as having lost its field of sense, one could object that it still has its material dimension. It seems hardly possible to argue that a Neolithic stone ball no longer is made out of stone or that a statue of Classical Greece has lost its material dimension (meaning that it is made out of marble).

However, the condition of object or matter should not be taken literally in this case. We can only speak about an object or matter as long as it belongs to a world. It is only through a field of sense that entities can take up a form and therefore that the condition of matter and objectivity can emerge in the first place. The loss of world is coupled to the loss of form, which implies the loss of objectivity. This is why the appearance of an archaeological object is not an appearance that appears through a material medium (e.g. stone, marble), but is an autonomous appearance in which appearance has become equated with the ontological condition of mediality as such. This means that the ontological condition of an object changes when it becomes an archaeological object.

By the emergence of autonomous appearance, what should be impossible becomes possible: insight into the social logic of a lifeworld, which normally operates as background condition and therefore remains hidden or is only partly visible. The autonomous appearance of an archaeological object allows to reconstruct the field of sense to which it belonged and to make it visible maximally, which is the task of the archaeologist and anthropologist. The detachment of the archaeological object from its field of sense therefore does not mean the impossibility of its appearance, but the maximal appearance of the field of sense (medium) to which it belonged. This is what it means that the condition of appearance and mediality become equated within autonomous appearance.

SEBASTIAN LEDERLE
BAUHAUS-UNIVERSITÄT, WEIMAR

PREKARITÄT ALS MEDIENÄSTHETISCHE KATEGORIE

DR. SEBASTIAN LEDERLE, WISSENSCHAFTLICHER MITARBEITER AN DER PROFESSUR PHILOSOPHIE UND ÄSTHETIK DER FAKULTÄT MEDIEN DER BAUHAUS-UNIVERSITÄT WEIMAR. STUDIUM DER PHILOSOPHIE UND GESCHICHTE IN WIEN UND FREIBURG IM BREISGAU, PROMOTION ZU HANS BLUMENBERG 2016 IN WIEN, GASTPROFESSUR FÜR WAHRNEHMUNGSTHEORIE AN DER HFG OFFENBACH AM MAIN 2018/19, JUNIOR FELLOW AM IKKM, WEIMAR 2019/20. SCHWERPUNKTE: PHÄNOMENOLOGIE, HERMENEUTIK, ANTHROPOLOGIE, TECHNIKPHILOSOPHIE, MEDIEN- UND FILMPHILOSOPHIE. LAUFENDES HABILITATIONSPROJEKT ZU EINERMEDIENPHILOSOPHISCHEN KONZEPTION VON PREKARITÄT.

Der Vortrag möchte systematisch die Frage danach stellen, inwieweit Prozesse des medial-technischen Hergestelltseins von Erfahrung Ausgangspunkt für ein medienästhetisches Verständnis von Prekarität sein können. Prekarität meint in diesem Zusammenhang sowohl die kontingente Verunsicherung und Instabilität des Vollzugs und Gehalts subjektrelativer Erfahrung als auch die relationale Rückbindung der Erfahrung in medientechnische Milieus ihrer Formierung.

Diese Formierung wird als infrastrukturelle Rückbindung der Erfahrung gedacht. Infrastrukturierung geht in die Kokonstitution der Als-Struktur der Erfahrung bereits mit ein. Etwas als etwas zu erkennen, behandeln, vorstellen etc. erweist sich mithervorgebracht durch mediale und technische Vermittlungs-, Herstellungs-, und Bereitstellungsoperationen. Aus medienphilosophischer Sicht ist die Als-Struktur der Erfahrung daher vorgängig bedingt durch die Mitarbeit von Medien und Technik bei der Herstellung von Gegenständen und ihrer Erfahrbarkeit als solcher.

Prekarisierung lässt sich als relationaler, kumulativer, kontingenter und reziproker Vorgang der Verunsicherung jener infrastrukturellen Mitarbeit zu begreifen ist. Verunsicherung tritt zunächst in dem Maße auf, in dem sich einerseits lebensweltliche Erfahrungsstrukturen und -typiken als Effekt einer die Lebenswelt durchdringenden technisch-medialer Infrastruktur erweisen, die Erfahrung normiert und unter externe Bedingungen setzt. Dieser Tendenz widerstreitet andererseits ein überschüssiges Moment der Erfahrung, das nicht vollständig auf infrastrukturelle Leistungen zurückgeführt werden kann.

Es kommt hierbei darauf an, dass in und mit der Erfahrung Unabsehbarkeiten freigesetzt werden, die infrastrukturimmanente Verschiebungen und Spielräume hervorbringen. Diese Unabsehbarkeiten sind dann ästhetische Erfahrung zu nennen, wenn sie zu einer Dezentrierung und vorübergehenden Suspens der Als-Struktur der Erfahrung führen, in der ihr eigenes kontingentes Hervorgebrachtsein in die aisthetische Verhandlung gezogen und zur Darstellung gebracht wird. Zu einer ästhetischen Reprise des prekären Selbst- und Weltbezugs kommt es, wenn die für gewöhnlich infrastrukturell hinterlegte Als-Struktur der Erfahrung selbst zum medialen Auslöser und Anstoß für Um- und Neurahmungen wird. Erfahrung ist doppelt prekarisiert: einmal durch das infrastrukturelle Hinterfangensein ihrer Als-Struktur, einmal durch die Freisetzung von nicht antizipierbaren, ereignishaften Reformierungspotenzialen dieser Als-Struktur.

Ästhetisch wäre, so der Vorschlag, diejenige sinnliche Erfahrung zu nennen, die die Erfahrung mit ihrer eigenen Prekarität macht, ohne darin auf sie reduktiv festgelegt zu sein.

Aus dem Ästhetischwerden prekarisierter Erfahrung heraus lässt sich eine politische Doppeldeutigkeit formulieren: Zum einen besteht eine strukturelle Entsprechung zwischen der hier verfolgten Unabsehbarkeit eines ästhetischen Ereignisses und dem Politischen als In-Verhandlung-Bringen infrastruktureller Leistungen. Zum anderen stellt sich die Frage nach der politischen Ökonomie des Ästhetischen: Wer ist überhaupt dazu in der Lage bzw. kann überhaupt dazu in die Lage versetzt werden, die eigene Prekarität in reflexiver Weise ästhetisch zur Erscheinung zu bringen?

Medienästhetisch ist dies wiederum von Bedeutung, weil ästhetische Erfahrung von ubiquitär gewordener Prekarität mitbetroffen ist. Was „Kunst“ kann und ist, ergibt sich nur aus der ereignishaft-performativen Anerkennung eines die ästhetische Praxis und ihre Objekte querenden Prekärseins. Grenzziehungen zum vermeintlich Nicht-Ästhetischen gelingen nur in dem Maße, in dem sie diese Grenzen als offen und kontingent hervorgebrachte erfahrbar machen und erscheinen lassen. Ästhetische Erfahrung und ihre Gegenstände entstehen aus und stehen in unsicheren, umkämpften Verhältnissen.

Wenn es darauf ankommt, wie Erfahrung immer erst hervorgebracht und hergestellt werden muss, so verschränken sich Ästhetik und Medialität dahingehend, dass beide einen Moduswechsel auch in der Theoretisierung der Erfahrung fordern. Wie über Erfahrung und ihre Gegenstände nachgedacht wird, verändert sich je nach ihrer Hervorbringungsweise. Je nach ihrer medialen Situierung verändern sich auch die ästhetischen Qualitäten und Potenziale der Erfahrungsvollzüge. Entscheidend dabei ist wiederum, dass ästhetische Erfahrung selbst medial wird und prekäre Neuvermessungen des Verhältnisses von Aktivität und Passivität und ihrer Zuschreibungen vornimmt, die ihre Positioniertheit, Widerrufbarkeit und Vorbehaltlichkeit immer mit adressieren müssen.

THOMAS SCHLERETH
STAATLICHE AKADEMIE DER BILDENDEN KÜNSTE KARLSRUHE

UNSICHERHEIT, BEFREMDEN, ALLEINE-SEIN ALS PRIMÄRMEDIEN DER KUNST

DR. THOMAS SCHLERETH. AKADEMISCHER MITARBEITER FÜR BILDUNGSWISSENSCHAFTEN AN DER STAATLICHEN AKADEMIE DER BILDENDEN KÜNSTE KARLSRUHE. LAUFENDES HABILITATIONSPROJEKT „RELATIONSTHEORIE ALS KONTAKTHALTEN MIT DEM UNBESTIMMTEN“. TEXTE ZU POSITIONEN ZEITGENÖSSISCHER KUNST. PROMOTION IN MEDIENWISSENSCHAFTEN (POTSDAM). DISSERTATION „KONJUNKTION – EINE MEDIENPHILOSOPHISCHE UNTERSUCHUNG“ (BIELEFELD 2018). STUDIUM DER KUNSTERZIEHUNG UND PHYSIK AUF GYMNASIALES LEHRAMT (KARLSRUHE). HTTPS://THOMASSCHLERETH.DE

Bevor ein Material, ein Formalismus, ein Konzept zur Frage künstlerischen Tuns wird, gibt es eine Unsicherheit, ein Befremden, ein Alleine-Sein. So ließe sich der Ansatz versuchsweise zusammenfassen, der aus den Bildern und Texten Hans Erich Nossacks spricht und dem wechselseitigen Verhältnis von Medialität und Kunstbegriff gilt. Die klassischen nicht weniger als die neuen Medien werden aus dieser Perspektive zu sekundären Phänomenen. Soll es durch sie vermittelt um Kunst gehen, ist ihnen die unangenehme Sphäre von Unsicherheit, Befremden und Alleine-Sein vorgelagert und von dort aus eingeschrieben. Dieser primärmediale Bereich wird – so legt es Nossack verschiedentlich nahe – zur notwendigen Vorbedingung, wenn der Kunstbegriff gerechtfertigt sein soll. Nicht, dass es dabei um die Kriterien für ein neues Schiedsrichteramt und entsprechende Elitenselektion ginge. Die Ausdifferenzierung geschieht mit der Zeit auch von alleine und die Frage ist, inwiefern ihre Logik mit den genannten Primärmedien in Zusammenhang steht.

Der hier vorgeschlagene Beitrag kreist seine Frage demnach in folgenden Schritten ein: (1) Inwiefern vermögen es die Begriffe von Unsicherheit, Befremden und Alleine-Sein, die zahlreicheren Motive bei Nossack schlüssig zusammenzufassen? (2) Was spricht dafür, dass Unsicherheit, Befremden und Alleine-Sein nicht ephemere Phasen, sondern Medien von bleibender Relevanz und Notwendigkeit darstellen? (3) Was zeichnet ihre Medialität speziell im Verhältnis zum Kunstbegriff aus? Ist die Rede von Primärmedien in diesem Zusammenhang gerechtfertigt? (4) Unterscheidet sich der resultierende Kunstbegriff hinreichend von einer (Selbst-)Beweihräucherung des Pathos sowie von Klischees künstlerischer Leidensnotwendigkeit? (5) Eignen sich Unsicherheit, Befremden und Alleine-Sein abschließend als Kriterien dafür, kulturgeschichtliche Auswahlprozesse zu plausibilisieren?

In all dem unternimmt der Vortrag den Versuch, die Einlassungen Nossacks in Fragen der Kunst zu erproben. Während der Hamburger Literat, soweit bekannt, sein Medium ganz im Schreiben hatte, provozieren seine Annahmen eine Übertragung auf Kunst in einem weiteren Sinne.

BURKHARD MELTZER
ZÜRCHER HOCHSCHULE DER KÜNSTE

ZUR MEDIALITÄT DES DESIGNS

BURKHARD MELTZER (DR. PHIL.) IST FREIER AUTOR UND KURATOR SOWIE DOZENT AN DER ZÜRCHER HOCHSCHULE DER KÜNSTE. VON 2008-2015 HAT ER MEHRERE FORSCHUNGS- UND AUSSTELLUNGSPROJEKTE ZUR ROLLE DES DESIGNS IN DER ZEITGENÖSSISCHEN KUNST GELEITET. NACH EINER DISSERTATION AN DER BERGISCHEN UNIVERSITÄT WUPPERTAL ZU DIESEM THEMA (DAS AUSGESTELLTE LEBEN, BERLIN: KADMOS, 2020) WIDMET SICH BURKHARD MELTZER IM RAHMEN DES INTERNATIONALEN KUNSTHOCHSCHULNETZWERKS SHARED CAMPUS VERSTÄRKT TRANSKULTURELLEN FRAGEN IN ZEITGENÖSSISCHER KUNST UND DESIGN. AKTUELLE UND DEMNÄCHST ERSCHEINENDE PUBLIKATIONEN: THE CONTEMPORARY, DISTRIBUTED (HANOI, 2024), DESIGNING ATMOSPHERES: AN AESTHETIC PRACTICE ACROSS THE PLURIVERSE? (RHODE ISLAND, 2024), BREATHE IN, BREATHE OUT: JOHANNES ITTEN AND EAST ASIA (BERLIN, 2024).

Design entwirft und verändert die Welt, in der wir leben. Zugleich werden Vorstellungen darüber, wie diese Welt aufzufassen sei, über Design geteilt und verbreitet. Dass dies mit ausserordentlich grosser Reichweite geschieht, ist nicht nur globalen Lieferketten und Datenströmen zu verdanken. Vielmehr scheint der stark mediale Charakter des Designs auch in jenem Anspruch auf sozio-ökonomische Breitenwirkung begründet, der die Disziplin seit der Industrialisierung massgeblich geprägt hat.

Dennoch steht eine Medialität des Designs keineswegs im Fokus theoretischer Diskurse. Im Gegenteil: Gerade in aktuellen Beiträgen, die sich besonders ökologischen und sozialen Herausforderungen widmen, findet sich dies allenfalls in Nebenbemerkungen. Auf den ersten Blick mag es verständlich erscheinen, angesichts existenzbedrohender planetarischer Krisen vor allem über Entwürfe und Strukturen des Designs zu sprechen, die Auswege versprechen oder eben gerade verhindern. Jene medialen Routen, auf denen Entwürfe ins Bild gesetzt, kommentiert und zugleich ständig transformiert werden, sind in Plädoyers für ein Weltentwerfen (von Borries 2016), Design for Social Innovation (Manzini 2015) oder sogar Design Futuring (Fry 2018) kaum ein Thema. Stattdessen wird in vieldiskutierten Vorschlägen zur Krisenbewältigung eine neue ontologische Fundierung gefordert – im Sinne eines Designs, das andere Seinsweisen ermöglicht – (vgl. Escobar 2018).

Klingt dabei etwa ein moderner Essentialismus an, von dessen fatalen Konsequenzen man sich eigentlich gerade zu befreien versucht? Es könnte zumindest sein, dass hier ein blinder Fleck gepflegt wird, der Medialität immer wieder als «Ästhetisierung» (Geiger 2016) denunziert oder mit einem «Pathos der Machbarkeit» (Holert 2008) überdeckt. Allerdings regt sich gegen diese systematische Auslassung ein Unbehagen. So hat Tony Fry jüngst in einer Textsammlung auf die fundierende Rolle des Medialen hingewiesen: Eine fruchtbare Theorie des Designs müsse unter aktuellen technologisch-ökologischen Bedingungen gerade auf Essentialismen (etwa des Natürlichen, Technischen, Artifiziellen) verzichten und sich nicht zuletzt von einer Konzeption eines «unvermittelt [i. Orig.: «unmediated»] Gegebenen» verabschieden (Fry/Nocek 2021:7).

Der Beitrag zur Konferenz möchte einer Medialität des Designs nachgehen, der man nicht nur im einzelnen Entwurf, eines bestimmten Materials oder einer Form begegnet, sondern in Bewegungen globalisierter Produktions- und Distributionsbedingungen. Es handelt sich dabei keineswegs nur um Modi des Transports und der Vermittlung; vielmehr auch um Prozesse der ständigen Transformation zwischen Orten, Infrastrukturen und kulturellen Vorstellungen – Prozesse, die zudem oft weder mit noch für menschliche Akteure gestaltet werden. In der Auseinandersetzung mit diskursiven Spuren und blinden Flecken an der Peripherie des Ontological Design, der Designökonomie und der Designästhetik soll ein Ausgangspunkt für eine Theorie der Medialität des Designs skizziert werden.

FEDERICO FANTELLI
UNIVERSITY OF ANTWERP

PHENOMENOLOGICAL PHANTOMS AND VIRTUAL OBJECTS

FEDERICO FANTELLI IS A POSTDOCTORAL RESEARCHER AT THE UNIVERSITY OF ANTWERP. HE OBTAINED HIS PHD FROM THE UNIVERSITY OF PALERMO AND THE UNIVERSITY OF FRIBOURG (DUAL DEGREE) WITH A THESIS ON THE SPATIALITY OF IMAGES. HE STUDIED PHILOSOPHY IN NEW YORK (NYU), BARCELONA (LOGOS), AND MILAN (LA STATALE), HIS HOMETOWN.
BRINGING TOGETHER PHENOMENOLOGY, AESTHETICS, AND COGNITIVE SCIENCE (ENACTIVISM), HE SEEKS TO UNDERSTAND HOW IMAGES CAN APPEAR IN OUR PERCEPTUAL FIELD AND DESCRIBE THE PHENOMENAL DIFFERENCES BETWEEN PICTORIAL AND ORDINARY OBJECTS. HE IS ALSO INTERESTED IN NEIGHBORING TOPICS SUCH AS MENTAL IMAGERY, VIRTUAL REALITY, CARICATURE, AND PHANTOMS.

It is widely believed that phantoms or ghosts (I will use these words interchangeably here) do not exist, and it would be a difficult task to try and persuade a well-informed audience otherwise. What we could do, however, is to invite them to reflect on the meaning we give to the word "exist" when we say that phantoms do not exist. After all, there seem to be ghost towns, ghostwriters, phantom ships, phantom islands, and phantom limbs (Merleau-Ponty), not to mention all the phantasmal figures we find in literary, pictorial, and cinematic worlds.

With these examples in mind, one can try to distill at least two relevant features of phantoms. Phantoms do not exist in the same sense that the keyboard with which I am typing exists. A phantom – it seems natural to think – is not really a thing, but rather a hyper-, or even a hypo-thing. To better understand this idea, it is helpful to shift attention from the dimension of being to that of appearing, thus understanding the concept of phantom first and foremost as a mode of appearing. The first salient feature of this mode is poverty: phantoms typically present themselves as impoverished entities, lacking some qualities with respect to that of which they are phantoms. A ghost town is a town that is no longer populated and often takes on a sinister atmosphere; the ghost of a deceased person is usually depicted as a pale-colored, transparent entity with no tactile consistency. A second characteristic, connected to the first, concerns the power to produce and endure real effects. Phantoms – think, for example, of phantom governments – have a reduced causal power.

In phenomenology (Husserl, 2002, 2009), the notion of phantom has a precise meaning that partly captures the newly identified features of phantasmal appearances. My hypothesis is that the phenomenological notion of phantom can teach us something about virtual objects. In a technical sense, and within the methodological fiction often employed by the phenomenological method, Husserl distinguishes between the material thing in the full sense and the phantom. Material things consist of two primary layers. The first concerns the merely sensible, primarily spatial scheme of the thing (what appears to our senses); this is called the "phantom". The second, based on the first, concerns the thing as a substantial entity embedded in a network of causal connections with everything around it. The phantom is thus the sensible scheme of an object minus the network of its causal connections. Therefore, the idea that a phantom is an impoverished entity remains.

The objects we experience in virtual reality have relevant phantom-like characteristics: their causal power with respect to objects in our world is highly reduced, mostly indirect, and their sensory appearance is impoverished. From a constitutive point of view, there is a rather limited concordance between the visual and tactile layers of virtual objects, and in many virtual environments, the tactile layer is completely missing. The phantom-like character of the objects we find in virtual reality is based on the modification of the sensory schema and causal network in which they are embedded.

PAULINA MORALES GUZMAN
PONTIFICIA UNIVERSIDAD CATÓLICA DE CHILE

THE ARTISTIC EXPRESSION AS AN EMERGENCE THROUGH THE OTHERS: AN STUDY ON PRE-SUBJECTIVE BODIES

PHD IN PHILOSOPHY CANDIDATE FROM THE PONTIFICAL CATHOLIC UNIVERSITY OF CHILE AND GUEST RESEARCHER AT LEIDEN UNIVERSITY.

This presentation will have as its main objective to show the ontological dependence between artistic expression and a phenomenological relation with the others through the body, mainly from Merleau-Ponty's phenomenology of the body, to demonstrate that expressivity in artistic manifestations is fundamentally that of a non-subjective nor individual existence, but something ontologically prior that I will call 'pre-subjectivity'. To this end, this presentation will be schematized in three parts. In a first place, I will focus on the understanding that Merleau-Ponty has of artistic expressions in his late works, mainly in is last finished Eye and Mind (1961) and in his notes from his lectures in Collège de France in 1953 on literature, highlighting his understanding of creative activity as a non-fully controlled dynamic, to point out the relevance that the relation with others has on the expressive output. This will be contrasted with few examples, being one of them the series of Bloques (blocks) from chilean sculptor Mario Irarrázaval, done in the 70s decade. In a second place, the latter conception of expression will be read as a sort of activity with a loss within, which will allow me to interpretate expressive experience under Merleau-Ponty's proposal of institution and passivity, from his courses in the Collège de France from 1954 and 1955. Then, I will summarize his idea of institution as his alternative to Husserlian's constitution, understood as an emergence with no emerging origin, and passivity as the other side of institution, by the element of loss in it, as a letting go/in of an outside and uncontrolled foreign activity in the emergence.

This duality of emergence and invasion in the same gesture, will be interpreted as a movement that takes place in a bodily existence that is not fully present, not fully centered and not fully itself – which lines up with the descriptions previously shared on expression, and analyzed by me based on contemporary examples. And finally, the instituting and passive dynamics at stake in expression will be ontologically explained by the idea of a pre-subjective bodily existence, which was developed by Merleau-Ponty in his final and unfinished work The Visible and the Invisible (1964) under the notions of chiasm and chair, understood as dynamism and movement.

