

und die sie ermöglichenden Praktiken als Denkwerkzeuge verlässt, wird sie zum Effekt einer kulturtechnischen Operationskette aus Instrumenten und Handgriffen, die sie im Verbund mit ästhetischen Formen wählt. Damit lässt sich aus heutiger Perspektive an Kittlers Theorie selbst feststellen, was eine ihrer interessantesten Entdeckungen gewesen ist: Ästhetische Formen und die ihnen angeschlossenen Praktiken sind nicht zufälliges Beiwerk epistemologischer Konstellationen, sondern ihre notwendige Bedingung.

Philosophie und ästhetische Praxis

Einleitung

Die Ordnungen und Praktiken des Wissens in der Philosophie haben sich in den vergangenen 2500 Jahren immer wieder verändert. Die Verschiebungen wurden dabei häufig durch inhaltliche Neuerungen oder auch allein durch institutionelle Veränderungen ausgelöst. Durch die Neuordnung der universitären Wissensvermittlung im Bologna-Prozess in Form von Studiengängen, haben sich Studienprofile entwickelt, die vorher zwar schon möglich, aber eher einer individuellen Studiengestaltung entsprungen waren. Diese Neuordnung wurde und wird für einige Wissensfelder als sehr nachteilhaft beurteilt, in einigen Wissensfeldern konnte sich dabei aber Neues bilden, das in dieser Konsequenz zuvor noch nicht angeboten wurde. An der Universität Hildesheim haben sich in den letzten 10 Jahren ein BA (Philosophie – Künste – Medien) und ein MA Studiengang (Philosophie und Künste interkulturell) für Philosophie entwickelt, die jeweils das Hauptfach Philosophie mit einem künstlerischen Nebenfach (Musik, Theater, Literatur, Bildende Kunst, Medien) bzw. mit verschiedenen künstlerischen Nebenfächern verbinden. Eine solche Kombination war auch früher bereits möglich, wenn man beispielsweise das Studium der Philosophie mit den Nebenfächern Literaturwissenschaft, Kunstwissenschaft, Musikwissenschaft usw. kombinierte, was nicht selten war. Die Besonderheit an den Hildesheimer Philosophie-Studiengängen ist jedoch, dass die künstlerischen Nebenfächer nicht nur in theoretischer Hinsicht, sondern auch mehr oder weniger ausführlich in praktischer Hinsicht studiert werden. Somit gehört in diesen Studiengängen künstlerische-, bzw. allgemeiner formuliert *ästhetische Praxis* zum Studium der Philosophie. So ist es möglich, dass man im Hauptfach Platon, Kant oder Heidegger studiert, aber im Nebenfach an der Inszenierung eines Theaterstücks beteiligt ist, einmal in der Woche Gesangsunterricht hat oder beim Drehen eines Films mitarbeitet. Erst durch den Bologna-Prozess hat sich die Philosophie in Hildesheim an diese bereits seit 1981 in Hildesheim institutionalisierte Studienausrichtung angeschlossen. Spätestens nach zehn Jahren ist es notwendig, diese mögliche Studienkombination nicht nur als interessant und zufällig entstanden zu verbuchen, sondern auch philosophisch Rechenschaft darüber abzulegen, was dieses Profil für das Phi-

losophieren selbst bedeutet und aus welchen philosophiegeschichtlichen Gründen es heute an der Zeit ist.

Philosophiegeschichtliche Herleitung der Verbindung von Philosophie und ästhetischer Praxis

Seit Aristoteles ist der Ort der philosophischen Wahrheit der Aussagesatz. Ausgehend von dieser Bestimmung sind Philosophierende in Europa seit Jahrhunderten darum bemüht, präzise Begriffe zu definieren und aus diesen nach den Regeln der Logik *wahre* Sätze zu bilden, um sich so der Wahrheit anzunähern. Diese Form des Philosophierens hat zu großartigen Entwürfen geführt, die sich nicht nur mit dem Handeln des Menschen, den Regeln der Natur oder der Wirklichkeit Gottes beschäftigt haben, sondern auch mit der *Form* der philosophischen Wahrheit selbst. Im Zentrum stand stets die philosophische Wahrheit, die auch schon vor ihrer sprachlichen Formulierung als gegeben und gültig angesehen wurde. Philosophierende brauchten sie nur aufzusuchen. Die Vorschläge dafür, wie es möglich ist, die philosophische Wahrheit auszusagen, waren jedoch verschieden. Im Rahmen dieses Wahrheitsmodells, das auch heute noch vielerorts Aktualität besitzt, ist eine produktive und gleichberechtigte Verbindung von Philosophie und ästhetischer Praxis kaum möglich. Denn Aussagen mit Wahrheitsanspruch sind allgemein und übersteigen die sinnlichen und konkreten Bedingungen jeder Situation. Legt man sich auf dieses Wahrheitsmodell im philosophischen Sprachgebrauch fest, so erscheinen die Fragen, die im Folgenden aufgeworfen werden sollen, als philosophisch nicht relevant.

Bereits in der Antike existieren jedoch alternative Entwürfe. So waren die Skeptiker davon überzeugt, dass sich die Wahrheit nicht in der Form des Aussagesatzes fassen lasse. Dies führte dazu, dass sie unter höchster Aufbietung logischer Argumentationen die Widersprüche in jeder Wahrheitsbehauptung aufzeigten, die in Form eines Aussagesatzes aufgestellt wurde. Als positives Endziel dieses Philosophierens stellt sich – so die Ansicht in dieser Schule der Philosophie – durch das widerlegende Verfahren eine Beruhigung in der Seele des Philosophierenden ein, die vor allem durch die wachsende Einsicht erzeugt wird, dass sich die Wahrheit nicht in Aussagen fassen lässt. Es zeigt sich hier, wie eine bestimmte Form des Lebens das eigentliche Ziel des Philosophierens ist, die aber nicht in der Definition von Begriffen und der Wahrheitssuche in Aussagesätzen besteht, sondern in der *Beruhigung der Seele* durch ein radikalisiertes Denken, das über die philosophische Wahrheitsfunktion der Sprache hinausführt in das alltägliche Leben.

Eine andere Richtung schlug das christliche Denken ein, in dem der einzige, wirklich wichtige Gegenstand die Wirklichkeit Gottes war. An Gott als dem Grund aller Wahrheit konnte man sich zwar durch philosophische Aussagen annähern, aber dabei tauchte zugleich die Unmöglichkeit auf, Gott selbst in einer wahren Aussage objektiv zu fassen. Denn jede Aussage setzt bereits Gott als den Grund der Wahrheit voraus, so dass auch in diesem Rahmen die Wahrheit der Aussagesätze überstiegen werden musste, um im Glauben mit der Realität und Wahrheit Gottes eins werden zu können. Sowohl die skeptische wie auch die christliche Philosophie ringen mit den Grenzen der Objektivierbarkeit von Wahrheit im Rahmen von Aussagesätzen. Sie weisen auf etwas hin, was diesen Aussagesätzen voraus liegt und sich nicht ohne weiteres sprachlich fassen lässt.

