

**Glossar  
inflationärer  
Begriffe**

**von [dilettantisch]  
bis [virtuos]**

Begleitbuch zur Ausstellung

**DIE IRREGULÄREN  
— ÖKONOMIEN DES ABWEICHENS**

Anna Bromley | Michael Fesca | Sara Hillnhütter |  
Eylem Sengezer | Olga von Schubert

Neue Gesellschaft für Bildende Kunst (NGBK)

Wolfgang Müller (7) Olga von Schubert (15) Astrid Hackel (25) Jan Verwoert (33) Alice Creischer (43) Karin Harrasser, Aino Korvensyrjä (51) Anna Bromley, Michael Fesca, Sara Hillnhütter, Eylem Sengezer, Olga von Schubert (59) Christine Sun Kim (67) Georg Seeßen (79) Gregor Kanitz (87) Nicole C. Karafyllis (97) Uwe Wirth (107) Judith Siegmund (115) Friederike Sigler (121) Katharina Knorr (131) Christoph Menke (141) Gioia Dal Molin (151) Michael Fesca (159) Mercedes Bunz (167) Jörg Ossenkopp (177) Kai van Eikels (185) Eylem Sengezer (195)	[dilettantisch]	7
	[emotional]	15
	[erschöpft]	25
	[geklaut]	33
	[genial]	43
	[immateriell]	51
	[inflationär]	59
	[kommunikativ]	67
	[kreativ]	79
	[kritisch]	87
	[nerdig]	97
	[performativ]	107
	[prekär]	115
	[produktiv]	121
	[professionell]	131
	[schön]	141
	[subversiv]	151
	[(un)cool]	159
	[vernetzt]	167
	[vielversprechend]	177
	[virtuos]	185

Anstelle eines Vorworts

Die übermäßige Verwendung von Begriffen nennt man zuweilen inflationär. ↳ S. 59 [inflationär]



*Dilletanten*: „Das Doppel-,l' klingt wie ein Lallen. Es beschleunigt und hemmt zugleich das Tempo. Es erzeugt einen verdoppelten Raum, dessen Verdoppelung ihn gleichzeitig verschiebt. Dieses Lallen ließ zudem ein ,t' überflüssig werden.“<sup>1</sup> Die Falschschreibung des Wortes und die Etablierung des Begriffs

**S. 43 [genial]** Geniale Dilletanten im Westberlin Anfang der 1980er-Jahre entspringt einem Rechtschreibfehler. Auf den gedruckten Ankündigungsflyern zum kybernetischen *Festival der Genialen Dilletanten*, das den „Versuch einer Auseinandersetzung mit den gerade entstehenden, chaotischen, noch un kategorisierten Bildern und Klängen“<sup>2</sup> darstellte, blieb die fehlerhafte Schreibung des Wortes Dilettant un bemerkt. Als dies bei der Recherche zum geplanten Merve-Buch über die Westberliner Post-Punkszene der 1980er-Jahre auffiel, entschied der Herausgeber der Anthologie, diesen Fehler bewusst einzubeziehen und entsprechend zu kommentieren.<sup>3</sup> In der Folge vervielfältigte sich die Falschschreibung, die auch heute noch immer wieder auftaucht.

*Falsch-Spielen, Verspielen, Versprechen, Versingen*: „Den blutigen Dilletanten trifft leicht aus berufenem Munde der Vorwurf des ‚Falsch-Spielens‘, der natürlich auch aus einem krassen Missverständnis der Polarisierung von Krachmacher / Musiker herrührt. Was nicht vorher als Notenschreibung niedergelegt wurde, kann gar nicht überprüft werden.“<sup>4</sup>

*Isolierter Fehler*: „Vielleicht ist es ja das Wichtigste, was ich vom Festival der Genialen Dilletanten gelernt habe, [...] nämlich von fertigen Musikstücken die Fehler zu isolieren, anschließend mir diese Fehler ganz

genau anzuschauen und mit ihnen, mit der Abweichung weiterzuarbeiten. Ganz offen damit umzugehen, aber auch bewusst.“<sup>5</sup> Ein „genialer Dilletant“, so die These, würde im Gegensatz zum „Kulturprofi“, seine

**S. 131 [professionell]** bereits vollzogenen Fehler als neu entstandene Realität akzeptieren und konstruktiv damit umgehen. Fehler sind bewusst in sein Werk einbezogen und eröffnen so neue, bisher unbekannte Möglichkeiten.

*Unauffindbarkeit:* Die Wirkung des fehlerhaft geschriebenen Wortes Dilletant hält noch Jahrzehnte später an. Bei dem dreitägigen Kongress des Zentrums für Literatur- und Kulturforschung Berlin mit dem Titel *Dilettantismus als Beruf* im Jahr 2006 bleibt das Berliner Merve-Buch unerwähnt. Durch die Falschschreibung auf dem Buchdeckel seien die Internetsuchprogramme, so die beteiligten Wissenschaftler\_innen, ins Leere gelaufen. Man habe das Buch zwar intensiv gesucht – aber wegen des Rechtschreibfehlers nicht auffinden können.

Die Lokalredaktion der Berliner *tageszeitung* bittet Wolfgang Müller einen Artikel über den Kongress zu verfassen. Diesem wohnt der Autor als Zuschauer bei und stellt fest, dass wie üblich der Typus des Professionellen im Vordergrund steht, der in die Niederungen hinabsteigt, um den Dilettanten und seine Kunst zu entdecken. Mit dem Ausruf: „Du ahnst nicht einmal, wie großartig deine (Hobby-)Fotos sind!“, bringt der „Profi“ als „Entdecker“ diese in den Kontext der Hochkultur ein und bestätigt damit bestehende Hierarchien.

*Erforschung der Professionalität:* Die Genialen Dilettanten gehen einen anderen, entgegengesetzten

Weg: Sie analysieren und erforschen die Professionalität im bekennenden Professionellen, seine *Profi-Werdung*: wie die bizarren Metamorphosen eines Finanzsenators und Bankvorstandes in einen Hobby-Eugeniker (Thilo Sarrazin), eines FDJ-Mitgliedes und einer Wissenschaftlerin in eine Bundeskanzlerin (Angela Merkel) oder die eines Hitlerjungen zum Stellvertreter Christi auf Erden als Papst Benedikt XVI (Joseph Ratzinger).

*Eigenschaften des Genialen Dilettantismus:*

Zu seinen Merkmalen gehört die Gleichzeitigkeit eines „Wir“ und eines „Getrenntseins“. Diese Eigenschaft liegt bereits in der Kombination Geniale Dilettanten. Dilettantismus und Genialität sind im Grunde Gegensätze, die sich dennoch in fruchtbarer Weise auf einer Ebene begegnen können. Der Geniale Dilettant genießt die befruchtende Spannung der Gleichzeitigkeit des Ungleichzeitigen. Er findet im Trennenden Gemeinsamkeit und Differenzen gleichermaßen.

*Schiller contra Goethe:* Während Friedrich Schiller

**S. 87 [kritisch]** dem Dilettantismus kritisch gegenübersteht, ist Goethe eher vom Nutzen des Dilettantismus überzeugt. Er hat sich 1799 bei Christian Jagemann nach der Bedeutung des Begriffs Dilettantismus, der erstmals 1774 in eingedeutschter Form bei Christian Friedrich Daniel Schubart vorkam, erkundigt und anschließend notiert: „Es bedeutet einen Liebhaber der Künste, der nicht allein betrachten und genießen, sondern auch an ihrer Ausübung Theil nehmen will.“<sup>6</sup> Damit zählt er selbst auf dem Gebiet der Malerei und der Naturwissenschaft zu den Dilettanten.

*Walther von Goethe Foundation:* Im März 1998 schließt die deutsche Bundesregierung das Goethe-Institut in Reykjavík, Island. Als Gründe werden finanzielle Engpässe und damit verbundene Sparmaßnahmen angegeben. Kurze Zeit darauf eröffnet die Münchner Zentrale des Goethe-Instituts neue Zweigstellen in Estland, Lettland, Litauen und der Ukraine. Isländer protestieren gegen die Schließung in Reykjavík und werfen bei einer Demonstration eine Goethe-Büste ins Meer. Fünf Monate nach der Schließung, im August 1998, eröffnet Wolfgang Müller gemeinsam mit der isländischen Künstlerin Ásta Ólafsdóttir im Nýlistasafnið (Living-Art-Museum) das „weltweit erste private Goethe-Institut“ in Reykjavík und ernennt sich zu dessen Leiter. Die isländische Telefongesellschaft überlässt dem „privaten Goethe-Institut“ die verwaiste Telefonnummer (00354 551 60 61) des geschlossenen staatlichen Institutes und verlegt eine Telefonleitung ins Nýlistasafnið. Isländer und Deutsche unterstützen es mit Büchern, Möbeln und anderen Materialien. Im Gegensatz zum staatlichen Goethe-Institut, welches Deutschkurse anbot, bietet das private Goethe-Institut Interessierten Elfen-, Zwergen- und Geschlechterkunde als Unterrichtsfach an. Auf Nachfrage des Nachrichtenmagazins *Spiegel* nennt der Pressesprecher der Zentrale des Goethe-Instituts Dr. Wackwitz die Initiative „originell“ und sagt, „schön, dass jemand mit den Mitteln der Kunst auf ein politisches Problem aufmerksam macht“. Das private Goethe-Institut Reykjavík eröffnet in der Folge zahlreiche Zweigstellen in Island und Deutschland. Als am 11. Mai 2001 der isländische Botschafter in Berlin,

Ingimundur Sigfússon eine solche Zweigstelle im Berliner Friseursalon BEIGE eröffnet, erhält Wolfgang Müller von Rechtsanwalt Dr. Falk, Bereichsleiter 81 der Zentrale des Goethe-Instituts, ein Einschreiben mit einer Unterlassungsverpflichtungserklärung. Im Auftrag der Rechtsabteilung droht dieser mit hohen Schadenersatzforderungen nach § 823 I BGB und einer Klage, sollte Müller sich weiterhin in der Öffentlichkeit als Leiter eines privaten oder staatlichen Goethe-Instituts bezeichnen. Da eine Einigung der Parteien im gegenseitigen Einverständnis nicht erzielt werden kann, unterschreibt der Künstler schließlich die Erklärung, sich nie wieder öffentlich als Leiter eines staatlichen oder privaten Goethe-Instituts zu bezeichnen. Er verpflichtet sich dazu, den Gebrauch des Logos „auch in gespiegelter Form“ zukünftig zu unterlassen. Müllers Rechtsanwalt Dr. Wiese informiert Dr. Falk von der Goethe-Instituts-Rechtsabteilung darüber, dass Wolfgang Müller sein Kunstprojekt zukünftig nach dem letzten Goethespross, seinem Enkel Walther, nennen wird. Als Präsident der Walther von Goethe Foundation finanziert Wolfgang Müller mit den Einkünften aus seiner Gastprofessur für Experimentelle Plastik an der HfBK in Hamburg 2002 die isländische Erstübersetzung von Goethes *Versuch die Metamorphose der Pflanzen zu erklären* durch den Germanisten Jón B. Atlason.<sup>7</sup>

*Walther von Goethe (1818–1885):* Der letzte Goethe, sein Enkel Walther, war ein erfolgloser Opernkomponist Autor und Kammerherr. Die Werke des Enkels gelten als künstlerisch unbedeutend. Seine Freundschaft mit Robert Schumann währte zehn Jahre.

Dieser fühlte sich von dem „kleinen Goethe“ angezogen, der sich „lüstern“ und „moralisch verdorben“ gab.<sup>8</sup>

Nach seiner Trennung von Romeo Seligmann, seinem Freund, und dem Bruch mit seiner Mutter gab Walther von Goethe 1842 seine künstlerischen Ambitionen auf. Als sein großer Verdienst gilt es, das Erbe seines Opas bis zum Tod zusammengehalten zu haben. Von ihm stammt der Satz: „Mein Großvater war ein Hüne, ich bin ein Hühnchen.“

1

Wolfgang Müller, „Das Lallen der Dilletanten“, in: Ders., *Subkultur Westberlin 1979–1989*. Hamburg 2013, S. 46.

2

Wolfgang Müller, „Gestaltbildung. Das Festival der Genialen Dilletanten“, in: Ders., *Subkultur Westberlin 1979–1989*. Hamburg 2013, S. 219.

3

Siehe: Wolfgang Müller, *Geniale Dilletanten*, Berlin 1982.

4

Claudia Schandt, „Falsch gespielt“, in: *Geniale Dilletanten*, Berlin 1982, S. 30–34, hier: S. 30f.

5

Guðrun Gut, „Rechtschreibfehler“, in: Wolfgang Müller, *Subkultur Westberlin 1979–1989*, Hamburg 2013, S. 220–224, hier: S. 220.

6

„Über den Dilettantismus“, [www.wikipedia.de](http://www.wikipedia.de), 25.12.2012.

7

Wolfgang Müller (Hg.), Johann Wolfgang von Goethe, *Tilraun til að skýra myndbreytingu plantna, Versuch die Metamorphose der Pflanzen zu erklären in isländischer Erstübersetzung*, Berlin / Reykjavík 2002.

8

Robert Schumann, Tagebücher I, S. 28, 47, 119f. Zitiert nach: Bernd-Ulrich Hergemöller, *mann für mann, Biographisches Lexikon von Freundesliebe und mann-männlicher Sexualität im deutschen Sprachraum*, Hamburg 1998, S. 292.

[emotional]



„Emotion klingt für mich sehr nach Kernseife“, bemerkte die Kulturwissenschaftlerin Sigrid Weigel in einem Zwiegespräch über Passion, das 2009 im Rahmen der Veranstaltung *Am Schauplatz der Intimität* im Berliner Theater Hebbel am Ufer stattfand. Sie brachte damit ein weit verbreitetes Misstrauen gegen die zunehmend naturwissenschaftlich geprägte Emotionsforschung zum Ausdruck: Diese mache Gefühle zu messbaren „Objekten“,<sup>1</sup> verliere dabei die Kulturgeschichte und die sprachlich-metaphorische Verfasstheit von Gefühlen aus dem Blick und reduziere die „hohen Gefühle“ der Kunst, wie etwa das Pathos der Oper, auf „basale“ Handlungen und Interaktionen.<sup>2</sup>

Gefühle, Affekte, Leidenschaften, Emotionen – all diese Begriffe wurden im Laufe der Geschichte manchmal synonym gebraucht und tauschten zeitweise untereinander ihre Bedeutungen. Wie sich an

**s. 59 [inflationär]** der Kritik einer inflationären Verwendung von „emotional“ zeigt, wird mit der Wortwahl aber auch eine eminent politische Entscheidung verbunden. Denn spricht man heute von Emotionen, kann man Gefahr laufen, Gefühle allein als messbare Gegenstände des Wissens zu verhandeln, anstatt die Geschichte ihrer Bedeutungen oder ihre sprachliche Performanz zu untersuchen. Im Zweifelsfall überlässt man damit als Kulturwissenschaftler\_in den Naturwissenschaften oder der Ökonomie die Deutungshoheit.