These concepts will lead the author to reject a subjective idea of body, aiming to propose instead one that precedes the constitution of subjectivity and objectivity. This argumentation will allow me to conclude that artistic expressions, such as the ones exemplified before, are institutions, that is to say, emergences that necessarily take place through a co-existence, an experience of the world intermingled with what would be traditionally understood as the 'own' world and the 'foregin' world. Therefore, pre-subjective existence is the ontological basis that allow us to think expression as what is mediated by the others in the decentralization of the self.

SEBASTIAN MUEHL
LMDA, RIGA

PERFORMATIVE MONUMENTS AND POST-MONUMENTAL MEDIA

SEBASTIAN MUEHL IS SENIOR RESEARCHER AT THE LMDA RESEARCH INSTITUTE AT THE ART ACADEMY OF LATVIA. HE STUDIED PHILOSOPHY AND FINE ARTS IN MUNICH AND LEIPZIG AND HOLDS A PHD IN ART AND MEDIA STUDIES FROM OFFENBACH UNIVERSITY OF ART AND DESIGN. SEBASTIAN WAS DIGITAL CURATOR AT THE DRESDEN STATE ART COLLECTIONS, WHERE HE LAUNCHED THE EXHIBITION PLATFORM VOICES. HIS BOOK UTOPIEN DER GEGENWARTSKUNST (UTOPIAS OF CONTEMPORARY ART: HISTORY AND CRITIQUE OF UTOPIAN THOUGHT IN ART AFTER 1989) WAS PUBLISHED IN 2020.

This paper explores the aesthetics of contemporary artistic interventions to public monuments and commemorative public art, taking a case from the Baltic States as a point of departure. It focusses on performative works by Alexandra Pirici and Karin Pisarikova, who serve as a starting point to reflect on shifting aesthetic and ethical attitudes related to representations of power, imaginaries of the collective body, and viewing experiences.

Conceived by Alfonsas Vincentas Ambraziūnas in the 1960s, the Monument of the Ninth Fort in Kaunas, Lithuania, is a monumental structure devoted to the memory of the Holocaust in Lithuania. A landmark sign of soviet imperial influence, it is a major element in the country's conflictual managing of its post-soviet memory politics. "Pulse – Enlivenment of the Kaunas Ninth Fort Monument" by Pirici (2020) and "Come in the form of milk" by Pisarikova (2021) engage with a specific "enacting" method – or "relational" aesthetics – that deploys ephemerality and performativity in order to scrutinize the formal, representational and experiential aspects of the monument. The paper will trace how both artists deploy a "post-monumental" approach that focusses on the mediatic conditions of the memorial in order to thematize links between visual media and collective memory. At stake are: the constructing of open viewer's experiences, live presence and embodiment, multi-directional memory, and a radical democratic approach towards commemorative public art.

JOHANNES BENNKE
THE HEBREW UNIVERSITY OF JERUSALEM

DIGITALER VITALISMUS UND RADIKALE POLITIKEN IN DER KRYPTOKUNST

DR. JOHANNES BENNKE IST POST-DOC FELLOW AM PROGRAM FOR HERMENEUTICS AND CULTURAL STUDIES DER BAR-ILAN UNIVERSITY IN TEL AVIV UND FORSCHT ZUR ZUKUNFT DES ARCHIVS IM WEB3 UND SEINER ÄSTHETIK. ZUVOR WAR ER POSTDOC-FELLOW DER MINERVA-STIFTUNG DER MAX-PLANCK-GESELLSCHAFT AM DPT. OF COMMUNICATION AND JOURNALISM AN DER HEBREW UNIVERSITY OF JERUSALEM MIT EINEM PROJEKT ZU „MEDIEN DER VERIFIKATION“. PROMOTION AN DER BAUHAUS UNIVERSITÄT WEIMAR ÜBER MEDIENPHILOSOPHIE UND ÄSTHETIK NACH EMMANUEL LEVINAS. FORSCHUNGSSCHWERPUNKTE SIND DIE BILD- UND MEDIENPHILOSOPHIE, ÄSTHETIK, ETHIK UND (POST-)PHÄNOMENOLOGIEN DIGITALER PRAKTIKEN. JÜNGSTE PUBLIKATIONEN: MITHERAUSGEBER VON LEVINAS UND DIE KÜNSTE (MIT DIETER MERSCH; TRANSCRIPT 2024); GASTHERAUSGEBER COMMUNICATION +1, “MEDIA OF VERIFICATION” (VOL 10, 2023); OBLITERATION. FÜR EINE PARTIKULARE MEDIENPHILOSOPHIE NACH EMMANUEL LEVINAS (TRANSCRIPT, 2023) UND INTERNATIONALES JAHRBUCH FÜR MEDIEN PHILOSOPHIE. MEDIALITY/THEOLOGY/RELIGION (MIT VIRGIL BROWER; DE GRUYTER, 2021). GEMEINSAM MIT MARKUS RAUTZENBERG UND MIRJAM SCHAUB GIBT ER IM FRÜHJAHR 2025 DIE ZEITSCHRIFT NAVIGATIONEN HERAUS ZUM THEMA: MEDIA CULTURES OF VALUE? ASSET-LOGIC, NETWORK SOVEREIGNTY AND ART IN WEB3.

Seit dem obszönen NFT-Hype im Jahre 2021 sind nicht nur Blockchain basierte Anwendungen, sondern auch das Medium Blockchain selbst in Verruf geraten. Zu Recht sind die antisemitischen, rechts-libertären und homophoben Äußerungen der „Crypto-Bros“ aufgedeckt und verurteilt worden (Batycka 2022). Während diese neon-grelle Tokenisierung (Myers 2017; Lotti 2019) popkultureller Statussymbole das Bild dieser hochspekulativen Assets prägte, ist eine experimentelle Kryptokunst in den Hintergrund getreten, die sich mit der Medialität der Blockchain und ihren Ästhetiken beschäftigt. In meinem Vortrag möchte ich den Blick abwenden von NFT-Ästhetiken als Assets und stattdessen eine Reihe jener Werke der Kryptokunst in den Vordergrund rücken, die einen „Blockchain Vitalismus“ (Zeilinger 2022) artikulieren, den ich hier als einen „digitalen Vitalismus“ entfalten möchte. Dabei handelt es sich um eine neue Form der Lebendigkeit, die sich auch in Begriffen der Souveränität (Bratton 2015), Autonomie (Escobar 2018), Anpassung (Staab 2022), Vervielfältigung,

Knappheit und Assetisierung kundtut (Friend 2022). Kryptografische Verfahren erlauben eine künstliche Knappheit, was es erlaubt, Tokens mit einer limitierten Lebensdauer auszustatten. Tokens können durch Smart Contracts so programmiert werden, dass sie, sollten sie etwa nach Ablauf einer bestimmten Frist nicht gehandelt werden, “sterben” (Sarah Friend, Digital Lifeforms, 2021). Andere Werke rücken eine evolutionäre Entwicklung abhängig vom Verhalten der NFT-Sammler:innen in den Mittelpunkt (Random International, Life in Our Minds, 2022), wiederum andere Projekte bilden durch “Breeding” neue Generationen aus (Crypto-Kitties) oder fordern die Notwendigkeit ihrer Pflege (Primavera De Filippi, Planetoid, 2016–). Diese digitalen Ökosysteme mit ihrer regelbasierten Autonomie bilden nicht nur eine eigene Form der Lebendigkeit aus, sondern machen das Leben selbst zum Objekt der Kunst, des Designs und nicht zuletzt auch der Wissenschaften. In meinem Vortrag verfolge ich die These, dass sich in diesen Werken der Versuch artikuliert, die Opposition von Vitalismus und Mechanismus durch eine neue Form der (Selbst-)Organisation zu überwinden.

So geht es hier etwa auch um einen Lebensbegriff (Muhle und Voss 2017), der eng an eine “Poetik der Verschlüsselung” (Samman 2023) gebunden ist und sich dabei abgrenzt von intelligentem Leben, das auf Machine Learning-Systemen basiert. Im zweiten Teil des Vortrags gehe ich auf die politischen Konsequenzen der Kryptokunst ein, die aus der Medialität, Ästhetik und dem digitalen Vitalismus folgen.

Dabei konzentriere ich mich auf eine zu beobachtende Polarisierung: rechts-libertäre Vorstellungen eines “Network-States” (Srinivasan 2022) treffen hier auf radikal demokratische Utopien neuer Formen der Organisation von Gemeinschaften (Allen, Berg, und Lane 2019; Buterin und Weyl 2018; Catlow und Rafferty 2022; Dávila 2023). Im dritten Schritt möchte ich ausgehend von den medialen, ästhetischen und politischen Einsichten aus der Kryptokunst eine Kritik der Blockchain formulieren. Dabei konzentriere ich mich darauf, die vorgestellten medialen Ökosysteme von kybernetischen Netzwerken abzugrenzen: Erstens bedarf es einer Orientierung an lokalen, materiellen Bedingungen der sozialen Organisation. Zweitens bedarf es eines Sinns für den Zweck der Organisation gegenüber den eingesetzten Mitteln. Drittens bedarf es einer epistemischen Intervention: Gemäß der medienphilosophisch informierten Kunstkritik bedarf es einer Sprache, die diese digitalen Lebensformen mit ihren Politiken, neuen Abhängigkeiten und Wertschöpfungsketten zwischen „cyber space” und „meat space” nicht von der konkreten Apparatewelt des protokollarischen Ökosystems abstrahiert, wie dies bei der Kybernetik der Fall war, sondern eine Heteronomie als Außen des Regelsystems mitdenkt. Der Vortrag schließt mit einem Vorschlag, wie eine solche situierte Sprache ausschauen könnte.

FLORIAN ARNOLD
ABK, STUTTGART

KUNST ALS WIEDERVERZAUBERTE MAGIE? ZUR THEURGIE DIGITALER MEDIEN

FLORIAN ARNOLD STUDIERTE PHILOSOPHIE UND GERMANISTIK IN HEIDELBERG UND PARIS. NACH EINER PHILOSOPHISCHEN PROMOTION AN DER UNIVERSITÄT HEIDELBERG UND EINER ZWEITEN PROMOTION IN DESIGNWISSENSCHAFT AN DER HFG OFFENBACH LEHRT ER DERZEIT AN DER ABK STUTTGART. ER IST ALS REDAKTEUR (V.I.S.D.P.) DER „PHILOSOPHISCHEN RUNDSCHAU“ TÄTIG UND CO-HOST DES PODCASTS ARNOLD&ARNOLD. ZULETZT ERSCHIENEN: „PARAMODERNE“ (BÖHLAU 2023), „DIE ARCHITEKTUR DER LEBENSWELT“ (KLOSTERMANN 2020) UND ZUSAMMEN MIT DANIEL M. FEIGE UND MARKUS RAUTZENBERG: „PHILOSOPHIE DES DESIGNS“ (TRANSCRIPT 2020). – FLORIANARNOLD.NET

„Kunst wird davon bewegt, daß ihr Zauber, Rudiment der magischen Phase, als unmittelbar sinnliche Gegenwart von der Entzauberung der Welt widerlegt ist, während jenes Moment nicht ausradiert werden kann. […] Der Zauber selbst, emanzipiert von seinem Anspruch wirklich zu sein, ist ein Stück Aufklärung: sein Schein entzaubert die entzauberte Welt.“ (Adorno 1970, S.92f.)

Folgt man Adorno, entzaubert die Kunst den ‚falschen Zauber‘ sowohl einer schlechthinnigen Entzauberung der Welt (vgl. Joas 2017) als auch deren Wiederverzauberung durch technologische Mythen oder die Evangelien des ‚New Age‘. Darin hat sie ‚ihren Zauber‘, wenn auch nur als aufgeklärter Schein, als Bann gegen eine totale Vernutzung wie Ästhetisierung, die heute paradoxerweise zusammengehen im Zeichen der Digitalisierung. Inmitten dieses Bannkreises behauptet sich ein „Rudiment“, das auch den modernen Autonomieanspruch der Kunst (der Werk- und Genieästhetik) schon seit jeher unterwandert hat: das „Moment“ ihrer Medialität – weniger im materiellen als theurgischen Sinn.

Was unter dieser Medialität der Kunst genauer zu verstehen ist, weist zum einen zurück in die Ideengeschichte der Magie als theologisches, ethologisches, soziologisches Untersuchungs-phänomen und zum anderen auf eine genuin mediengeschichtliche, medientheoretische Phase, die Erich Hörl als „Heiligung der Kanäle“ oder „archaische Illusion der Kommunikation“ zwischen der Elektrifizierung um 1900 und der einsetzenden Kybernetisierung Mitte des 20. Jahrhunderts beschrieben hat (Hörl 2005).

Der Vortrag beginnt mit einer ideengeschichtlichen Darlegung dessen, was Magie im heute noch gültigen Verständnis der Antike ausmacht: eine ritusbasierte Anrufungspraxis (Burkert 2003, Luck 1990), in der das ausübende Subjekt zum buchstäblich per-formativen Medium sich in ihm objektivierender Mächte wird (Theurgie). Im Unterschied zur Technik ist ihr Gelingen dabei nicht durch Naturkausalitäten verbürgt, sondern abhängig von einer situativen Kontingenz und der Willkür aller Beteiligten, sodass die ‚magische Wirkung‘ als phantasmatische (Auto-)Suggestion beschrieben werden kann. Ihre ‚Erscheinungen‘ sind prekärer Schein, ‚Il-lusionen‘ im Wortsinn eines sich aufeinander ‚Ein-spielens‘ der Erwartungen, Erinnerungen, Eindrücke im Vollzug einer ‚willing suspension of disbelief‘.

Daran anschließend soll es mit Hörl um die Rekonstruktion jener ‚archaischen Illusion' gehen, die im Zuge einer Durchsetzung symbolischer Funktionsstrukturen gegenüber einem (meta-)physischen Substanzbegriff entstanden ist. Während dieser Paradigmenwechsel in den Naturwissenschaften schon Ende des 19. Jahrhunderts mathematische Modelle zeitigt, die sich Anschauung und Vorstellungskraft zunehmend entziehen (nicht-euklidische Geometrie, Feldtheorie etc.), reagiert zeitversetzt die sozial- und geisteswissenschaftliche Kritik vor allem der Durkheim-Schule mit einer erneuten Rückführung dieses ‚Symbolismus' auf den ‚Intuitionismus' religiös-magischer Ursprünge der Gesellschaft im Zeichen eines kollektiven Imaginären. Kategoriale Unterscheidungen wie heilig/profan oder ‚Mana' als kosmisches Prinzip stehen für eine Rückprojektion der elektrifizierten Kommunikationsverhältnisse um 1900, deren medialer Kurzschluss von Symbolischem und Reellem die menschliche Einbildungskraft anregt: Das freie Flottieren von Zeichen wird durch Vorstellungen von darin waltenden ‚höheren Mächten' erneut phantasmatisch aufgeladen und überblendet. Am Ende dieser Phase wird der ‚Primitivismus' jedoch nicht mehr als Vorform oder das ganz Andere der wissenschaftlichen Rationalität gewertet, sondern als weiterhin wirksamer Modus der Vergesellschaftung, indem die strukturalistische Anthropologie auf kybernetischer Basis dieses ‚wilde Denken' (Lévi-Strauss 1962) in seiner symbolischen Arbitrarität und Differenzialität erkennt und die mediale Kommunikation vielmehr als Grund des Religiös-Magischen ausweist – statt umgekehrt.

Zieht man die letzten Konsequenzen aus dem damit einhergehenden Paradigmenwechsel von ‚Substanzmedien', als elementaren Fluida (von Mana bis Äther), zu ‚Feldmedien', als virtuelle Matrizen von Wechselwirkungen, stellt sich vor dem Hintergrund der Digitalen Medien die Frage, wie nahe eine solche ‚archaische Il-lusion' heute der ästhetischen Erfahrung, insbesondere der von künstlerischen Performances kommt. Das sich Ein-spielen unserer Imagination auf die ‚symbolischen Mächte' von Algorithmen entpuppt sich mancherorts schon als eine digitale Theurgie der Medien (KI, Singularität, Transhumanismus), die offenbar in Bann zu schlagen vermag. Behält die Kunst dabei noch ihren Gegenzauber? Oder hat sie vielleicht selbst schon die Seite des Bannkreises gewechselt?

MARIE VON HEYL
UNIVERSITÄT DER KÜNSTE, BERLIN

BÄUME, IHR HABT MIR NICHTS MEHR ZU SAGEN! ZUR MEDIALITÄT DER SCHAFFENSKRISE

MARIE VON HEYL IST KÜNSTLERIN UND PHILOSOPHIN. STUDIUM AN DER KHB WEISSENSEE (DIPLOM), DER ROYAL ACADEMY LONDON (MA) UND DER TU BERLIN (BA). SEIT 2020 VERÖFFENTLICHT SIE DEN PODCAST ECLECTIC ENGINEERING MIT GESPRÄCHEN UND MONOLOGEN ZU KUNST, PHILOSOPHIE, FEMINISTISCHER THEORIE UND PSYCHOANALYSE. DERZEIT PROMOVIERT SIE AN DER UDK BERLIN ZUM EROS DES GESPRÄCHS.

Für eine Theorie des künstlerischen Schaffens ist es aufschlussreich, jene Momente genauer zu untersuchen, in denen das Schaffen ins Stocken gerät. Obwohl die Schaffenskrise ein wohlbekanntes Phänomen ist, wird sie aus prozessualen Beschreibungen der Produktion meist ausgeklammert. In diesem Beitrag soll eine Schaffenstheorie formuliert werden, die die Krise als der Produktion vorläufige Phase mit einbezieht, um anhand dieser Analyse zwei Arten von Medien zu unterscheiden:

1. Die Medialität der Schaffenskrise (Die Krise als Stadium)
2. Das Ereignis als Anrufung (Der Kipppunkt zwischen Krise und Schaffen als magisches Moment)

Mit der Ereignis-Theorie Alain Badious lässt sich der Schaffensprozess als creatio ex nihilo aus dem Seinsüberhang einer Situation beschreiben. Was sind die Bedingungen des Übergangs vom Nicht-Sein zum Sein? Wie kann etwas aus der Nichtkonsistenz (das Nicht-Denkbare) in die Konsistenz (das Denken) gehoben werden? Das Ereignis fördert etwas zutage, das zwar einem gegebenen symbolisch strukturiertem Konsistenz-Zusammenhang angehört, allerdings als überschüssiges Element, das von der Struktur aus nicht erfasst werden kann, weshalb es ein Ereignis ex nihilo ist. Auf das Phänomen der Schaffenskrise angewendet, zeigt sich allerdings, dass der Badiou'schen Ereignis-Theorie ein Schritt fehlt, um die künstlerische Produktion in all ihren Phasen überzeugend zu beschreiben. Das Badiou'sche Individuum wird in seiner Positivität angerufen, und erst durch das Ereignis zum Subjekt. Mein Beitrag schlägt eine Alternative vor: An der Schaffenskrise lässt sich darstellen, dass die formale Struktur jeder Produktion den Sturz in die Leere vorsieht, und somit zur Bedingung des Übergangs von nichts zu etwas wird.

Diese These soll mithilfe einer berühmten Darstellung aus der Literaturgeschichte Schritt für Schritt durchlaufen werden: In Marcel Prousts Die Suche nach der verlorenen Zeit erlebt der Protagonist zunächst eine tiefe Krise, bevor er den Entschluss fasst, eben das Buch zu schreiben, das die Leserin in den Händen hält. Angesichts einer Baumgruppe wendet er sich enttäuscht ab („Bäume, dachte ich, ihr habt mir nichts mehr zu sagen, mein erkaltetes Herz hört euch nicht mehr."), um aus dieser Begegnung zu folgern, dass er wohl nicht zum Dichter berufen sei.

Nur wenig später wird er in kurzer Abfolge von einer Reihe ästhetischer Erfahrungen überwältigt, die in ihm heftiger als je zuvor das Begehren zünden, zu schreiben. Diese Erfahrungen werden als quasi-magische Ereignisse beschrieben, die zwar einerseits sinnlicher Natur sind, andererseits sprachlich aufgefasst werden. Denn nach der zerrüttenden Enttäuschung über das Schweigen der Bäume fühlt sich der Protagonist endlich wieder angesprochen. Das magische Moment, so meine These, lässt sich durch den Umstand beschreiben, dass die beschriebenen Erweckungserlebnisse weder im Begrifflichen noch im Anschaulichen eindeutig zu verorten sind, sondern dadurch produktiv werden, dass sie als Kipppunkt zwischen Krise und Schaffen das Sinngefüge der Situation aufreißen.

MORITZ KLENK
HOCHSCHULE MANNHEIM

ZWISCHEN IDIOSYNKRASIE UND MAGIE: DAS LEBEN ALS MEDIUM VON KUNST UND WISSENSCHAFT

PROF. DR. MORITZ KLENK (HOCHSCHULE MANNHEIM), IST PROFESSOR FÜR KULTURWISSENSCHAFTEN AN DER FAKULTÄT FÜR GESTALTUNG DER HOCHSCHULE MANNHEIM. ER STUDIERTE KULTURWISSENSCHAFT, INTERKULTURELLE GERMANISTIK UND RELIGIONSWISSENSCHAFT IN BAYREUTH UND EDINBURGH UND WURDE 2019 AN DER UNIVERSITÄT DER KÜNSTE BERLIN PROMOVIERT. SEINE ARBEITSSCHWERPUNKTE SIND "EXPERIMENTELLE KULTURWISSENSCHAFT", KRITISCHE THEORIE, MEDIEN- UND DESIGNGESCHICHTE, THEORIE DER PRAXIS, ERKENNTNISTHEORIE DER GEISTESWISSENSCHAFTEN, WISSENSCHAFTLICHE POETOLOGIEN, ÄSTHETIK UND DIE RÄNDER (WISSENSCHAFTLICHER) ERKENNTNIS.