Auch wenn schon seit Platon die bildenden Künste – wobei die Dichtung und die Musik eine jeweils besondere Rolle spielten – in ein Verhältnis zur Philosophie traten, so begannen die bildenden Künste erst im 18. Jahrhundert eine zunehmend bedeutende Rolle in der Philosophie und für das Philosophieren zu spielen. Als Alexander Gottlieb Baumgarten 1750 die Ästhetik als die Lehre von der „sinnlichen Erkenntnis“¹ (*scientia cognitionis sentiviae*) und der „ästhetischen Wahrheit“ (*veritas aesthetica*) entwickelte,² schien sich etwas Neues mit dem Anspruch auf Wahrheit zu verbinden. Wahrheit wurde als sinnlich wahrnehmbar und erkennbar gedacht und „das Ziel der Ästhetik ist die Vollkommenheit (Vervollkommnung) der sinnlichen Erkenntnis als solcher.“³ Diese Vollkommenheit verbindet Baumgarten im Text direkt mit der Schönheit (*pulchritudo*), wodurch bei Baumgarten und in der weiteren Entwicklung der Ästhetik der Anspruch auf *ästhetische Erkenntnis und Wahrheit* zugunsten einer *Lehre von der Schönheit* zurückgedrängt wurde. Auch wenn die Wahrheit sich nach dieser Lehre nicht allein begrifflich, sondern auf einer *unteren Ebene*⁴ auch sinnlich wahrnehmbar zeigen kann, so war bei Baumgarten der Aussagesatz noch immer der eigentliche und höchste Ort der Wahrheit. Die Ästhetik war eben nur für die unteren und diffusen Erkenntnisvermögen zuständig. Mit der Entwicklung dieser philosophischen Disziplin war jedoch in-

1 Baumgarten, Gottlieb Alexander, Ästhetik [§ 1], Hamburg, 2007, S. 11.

2 Vgl. ebd. [§ 423], S. 403.

3 Ebd. [§ 14], S. 21.

4 Baumgarten schreibt: „Die sinnliche Erkenntnis ist gemäß der nach ihrer Hauptsache gewählten Benennung die Gesamtheit der Vorstellungen, die unter der Deutlichkeit verbleiben.“ Ebd., [§ 17], S. 21.

nerhalb der Philosophie ein Ort markiert, wo es im engeren philosophischen Sinne um die Sinnlichkeit, die Künste und die künstlerische Praxis gehen konnte. Somit zeigt sich hier eine deutliche Verschiebung in der Ordnung des philosophischen Wissens. Bis heute schwankt jedoch die Ästhetik zwischen dem Anspruch, eine Lehre von der sinnlichen Wahrnehmung oder eine Theorie der Künste zu sein. Ob sich alles in einem Entwurf integrieren lässt, ist bis heute fraglich.

Eine weitere Intensivierung der Verbindung von Kunst und Philosophie ist ein halbes Jahrhundert nach Baumgartens Entwurf einer Ästhetik beispielsweise bei Friedrich Schelling zu beobachten, der in seinem Werk *System des transcendentalen Idealismus* von 1800 die Kunst selbst zum Ausgangsprinzip der Philosophie erklärt:

„Die ganze Philosophie geht aus, und muß ausgehen von einem Prinzip, das als das absolut Identische schlechthin nicht-objektiv ist. Wie soll nun aber dieses absolut Nichtobjektive doch zum Bewußtsein hervorgerufen und verstanden werden, was notwendig ist, wenn es Bedingung des Verstehens der ganzen Philosophie ist? Daß es durch Begriffe ebensowenig aufgefaßt als dargestellt werden könne, bedarf keines Beweises. [...] Das Kunstwerk nur reflektiert mir, was sonst durch nichts reflektiert wird, jenes absolut Identische, was selbst im Ich schon sich getrennt hat; was also der Philosoph schon im ersten Akt des Bewußtseins sich trennen läßt, wird, sonst für jede Anschauung unzugänglich, durch das Wunder der Kunst aus ihren Produkten zurückgestrahlt.“⁵

Schelling verbindet mit der Kunst und ihren Produkten bzw. Werken die Möglichkeit zu einer Ebene vorzustoßen, in die die Philosophie mit den Mitteln der begrifflichen Erkenntnis nicht hinreicht.⁶ Unschwer ist zu erkennen, dass die Kunst bei Schelling die Position einer göttlichen Realität eingenommen hat. Sie zeigt dem Menschen das absolut Identische in unmittelbarer Anschauung, das durch jede begriffliche Reflexion eine Aufspaltung erfährt und somit nicht mehr das absolut Identische ist. Dieser Gedanke ist tief verbunden mit dem Konzept des Genies in der Kunst, wie es sich im 18. Jahrhundert entwickelt hat. Schelling sagt sehr folgerichtig, dass das Genie „ein Stück aus der Ab-

5 Schelling, Friedrich Wilhelm Joseph von, *System des transcendentalen Idealismus* [1800], Hamburg, 2000, S. 692.

6 Vgl. Iber, Christian, *Das andere der Vernunft als ihr Prinzip. Grundzüge der philosophischen Entwicklung Schellings mit einem Blick auf die nachidealistischen Philosophiekonzeptionen Heideggers und Adornos*, Berlin, 1994.

soltheit Gottes“⁷ sei. Die Philosophierenden haben somit durch die Kunst und ihre Werke die Möglichkeit, ihr eigenes ursprünglichstes Prinzip – die absolute Identität – vor aller Reflexion und Begrifflichkeit *anzuschauen*. Die Kunst und ihre Werke führen somit in einen vorphilosophischen Bereich, der aber zugleich notwendiger Ausgangspunkt des begrifflichen Philosophierens ist. Spätestens mit der Integration des *Hässlichen* in die bildenden Künste, die ästhetische Praxis und die Konzeptionen von der Kunst seit der Mitte des 19. Jahrhunderts konnte dieser Gedanke kaum noch überzeugen.⁸ Denn in den Künsten und ihrer ästhetischen Praxis wurde zunehmend nicht das Vollkommene und Identische gezeigt, sondern das Häßliche, sich Reibende, Gestörte und Irritierende.

Wieder gut ein halbes Jahrhundert nach Schelling setzte Ludwig Feuerbach einen anderen neuen Akzent, indem er das neue Philosophieren radikal ausgehen lässt vom Sinnlichen und Endlichen im Leben:

„Wenn die alte Philosophie zu ihrem Ausgangspunkt den Satz hatte: *Ich bin ein abstraktes, ein nur denkendes Wesen, der Leib gehört nicht zu meinem Wesen*, so beginnt dagegen die neue Philosophie mit dem Satz: *Ich bin ein wirkliches, ein sinnliches Wesen: Der Leib gehört zu meinem Wesen; ja, der Leib in seiner Totalität ist mein Ich, mein Wesen selber*. Der alte Philosoph dachte daher in einem *fortwährenden Widerspruch* und *Hader mit den Sinnen*, um die sinnlichen Vorstellungen abzuwehren, die abstrakten Begriffe nicht zu verunreinigen; der neue Philosoph dagegen denkt *im Einklang* und *Frieden mit den Sinnen*.“⁹

Diese Sätze veröffentlicht er im Jahr 1843. Anders als bei Schelling ist nicht die Kunst in ihrer göttlichen Überhöhung das Prinzip der Philosophie, sondern Ausgangspunkt ist vielmehr die leiblich-sinnliche Situation des Menschen in der Welt. Es geht darum, in das Philosophieren das „Nichtphilosophische“ als eine zentrale Quelle der Philosophie

7 Schelling, Friedrich Wilhelm Joseph von, „Philosophie der Kunst“ [§ 63], in: *Schellings Werke. Bd. 3* (= Schriften zur Identitätsphilosophie), hg. v. Manfred Schröter, München, 1994, S. 480.

8 Vgl. Rosenkranz, Karl, *Ästhetik des Hässlichen*, Königsberg, 1853.

9 Feuerbach, Ludwig, „Grundsätze der Philosophie der Zukunft“ [§ 37], in: *Ders., Entwürfe zu einer Neuen Philosophie*, hg. v. Walter Jaeschke u. Werner Schuffenhauer, Hamburg, 1996, S. 25-99, S. 78f.

aufzunehmen.¹⁰ Denn solange sich die Philosophie nicht mit dem „Nichtphilosophischen“ z. B. in Formen des alltäglichen Lebens verbindet, muss ihr Anspruch begrenzt bleiben.