Selbst wenn mit dem Vorwurf der Reduktion und Schematisierung ein wichtiger Trend der Emotionsforschung erkannt und in vielen Fällen zu Recht kritisiert ist, findet sich Wissen über Gefühle aber nicht nur in naturwissenschaftlichen Experimenten oder in

ökonomischen Statistiken über Sehnsüchte und Ängste von Konsumenten. Genau so präsent ist emotionales Wissen auch in künstlerischen und medialen Texten und Bildern – den klassischen Untersuchungsgegenständen der Kulturforschung. Und auch dort sind Emotionen häufig etwas Reduziertes und von Gefühlen und Passionen geradezu befreit. Das Wort Emotion kommt vom lateinischen *ex motio* – „aus einer Bewegung heraus“ und bezeichnet demnach immer schon die Folge von etwas anderem. Vielleicht lässt es sich deshalb so gut mit den uneigentlichen lesbaren Anzeichen von eigentlichen Gefühlen gleichsetzen. Bildgebende Verfahren von Kernspintomografen und Blickbewegungsmessgeräten werden selten mit dem Anspruch eingesetzt, Gefühle selbst sichtbar zu machen, sie zielen vielmehr auf körperliche Reaktionen und Anzeichen von Gefühlen. Der Sozialpsychologe Klaus R. Scherer etwa betont, dass das „subjektive Gefühl“ nur eine von vielen Komponenten der Emotion sei. Urteile und andere Voreinstellungen, Reflexe, Ausdruck und körperliche Reaktionen sind für ihn ebenso wichtige Bestandteile.<sup>3</sup> Hier zeichnet sich ab, dass die Worte Emotion und Gefühl schon lange nicht mehr synonym gebraucht werden: Von Emotionen spricht man, wenn Gefühle bereits *Gegenstand* wissenschaftlicher Forschung und damit Artefakt sind. „Emotionen werden tatsächlich häufig als *dinghafte* Zustände beschrieben“, gesteht der niederländische Psychologe Nico Frijda im *Handbook of Emotions*<sup>4</sup> geradezu melancholisch die Unzulänglichkeiten seiner eigenen Disziplin zu. Wiederum findet sich ein solches Gewährwerden von der Verdinglichung des eigenen

Untersuchungsgegenstandes, von der sprachlichen und bildlichen Unerreichbarkeit der Gefühle so auch in künstlerischen Diskursen. Verläuft die Grenze also wirklich zwischen wissenschaftlicher Emotion als Artefakt und „hohen“ Gefühlen in der Kunst? Und sollte man demnach, wenn man die Künste liebt, auf das Wort emotional lieber verzichten? Diesen Schluss würde wahrscheinlich auch Sigrid Weigel nicht ziehen. Denn vielleicht kommt es angesichts eines von Inflation bedrohten Wortes auch „nicht so sehr darauf an, zu wissen, ob man nun ja oder nein zum Emotionalen sagt, ob man Verbote oder Erlaubnisse ausspricht, ob man seine Bedeutung bejaht oder aber seine Wirkungen verleugnet [...]; vielmehr interessiert uns, daß man davon spricht“.<sup>5</sup> Dieses modifizierte Zitat aus Michel Foucaults *Sexualität und Wahrheit* (das Wort Sexualität ist durch Emotionalität ersetzt) ist für das Nachdenken

s. 33 [geklaute] über einen inflationären Begriff sehr hilfreich.

Denn eigentlich interessiert doch: Welche ökonomischen Kräfte haben den Begriff so ins Zentrum der Aufmerksamkeit gerückt? „Welches Wissen bildete sich darüber?“<sup>6</sup>

Gefühle sind im 20. Jahrhundert nicht nur zum Gegenstand von naturwissenschaftlichem, sondern auch von ökonomischem Wissen geworden. Denn besonders seit den 1950er-Jahren werden Emotionen für uns alle auch beim Geldverdienen und somit am Arbeitsplatz entscheidend. Wie die Soziologin Eva Illouz in ihrem Buch *Gefühle in Zeiten des Kapitalismus* ausführt, fallen Emotionen in einer ökonomisierten Arbeitswelt nicht etwa einer kühlen Zweckrationalität zum Opfer. Vielmehr bildet sich am Arbeitsplatz eine

komplexe Kultur der Gefühle aus. Eva Illouz' Analysen lesen sich in dieser Hinsicht streckenweise wie ein direkter Kommentar zu der seit 2007 ausgestrahlten amerikanischen Fernsehserie *Mad Men*. Die Serie

S. 79 [kreativ] erzählt von den Pionier\_innen kreativer Arbeit in einer berühmten New Yorker Werbeagentur der 1960er-Jahre und zeichnet unter anderem eine Geschichte der Ökonomisierung von Emotionen im Kontext der sich etablierenden Dienstleistungsgesellschaft nach. In der Serie geht professionelle Arbeit bei der in den 1920er-Jahren geborenen, legendären Werbergeneration noch mit dem Verleugnen und Verdrängen ihrer Gefühle und Kriegstraumata

S. 159 [(un)cool] einher. Sie geben sich auf der Arbeit cool und nach Dienstschluss einer Verschwendungslust hin, die den Dimensionen von Georges Batailles „Prinzip unproduktiver Verausgabung“<sup>7</sup> nahe kommt. Schon

S. 25 [erschöpft] die zehn Jahre später geborenen Protagonisten der Serie allerdings lassen ihren Leidenschaften nicht nach Feierabend freien Lauf, sondern lernen, ihre

S. 121 [produktiv] Emotionen gezielt für die Arbeit produktiv zu machen. Eva Illouz beschreibt, wie durch einen aus der Psychoanalyse stammenden und sich in den Vereinigten Staaten etablierenden „emotionalen Stil“, der die Gefühle, Wünsche und Sorgen der Arbeiter\_innen zu Wort kommen lässt, Umsätze amerikanischer Unternehmen erfolgreich gesteigert wurden (ohne dafür Arbeitsbedingungen tatsächlich zu ändern).<sup>8</sup> Auch in der Serie *Mad Men* begegnet Zuschauer\_innen diese Wissenschaft von den Gefühlen am Arbeitsplatz unter anderem in der Figur der promovierten Psychologin und Konsumforscherin Dr. Faye Miller, die

Mitarbeiter\_innen und potenziellen Konsument\_innen geschickt ihre verborgenen Wünsche und Ängste entlockt. Faye bringt mit ihrem Leitspruch „kindness, gentleness and persuasion win, where force fails“ sogar die Hautfigur Don Draper dazu, ihr endlich sein Kriegstrauma anzuvertrauen. Aber auch außerhalb eines wissenschaftlichen Diskurses verdrängt im Laufe der Serie die neue Kultur der Emotionalität die

S. 159 [(un)cool] anfängliche Coolness und fast alle Figuren lernen, sich der eigenen Gefühle immer bewusster zu werden, sie also zum Gegenstand fremden und eigenen Wissens zu machen: Don Draper beginnt Tagebuch zu schreiben, seine Tochter erlaubt sich emotionale Wutausbrüche vor Drapers Kollegen und die junge Generation in der Agentur setzt ihre privaten Emotionen in Werbeslogans um und will sich künstlich selbstverwirklichen, während die weiblichen Sorgearbeiterinnen zu Hause zum Gegenbild des stummen Leidens stilisiert werden. Merkwürdigerweise ist man trotz dieser erhöhten Emotionalität beim Zuschauen jedoch eher weniger affiziert. Bilder von grübelnden und in Schubladen nach ihrer Vergangenheit kramenden Protagonisten, deren Latenzen in langen Rückblenden verhandelt wurden, weichen mit Fortschreiten der 60er-Jahre schnellen Montagen manifester Entäußerungen von Emotionen. Nehmen „ästhetische Emotionen“ beim Rezipienten ab, wenn auf der Leinwand bereits vorsublimiert wird? Möglicherweise liegt die Resignation des Rezipienten eher darin begründet, dass die Figuren der späteren Serienstaffeln, die die Freiheit haben, eine neue Sprache der Gefühle zu entwickeln, paradoxerweise in keiner

Hinsicht befreit, sondern kontrolliert und regelkonform erscheinen. Ihre Geständnisse geben private Gefühle häufig einem kernseifengereinigten und ökonomisierten Wissen preis. Das Unbehagen beim Zuschauen wächst deutlich, je näher sich die Werbeagentur auf der Madison Avenue in Richtung

S. 51 [immateriell] der heutigen, immateriellen Form von Kreativwirtschaft bewegt. Die von Sigrid Weigel beschworenen Passionen und Leidenschaften weichen dann tatsächlich einer Ökonomie der kalkulierten Emotionen. Gerade dadurch aber lassen sich die Entstehungsbedingungen heutiger Arbeits- und künstlerischer Produktionsweisen so viel besser nachfühlen, und das Unbehagen wird zu einer produktiven S. 121 [produktiv] S. 87 [kritisch] Form der Kritik – gerade weil es sich bei *Mad Men* anstatt um eine Oper der unerreichbar gewordenen großen Gefühle um eine Seifenoper der beklemmend befreiten Emotionen handelt.

1  
Hartmut Böhme, „Gefühle“, in: Christoph Wulf (Hg.), *Vom Menschen. Handbuch Historische Anthropologie*, München 1996, S. 525–548, hier S. 526.

2  
Vgl. Winfried Menninghaus / Sigrid Weigel, „Passion“, in: Irene Albers, Isabel Dziobek und Hannah Hurtzig (Hg.), *Fühlt Weniger! Dialoge über Emotionen*, Berlin 2011, S. 96–104.

3  
Klaus R. Scherer, „What are emotions? And how can they be measured?“, in: *Social Science Information*, Nr. 44, 2005, S. 695–729, hier S. 698ff.

4  
Nico Frijda, „The Psychologists’ Point of View“, in: Michael Lewis u.a. (Hg.), *Handbook of Emotions*, London / New York 2008 [im Original Englisch: „Emotions indeed are often treated as thing-like states“, [Hervorhebung nicht im Original].

5  
Michel Foucault, *Der Wille zum Wissen. Sexualität und Wahrheit 1*, Frankfurt am Main 1983, S. 19.

6  
Ebd., S. 18.

7  
Georges Bataille, „Der Begriff der Verausgabung“ [1933], in: Ders., *Die Aufhebung der Ökonomie*, München 1985, S. 21.

8  
Vgl. Eva Illouz, *Gefühle in Zeiten des Kapitalismus*, Frankfurt am Main 2007, S. 22–30.

Illouz verweist insbesondere auf den Jungianischen Psychoanalytiker Elton Mayo und die zwischen 1924 und 1927 durchgeführten Hawthorne-Untersuchungen, bei der eine von Mayo entwickelte Interviewmethode angewendet wurde, die den Arbeitern ermöglichen sollte, ihre Probleme unzensiert einer Autoritätsperson mitzuteilen, ohne dass sie dabei unterbrochen würden oder Ratschläge erhielten. Diese Form des therapeutischen Gesprächs sollte die Produktivität der Arbeiter steigern.

[erschöpft]

Das Adjektiv erschöpft ist, Hermann Pauls *Deutschem Wörterbuch* von 1897 zufolge, nicht länger für „Eigentliches“ (einen Brunnen er-, also ausschöpfen), sondern nur noch für „Uneigentliches“ (Kräfte, Mittel, Ressourcen) gebräuchlich.<sup>1</sup> Erschöpft bedeutet so viel wie stark ermüdet oder ermattet sein. Viele „uneigentliche“ Tätigkeiten und Dinge können erschöpfend wirken oder praktiziert werden; Paul verweist auf Goethes Gebrauch der erschöpften (also vollständig durchwanderten) Gegend und darauf, Menschen im Sinne ihres umfassenden Kennenlernens zu erschöpfen, eine befremdlich an Vampirismus erinnernde Vorstellung zwischenmenschlicher Energietransfusion. Gängiger sind die beiden Wendungen, jemandes Geduld erschöpfend zu beanspruchen und einen Gegenstand erschöpfend zu erörtern. So verfahren in den letzten Jahren die populäre Unterhaltungsphilosophie und analoge wie digitale Medien mit Herkunft und Verbreitung chronischer Erschöpfungszustände. Als modisches Zeitphänomen unter dem Schlagwort Burnout-Syndrom – ähnlich der Hysterie oder Neurasthenie um 1900 – erschöpfend, das heißt umfassend und interdisziplinär erörtert, taucht der Begriff häufig mit der Gegenindikation des *Neuro-Enhancements* (auch „Gehirndoping“) auf. In der Regel sind die Protagonist\_innen jener sich auf merkwürdige Weise gleichenden Fallgeschichten nicht unspezifisch ermattete, sondern an vielen Fronten gleichzeitig kämpfende Managerinnen mit kleinen Kindern. Auch die vielen kreativ Tätigen stehen im Fokus der Öffentlichkeit; bei [S.79 \[kreativ\]](#) ihnen ist der Automatismus aus stetem Druck zum Schöpferischen und geistiger Erschöpfung

geradezu unumgänglich. Von den prinzipiell mannigfachen schöpferisch-erschöpfenden Tätigkeiten gelten einige als gefragter, sichtbarer und anerkannter als andere. Burnout-Geschichten handeln deshalb selten von erschöpften Hilfsarbeiter\_innen oder Wohnungslosen, die es leid sind, endlos lange Winter auf der Straße zu verbringen. Die besten Chancen, um als erschöpft wahrgenommen und respektiert zu werden, haben vollwertige Mitglieder der Leistungsgesellschaft. Denn nur wer etwas Sinnvolles leistet, darf sich nach entsprechender Vorleistung auch eine Erschöpfungs-Auszeit leisten. Wer über ein bestimmtes Wis-

**S. 131 [professionell]** sen, professionelle Kompetenzen, eine soziale Identität beziehungsweise die Teilhabe von Arbeit verfügt, kommt so überhaupt erst in die Verlegenheit, seine gesamte Arbeits- oder Lebenszeit in den Dienst einer Sache (das Unternehmen, die Karriere, das „Projekt“) stellen und damit sich selbst vollständig opfern zu dürfen. Wenn entgegen ihrer mangelhaften Repräsentanz in leitenden Funktionen dennoch auffallend viele junge Akademikerinnen von chronischer Müdigkeit betroffen sind, ist diese geschlechtsspezifische Ausprägung darauf zurückzuführen, dass Frauen nach wie vor mehr Energie auf ihren beruflichen Aufstieg verwenden müssen; laut einer Studie sind sie gerade wegen ihrer „erweiterten, aber strukturell prekären Teilhabe am Erwerbsprozess in höchstem Maße mit Gefährdungen und sozialen Risiken [...] konfrontiert“. <sup>2</sup> Damit wird ihre sichtbare Erschöpfung zu einer ambivalenten Angelegenheit,

**S. 115 [prekär]** denn je prekärer die erschöpfte Frau, desto weniger sichtbar, aber je sichtbarer ihre Erschöpfung,

desto prekärer ihre soziale Situation. Männer leiden angeblich seltener unter Erschöpfungszuständen, weil sie über besseres Aufstiegswissen und professionellere Bewältigungsstrategien verfügen. Zudem ist ihre Erschöpfung am Arbeitsplatz leicht mit einer ähnlichen Symptomatik zeitigenden, männlich konnotierten, ebenfalls zeitgemäßen Haltung zu verwechseln: Einseitige Interessen, schwache soziale Bindungen und Kompetenzen, schlechte Ernährung und wenig Schlaf lassen

**S. 97 [nerdig]** fälschlicherweise auch auf ein *nerdiges* Verhalten schließen, was stärker im Rahmen des beruflich Akzeptierten bleibt.

Der permanente Raubbau am eigenen Körper, die erfolgreiche Minimierung bis hin zur „Wegrationalisierung“ existenzieller Bedürfnisse (Essen, Schlaf)<sup>3</sup> ist im Falle eines Erschöpfungskollaps nur bedingt ausgleichbar, bei glaubhafter Versicherung, dass die entsprechende Person sich in keinster Weise fremdverausgabt hat. Denn Fremdverausgabung gilt

**S. 185 [virtuos]** in virtuoson Arbeitswelten als schweres Delikt.

Wer das Glück hat, sich ausnahmslos in seiner individuellen Arbeitswelt bewegt und erschöpft zu haben, darf – wenngleich aus medizinisch-psychologischer Sicht meist zu spät – auf vermeintliche Ausgleichsangebote von sogenannter Arbeitgeberseite hoffen (Beförderung, Frühverrentung, Zwangsurlaub). An diesem Punkt stellt sich jedoch die Frage, ob ein Patient im Zustand schwerer, „körperlicher, psychischer und geistiger Erschöpfung, der durch normale Erholungszeiten nicht mehr kompensiert werden kann“, <sup>4</sup> von einem Urlaub noch nachhaltig profitieren kann, zumal er die Klaviatur sozial kompetenten und

authentischen Nichtarbeitens in der Regel nicht mehr einwandfrei beherrscht. Der Erschöpfungspatient gleicht den sogenannten Hapaxanthen, also jenen zartbesaiteten Gewächsen, die ihre ganze Energie in die Ausbildung einer einzigen, prächtigen Blüte gesteckt und von dieser Anstrengung so erschöpft sind, dass sie sich nie wieder erholen.