“Die allerhöchste Fähigkeit im Produzieren von Ähnlichkeiten aber hat der Mensch. Ja, vielleicht gibt es keine seiner höheren Funktionen, die nicht entscheidend durch mimetisches Vermögen mitbestimmt ist.” (Benjamin 2006, 204)

Das mimetische Vermögen des Menschen liegt, folgt man Walter Benjamin, als eine Art magisches Vermögen an den anthropologischen Ursprüngen aller Kultur, sei es der Kunst oder noch bis hin zum Gesamten von Sprache und Schrift. War in Vorzeiten “der Lebenskreis, der ehemals von dem Gesetz der Ähnlichkeit durchwaltet schien, viel größer”, ja das Leben und der Alltag der Menschen gänzlich durchwirkt von mikro- und makrokosmologischen Ähnlichkeitsverhältnissen, so scheint es heute nur noch ein “winziger Ausschnitt aus jenen zahllosen”, in denen Menschen “im Alltag Ähnlichkeiten bewußt wahrnehmen” (vgl. Benjamin 2006, 205).

Für Benjamin ist jenes mimetische, magische Vermögen im Laufe der Zeit fast vollständig in die Sprache eingegangen: “Wenn nun dieses Herauslesen aus Sternen, Eingeweiden, Zufällen in der Urzeit der Menschheit das Lesen schlechthin war, wenn es weiterhin Vermittlungsglieder zu einem neuen Lesen, wie die Runen es gewesen sind, gegeben hat, so liegt die Annahme sehr nahe, jene mimetische Begabung (…) sei in jahrtausendlangem Gange der Entwicklung ganz allmählich in Sprache und Schrift hineingewandert und habe sich in ihnen das vollkommenste Archiv unsinnlicher Ähnlichkeit geschaffen.

Dergestalt wäre die Sprache die höchste Verwendung des mimetischen Vermögens: ein Medium, in das ohne Rest die frühern Merkfähigkeiten für das Ähnliche so eingegangen seien, daß nun sie das Medium darstellt, in dem sich die Dinge nicht mehr direkt wie früher in dem Geist des Sehers oder Priesters sondern in ihren Essenzen, flüchtigsten und feinsten Substanzen, ja Aromen begegnen und zu einander in Beziehung treten." (Benjamin 2006, 209)

Doch unter Bedingungen positivistischer Zurichtungen und dem weiterhin zunehmenden Erfolg einer mechanisierten Sprache 'der Wissenschaft' könnte man heute bei einer solchen Diagnose zögern. Hat sich jenes mimetisch-magische Vermögen nicht längst – hier Adorno folgend – ins "bloß Subjektive" und "Idiosynkratische" geflüchtet? "Die Begriffe des Subjektiven und Objektiven haben sich völlig verkehrt." (Adorno 2003, 77)

Mag es dann zu verwegen sein, im Reich des Subjektiven, Idiosynkratischen, nach jenem mimetisch-magischen Vermögen zu suchen? Oder anders, vorsichtiger gefragt: in welchen Medien ereignet sich das mimetisch-magischen Vermögen des Menschen oder bringt sich zur Darstellung?

Der Vortrag sucht Medien "apotropäischer" Gegenzauber (Taussig 2010; 1993) gegen die Zurichtung der Sprache, der Wissenschaften und der Kunst mithilfe von Beispielen* aus einem aktuellen Forschungsprojekt zum Thema "Reisen als Medium des Denkens". Ausgehend von der Beobachtung einer Renaissance des Lebens als Medium von Kunst und Wissenschaft und einer neuen Aktualität von Auto-Theorie (Busch 2023), Auto-Philosophie (Kishik 2023), Auto-Sozio-Biographie (Blome, Lammers, und Seidel 2022), oder Autobiographie als "Einfall des Lebens" in Wissenschaft und Kunst (Thomä, Schmid, und Kaufmann 2015) soll der Versuch unternommen werden, das Leben selbst als Medium zu verstehen, in welchem jenes magische Vermögen zwischen Sprache, Leibkörper und Materialität idiosynkratisch wirksam wird, ohne ganz in einem je aufzugehen.

Für das Leben als Medium von Kunst und Wissenschaft bedarf es jedoch einer neu gestimmten Methodologie: eine Methodologie, die zwischen Magie und Methode, zwischen Divination und Erkenntnis, zwischen Wissenschaft und Kunst, zu schillern beginnt; empfindlich, seismographisch, "die Gabe, den Geist an jenem Zeitmaß teilnehmen zu lassen, in welchem Ähnlichkeiten, flüchtig und um sogleich wieder zu versinken, aus dem Fluß der Dinge hervorblitzen." (Benjamin 2006, 209)

Am "Saum des Sinns" (Nancy 2010, 15) im Medium des konkreten Lebens suche ich Gegenzauber, fringe**-science und eine Schreib-/Sprechweise, die das zu beschreiben erlaubt.

CAMILLA CROCE
ZÜRCHER HOCHSCHULE DER KÜNSTE

DAS VERLORENE SUBJEKT DES TECHNOLOGISCHEN UNBEWUSSTEN

DR. CAMILLA CROCE, WISSENSCHAFTLICHE MITARBEITERIN AN DER ZHDK (2021-MÄRZ 2024), LEHRBEAUFTRAGTE AN DER LEUPHANA UNIVERSITÄT (WS 2023); MITHERAUSGEBERN DER PSYCHOANALYTISCHEN ZEITSCHRIFT RISS; HRSG. MIT C. FEITOSA LE FRONTIERE DELL'AGIRE TRA ARTE, FILOSOFIA E POLITICA, NUMERO MONOGRAFICO DI ARETÈ INTERNATIONAL JOURNAL FOR PHILOSOPHY, HUMAN & SOCIAL SCIENCES, VOL. VI (2021); HRSG. MIT J. SIEGMUND, JENSEITS DER ITALIAN THEORY? POLITISCH-ÄSTHETISCHE DENKFIGUREN IN DER ITALIENISCHEN PHILOSOPHIE, IN VORBEREITUNG; HRSG. MIT J.KASPER, K.-J. PAZZINI, M. WEGENER, RISS#100 OHNE GEWÄHR, IN ERSCHEINUNG.

1967/68 Lacan widmete ein ganzes Seminar dem analytischen Akt. Darunter verstand er auch den Akt der Geburt der Psychoanalyse, die, insistierte er, auf keinen Fall mit der Entdeckung des Unbewussten zusammenfällt, sondern aus der Frage hervorging: wer wusste davon? «qui le savait?» (Lacan, Le Séminaire, Livre XV, Seuil, 2024) Es ist diese Frage die jenen Angelpunkt der Psychoanalyse darstellt, nämlich die Konstitution ihres eigenen Wissensfeldes ermöglicht hat. Wie kann sich ein Wissensfeld konstituieren aus einem und durch ein Wissen, das dem Subjekt entgeht? Wer antwortet auf dieses Wissen? Um dem Subjekt des Unbewussten Rechnung zu tragen, dem Subjekt, das nicht in der Theorie, sondern erst in der Erfahrung, z.B. im Sprechen (Lapsus) auftritt, sprach Freud von dem sui generis Verfahren der psychoanalytischen Methode, deren zwei Pole Theorie und Klinik sind. Mit der Frage «wer wusste davon?» hob Lacan einen wichtigen Punkt hervor auf den weiter zu insistieren ist, nämlich dass das Unbewusst auf ein Subjekt zu beziehen ist: Darin besteht seine Relevanz sowie auch die Relevanz der psychoanalytischen Theorie für andere Wissensfelder zu wenden. In Bezug auf Konzepte des Unbewussten, wie sie in der heutigen Medien- und Technikreflexion kursieren, ist diese Präzisierung von großer Bedeutung: Was unterstellen in der Tat diese Zuschreibungen der Eigenschaften «technologisch» (Thrift) oder «digital» (de Kerckhove) dem Unbewussten? Über diese fragwürdigen Auffassungen des Unbewussten hinaus, die schon Psychoanalytiker (Thanopulos) sowie auch Philosophen (Montani) belichtet haben - die ich in meinem Beitrag präzisieren werde -, lässt diese missverstandene Gleichsetzung des Unbewussten mit dem digitalen und technologischen Wuchern nicht bewusster Datenproduktion Lacans Frage unterbelichtet, nämlich wer weiss davon? Genau diese Frage erlaubt eine noch entscheidende Frage zu stellen, nämlich die nach der Verantwortung für dieses Wissen, das sich ohne einen reflektierten Bezug auf das Subjekt ungestört weiter generiert, indem seine verselbständigte Produktion sogar in eine Erlösungsnarrativ eingebettet wird.

FABIAN GOPPELSRÖDER
STAATLICHE AKADEMIE DER BILDENDEN KÜNSTE, KARLSRUHE

TWEET UND STREAM. ZUR MEDIENÄSTHETIK DER DIGITALEN KLEINEN FORM

FABIAN GOPPELSRÖDER STUDIERTE PHILOSOPHIE UND GESCHICHTE IN BERLIN UND PARIS UND PROMOVIERTE SCHLIESSLICH AM COMPARATIVE LITERATURE DEPARTMENT DER STANFORD UNIVERSITY IN PALO ALTO ZUR "POETICS OF CIRCUMSCRIBED SPACE". SEINE PROJEKTE REICHEN VON DER „HÜTTE ALS FORM UND SYMBOL" ÜBER DIE „IDEOLOGIE DES FEEDBACK" BIS ZU EINER „JAZZTHEORIE DER KOMMUNIKATION". SEIT OKTOBER 2023 LEHRT ER ALS PROFESSOR FÜR ‚KUNST UND THEORIE' AN DER STAATLICHEN AKADEMIE DER BILDENDEN KÜNSTE IN KARLSRUHE.
FABIAN GOPPELSRÖDER IST AUTOR VON U.A. „ZWISCHEN SAGEN UND ZEIGEN. WITTGENSTEINS WEG VON DER LITERARISCHEN ZUR DICHTENDEN PHILOSOPHIE" (2007) UND DES ESSAYS „AISTHETIK DER MÜDIGKEIT" (2018). 2023 ERSCHIEN „KALENDERGESCHICHTE, FAIT DIVERS, TWITTER. ZUR MEDIENÄSTHETIK KLEINER FORMEN".

Zum Finalspiel der Fußballweltmeisterschaft 2014 in Brasilien bat der Schriftsteller und Fotograf Teju Cole seine damals gut 236000 Follower auf Twitter Szenen der Begegnung vom Fernseher-, Computer- oder Tabletbildschirm abzufotografieren und zu posten. Versehen mit dem Ort, aus dem das Foto stammte, der Spielminute und dem Hashtag „thetimeofthegame". Über die Dauer der Partie zwischen Argentinien und Deutschland verbanden sich die Tweets aus aller Welt in Coles Account zu einem Strom von über tausend Stimmungsbildern, in denen undeutliche Spielsituationen mit vor den Geräten jubelnden oder enttäuschten Zuschauern zu sehen waren. Gute zwei Stunden, in denen sich zwischen den lokalen Zeiten eine heterogene virtuelle Eigenzeitlichkeit entfaltete.

Schon in den Jahren vorher hatte Cole mit Twitter experimentiert. Von Februar 2011 bis Februar 2012 zeigte sein Stream auf einen Tweet gebrachte Geschichten, Small Fates, die er in Zeitungen seiner afrikanischen Heimat Nigeria gefunden hatte. Im Januar 2014 bat Cole Bekannte, einzelne 140-Zeichen-Päckchen aus der noch unveröffentlichten Kurzgeschichte Hafiz in ihren Streams zu posten, nur um sie hinterher als Retweets wieder zu verbinden. Und in A piece of the wall, einem Essay in 250 Twitterkurznachrichten vom März 2014, nutzt er den Rhythmus und die Möglichkeiten des Figurenspiels im Stream, um seinen Beobachtungen an der Grenze zwischen den USA und Mexico ihre Form zu geben.

Coles Experimente lassen sich als Spiel mit den medialen Vorgaben auf Twitter verstehen. Als der Versuch, die poetischen Möglichkeiten der digitalen kleinen Form als abhängiges Schreiben auszuloten. Dieser Aspekt soll auf dem Panel vorgestellt und diskutiert werden.

ANIA MAURUSCHAT
UNIVERSITY OF COPENHAGEN

UNENDLICHES SPIEL, UNENDLICHER SPASS: ZUR LITERARISCHEN UND AKUSTISCHEN SUBVERSION DES ALGORITHMUS

ANIA MAURUSCHAT (KOPENHAGEN/BERLIN) IST FREIBERUFLICHE RADIOJOURNALISTIN UND SOUNDFORSCHERIN. VON 09/2021 BIS 11/2023 FORSCHTE SIE IM RAHME IHRES MARIE SKŁODOWSKA-CURIE ACTIONS PROJEKTES „SOUNDING CRISIS. SOUNDS AND ENERGIES WITHIN CLIMATE CHANGE“ AM SOUND STUDIES LAB DER UNIVERSITÄT KOPENHAGEN. SIE WAR VON 2018 – 2021 FELLOW AM PHD-LAB EPISTEMOLOGIEN ÄSTHETISCHER PRAKTIKEN AM COLLEGIUM HELVETICUM IN ZÜRICH. IHRE DOKTORARBEIT „RADIOPHONIE, STÖRUNG UND ERKENNTNIS“ WIDMET SICH DER EPISTEMOLOGIE DER RADIOKUNST NACH 1945.

2016 vertonte der Hörspielmacher Andreas Ammer gemeinsam mit den Musikern Andreas Gerth alias Driftmachine und Martin Gretschmann alias Acid Pauli den über 1500 Seiten starken, enzyklopädischen Kult-Roman Infinite Jest (1996) von David Foster Wallace (1962 – 2008) inklusive seiner 388 Fußnoten. Herausgekommen ist dabei das „größte Hörspiel aller Zeiten“, wie seinerMacher es nennen: Ein 90stündiges Radio-, Internet- und Museumsprojekt, das von rund 1400 Fans eingesprochen wurde. Ab März 2016 stand der komplette Roman frei zugänglich im Netz. Wer wollte, konnte sich eine Seite daraus reservieren, dessen Text einlesen und dabei aufnehmen und anschließend das digitale Audiofile über die Internetseite des Projektes wieder hochladen. Unterlegt wurden die gesprochenen Texte dieses interaktiven Hörspiels von den Klängen der „Goldene Maschine“ genannten Kompositionsmaschine eines Sound generierendem Modularsystems, das in der Kunstsammlung NRW in Düsseldorf stand. 365 Tage lang komponierte diese Maschine rund um die Uhr zufällige Klänge, die sich nie wiederholten und die Musik des Hörspiels lieferten. Text und Klang sollten dabei automatisch miteinander verwoben werden. Was dieses Hörspielprojekt im Kontext diese Panels so interessant macht, ist dabei das Spiel mit Inhalt und Form: Geht es in Foster Wallaces Roman u.a. darum, wie Medienkonsument*innen beim Ansehen eines bestimmten Films sich zu Tode zu amüsieren und vor ihren Fernsehern sterben, so scheint die Hörspielfassung dank der Digitaltechnologie und ihrer Algorithmen so nah wie möglich an Bertolt Brechts berühmte Vision vom „Rundfunk als Kommunikationsapparat“ heranzukommen. In diesem Vortrag wird versucht zu klären, inwiefern die Digitalisierung der Radiotechnik welche Art von Auswirkungen auf die Emanzipationsvision aus Zeiten des analogen Radios hat.

JUDITH-FREDERIKE POPP
AKADEMIE DER BILDENDEN KÜNSTE, WIEN

CONTAGION BETWEEN THE LINES
AESTHETIC MEDIATION ON THE MARGINS OF FALLING SILENT

DR. PHIL. JUDITH-FREDERIKE POPP IST PHILOSOPHIN UND AKTUELL FWF SENIOR POST-DOC AN DER AKADEMIE DER BILDENDEN KÜNSTE WIEN. SIE LEITET DORT DAS FORSCHUNGSPROJEKT „MEDIATED AUTONOMY. IDEAL AND REALITY OF AESTHETIC PRACTICE“. SIE HAT ÜBER DAS INTERDISZIPLINÄRE POTENTIAL PRAKTISCHER IRRATIONALITÄT PROMOVIERT UND SCHREIBT ZUR ZEIT AN IHRER HABILITATION MIT DEM ARBEITSTITEL „GESTALTETE VERHÄLTNISSE. EINE PRODUKTIONSÄSTHETIK DES SUBJEKTS“. ANSTELLUNGEN UND FORSCHUNGSAUFENTHALTE AN DER GOETHE-UNIVERSITÄT FRANKFURT AM MAIN, DER UNIVERSITY OF CHICAGO, DER FAKULTÄT GESTALTUNG WÜRZBURG UND AM MIT, CAMBRIDGE, MA. AKTUELLE PUBLIKATIONEN: MITHERAUSGEBERIN DER BUCHREIHE WÜRZBURGER BEITRÄGE ZUR DESIGNFORSCHUNG; IRRATIONALITÄT ALS WAGNIS. PHILOSOPHISCHE THEORIE UND PSYCHOANALYTISCHE PRAXIS, WEILERSWIST 2019; (MIT LIOUDMILA VOROPAI): ADORNO UND DIE MEDIEN. KRITIK, RELEVANZ, ÄSTHETIK, BERLIN 2023; „NAH UND FERN ZUGLEICH. ÄSTHETISCH-ETHISCHE ÜBERLEGUNGEN ZUR ARCHITEKTUR“, IN: DANIEL MARTIN FEIGE/SANDRA MEIREIS (HRSG.): ÄSTHETIK UND ARCHITEKTUR, BIELEFELD: TRANSCRIPT 2024, S. 87-110; „AND A VOICE RUNS THROUGH IT: PHILOSOPHICAL REFLECTIONS ON THE INTERPRET*INNENKAMMER'S INTERDISCIPLINARY CHARACTER“, IN: RAPHAEL SBRZESNY (HRSG.): INTERPRET*INNENKAMMER. POLYPHONE WERKSTATT. SOUND, PERFORMANCE & KONZEPT, BERLIN 2024, P. 196-204.

The convergence of aesthetic theory and practice has a long history. In addition to authors of the Western tradition such as Theodor W. Adorno, Simone de Beauvoir, or Bernhard Waldenfels, it is currently above all the merit of decolonizing approaches to expose and unfold aesthetic modes of thought and mediation in the course of a persistent deconstruction of abstract theoretical structures. Instead of proposing treatises following a linear line of argumentative development that often only soberly and succinctly refer to the sensual richness of practical experience, Kandice Chuh and Saidiya Hartman, for example, create fabrics in which conceptual-analytical considerations, poetic negotiations and visual representations are interwoven. Even though the rhetorical strategies of disruption, irritation and pulling force involved here are widely used in contemporary cultural theory practice, there is by no means unanimity, especially in philosophy, about the legitimacy of their use.

Fundamentally, the dimensions of meaning of the term aesthetics point to overlaps between a theory practice, an object and a means of sensually grounded effect that occurs in experiences. Adorno interprets these overlaps as appropriate to the object of investigation. In his view, aesthetic theory practice requires a mimetic reconstruction: philosophical aesthetics must itself become aesthetic. This is achieved, among other things, by the rhetorical strategies just described.

This talk explores the question of the extent to which such an entanglement of aesthetic theory and practice represents both an opportunity and a risk for philosophical perspectives. The starting point for this is the observation that through the progression from poetic to visual to acoustic or tactile phenomena, theory practice reaches non-linguistic borderlands of bodily experience that do not belong to its area of competence in the conventional sense.

If it nevertheless wishes to follow Adorno's dictum, philosophical aesthetics must engage with a dimension of it falling silent without equating this with the total abandonment of all epistemic claims. The talk follows the hypothesis that this falling silent can constitute a fruitful starting point for mediation if the inconclusiveness of philosophical theory practice is considered in a self-critical manner in the process. The argumentation follows the idea that a philosophical position can get involved with the effect of aesthetic phenomena if it understands them as media that enable philosophy as a shared thought practice in the first place. This means determining aesthetic phenomena in their sensual richness and linguistic limitations as a hinge with which the limitations of an individual philosophical position can be linked to the offer of thinking further with others. Here, the opacity of aesthetic phenomena appears as both falling silent and connectivity, both dimensions being entangled in a dialectic way. However, precisely because this approach remains underdetermined due to its operation at the limits of linguistic comprehension, it also comes with risks. These will be discussed in the talk with a focus on the concept of accuracy. In this context, a difficulty of aesthetic mediation as open-ended process of exploring meaning takes shape. This difficulty will be discussed on the basis of the proposal to determine philosophical considerations as embedded in a network of practice in which accuracy and appropriateness as well as epistemic, ethical, and aesthetic perspectives are dependent on each other.

The talk follows a four-part structure: The first section explores the diversity of aesthetic presence in philosophical theorizing. The second section discusses the peculiar relationship between aesthetic theory and practice. The third section explores the tension between opacity and connectivity. The fourth section utilizes the concept of accuracy to raise the question of the limits of aesthetic mediation.

GOLNAR NARIMANI
GRENOBLE/FRIBOURG

LEVINAS IN TEHRAN: APPEARANCE, VULNERABILITY, RESISTANCE

GOLNAR NARIMANI HOLDS A PHD IN PHILOSOPHY OF ART FROM TEHRAN UNIVERSITY OF ARTS. SHE IS CURRENTLY PREPARING A SECOND PHD IN PHILOSOPHY, IN A COTUTELLE BETWEEN THE UNIVERSITIES OF GRENOBLE-ALPES AND FRIBOURG. SHE IS MOREOVER A LECTURER IN AESTHETICS AND CULTURAL THEORY AND IS REGULARLY WORKING AS A TRANSLATOR OF PHILOSOPHICAL TEXTS IN AESTHETICS AND AS AN ART CRITIQUE. HER RESEARCH IS MOSTLY FOCUSED ON THE RELATION BETWEEN AESTHETICS AND ETHICS IN PHENOMENOLOGY AND IN GERMAN IDEALISM.