Feuerbach schwebt für die neue Weise des Philosophierens vor, dass diese die Menschen konkreter und leiblicher verbindet mit dem, was in ihrem endlichen und sinnlichen Leben geschieht:

„Die Aufgabe der Philosophie, der Wissenschaft überhaupt besteht daher nicht darin, von den sinnlichen, d.i. wirklichen Dingen weg, sondern zu ihnen hin zu kommen – nicht darin, die Gegenstände in Gedanken und Vorstellungen zu verwandeln, sondern darin, das den gemeinen Augen Unsichtbare sichtbar, d.i. gegenständlich zu machen. Die Menschen sehen zuerst die Dinge nur so, wie sie ihnen erscheinen, nicht, wie sie sind, sehen in den Dingen nicht sie selbst, sondern nur ihre Einbildungen von ihnen, legen ihr eigenes Wesen in sie hinein, unterscheiden nicht den Gegenstand und die Vorstellung von ihm. Die Vorstellung liegt dem ungebildeten, subjektiven Menschen näher als die Anschauung, denn in der Anschauung wird er aus sich herausgerissen; in der Vorstellung bleibt er bei sich.“¹¹

Die zentrale Unterscheidung, die Feuerbach hier ins Spiel bringt, ist die zwischen „Vorstellung“ und „Anschauung“. Er kritisiert, dass wir Menschen oft nur eine vage subjektive Vorstellung von Gegenständen und Sachverhalten besitzen, die in nur schwacher Korrespondenz mit diesen selbst stehen. Erst in der intensiven Beschäftigung mit den Sachen selbst in konkreter Anschauung kann die vage Vorstellung abgelöst und aufgelöst werden, so dass die Sache sich in ihrer Vielschichtigkeit immer weiter öffnet. So sind beispielsweise das Japan, bevor man dort gewesen ist und das Japan, das sich durch immer wieder neue Anschauungen in Japan selbst zeigt, erheblich voneinander verschieden. Mit der zentralen Bedeutung der konkreten und lebendigen *Anschauung* als Quelle und Ausgangspunkt des Philosophierens wird das

10 Vgl. Feuerbach, Ludwig, „Vorläufige Thesen zur Reformation der Philosophie“, in: Ders., Entwürfe zu einer Neuen Philosophie, S. 3-23. S. 13. Feuerbach schreibt: „Der Philosoph muß das im Menschen, was *nicht* philosophiert, was vielmehr gegen die Philosophie ist, dem abstrakten Denken opponiert [...] in den Text der Philosophie aufnehmen. [...] Die Philosophie hat daher nicht mit sich, sondern mit ihrer Antithese, mit der Nichtphilosophie zu beginnen. Dieses vom Denken unterschiedene, unphilosophische, absolut antischolastische Wesen in uns ist das Prinzip des Sensualismus.“

11 Feuerbach, Ludwig, „Grundsätze der Philosophie der Zukunft“ [§ 44], S. 84.

philosophische Denken stets zurückgebunden an sinnlich-leibliche Situationen, die eine Sache fortwährend neu zeigen. Feuerbach betont zwar nicht die Künste als herausgehobene Möglichkeiten der Erfahrungserweiterung, er legt aber eine entscheidende philosophische Spur hin zur Leiblichkeit und Sinnlichkeit. Diese Spur entfaltet sich bereits im 19. Jahrhundert bei Friedrich Nietzsche erheblich weiter. Methodisch wird dieser Ansatz in der Philosophie aber erst im 20. Jahrhundert in zwei großen philosophischen Strömungen entwickelt: Phänomenologie und Pragmatismus.

Edmund Husserl entwickelt die Phänomenologie unter der Maxime: „Zu den Sachen selbst“. Dies bedeutet, dass die konkrete menschliche Erfahrung bzw. die *Anschauung* für das Philosophieren erheblich an Bedeutung gewinnt. Husserl geht in seinen phänomenologischen Beschreibungen aus von den Erscheinungsweisen konkreter Phänomene. Erstmals geschieht dies in einer Vorlesung von 1907 zum Thema „Ding und Raum“. In eingehenden Detailbeschreibungen der Ding-Wahrnehmung hebt er die Strukturen der Erscheinungsweise von Dingen im Raum ins Bewusstsein. Es geht ihm darum, das, was als Struktur in der Wahrnehmung von Dingen immer schon wirksam ist, aufzuzeigen und sichtbar zu machen. Der einfache Ausgangspunkt seiner Beschreibung ist dabei: „Ich sehe einen Tisch im Raum“. In diesem sehr einfach wirkenden Akt zeigt sich durch die Beschreibung alsbald eine komplexe Struktur, die in jeder Wahrnehmung dieser Art wirksam ist. Das Philosophische an dieser Beschreibung ist, das ausgehend von einer sinnlich-leiblichen Wahrnehmungssituation – Feuerbach würde es das „Nichtphilosophische“ nennen – und unter konkreter Teilnahme an dieser Wahrnehmungssituation eine philosophische Strukturbeschreibung erfolgt, die nicht nur die subjektive Wahrnehmung der jeweils einzelnen Situation ist, sondern auch in anderen Wahrnehmungssituationen dieser Art beobachtet werden kann.

Eines der Ergebnisse der Beschreibung des Verhältnisses von Ding und Raum in der Wahrnehmung ist beispielsweise, dass Dinge im Raum in der menschlichen Wahrnehmung nie ganz und von allen Seiten gesehen werden können. Irgendeine Seite ist in der jeweils aktuellen Wahrnehmung nicht gegeben. So nehme ich einen Tisch nur als quadratische Platte wahr, wenn ich von oben auf ihn schaue und seine Beine nicht sehen kann. Husserl nennt dies das Prinzip der „Abschattung“ in jeder einzelnen Ding-Wahrnehmung. Diese zunächst sehr einfach wirkende Tatsache hat erhebliche Folgen für die Beschreibung der menschlichen Wahrnehmung und Erkenntnis. Denn wenn ich ein Ding nie *ganz* sehen kann, so wirken in jeder Wahrnehmung eines

Dinges auch die Erinnerungen an vorhergegangene Wahrnehmungen mit, so dass ich zu der Holzplatte, die ich von oben sehe, durch meine Erinnerung auch die Tischbeine hinzufüge, ohne sie aktuell zu sehen. Meine konkrete Wahrnehmung erweist sich auf diese Weise als ein komplexes Gefüge von Perzeption und Apperzeption d. h. erinnernde Hinzuwahrnehmung. Da die Wahrnehmung eines Dinges im Raum noch vergleichsweise einfach ist, wird deutlich, welche komplexe philosophische Beschreibungen notwendig sind, wenn nicht nur ein Sinn, sondern verschiedene und wenn nicht nur die Sinnlichkeit, sondern auch die Gefühle und leiblichen Befindlichkeiten einbezogen werden. Dies alles ist jedoch keine Psychologie, sondern der Versuch, auf philosophische Weise Erfahrungsstrukturen sichtbar zu machen, in denen sich unser Leben vollzieht. Husserl selbst ist bei seinen Deskriptionsversuchen immer wieder auf neue Zusammenhänge gestoßen, so dass seine Philosophie prinzipiell unabgeschlossen blieb. Andere haben seine Impulse aufgenommen und auch mit den Künsten und ihren ästhetischen Praktiken in direkte Verbindung gebracht.

In der Phänomenologie ist hier vor allem der Ansatz von Maurice Merleau-Ponty hervorzuheben. Als sein Hauptwerk kann die *Phénoménologie de la perception* (Phänomenologie der Wahrnehmung) aus dem Jahr 1945 bezeichnet werden. Dieses Werk setzt sich intensiv mit physiologischen Forschungen zur Leiblichkeit auseinander, um daran anschließend eine phänomenologische Kritik an den Zugangsweisen zu entfalten, die zugleich in einer phänomenologischen Analyse der Leiblichkeit besteht. In der *Phänomenologie der Wahrnehmung* wird die phänomenologische Methode auf neue Weise entworfen. Eine wesentliche Neuerung besteht darin, dass Merleau-Ponty im Vorwort in eindringlicher Weise eine tiefreichende Parallele zwischen Phänomenologie und den Künsten herausstellt. Er sieht hier keine prinzipiellen Unterschiede mehr, sondern betont vielmehr die Möglichkeit der gegenseitigen Bereicherung.