Zum Glück muss es so weit erst gar nicht kommen, wie ein Ausflug in die Performancekunst zeigt. Hier

**S. 141 [schön]** werden viele schöne Möglichkeiten erprobt, sich frei von ökonomischen Zwängen nach Kräften zu erschöpfen und dabei auch noch Spaß zu haben.

Georges Bataille betont in seiner *Aufhebung der Ökonomie*, erinnert uns Barbara Gronau, dass „nicht nur die Künste, sondern alle Formen von *cultural performances* prädestinierte Formen“ einer Verschwendung seien, die als „unproduktive Arbeit“, gar als „Luxusproduktion“ gelten könne.<sup>5</sup> Die Theaterwissenschaftlerin würdigt exemplarische Performances von Joseph Beuys, Marina Abramović, Einar Schleef und Jonathan Meese als „künstlerische Strategien der Verausgabung“<sup>6</sup> in Batailles antiökonomischen Sinn – Performances also, bei denen stundenlang im Kreis gefahren oder chorisch gestampft und die Geduld der Zuschauenden folglich auf eine harte Probe gestellt wird; die hemmungslos unbesonnene Veraus-

**S. 51 [immateriell]** gabung materieller und immaterieller, physischer und psychischer, finanzieller und lebenszeitlicher Ressourcen wird Meese zum Beispiel

**S. 7 [dilettantisch]** häufig als Dilettantismus ausgelegt.

Die dilettantische Erschöpfung ist überhaupt vielleicht das wirksamste Mittel gegen die Gefahr sich (auch

unfreiwillig) marktorientiert zu erschöpfen, weil sie unberechenbar, ökonomisch wertlos, aber alles andere als unsichtbar und übergebar ist. Wer sich im Theater nach Kräften verausgibt – sei es im Publikum, auf oder hinter der Bühne –, kann das an anderer Stelle kaum noch tun; deswegen handelt es sich hier um

**S. 121 [produktiv]** eine wahrhaft produktive, also keine ökonomisch-produktive Variante der Erschöpfung. Wahrhaft produktiv ist dilettantische Erschöpfung zum Beispiel da, wo sie die Geduld des Publikums nährt, indem sie ihm reihenweise Geduld entzieht. Denn nur wer in der Lage ist, lustvoll Zeit zu verschwenden (etwa im Theater), ist gegen die marktorientierte Form der Leistungsererschöpfung gefeit. Ökonomisch unproduktive Verausgabung muss also nicht laut und schrill vonstattengehen, sie kann sich auch leise und unsagbar langsam vollziehen – als ein Zuschauen etwa, das bereit ist, sich im zeitlichen Verlauf ewig lang erscheinender Aufführung vollständig zu erschöpfen.

Als sinnlich-kognitiver Vorgang affiziert das geduldige Zuschauen den daran beteiligten und sich läuternden Körper in seiner Gesamtheit, der einen sowohl indivi-

**S. 15 [emotional]** duell als auch kollektiv zu genießenden

Luxus produziert, den man sich zum Glück nirgendwo kaufen kann.



1

Hermann Paul, *Deutsches Wörterbuch*, Halle 1897.

---

2

Hildegard Maria Nickel,  
„Tertiärisierung, (Markt-)Individualismus, soziale Polarisierung – neue Konfliktlagen im Geschlechterverhältnis?“, in: Brigitte Aulenbacher u. a. (Hg.), *Arbeit und Geschlecht im Umbruch der modernen Gesellschaft*, Wiesbaden 2007, S. 27 – 44, hier S. 28.

---

3

Vgl. den sprechenden Roman:  
Kathrin Röggla, *wir schlafen nicht*, Frankfurt am Main 2004.

---

4

Georg Meck, „Erschöpft, ausgebrannt, arbeitsmüde“, in: *Frankfurter Allgemeine Zeitung*, [www.faz.net/aktuell/gesellschaft/gesundheit/burnout-syndrom-erschoeft-ausgebrannt-arbeitsmuede-1953421.html](http://www.faz.net/aktuell/gesellschaft/gesundheit/burnout-syndrom-erschoeft-ausgebrannt-arbeitsmuede-1953421.html), 8.3.2010.

---

5

Zitiert nach Barbara Gronau,  
„Ich ernähre mich durch Kraftvergeudung“. Künstlerische Strategien der Verausgabung“, in: Christel Weiler u. a. (Hg.), *Strahlkräfte. Festschrift für Erika Fischer-Lichte*, Berlin 2008, S. 149 – 164, S. 151.

---

6

Ebd., S. 149.

---

[geklaut]

Geklaut? Klar, besser als bloß zitiert! Kunstmachen muss kein friedliches Geschäft sein. Sich die Mittel zur

**S. 121 [produktiv]** künstlerischen Produktion *aneignen*, heißt unter gewissen Umständen mehr als bloß, sich bilden. Es bedeutet: die Mittel in Besitz nehmen, entwenden und zweckentfremden. Das Wort für diese Form der Aneignung ist Appropriation. Der Begriff der Appropriation hat viele Gesichter. Mindestens drei. Ein marxistisches, ein amerikanisches und ein gespenstisches.

1. Marxistisch heißt Appropriation *Wieder-Aneignung der Produktionsmittel*. Das ist ein kämpferischer Akt. So stellt er sich vor dem Hintergrund der allgemeinen Auffassung von den Frontverläufen im gesellschaftlichen Machtkampf dar: Die Herrschenden bringen die Produktionsmittel in ihren Privatbesitz. Dadurch enteignen sie die Allgemeinheit und legen den Grundstein für Ausbeutung und Entfremdung. Wer auf Arbeit mit den (privatisierten) Mitteln angewiesen ist, arbeitet den Herrschenden in die Tasche und verliert dabei jedes Gefühl für den Sinn und Zweck seines Tuns. Was sind die Mittel? Das sind beispielsweise die Maschinen in den Fabriken. In postindustriellen Gesellschaften allerdings nicht nur. Hier wird Kommu-

**S. 67 [kommunikativ]** nikation zur neuen Industrie. In der Dienstleistungsbranche, der Kulturindustrie und in geschäftlichen Verhandlungen überhaupt wird Kommunikation, das heißt *Sprache*, im weitesten Sinne Hauptmittel für die Produktion von Umsatz. Unter diesen Umständen bedeutet Appropriation, Kampf um die Wiederaneignung der kommunikativen Mittel zur (nicht ausbeuterischen) Schaffung von (nicht entfremdeten) sozialen Beziehungen. Es geht um die Rückgewinnung

der grundlegenden Fähigkeit, Gesellschaftlichkeit ins Leben rufen zu können. Wieder sprechen lernen, um anders miteinander leben zu können.

Die utopische Dimension dieser Gedanken hat eine sinnliche Seite. Denn die Überwindung von Ausbeutung und Entfremdung verheißt einen Qualitätssprung. Unter den Bedingungen ihrer privaten Enteignung ist der Umgang mit den Produktionsmitteln nur als bloßer Gebrauch zu erleben, der unterm Joch des Zwangs zur *Quantifizierung* von allem und jedem steht. „Wie viele? Wie lange? Wie oft?“ Was sich so nie stellen kann, ist die Frage nach den *Qualitäten* des Erlebens: „Ist es blau oder rot? Warm oder kalt? Erhellend oder nicht?“ Wenn qualitative Erfahrung schon aus der Produktion der Dinge und Gestaltung von Beziehungen verbannt ist, kann sie auch im Umgang mit den Früchten der Arbeit und im Leben mit anderen kaum mehr stattfinden. An ihre Stelle tritt „Erlebnisqualität“ als fetischisierter, bloß quantifizierbarer Aspekt des Produktpakets. Erst die Wiederaneignung der Mittel zur Gestaltung der Welt verspricht den neuen Zugang zur qualitativen Erfahrung des eigenen Handelns und Erlebens. Das Verhältnis der Sinne zur Welt, schreibt Marx, verändert sich in diesem Moment.<sup>1</sup>

Die Aneignung der Mittel der Gestaltung führt zur *Entprivatisierung der Sinne*. Ästhetische Erfahrung würde dann qualitativ nicht als deine oder meine, sondern als potenziell irgendwie teilbare wahrgenommen werden können.

Der Akt der Aneignung endet in der Kunst somit nicht mit der reinen „Aufdeckung“ der Mittel. Wenn er glückt, verändert er, was Mittel sind und wie sie erlebt

werden. Ins Qualitative hinein befreites Handeln und Sprechen *übereignet* die Mittel wieder der Allgemeinheit. Es gibt sie frei. Ihr Gebrauch wird umgewidmet. Und dem Prinzip der Freiheit und Lust aller zugegedacht und zugeeignet. Ein befreites Handeln und Sprechen gehört allen und keinem. Ein wirklich blau gemaltes Blau macht Blau wieder zu etwas, das jedem und niemandem gehört. Ideologische Programmatiken helfen bei der Entprivatisierung der Mittel kaum. Humor und Einfühlungsvermögen schon eher. Es kommt auf das Gespür an, mit dem jemand handelt und spricht. Dann spürt man schon, ob sich das Handeln und Sprechen von den Zwängen der Privatisierung der Sinne befreit.

2. In der US-amerikanischen Kunst der 1980er-Jahre scheint dieser Traum von der Überwindung der Entfremdung ausgeträumt. Der kalte Krieg hat die Weltpolitik nun schon so lange in einem Zustand der Bewegungslosigkeit eingefroren, dass man wirklich den Eindruck gewinnen könnte, die Geschichte habe ihr Ende erreicht. Jetzt fällt höchstens noch die Bombe. Ansonsten tut sich nichts mehr. In dieser Leere leuchten die Produkte in den Regalen umso magischer. Nach dem Tod der Ideale der Moderne sind die Warenfetische das letzte Heilige, was bleibt. Aber sie schweigen. Wie sie zum Sprechen bringen? Durch das Ritual ihrer Appropriation und Re-Präsentation unter zugespitzten Bedingungen: noch leerer, noch heller, noch teurer, noch mehr wie auf Kokain, noch mehr als perfekter Fetisch mit perfektem *finish*. Der Blick muss über ihre Oberfläche gleiten wie die Zunge über Eis am Stil. Jeff Koons Basketballbälle — in Aquarien halb eingetaucht in destilliertes Wasser in perfektem

Equilibrium schwebend – sprechen über alles, was die stumme Warenwelt über sich und das Ende der Geschichte sagen können wollte: OH, AMERIKA!

Die Theorie gibt dieser Apotheose des Warenfetischs einen Dreh ins Melancholische. Craig Owens und Douglas Crimp beschreiben die Geste der Appropriation und Re-Präsentation, frei nach Walter Benjamin, als Perlentauchen nach den Überbleibseln einer untergegangenen Zivilisation.<sup>2</sup> Der Moderne. Wenn die Re-Präsentation die Relikte wieder zum Leben erweckt, dann nur für den Bruchteil einer Sekunde. Gerade lang genug, um ihr eigenes Verstummen und Erlöschen zu kommunizieren: Aus und vorbei.<sup>3</sup>

Was praktisch im Zeichen der Warenfetischmagie der neuen Welt betrieben wird, findet seine theoretische Darstellung in Begriffen, die der Erzählung vom Trauerspiel und Untergang der alten Welt entnommen sind.

In den Staaten wird dieses Spiel bis heute weitergespielt. Jede neue Generation arbeitet daran, sich die Sprache der Produkte auf dem neuesten Stand der Warenintelligenz anzueignen und diese angeeignete Sprachkompetenz als solche auszustellen. Im Trick-

**S. 79 [kreativ]** film geschieht das zurzeit am kreativsten.

Auf der Ebene frei anverwandelter Objekt-Magie sind Filme wie *Toy Story I-III* vielem weit überlegen, was in New Yorker Galerien hängt.

3. Mittlerweile aber ist ebenso klar: Der Krieg war nie vorbei. In den alten Kolonien wurde immer und wird weiterhin geschossen. In Ländern, in denen die Sprachen der Produktwelten (bis vor kurzem) nicht die anderen Sprachen der Kultur ersetzt (oder in sich

aufgesaugt) hatten, hat auch die Moderne nie ganz aufgehört. In den Ländern des ehemaligen Ostblocks zum Beispiel hat sie in der Untergrundkultur fortgelebt, gerade weil der Geist des modernen Emanzipationsstrebens sich nicht im selben Maß in Besitz und Macht ummünzen ließ (und lassen musste!) wie in der westlichen Kulturindustrie. Der Geist eines nicht materiell gebundenen, modernen Emanzipationsstrebens

**S. 61 [immateriell]** geht also weiterhin um. Ebenso wie die Geister des (post-)kolonialen und imperialistischen Unfriedens.

Geister aber kann man sich nicht wirklich aneignen. Der Geist einer Geschichte, die nicht zur Ruhe kommt, kann nicht, wie ein Gegenstand oder Zeichen, appropriiert werden. Die Beziehung zu Geistern lässt sich nicht in Form von klaren Besitzverhältnissen regeln. Besitzt du den Dämon, wenn du seinen Namen kennst? Oder bist du von ihm besessen, weil du dich mit ihm eingelassen hast? Du denkst vielleicht, dass der Teufel in deinem Auftrag handelt. Aber wie kannst du dir da so sicher sein, wenn du ihm deine Seele doch schon verpfändet hast?

Kunst, die im Wissen um die Instabilität von Macht und Besitzverhältnissen den Geistern einer untoten Kolonialkriegs- und Emanzipationsstrebens-Geschichte begegnet, kann nicht (nur) auf materielle Aneignungsverfahren vertrauen. Sie muss andere Risiken eingehen: mit Untoten tanzen, Geister beschwören um sie auszutreiben oder von ihnen besessen zu werden, – bis zur nächsten Zeremonie, wenn das Verhältnis wieder neu auszuhandeln ist. Sich die Mittel anzuverwandeln, heißt hier, selbst *zum Medium* zu werden.

Zum Kanal. Um mit Geistern interagieren zu können, müssen wir ihnen unsere Körper als Kommunikationsmittel anbieten: sie mit unseren Zungen sprechen lassen, damit sie durch (und in) uns materielle Gestalt annehmen. Sinnlichkeit ist hier durch und durch kollektiv. Denn das, was erlebt und verhandelt wird, sind Kräfte, die aus dem Unterbewusstsein der Gesellschaften heraus wirken und Gegenstand ihres bewussten Erlebens werden müssten, um gebannt werden zu können. Hier liegt eine Schwelle, an der das marxistische Streben nach Emanzipation durch die Wiederaneignung der Gestaltungsmittel von Welt und die US-Schule der Produktmagie-Sprachen-Aneignung an eine Grenze stoßen, auf der Macht und Besitz als Faktoren im Kampf um Aneignung (besitzen oder besessen sein) zwar weiter eine Rolle spielen, aber nicht länger allein in greifbar materiellen Kategorien verhandelt werden können. Weil es um die Geister einer unabgeschlossenen Moderne, unsere Geister, geht.

1

Karl Marx, „Ökonomisch-philosophische Manuskripte“, Karl Marx und Friedrich Engels, Werke, Ergänzungsband, 1. Teil, Berlin 1968, S. 539ff.