What would an ethics as first philosophy have to say to us today? What are the aisthetic and aesthetic implications of Levinas ethics? Can they be put to test in contemporary situations that are altogether different, and involve a whole Other geography? Is it legitimate to translate Levinas descriptions of the experience of the Other's resistance to my grasp into an ethics of active resistance? Although often heralded as one of the most influential ethicists of 20th century, Levinas's philosophy does not tell us how to act as moral agents, but rather provides us a mesh of layered analyses and different paths to see why ethics should begin from the human Other, and in particular from her face.

Levinas describes the face as poverty, destitute, vulnerability and nudity, while also insisting on the fact that the face reveals itself from a height, as the master who commands me. The Other's face interrupts my indifference, and calls forth a response, forcing me to break my silence. In an interview with Philip Nemo, Levinas once stated that in the presence of another person we are somehow compelled to say something, be it just to talk about the weather. What kind of ethics is involved in this caesura within my indifference? What then is the specificity of the human Other and why does she reveal herself through her face and not through feelings or reason? First and foremost, says Levinas, it signals both her vulnerability and her power on me, as what is subject to violence and what resists my violence: "the face is present in its refusal to be contained".

The movement "Woman, Life, Freedom" that started in 2022 in Iran has exemplified the ethical as well as political power of exposing one's own face. The courageous young women who lifted their veil made themselves more vulnerable and identifiable to repression, yet at the same time, they also expressed a "refusal to be contained" by any religious, moral or systemic categorizations. Their very gesture, that became viral through social media, bespeaks how a fully silent form of expression speaks volumes, and may interrupt the dominant, repressive forms of silencing. No doubt, lifting the veil has acted as an incentive for others, and generated a broader awareness of what a shared condition of vulnerability might mean. Levinas' analyses can prove fruitful to analyse what is at stake. However, caution is also required. Some Western feminists have used his ethics of the face as an argument why Muslim women need to be "unveiled". What must be clarified is that Levinas would have been at odds with such reading: The face, he explains, is not about "unveiling" (dévoilement) but about what appears and "reveals" itself (révélation), as a demand I can't turn down, requiring a response.

In this presentation I will proceed in three parts. In the first part I will introduce the notion of the face and its relation to vulnerability of the Other. This will bring me to the second part where I will explore the opacity and resistance of the Other to my endeavours for understanding her. In the third part, I will read some aspects of "Woman, Life, Freedom", in terms of the appearance and the revelation of the Other within an economy of the Same. I will also try to show why and how the intersectional and transnational nature of the movement is related to and could be read with Levinasian analyses of the Other as the visage. My hypothesis would be that the Levinasian notion of the Other can reveal aspects of such social movements which are in direct opposition to Islamophobia and superficial notions of freedom (especially women's freedom in the Global South) and many presuppositions of the so-called White feminism about liberation. Finally, I will use some examples from improvised performances and footages from social media to show how the Levinasian idea of the face announces itself in an emancipatory movement and how such a reading of this movement reveals a new notion of seeking freedom. Two conclusions are to be drawn. Firstly, when Levinas claimed that this ethics should be understood as an "optics", he was already hinting at his implicit aisthetics, that still needs to be fully elaborated today. Secondly, although he himself did not develop any normative theory of (active) resistance, his ethics of alterity can serve as a starting ground for a politics placed under the sign of the Other.

ROY BRAND
BEZALEL ACADEMY OF ARTS AND DESIGN, JERUSALEM
SILENCE, VIOLENCE, AND EMPATHY

ROY BRAND (PH.D.) IS A PHILOSOPHER AND CURATOR SPECIALIZING IN CONTEMPORARY PHILOSOPHY AND ART. HE IS A SENIOR LECTURER IN THE MASTER'S PROGRAMS AT BEZALEL ACADEMY OF ARTS AND DESIGN AND THE INTERDISCIPLINARY PROGRAM IN THE ARTS AT TEL AVIV UNIVERSITY. BRAND FOUNDED AND DIRECTED YAFFO 23, A CONTEMPORARY ART CENTER, AND HAS CURATED NUMEROUS ART EXHIBITIONS, INCLUDING THE URBURB: PATTERNS OF CONTEMPORARY LIVING (ISRAELI PAVILION AT THE VENICE BIENNALE, 2014) AND BARE LIFE (MUSEUM ON THE SEAM, 2007). HIS BOOK LOVEKNOWLEDGE: THE LIFE OF PHILOSOPHY FROM SOCRATES TO DERRIDA, WAS PUBLISHED BY COLUMBIA UNIVERSITY PRESS IN 2013 AND HAS BEEN TRANSLATED INTO HEBREW, KOREAN, AND PERSIAN. HIS LATEST BOOK, ART AND THE FORM OF LIFE, WAS RELEASED BY PALGRAVE MACMILLAN IN 2021. BRAND IS ALSO THE FOUNDER AND DIRECTOR OF PARTERRE PROJECTS FOR ART AND PHILOSOPHY IN TEL AVIV AND SERVES AS FOUNDER THE CHIEF CURATOR OF THE AUTONOMOUS BIENNALE FOR ART, WHICH PREMIERED IN TEL AVIV IN APRIL 2023.

In this presentation, I explore the relationship between silence and violence. I begin by analyzing their current entanglement, which I trace back to the terror attacks of September 11, 2001, and continue up to the present day. Using a blend of phenomenological and existential approaches, I aim to capture the prevailing emotional landscape, particularly the ongoing crisis in empathy. In the second part, I draw on Marcel Proust to examine the potential of art to transcend personal experience and foster a profound and inclusive form of communication, even in the absence of an actual other. In the third part, I further develop this concept, which I term "aesthetic empathy," as a mode of intimacy between strangers.

LENKA LEE / JAKUB MACHA
METROPOLITAN UNIVERSITY, PRAG / MASARYK UNIVERSITY BRNO

INVERTED EKPHRASIS AND HALLUCINATING STOCHASTIC PARROTS: DELEUZEAN INSIGHTS INTO AI AND ART IN DAILY LIFE

LENKA LEE IS ASSISTANT PROFESSOR AT MASARYK UNIVERSITY (DEPARTMENT OF AESTHETICS) IN BRNO. SHE HAS BEEN WORKING IN THE FIELDS OF EVERYDAY AESTHETICS, POPULAR CULTURE STUDIES, CLASSICAL ANIMAL FABLES, AND COURTLY CULTURE. HER EARLY MONOGRAPH THE TREATISE DE AMORE IN THE CONTEXT OF COURTLY LOVE SEARCHES THE SET OF RULES OF THE COURTLY LOVE EXPRESSED BY VARIOUS LITERARY GENRES. THE TRADITIONAL ANIMAL FABLES AND THE CHANGE OF THEIR POSITION AND MEANING IN THE MEDIEVAL ERA, ESPECIALLY IN THE SCHOOL TEXTS BECAME A STARTING POINT FOR LEE'S SEARCH OF THE ROLE OF THE TRADITIONAL ALLEGORIES IN POPULAR CULTURE. HER RECENT STUDIES FOCUS ON THE EVERYDAY AESTHETICS, ESPECIALLY ON THE CHARACTERISTIC FEATURES CONNECTING URBAN SUBCULTURES AND RURAL ENVIRONMENTS. LEE IS A MEMBER OF THE RESEARCH TEAM AT THE METROPOLITAN UNIVERSITY OF PRAGUE, WORKING ON THE PHILOSOPHY OF ORNAMENT.

JAKUB MÁCHA IS RESEARCHER AT THE METROPOLITAN UNIVERSITY PRAGUE AND THE DEPARTMENT OF PHILOSOPHY, MASARYK UNIVERSITY (BRNO, CZECH REPUBLIC). HE HAS PUBLISHED ON PHILOSOPHY OF LANGUAGE AND CLASSICAL GERMAN PHILOSOPHY. HE IS THE AUTHOR OF WITTGENSTEIN ON INTERNAL AND EXTERNAL RELATIONS: TRACING ALL THE CONNECTIONS (BLOOMSBURY 2015). HE CO-EDITED VOLUMES WITTGENSTEIN AND THE CREATIVITY OF LANGUAGE (PALGRAVE MACMILLAN 2016), WALLACE STEVENS: POETRY, PHILOSOPHY, AND FIGURATIVE LANGUAGE (PETER LANG 2018) AND WITTGENSTEIN AND HEGEL: REEVALUATION OF DIFFERENCE (DE GRUYTER 2019). HIS MOST RECENT BOOK IS THE PHILOSOPHY OF EXEMPLARITY. SINGULARITY, PARTICULARITY, AND SELF-REFERENCE (ROUTLEDGE 2023).

Inspired by Gilles Deleuze's philosophy that aims to integrate art into daily life, this study explores the potential of contemporary Large Language Models (LLMs) in achieving this goal. Deleuze's philosophy, centred on creative repetition, finds a parallel in LLMs, which replicate and innovate artistic styles by transforming text prompts into various artistic expressions. Although LLMs skilfully blend and mimic these styles, they remain mere tools—as suggested by the metaphor of a stochastic parrot; the true creative force remains the human artist. Currently, these models are experimental, and their artistic outputs, while impressive, are still viewed as experimental pastiches rather than genuine art. Nonetheless, we expect advancements that may soon enable artists to use LLMs to create genuine artworks.

KSENIA FEDOROVA
LEIDEN UNIVERSITY

SOMATIC ENCOUNTERS WITH AI IN CHOREOGRAPHY AND CREATIVE ROBOTICS

DR. KSENIA FEDOROVA IS ASSISTANT PROFESSOR AT LEIDEN UNIVERSITY, THE NETHERLANDS. SHE IS THE AUTHOR OF "TACTICS OF INTERFACING: ENCODING AFFECT IN ART AND TECHNOLOGY" (MIT PRESS, 2020) AND THE CO-EDITOR OF MEDIA: BETWEEN MAGIC AND TECHNOLOGY (2014, IN RUSSIAN) AND SPECIAL ISSUE OF ARTNODES JOURNAL, THEORISING MEDIA ART IN LIGHT OF STS (FORTHCOMING IN 2025). HER OTHER PUBLICATIONS APPEARED IN LEONARDO ELECTRONIC ALMANAC, MEDIA & CULTURE JOURNAL, ACOUSTIC SPACE, DIALOG OF ARTS AND NUMEROUS EDITED VOLUMES. FROM 2007-2011 SHE LED THE ART. SCIENCE. TECHNOLOGY PROGRAM AT THE URAL BRANCH OF THE NATIONAL CENTER FOR CONTEMPORARY ARTS (EKATERINBURG, RUSSIA). HER INTERESTS ENCOMPASS MEDIA ART THEORY AND HISTORY, SCIENCE AND TECHNOLOGY STUDIES, AESTHETICS AND PHILOSOPHY, WITH A FOCUS ON THE EFFECTS OF TECHNOLOGIES ON HUMAN PERCEPTION AND INTERACTION.

As the application of machine learning algorithms to image, text and sound generation takes on speed, it is important to consider potential for cooperation between machinic and human intelligence with regard to forms of creative expression grounded in embodied experience. The paradigm of embodied cognition challenges the traditional models of intelligence as abstracted from the material base and calls for the recognition of importance of dynamic interaction between mind, body and environment in shaping meaningful experiences. Inspired by the mehodologies of feminist science studies and the 4 E cognition framework I propose to consider practices of generative AI development where machinic agency is directly informed by the material situatedness either of the data source or its outcome.

On the one hand, I will analyze a number of dance projects that employ motion capture to create databases of movements. On the basis of these data new choreographic scenarios can be generated and put into implementation by human performers (as done by Merce Cunningham in the 1990s with the usage of Lifeforms software). I will focus on the dance research project Motion Bank and its usage of techniques of data modeling and interaction design to highlight the creative opportunities, conceptual innovations but also limitations provoked by technologies. Yet, a project by an African American artist LaJune McMillan, Black Movement Library, helps to give an important critical evaluation of the existing commercial practices of movement databases creation and usage, e.g. in gaming industry.

On the other hand, considerations of material situatedness of an AI agency has also been one of the cornerstones of contemporary creative robotics research. I will feature human-robot interaction projects by Rob Saunders and Petra Gemeinboeck to discuss the ethical, psychological and social implications of somatic encounters between human and nonhuman cognition.

MAYA CHRISTODOULAKI
VIENNA UNIVERSITY OF TECHNOLOGY

THROWING DICE FOR NON-GAMBLERS

MAYA CHRISTODOULAKI IS AN ARCHITECT, RESEARCHER AND DOCTORAL CANDIDATE AT THE CHAIR OF PROF. VERA BÜHLMANN ARCHITECTURE THEORY AND PHILOSOPHY OF TECHNICS (ATTP) AT TU WIEN. SHE WORKS AS A UNIVERSITY ASSISTANT AT THE INSTITUTE FOR ARCHITECTURE THEORY AT THE UNIVERSITY OF INNSBRUCK. MAYA IS A PRACTICING ARCHITECT, WITH BUILT PROJECTS COMPLETED WITH MARIO RAMONI IN INNSBRUCK AND UNSTUDIO IN AMSTERDAM, AND HAS CO-CURATED THE EXHIBITION RADICAL AUSTRIA: EVERYTHING IS ARCHITECTURE FOR THE DESIGN MUSEUM DEN BOSCH IN HOLLAND. MAYA HOLDS FROM THE UNIVERSITY OF INNSBRUCK A BACHELOR'S IN COMPUTER SCIENCE AND A DIPLOMA IN ARCHITECTURE.

Starting with a tapestry from 1959 called Les dés sont jetés (The Dice are Cast) by Le Corbusier (1887-1965), this paper aims to open up the Greek word διακυβεύω, meaning 'to play at dice with', or 'mit Einem würfeln'. Jørn Utzon commissioned the Swiss Architect to create a piece that would hang in the Sydney Opera House. The decorative work with its declarative title leaves no room to connect with the aleatory and statistical prehistories of probabilistic thinking. And yet, since the dice are thrown, they allude to the modernist prerogative of not dealing with uncertainty and ignoring the universe of a yet-to-be-thrown dice. Given the etymological connection of the dice, az-zahr in Arabic, with the hazardous, the paper aims to explore the chances that a non-gambler like Le Corbusier would engage with the probabilistic without the popular apocalyptic para-philology. As a physical object, the dice was shaped by the uniform materials like ivory (Hacking, 1999) that would ensure a certain objective equidistance from the cases to be. As a digital object, that technical material property of the dice that safeguards the game is missing, producing a gap, in our relationship with uncertainty. What is the διακύβευμα, the result of throwing the dice, then? Is there anything puritanical in the way we see chance today? What tapestry are we weaving and how do we think within the naughty, self-referential environment of Large Language Models? To answer these questions, I will examine the medieval concept of opinio against the probabilism of Blaise Pascal that brought us to the statistical exploration of chance.

THOMAS HILGERS
CITY UNIVERSITY OF NEW YORK
ÜBERLEGUNGEN ZUM WESEN DES SICH-ZEIGENS IM ANSCHLUSS AN HEIDEGGER

THOMAS HILGERS IST SEIT 2023 ASSISTANT PROFESSOR OF PHILOSOPHY AM QUEENS COLLEGE DER CITY UNIVERSITY OF NEW YORK. ER PROMOVIERTE 2010 IN PHILOSOPHIE AN DER UNIVERSITY OF PENNSYLVANIA UND ARBEITETE DANACH ALS POSTDOKTORAND UND MITARBEITER AN DER FU BERLIN, DER KUNSTAKADEMIE DÜSSELDORF, DER COLUMBIA UNIVERSITY UND DER UNIVERSITÄT POTSDAM. SEINE MONOGRAFIE „AESTHETIC DISINTERESTEDNESS: ART, EXPERIENCE, AND THE SELF“ ERSCHIEN 2017 BEI ROUTLEDGE.

Für die Medienphilosophie des 20. und 21. Jahrhunderts ist Heideggers Denken von großer Bedeutung. Dies gilt bzgl. seines früheren (fundamentontologischen) wie auch bzgl. seines späteren (seinsgeschichtlichen) Denkens. Insbesondere dem philosophischen Nachdenken über den Zusammenhang zwischen Entbergen und Verbergen hat dieses Denken wichtige Impulse gegeben. Die Erfahrungen von Verborgenheit und Unverborgenheit versteht Heidegger als Grunderfahrungen des Menschen. Außerdem meint er, dass bei jedem Sich-Zeigen von etwas Verbogenheit mit ihm Spiel ist. Genauer gesagt vollzieht sich jedes Sich-Zeigen von etwas vor dem Hintergrund eines Zusammenspiels von Verbergen und Entbergen. Im Vortrag werde ich Heideggers Verständnis dieses Zusammenspiels und speziell seine Gedanken zur Verbergung diskutieren. Dabei werde ich auch darauf eingehen, wie Heidegger versucht, diese Gedanken mit Blick auf das Wesen des Kunstwerks weiter auszubuchstabieren.

JULIUS SCHWARZWÄLDER
TU DARMSTADT
»DIE MEDIEN STEHEN AUF DEM KOPF«
ZUM HINTERGRUND EINES THEOREMS VON KLUGE

JULIUS SCHWARZWÄLDER STUDIERT PHILOSOPHIE (IN DARMSTADT) UND ÄSTHETIK (IN FRANKFURT). VERÖFFENTLICHUNGEN FINDEN SICH U.A. IN DER DEUTSCHEN ZEITSCHRIFT FÜR PHILOSOPHIE, DEM FORM MAGAZIN UND DER LSE REVIEW OF BOOKS, WEITERE (U.A. EINE HERAUSGABE ZUM THEMA ‚ERSCHEINUNGSRÄUME‘) SIND IN VORBEREITUNG. ER IST CO-ORGANISATOR EINER FORSCHUNGSGRUPPE ZUM THEMA ÄSTHETIK DEMOKRATISCHER LEBENSFORMEN.

Mein Vortrag beschäftigt sich mit einem wiederkehrenden Theorem von Alexander Kluge, dem er 1979 in Die Patriotin den prägnanten Titel des ‚Medienkopfstands‘ gab. Dieses Theorem wird nach zwei Seiten hin kontextualisiert und jeweils auf seine gegenwärtige Aktualität überprüft:

1.) auf eine Grundunterscheidung, die im Werk von Oskar Negt und Alexander Kluge angelegt ist, aber begrifflich nicht ausbuchstabiert wird: Sie differenzieren, so mein Benennungsvorschlag, den Begriff der ‚Öffentlichkeit‘ von dem des ‚Öffentlichen‘. Wo jener eher etwas Örtliches beschreibt, beschreibt dieser eher etwas Räumliches. ‚Räumlich‘ wäre nach meinem Vorschlag als Gegen- oder Komplementärbegriff zu ‚örtlich‘ zu verstehen.

Das ist selbstredend etwas künstlich formuliert, denn diejenigen Objekte, die für gewöhnlich unter die Klasse ‚öffentlicher Raum' fallen, wären gemäß dieser Differenzierung meistens vor allem ‚öffentliche Orte'. Darunter fällt die physische Simultanpräsenz erfordernde agora genau so wie das zeitlich und örtlich zersprengte „Publicum der Leserwelt". Diese Orte sind aber Positionen im Raum, und zwar solche, die hinsichtlich ihres öffentlichen Status' besonders konzentriert und dicht sind. Der Raum ist den in ihr lokalisierbaren Orten vorgelagert und umfasst diese quasi-kategorial – so wie eine Kartoffel in einem Topf nicht topfig, in einem Raum aber immer räumlich sein wird. Anders als in der diskreten Dichotomie ‚räumlich/nicht-räumlich' – hier stößt die Metapher an ihre Grenzen – handelt es sich jedoch beim Öffentlichen, möchte man es als ein skalierbares Gradmaß verstehen, nicht um eine diskrete Binarität, auch wenn die durch es angebbaren Werte durchaus gegen ‚1'/‚öffentlich' und ‚0'/‚nicht-öffentlich' tendieren können.

Was sich jedoch, um im metaphorischen Feld der Raumzeit zu bleiben, sagen ließe, ist dass Orte, die hinsichtlich ihrer Öffentlichkeit als besonders ‚gewichtig' wahrgenommen werden, eine starke Gravitationskraft haben, weil sie so wahrgenommen werden. Die Hinlenkung der Blicke zu diesem Ort geschieht ganz wie von selbst, scheinbar ohne Zutun und Zwang. Doch dazu kommt noch hinzu, dass das ‚Öffentliche' als raumartiger Analysebegriff nicht nur das umfasst, was gemeinhin als ‚Öffentlichkeit' betitelt wird, die örtliche Sachgebiets-Öffentlichkeit. Durch ihn lassen sich etwa auch immaterielle Dinge wie Ideen und Gedanken hinsichtlich der Intensität ihrer Öffentlichkeit stufen, und zwar nicht bloß quantitativ, sondern qualitativ, im Hinblick auf ihren Intensitätsgrad an Ansprechbarkeit, oder, um es mit der klassischen Kant-Vokabel zu sagen: ‚Kommunikabilität'.

2.) auf Kluges Umgang mit dem ‚Realismusproblem':
„Dem Anschein nach entwickelt der Film […] ein Gegenprogramm" zur gewaltsamen Abstraktion der Repräsentation, in dem er Konkretes so zeigt, wie es sich von selbst bereits zeigt – etwa, wenn eine Familie dabei gefilmt wird, wie sie an ihrem Küchentisch ihre Cornflakes frühstücken. Doch wenn man nicht zeigt, woher die Selbstverständlichkeit ins Bild geschossen kommt, dass diese drei Elemente (Familie, Tisch in Zimmer in Eigentumswohnung, Cornflakes) so sind, wie sie sind, dann wird die Darstellung auf die Punktualität ihres ‚Jetzt' reduziert. Dann kann nicht davon die Rede sein, dass der Film Realität abbildet, dann ist er abstrakt.