„Die phänomenologische Welt ist nicht Auslegung eines vorgängigen Seins, sondern Gründung des Seins: die Philosophie nicht Reflex einer vorgängigen Wahrheit, sondern, der Kunst gleich, Realisierung von Wahrheit. [...] Philosophie heißt in Wahrheit, von neuem lernen, die Welt zu sehen, und insofern kann eine schlichte Erzählung – erzählte Geschichte – ebenso ‚tief‘ die Welt bedeuten wie eine philosophische Abhandlung. [...] So ist es weder Zufall noch Trug, wenn die Phänomenologie eher als eine Bewegung denn als System und Lehre sich gibt. Sie ist mühsam wie das Werk von Balzac, von

Proust, Valéry oder Cézanne: in gleichem Aufmerken und Erstaunen, in gleicher Strenge der Forderung an das Bewußtsein, in gleichem Willen, den Sinn von Welt und Geschichte zu fassen in *statu nascendi*.“¹²

Das Hervorgehen von Wirklichkeit in *statu nascendi* zu beobachten und zu beschreiben ist gemeinsame Sache von Künsten und Philosophie. Mit dieser methodischen Perspektive sind somit die traditionellen Unterscheidungen und Grenzen zwischen Philosophieren und ästhetischer Praxis unterlaufen. Indem sich das Philosophieren radikal für die konkreten sinnlichen Erfahrungen – Feuerbach würde Anschauungen sagen – öffnet, ohne dadurch jedoch die analytischen Ansprüche einzubüßen, erhält die Philosophie selbst einen neuen Sinn, der in verschiedener Hinsicht in Entsprechung zur künstlerischen bzw. ästhetischen Praxis steht.

Für Merleau-Ponty ist es von entscheidender Bedeutung, das Denken und die phänomenologische Beschreibung immer wieder neu an den Reichtum der Erfahrung zurückzubinden, um dadurch den Gebrauch der Sprache in der Philosophie sich jeweils neu und anders bilden zu lassen. Begriffe werden somit nicht nur begriffslogisch gebildet, sondern erhalten ihre Bedeutungen im Rückbezug auf konkrete sinnliche Erfahrungen. Um dies durchführen zu können, sind die Philosophierenden aufgefordert, sich immer wieder der Fülle der Erfahrungen auszusetzen und dabei nicht die bereits gebildeten Begriffe nur anzuwenden. Vielmehr geht es darum, die Erfahrungen so wirksam werden zu lassen, dass die Begriffe noch einmal neu überdacht werden können im Rückgang auf die leiblich-sinnliche Fülle gelebter Erfahrungen:

„Wenn zutrifft, daß die Philosophie, die sobald sie sich als Reflexion oder als Koinzidenz deklariert, das zu Findende urteilend vorwegnimmt, so muß sie alles noch einmal aufgreifen, muß sie die Werkzeuge der Reflexion und der Intuition ablehnen, muß sie sich dort einrichten, wo diese sich noch nicht unterscheiden, in Erfahrungen, die noch nicht ‚verarbeitet‘ sind, sondern uns ein ganzes Gemisch auf einmal anbieten – ‚Subjekt‘ und ‚Objekt‘, Existenz und Wesen –, wodurch es der Philosophie möglich wird, diese Begriffe neu zu bestimmen.“¹³

12 Merleau-Ponty, Maurice, *Phänomenologie der Wahrnehmung*, Berlin, 1966, S. 18.

13 Merleau-Ponty, Maurice, *Das Sichtbare und das Unsichtbare*, München, 1994, S. 172.

Im Zitat wird nicht bestimmt, um welche Erfahrungen es sich handeln soll. Wichtig scheint nur zu sein, dass es sich um komplexe Erfahrungsformen handelt, die sich durch Vielschichtigkeit auszeichnen. An diesem Punkt ist es naheliegend, ästhetische oder künstlerische Erfahrungen ins Spiel zu bringen.

John Dewey veröffentlicht 1934 seinen Ansatz zur Ästhetik unter dem Titel: *Art as Experience*. Wie bereits der Titel sagt, versteht er die Kunst ausgehend von besonderen Formen der Erfahrung. Die ästhetischen Erfahrungen bilden sich nach Dewey ausgehend von alltäglichen Erfahrungen, wobei die ersteren durch eine besondere Dynamik und Intensität ausgezeichnet sind. In der künstlerischen Praxis bilden sich somit Erfahrungen, die für alle Rezipienten von Kunst eine Bereicherung der eigenen Wirklichkeit darstellen können. Genau an diesem Punkt sind auch Philosophierende eingeladen, an diesen Erfahrungen zu partizipieren, um die eigenen Erfahrungshorizonte zu erweitern. Künste und ästhetische Praxis bilden somit Herausforderungen für das, was in der Philosophie als Erfahrung beschrieben wird und können dieses durch die ästhetische Erfahrung in ein neues Licht rücken:

„The work of art is thus a challenge to the performance of a like act of evocation and organization, through imagination, on the part of the one who experiences it. [...] This fact constitutes the uniqueness of esthetic experience, and this uniqueness is in turn a challenge to thought. It is particularly a challenge to that systematic thought called philosophy. [...] To esthetic experience, then, the philosopher must go to understand what experience is.“¹⁴

Neben Merleau-Ponty und Dewey könnte an dieser Stelle auch auf Leslie Fiedler, Nietzsche, Kitarō Nishida, Walter Benjamin, Martin Heidegger, Theodor W. Adorno, Jean-Paul Sartre, Georg Picht, Heinrich Rombach und andere eingegangen werden. Im 20. Jahrhundert hat sich somit die Philosophie auf verschiedene Weise mit den Künsten und der ästhetischen Praxis verbunden. Bisher gibt es hierzu noch keine systematischen Untersuchungen. Die neuesten und radikalsten Entwicklungen in diesem Bereich versammeln sich inzwischen unter dem Stichwort *Performative Philosophie*. In den letzten Jahren wurden etwa philosophische Performancefestivals entwickelt und durchgeführt, auf denen verschiedene Formate der Verbindung von Philosophie und äs-

14 Dewey, John, *Art as Experience* [1934], London, 2005, S. 285.

thetischer Performance erprobt wurden und werden.¹⁵ Noch ist nicht abzusehen, wohin sich die Formen performativen Philosophierens entwickeln. Sicher ist, dass bei diesen Experimenten Philosophierende nicht nur Rezipienten von Kunst sind, sondern selbst ästhetische bzw. künstlerische Erfahrungsformen erzeugen, die mit einem spezifischen philosophischen Anspruch verbunden sind. Worin im Einzelnen diese Ansprüche bestehen können, wird sich noch erweisen müssen.

Der Einbezug ästhetischer Praxis in philosophische Seminare

Je wichtiger die konkreten Gehalte der Erfahrung in der Methode des Philosophierens werden, umso mehr kann sich eine Nähe zwischen Philosophieren, den Künsten und ästhetischen Praktiken entfalten. Die philosophischen Ansätze, die eine solche Nähe entwickeln, sind in der Philosophiegeschichte nicht mehr nur Einzelfälle. Im 20. Jahrhundert hat sich diese Tendenz verstärkt, auch wenn weiterhin Gegner solcher Ansätze diese kategorisch aus der Philosophie ausschließen. Hier gilt es, die Auseinandersetzung zu suchen, die allerdings nur auf der Ebene der methodischen Ansätze geführt werden kann, da ansonsten die kritischen Einwände die Dimension des anderen Ansatzes nicht treffen. Dies ist jedoch nicht einfach, da eine Auseinandersetzung auf der Ebene der philosophischen Ansätze all zu leicht als Relativierung der einzelnen Positionen missverstanden werden kann.