2

Douglas Crimp, „Pictures“, in: Brian Wallis (Hg.), *Art After Modernism: Rethinking Representation*, New York 1984, S. 175–188, und Craig Owens, „The Allegorical Impulse: Toward a Theory of Postmodernism“, in: *October*, Nr.12, Frühjahr 1980, S. 67–86 und Nr.13, Sommer 1980, S. 59–80.

3

Crimp schreibt in diesem Sinne, dass das wie ein Fetisch-Objekt appropriierte und re-präsentierte Bild aus der visuellen Kultur des untergehenden Abendlands im Moment seiner Aufführung vor allem die Sehnsucht im Blick des Betrachters widerspiegelt: „The duration of a fascinated, perplexed gaze, whose desire is that they disclose their secrets; but the result is only to make the pictures all the more picture-like, to fix forever in an elegant object our distance from the history that produced these images. That distance is all that these pictures signify.“

Diese unerfüllbare Sehnsucht widerzuspiegeln, ist, nach Crimp, Ziel und Aufgabe von Appropriations-Kunst. Crimp, S. 183.

[genial]

In Musils Roman *Mann ohne Eigenschaften* möchte die Hauptperson Ulrich eigenschaftslos werden, nachdem sie in der Zeitung über ein „geniales Rennpferd“ gelesen hat. Ulrich wird daraufhin sehr präziser Beobachter der Wiener Zwischenkriegsepoche, deren spätfeudale Administrationsdichte eine ideale Bühne für die Protagonisten einer neuen Zeit bildet: Wagnerianer, Lebensphilosophen, Bellizisten, Anschluss-Vorbereiter.

Ebenso wie die Begeisterung für das Schaukelpferd Dada ist die Entscheidung Ulrichs auf ein neues kulturelles Dispositiv gerichtet – die Moderne –, nachdem die großen Kategorien des 19. Jahrhunderts von zu viel Druckerschwärze und ideologischem Betrieb unbrauchbar geworden zu sein schienen. Seit Beginn der 1990er-Jahre werden dieselben Kategorien so kritisch rekonstruiert wie preußische Schlösser oder Museumsinseln, das heißt, sie erscheinen in dieser seltsamen Sterilität, die Rekonstruktionen an sich haben – als Asservaten einer Geschichte, deren Vergegenwärtigung eine klare Funktion von politischer Legitimation erfüllt. Das Attribut genial könnte zu diesen Asservaten gehören.

In diesem Glossareintrag beziehe ich mich auf einen Text über das „Genie als Bedürfnis der bürgerlichen Gesellschaft“, den ich 1993 für das Buch *Akademie* schrieb. Das Buch lieferte damals eine kritische Bestandsaufnahme des Lehrsystems Kunst, die konträr stand zu einer Epoche, in der nationale und neoliberale Kategorien ganz neu angewandt und rehabilitiert wurden. In dem Text habe ich mich auf die Affinität des Geniebegriffs zu zwei Konstanten bürgerlicher Ideologie konzentriert: liberale Ökonomie und

S. 87 [kritisch]

Naturrecht. In der Ökonomie war der Geniebegriff eine Kompensation:

„Bereits Adam Smith hatte die Entstehung des Mehrwerts als Geburt aus Arbeit und Rohstoff mit dem Flair [...] eines wirtschaftlichen ‚Wunders‘ umgeben, so, als wollte er vergessen, daß Mehrwert, dieses Enzym, das industrielle Entwicklung zur Revolution des Kapitals macht, sich aus der doppelten Buchführung in Bezug auf den Wert Arbeit ergibt: die Differenzen zwischen Lohn-, Produkt- und Warenpreis. [Das Genie] [...] übernimmt die Rolle eines produzierenden Einzellers mit Vorführcharakter. Adam Smith zelebriert, wie aus schönem Material, allein kraft des Geistes und nicht kraft der Abhängigkeitsverhältnisse von Produktionseigentum, scheinbar unvergängliche Werte geschaffen werden. Die künstlerische Produktion wird in der Figur des Genies [...] als programmatische Selbstverwirklichung [vorgeführt] in Stellvertretung für die, deren Arbeit in einer Anzahl von Lebenszeitstunden quantifiziert wird.“<sup>1</sup>

Im Naturrecht reproduziert sich der Geniebegriff zunächst vitalistisch und dann doch industriell: Im 17. Jahrhundert ermöglichte das Naturrecht, Regierungen säkular zu legitimieren – durch rationales, „natürliches“ Schlussfolgern. Im 18. Jahrhundert wurde Natur, beziehungsweise diese Legitimität mit Emphase versehen, im Sinne von Sprache und Volk. „Der Wechsel der Paradigmen: von der Theodizee zum Naturrecht, vom Rationalismus zur Empirie und Sensualismus, könnte ein abstrahierter biologischer Ersatz sein, der den Verlust der familialen Existenzregelung in der Ständegesellschaft und die daraus

folgende, beängstigend unbegrenzte Einsetzbarkeit des Einzelnen in der industriellen Produktion begrifflich zu fassen versucht. Unterstützen würde diese Spekulation, daß in der liberalen Ökonomie aufgrund des Naturrechtsgedankens eine Gesellschaftskonstruktion entwickelt wird, deren Gravitationsprinzip ausschließlich aufgrund der mit gleichmäßiger Heftigkeit vertretenen Eigensucht ihrer einzelnen Mitglieder funktioniert. [...] Diese Vitalität wird letztendlich von der Kulturseite im Geniebegriff adaptiert. So bildet ‚Natur‘ auch bei Rousseau zeitgleich mit der liberalen Ökonomie die Voraussetzung zur Differenzbildung gegenüber der aristokratischen Kultur. [...] Hamann, dessen *Aesthetica in nuce* neben Rousseau von größtem Einfluß auf den Sturm & Drang ist, vergleicht die genialische Inspiration mit den eleusinischen Naturvereinigungsmysterien der Antike. So ist es nicht der Künstler als Person, der da spricht, sondern in seiner Emphase spricht die Natur persönlich durch ihn. Er wird lediglich zum Medium der allgemeingültigen Substanz, die sich durch ihn vermittelt. [...] Was die Natur angeht, geschieht eine folgenschwere Umwertung zur genetischen Prädestination. [...] Kant definiert Genie als, angeborene Gemütslage‘.

Nun übernehmen die Naturwissenschaften die Untermauerung dieses Angeborensens als biogenetische Größe. 1775 schrieb Lavater unter Mithilfe Goethes die ‚Physiognomischen Fragmente zur Beförderung der Menschenkenntnis‘. Darin geht es um die Lehre der Ausprägung seelischer und ererbter Merkmale in Gesichts- und Schädelform. [...] In der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts vertritt Cesare Lombroso



unter Berufung auf Lavater und Gall die Ansicht, daß Verbrechen das notwendige Ergebnis der genetisch festgelegten physiologisch-psychologischen Eigenart des Täters seien. Seine zweite Arbeit handelt von den Beziehungen zwischen Genie und Wahnsinn. Genie ist seiner Meinung nach ein Ergebnis besonders großer Rassenmischung und deswegen nah am Pathologischen.“<sup>2</sup>

Die beiden Zitate können hoffentlich den historischen Rahmen der damaligen Diskussion zum Attribut genial aufzeigen.

Ich war und bin mir unsicher, inwieweit „genial“ wirklich noch als Träger gesellschaftlicher Ideologie taugt. Es ist eng verknüpft mit einer zentralen Position des Künstlers in einem Staat, für den Kultur Ausdruck und Legitimität von Nation ist. Man könnte denken, dass in der Globalisierung die Künstler\_innen eher mehr

S. 115 [prekär] oder weniger prekäre Selbst-Manager sind, die atomisiert von einer Residency/Biennale zur anderen jetten. Aber andererseits ruft genau das eine neo-konservative oder explizit rechte Agenda hervor, die kulturelle Restauration um so stärker betreibt, je „unnationalisierbarer“ die globale Wirtschaft zu sein scheint. Darin können künstlerische Positionen, die mit dem Attribut genial versehen werden, erneut ideologisch gebraucht werden – zwar eher als Repliken eines bereits gewesenen Kulturbegriffs, der aber eben deswegen, weil er vergangen ist, gerade so hochgeschätzt ist wie die Küchengeräte von Manufaktum oder der Disney-klassizismus der Bertelsmannzentrale, Unter den Linden.

Die Schönheit des Rennpferdskeletts, die stückweißen Knochen, die nichts erzählen über die Kanonen

oder Schinderwagen, die es vielleicht gezogen hat, ergeben eine Rekonstruktion, die dann auch wieder das Attribut genial als auratische Geschichtlichkeit zulässt. Das ist ein Prinzip der Restauration.

1

Alice Creischer, „Das Genie als Bedürfnis der bürgerlichen Gesellschaft“, in: Stephan Dillemuth (Hg.), *Akademie*, o. O. 1993, S. 86f.

2

Ebd., S. 92f.

[immateriell]

Will man gegenwärtig eine Definition geben, wird wie selbstverständlich zunächst Wikipedia aufgesucht. Zum Begriff Immaterialität findet man verschiedene Bedeutungskontexte beschrieben. Zentral seien der Platonismus und seine Gegner, die moderne Physik, die mit Begriffen wie Energie, Gravitation und Information hantiert, die Rechtswissenschaft, die mit Immaterialgütern und immateriellen Vermögensgegenständen zu tun hat und der Traduzianismus, demzufolge die Seele immateriell sei. Seltsam unterbelichtet ist jene Bedeutung, die für neomarxistische Theorien der Arbeit und für die Selbstbeschreibung von Künstler\_innen so zentral geworden ist: die Frage nach der Wertschöpfungslogik immaterieller Arbeit. Nur kurz wird die dogmatische Seite der materialistischen Dialektik angeschnitten, derzufolge eine objektive Realität erst den ideellen Überbau schafft. Drückt man die Seite jedoch aus, wird man an prominenter Stelle darüber informiert, dass der eben gelesene Text unter der *Creative Commons Attribution/Share Alike*-Lizenz verfügbar und Wikipedia® eine eingetragene Marke ist. Der Artikel selbst ist Produkt immaterieller Arbeit mit all ihren Paradoxien. Man ist verführt zu unterstellen, dass das Schweigen über immaterielle Arbeit Ausdruck ebendieser ist.

Bereits vor der Artikulation einer Theorie immaterieller Arbeit wurde der Zusammenhang von Produktion [s. 121 \[produktiv\]](#) und Wissen sowie sozialer Interaktion untersucht. Georg Lukács' Analyse der „entfremdeten“ Wissensarbeit in den 1920er-Jahren bezog sich auf Marx' Analyse der kognitiven Konstitution des „freien“ Lohnarbeiters als notwendigem Gegenstück zur

materialen Produktion. Auch Max Webers Analyse der protestantischen Arbeitsethik ist im Grunde eine Geschichte bestimmter Formen des Wissens über das Selbst. Sein Begriff der „weltlichen Askese“<sup>1</sup> erfasst eine systematische Beziehung zwischen Selbsttechniken und Ökonomie.

Die diskursiven Stränge, die in den späten 1990er-Jahren im Ausdruck immaterieller Arbeit zueinanderfanden, sind der Marx der *Grundrisse*, feministische Konzepte der Sorgearbeit und Theorien der Informationstechnologien.

Im „Maschinenfragment“ spricht Marx von der zentralen Rolle, die Wissen und soziale Relationen für die Industrialisierung spielen. Nicht allein die Transformation von Naturdingen in Handelsgüter und Produktionsmittel treibe diese an, sondern in gleichem Maße die Explikation von Prozessen, also implizites und explizites Wissen über Abläufe, Zusammenhänge, Relationen. François Lyotard und Villém Flusser liefern mit dem Narrativ der Moderne als „Informatisierung“,<sup>2</sup> die eine epochenprägende Neuausrichtung der globalen Kultur auf Wissen mittels Informationstechnologien meint, eine wichtige Zutat.

Der postoperaistische Begriff immaterielle Arbeit ist mehrdeutig und durchaus umstritten. Im Allgemeinen bezieht er sich auf die veränderte Natur und Organisation von Arbeit in der „postfordistischen“ oder „postindustriellen“ Gesellschaft. In seinem Text *Immaterial Labor* von 1996 beschreibt Maurizio Lazzarato einerseits die Implementierung von Informations- und Kommunikationstechnologien in industrielle Prozesse, andererseits hebt er auf einen insgesamt neuen

Charakter von Arbeit als Handhabung von Information ab. Auch der Zuwachs der Service-Industrie, der steigende Stellenwert kultureller Produktion werden angesprochen. Immateriell ist demnach jene Arbeit, die Wissen oder Kultur als Ware produziert. Die Ware kann dabei ein Service-Angebot, ein Werbespot, ein Modeartikel oder ein Kunstwerk sein.

Immaterielle Arbeit in diesem Sinn ist untrennbar von Prozessen der Kooperation und Kommunikation.

**S. 67 [kommunikativ]** Aus der Sicht der Arbeiter\_innen ist Arbeitszeit damit nicht mehr von Freizeit zu trennen. Wenn weiterhin Wissen und soziale Interaktion zentrale Produktionsmittel werden, hat das zur Folge, dass das „Wertgesetz“ nicht mehr hält. Arbeitszeit kann dann nicht mehr als Maß der Werte dienen. Darin besteht die Neuinterpretation des „Maschinenfragments“ und des Begriffs *general intellect*.

Was nun in erster Linie produziert wird, ist Wissen und Subjektivität. Einerseits erfährt die Subjektivität der Produzierenden eine Veränderung. Sie sind nun Manager\_innen ihres eigenen Arbeitsprozesses,

**S. 67 [kommunikativ]** Kommunikator\_innen und Unternehmer\_innen. Bezogen auf die Subjektivität der Verbraucher\_innen des immateriellen Produkts besteht die Arbeit in einer Transformation von Geschmacksrichtungen, **S. 15 [emotional]** Wünschen, Affekten und Haltungen. Da das Produkt grundsätzlich kommunikationsförmig ist, wird damit auch die Unterscheidung zwischen Produzent\_innen und Konsument\_innen verwischt. Paolo Virno

**S. 185 [virtuos]** hat außerdem den Begriff des Virtuosen stark gemacht, demnach immaterielle Arbeit nicht von ihrem kompetenten Vollzug (oder ihrer „Performance“)

getrennt werden kann. Das heißt: Von den individuellen, kompetenten Fähigkeiten des Produzenten / der Produzentin.

Seit den 1960er-Jahren haben marxistische Feminist\_innen betont, dass die (Re-)Produktion von Subjektivität durch unbezahlte, weibliche Sorgearbeit nicht erst seit Neuestem notwendig ist, sondern immer

S. 121 [produktiv] schon produktiv, im Sinne von systemnotwendig, war. Diese besteht sowohl aus materiellen als auch aus immateriellen Tätigkeiten; aus Erziehung, Putzen, Kochen, Gefühlsmanagement und sexuellen Dienstleistungen. Sorgearbeiter\_innen (re-)produzieren sowohl Kultur als auch lebendige Körper und sie sind dabei selbst leiblich involviert. Donna Haraway thematisierte bereits in ihrem *Cyborg Manifesto* (1985) die perpetuierte Vernutzung der Körper der Arbeiterinnen in den Produktionsstätten für Informationstechnologien in Asien und wies auf die ausbeuterische Verschränkung von unbezahlter und schlecht

S. 25 [erschöpft] bezahlter Hausarbeit im Niedriglohnssektor hin.

Die Herstellung immaterieller Güter verlangt also nach wie vor Herstellung und Verschleiß materieller Ressourcen, von Substraten und Systemen sowie von lebendigen Körpern. Eine marxistisch grundierte Geografie hat außerdem die Tatsache unterstrichen, dass die „Fabrik ohne Wände“<sup>3</sup> nur in Graden und lokal immateriell oder wissensbasiert ist. Sie ist vielmehr als eine Umverteilung des Territoriums und der Arbeitnehmer\_innen zu betrachten, die die Wissensarbeiter\_innen und Kulturschaffenden mit den Niedriglohnarbeiter\_innen in Industrieanlagen, sowie Primär- und Dienstleistungsbereich durch Informations-

und Logistiknetzwerke verbindet. Darüber hinaus sind diese Netzwerke selbst materiell (Kabel, Stromerzeugung, Elektroschrott), wie strenggenommen auch ihre Produkte (Lese- und Abspielgeräte, Bücher).