Die Produktion der Realitätshaftigkeit eines Films obliegt aber nicht nur denjenigen, die die rechtliche Verantwortung für den Film tragen. Nach Kluge wird selbst ein Dokumentarfilm mit ‚drei Kameras' gefilmt: dem technischen Apparat, dem „Kopf des Filmemachers", und dem „Gattungskopf des Dokumentarfilm-Genres, fundiert aus der Zuschauererwartung, die sich auf Dokumentarfilm richtet". Diese dritte Kamera, die „[Wahrnehmungskräfte] der Zuschauer" sind es, die mit dem Öffentlichen als Erfahrungshorizont korrespondieren. In dieser Hinsicht „[ist] die Phantasie der Zuschauer das eigentliche Medium", denn die „Menschen arbeiten in festen Berufen, mühen sich ab, d. h. wiederum: sie arbeiten an ihren Beziehungen; sie leisten Zusatzarbeit, um es in Arbeit und Privatbeziehungen auszuhalten. [...] So werden die Horizonte der Wahrnehmungen und das Medium der gesellschaftlichen Erfahrungen tatsachlich erarbeitet.

Die sog. Medien leben von der Rückgewähr dieser Arbeit."
Der Beitrag wird abschließend der Frage nachgehen, ob eine solche „Rückgewähr" menschlicher Arbeitskraft sich nicht heute sogar in verstärkter Form wiederfindet – in den sozialen Medien und in der Nutzung von Künstlicher Intelligenz, sowie insbesondere deren Verschränkung in den das Internet überrollenden Spam und Scam-Kampagnen.

PETER MAHR
UNIVERSITÄT WIEN

DIE WILDEN KÜNSTE
LOPES, WOLLHEIM UND DIE MEDIENTHEORIE DER ANALYTISCHEN KÜNSTEPHILOSOPHIE

PETER MAHR IST PRIVATDOZENT FÜR PHILOSOPHISCHE ÄSTHETIK AM INSTITUT FÜR PHILOSOPHIE DER UNIVERSITÄT WIEN. SIEHE HTTPS://HOMEPAGE.UNIVIE.AC.AT/PETER.MAHR/ UND HTTPS://HOMEPAGE.UNIVIE.AC.AT/PETER.MAHR/BIBLIOGRAPHIE.HTML

Erst als der analytische künstephilosophische Diskurs durch Larry Shiner's Kunstgeschichte des 18. Jahrhunderts Invention of Art (2001) und die etwas später folgende Diskussion von Shiner 2001 im Rückgriff auf Paul Kristeller's „Modern System of the Arts" (1951, 1952) einen neuen Impuls erfuhr (Clowney 2008, Porter 2009a, Shiner 2009, Porter 2009b, Clowney 2011, Kivy 2012), war der Boden dafür bereitet, dass die analytische Kunstphilosophie die Vielfalt der Künste als grundlegend und nicht nur beiherspielend anzuerkennen begann. Einen der ersten Schritte auf diesem neuen Boden setzte Dominic McIver Lopes, der auf jene Diskussion von Shiners Ansatz einen systematischen Reim mit Beyond Art (2014) fand. Er griff eine Frage auf, zu der Richard Wollheim's Art and its Objects (1968) Anregung aus einem sozialwissenschaftlichen Anker der früheren 1960 Jahre bezog. Diesem Anker zufolge können Kulturen, ihre Zeichen und Klassifikationen mit einem Werkeln mit wie ausgeprägt auch immer symbolischen alten und neuen Bauelementen verglichen werden. Wollheim glaubte in diesem Phänomen von Materialien und Prozessen als Träger von Kunstwerken die Frage der „art's diversity" identifizieren zu können. Nach Lopes muss diese Frage auf die Ebene der Künste im Plural übertragen werden. Dieses „Beyond Art" steht dafür, alle, auch die philosophischen Theorien der einen Kunst in „theories of the individual arts" oder „theories of specific arts" aufzulösen. Diese Gedankenlinie von Lopes über Wollheim gilt es zu durchmessen und an den Möglichkeiten der Künsteklassifikation und der Medientheorie auszuloten.

HERMANN PFÜTZE
BERLIN

MODI UND MEDIEN ÄSTHETISCHER ERFAHRUNGEN

GEBOREN 1941; STUDIUM DER SOZIOLOGIE, PHILOSOPHIE UND RELIGIONSWISSENSCHAFT IN TÜBINGEN, MÜNSTER UND AN DER FREIEN UNIVERSITÄT BERLIN. 1966-1971 WISS.ASSISTENT AN DER SOZIALFORSCHUNGSSTELLE DORTMUND/MÜNSTER UND AM RELIGIONSWISS.INSTITUT DER FU BERLIN. 1972-2006 PROFESSOR FÜR SOZIOLOGIE AN DER ALICE-SALOMON-HOCHSCHULE IN BERLIN; 1999-2002 PRÄSIDENT DER DEUTSCHEN GESELLSCHAFT FÜR ÄSTHETIK E.V. ARBEITS- UND LEBENSTHEMA: KUNST UND GESELLSCHAFT BZW. SOZIOLOGIE UND ÄSTHETIK; ZAHLREICHE PUBLIKATIONEN ZU SOZIOLOGIE, KUNST UND SOZIALARBEIT. GEGENWÄRTIGES THEMA: ÄSTHETISCHER WIDERSTAND GEGEN ZERSTÖRUNG UND SELBSTZERSTÖRUNG (VGL. TAGUNGSBAND MIT DIESEM TITEL , HG. MIT AIDA BOSCH, SPRINGER VS 2018)

1.
Aktiv, passiv, medial - tun, leiden, sein hieß das im Gymnasium.
Die Modi politischer Erfahrungen wären demnach Politik machen, Politik ertragen und politisch sein; die Modi religiöser Erfahrungen wären predigen, hören, beten und glauben; die Modi ästhetischer Erfahrung sind mithin Schönes tun, Schönes erleben, schön sein; - aber auch Unschönes tun, Ekel erleiden, abstoßend sein. Denn negativ- ästhetische Erfahrungen sind genauso intrinsisch unvermeidlich und lassen sich nicht, wie Desinteresse an Politik oder Religion, abtun als außerhalb und sekundär. Auch ökonomische und moralische Erfahrungen können vermieden werden und lassen sich fernhalten, wenn man privilegiert und isoliert versorgt wird und sich um andere nicht kümmert.

Wie unterscheiden sich also ästhetische Erfahrungen von anderen Erfahrungsweisen? Sie sind, so die Ausgangsthese, angeboren intrinsisch, mithin nicht willkürlich zu machen und zu meiden. Während des ganzen Lebens sind sie modal und medial primäre, universelle Erfahrungen. Ihr Triebgrund ist das Leben selbst und nicht erst seine politische, religiöse, ökonomische und moralische Organisation. (Vgl. Hermann Pfütze, Lebensästhetik - der Ursprung des Schönen; 7.Kongress der DGÄ, Jena 29.9.-2.10.2008)

2.
Das liegt am nicht umkehrbaren Verhältnis von Erfahrung und Begriff: Schönes und Unschönes, auch Kunst und Nicht-Kunst sind a priori als ästhetische Erfahrungen komplementär, aber noch nicht antagonistisch, wie andere, spätere Erfahrungen. Sie werden gemacht, erlitten, verkörpert, ohne schon Begriffen zu folgen. Erst dann werden sie zu antagonistischen Urteilskräften: Etwas ist Kunst oder Natur, schön oder schrecklich.

Ästhetik ist in diesem Sinn primär eine Subjekterfahrungstheorie, während die meisten anderen Wissenschaften darin aufgehen, Erfahrungen zu sortieren und begrifflich zu stabilisieren.
Ästhetische Subjekte (also wir alle, bevor wir etwas anderes machen und werden) sind Produktionssubjekte, die ganz handfest Erfahrungen produzieren und Rohstoffe verarbeiten.

Das ist das Neue, mit dem seit Kant die älteren Repräsentations- und Rezeptionstheorien unrealistisch wurden und überholt sind. (Vgl. Klaus Heinrich, Das ästhetische Subjekt, in: Dahlemer Vorlesungen zu Piranesi, arch+, Heft 254, 2024, S.23f.)

3.
Ästhetische Erfahrungen sind in diesem Sinn zunächst integer (unversehrt, ganzheitlich) und entwaffnend, während in den meisten anderen Disziplinen die Erfahrungsverarbeitung (Objektivieren, Bewerten, Widerstand) antagonistisch ist: falsch-richtig, gut-böse, stark-schwach, wertvoll-unnütz, mit Gewalt oder gewaltfrei. Vorbegriffliche, noch unsortiert-integere Erfahrungen z.B aus der Kindheit werden beschädigt durch antagonistische Bewertung, z.B. mit Strafen und Belohnungen. So bekommen Kinder einen sozusagen frühreifen Begriff davon, noch vor realen Erfahrungen mit Politik, Religion, Ökonomie und Moral.

Bei extremen ästhetischen Erfahrungen, wie Gewalt, Ekel, Schrecken, können aber auch Erwachsene nicht trennen zwischen Medium und Botschaft, solange deren Unbegreifliches arbeitet auf der inneren Bühne der Lust und Schmerzen, der Synapsen zwischen Sinnen und Organen, der Schauer des Schönen und des Schreckens. Denn diese psychophysischen, sinnesneurologischen Modi und Medien ästhetischer Erfahrungen sind zugleich die Botschaft. Das unterscheidet sie von den techno-physischen, auch digitalen Medien und Materialien der Künste. Ich meine also nicht Leinwand und Bildschirme, sondern „die Haut als ersteMalfläche“ (Winfried Menninghaus) und die Gänsehaut ästhetischer Erfahrungen (die bislang nicht mit KI generiert werden kann).

4.
Das Theater, die Bühne ist das Ur-Medium der Künste und des Schönen, auch des ästhetischen Widerstands gegen Zerstörung und Selbstzerstörung. Vom antiken Epidauros bis zu ReadyMades auf Sockeln in den White Cubes der Galerien gilt der „Unversehrtheitspakt“ (Miriam Schaub) mit seinem Verletzungs- und Zensurverbot zwischen allen Beteiligten: den Künstlern, ihren Werken, dem Publikum, der Kritik und den Herrschenden. Hier können Medium und Botschaft, Form und Inhalt sich widersprechen (schreckliche Dinge passieren in schönster Form und Rede), ohne daß die ästhetische Erfahrung sich abspalten muß. Außerhalb der medialen Bühnen der Künste verletzen zerstörerische Inhalte auch die Menschen und Formen, und Widerstand dagegen muß antagonistisch sein, kommt nicht aus ohne Gewaltkalkül und Feindbilder. Ästhetische Erfahrung, medial und modal, bedeutet also in der Kunst und im Leben „Schönheit ist Personenschutz“ (Caterine Meurisse, Zeichnerin bei Charlie Hebdo).

SUSANNE SCHMETKAMP
UNIVERSITÉ DE FRIBOURG

DIE „GEMEINSAMKEIT DER ERFAHRUNG“ ZWISCHEN MATERIAL UND REZEPTION

SUSANNE SCHMETKAMP IST ASSISTENZPROFESSORIN FÜR PHILOSOPHIE AN DER UNIVERSITÄT FRIBOURG. SIE LEITET DORT DAS SNF-FORSCHUNGSPROJEKT "ÄSTHETIK UND ETHIK DER AUFMERKSAMKEIT". IHRE WEITEREN FORSCHUNGSTHEMEN SIND EMPATHIE, RESPEKT, TRAUER. SIE ARBEITET AUCH ALS AUTORIN UND MODERATORIN.

Nach John Dewey (in seinem einflussreichen Werk «Art as Experience», 1934) sind die Medien der Kunst nicht bloßes Material (unbeschriebene Blätter), sondern immer schon durchwirkt von der Perspektive und dem Erfahrungshorizont der Künstlerin, genauer: «Material […], das durch den Destillierapparat der persönlichen Erfahrung gegangen ist.» Diese «Persönlichkeit» des Ausdrucks wiederum trifft auf den Eindruck einer Rezipientin, welche nicht nur etwas über die «innere Sicht» im Material, sondern über eigene Anteilnahme auch etwas Neues über das Wesen ihrer eigenen Erfahrung der Welt erfährt. Dewey beschreibt damit nicht nur die Verschränkung von Produktion, Rezeption und jeweiliger ästhetischer Erfahrung, sondern auch die Kontextualität und Subjektivität von Prozess, Material und Ergebnis der künstlerischen Praxis und wie diese perzipiert werden. Die Perzeption als ein normatives Konzept impliziert dabei eine aktiv-passive Doppelbewegung zwischen Hingabe bzw. Versenkung einerseits und interessierter Aufmerksamkeit andererseits, welche zusammen genommen in einen «Akt der Neuschöpfung» in der ästhetischen Erfahrung münden.

VERONIKA REICHL
BERLIN

DAS GEFÜHL ZU DENKEN
ÄSTHETISCH-MEDIALE ERFAHRUNGEN MIT PHILOSOPHISCHEN BÜCHERN
ERZÄHLUNGEN

VERONIKA REICHL LEBT ALS AUTORIN, ILLUSTRATORIN UND DOZENTIN IN BERLIN. SIE STUDIERTE KOMMUNIKATIONSDESIGN UND MEDIA ART AN DER MERZ AKADEMIE IN SUTTGART. SIE PROMOVIERTE IM FACH ART, DESIGN AND MEDIA ZUR VISUALISIERBARKEIT VON THEORETISCHER SPRACHE AN DER UNIVERSITY OF PORTSMOUTH. 2023 VERÖFFENTLICHTE SIE DAS GEFÜHL ZU DENKEN (ERZÄHLUNGEN ÜBER DAS LESEN VON THEORIE) BEI MATTHES & SEITZ BERLIN.2020 ERSCHIEN IM SCHAUM DIESER SPRACHE: HEGEL LESEN: TEXTE UND ZEICHNUNGEN VON VERONIKA REICHL (ERZÄHLUNGEN UND ILLUSTRATIONEN) HERAUSGEGEBEN VON SANDRA POTSCH UND DEM MUSEUM HÖLDERLINTURM, TÜBINGEN. 2008 VERÖFFENTLICHTE VERONIKA SPRACHKINO: ZUR SCHNITTSTELLE ZWISCHEN ABSTRAKTER SPRACHE UND BILDLICHKEIT (SACHBUCH UND EXPERIMENTELLE ANIMATIONSFILME AUF DVD) BEI MERZ & SOLITUDE.
HTTPS://VERONIKAREICHL.COM

Ich erzähle über Philosophie-Lektüren als mediale Erfahrungen auf Grundlage von auf Interviews mit Theorieleser*innen. Denn Philosophie ist zwar keine Kunstform im engeren Sinne, aber ein hochgradig entwickeltes ästhetisches Medium, mit dem umzugehen einer komplexen Kulturtechnik bedarf. Das Lesen von Philosophie kann eine starke ästhetische, und nebenbei auch eine persönlich und emotional aufgeladene Erfahrung sein.

Die Erzählungen adressieren verschiedene Aspekte der Medialität von Philosophie Z.B.. die selektive Aufmerksamkeit beim Lesen / das schillernde Zusammenspiel von Form und Inhalt von Denkfiguren / die im Studium erlernten die Lesenormen, die innerhalb des Universitären Zusammenhangs kaum wahrzunehmen sind / das innere Zwiegespräch mit den Autor*innen / Techniken, das Nichtverstehen zu integrieren und zu deuten etc.

So erzähle ich z.B. von Georg, der Thomas von Aquin liest, und Angst hat, dass sich Denkfiguren zu tief in sein Denken eingraben und es prägen könnten, ohne dass er das merkt. Oder von Carla, die sich mit Hilfe von Judith Butler entspannen kann, weil bei Judith Butler zwei gegensätzliche Bewegungen zugleich wahr sein können und das hilft Carla, gegensätzliche Bewegungen ihres eigenen Denkens zu akzeptieren.

Die Erzählungen stammen aus dem Buch "Das Gefühl zu denken" (Matthes & Seitz, Berlin 2023). Sie basieren auf 50 Interviews mit Studierenden, Dozent*innen, Professor*innen und anderen versierten Leser*innen. Die Erzählungen arbeiten mit einer Mischung aus Dokumentation und Fiktion.

Wiederkehrende Denkfiguren erzeugen z.B.:
- die Angst, dass sich die Denkfiguren in mein Denken eingraben und es prägen(weil die Wahrnehmung der Denkfiguren nie durchgehend bewusst ist)
- Freude und Entspannung, weil eine bestimmte Denkfigur eine neue Deutung des eigenen Seins ermöglichen (die dem eigenen Denken allein nicht zugänglich ist)
- Der Wunsch, diese Denkfiguren erlernen und damit Neues denken zu können.

Selbstverständlich werde ich innerhalb des Vortrags auch diese Form der Forschung durch Interviews kurz beschreiben und diskutieren.

PRÄSENTATION JAHRBUCH MEDIENPHILOSOPHIE UND MEDIENÄSTHETIK MIT: NATASCHA ADAMOWSKY (UNIVERSITÄT PASSAU), MARTIN BECK (UNIVERSITÄT DER KÜNSTE, BERLIN), JUDITH SIEGMUND (ZÜRCHER HOCHSCHULE DER KÜNSTE) UND JÖRG STERNAGEL (UNIVERSITÄT PASSAU)

NATASCHA ADAMOWSKY IST MEDIEN- UND KULTURWISSENSCHAFTLERIN UND HAT SEIT 2020 DEN LEHRSTUHL FÜR MEDIENKULTURWISSENSCHAFT MIT DEM SCHWERPUNKT DIGITALE KULTUREN AN DER UNIVERSITÄT PASSAU INNE. ZUVOR WAR SIE PROFESSORIN FÜR MEDIENWISSENSCHAFT IM BEREICH DER DIGITALEN MEDIENTECHNOLOGIEN AN DER UNIVERSITÄT SIEGEN, PROFESSORIN UND LEITERIN DES INSTITUTS FÜR MEDIENKULTURWISSENSCHAFT AN DER ALBERT-LUDWIGS-UNIVERSITÄT FREIBURG SOWIE PROFESSORIN FÜR KULTURWISSENSCHAFTLICHE ÄSTHETIK AN DER HUMBOLDT UNIVERSITÄT ZU BERLIN. IHRE ARBEITSSCHWERPUNKTE LIEGEN IN DEN BEREICHEN KULTURWISSENSCHAFTLICHER DIGITALITÄTSFORSCHUNG, SPIELKULTURFORSCHUNG, MEDIENÄSTHETIK UND WISSENSKULTUR, SOWIE MEDIENTECHNIK UND -GESCHICHTE.

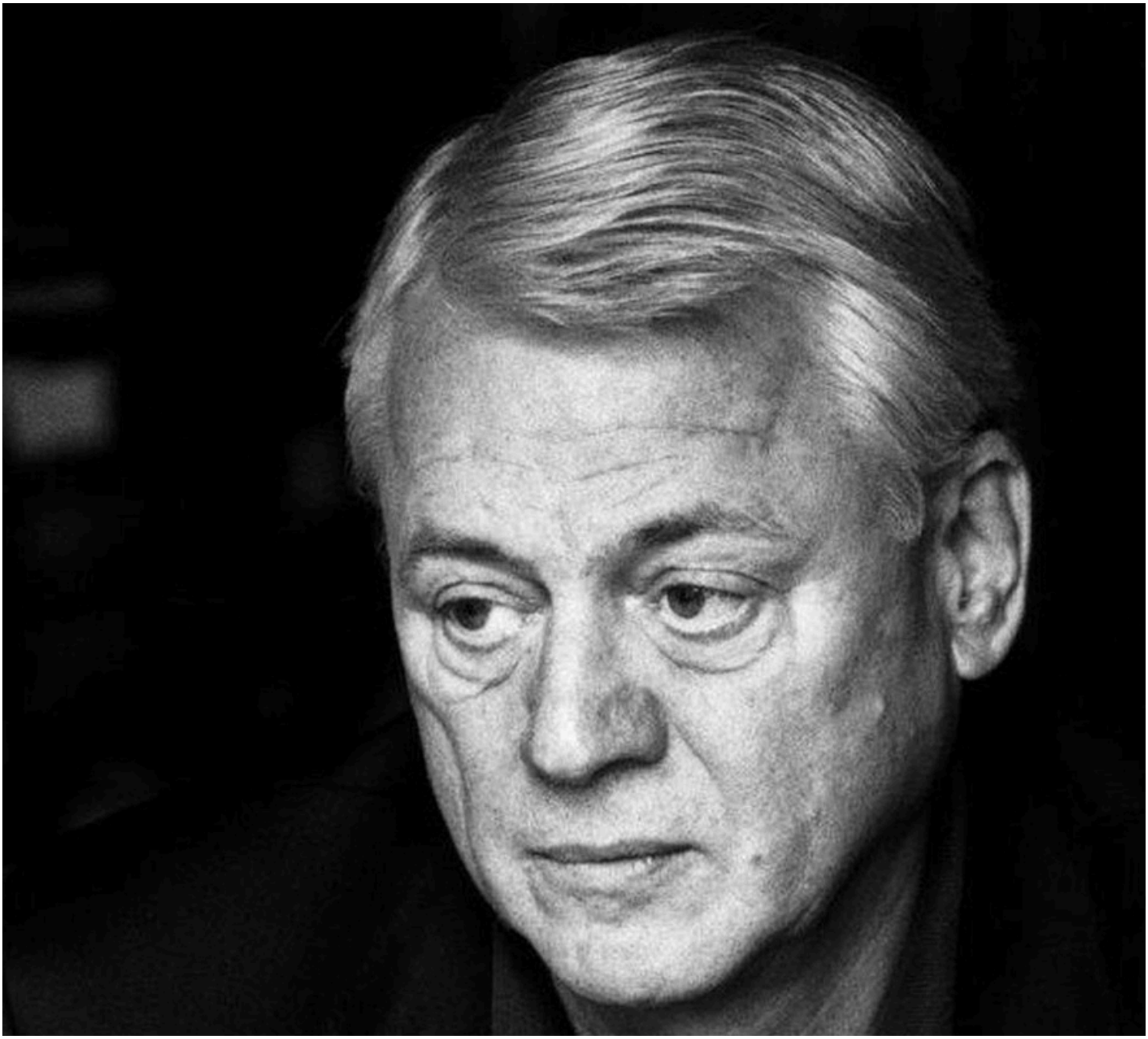
DR. MARTIN BECK, DERZEIT WISSENSCHAFTLICHER MITARBEITER AN DER UDK BERLIN (SEIT 2017). -WERDEGANG: MAGISTER IN PHILOSOPHIE UND LITERATURWISSENSCHAFT AN DER FU BERLIN (2010), STIPENDIAT AM GRADUIERTENKOLLEG ‚SICHTBARKEIT UND SICHTBARMACHUNG', POTSDAM/BERLIN (2011-2014), FELLOW DER AKADEMIE SCHLOSS SOLITUDE, STUTTGART (2014) WISSENSCHAFTLICHER MITARBEITER AN DER FU BERLIN (2016-2018), LECTURER AN DER RHODE ISLAND SCHOOL OF DESIGN, PROVIDENCE (HERBSTSEMESTER 2019). -FORSCHUNGSSCHWERPUNKTE: ÄSTHETIK, KUNST- UND DESIGNPHILOSOPHIE, MEDIEN- UND TECHNIKPHILOSOPHIE, GENDER- UND QUEERTHEORIE, EPISTEMOLOGIE NICHTSPRACHLICHER ERKENNTNISFORMEN.