Die bisherige philosophische Herleitung legt nahe, dass die Kombination von Philosophie und ästhetischer Praxis von einigen Denkern sehr dringlich empfohlen wird. Diese philosophischen Begründungen sagen aber noch nicht, wie genau dies in der Praxis zu vollziehen ist. Ausgehend von dem Zitat Deweys könnte man sagen, dass die Philosophierenden ins Theater, in Museen, ins Konzert usw. gehen sollten, um auf Basis dieser Erfahrungen dann über Erfahrung nachzudenken. Genau dies ist aber schon immer passiert. Es ändert nicht den institutionellen Rahmen der philosophischen Ausbildung. Erst dann, wenn

15 An dieser Stelle ist besonders auf das Projekt von Arno Böhrer und Susanne Granzer *Philosophy on stage* zu verweisen, in dem schon mehrere Philosophie-Performance-Festivals stattgefunden haben. In diesem innovativen Rahmen werden Formate und Medialisierungen des Denkens erprobt, die es bisher nicht gegeben hat. Eine weitere wichtige Plattform für die Themen performativer Philosophie ist zu finden unter: <http://www.performancephilosophy.org/journal>, letzter Zugriff am 25.05.2016.

die Erfahrungen mit ästhetischer Praxis in die institutionalisierte Ausbildung im Fach Philosophie selbst einbezogen werden, ergibt sich eine nachhaltige Veränderung, die es zu reflektieren gilt. Viele Philosophen waren immer schon interessiert an den Künsten, oder waren sogar künstlerisch tätig.¹⁶ Die Kombination war aber eher dem Zufall überlassen. Man kann daran beobachten, dass es nicht wenige Menschen gibt, die theoretisch-reflexive Möglichkeiten auch sehr abstrakter und formaler Art besitzen und *zugleich* ausgeprägte ästhetische Fähigkeiten zeigen. Der erste Schritt, um diese teils sich widersprechenden Fähigkeiten zu entfalten ist, sie in eine Hauptfach-Nebenfach-Struktur zu integrieren, so wie es in den philosophischen Studiengängen in Hildesheim der Fall ist. Ein weiterer, naheliegender Schritt ist, das Philosophieren und die ästhetische Praxis direkt im Rahmen philosophischer Seminare zu verbinden, was ebenfalls nicht ganz neu ist an deutschsprachigen Universitäten.¹⁷

Um den Ansatz für eine Verbindung von Philosophieren und ästhetischer Praxis im Fach Philosophie weiter zu konkretisieren, sollen zwei Beispiele einer solchen Integration beschrieben werden, die im Sommersemester 2012 an der Universität Hildesheim als philosophische Seminare stattgefunden haben. Das erste Seminar trug den Titel *Philosophie und Tanz* und wurde gemeinsam von Monica Alarcon und Rolf Elberfeld durchgeführt. Das zweite trug den Titel *Theorie und Praxis klassisch chinesischer Literatenkünste* und wurde gemeinsam von Fabian Heubel und Rolf Elberfeld durchgeführt.

Als Ausgangspunkt für das Blockseminar *Philosophie und Tanz* diente ein Text von Husserl zur phänomenologischen Analyse der Leiblichkeit.¹⁸ Dieser Text wurde vor dem Intensivseminar verteilt und von allen gelesen. Um die Früchte der Textlektüre nachvollziehen zu können, wurden alle gebeten, Fragen und Gedanken zu dem Text auf einer Seite zu notieren und zum Seminar mitzubringen. Auf der Grundlage dieser Texte konnte von den Seminarleitern nachvollzogen werden, in-

16 An dieser Stelle sei beispielsweise an Theodor W. Adorno zu erinnern, der zugleich auch als Komponist tätig war.

17 Sowohl Rudolf zur Lippe, ehemals Professor für Philosophie in Oldenburg, wie auch Gernot Böhme, ehemals Professor für Philosophie in Darmstadt, haben schon vor über 30 Jahren ästhetische Praxis im Rahmen ihrer philosophischen Seminare einbezogen.

18 Vgl. Husserl, Edmund, „Die Konstitution der seelischen Realität durch den Leib“, in: Ders., *Ideen zu einer reinen Phänomenologie und phänomenologischen Philosophie II: Phänomenologische Untersuchungen zur Konstitution*, Den Haag, 1952, S. 143-160.

wieweit das Verständnis des Textes im Eigenstudium gediehen war. Das Seminar selbst begann nicht mit der Lektüre des Textes, sondern mit leibpraktischen¹⁹ Übungen zu Themen des Textes. Diese Übungen wurden dann im Gespräch darüber mit dem Text verbunden, so dass die gemachten Erfahrungen einerseits anhand des Textes reflektiert und andererseits die Beschreibungen im Text anhand der Erfahrungen erweitert und kritisiert werden konnten. Im vorliegenden Zusammenhang sollen drei Übungssequenzen beschrieben und reflektiert werden, die sich jeweils auf bestimmte Themen im Text bezogen haben. Die erste Übung erfolgte zur Ding-Wahrnehmung anhand des Tastsinns, die zweite zur Doppelempfindung und die dritte zur zwischenleiblichen Wahrnehmung, eine Übung, die über den Text Husserls hinausführte.

Für die Übung zur Ding-Wahrnehmung taten sich zwei Personen zusammen. Der einen Person wurden die Augen verbunden, während die andere Person die Hand der Person mit verbundenen Augen zu verschiedenen Gegenständen im Raum oder außerhalb des Gebäudes führte. Die nicht-sehende Person betastete die Gegenstände mit den Händen und sollte herausfinden, um welchen Gegenstand es sich handele. Einige Gegenstände ließen sich leicht identifizieren, andere führten beim ersten Betasten auf falsche Spuren und erst nach längerem Umherwandern der Hand auf dem Gegenstand wurde klar, was die Hand ertastete. Tasten wir einen anderen Gegenstand, so spüren wir sofort, dass es sich nicht um unseren eigenen Leib handelt. Diese Tasterfahrung konstituiert ein *Außerhalb* unserer selbst. In diesem *Außen*, das sich grundlegend auf der Ebene des Tastsinns bildet und bestätigt, können wir dann die verschiedensten Gegenstände identifizieren.

In Husserls Text ist bereits zu Anfang der Unterschied zwischen der leiblichen Tasterfahrung eines Gegenstandes und der leiblichen Tasterfahrung des eigenen Leibes von zentraler Bedeutung. Im Unterschied zu der Tasterfahrung eines Gegenstandes nennt er die Tasterfahrung des eigenen Leibes „Doppelempfindung“: Die Hand, die meinen Arm berührt, spürt einerseits den Arm, der zu meinem Leib gehört, andererseits spürt aber auch mein Arm – unter normalen Umständen – die berührende Hand auf der Haut des Armes. Ich selbst spüre mich somit *doppelt* in der Hand und im Arm. Hierin bestand die zweite Übung, die intensiv ausgelotet wurde. Dabei ergab sich beispielsweise die Frage nach Aktivität und Passivität in der Berührung. Wird der Arm berührt, so die An-

19 Dieses Wort übernehme ich von Rudolf zur Lippe, der in seinen Seminaren ähnliche Versuchsanordnungen durchgeführt hat.

nahme, scheint er in der Beschreibung passiv zu sein und die berührende Hand aktiv. Untersucht man jedoch die Doppelheit der Berührung genauer, so scheint diese Unterscheidung nicht haltbar zu sein. Denn im Berührt werden spürt auch der Arm aktiv die Qualität der Hand. Beginnt man, sich weiter in diese Qualität zu vertiefen, fängt die Aufmerksamkeit an zu oszillieren, so dass die Unterscheidung zwischen aktiv und passiv sich auflöst bzw. die Tastqualität zu einem Wechselspiel wird. Diese Beobachtung geht bereits über die Beschreibung in Husserls Text hinaus. Wichtig ist dabei in diesem Zusammenhang, darauf hinzuweisen, dass der Text selbst zum beschreibenden Nachvollzug der Erfahrung einlud. Kommt man dieser Einladung ernsthaft nach, so zeigt sich alsbald, dass die Beschreibungen sich erweitern, neue Themen hinzutreten und einiges in der Form der sprachlichen Beschreibung fraglich wird.