In Bezug auf die künstlerische Produktion hat Pierre Bourdieu ein Konzept vorgelegt, das die Logik der Wertschöpfung immaterieller Arbeit analysiert.<sup>4</sup> Demnach ist der Unterschied zwischen ökonomischem Kapital und symbolischem Kapital in erster Linie ein zeitlicher: Ökonomisches Kapital ist im Moment verfügbar und verflüssigbar, symbolisches Kapital (etwa in Form von Kunstwerken und Ideen) muss zum Zeitpunkt seiner Hervorbringung interessenfrei erscheinen, um später umso effektiver in ökonomisches Kapital transformierbar zu sein.

Als Konsequenz können wir annehmen, dass aktuell zwei Hauptprodukte künstlerischer Produktion in a) Ressourcen zur effektiven Bearbeitung des Selbst und b) in der Produktion des Künstlers / der Künstlerin als Ikone oder Marke bestehen. Gerade auf dem Gebiet der Performance-Kunst, die keine Werke im engen Sinn produziert, sind Image und Bekanntheit der Künstler\_innen und sein / ihr Name jene Waren, die zirkulieren. Ob der *material turn* der letzten Jahre eine Gegenreaktion darauf ist oder vielmehr den auratischen Charakter des Künstlerimages noch weiter fetischisiert, wäre zu diskutieren.

1

Max Weber, *Die protestantische Ethik und der „Geist“ des Kapitalismus*, Bodenheim 1993.

---

2

Villém Flusser, *Ins Universum der technischen Bilder*, Göttingen 1995.  
Und François Lyotard, „Das Wissen in den informatisierten Gesellschaften“, in: Claus Pias/ Joseph Vogl u. a. (Hg.), *Kursbuch Medienkultur. Die maßgeblichen Theorien von Brecht bis Baudrillard*, München 1999, S. 495 – 498.

---

3

„Factory without walls“, see Antonio Negri, *The Politics of Subversion: A Manifesto for the Twenty First Century*, Cambridge 1989.

---

4

Pierre Bourdieu, *Les règles de l'art. Genèse et structure du champ littéraire*, Paris 1992.

---

Anna Bromley, Michael Fesca,  
Sara Hillnhütter, Eylem Sengezer,  
Olga von Schubert

[inflationär]

Die übermäßige Verwendung von Begriffen nennt man zuweilen inflationär. Im vorliegenden Glossar werden Werturteile über Kunst und Arbeit verhandelt, deren sprachliche Valenz sich in gewisser Weise mit dem Wert des Geldes vergleichen lässt. Im Gegensatz zum monetären Wert können die von Inflation bedrohten Begriffe nicht ihre Kaufkraft, wohl aber ihre Bedeutung verlieren.

In einer Gemeinschaft, in der Wissen, soziale Interaktionen und Emotionen warenförmig werden, lässt sich eine zunehmende Entgrenzung von Kunst und Arbeit beobachten. Aus der Kunst stammende Attribute

**S. 79 [kreativ]** – wie etwa kreativ oder virtuos – finden in **S. 185 [virtuos]** Arbeitswelten eine starke Verbreitung. Diese inflationär verwendeten Begriffe dienen als Anzeiger dafür, dass immaterielle Qualitäten einen Tauschwert erhalten und sprachlichen wie monetären Ökonomien

**S. 91 [immateriell]** unterliegen. Werturteile sind Anzeiger für gesellschaftliche Leistungs- und Bewertungskonventionen. Die Häufung dieser Wörter zeigt, dass die in ihnen steckenden Ideen und Qualitäten einer Bedürfnisstruktur entsprechen. Kreativität, Eigenverantwortung und Selbstverwirklichung sind Grundmotive einer Wissensgesellschaft, in der zunehmend Dienstleistung produziert wird. Ob Fremd- oder Selbstzuschreibung, die hier glossierten Adjektive bieten einen ökonomischen Gegenwert, der ihnen zugeschrieben wurde, sie bewerten und unterliegen dabei selbst sprachlichen Wertökonomien.

Die Form des Glossars ermöglicht, zeitgenössische Kommentare miteinander in Bezug zu setzen ohne Zusammenhänge linear gestalten zu müssen oder

Begriffe nur in ihrem lexikalischen Sinne zu verstehen. Dabei kommt die Wandelbarkeit der Zuschreibung und Bewertung zum Vorschein. Wir schlagen keinen Exodus vor, wie ihn Ève Chiapello und Luc Boltanski im Sinn hatten, sondern erwägen die Möglichkeit der

**S. 87 [kritisch]** Kritik, ohne uns von der Stelle zu bewegen.

**S. 33 [geklaut]** Es geht darum, sich wertende Eigen- oder Fremdzuschreibungen wieder anzueignen, um einen Perspektivwechsel vorzunehmen.

Betrachtet man den gegenwärtigen Diskurs der Entgrenzung der Künste, so fällt auf, dass die Bewertung von künstlerischem Tun und Erwerbsarbeit **S. 121 [produktiv]** mit nahezu denselben Adjektiven benannt wird. Was Beuys mit den Worten des Dichters Novalis als Forderung formulierte – dass jeder Mensch ein\_e Künstler\_in sei –, ist für den italienischen Philosophen Paolo Virno zur Krisendiagnose geworden.

Die Kompetenz des selbstbestimmten Arbeitens erfreut sich einer solchen Beliebtheit, dass deren Prinzipien einer kapitalen Nutzbarmachung unterzogen werden. Immer mehr Menschen müssen zu virtuosen **S. 185 [virtuos]** Performer\_innen werden, wenn Bewertungsmaßstäbe für Arbeit im Spätkapitalismus schwinden. Symptomatisch dafür ist, dass in einigen Regionen mehr Newsletter als Autos produziert werden und fast überall Erwerbsarbeit zur Mangelware wird. Gesellschaftliche Erwartung ist somit weniger an die Materialität von Arbeit gekoppelt, als an die Möglichkeit zur **S. 15 [emotional]** Identifikation und affektiven Reaktion.

Kreativität unter den Bedingungen des ökonomischen Wettbewerbs wird zur fließbandhaften Abweichung von der Norm; das Abweichen zur Regel.

Selbstverwirklichungsdruck ist die Kehrseite des Versprechens einer unabhängigen, selbstbestimmten Arbeit. Durch ihre kapitale Nutzbarmachung wird die Freiheit bei der Arbeit selbst zu einem inflationären Gut, die sich in ihr Gegenteil, die prekäre Bedingtheit,

**S. 119 [prekär]** verwandeln kann. So antwortet Martin Kippenberger lakonisch auf Beuys mit den Worten „Jeder Künstler ist ein Mensch“.

Doch worin besteht die Innovationserwartung gegenüber künstlerischen Prinzipien? Kunst-Machen heißt Zeichen-Experte sein, was so viel bedeutet wie, die bewegliche immaterielle Gedankenmasse unserer

**S. 67 [kommunikativ]** Wörter und Bilder zum Ausgangspunkt von Gestaltung zu machen. Zeichen-Experten, zu denen auch die Hochstapler gehören, arbeiten keineswegs nur mit Begriffen in Schreib- oder Sprechakten, sondern sie können sich auch der Performanz der

**S. 107 [performativ]** Objekte bedienen. Dinge sind – wie Wörter und Bilder – verbunden mit Handlungs- und Bewertungskonventionen, die für das Kunstmachen und das

**S. 141 [schön]** Hochstapeln gleichermaßen dienlich sein können. Das Spiel mit den Erwartungen und deren Verfehlung bietet Betrachter\_innen und den Künstler\_innen ein Perpetuum mobile der möglichen Erfahrung und Gedanken an. Eine kritische Haltung kann sich

**S. 191 [subversiv]** vor allem in der Veränderung der Wahrnehmung äußern und weniger im Dagegen-Sprechen.

Als Eckpfeiler für die Besprechung von Kunst und Arbeit dienen der Arbeitsgruppe bekannte Strategien eigensinniger Produktion wie das Dilettieren, das virtuose Aufführen und das *nerd*-Sein. Die Ausstellung DIE IRREGULÄREN – ÖKONOMIEN DES ABWEICHENS



zeigt, wie das Über- und Unterbieten von Leistungsstandards durch die Prinzipien freier Arbeit zu individuellen Wegen des Expertentums führt. Die Janusköpfigkeit der Figurationen Dilettant\_in, Virtuos\_in und *nerds* bildet das Drehmoment eines unerschöpflichen Urteils.

Virtuosentum bezeichnet die Fähigkeit, das Publikum in den Bann zu ziehen und jenseits etablierter Aufführungspraktiken Erwartungen zu übertreffen. Gerade weil es für die virtuose Handlung keine Maßstäbe gibt, denn diese sollen ja übertroffen oder unterlaufen werden, kann sie sich aber auch leicht als Bluff herausstellen. Das Virtuose ist nicht nur eine Sache der Meister, sondern auch ein Mittel von Taschendieben und Hütchenspielern. Wirkt der Inhalt durch die Ausführung überhöht, kann sich das Publikum angesichts eines Klavierspiels oder virtuoseren Vortrages gleichermaßen betrogen und betört fühlen.

Die Auf- und Abwertung professioneller oder dilettierender Kunst hat ebenfalls eine lange Geschichte. Vormalig war die Liebhaberei der Oberschicht vorbehalten, die das Geldverdienen nicht nötig hatte. Das „Dilettieren“, in der „Kräuterschreibweise“,  
 S. 7 [dilettantisch] ist eine künstlerische Strategie, die Disziplinen unterläuft und als authentisch wahrgenommen wird, da sie aus der Erfahrung heraus agiert. Mit einer Motorsäge Musik zu machen – wie es die Einstürzenden Neubauten mal taten –, bedeutet den Unterschied zwischen dem Lernen und dem Produzieren aufzulösen; einfach Machen und daraus neue und eigene Maßstäbe entwickeln.

Jegliche Attribute, mit denen Kunst oder Arbeit

bewertet werden, können sich zu menschlichen Eigenschaften entwickeln. Es wird der Versuch gemacht,  
 S. 177 [vielversprechend] vielversprechende Individuen in der Arbeitswelt frühzeitig zu identifizieren. Ein solches Phänomen lässt sich möglicherweise in der gegenwärtigen Modeerscheinung des *nerds* beobachten. Das Wort *nerd* bezeichnete vormals eine Figur, die sich durch ihre vermeintliche Unsportlichkeit und  
 S. 189 [uncool] ihr Strebertum auszeichnete. Die Autonomie dieser vermeintlichen Randgruppe begründet sich vor allem durch ihre Alleinstellung als Experten\_innen. Vornehmlich aus der Beschäftigung mit unanschaulichen, komplexen Sachverhalten erfahren *nerds* die Intensität, die andere aus sozialen Beziehungen schöpfen. Expertentum nach eigensinnigen Maßstäben funktioniert für *nerds* unabhängig von der Verwertbarkeit ihrer Kenntnisse und ihrer Arbeit. Man könnte meinen, hier realisiere sich die Forderung von Guy Debord, der davon sprach, die Kunst abzuschaffen und sie im Leben zu realisieren, was so viel heißen könnte wie, jegliche Zuordnung zu einer eingrenzenden Disziplin unmöglich zu machen. Die Idee einer planbaren Bedarfsdeckung oder Kosten-Nutzenrechnung wird damit konterkariert und so sind die Ergebnisse *nerdiger* Arbeit unberechenbar.

Seit *nerds* als die ultimativen Angestellten gelten und in der Mitte der Gesellschaft angekommen sind,  
 S. 43 [genial] erlebt der Geniekult einen neuen Aufschwung. Das Produzieren ist zur reinen Kopfsache geworden. Wie den Künstler\_innen wird den *nerds* die Fähigkeit zugeschrieben, aus dem Nichts zu erschaffen. Diese Projektion zeigt sich deutlich in der Pathologisierung

von meist männlichen Subjekten, die Inselbegabung zeigen, aber Schwierigkeiten haben, sich sozial anzupassen. In der Zuschreibung des sogenannten Asperger-Syndroms erweisen sich gesellschaftliche Leistungs- und Bewertungskonventionen als Machtmomente, die weit über die Bewertung von Arbeit hinausgehen und auf ein genetisch-körperliches Potenzial abzielen. Das Syndrom beschreibt Personen, die häufig über eine überdurchschnittliche Auffassungsgabe für mathematische und physikalische Zusammenhänge verfügen und keine Erschöpfung im

S. 25 [erschöpft] Umgang mit Details kennen. So war in den vergangenen Jahren von Firmen zu lesen, die bevorzugt Menschen mit Asperger-Syndrom einzustellen wünschten.

Das Stereotyp des *nerd* wird mit blassen, häufig depressiv wirkenden Personen karikiert, die absurde Hobbies oder Sammelleidenschaften pflegen, cyborghaft mit Technologien und Handfertigkeiten ausgestattet sind, rasterhaft überschaubare Zeitstrukturen brauchen und durch ihre sonderbare Kommunikations-

S. 167 [vernetzt] art auffallen. Die erträumten *nerd*-Subjekte träumen sich gern in Alter Egos hinein, die an ihrer Stelle alle erdenkbaren heteronormativen sexuellen Attribute haben und ihre bipolaren Gegenstücke vor dem Gemeinen und Bösen dieser Welt retten.

Das Stereotyp verrät es schon: Es handelt sich um eine Spielart von Arbeit, die sowohl das Effektive als auch den Effekt ignoriert. Man könnte fast meinen, das *nerd*-Sein nahm unbemerkt die Stelle des Künstlerischen / Kreativen ein – ohne Kunst sein zu wollen.

[kommunikativ]

[AB] In den meisten Wörterbüchern wird kommunikativ als gesprächig (auch schwatzhaft), mitteilungsbedürftig und freimütig definiert. Das Attribut scheint eine redegewandte, sich klar und ausdrucksstark artikulierende Person zu meinen,<sup>1</sup> und diese Definitionen erwecken den Eindruck, als werde das Sprechen hier über Gesten und andere visuelle Zeichen gesetzt. Offensichtlich erwartet man sich den Erwerb einer kommunikativen Kompetenz in erster Linie über die lautsprachlichen Fertigkeiten. Wie könnte das Attribut kommunikativ von einer Welt der Zeichen und Gebärden subversiv angeeignet werden?

[CSK] Das ist eine dieser Fragen, die ich, als Künstlerin, mir ständig stelle. Das Klangliche steht bei der Kommunikation immer im Vordergrund, so dass für visuelle Aspekte wenig Raum bleibt. Mit der Zeit habe ich gemerkt, dass der Trick darin besteht, Ton einfach als Medium für meine visuelle und gestische Kommunikation zu nutzen. Mit dieser Methode kann ich meine Ideen einem viel breiteren Publikum frei zugänglich machen. Um den Wert meiner eigenen Klanglichkeit in dieser lautsprachlichen Gesellschaft zu erhöhen, bin ich im Moment dabei, meine Stimme buchstäblich und im übertragenen Sinne in eine Art von „Währung“ zu transformieren. Die meisten meiner Video-Interviews sind zum Beispiel nicht von Dolmetschern für Gebärdensprache synchronisiert, sondern man kann die Videos nur mit englischen Untertiteln ansehen. Bei meinen akustischen Projekten lasse ich den Ton

§ 131 [professionell] nicht professionell archivieren, weil ich

nicht permanent ein Medium aufnehmen will, das ich für extrem vergänglich, flüchtig und kurzlebig halte. Meine Beziehung zu Klang und mündlicher Sprache war und ist immer in einem Entwicklungsprozess; je mehr soziale Themen ich aufnehme, desto größer ist meine Plattform. Momentan ist das für mich vermutlich die einzige Möglichkeit, der gesprochenen oder mündlichen Sprache effektiv subversiv zu begegnen und sie zu meinen Bedingungen als visuell

S. 151 [subversiv] Kommunizierende neu zu definieren.

[AB] Du hast wie viele aus deiner Generation als Kind eine Sprechtherapie gemacht. Der Therapeut übernahm die Rolle eines Vermittlers zwischen dir und der sprechbasierten Gesellschaft, wie auch zwischen dir und deinem eigenen Sprechapparat. Was hältst du von solchen Versuchen, eine mündliche Sprachlichkeit herzustellen?