JUDITH SIEGMUND IST PROFESSORIN FÜR PHILOSOPHISCHE ÄSTHETIK AN DER ZÜRCHER HOCHSCHULE DER KÜNSTE, IHRE FORSCHUNGSSCHWERPUNKTE SIND KLASSISCHE UND REZENTE THEORIEN DER KUNSTPHILOSOPHIE UND ÄSTHETIK, KÜNSTLERISCHES HANDELN, SOZIALWISSENSCHAFTLICHE THEORIEN DER ARBEIT UND DES HANDELNS U.A.

JÖRG STERNAGEL: PRIVATDOZENT AN DER UNIVERSITÄT KONSTANZ UND AKADEMISCHER RAT AN DER UNIVERSITÄT PASSAU. 2021 GASTPROFESSOR FÜR MEDIENTHEORIE/MEDIENWISSENSCHAFT AN DER HOCHSCHULE FÜR ANGEWANDTE WISSENSCHAFTEN HAMBURG. 2018-2020 VERTRETUNGSPROFESSOR FÜR MEDIENTHEORIE AN DER BERLINER TECHNISCHEN KUNSTHOCHSCHULE. 2019 HABILITATION AN DER UNIVERSITÄT KONSTANZ, VENIA LEGENDI MEDIENWISSENSCHAFT. 2021/2022 MIT EVA SCHÜRMANN SPRECHER DER AG MEDIENPHILOSOPHIE IN DER GESELLSCHAFT FÜR MEDIENWISSENSCHAFT. MITGLIED IM BEIRAT DER DEUTSCHEN GESELLSCHAFT FÜR ÄSTHETIK SEIT 2021 UND DES INTERNATIONALEN NETZWERKES PERFORMANCE PHILOSOPHY SEIT 2022. JÜNGSTE VERÖFFENTLICHUNG: ETHICS OF ALTERITY. AISTHETICS OF EXISTENCE. TRANSLATED BY JOHN R. J. EYCK. WITH A FOREWORD BY TONY MCCAFFREY. LANHAM: ROWMAN & LITTLEFIELD, PERFORMANCE PHILOSOPHY BOOK SERIES, 2023.

ALEXANDER KLUGE
BILDER IM KONJUNKTIV
IM GESPRÄCH MIT EMMANUEL ALLOA UND CHRISTIANE VOSS

ALEXANDER KLUGE (1932) IS ONE OF THE LEADING GERMAN DIRECTORS AND WRITERS OF HIS GENERATION. TRIUMPHANT AT THE VENICE FILM FESTIVAL IN 1968 WITH ARTISTS UNDER THE BIG TOP: PERPLEXED, HE WON THE GOLDEN BEAR FOR LIFETIME ACHIEVEMENT AT THE BERLIN FILM FESTIVAL IN 2002. FRIEND OF FASSBINDER, HERZOG, AND WENDERS, MASTER AND MODEL OF STYLE FOR ENZENSBERGER AND SEBALD (WHO CALLED HIM "THE MOST ENLIGHTENED OF CONTEMPORARY WRITERS"), BELOVED BY PASOLINI, KLUGE HAS ESTABLISHED HIMSELF FOR DECADES NOW AS AN ATYPICAL, HYBRID, AND INDISPENSABLE AUTHOR ON THE CONTEMPORARY EUROPEAN SCENE. HIS THEORETICAL AND LITERARY WORK IS TRANSLATED AND STUDIED WORLDWIDE.



ALOISIA MOSER
KATHOLISCHE PRIVATUNIVERSITÄT, LINZ

KUNST IM ZEITALTER DER KÜNSTLICHEN INTELLIGENZ: MUSTERN UND BILDERN

ALOISIA MOSER, PH.D. IST ASSISTENZPROFESSORIN FÜR GESCHICHTE DER PHILOSOPHIE AN DER KATHOLISCHEN PRIVAT-UNIVERSITÄT LINZ. SIE STUDIERTE PHILOSOPHIE, GERMANISTIK UND NORDISCHE PHILOLOGIE AN DER UNIVERSITÄT WIEN SOWIE AN DER HUMBOLDT- UND DER FREIEN UNIVERSITÄT IN BERLIN. SIE PROMOVIERTE AN DER NEW SCHOOL FOR SOCIAL RESEARCH IM DEPARTMENT OF PHILOSOPHY MIT EINER ARBEIT ÜBER DIE PERFORMATIVITÄT VON DENKEN UND SPRACHE BEI KANT UND WITTGENSTEIN. NACH EINEM POSTDOC-AUFENTHALT AN DER UC BERKELEY UND AM DEUTSCHEN ANALYTISCHEN IDEALISMUS-KOLLEG AN DER UNIVERSITÄT LEIPZIG LEHRT SIE HEUTE AM INSTITUT FÜR PHILOSOPHIE UND KUNSTWISSENSCHAFT IN LINZ, WO SIE DIE VERBINDUNG ZU DEN KUNSTWISSENSCHAFTEN HERSTELLT. IHR BUCH "KANT, WITTGENSTEIN, AND THE PERFORMATIVITY OF THOUGHT" WURDE 2021 BEI PALGRAVE MACMILLAN VERÖFFENTLICHT. DAS BUCH "RATENWISSEN. WISSEN AUS DEM SINNLICH-MEDIALEN" UND DER SAMMELBAND "ZUFALL UND EINFALL. MEDIEN DER KREATIVITÄT IN WISSENSCHAFT UND KUNST" WERDEN 2024/25 IM TRANSCRIPT VERLAG ERSCHEINEN.

Es geht in diesem Beitrag um den Unterschied zwischen der ordnenden Tätigkeit einer Künstlichen Intelligenz und jener von KünstlerInnen. Meine These ist, dass künstliche Intelligenz quasi nur mustert, während wir Menschen mit fünf Sinnen ausgestattet sind und daher auch „bildern“ können. Das heißt allerdings nicht, dass die KI nicht auch Bilder produzieren kann. Die künstliche Intelligenz findet zwar im Mustern Lösungen, die Mittelwerte sind, und uns als Bilder entgegenkommen, aber sie kann sich kein Bild machen. Ich beginne meinen Vortrag mit einer Diskussion des Musterns als Konstellation und aktivem Konstellieren im Material, bringe Beispiele und werfe die Frage auf, ob das Mustern als Reflexion im Material verstanden werden kann. Im zweiten Teil geht es um das Bildern aus der Sicht unserer fünf Sinne (oder sogar sechs, wenn wir den Lagesinn einbeziehen). Auch hier gebe ich Beispiele, um die Frage zu beantworten, wie in der Kunst das Material nicht nur gemustert und gebildert, sondern sozusagen überlistet wird, um ein Kunstwerk zu erhalten.

FLORJER GJEPALI
IULM UNIVERSITÄT, MILANO

VON DALÍ BIS DALL-E. KUNST UND KREATIVITÄT IN ZEITEN DER KI

FLORJER GJEPALI STUDIERTE PHILOSOPHIE AN DER UNIVERSITÄT MAILAND. ANSCHLIESSEND PROMOVIERTE ER IN BILD- UND MEDIENWISSENSCHAFTEN AN DER UNIVERSITÄT IULM IN MAILAND MIT EINER ARBEIT ÜBER EDMUND HUSSERLS DENKEN, DIE DERZEIT UNTER DEM TITEL "JENSEITS DES BILDBEWUSSTSEINS. PHÄNOMENOLOGIE DER PHANTASIE" VERÖFFENTLICH WIRD. ER WAR GASTWISSENSCHAFTLER AN DER UNIVERSITÄT ZU KÖLN UND IST DERZEIT VERTRAGSDOZENT AM POLITECNICO DI MILANO, WO ER ÄSTHETIK UNTERRICHTET.

Neueste Entwicklungen im Bereich der künstlichen Intelligenz (KI) bezüglich der Bildherstellung haben traditionelle Paradigmen ästhetischer Reflexion herausgefordert, insbesondere die Bildtheorien. Von KI generierte Bilder führen uns in eine beispiellose ikonische Landschaft und stellen die Rolle des Menschen als einzigen Produzenten dieser komplexen Artefakte durch Vorstellungskraft in Frage (Bildanthropologie; Jonas, 1962). Während Walter Benjamin über das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit (Benjamin, 1935) reflektierte, involvieren uns heute Softwareprogramme wie DALL-E von OpenAI in ein Szenario, in dem es scheint, dass die Kreativität des Künstlers reproduzierbar wird. Mit der Verbreitung von KI-Systemen, die Bilder erschaffen, Melodien komponieren und Romane schreiben, entstand spontan die Frage, ob Maschinen kreative Fähigkeiten zugeschrieben werden können (Foster, 2019; 2023). Indem die bedeutenden Entwicklungsstufen der Text-zu-Bild-Techniken (Text-To-Image) nachvollzogen werden, bei denen sich die Probleme der ikonischen Wende im Vergleich zur linguistischen Wende in neuem Gewand zu wiederholen scheinen, untersucht der Beitrag, ob und inwieweit diese Technologien kreative Artefakte produzieren (Boden 1998; 2004)). Der folgende Beitrag diskutiert dieses Problem, indem er sich darauf konzentriert, dass die KI die Daten auf teilweise autonome Weise verarbeitet und sich somit stark von einem Pinsel oder einem Klavier unterscheidet. Das Konzept der KI selbst impliziert die Tendenz, die Autonomie zu erhöhen. Nie zuvor war ein ‚Instrument' zu einer solch autonomen Verarbeitung fähig. Andererseits kann behauptet werden, dass heutige KI-Systemen nicht in der Lage sind, Kunst eigenständig zu schaffen, noch würden sie das Bedürfnis haben. Die sogenannte ‚künstliche generelle Intelligenz' ist noch weit davon entfernt, als Künstler betrachtet zu werden, denn diese Maschinen sind eher gut trainierte Papageien, während das Genie die Fähigkeit besitzt, mit Schemata zu brechen und diese nicht mimetisch zu replizieren (Kant, 1790). In diese Richtung wird auch die Möglichkeit erforscht, dass Kreativität im Brechen von Vorurteilen (Bias) bestehen könnte, also in der Überwindung von Vorurteilen, die Menschen beeinflussen und die sich auch in Algorithmen des maschinellen Lernens (ML) manifestieren. Abschließend wird über die Unterschiede zwischen menschlicher und maschineller Kreativität diskutiert, wobei betont wird, dass das, was KI's zu fehlen scheint, die Verankerung in der Lebenswelt ist (Husserl, 1898-1925). Maschinen erkennen, aber sie sehen nicht; sie erfassen, aber sie hören nicht. Zwischen Menschen und Maschinen besteht derselbe Unterschied wie zwischen einer Überwachungskamera, die uns zwar erkennt, aber nicht sieht, und einem Menschen, der mit all seinen Unsicherheiten ein Gesicht leibhaftig erlebt.

TINE MELZER
HKB BERN

AS IF. THE ART OF ASPECT CHANGE

PROF. DR. TINE MELZER (1978) IS AN AUTHOR, ARTIST AND RESEARCHER. HER WORK CONNECTS THE PHILOSOPHY OF LANGUAGE WITH VISUAL INSTRUMENTS AND LITERATURE; HER MAIN MOTIF IS LANGUAGE. SHE STUDIED PHILOSOPHY AND FINE ARTS IN AMSTERDAM AND RECEIVED HER PHD FROM THE UNIVERSITY OF PLYMOUTH FOR A THESIS ON LUDWIG WITTGENSTEIN AND GERTRUDE STEIN. MELZER HAS TAUGHT AT UNIVERSITIES THROUGHOUT EUROPE, SINCE 2014 AT THE BERN ACADEMY OF THE ARTS (HKB) AT THE Y INSTITUTE AND DOES RESEARCH AT THE INSTITUT PRAKTIKEN UND THEORIEN DER KÜNSTE. PUBLISHED WORKS INCLUDE THE TRANSDISCIPLINARY BOOKS TAXIDERMY FOR LANGUAGE-ANIMALS (2016), ATLAS OF ASPECT CHANGE (2022) AND ZWISCHEN DISZIPLINEN (2024). JUNG UND JUNG PUBLISHED HER NOVELS ALPHA BRAVO CHARLIE (2023) AND DO RE MI FA SO (2024).

Based on her transdisciplinary book Atlas of Aspect Change (2022), Tine Melzer introduces multiple notions of aspectual shifts between image and language. Aspect change means seeing something (familiar) as something else; it influences our minds, our linguistic practices, and our worldviews. The book reflects shifting meanings viewed through the prism of language and reveals how perceptions of images and words influence each other.

Departing from simple mechanisms of aha-experience, Melzer will exemplify how manipulated images and digital tools interact with our subjective expectation and expertise. She will use image-text relationships and concrete visual material to display phenomena of shifting meaning. Her methodology rests on Wittgenstein's crucial distinction between saying and showing. In our attempts to decode meaning, we are able to understand in several modes: Verbal and non-verbal codes interlace. Aspect changes are teaching moments. When we examine shifting meanings, we learn to observe how habits of language shift along with them.

Seeing is never passive but a complex practice involving perception, interaction and engagement. These fundamental processes in perception and cognition are often overlooked, even though they constantly accompany and facilitate our senses. As Ludwig Wittgenstein said, one tends to ignore what is 'before one's eyes'. Aspect seeing is a tool we need to transfer our viewpoints into a whole spectrum of meanings. Competence in aspectual thinking is a tool for a better understanding of human communication and the interactions between people and images, and different world views. This competence – the ability to deal with different perspectives, to think aspectually – has an innate aesthetic, ethical and social impact.

ULRICH SEEBERG
MARTIN-LUTHER-UNIVERSITÄT, HALLE-WITTENBERG

KLANG ALS MEDIUM DER MUSIK? ÜBERLEGUNGEN MIT KANT

ULRICH SEEBERG: STUDIUM DER PHILOSOPHIE UND GERMANISTIK IN MÜNCHEN, OXFORD, BERLIN. WISS. MITARBEITER AN DER UDK BERLIN UND DER MARTIN-LUTHER-UNIVERSITÄT HALLE-WITTENBERG. FORSCHUNGSSCHWERPUNKTE: GESCHICHTE DER PHILOSOPHIE, INSBESONDERE ANTIKE UND KLASSISCHE DEUTSCHE PHILOSOPHIE; ÄSTHETIK, ETHIK, METAPHYSIK.

Ohne Klang keine Musik. Aber Musik ist nicht Klang. Denn das Ganze einer musikalischen Komposition – eine einfache Melodie oder auch eine ganze Symphonie – ist weder simultan, als Gesamtklang, präsent, noch kann es aus einer bloßen Abfolge von Klängen erklärt werden. Ein simultaner Gesamtklang ergäbe eine bloße Kakophonie. Aus der bloßen Abfolge von Klängen in der Zeit erklären sich wiederum nicht die für eine Komposition konstitutiven melodischen, harmonischen und rhythmischen Beziehungen zwischen den Klängen. Da auch Hörgewohnheiten bestimmter klanglicher Abfolgen bereits voraussetzen, dass es solche melodischen, harmonischen und rhythmischen Beziehungen überhaupt gibt, stellt sich die Frage, in welchem Sinne Klang dann als Medium der Musik verstanden werden kann. Einen möglichen Zugang zu dieser Frage bietet Kants im Beitrag zu explizierende Analyse des ästhetischen Urteils.

Die den Klang transzendierende ästhetische Wahrnehmung von Melodien, Harmonien und Rhythmen lässt sich einerseits, ihrer raum-zeitlichen Form nach, als durch Funktionen oder Regeln ermöglicht erklären. Diese Funktionen oder Regeln implizieren keine begrifflich regelhafte Bestimmung gegebener Objekte, sie strukturieren vielmehr dynamisch die synthetische Wahrnehmung anschaulicher Formen oder Gestalten. Andererseits aber beruht die ästhetische Wahrnehmung, so Kant, auf einer Reflexion über das leibliche Auffassen dieser Formen im Verhältnis zu jener Beziehung des urteilenden Subjekts zur beurteilbaren Welt überhaupt hin, die als Gemeinsinn (sensus communis) auch in jedem objektiven Erkenntnisurteil eine wichtige Rolle spielt. Auch diese Reflexion gewinnt ihre Realität nicht einem begrifflich bestimmten Erkenntnisurteil, sondern äußert sich im kontemplativen Gefühl eines interesselosen Wohlgefallens. Klang als musikalisches Phänomen wird demnach immer schon als in bestimmten Weisen formiert oder strukturiert wahrgenommen – und zwar immer schon im reflektierten Verhältnis zum Bewusstsein des Menschen, überhaupt urteilend auf eine Welt bezogen zu sein, mit der es urteilend wiederum nicht notwendigerweise übereinstimmt. Klang als Medium der Musik ist daher kein Material, das allererst in musikalische Beziehungen gebracht werden müsste. Die Klangwahrnehmung impliziert und realisiert vielmehr als solche ein multiples Bezugssystem, dessen ästhetische Bedeutung sich wiederum aus der affektiven Selbstwahrnehmung eines reflektierten Verhältnisses des Menschen zur Welt überhaupt erklärt und das in diesem Sinne eine geistige Bedeutung hat. Was dies für das Verständnis der Arbeit eines Komponisten bzw. des Ganzen einer Komposition bedeutet, stellt eine weitere Frage dar, die über Kants Analyse noch hinausführt. Die Stärke von Kants Analyse besteht jedoch darin, dass sie – wie auch in den anderen Kunstformen – in einem phänomenologisch konkreten Sinne die jeweilige leiblich-subjektive Wahrnehmung anschaulicher Formen oder Beziehungen zum Ausgangspunkt nimmt.

In diesem Sinne ist nicht nur die Musik, sondern sind alle (schönen) Künste medial, nämlich wahrnehmungsgebunden. Kant verdeutlicht jedoch zugleich, dass diese Medialität ästhetischer Phänomene überhaupt sich nur vom geistigen Bewusstsein des Menschen her versteht, urteilend auf eine wahrnehmbare Welt überhaupt bezogen zu sein. In diesem Sinne ließe sich begründet sagen, dass Künste ohne Medien leer, Medien ohne Künste aber blind wären. Künste – wie die Musik – müssen aber dieser geistigen Dimension ihrer Medien auch gerecht werden.

JARONAS SCHEURER
HOCHSCHULE FÜR MUSIK BASEL

KUNSTWERKE ALS INTERMEDIALE PHÄNOMENE ODER JOHANN SEBASTIAN BACH ALS KONZEPTKÜNSTLER

JARONAS SCHEURER M.A. (GEBOREN 1988) STUDIERTE PHILOSOPHIE UND MUSIKWISSENSCHAFT AN DER UNIVERSITÄT BASEL. SEINE MUSIKWISSENSCHAFTLICHEN SCHWERPUNKTE LIEGEN IN DER NEUEN UND NEUSTEN MUSIK UND IN DER MUSIKÄSTHETIK. VON JANUAR BIS AUGUST 2018 WAR ER ALS WISSENSCHAFTLICHER MITARBEITER IM SNF-FORSCHUNGSPROJEKT «STIMMUNG UND POLYPHONIE IN DER AUFKLÄRUNG» BEI PROF. DR. BORIS PREVIŠIĆ AN DER UNIVERSITÄT LUZERN TÄTIG. 2018-2024 WAR ER AM MUSIKWISSENSCHAFTLICHEN SEMINAR BASEL ASSISTENT FÜR NEUERE MUSIKGESCHICHTE. IM JULI 2024 REICHTE ER SEINE PROMOTION MIT DEM TITEL «UNAUFFÜHRBARE MUSIK. INSTRUMENT UND PARTITUR ALS AKTEUR*INNEN" EIN.

1746 fertige der Leipziger Porträtmaler Elias Gottlob Haussmann ein Porträt des Komponisten Johann Sebastian Bachs an. Darauf hält Bach ein Notenblatt in der Hand, auf dem drei Stimmen notiert sind, überschrieben mit «Canon triplex a 6 voce». Dieser Dreifach-Rätselkanon für sechs Stimmen ist heute als BWV 1076 in Bachs Gesamtwerk eingeordnet. Es verschränken sich hierbei die Porträtmalerei mit der kontrapunktischen Kompositionskunst des Rätselkanons und das Porträt lässt sich als ein Amalgam von Repräsentationsanliegen, kulturpolitischer Positionierung und Vorführung kompositorischer Kunstfertigkeit auf Seiten Bachs lesen, wobei der abgebildete Rätselkanon zentraler Knotenpunkt ist. Der Rätselkanon verweist dabei auf ein bestimmtes Verständnis von Kompositionskunst und bezieht die Rezeption aktiv in die Verwirklichung des Kunstwerkes ein. So präsentiert sich Haussmanns Porträt und der darauf abgebildete Rätselkanon von Bach als ein Kunstwerk, das erstaunliche Verwandtschaften zu Ansätze der Konzeptkunst des späten 20. Jahrhunderts aufweist.