In den beiden zuvor beschriebenen Übungen handelte es sich um Wahrnehmungsübungen, die selbst nicht in direktem Zusammenhang mit einer Kunst wie dem Tanz gesehen werden müssen. Erst in der dritten, hier zu beschreibenden Übung kamen tänzerische Elemente mit ins Spiel, die jedoch aus Zeitgründen nur ansatzweise entfaltet werden konnten.²⁰ Die Ausgangsübung bestand darin, dass zwei Personen sich gegenüber stellten und die Hände zusammenlegten. Eine Person schloss daraufhin die Augen, während die andere Person damit begann, mit der Kraft der Hände die Arme in Bewegung zu bringen. Diese Bewegungen konnten langsam und bedächtig oder schnell und tänzerisch ausgeführt werden. Die Aufmerksamkeit sollte dabei auf die Tast- und Bewegungswahrnehmungen gerichtet werden. Die Hand einer anderen Person zu berühren ist deutlich unterschieden von der Berührung eines Gegenstandes und der Berührung eines eigenen Körperteils. Die Frage bestand darin, zu beschreiben, was genau wahrgenommen wird durch die Tast- und Bewegungswahrnehmung. Eine Besonderheit, die auffallen kann, besteht darin, dass Reibungen und Verhärtungen im anderen Leib über die aneinandergelegten Hände wahrgenommen werden können. Zu fragen wäre, ob dies zutreffend beschrieben wird, wenn man davon spricht, in den Leib des anderen hinein zu tasten, oder ob hier

²⁰ An dieser Stelle sei angemerkt, dass es sich bei der Kunst des Tanzes um ein sehr weites Feld handelt. Volkstanz, Ballett und rituelle Tänze gehören ebenso dazu wie künstlerische Tanzentwicklung im 20. Jahrhundert, wo der Tanz selbst in vieler Hinsicht zu einer Erforschung von leiblicher Bewegung wird. Im Seminar wurde somit Tanz in einem sehr weiten Sinne verstanden. Vgl. hierzu: Alarcón, Monica, *Ordnungen des Leibes. Eine tanzphilosophische Betrachtung*, Würzburg, 2009.

andere sinnliche Wahrnehmungsebenen mit ins Spiel kommen, die durch die Einteilung der Wahrnehmung in fünf Sinne nicht in den Blick treten. Solche und ähnliche Fragestellungen wurden durch die Übungen evoziert und als Forschungsperspektiven festgehalten.

Im Seminar zur *Theorie und Praxis klassisch chinesischer Literatenkünste* wurden die vier klassischen konfuzianischen Künste Chinas behandelt: 1. Chinesische Zither (Qin), 2. Weiqi- bzw. Go-Spiel, 3. Schriftkunst (Shufa) und 4. Berg-Wasser-Malerei (Shan shui hua). Nach einer theoretischen und kulturhistorischen Einführung am ersten Nachmittag teilte sich das Seminar in vier Tage auf, die jeweils einer der Künste gewidmet waren. Die Tage waren so konzipiert, dass, ausgehend von der Praxis der Künste, sich Fragen und Reflexionen ergeben sollten, die dann mit den Ausführungen zu den vier Künsten in den alten chinesischen Texten zusammengeführt werden sollten. Der erste Tag begann mit einem etwa 20-minütigen Qin-Konzert in einem kleinen verwachsenen Garten. Da die Qin in ihrer klassischen Ausstattung mit Seidensaiten bespannt ist, ist ihr Ton äußerst zart und nicht für große Konzertsäle geschaffen. Doch während des kleinen Konzerts inmitten der Natur entwickelte sich ein Klangraum, in dem sich die zarten Schwingungen der Qin mit den umgebenden Geräuschen aus der Natur in immer wieder neuen und überraschenden Weisen verbanden. Der zweite Tag war dem Go-Spiel gewidmet. Den ganzen Tag spielten wir Go und versuchten beim Zuschauen oder während des Spielens die besonderen Qualitäten des Spiels zu erörtern. Am dritten Tag wurden wir von einem taiwanesischen Schreibe-künstler in das Schreiben chinesischer Zeichen mit dem Pinsel eingeführt. Die von ihm besonders in die Aufmerksamkeit gehobene Qualität beim Schreiben bezog sich nicht so sehr auf die Formen der Zeichen, sondern auf die tastsinnliche Empfindung bei den Berührungen des Pinsels auf dem Papier. Dies erlaubte es uns, die Schreibkunst von einer ganz anderen Seite kennenzulernen, die auch in den alten Texten zur Schreibkunst in China eine wichtige Rolle spielt. Am vierten Tag wurden wir von einer taiwanesischen Berg-Wasser-Malerin in die Berg-Wasser-Malerei eingeführt. Nach kurzen Erklärungen ging die gesamte Gruppe in einen größeren Park und begann unter großen alten Bäumen mit Tusche und Pinsel die Kraftlinien der Bäume auf dem Papier zu realisieren. Wir nahmen uns dann Zeit, die Ergebnisse ausführlich zu besprechen.

An allen vier Tagen erwachsen aus der Praxis und der Wahrnehmung Fragestellungen, die immer wieder in erstaunlicher Weise mit den Aussagen in den alten chinesischen Texten korrespondierten. Es traten Fragen auf bezüglich der Energien, der Persönlichkeitsentwicklung, der Leiblichkeit, der Übung, der verwendeten Materialien, der

Bewegung, der Natur und der zwischenmenschlichen Beziehung. All dies konnte sicherlich für diejenigen, die sich noch nie mit der chinesischen Philosophie im Allgemeinen und den vier chinesischen Künsten im Besonderen beschäftigt hatten, nur eine erste Einführung sein. Dennoch haben die Tage gezeigt, dass es bei Fragen der interkulturellen Ästhetik²¹ von besonderer Fruchtbarkeit sein kann, die ästhetische Praxis direkt als Ausgangspunkt zu nutzen.

Die beiden geschilderten Beispiele waren explizit als Seminare aufgebaut. Sie führten zwar in verschiedener Hinsicht zu Fragen, die als Ausgangspunkte für weitere Forschungen dienen können. Dies konnte jedoch im Seminar selbst nicht mehr realisiert werden. Dabei wurde aber sichtbar, dass über den Seminarrahmen hinaus Forschungssettings denkbar sind, die unter Einbezug ästhetischer Praktiken und verschiedener Wahrnehmungsübungen von einer kleineren Gruppe von spezialisierten Personen durchgeführt werden können. Bei einem solch experimentellen Forschungssetting kann vor allem längere Zeit darauf verwendet werden, die gemachten Erfahrungen in aufschließender Weise mit den sprachlichen Reflexionen zu verbinden. Dadurch können allzu selbstverständliche sprachliche Gewohnheiten und Unterscheidungen aufgebrochen und neue Wege der sprachlichen Evidenzerzeugung eröffnet werden. Philosophisch gibt es hier noch Vieles zu entdecken, da die Phänomene, die sich fruchtbar auf diese Weise bearbeiten lassen, ein weites Feld menschlicher Erfahrungsmöglichkeiten bilden.