[CSK] Ich habe vor kurzem einen sehr guten Artikel über „able-ism“ oder, wie es auch genannt wird, „Physikalismus“ von Eddie Ndopu gelesen.<sup>2</sup> Ndopu spricht davon, dass „nicht-behinderte Menschen ständig Unterstützung erhalten – aber weil diese Arten von ‚Hilfe‘ sozial institutionalisiert und normalisiert sind, implizieren sie Unabhängigkeit“.

Das ist ein perfektes Beispiel dafür, dass wir – jenseits von institutionellen und sozialen Einflüssen – dringend unser Verständnis von Kommunikation überdenken müssen, bevor wir Fragen über unsere Position innerhalb einer gesprächsbasierten Gesellschaft stellen.

Ich habe Gesprächstherapie immer als soziale Maßnahme gesehen, um uns in die Gemeinschaft mit anderen zu integrieren. Aber je nach Hörvermögen, abhängig vom Spracherwerb, vom Zugang zu Bildung und Ressourcen, abhängig von ökonomischen Faktoren sowie von der Umgebung und von der Unterstützung durch andere Menschen sind die Ergebnisse nicht immer gleich. Im Alltag ist die Therapie sogar ein sehr gutes Werkzeug, um auf die Art der *non-signers*, die keine Gebärdensprache können, zu kommunizieren. Aber man erhält dadurch nicht jederzeit Zugang zu allen Informationen, denn was man dort lernt, basiert allein auf Klanglichkeit. Nur dreißig Prozent der gesprochenen Sprache ist auf den Lippen sichtbar, weshalb von den Lippen abzulesen in Wirklichkeit eigentlich fast unmöglich ist. Der Rest ist Körpersprache, Kontext und Umgebung.

Ich bin sehr dafür, *eine* Sprache so zu verinnerlichen, dass sie einem die Möglichkeit gibt, ohne Kompromisse vollständige Informationen zu senden und zu empfangen, bevor wir in Erwägung ziehen können, mit einer Stimme zu sprechen, die wir selbst nicht hören können.

[AB] Mit der sprunghaften Entwicklung der Zielgruppenwerbung, des Massenkonsums und der Unterhaltungsindustrie trat in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts eine damals neue und heute aus der Mode gekommene Bewertungskategorie auf den Plan: War es bis dato erstrebenswert gewesen, einen Charakter zu haben,<sup>3</sup> wurde es nun um ein vielfaches wichtiger, *charmant* zu sein.<sup>4</sup>

Ein Jahrhundert später, vor dem Hintergrund einer flexiblen Akkumulationsökonomie, die immer S. 51 [immateriell] mehr nach immaterieller Arbeit verlangt, soll der „flexible Mensch“ nicht mehr nur char- S. 167 [vernetzt] mant, sondern auch vernetzt sein. Mit dem digitalen Raum bekamen wir eine neue, eine „leise“ Kommunikation, die auf Schrift-Text, Kommentaren und arrangierten Bildern basiert. Wie wird das die Beziehung zwischen digitalen Technologien und visuellen Sprachen beeinflussen und wie könnte das in Beziehung zu einem charman- ten, gesprächigen Selbst stehen?

[CSK] Meine erste Assoziation dazu ist, dass ich seit langem von GIF-Dateien fasziniert bin und davon, wie schnell und einfach man sie selbst herstellen kann. Das Internet bietet zu jeder Zeit unmittelbar Informationen und diese GIFs können von ihrem ursprünglichen Kontext aus wieder und wieder neu situiert werden. Mit ihrer Hilfe kann man mit Fremden in Verbindung treten und kommunizieren. Das Beste an ihnen ist, dass sie immer ohne Ton funktionieren und stattdessen durch ihre Zeitlichkeit, Gesten und Text kommunizieren.

Was digitale Technologien betrifft, benutze ich regelmäßig den Video-Dolmetscherdienst, der von der Federal Communications Commission in Amerika gesponsert wird. Das funktioniert im Grunde so: Ich logge mich über meinen Computer oder irgendein anderes Gerät in eine Software ein, schicke dem Service die Telefonnummer, die ich anrufen möchte, und werde direkt mit einem Dolmetscher für Gebärdensprache verbunden. Für mein Smartphone und mein

Tablet gibt es die App *Big Words* und für das Tablet außerdem *Penultimate*, für diejenigen, die nicht gerne tippen und lieber mit der Hand schreiben oder zeichnen. Durch diese Apps bin ich viel „gesprächiger“ geworden. In mancher Hinsicht funktionieren sie wie Übersetzer. Mir fiel auf, dass die Technologie es den *non-signers* leichter macht, die amerikanische Gebärdensprache (ASL) zu lernen. So fühlen die sich in sozialen Situationen weniger angespannt.

Je mehr Technologie mich umgibt, desto weniger fühle ich mich eingengt, was Kommunikation angeht. Auf der Oberfläche scheint es so, als ob Technologie Kommunikationslücken mit anderen, die keine Gebärdensprache können, wirklich reduzieren kann. Andererseits wächst der Video-Aspekt des Internets und wird zum Muss und die meisten dieser Videos sind leider nicht untertitelt.

Wenn die Printmedien aufhören würden zu existieren, würden wir einen großen Teil der Nachrichten verlieren. Dadurch würden wir viel weniger sichtbar und außerdem marginalisierter werden. Hoffentlich werden die Menschen in diesem Bereich früher oder später rebellieren.

[AB] Wie wird eigentlich der „Ton des Gesagten“ in den Gebärdensprachen hergestellt? Wie werden emotionale Aspekte transportiert?

[CSK] Ich benutze häufig eine Klavier-Metapher, um die Nicht-Linearität der amerikanischen Gebärdensprache, ihre Räumlichkeit und ihre einzigartige Syntax zu beschreiben. Da spielen sich ganz viele Facetten

gleichzeitig ab und sie ist im Vergleich zu linearen mündlichen Sprachen wie Englisch eine hoch performative Sprache. Ihre Grammatik kann man mit einer Klaviatur vergleichen. Jeder einzelne Aspekt entspricht einem Ton: ein Ton ist die Anordnung, ein anderer ist der Raum, der Gesichtsausdruck, die Handform, eine Wiederholung und so weiter. Im Zusammenspiel formen all diese Aspekte gemeinsam ein Wort oder ein Konzept. Schon die leichteste Veränderung eines Aspekts beeinflusst die gesamte Zeichenrede. Zum Beispiel kannst du mit den Händen das Zeichen für das Konzept Glück formen und abhängig von der Schnelligkeit und deinem Gesichtsausdruck kann es entweder als freudig, schadenfroh, hochgestimmt, zufrieden oder ekstatisch übersetzt werden. Für mich sind das verschiedene Tonarten.

[AB] Was denkst du über die Beziehung zwischen Stimme und Präsenz?

[CSK] Nach dem zu urteilen, was ich gelesen und gesehen habe, ist das Hören möglicherweise der persönlichste und sozial bedeutsamste der fünf Sinnen. Hören zu können, wie Menschen ihre eigene Präsenz „bedeuten“, indem sie ihre eigene Stimme hören, das ist eng mit meiner äußerlichen Präsenz verbunden. Wenn ich in Gebärdensprache kommuniziere, sehe ich meine äußerliche Präsenz im Gesichtsausdruck meines Gegenübers, der sich meinem Ausdruck entsprechend ändern sollte. Was meine zweite und innere Präsenz angeht, ist es ziemlich schön, meine eigene (nicht-redende) Stimme von Innen zu hören – eine

S. 141 [schön] schöne Metapher um die Lücke zwischen Innen und Außen zu überbrücken.

[AB] In deinen künstlerischen Untersuchungen beschäftigst du dich mit Sound. Als ich dich in einer deiner Performances sah, wirkte es, als würdest du wahrhaft dilettantisch vorgehen im Sinne des italienischen *dilettare* (von lateinisch *delectare* – sich erfreuen, sein Vergnügen finden). Du scheinst Sound wie ein abgelegenes Gebiet auf der Landkarte deiner Sinneswahrnehmungen zu erforschen. Wie würdest du deine Forschungen im Feld zwischen Expertenwissen und dem Wissen des Dilettanten sehen?

[CSK] Ich muss darauf hinweisen, dass ich nie eine formale musikalische Ausbildung hatte und ich mich keinesfalls für eine Musikerin halte. Komponieren ist eine Kombination von Zeichnen und Schreiben. Mein Vorgehen ist interdisziplinär und nicht auf eine oder zwei Kategorien beschränkt. Momentan würde ich mich als nicht-traditionelle Komponistin bezeichnen – ich arbeite mit dem Sozialen als Material und Medium. Ich habe oft lustige, interessante oder irritierende Missverständnisse und Korrespondenzen mit *non-signers* und all diese interaktiven Erfahrungen bringen mich auf Ideen für visuelle Perspektiven, die häufig die Form von Transkriptionen annehmen (ähnlich wie meine interne und meine externe Präsenz). Das hat vor allem mit meiner Kommunikation und mit meiner Position innerhalb der Gesellschaft zu tun.

[AB] Du hättest mal gesagt, dass die amerikanische Zeichensprache eigentlich sehr laut ist. Als immaterielles, meist unerwünschtes Phänomen lässt S. 51 [immateriell] sich Lärm nicht in Text übersetzen. Wie ließe sich die Beziehung zwischen Lautstärke und Kommunikation definieren?

[CSK] Ich glaube, Lautstärke kann durch typografische Mittel, falsch benutzte Wörter, Zusammenhanglosigkeit und Auslassungen wie „ähm“ oder „also“ in Text übersetzt werden. Letzteres mache ich mit meinen flatternden Händen, wenn in einer Konversation eine Pause entsteht. Auf eine Art ist das wie ein Klebstoff, der die Aufmerksamkeit der Leute aufrecht erhält, während du deinen Gedanken zu beenden versuchst; es verleiht der Kommunikation *Charakter*.

1

Vgl. beispielsweise das Stichwort „communicative“ in: *Collins Thesaurus of the English Language*, New York 2002; *The American Heritage Dictionary of the English Language*, 4th edition, Boston 2009; *Collins English Dictionary – Complete and Unabridged*, New York 2003.

2

Eddie Ndopu, „On Ableism within Queer Spaces or Queering the ‘Normal’“, [www.prettyqueer.com](http://www.prettyqueer.com), 7.12.2012.

3

Vgl. Richard Sennet, *Der flexible Mensch. Die Kultur des neuen Kapitalismus*, Berlin 1998, S. 57 ff.

4

Vgl. Susan Cain, *Quiet: The Power of Introverts in a World That Can't Stop Talking*, New York 2012, S. 22 ff.

[kreativ]



*Fuck Creation.* Stellt euch einen Menschen vor, der sich hinstellt, sagen wir im Fernsehen oder in einem Suhrkamp-Band, und sagt: „Ich bin nicht kreativ. Nö. Keine Lust.“ Und wenn dieser Mensch nicht Angst haben müsste, dann schon wieder als kreativ zu gelten, könnte er hinzufügen: „Jeder Depp ist kreativ. Und was nicht kreativ ist, wird kreativ gemacht!“

*Plot Point.* Wann wurde dieses Wort, so zwischen **S. 43 [genial]** Kunstgenie und Kita-Alltag, eigentlich so ekelig? Entweder waren wieder mal die 68er schuld, oder es war der Kapitalismus.

*Kreativität als Waffe.* Jedenfalls scheint es, dass das Kreative erst einmal eine Form der bürgerlichen Selbstermächtigung war. Die einen haben die Adelstitel, die anderen haben das Himmelreich, die dritten den technischen Fortschritt, und die vierten einfach einen Haufen Geld. Wir aber, wir haben unsere Kreativität. Seine Kreativität verkaufen ist jedenfalls um etliches angenehmer als bloß seine Arbeitskraft, seinen Körper verkaufen zu müssen.

*Transitionen 1.* So wurde aus einem sozialen Dispositiv ein Produktionsmittel, und aus diesem wiederum ein Wettbewerbsvorteil, der sich *stante pede* in einen Fetisch verwandelte. Künstler\_innen sind zwar ziemlich komische Leute, mal schneiden sie sich ein Ohr ab, das andere mal verlangen sie Unsummen für ihr Zeug, und außerdem fressen sie das Buffet leer. Aber: Sie sind kreativ. Das heißt, sie können etwas aus sich selber heraus schaffen. Sie müssen nicht Fabriken und Armee dazu haben. Und dies wird die Kunst des Bürgertums: Werte aus sich selbst heraus erschaffen, solche und solche. Durch die Anwendung und Entfaltung von Kreativität!

*Kreativ und Heidenspaß.* Kreativ-Sein können nur zumindest teil-säkularisierte Menschen. Wahre Gläubige, wenn es das gibt, überlassen das Kreative ihren Göttern. Wie hieß noch dieser Kerl, der den Göttern **S.33 [geklaut]** das Feuer gestohlen hat? Damals waren wohl Kreativität, Blasphemie und kriminelle Energie noch eins.

*Rebellion! Rebellion! (Ein bisschen.)* Die Kreativität jedenfalls schien über lange Zeit noch etwas von dem rebellischen Geist zu transportieren: Die kreativen Bürger rebellierten gegen den mächtigen, un kreativen Adel. Die kreativen Wissenschaftler\_innen rebellierten gegen dogmatische und denkfaule Traditionen. Die kreativen Künstler\_innen rebellierten gegen die saturierte un kreative Bourgeoisie. Und kreative Kinder wurden gegen wahlweise repressive und konsumistische Erziehung in Stellung gebracht. Die kreativen Manager rebellier(t)en gegen die konservativen Unternehmer. usw.

*Kreative Umweltverschmutzung.* Die Kunst aber wird zum nie erlöschenden Brutofen immer neuer Kreativitäten. Künstler\_innen sind dermaßen kreativ, dass sie nur lauter Originale, lauter Einzigartiges und Unwiederholbares schaffen. Deshalb gibt es in der Kunst keinen Preisverfall, im Gegenteil. Kreativ ist alles, was mittels Originalität das Gesetz des Preisverfalls **S.59 [inflationär]** austrickst.

*Kreativität, heimelig.* Und dann muss man ja auch noch Kinder zeugen, kriegen und großziehen. Wie kreativ ist das denn! Kreative Küche, kreatives Putzen, kreatives Arschabwischen. Dekos und innovatives Design. Und natürlich zwischendurch auch kreative

Ferien, wenn man sich's leisten kann. Das Leben steht unter Kreativitätszwang. Jedenfalls in der Mitte der Gesellschaft. Oben gibt's un kreative Geldeinsacker und unten gibt's un kreative – äh, Fernseher.

*Und warum geht jemand in die Politik?* Etwa wegen der geilen Macht und den Superaussichten, es danach in der freien Wirtschaft zu etwas zu bringen? Pension und Dienstwagen? Aber nein, jeder geht in die Politik, weil er „etwas gestalten“ will. Kreativ sein, versteht sich, in einem gesamtgesellschaftlichen Umfeld. Vor allem darf man neue Worte erfinden, das ist sooo kreativ.