Ausgehend davon lassen sich Spuren zu den musikästhetischen Debatten der Zeit, zur Wirkmächtigkeit eines mittelalterlichen geprägten Musikverständnisses und zur intermedialen Anlage des westlich geprägten Musikbegriffs verfolgen. Vor allem lässt sich dadurch zeigen, dass sich ein an neueren Verfransungs- und Entgrenzungs-Tendenzen geschulter Blick auch gewinnbringend auf Kunstwerke älteren Datums werfen lässt. Vielleicht – so die im Beitrag verfolgte These, die an Bachs Porträt veranschaulicht werden soll – lohnt es sich Kunstwerke per se als intermediale Phänomene zu verstehen, die visuelle, akustische, kontextuelle und mentale Aspekte vereinen.

MARCELLO RUTA
ZÜRCHER HOCHSCHULE DER KÜNSTE

BEHAUPTEN IM MUSIKALISCHEN MEDIUM: MUSIKALISCHE INTERPRETATION ALS ZUSCHREIBUNG ÄSTHETISCHER EIGENSCHAFTEN

IN MAILAND GEBOREN HAT MARCELLO RUTA SEIN KLAVIERDIPLOM AM CONSERVATORIO G.B. MARTINI IN BOLOGNA UND SEINEN PIANO MASTER BEI DER ASSOCIAZIONE MUSICISTI GIULIANI IN TRIESTE ERWORBEN. NACH DEM KLAVIERSTUDIUM HAT ER DAS STUDIUM DER PHILOSOPHIE ZUERST IN MAILAND (BACHELOR) UND DANACH IN STRASSBURG (MASTER UND DOKTORAT) ABSOLVIERT. IN 2011–2012 HAR ER ALS ASSISTENT VON PROF. DALE JACQUETTE AN DER UNI BERN GEARBEITET. VON FEBRUAR 2015 BIS JANUAR 2018 HAT ER IM VON SNF FINANZIERTEN, VON PROF. DR. DALE JACQUETTE (AB SEPTEMBER 2016 VON PROF. DR. CLAUS BEISBART) GELEITETEN PROJEKT ONTOLOGY OF MUSICAL WORKS AND ANALYSIS OF MUSICAL PRACTICES ALS PROJEKTKOORDINATOR UND HABILITAND GEARBEITET. IN NOVEMBER 2017 HAT ER DIE HABILITATION IN PHILOSOPHIE AN DER UNIVERSITÄT BERN ERHALTEN. AB 2018 ARBEITET ER ALS OBERASSISTENT UND LEHRBEAUFTRAGTER AN DER UNI BERN UND UNI FRIBOURG. 2021 HAT ER, ZUSAMMEN MIT ALESSANDRO BERTINETTO, THE ROUTLEDGE HANDBOOK OF PHILOSOPHY AND IMPROVISATION IN THE ARTS HERAUSGEGEBEN. 2024 HAT ER MIT DER BIENNALE MUSICA ZUSAMMENGEARBEITET. SEIT JUNI 2022 ARBEITET ER AN DER ZHDK ALS WISSENSCHAFTLICHER MITARBEITER

Das zugrundeliegende metatheoretische Ziel dieser Präsentation besteht darin, durch die Nutzung eines Teils des begrifflichen Instrumentariums, das in den letzten 30 Jahren von zwei herausragenden Persönlichkeiten des amerikanischen Pragmatismus, nämlich Robert Brandom und Catherine Z. Elgin, entwickelt wurde, innovative Perspektiven auf dem Gebiet der Ästhetik im Allgemeinen und in diesem Fall der Musikästhetik, insbesondere der Theorie der musikalischen Interpretation, zu eröffnen.

Spezifischer können folgende Punkte geltend gemacht werden:

- In diesem Vortrag beabsichtige ich, einen spezifischen theoretischen Rahmen für den Begriff der musikalischen Interpretation zu entwickeln, der sowohl mit der Aufführung als auch mit dem Verstehen von Musik verbunden ist, und sich zugleich von beiden unterscheidet.
- Während für eine entsprechende doppelte Unterscheidung auf verschiedene Weise zunächst auf einer vortheoretischen Ebene argumentiert werden kann, möchte ich hier zwei theoretische Argumente formulieren, um beide Unterscheidungen zu beleuchten. Beide Argumente beziehen sich auf den Begriff eines telling instance, den Catherine Z. Elgin zur Charakterisierung der Exemplifizierung verwendet.

Auf der Grundlage dieser Charakterisierung wird die musikalische Aufführung als vielsagender Fall betrachtet, da sie einige spezifische Merkmale des aufgeführten musikalischen Werks «hervorhebt» (Elgin 1996, 173), indem sie «andere marginalisiert oder herunterspielt» (Elgin 2017, 179).

Die beiden Seiten der oben skizzierten Unterscheidung lassen sich theoretisch ausformulieren, indem man abwechselnd den ersten oder zweiten sprachlichen Bestandteil des zusammengesetzten Ausdrucks «vielsagender Fall» betont:

Auf der einen Seite kann die musikalische Interpretation nicht auf eine Musikaufführung reduziert werden, da letztere ein vielsagender Fall ist, also ein Fall, der einen Inhalt über etwas vermittelt, indem sie ihn sinnfällig macht (Elgin 2011). Dieser durch die Musikaufführung vermittelte Inhalt ermöglicht es, dass dieselbe Interpretation in verschiedenen Aufführungen realisiert werden kann (wie es beispielsweise bei den Wiederholungen einer Oper der Fall ist, wo es aus eminent praktischen Gründen unmöglich ist, die Interpretation jeden Abend zu ändern). In der Terminologie von C.Z. Elgin ist es das, was in verschiedenen vielsagenden Fällen gesagt wird.

Auf der anderen Seite ist die musikalische Interpretation nicht auf das musikalische Verstehen reduzierbar, da sie in gewisser Weise in eine Musikaufführung, also in einem vielsagenden Fall, eingebettet ist. Es handelt sich um etwas, das einen bestimmten Inhalt nicht dadurch vermittelt, dass es ihn begrifflich artikuliert, wie es der Begriff des Verstehens selbst zu erfordern scheint, sondern dadurch, dass es ihn im musikalischen Medium zeigt. Musikalische Interpretation scheint also eine Art implizite Behauptung zu sein (O'Dea 2000, 19), ein Saying by Doing (Brandom 2008, 11) durch eine Handlung (die Musikaufführung), die bestimmte Eigenschaften, die der Interpret dem jeweiligen musikalischen Werk implizit zuschreibt, sinnfällig macht (hervorhebt).

Eines der Hauptelemente der durch eine Musikaufführung vermittelten Interpretation ist die Zuschreibung ästhetischer Eigenschaften: Dementsprechend geht die Musikerin, die ein Musikwerk spielt, eine echte ästhetische Verpflichtung ein. All dies soll anhand eines musikalischen Beispiels veranschaulicht werden, bei dem verschiedene Aufführungen desselben Musikwerks auf der Grundlage der exemplarischen ästhetischen Eigenschaften, die dem Musikwerk implizit zugeschrieben werden, gruppiert werden

IRINA SIROTKINA
UNIVERSITY COLLEGE LONDON

ARE THE 1920S ART STUDIES 'AVANT-GARDE'? EARLY HISTORY OF CHOREOLOGY AT GAKHN

IRINA SIROTKINA IS A HISTORIAN SPECIALISING IN RUSSIAN AND EARLY SOVIET CULTURE. SHE HOLD DEGREES FROM BOTH MOSCOW AND MANCHESTER UNIVERSITIES. SHE IS CURRENTLY AN HONORARY SENIOR RESEARCH FELLOW, AT THE SCHOOL OF EUROPEAN LANGUAGES, CULTURE AND SOCIETY, UNIVERSITY COLLEGE LONDON. SHE IS THE AUTHOR OF SEVERAL BOOKS INCLUDING DIAGNOSING LITERARY GENIUS: A CULTURAL HISTORY OF RUSSIAN PSYCHIATRY (JOHNS HOPKINS UP, 2001) AND, MOST RECENTLY, THE SIXTH SENSE OF THE AVANT-GARDE: DANCE, KINAESTHESIA AND THE ARTS IN REVOLUTIONARY RUSSIA (WITH ROGER SMITH, PUBLISHED BY BLOOMSBURY IN 2018) AND FREE DANCE IN RUSSIA: HISTORY AND PHILOSOPHY (IN RUSSIAN, NOVOE LITERATURNOE OBOZRENIE, 2021). HER CURRENT INTERESTS ARE IN DANCE AND MOVEMENT STUDIES.

Wassily Kandinsky's outline of the future of art studies, which was at the background of the State Academy of Artistic Sciences (GAKhN), echoed the conception of general art history (Allgemeine Kunstwissenschaft). It can be argued therefore that, by the moment GAKhN was founded in Moscow in 1921, it was not an 'avant-garde initiative' (Collenberg-Plotnikov 2017, p. 158). In my paper, I suggest that its Choreological Laboratory (Choreolab) was an exception: it examined experimental dance and expressive movement in new ways, with the help of the most progressive technology of the day.

The decision to open the Choreolab at GAKhN was taken in 1922. The program of research, drawn up by the lab's head Aleksander Larionov in May 1923, was close to Kandinsky's original plan. He proposed, for instance, to study the laws of movement together using methods similar to the analysis of visual images in art and to ground research in 'precise psychophysiological experiment'. The GAKhN house journal welcomed and expected 'results undoubtedly important for… the artistic organization of movement' (Kondratiev 1923, p. 443).

The experimental work with dance and movement started even prior to that, in September 1921, while Kandinsky was still in Russia. His right hand at GAKhN, Aleksey Sidorov compiled a questionnaire about the perception of dance. Several dancers performed in front of the audience which then was asked to systematise their impressions. Sidorov conducted this survey twice: in 1921, at the Moscow Psychoneurological Institute, and two years later, at the Choreolab (The Sidorov File). Unfortunately, he did neither completed the study nor published the results.

The continuity between the Moscow Psychoneurological Institute and GAKhN has been often overlooked. The institute was founded around 1920 by the psychiatrists Aleksandr Bernstein and Fedor Rybakov. Proponents of experimental psychology, they equipped the institute with the latest technologies including the apparatus for chronophotography. The institute occupied part of the former Polivanov gymnasium on Prechistenka 32. After Bernstein's premature death in the April 1922, the Moscow Psychoneurological Institute merged with another institution, and the spacious building was taken over by GAKhN. In addition to the premises, the Academy inherited some equipment including anthropometry instruments, psychological tests and a photo camera.

The Choreolab planned to extend its research from the physical movement to the perceived movement on screen. In 1926 the lab invited Ivan Bokhonov, head of the photography department of the 'Mezhrabpom-Rus' film studio, and recorded four pieces of choreography on video in the professional studio. Four videos were used to chart movements typical of each dance piece ([Anon.] 1926: 78). Besides dance, the lab recorded and analysed acting trying to determine 'knots' which would resonate with the scenario's dramatic moments ([Anon.] 1927: 76). The results were presented to the lab during the 1927/28 academic year in the reports by Sidorov ('The problem of scenario in photography'), M.S. Gutovskaya ('The problem of movement in a photographic scenario'), A.I. Larionov ('The architectonics of artistic movement') and V.V. Nikitin-Gorsky ('Gesture as an instrument of the actor's creation'); the latter was illustrated by the students from the choreography department of the Lunacharsky Theatre College and of the Cinema Courses ([Anon.] 1927-28: 71).
In 1929, however, all work of the ChoreoLab stopped. Its large photo collection and archive were divided between various state institutions and private hands. Yet it would be fare to say that, a century ago, the ChoreoLab positioned itself at the cutting edge of art studies.

MARIA SILINA
RUHR-UNIVERSITÄT BOCHUM

INTERINSTITUTIONAL COLLABORATIONS IN NEW MEDIA AND CURATORIAL PROJECTS OF 1920S USSR

MARIA SILINA (THEY/THEM) IS A RESEARCH FELLOW AT RUHR-UNIVERSITÄT BOCHUM AND AN ADJUNCT PROFESSOR IN THE DEPARTMENT OF HISTORY OF ART AT UQAM, MONTREAL. DR. SILINA IS INVOLVED IN MULTIPLE RESEARCH PROJECTS ON COMMUNIST CULTURE AND MUSEUM STUDIES, PARTICULARLY FOCUSING ON HISTORIES OF MUSEUM COLLECTIONS AND CIRCULATION OF OBJECTS IN THE SOVIET UNION.

This talk will focus on historical approaches to research design and the public promotion of new media and types of art in the 1920s in the USSR. Cinema, design, photography, as well as mass polygraphy and collectivist mass art became new and promising avenues for the rapid dissemination of new socialist culture in Soviet Russia. I will explore their early history through the intersection of the institutional history of the State Academy of Artistic Sciences (GAKhN, 1921-1930) in Moscow and exhibition projects created under the auspices of GAKhN, as well as by academy members in other venues.

Alongside other interdisciplinary projects during the interwar period in the USSR, GAKhN was set up to serve as a methodological center for public cultural programs in Soviet Russia, as well as for their implementation through new exhibition and educational practices. The aims of GAKhN set two main perspectives for analysis in my talk.

First, I will analyze GAKhN as an institutional environment where research methodology, particularly phenomenology, was applied to new and emerging disciplines—mass printing, cinema, propaganda art, and their non-classical actors - workers, children, people with disabilities.

A whole network of laboratories, commissions, and cabinets that would create suitable research conditions for experimentation, systematization, and archival work had been established within the first years of the Academy's inauguration.

Secondly, the cross-pollination of methodologies elaborated across these academic units was especially visible and successful through further implementation of research into educational and curatorial projects, such as projects for international exhibitions (Paris, 1925), all-Russian exhibitions (Lighting Engineering Exhibition, 1927), local exhibitions (Cinema Poster Exhibition, 1925, "Evolution of Children's Drawing," 1926, "Cinema in the Village" 1929), as well as major curatorial projects by GAKhN members in other venues such as the Tretyakov Gallery in Moscow.

In the presentation, I will examine several case studies of the connection of emerging research environments and the tasks to introduce new media and types of art into both humanities and the public domain. By focusing on the history of research design, my examination aims to stimulate reflections on the perspectives and challenges inherent in the complex research infrastructures that dominate the academia today.

VALERIY ZOLOTUKHIN
RUHR-UNIVERSITÄT BOCHUM

NEW APPROACHES TO THE POETIC PERFORMANCE AND MEDIA ARCHIVE IN THE INSTITUTE OF THE LIVING WORD

DR. VALERIY ZOLOTUKHIN IS A SPECIALIST IN POETRY PERFORMANCE IN RUSSIA AND EUROPE IN THE 20TH AND 21ST CENTURIES AND ITS STUDY (WITH A FOCUS ON THE CONTEXT OF RUSSIAN FORMALISM). HE IS THE AUTHOR OF THE BOOKS "VOICE AND WAX. SOUNDING ARTISTIC SPEECH IN RUSSIA IN 1900-1930S: POETRY, SOUND RECORDING, PERFORMANCE" (MOSCOW: NOVOE LITERATURNOE OBOZRENIE, 2024) AND "SOUNDING ARTISTIC SPEECH. TEXTS AND WORKS OF THE INSTITUTE FOR ARTISTIC SPEECH RESEARCH (1923—1930)" (MOSCOW: TRI KVADRATA, 2018; TOGETHER WITH DR. WITALIJ SCHMIDT). THE COLLECTION OF ARTICLES "THEATRUM MUNDI. FLEXIBLE LEXICON" (MOSCOW: GARAGE, 2021) ON MODERN THEATRE AND ITS THEORY, WHICH HE CO-EDITED WITH DR YULIA LIDERMAN, WON THE SERGEI KURYOKHIN CONTEMPORARY ART AWARD FOR THE BEST TEXT ON CONTEMPORARY ART IN 2021. HE HOLDS A RESEARCH POSITION IN THE SEMINAR FÜR SLAVISTIK – LOTMAN- INSTITUT IN RUHR-UNIVERSITÄT BOCHUM AND CONDUCTING THE RESEARCH PROJECT THE „LIVING WORD" AS ART, KNOWLEDGE, AND MEDIA. INSTITUTIONAL ENTANGLEMENTS OF LITERARY AND POETRY PERFORMANCE STUDIES IN THE EARLY SOVIET UNION.

The Institute of the Living Word (Institut Zhivogo Slova) was opened in Petrograd in 1918 as a research and artistic institution where new artistic practices met pioneering research in the fields of philology, linguistics, and general art theory. Here, the emerging field of poetic declamation studies was thriving before 1924, when the Institute was closed. In my paper I will discuss the audio archive of oral performance (with a special focus on poetry recitation) that began to take shape at the Institute of the Living Word when Sergei Bernstein started recording contemporary poets in 1920. To him, archiving performance with the means of new media was not aimed at creating historical artifacts but was considered merely as an extension of research work. Yet, it is not only the results of his research that are of interest today.

In the early 1920s, his approach clashed with the opposite one, advocated by the researchers and artists associated with Russian symbolism. Their understanding of poetic performance echoes the approach of American feminist and performance scholar Peggy Phelan, arguing that performance's only life is in the present. Artists and researchers of the interwar period offered a variety of alternatives to this vision of performance as immediacy, relevant to the current state of media and performance. I'm particularly interested in those cases when artists or researchers rejected new media (audio recording in particular) in favor of alternative ways to capture performance. The creation of scores (for theatre and poetic performances, for instance) or the use of graphics (including typography) that served as a kind of blueprint and left room for interpretation are examples of this approach.

I approach the Institute as the place of debate on the possibilities of using new media for research and educational purposes. The analysis of the ways Bernstein and other researchers of that period dealt with sound recording gives us valuable insights into the perception of poetry and its performative dimension. These aspects continue to be relevant to the present day. Today, when we critically evaluate the overabundance of media in everyday life and culture, studying different forms of archiving through a negative relation to media artifacts opens ways for rethinking relationships between artistic practices and media.

ALEKSANDRA SELIVANOVA
BAUHAUS-UNIVERSITÄT, WEIMAR

SYNTHETIC ART AT PROJECTIONIST THEATER AND THE CENTRAL INSTITUTE OF LABOR, 1920S

DR. ALEXANDRA SELIVANOVA IS A CURATOR AND ART HISTORIAN SPECIALISING IN THE HISTORY AND THEORY OF THE EARLY SOVIET CULTURE. SINCE JANUARY 2023 SHE IS A RESEARCH FELLOW (POSTDOC) AT BAUHAUS UNIVERSITY WEIMAR AND AFFILIATED RESEARCHER OF THE TRANSDISCIPLINARY RESEARCH PROJECT “ANIMISM/MACHINISM: CONFIGURATIONS OF CRITIQUE BETWEEN SCIENCE, ART AND TECHNOLOGY” (FUNDED BY DFG – GERMAN RESEARCH FOUNDATION). SHE STUDIED ARCHITECTURE AND ART IN MOSCOW, AND WROTE HER DISSERTATION AT THE RESEARCH INSTITUTE FOR THEORY AND HISTORY OF ARCHITECTURE AND URBAN PLANNING IN MOSCOW (2010); IT WAS PUBLISHED AS A BOOK “POST-CONSTRUCTIVISM. POWER AND ARCHITECTURE IN THE 1930S IN USSR” (2019). SINCE 2000, SHE HAS CURATED A SERIES OF INTERDISCIPLINARY EXHIBITIONS IN MUSEUMS AND GALLERIES EXPLORING THE INTERSECTIONS OF SCIENCE, TECHNOLOGY, ART AND LITERATURE IN THE 1920S AND 1930S.

The awe and wariness of the 1900s, the era of symbolism, before the "breath" and corporeality of steam engines, factories, and blast furnaces, the "dance" of machines, and the inexplicable autonomy of mechanisms, were replaced in the 1920s by euphoria and rapture.

The paper aims at tracing the genesis and development of the image of “electrified” and “mechanic” humans in the arts and culture of the 1920s in the USSR, ranging from scientific experiments and research on the body and psyche in biomechanical and psychotechnical laboratories to artistic works that work with and interpret the robot image.

VKHUTEMAS and the Central Institute of Labor in Moscow became the epicenter of the artistic formation of the “human machine”. Both researchers, students and teachers explored and challenged the new limits of the body: the productive as well as the expressive body. A group of independent, extracurricular VKhUTEMAS students (Solomon Nikritin, Sergey Luchishkin, and others) worked under the manifesto of Projectionism—the search for new means of synthetic art—and engaged in "projecting" reality into the artistic field and vice versa, creating models and practices that could become forms for new life. A new experimental Projectionist theater became a place for experimenting and enacting the fusion of humans and machines by means of different media, movement, costumes, props, and rhythms. Shows combining color, light, sound, and movement in the form of a theatrical performance, we would now describe as performance art.

An interest in the introduction of scientific methods for studying and optimizing the movements of artists and achieving expressive gestures led Nikritin to the Central Institute of Labour. There, the theater used the experience of cyclograms from Bernstein's biomechanical laboratory and Alexei Gastev's labor simulators. Nikritin's troupe combined elements of gymnastics and training with a film projection instead of a set in the background, which was supposed to precede and conduct the actors' actions. The Projectionist Theater was to take a new step in the field of experimental stage performance, based on laboratory research work and the training of artists in the precise organization of movement, speech, and emotion. In its turn, the theater played the role of an agitator for the Scientific Organization of Labor, presenting performances in factories and workshops.
Nikritin's closest friend, Kliment Redko, had a similar vision of a new art that heralded (projected) the future fusion of humanity and the technical world, formulating the manifesto of the "Electroorganism” art group. Redko called his works from 1922 to 1924 "Electroorganisms"; they were all laboratory experiments, sketches of a future three-dimensional, moving, light-colored, full of energy art. Which, in turn, was to replace "various systems of philosophy, such as naturalism, realism, futurism, constructivism”.

The repressions of the second half of the 1930s in the USSR, the destruction of a number of scientific fields (psychotechnics, pedology, genetics), the dispersal of artistic associations, the VKhUTEMAS, the attack on the avant-garde, and the liquidation of experimental laboratories and institutions drew a line under the whole visionary layer of art and culture described above.