Transformative Phänomenologie als Methode²²

Methodisch lässt sich die angedeutete Verbindung von Philosophie und ästhetischer Praxis bzw. Wahrnehmungsübungen am Besten im Rahmen der Phänomenologie realisieren. Die Phänomenologie ist seit ihrer

21 In der interkulturellen bzw. komparativen Ästhetik geht es darum, Künste und ästhetische Praktiken in verschiedenen Kulturen zunächst zu sichten und dann in ihrer Bedeutung für die Entwicklung verschiedener ästhetischer Traditionen auch im Hinblick auf ihre Verflechtungen zu untersuchen und zu vergleichen. Vgl. hierzu: Elberfeld, Rolf/Wohlfart, Günter (Hg.), *Komparative Ästhetik. Künste und ästhetische Erfahrungen in Asien und Europa*, Köln, 2000. Das Buch ist digital verfügbar unter: <https://www.uni-hildesheim.de/fb2/institute/philosophie/team/prof-dr-rolf-elberfeld/buecher/>, letzter Zugriff am 15.06.2016.

22 Vgl. Elberfeld, Rolf, *Phänomenologie der Zeit im Buddhismus. Methoden interkulturellen Philosophierens*, Stuttgart-Bad Cannstatt, 2004; Ders., „Transformative Phänomenologie“, in: *Information Philosophie* 5 (2007), S. 26-29.

Begründung durch Edmund Husserl in besonderer Weise angebunden an alle Dimensionen der Erfahrung. Die Entwicklung der Phänomenologie im 20. Jahrhundert als eine philosophische Bewegung hat gezeigt, dass die noch engen Grenzen, die Husserl der Phänomenologie gesteckt hatte, bald überwunden wurden und immer mehr Möglichkeiten der phänomenologischen Betrachtung auftauchten.²³ Meine eigene Arbeit zielte von Anfang an darauf, die Phänomenologie und ihre Weise des Forschens mit den Erfahrungshorizonten asiatischer Philosophien zu verbinden. In verschiedenen asiatischen Traditionen der Philosophie ist es selbstverständlich, dass die philosophische Theoriebildung einhergeht mit einer leiblichen oder auch spirituellen Übungspraxis.²⁴ Dies bedeutet für die phänomenologische Vorgehensweise nicht, dass diese religiös werden muss. Vielmehr ist es umgekehrt der Fall, dass die vielfältigen Übungsformen in ein philosophisch-reflektierendes Vorgehen integriert werden. Wichtig ist dabei in philosophischer Hinsicht, dass die Phänomenologie selbst als eine Übung im radikalen Sinne verstanden wird, die sprachlich aber auch leiblich vollzogen werden kann. Durch diese Neuperspektivierung der Vorgehensweisen in der Phänomenologie wird der methodische Rahmen des Philosophierens erheblich erweitert. Dies geschieht jedoch nicht willkürlich, sondern unter streng methodischen Gesichtspunkten. Wenn die zu bearbeitenden Phänomene in der Phänomenologie im strengen Sinne selbst zu *Übungen* werden, so dass eine letztgültige Beschreibung nicht mehr das eigentliche Ziel sein kann, werden diese vielmehr zu Möglichkeiten der Selbsttransformation im Sinne radikaler Geschichtlichkeit.

Bei Husserl waren die Phänomene, die er strukturell zu beschreiben versuchte, oft sehr naheliegend wie zum Beispiel der Tisch oder der Stuhl vor mir, meine eigene Hand, die die andere Hand berührt oder eine Zahl, die ich mir denke. Ist man einmal aufmerksam geworden auf die verschiedenen Möglichkeiten des Erfahrens und auf die Strukturen, in denen dieses Erfahren sich vollzieht, so bedarf es keiner großen Schritte, um weitere Erfahrungsfelder wie Gefühle, Phantasie, Arbeit, Geld, Technik, Natur usw. aufzutun. Beim Auftun, Entdecken und Erfahrbachmachen dieser Erfahrungsfelder zeichnet sich im 20. Jahrhundert eine fruchtbare Koalition zwischen Phänomenologie, den Künsten

23 Vgl. Depraz, Natalie, *Phänomenologie in der Praxis*, Freiburg i. B., 2012.

24 Vgl. Schmirthausen, Lambert, „Spirituelle Praxis und philosophische Theorie im Buddhismus“, in: *Zeitschrift für Missionswissenschaft und Religionswissenschaft* 57 (1973), S. 161-186.

und anderen ästhetischen Praktiken ab.²⁵ Denn spätestens mit der Entwicklung der Künste in Europa gegen Ende des 19. Jahrhunderts werden diese in vielen Fällen reflexiv, so dass sie das Medium, in dem sich die jeweilige Kunst vollzieht, selbst zum Thema machen. Die Malerei von Cézanne oder der große Roman von Proust sind hierfür besonders herausragende Beispiele.²⁶ Phänomenologisch gesehen wachsen hier reflexive Potentiale zusammen, die sich in verschiedenen Medien vollziehen. Der phänomenologischen Arbeit werden somit in den Künsten Erfahrungsdimensionen angeboten, die im Alltag nicht einfach vorliegen, aber die phänomenologische Arbeit erheblich bereichern.

Abschließend können hier fünf grundlegende Erfahrungsfelder benannt werden, aus denen die phänomenologische Arbeit schöpfen und die sie als Übungsfeld ihrer eigenen Arbeit begreifen kann. Das erste große und noch längst nicht ausgeschöpfte Feld ist weiterhin der Alltag, aus dem bereits Husserl und aber auch Merleau-Ponty zentrale Anregungen erhalten haben. Das zweite Feld sind die Künste und ihre ästhetischen Praktiken, auch verbunden mit ihrer Rezeption. Ästhetische Praktiken und ästhetische Erfahrungen in und durch Künste erschließen immer wieder neue Erfahrungsebenen, die häufig durch den gewohnten Alltag unsichtbar gemacht werden. Das dritte Feld sind asiatische aber auch europäische Übungspraktiken, die sich in der Vergangenheit häufig im Rahmen von Religionen entwickelt haben. Yoga, buddhistische Meditation, Qigong und Judō gehören hier ebenso hin wie Taijiquan, Sadō und Tantra. Für die phänomenologisch strenge Integration, die nichts mit schlechter Esoterik zu tun hat, ist sicher noch Vieles zu erproben und zu leisten. Dennoch bieten diese Erfahrungswege einen Reichtum an Erfahrungen, der in der phänomenologischen Arbeit keinesfalls vernachlässigt werden darf. Das vierte Feld sind Schulen der Wahrnehmung, die zumeist im 20. Jahrhundert entstanden sind wie beispielsweise die Feldenkrais-Methode, Alexander-Technik, Atemtherapie, Body-mind-centering, Rolfing und viele mehr. Auch diese Wege können phänomenologisch fruchtbar einbezogen werden, indem die ermöglichten Erfahrungsdimensionen in ihrer Struktur reflektiert werden.²⁷ Das fünfte Feld sind die natürlichen Sprachen,

25 Vgl. Waldenfels, Bernhard, *Sinneschwellen – Studien zur Phänomenologie des Fremden 3*, Frankfurt/Main, 1999.

26 Vgl. Böhm, Gottfried, *Paul Cézanne: Montagne Sainte-Victoire*, Frankfurt/Main, 1988.

27 Vgl. Böhme, Gernot, *Leibsein als Aufgabe. Leibphilosophie in pragmatischer Hinsicht*, Kusterdingen, 2003.

die in ihrem Wortschatz, ihrer unterschiedlichen Struktur und den verschiedenen Weisen der Verschriftlichung einen großen Reichtum an Unterscheidungen bereit halten, der vor allem dann hilfreich ist, wenn die verschiedenen zuvor benannten Erfahrungsdimensionen sprachlich erschlossen und reflektiert werden sollen.²⁸

Im Verlauf des Textes hat sich die Frage nach der Verbindung von Philosophie und ästhetischer Praxis verwandelt zu der Frage, welche Erfahrungsfelder und -dimensionen für die philosophische Reflexion von Bedeutung sein können. Letztlich stoßen wir in dieser Suche auf das Leben selbst, das in seiner Vielfältigkeit sicher nie abschließend beschrieben werden kann. Dennoch besteht ständig ein dringender Bedarf, sich in die Vollzüge des Lebens anhand verschiedener reflexiver Formen einzuüben. Die Phänomenologie ist hierfür nur eine Weise, so dass sie auch als philosophische Methode keinerlei Alleindeutungsanspruch vertritt. Sie sucht vielmehr unablässig nach neuen Koalitionen, um sich weiter in Phänomene einzuüben. In diesen Übungen entwickelt sie eigene Weisen der Präzision, die wiederum für andere Formen der Reflexion von nicht zu unterschätzender Bedeutung sein können. Letztlich ist ihr Ziel, ins Leben selbst hineinzuführen, das sich aber dann mehr und mehr als nicht getrennt vom Tod erweist.