*Das ist eine Freiheit, oder?* Kreativ hat eine Wanderung vom Kampfbegriff der künstlerischen oder sonstwelcher Rebellion gegen die Konvention zu einer selber konventionalisierenden Funktion im Arbeits- und Ideenkreislauf gemacht. „Der Mensch ist ein gruppendynamisches Wesen, über die Institution Familie hinaus. Er besitzt das Recht auf Kreativität, das heißt es muss ihm gestattet sein, sich so zu entwickeln, wie er es für richtig hält.“ So beschreibt es der Schweizer Künstler Christoph Hoffman noch im Jahr 2012.<sup>1</sup>

*Das Recht auf Kreativität* ist indes längst zu einer Pflicht zur Kreativität geworden. Der Begriff bedeutet, so definiert es Andreas Reckwitz, „dass etwas ästhetisch Neues verfertigt wird“.<sup>2</sup> Es ist das Füttern des Marktes, dem sich niemand verweigern soll. Wer nicht kreativ ist, taugt nichts.

*Kreativ ist das Schöpferische. (Hosianna!)* Diesen Begriff muss man wohl von zwei Seiten her kritisieren, nämlich einmal als Anmaßung (dieser pseudo-religiöse Schwulst! Das Kunstreligiöse! Oder die

Verbürgerlichung eines Anspruchs auf verdammt nochmal Änderung der Verhältnisse: Fördert die Kreativität unseres Nachwuchses – jedenfalls wenn die Eltern sich die entsprechenden Einrichtungen leisten können) und einmal als Banalität. Jede Arbeit verwandelt etwas (das Material) mit etwas (dem Werkzeug, der Maschine) für etwas (den Markt, den Fürsten) zu etwas (der Ware) und sie braucht dazu Ideen, wie man das macht, **S. 87 [kritisch]** und so etwas wie Kritik oder auch Gewissen.

Mode und Markt verlangen nach dem ästhetisch Neuen, das möglichst nahe daran ist, das Alte in neuer Verpackung zu sein. Eigentlich kreativ ist daher am ehesten der Markt selbst; oder, wie es jeder *heavy user* **S. 167 [vernetzt]** unterschreiben würde: Das Netz ist kreativ.

*Transitionen 2.* Nach ihrer Fetischisierung wurde die Kreativität institutionalisiert.

*Einwand.* Kunst ist eine Arbeit mit ungewissem Ausgang. Zur Ablieferung ästhetischer Innovation ist sie eigentlich zu schade.

*Enfance perdue.* Wahrhaft fürchterlich ist der Angriff der Kreativitäts-Ideologie auf die Kindheit; da lässt man es nicht mit Büchern wie „Mein erstes Kreativbuch“ (neben „Masken-Spaß“ und „100 Papierflieger zum Falten“) bewenden.

*Die Kreativen als Agenten der Immobilienindustrie.* In den 1970er-Jahren wurde das Wort von der hippen Industrie, vor allem von der Werbung gekapert. Wer sich etwas ausdachte, um Hausfrauen Waschpulver und Männern Autos zu verhökern, war ein „Kreativer“. Stadtviertel nach der Gentrifizierung waren von „Kreativen“ bewohnt oder gar „zum Leben erweckt“ (vorher wohnten da gewöhnliche Menschen

für die Hälfte der Miete). Kneipen, die von „Kreativen“ frequentiert wurden, waren und sind zu meiden. (Obschon: Wenn die etwas wissen, dann wo es etwas Gutes zu essen gibt.)

*Alles Retro, oder was?* Wer oder was aber sollte in einer solchen Kultur für etwas Neues eintreten, das nicht die irgendwie perfektionierte, variierte und geglättete Wiederkehr des Alten wäre? Die unendlichen Verschachtelungen der verschiedenen Retro-Manien (komplizierter vermutlich als es die kulturpessimistischen Kritiker wollen) versuchen diese strukturellen Verbote zugleich zu befolgen und zu umgehen.

*The End.* Einst hat man entdeckt: Die Kunst ist das Gegenteil von gutem Geschmack. Jetzt gilt es zu erkennen: Die Kunst ist das Gegenteil von Kreativität. **S. 141 [schön]**

1

Interview mit Carlo A. Crameri und Christoph Hoffmann, „Glutmut, Dada und die soziale Plastik“, in: *Du* Nr. 831, Zürich 2012.

2

Andreas Reckwitz, *Die Erfindung der Kreativität. Zum Prozess gesellschaftlicher Ästhetisierung.* Frankfurt am Main 1995.

[kritisch]

Bis heute kann kaum jemand unbeschadet behaupten, unkritisch zu sein. Die Verpflichtung zu kritischen Haltungen ist bereits so lang inflationär, dass einige Blicke in die Geschichte Aufschluss geben können über Konstellationen kritischer Prozesse.

Es wird kritisch, sagt man, wenn eine Entscheidung ansteht. In dieser Dimension wird eine Nebenbedeutung der Kritik manifest, die auf die *Krise* verweist. Sie ergreift das Geschehen, wenn es „kritisch“ wird, zeigt einen Ausweg oder auch nicht. Dieser Prozesscharakter der Kritik soll hier näher thematisiert werden. Das dramatische Umschlagen beziehungsweise Zusammentreffen von Kritik und Macht ist kein ideelles Verfahren, vielmehr eine subjektive Haltung im Resultat von Widerständen und technischen Anordnungen.

Der Geschichtstheoretiker Reinhart Koselleck schrieb ein Buch über diesen Zusammenhang als Auseinandersetzung zwischen Aufklärung und Absolutismus im 18. Jahrhundert.<sup>1</sup> Die Kritik ist in dieser Epoche ein soziales Spiel bürgerlicher Emanzipation, bei dem politisch-öffentliche Einflussnahme durch einen moralischen Coup erkaufte wird. Der kritische Kampf gegen das absolutistische Regime wird reklamiert als moralische Vorherrschaft. Aufklärung und Absolutismus, Kritik und Macht entstehen in gemeinsamer Konfiguration, sie teilen einen gemeinsamen Widerstand. Daher führt auch die aufklärerische Kritik zur Krise, weil die (Französische) Revolution nicht beendet werden kann und nicht zu einer beständigen Repräsentation bürgerlicher Subjekte führt. Erhebt Kritik also seit dem 18. Jahrhundert einen neu-dimensionierten Anspruch auf öffentlich-moralische

Teilhabe, so ändert sich damit die staatliche Ordnung. **S. 79 [kreativ]** Gewalt zu kritisieren wird als kreativer Akt möglich wie nötig. Hiermit entsteht ein Widerstand zwischen privat und öffentlich; das Eigene und Persönliche entsteht in seiner Gefährdung. Ein wichtiger Faktor kritisch-krisehafter Auseinandersetzung ist damit bereits im 18. Jahrhundert Geheimnispolitik, also Techniken der Aushandlung einer Grenze zwischen Politik und Macht.<sup>2</sup> Der Widerstand zwischen Kritik und (absoluter) Macht wird damit zu einer Einfluss-Technik und Urteilskraft. Die Distribution von **S. 167 [vernetzt]** Journalen, Zettelwirtschaften und Netzwerke spielen hier eine Rolle.

Technik und Technologien sind damit Teil jener Konstellationen, die den Umschlag und Widerstand zwischen Kritik und Macht bezeichnen. Foucault markiert hier eine spezifisch deutsche Tradition, die die Entstehung von Kritik im 20. Jahrhundert auf die Phänomenologie und damit auf Husserls berühmte „Krisis“-Schrift bezieht. Kritik steht hierbei immer in der Problemzone menschlicher Subjekte, die lebensweltlich durch Technologie entfremdet seien. Foucault dagegen zeigt, dass die Genese dieser menschlichen Individualität selbst nicht „absolut“ ist, sondern eher an das „historische Schema unserer Modernität“<sup>3</sup> erinnert. Kritik ist damit nicht nur an ein historisches Dispositiv gebunden, sondern muss auch an derjenigen Widerständigkeit gemessen werden, die sich dem Willen der Aufklärer, die endlich ihrer selbstverschuldeten Unmündigkeit entkommen wollen, entgegenstellt. Foucault verwendet in diesem Zusammenhang einen spannenden Begriff, der sicherlich in Verweis

auf eine wichtige Figur des 19. Jahrhunderts zu lesen ist: „Energie“.<sup>4</sup> Nietzsche fokussierte Subjektivität in einer (thermo-)dynamischen Relation. Was sich hiermit verändert, ist nichts weniger als der Status der Macht. Für Foucault entstehen in den historisch veränderlichen, technischen Dynamiken eine neue „Beziehung in einem Feld von Interaktionen“.<sup>5</sup> Eine Macht, die in klassischer Kritik aus einer Gewalt der „Verblendung“ (Kritische Theorie) besteht, gerät damit in eine produktive Elektrizität von Zwang, Effekt und Ereignis. Damit ist die Macht „eines entschiedenen Willens nicht regiert zu werden“<sup>6</sup> nicht als Form der technologisch-medialen Manipulation zu verstehen. Als Bestandteil und Krise subjektiver Kritik institutionalisiert sich Macht vielmehr öffentlich neu.

In diesem Zusammenhang sollte auf die „Dramatik“ hingewiesen werden, die in jeder Entscheidung steckt. Kritische Entscheidungen sind damit immer auf ein bühnenhaftes Geschehen verwiesen, auf dem der kathartische Umschlagpunkt öffentlich sichtbar wird.<sup>7</sup> Aufklärung ist dabei auch als eine Zäsur in der Selbstkonstitution des kritischen Denkers zu erkennen. Koselleck hatte hiermit eine Form bürgerlicher Moralität erkannt, aus der es ob der vermeintlichen Öffentlichkeit „kein Entrinnen“<sup>8</sup> gibt. Die Kritik als Haltung eines bürgerlichen Subjektes wird damit zwangsläufig paranoisch, wenn sie sich dem Wahn allgemeiner Beobachtung unterstellt. Dieser Kurzschluss zwischen intellektueller Energie und Öffentlichkeit ist derjenige Mechanismus, dem wahrscheinlich die meisten Beurteilungen von Kritik bis heute unterliegen.

Die im Anschluss an Foucault problematisierte

„Haltung“ des kritisch-krisischen Subjektes mag an den Bourdieu'schen Habitus erinnern. Jedoch misst sich die Foucault'sche „Statistik“ weniger an soziologisch erhobenen Daten, sondern vielmehr an körperlich zu nennenden Widerstands-Energien.

Wird ein Widerstand auf Dauer gestellt, so benötigt er eine eindeutige Position, etwa einen Wohnort. Die entscheidende Gewalt jedenfalls sitzt. „Bevor jemand eine Entscheidung trifft, nimmt er zumeist Platz, setzt sich, denkt nach und entscheidet dann. Im Handgemenge, in Raserei, in Aktion lässt sich nichts entscheiden, jedenfalls nicht so, dass der oder die Entscheidende für die Folgen der Entscheidung verantwortlich gemacht werden könnte.“<sup>9</sup> Diese Form der „Sesshaftmachung“<sup>10</sup> lässt sich als institutive Form der Kritik lesen. Ein Blick in die Geschichte des Sitzens zeigt, dass die Benennung und Einsetzung von Machtpositionen in einem sozialen Gefüge zumeist mit dem Sitz(en) zu tun hat. Im königlichen Thron ist dies besonders evident. Gleichmaßen verweist die Kathedrale auf den Bischofssitz, das Katheder ist der Sitz des akademischen Gelehrten, dessen Positionen an der Universität bis heute als *Lehrstuhl* bezeichnet werden.<sup>11</sup> Die Rationalität kritischer Gewalt bemisst sich in der Distanz zwischen besetzbaren Positionen. Auch die Sitze des Parlaments sind eine entscheidende Möglichkeit der institutionalisierten Gewaltausübung. In Benjamins *Zur Kritik der Gewalt* bieten Parlamente lediglich ein „jammervolle[s] Schauspiel, weil sie sich der revolutionären Kräfte, denen sie ihr Dasein verdanken, nicht bewußt geblieben sind“.<sup>12</sup> Auch wenn der Zusammenhang

zwischen Parlamentarismus und Revolution bei näherer Betrachtung wahrscheinlich gar nicht so evident wäre, so beklagt Benjamin doch die moderne Entwertung revolutionärer Energie durch ihre parlamentarische Kanalisierung im repräsentativen Sitz. Diejenigen, die zuvor auf den Barrikaden gestanden hatten, werden nun zum Sitzen verurteilt und damit gewissermaßen unschädlich gemacht. Ein ähnlicher Mechanismus wurde vielfach im Hinblick auf die 68er-Revolution diagnostiziert, als der „Marsch durch die Institutionen“ im parlamentarischen Sitzen endete. Und wahrscheinlich ließe sich eine ähnliche Inflationierung revolutionärer Kritik auf popkulturelle Symbole **s. 59 [inflationär]** wie massenhafte Che-Guevara-T-Shirts applizieren.

Die Frage wäre jedoch, ob sich durch diese Form der Kommerzialisierung oder „Kommodifizierung“ eine Positionalität im Sinne gewalthafter Sitzverteilung ändert. Im Sitz(en) ist Gewalt gleichermaßen vermittelt, repräsentiert, aber auch neutralisiert. Die Bezeichnung eines „Vorsitzenden“ ist daher zu verstehen als eine technologische Anordnung, die Roland Barthes als institutionalisierter Akademiker reflektiert. Wenn er durch den Vor-Sitz im Hörsaal eine hierarchische Ordnung zwischen Lehrstuhl und Hörerbänken anspricht, so ist diese Körperhaltung „eine völlig symbolische und völlig effiziente Positur“.<sup>13</sup>

Die Kritikförmigkeit der Moderne ist damit ebenso ablesbar an der Widerlegbarkeit und am Widerstand von (Körper-)Haltungen. Die Legitimität einer Position hängt eng mit dem zusammen, was als bloße Pose inflationiert und denunziert werden kann. Auch in

diesen Mechanismen erscheint die Dialektik zwischen Aufklärung und Absolutheit, welche bereits für das 18. Jahrhundert galt.

Auch eine Kritik 2.0, bei der die Verteilungsformen von *smart mobs* im Sinne einer neuartig verteilbaren *criticality* entstehen, muss ihre Absolutheit im Horizont der (technischen) Möglichkeit denken, Institutionalität auszubilden.

Dass das Sitzen selbst jedoch auch umgewertet werden kann, zeigt die spätestens seit den 1960er-Jahren bekannte Protestform des *sit-ins*. Sie ist eventuell Indikator für die Neutralisierung von Kritikformen, welche ihre Macht über geografisch etablierte Orte inszenieren. Derzeit entstehen im digitalen Zeitalter wahrscheinlich kaum theoretische und kritische Schulen, die über einen eindeutig zuzuordnenden Sitz verfügen. Frankfurt wird wahrscheinlich nicht mehr zum Sitz institutionalisierter Protestformen werden.

1

Reinhart Koselleck, *Kritik und Krise. Eine Studie zur Pathogenese der bürgerlichen Welt*, Frankfurt am Main 1973.

2

Stephan Gregory, *Wissen und Geheimnis. Das Experiment des Illuminatenordens*, Frankfurt am Main 2009.

3

Michel Foucault, *Was ist Kritik?*, Berlin 1992, S. 28.

4

Ebd., S. 35.

5

Ebd., S. 40.

6

Ebd., S. 41.

7

Cornelia Vismann, „Das Drama des Entscheidens“, in: Cornelia Vismann / Thomas Weitin (Hg.), *Urteilen / Entscheiden*, München 2006, S. 91–100.

8

Reinhart Koselleck, *Kritik und Krise*, S. 47.

9

Cornelia Vismann, „Das Drama des Entscheidens“, S. 91.

10

Ebd.

11

Hajo Eickhoff, „Sitzen“, in: *Vom Menschen. Handbuch Historische Anthropologie*, Christoph Wulf (Hg.), Weinheim/Basel 1997, S. 489–500.