CHRISTIANE VOSS
BAUHAUS-UNIVERSITÄT, WEIMAR

VON DER POST- ZUR METAMEDIALITÄT DER KÜNSTE

PHILOSOPHIN, PROFESSORIN FUER PHILOSOPHIE UND AESTHETIK BAUHAUS-UNIVERSITÄT WEIMAR, SCHWERPUNKTE: MEDIENPHILOSOPHIE, ANTHROPOLOGIE, AFFEKTTHEORIE, AESTHETIK.

Der kurze Vortrag gliedert sich in 2 Teile: im ersten Teil gehe ich auf zwei Medienbegriffe ein, die Rosalind Krauss‘ in ihrem kanonischen Text "A Voyage on the North Sea: Art in the Age of the Post-Medium Condition”, von 1999, gegenüberstellt. Ohne ihren subtilen Argumenten zum Modernismus und Marcel Broodthaers angemessen Rechnung tragen zu können, beschränke ich mich darauf, eine interessante mediale Funktion von entgrenzter Kunst herauszudestillieren, die bei ihr selbst keine Rolle spielt, nämlich ihre "Verkehrsfunktion". In einem zweiten und kürzeren Teil des Vortrags wird anhand einer als minoritär geltenden Kunstform, nämlich der „Kunst im Kreisverkehr“, diese Verkehrsfunktion näher ausgelotet und dabei das Verhältnis von Post- zur Metamedialität weiter geschärft werden.

MARTIN SEEL
JOHANN WOLFGANG GOETHE-UNIVERSITÄT FRANKFURT

ARTIKULATION, GESTIKULATION, MODULATION
MULTIMEDIALE SPRACHEN DER KÜNSTE NACH KANT

MARTIN SEEL IST PROFESSOR EM. FÜR PHILOSOPHIE AN DER GOETHE-UNIVERSITÄT FRANKFURT/M. SEINE SCHWERPUNKTE LIEGEN IN DER SPRACHPHILOSOPHIE, PHILOSOPHIE DES GEISTES, ETHIK UND ÄSTHETIK. BUCHVERÖFFENTLICHUNGEN U.A.: EINE ÄSTHETIK DER NATUR (1991); ÄSTHETIK DES ERSCHEINENS (2000); SICH BESTIMMEN LASSEN. STUDIEN ZUR THEORETISCHEN UND PRAKTISCHEN PHILOSOPHIE (2002); THEORIEN (2009); 111 TUGENDEN, 111 LASTER. EINE PHILOSOPHISCHE REVUE (2011); DIE KÜNSTE DES KINOS (2013); AKTIVE PASSIVITÄT. ÜBER DEN SPIELRAUM DES DENKENS, HANDELNS UND ANDERER KÜNSTE. NICHTRECHTHABENWOLLEN. GEDANKENSPIELE (2018); SPIELE DER SPRACHE (2023).

Das Statement nimmt einige Zeilen in Kants Kritik der Urteilskraft zum Anlass, die Austauschbeziehungen zwischen den Künsten zu beleuchten, in denen die Einheit ihrer Vielheit besteht.

DANIEL FEIGE
ABK STUTTGART

DIE KUNST UND DIE KÜNSTE - EINE VERTEIDIGUNG

DANIEL MARTIN FEIGE IST PROFESSOR FÜR PHILOSOPHIE UND ÄSTHETIK AN DER STAATLICHEN AKADEMIE DER BILDENDEN KÜNSTE. JAZZKLAVIER-STUDIUM IN AMSTERDAM, STUDIUM DER PHILOSOPHIE, GERMANISTIK UND PSYCHOLOGIE AN DER JLU GIESSEN, PROMOTION AN DER JGU FRANKFURT/MAIN, HABILITATION AN DER FU BERLIN. FORSCHUNGSSCHWERPUNKTE IN DER PHILOSOPHISCHEN ÄSTHETIK UND DER PHILOSOPHISCHEN ANTHROPOLOGIE, V.A. THEORIE DER KÜNSTE UND MEDIEN, MUSIKPHILOSOPHIE, NEOARISTOTELISMUS, GESCHICHTSPHILOSOPHIE, HANDLUNGSTHEORIE UND TUGENDETHIK. AKTUELLE HERAUSGEBERSCHAFTEN: MCDOWELL UND THE HERMENEUTIC TRADITION (CO-HRSG., LONDON: ROUTLEDGE 2014), DIGITALITÄT VON A-Z (CO-HRSG., BIELEFELD: TRANSCRIPT 2014). AKTUELLE MONOGRAPHIEN: DIE NATUR DES MENSCHEN. EINE DIALEKTISCHE ANTHROPOLOGIE (BERLIN: SUHRKAMP 2022). IM ERSCHEINEN: PHILOSOPHIE DER MUSIK. MUSIKÄSTHETIK IM AUSGANG VON ADORNO (MÜNCHEN: EDITION TEXT+KRITIK) UND KRITIK DER DIGITALISIERUNG. TECHNIK, RATIONALITÄT UND KUNST (HAMBURG: MEINER)

Die philosophische Kunsttheorie ist mehr als andere Teildisziplinen der Philosophie von dem Problem wie einer Problematisierung der Allgemeinheit ihrer Grundbegriffe betroffen: Den Begriff der Kunst im Singular zu verwenden, heißt von der Gefahr bedroht zu sein, sich entweder in falscher Abstraktion zu ergehen, oder in Wahrheit Aussagen über eine Kunst unter anderen Künsten auf die Kunst im Singular zu projizieren. Diese Diagnose wie die jüngsten Entwicklungen in der Kunst (paradigmatisch die letzte Documenta) legen dabei nahe, den Begriff der Künste selbst zu verabschieden. Im Vortrag werde ich zeigen, dass wir diese Konsequenz nicht ziehen sollten: Die Kategorie der Künste klagt (mit Adorno gesagt) Negativität ein; gegenüber der Idee, dass Materialien der Künste etwas sind, mit dem Künstler:innen schalten und walten können, wie sie möchten, macht sie geltend, dass die Unverfügbarkeit der Materialien zugleich mit Spuren ihrer Geschichtlichkeit wie ihrer Differenz markiert ist. Diesen Gedanken gilt es mit einem dynamischen Begriff der Künste zu verbinden.

LAMBERT WIESING
FRIEDRICH-SCHILLER-UNIVERSITÄT, JENA

DAS MALERISCHE UND LINEARE IN-DER-WELT-SEIN

LAMBERT WIESING, GEB. 1963, STUDIUM DER PHILOSOPHIE, KUNSTGESCHICHTE UND ARCHÄOLOGIE IN MÜNSTER. 1989 PROMOTION, 1996 HABILITATION IN PHILOSOPHIE. SEIT 2001 PROFESSOR FÜR BILDTHEORIE UND PHÄNOMENOLOGIE AN DER UNIVERSITÄT JENA. 2005 BIS 2008 PRÄSIDENT DER DEUTSCHEN GESELLSCHAFT FÜR ÄSTHETIK. GASTPROFESSUREN AN DEN UNIVERSITÄTEN IN WIEN, IN OXFORD UND AM DARTMOUTH COLLEGE, USA UND IN MAILAND.

Die Kunstgeschichtlichen Grundbegriffe Wölfflins, welche die Möglichkeiten des Darstellens in Bildern bestimmen, lassen sich als Daseinsgeschichtliche Grundbegriffe verwenden, welche die Möglichkeiten des Selbstbewusstseins, in der Welt zu sein, bestimmen. So wie sich eine Sache in einem Bild nur in dem Spektrum zwischen einem malerischen Vereinheitlichen mit der Umgebung und einem linearen Differenzieren darstellen lässt, so führt mein Selbstbewusstsein ebenfalls dazu, dass ich für mich entweder malerisch in der Welt bin, mich als Teil der Welt erlebe, oder linear in der Welt bin, mich als das andere zur Welt erlebe. Die medialen, stilistischen Möglichkeiten des Bildes entsprechen den medialen, stilistischen Möglichkeiten des In-der-Welt-seins.

MIRJAM SCHAUB
HOCHSCHULE FÜR ANGEWANDTE WISSENSCHAFTEN HAMBURG

WENN BILDRAUM UND LEIBERFAHRUNG SICH KÜSSEN, SIE IHREN NAMEN BÜSSEN MÜSSEN. WALTER BENJAMIN, DER SURREALISMUS UND DIE FOLGEN

MIRJAM SCHAUB (BORN 1970), PROF. DR., STUDIED PHILOSOPHY, POLITICAL SCIENCES AND PSYCHOLOGY IN MUENSTER, MUNICH (LMU), PARIS (SORBONNE I.) AND BERLIN (FU. SHE RECEIVED HER MA 1995 IN PHILOSOPHY WITH A THESIS ON THE SPARTIALISATION OF TIME IN KANT AND BERGSON, FOLLOWED BY A PHD ON TIME AS EVENT PHILOSOPHY IN GILLES DELEUZE, ACCOMPANIED BY A SECOND VOLUME ABOUT DELEUZE'S CINEMA BOOKS. BOTH BOOKS WERE PUBLISHED IN 2003 BY WILHELM FINK VERLAG. AFTER FINISHING HER STUDIES, SHE PURSUED A CAREER AS FREE-LANCE CULTURAL CRITIC FOR TAZ (DIE TAGESZEITUNG), FREITAG, ZEIT AND F.A.Z. (FEUILLETON) AND MADE FILM PORTRAITS ABOUT ARTISTS (SUCH AS MATTHEW BARNEY), ACTORS (JOHN MALKOVICH) AND PHILOSOPHERS (ZIZEK) FOR ZDF (ASPEKTE). SHE RETURNED TO FREE UNIVERSITY BERLIN IN 2004 AND FINISHED HER HABILITATION IN 2008 WITH A SYSTEMATIC STUDY ABOUT THE SENSE AND NON-SENSE OF EXAMPLES IN PHILOSOPHY AND AESTHETICS (DIAPHANES, 2010). SHE SPENT A GREAT DEAL OF TIME ABROAD, IN PARIS (AT MSH), LOS ANGELES (AT UCLA FOR A SCREENWRITING WORKSHOP), BEFORE SHE RECEIVED A STIPEND OF THE ALEXANDER VON HUMBOLDT FOUNDATION (AVH) FOR A YEAR-AND-HALF RESEARCH AT THE INSTITUTE FOR ADVANCED STUDIES AT THE UNIVERSITY OF EDINBURGH WITH A PROJECT ON CRUELTY AND METAPHYSICS AS A LOGIC OF TRANSGRESSION IN WESTERN CULTURE. AFTER TWO VACANCY REPLACEMENTS IN BERLIN AND DRESDEN, SHE RECEIVED HER FIRST CALL FOR A FULL PROFESSORSHIP IN 2012. SHE QUIT BURG GIEBICHENSTEIN, UNIVERSITY OF ART AND DESIGN IN HALLE IN 2022 AND RETURNED TO HER POSITION AS PROFESSOR FOR AESTHETICS AND CULTURAL PHILOSOPHY AT THE DEPARTMENT DESIGN OF THE UNIVERSITY OF APPLIED SCIENCES (HAW) HAMBURG. SHE PUBLISHED NUMEROUS BOOKS, INCLUDING AN ART BOOK WITH JANET CARDIFF (THE WALK BOOK, 2005). SHE IS ABOUT TO FINISH A MONOGRAPH ON PERFORMING RADICALNESS. AN UNTOLD HISTORY OF POPULAR CULTURE, THAT IS SCHEDULED FOR 2025.

In einem Aufsatz von 1929 über den „Sürrealismus“ macht sich Benjamin Gedanken darüber, wie und warum Radikalität plötzlich zum Insignium moderner Kunst gerät. Er erwartet eine innige Durchdringung von Leiberfahrung und Bildraum – und denkt beides strikt vom Kollektiv her. Dabei fürchtet er zugleich um die Fortexistenz des revolutionären Momentum. Ähnlich wie später im Kunstwerke-Aufsatz macht erst das Ästhetische das Politische sozial verträglich. Für die Kunst bedeutet das umgekehrt, ihr ästhetisches Moment schluckt und wendet die politische Situation. Dieser unauffällige Wechsel im Medium – das revolutionär Politische manifestiert sich in der Kunst (dabei auch auf Straße wie im Kollektiv) – wird in diesem Vortrag als konterrevolutionäre Wendung untersucht, in der nicht nur der Surrealismus seine Unschuld verliert.

LUKAS BÄRFUSS
DIE BILDER DER VORSTELLUNG

LUKAS BÄRFUSS WAS BORN IN THUN IN THE CANTON OF BERN, SWITZERLAND, IN 1971. AFTER FINISHING SCHOOL, HE WORKED AS A BOOKSELLER, AMONG OTHER THINGS. SINCE 1991 HE HAS WORKED AS A FREELANCE WRITER AND DRAMATIC ADVISER.
IN 1998 HE AND DIRECTOR SAMUEL SCHWARZ FORMED THE STILL-ACTIVE ARTISTS' GROUP 400ASA, WHICH OPERATES ON THE STAGE AS WELL AS IN FILM AND RADIO. AS PART OF THAT COLLECTIVE HE WROTE MULTIPLE RADIO PLAYS, INCLUDING »MEDEÄÄ« (2000), WHICH WON THE ZKB PATRONAGE PRIZE FROM THE ZÜRCHER KANTONALBANK. MEANWHILE HE WAS ALSO ACTIVE FOR OTHER THEATRES AS AN AUTHOR AND WROTE »DIE REISE VON KLAUS UND EDITH DURCH DEN SCHACHT ZUM MITTELPUNKT DER ERDE« (2001; TR. KLAUS AND EDITH'S JOURNEY THROUGH THE SHAFT TO THE MIDDLE OF THE EARTH) AND »VIER BILDER DER LIEBE« (2002; TR. FOUR PICTURES OF LOVE), BOTH OF WHICH PREMIÈRED IN BOCHUM.

BÄRFUSS MADE HIS PROSE DÉBUT WITH THE NOVELLA »DIE TOTEN MÄNNER« (2002; TR. THE DEAD MEN), WHICH DESCRIBES THE RETREAT FROM LIFE OF A BOOKSELLER DRIVEN BY A DESIRE FOR AUTONOMY, EGO-CENTRISM AND OVER-STIMULATION. IN IT WE FIND ECHOES OF THE EXISTENTIALIST SELF-ABNEGATION FAMILIAR FROM GEORGES PEREC'S »A MAN ASLEEP«. AT THE SAME TIME, THE SOBER NARRATION IS INFUSED WITH CRITICAL UNDERTONES ABOUT THE STATE OF THE NATION. THE PLAY »MEIENBERGS TOD« (2001) TRANSFORMS ITSELF THROUGH A VARIETY OF ALIENATING DEVICES TO EXPRESS THE PRICKLINESS OF THE INVESTIGATIVE JOURNALIST MEIENBERG WHOSE DEATH LENDS THE WORK ITS TITLE, REFLECTING NOT ONLY HIS LIFE, WORK AND SUICIDE, BUT ALSO TAKING AIM AT THE HYPOCRISIES OF THE CULTURAL MILIEU. AFTER NUMEROUS INTERNATIONAL STAGINGS, THE WIDELY TRANSLATED WORK »DIE SEXUELLEN NEUROSEN UNSERER ELTERN« (2003; THE SEXUAL NEUROSES OF OUR PARENTS) IS MADE INTO A FILM BY STINA WERENFELS. IN HIS CELEBRATED NOVEL »HUNDERT TAGE« (2008; TR. A HUNDRED DAYS), BÄRFUSS DEPICTS THE SHATTERING OF THE NAIVE OPTIMISM OF A YOUNG DEVELOPMENT WORKER IN THE FACE OF THE BARBARISM OF THE RWANDAN GENOCIDE. IN AN INNER PERSPECTIVE COMPOSED OF DENSE APHORISMS, POLITICAL DECEPTIONS ARE UNCOVERED AND OSTENSIBLY DEPENDABLE MORAL SYSTEMS ARE SHATTERED. IN »ÖL« (2009; TR. OIL), WHICH PREMIÈRED WITH NINA HOSS IN THE LEAD AT THE DEUTSCHES THEATER IN BERLIN, CHARACTERS RUNNING THE GAMUT BETWEEN GREED AND TEDIUM MEET IN A NAMELESS NO-MAN'S LAND. ALONG THE FINE LINE BETWEEN MEANING AND SELF-DESTRUCTION, HIS LATEST NOVEL, »KOALA« (2014), BEGINS WITH A SUICIDE AND EXAMINES THE MILESTONES IN THE BIOGRAPHY OF THE DECEASED, ULTIMATELY RANGING FROM THE NICKNAME IN THE TITLE TO THE EVOLUTION OF THAT SPECIES.
BÄRFUSS HAS RECEIVED NUMEROUS HONOURS FOR HIS WORK, INCLUDING THE MÜLHEIM DRAMATISTS' PRIZE (2005), THE MARA CASSENS PRIZE (2008), THE ANNA SEGHERS PRIZE (2008), THE HANS FALLADA PRIZE (2010) AND THE KULTURPREIS BERNER OBERLAND (2011). IN 2005, HE WAS NAMED DRAMATIST OF THE YEAR AT THE MÜLHEIM THEATRE DAYS. MOST RECENTLY, HE WAS AWARDED THE BERLIN LITERATURE PRIZE AND APPOINTED TO THE HEINER MÜLLER GUEST PROFESSORSHIP AT THE PETER SZONDI INSTITUTE AT BERLIN'S FREE UNIVERSITY. BÄRFUSS LIVES IN ZURICH.

ALPHABETISCHE LISTE DER VORTRAGENDEN

ADAMOWSKY NATASCHA 47
ALBRECHT KATHRIN 30
ALLOA EMMANUEL 05
ARNOLD FLORIAN 82
BÄRFUSS LUKAS 125
BARROSO GABRIEL 52
BECK MARTIN 50
BENNKE JOHANNES 80
BÖHME KATJA 42
BRAND ROY 93
BUSCH KATRIN 09
CRISTOUDOULAKI STAMATIA 96
CROCE CAMILLA 87
DI BLASI LUCA 66
ERTL TOBIAS 20
FANTELLI FEDERICO 76
FEDOROVA KSENIA 95
FEIGE DANIEL 122
FRANKE ANSELM 66
FRÜCHTL JOSEF 26
GINEPRINI LORENZO 44
GJEPALI FLORJER 110
GOPPELSRÖDER FABIAN 88
GOVAERTS BRECHT 69
GRÜNY CHRISTIAN 17
HAFFTER CHRISTOPH 19
HÄRLE CLEMENS-CARL 24
HARTNOLL LOUIS 21
HEEL CAROLINE 43
HEIBACH CHRISTIANE 38
HILGERS THOMAS 97
HUSS TILL JULIAN 49
KHAZAM RAHMA 39
KLENK MORITZ 85
KLINK CHARLOTTE 60
KLUGE ALEXANDER 107
KOBOW BEATRICE SASHA 36
KRÄMER SYBILLE 23
LAUBE STEFAN 54
LEDERLE SEBASTIAN 71
LEE LENKA 94
MACHA JAKUB 94
MAHR PETER 99
MAHRENHOLZ SIMONE 64
MAURER KATHRIN 31
MAURUSCHAT ANIA 89
MELTZER BURKHARD 74
MELZER TINE 111
MENKE CHRISTOPH 66
MERSCH DIETER 65
MORALES GUZMAN PAULINA 77
MORAVEC LISA 33
MORAWSKI TOMMASO 31
MOSER ALOISIA 109
MUEHL SEBASTIAN 79
MÜHLEIS VOLKMAR 42
NARIMANI GOLNAR 92
NILL EMILY 59
NOË ALVA 27
PFÜTZE HERMANN 100
POPP JUDITH-FREDERIKE 90
QUENT MARCUS 45
RAFAEL MARIE-FRANCE 14
REICHL VERONIKA 103
ROHWETTER SOPHIA 55
RUTA MARCELLO 114

ALPHABETISCHE LISTE DER VORTRAGENDEN

SABISCH ANDREA 42
SCHAUB MIRJAM 124
SCHEURER JARONAS 113
SCHLERETH THOMAS 73
SCHMALZRIED LISA 62
SCHMETKAMP SUSANNE 102
SCHOBER ANNA 34
SCHUFF JOCHEN 16
SCHWARTE LUDGER 22
SCHWARZWÄLDER JULIUS 97
SEEBERG ULRICH 112
SEEL MARTIN 121
SELIVANOVA ALEXANDRA 119
SENNEWALD JENS EMIL 40
SIEGMUND JUDITH 105
SILINA MARIA 117
SIROTKINA IRINA 116
STERNAD CHRISTIAN 57
STERNAGEL JÖRG 43
STEYERL HITO 07
SZEWS JOHANN 68
VAN DEN BERG KAREN 11
VEGETTI MATTEO 29
VIGLIALORO LUCA 67
VON HEYL MARIE 84
VOSS CHRISTIANE 121
WIESING LAMBERT 123
WISCHNEWSKI TANJA 68
ZINGELMANN THOMAS 12
ZOLOTUKHIN VALERIY 118

XII. KONGRESS DER DEUTSCHEN GESELLSCHAFT FÜR ÄSTHETIK
MEDIEN DER KÜNSTE / KÜNSTE DER MEDIEN
9.-12. SEPTEMBER 2024

Deutsche Gesellschaft für Ästhetik e.V.

ORGANISATIONSTEAM
EMMANUEL ALLOA
ALESSANDRO DE CESARIS
LILIAN KROTH
SEBASTIAN MÜHL

PARTNERS

UNI FR
UNIVERSITÉ DE FRIBOURG
UNIVERSITÄT FREIBURG

Kunsthalle Friart Fribourg

MIT DER UNTERSTÜTZUNG VON

Swiss National Science Foundation

UNI FR
Fonds de recherche du centenaire
Forschungsfonds zur Hundertjahrfeier

Unterstützt durch die Schweizerische Akademie der Geistes- und Sozialwissenschaften
www.sagw.ch

GRAPHIC PROJECT
OTAVIO SANTIAGO

BOOK OF ABSTRACTS
ALESSANDRO DE CESARIS

KONTAKT
KONGRESS2024@DGAE.DE
WWW.DGAE.DE