28 Vgl. Elberfeld, Rolf, *Sprache und Sprachen. Eine philosophische Grundorientierung*, Freiburg i. B., 2012.

Rolf Elberfeld · Stefan Krankenhagen (Hg.)

Ästhetische Praxis
als Gegenstand und Methode
kulturwissenschaftlicher Forschung

Wilhelm Fink

Umschlagabbildung:
Studierende der Stiftung Universität Hildesheim beim State of the Art-Festival 2012,
Foto: Paula Reissig

Bibliografische Information der Deutschen Nationalbibliothek

Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation in der Deutschen Nationalbibliografie; detaillierte bibliografische Daten sind im Internet über <http://dnb.d-nb.de> abrufbar.

Alle Rechte vorbehalten. Dieses Werk sowie einzelne Teile desselben sind urheberrechtlich geschützt. Jede Verwertung in anderen als den gesetzlich zugelassenen Fällen ist ohne vorherige schriftliche Zustimmung des Verlags nicht zulässig.

© 2017 Wilhelm Fink Verlag, ein Imprint der Brill-Gruppe
(Koninklijke Brill NV, Leiden, Niederlande; Brill USA Inc., Boston MA, USA;
Brill Asia Pte Ltd, Singapore; Brill Deutschland GmbH, Paderborn, Deutschland)

Internet: www.fink.de

Einbandgestaltung: Evelyn Ziegler, München
Printed in Germany
Herstellung: Brill Deutschland GmbH, Paderborn

ISBN 978-3-7705-6156-8

Inhaltsverzeichnis

ROLF ELBERFELD UND STEFAN KRANKENHAGEN	
Einleitung	7
 MATTHIAS REBSTOCK	
Zum Verhältnis von Kulturwissenschaften und ästhetischer Praxis. Eine Standortbestimmung aus Sicht der Hildesheimer Kulturwissenschaften	27
 ULF OTTO	
<i>Unentschiedenheiten</i> Wie sich künstlerische Setzungen als ästhetische Artikulationsprozesse beschreiben lassen	43
 STEFAN KRANKENHAGEN	
Auf der Flucht. Die <i>Formen</i> der Kulturwissenschaften	61
 ANNEMARIE MATZKE	
Künstler unter (Selbst-)Beobachtung – Formen forschender Theaterpraxis	77
 BETTINA UHLIG	
Eisschollen und andere Surfbretter. Die Grounded Theory als Methode zur Erforschung kultureller Bildungsprozesse bei Kindern	89
 BARBARA HORNBERGER	
Pop machen. Anmerkungen zum Verhältnis von Theorie und ästhetischer Praxis in der Vermittlung populärer Kultur	111
 JOHANNES S. ISMAIEL-WENDT	
The Sound of Science. Forschung als ästhetische Praxis	127
 CHRISTIAN SCHÄRF	
Aspekte allgemeiner Poetik Eine Grundlegung	145

SIMON ROLOFF Eleganter Code. Friedrich Kittlers Montage der Medientheorie	157
ROLF ELBERFELD Philosophie und ästhetische Praxis	171
STEFAN KRANKENHAGEN UND ROLF ELBERFELD Aus dem Archiv: Die Entwicklung wissenschaftlich- künstlerischer Studiengänge an der Universität Hildesheim	191
HANS-OTTO HÜGEL Kulturelle Praxis im kulturwissenschaftlichen Studium.	195
Hajo KURZENBERGER Das Wechselspiel von Theaterpraxis und Theatertheorie.	205
HARTWIN GROMES Praktische Theaterwissenschaft in der Hildesheimer Projektarbeit.	229
Hajo KURZENBERGER 25 Jahre Hildesheimer Kulturwissenschaften: Von der „polyästhetischen Erziehung“ zur intermedialen Kunstkompetenz (Vortrag am 9. Februar 2004)	245
Kulturwissenschaften und Künste an der Universität Hildesheim Chronik 1979-2016.	257
Über die Autoren	265

ROLF ELBERFELD UND STEFAN KRANKENHAGEN

Einleitung – Ästhetische Praxis als Gegenstand und Methode kulturwissenschaftlicher Forschung

Schaffende Hände heißt ein heute weitgehend vergessenes Projekt, das Hans Cürlis im Rahmen des 1919 neu gegründeten Berliner „Instituts für Kulturforschung“ verfolgte. Im Zentrum des Projekts standen berühmte Künstler während des Malens ihrer Bilder – beobachtet durch die Filmkamera von Hans Cürlis. Der Zyklus *Schaffende Hände*, aus dem nur noch einige wenige Filme erhalten sind, erforscht mittels der damals neusten technischen Möglichkeiten den künstlerischen Schaffensakt als eine Form von kultureller Praxis, die durch Intensität, Selbstbezüglichkeit und kreative Offenheit gekennzeichnet ist. Die filmischen Szenen zeigen, wie die malenden Künstler eintauchen in eine ganzkörperliche Praxis, in der höchste Konzentration sich verbindet mit einem spielerischen Fluss und in der hohe Prägnanz sich koppelt mit kreativer Offenheit. Mit den Mitteln des Films tritt so eine Praxisform ins Zentrum der Aufmerksamkeit, die im 18. Jahrhundert mit dem Wort *Genie* verbunden wurde, aber letztlich durch diesen Diskurs eher verdeckt als begriffen wurde. Die Filme zeigen Bilder im Werden, sie machen deutlich, wie der Pinsel geführt wird, von welcher räumlichen Position aus sich ein Bild entwickelt und ob dieses langsam oder schnell geschieht; darüber hinaus analysieren sie, welche Rolle dem künstlerischen Subjekt, beispielsweise Lovis Corinth, Otto Dix oder Wassily Kandinsky, dabei zukommt, wie sich dieses Subjekt im Schaffensprozess konstituiert und verändert.¹

Durch die langen Filmeinstellungen wird eine Form von Beobachtung künstlerischer Prozesse möglich, die hilft, ein entmystifiziertes Bild von künstlerischer *Praxis* bzw. von künstlerischem *Handeln* zu entwerfen.

¹ Leben und Werk von Cürlis zeigen, wie unterschiedlich das Medium Film seit seiner Erfindung eingesetzt wurde. Neben der filmischen Beobachtung von künstlerischen Schaffensprozessen wurden „Kulturfilme“ nach dem 1. Weltkrieg und während des dritten Reichs als Lehrfilme für Propagandazwecke eingesetzt. Zum „Kulturfilm“ im 20. Jahrhundert und zum Gesamtwerk von Cürlis vgl.: Döge, Ulrich, *Kulturfilm als Aufgabe. Hans Cürlis (1889–1982)*, (= Filmbild-Schriften, Bd. 4), Babelsberg, 2005.