12

Walter Benjamin, „Zur Kritik der Gewalt“, in: Walter Benjamin, *Angelus Novus. Ausgewählte Schriften 2*, Frankfurt am Main 1966, 42–66.

13

Roland Barthes, *Das Neutrum. Vorlesungen am Collège de France 1977–78*, Eric Marty (Hg.), Frankfurt am Main 2005, S. 305.



[nerdig]

Das Wort *nerdig* gab es im Deutschen bis vor kurzem nicht. Inflationär gebraucht wird der Ausdruck jüngst in der Jugendsprache und aufstrebenden Internetkultur. Im Englischen fand man in der Populärkultur schon seit den 1950er-Jahren den *nerd*: den Sonderling, der anders ist, was einen als „Normalen“ nerven oder belustigen kann. Bill Gates etwa wurde in den 1980er-Jahren als *nerd* bezeichnet, weil er obsessiv mit Computertechnik beschäftigt zu sein und im sozialen Umgang schwierig schien. Wenn jemand also *nerdig* ist, ist er irgendwie schwierig und schräg – aber auf eine bestimmte Weise. Die US-amerikanische Sitcom *The Big Bang Theory* bringt dieses *nerdig*-Sein seit 2007 performativ zur Anschauung: Die in einer WG lebenden *nerds* beschäftigen sich mit elektronischer Technik und hochgradig technisierter Naturwissenschaft wie Quantenphysik. Letzteres ist auch typisch für die sogenannten *geeks*. Der *geek* ist aber traditionell durch unkonventionelle Taten gekennzeichnet, wohingegen der *nerd* eher dadurch glänzt, dass er herumsitzt und auf die Tastatur einhackt. Mit dem *freak* teilt die Figur des *nerd*, dass sie mit einer einzigen Sache oder einem Problem andauernd beschäftigt ist, was bis ins Pathologische reichen kann. Schön im ästhetischen Sinne will die Figur des *nerd* nicht sein; sie interessiert sich nicht für Mode, sondern greift zu einfachen, funktionalen Kleidungsstücken, *uni* oder gerne auch kariert. Auf das Zahlenmuster des Karos kann er sich konzentrieren, wenn wieder mal emotionales Einfühlungsvermögen von ihr gefragt wäre. Das Bild des *nerd* hat das Erbe der *geeks* und *freaks* angetreten.

**S. 167 [vernetzt]** Hochgradig technisch vernetzt und mit vielen virtuellen sozialen Kontakten, sind *nerds* im realen Leben eher hilflos den Menschen und ihren komplexen Verhaltensweisen ausgeliefert. Anders gesagt: Eine nerdige Person ist, wenn sie als solche bezeichnet wird, nicht sozial kompetent. So ist der *nerd* ein Ideal-kandidat für In- und Exklusionen: Erscheint er den „Normalen“ als anormal, wird dieser Typus in der *hacker*-Szene hingegen gefeiert. Dennoch ist der *nerd* nicht nur ein Phänomen der Subkultur, sondern bereit, aufgrund von angeblichen Werten wie Transparenz eigene Parteien zu gründen. Die geforderte Transparenz, verstanden als absolute Durchsichtigkeit auf scheinbar vorliegende Tatsachen (Vorbild *WikiLeaks*), bedeutet, keines Einfühlungs- und Interpretationsvermögens und Verstehens von Zwischentönen und Metaphern mehr zu bedürfen. Der *nerd* ist deshalb in kulturwissenschaftlicher Perspektive eine Provokation für das Arbeiten und das Weltverständnis der Geisteswissenschaften und der Künste. Er ist aber auch ein Angriff auf die Frauenbewegung, die es bis in die 1980er-Jahre geschafft hat, ein sensibleres, sozial intelligenteres und „feminineres“ Männerbild mitzugestalten.<sup>1</sup> Dies geschah in Allianz mit Großunternehmen, die mit dem Ausrufen des flexiblen Kapitalismus flachere Hierarchien entwickelten und *teamwork* vom Arbeitnehmer verlangten. Deshalb ist einige Vorsicht angebracht, wenn man den angeblich allein vor sich hin studierenden *nerd*, der immer ein Problem mit Frauen zu haben scheint, als nur lustige Figur der Populärkultur feiert. Er wird auch Geld verdienen und zumindest für seinen Lebensunterhalt sorgen müssen.

Die Ambivalenz zwischen der Pathologisierung und Normalisierung des *nerds*, die durch Hollywood-Filme, fiktionale Bücher, Lebensbeschreibungen von „Betroffenen“ und ihren Angehörigen erzeugt worden ist, findet sich auch im medizinisch-psychiatrischen Bereich. Denn der *nerd* zeigt in den in Anschlag gebrachten Kriterien viele Übereinstimmungen mit dem sogenannten Asperger-Syndrom, einer Spezialform des Autismus. Viele *nerds* der Computer-Hacker-Szene outen sich nicht ohne Stolz auf ihr Anderssein als *Aspies*, das heißt als Personen, bei denen das auch unter Autisten seltene Asperger-Syndrom diagnostiziert worden ist. In dieser Seltenheit der Störung verbirgt sich eine soziale Problemlage sowohl für die „normalen“ Gesunden, als auch für die „normalen“ Kranken. Denn der *Aspie* ist gegenüber beiden Gruppen etwas Besonderes und weist jene „normalen“ Gruppen dadurch erst als normal aus.

Innerhalb der Autisten-Selbsthilfe-Gruppen wirft deshalb die Mehrheit der „normalen“ Autisten, die zum Teil unter schweren Behinderungen leiden, den „anormalen“ Autisten mit Inselbegabungen und überdurchschnittlichem Intelligenzquotienten „Neuroelitismus“ vor. Die Asperger-Autisten wiederum votieren für den Wert einer „Neurodiversität“ in der Gesellschaft und damit dagegen, dass das Asperger-Syndrom überhaupt als Krankheit angesehen wird. Sie sehen ihr Verhalten als kognitive Abweichung vom Mittelmaß, nicht von der Norm. So wiederholen sich innerhalb der Selbstdefinitionen der Autisten die Phänomene der Inklusion und Exklusion, die ihre Differenz dadurch erreichen, wer quantitativ in der Mehrheit ist. Nicht

nur, aber auch aus diesem Grund wird der Autismus wie auch der *nerd* als genuin männliches Phänomen mit Techniknähe wahrgenommen. Medizinisch wird Autismus als ein Spektrum verstanden, in dem eine Person mehr oder weniger autistisch sein kann, je nachdem, welche Verhaltensweisen sie zeigt und wie sich jene von Kindheit an entwickeln. Eine autistische Person ist also nicht gleichzusetzen mit einer „Person mit Autismus“. <sup>2</sup> Die Spektralität der Störung erlaubt es, dass jeder Mensch mehr oder weniger autistisch sein darf, ohne schon krank sein zu müssen. Deshalb ermöglicht Autismus als Hintergrundhypothese, vor allem in modernen Gesellschaften, in denen der Individualismus gefordert wird, sich als normal wie auch anormal und damit als different beziehungsweise ausgezeichnet verstehen zu können. So wurde der *nerd* der Gegenwart geboren. Er ist *nerdig* und nervt mit seinem Bestehen auf das Theoretische, Abstrakte, Naturwissenschaftliche, Technische; aber er zwingt einen gerade dadurch, den eigenen Grund für das Genervtsein zu hinterfragen. Bin ich zu wenig auf mich

S. 15 [emotional] konzentriert, bin ich zu sehr auf die Emotionen Anderer angewiesen, verzettelte ich mich zu sehr in Alltagsdingen, bin ich „nur“ praktisch orientiert und kann mich nicht mit großen theoretischen Fragen beschäftigen, wieso komme ich mit den ständigen technischen Innovationen immer weniger zurecht? Der Autist führt dem stets auf Selbstoptimierung bedachten „Normalen“ vor, dass der Wille zum Willen (Nietzsche) nur in sich selbst gefunden werden kann und kein materielles Korrelat hat. Der *nerd* gilt deshalb als

S. 121 [produktiv] authentisch und produktiv aber wegen seines

S. 79 [kreativ] Fokus' auf axiomatische Gleichförmigkeit nur eingeschränkt als kreativ.

Gleichzeitig warnen Psychiater und Kinderärzte vor einem Herunterspielen der bislang nicht heilbaren Symptomatik durch die inflationäre Popularisierung S. 59 [inflationär] des Autisten, obwohl sie selbst entscheidend dazu beigetragen haben. In zwei jüngeren Büchern <sup>3</sup> belegt Michael Fitzgerald, Psychiater am renommierten Trinity College in Dublin, unter anderem folgende historische Personen mit der Krankheit Autismus: Immanuel Kant, Ludwig Wittgenstein, Simone Weil, Ludwig van Beethoven, Andy Warhol, Hans Christian Andersen, Herman Melville, George Orwell, Isaac Newton, Charles Darwin, Albert Einstein und Alan Turing.

Um eine psychiatrische Krankheit als solche zu konstruieren, ist ein Rückgriff auf die Geschichte überaus nützlich. Denn um den empirischen Gehalt zu stärken, muss man zeigen, dass diese Krankheit eine *natürliche* Komponente hat, die sich phänotypisch immer schon ausgeprägt hat und nun einen modernen Namen auf Grundlage neuerer, ursächlicher Erkenntnisse erhält. Die klare Ursächlichkeit fehlt aber bei Autismus bis heute. Dabei kommt das Genie gerade recht, denn dessen Werk und Leben sind überliefert. Eine unbekannte Krankheitsursache eines genialen Menschen zu klären, gehört zu den *ignorance claims* S. 43 [genial] der Wissenschaften, also zu den Argumenten, *warum* etwas gewusst werden soll. Weil es keinen DNA-Test für Autismus gibt, den man auf zu Exhumierende anwenden könnte, bleibt die Pathografie bei den von Fitzgerald postum Diagnostizierten spekulativ. Doch jener *ignorance claim* zur Erforschung eines

Genies, verbunden mit einer medizinischen Hypothese, hat noch eine andere Funktion. Er soll, vermittelt als Populärwissenschaft, die gegenwärtig Kranken in ihrem Selbstbewusstsein stärken: „Auch Du kannst ein Genie sein!“ Hintergründig manifestieren die Forscher aber die Krankheit als solche, für deren Erforschung sie dann finanzielle Mittel akquirieren können.

Wieso also sollen die genannten historischen Personen Autisten gewesen sein? Man betont beispielsweise den überlieferten Hang zum Alleinleben und zum obsessiven Arbeiten – zwei Merkmale, die für viele Künstler\_innen und Akademiker\_innen gelten und bei denen man sozialhistorisch nicht vergessen darf, dass die abendländische *academia* sich aus der Klosterzelle heraus entwickelt hat (die von Fitzgerald genannte Philosophin Simone Weil lebte zeitweise sogar als Nonne). Diese durch die Arbeit bedingte Zurückgezogenheit wird nicht selten als *Rückzug* aus einer Gemeinschaft interpretiert, zu der der Klostermönch und die Nonne im Streben nach Autarkie jedoch ohnehin nicht gehörten. So eröffnet der Diskurs um das autistische Genie auch Tür und Tor für einen neuen Anti-Intellektualismus: Das Feindbild ist der einsame Geistarbeiter, der der Gesellschaft keinen wirklichen Nutzen stiftet und auch nichts mit ihr zu tun haben will. Letzteres will der technisch begeisterte *nerd* zwar typischerweise auch nicht, aber er schafft scheinbar irgendeinen Nutzen in einer Welt, die für ihn wesentlich aus Objekten und Informationen besteht.

Durch die Autismusforschung und ihre Popularisierung, die eng an die Computerisierung angelegt ist, wird über die letzten drei Jahrzehnte ein spezifisches

Subjekt konstruiert, das ich mit Andreas Reckwitz als Variante des „modernen Angestelltensubjekts“<sup>4</sup> bezeichne: ein Angestellter, der sich obsessiv und ungestört von Emotionen einer klar definierten Aufgabe widmet und in dessen Computergehirn Mensch und Maschine gelingend miteinander verschmolzen sind. Der Autist wird so diskursiv zum Modellmensch einer IT-Gesellschaft, in der zwar die Computer

s. 167 [vernetzt] hoch-vernetzt sind, das Individuum aber mit sich allein bleibt. Laut Simon Baron-Cohen wird der Autist wegen seiner Fähigkeit zum *monitoring* sogar der neue *leader* der IT-Gesellschaft sein.<sup>5</sup>

Ein Rückblick auf die Forschungen von Hans Asperger zeigt, dass die wichtigsten Konnotationen der Störung Autismus schon früh geprägt wurden. Aber im Wien der 1930er-Jahre war die Konstellation von Modell, Fakt und Imagination eine ganz andere. Die Position des *leaders*, des Führers, war bereits besetzt. Autisten liefen vielmehr Gefahr, als *Asoziale* zu gelten und der Euthanasie zum Opfer zu fallen. Dennoch bleibt der Autist in seiner anthropologischen Ausstattung ein wissenschaftliches Kind der Kriegszeit im deutschsprachigen Raum, selbst wenn das Gros der Forschung und der Popularisierung heute aus den Vereinigten Staaten und Großbritannien kommt.<sup>6</sup>

Erwähnenswert ist, dass Asperger schon damals das Wort Asozialität konsequent vermeidet, das seit den 1930er-Jahren im Zusammenhang mit geistig und körperlich Behinderten („Schwachsinnigen“ beziehungsweise „Idioten“) sowie Alkoholikern gebraucht wurde. Er verwendet für Autisten das Wort *abnorm*, was nicht mit „minderwertig“ gleichzusetzen sei.

Vielmehr zeigt Asperger während des Krieges die Nützlichkeit des Autistenjungen auf: Er entwirft einen kleinen Soldaten, der zum späteren Dienst an der Waffe besonders gut geeignet schien, weil er Befehle nicht zu hinterfragen drohte. Asperger nannte dies „Befehlsautomatie“. Nicht zuletzt war die Frage der Erziehungsfähigkeit im sozialhygienischen Diskurs der Zeit von gravierender Bedeutung – laut Asperger ist der Autist erziehungsfähig. Behandelt wurden die autistischen Kinder in einem speziellen Kindergarten, der auch nach dem Krieg fortbestand. Der Autist sollte lernen, sich in die Gemeinschaft zu fügen. Ob er das will, ist eine andere Frage. Der zeitgenössische *nerd* will es offensichtlich nicht. Vielleicht hat er dafür auch gute Gründe.

1

Nicole C. Karafyllis, „Das extrem männliche Gehirn – eine Diskursanalyse zum Phänomen Autismus“, in: Nina Degele u. a. (Hg.), *Gendered Bodies in Motion*, Opladen 2010, S. 55 – 83.

2

Vgl. Stuart Murray, *Autism*, New York 2012.

3

Michael Fitzgerald, *The Genesis of Artistic Creativity: Asperger's Syndrome and the Arts*, London/ Philadelphia 2005. Michael Fitzgerald, *Autism and Creativity: Is there a link between autism in men and exceptional ability?* London/ Philadelphia 2004.

4

Andreas Reckwitz, *Das hybride Subjekt*, Weilerswist 2006.

5

Simon Baron-Cohen, *The essential difference*, London 2004, S. 121ff.

6

Nicole C. Karafyllis, „Oneself as Another? Autism and Emotional Intelligence as Pop Science, and the Establishment of ‚essential‘ Differences“, in: Nicole C. Karafyllis/ Gotlind Ulshöfer (Hg.), *Sexualized Brains. Scientific Modeling of Emotional Intelligence from a Cultural Perspective*, Cambridge/ MA 2008, S. 237–315.

[performativ]

Lange Zeit war es eine erfolgreiche Strategie, um sich in Seminaren und Symposien als diskursiver Platzhirsch respektive Platzhündin zur Geltung zu bringen, ab und zu „performativ“ zu sagen oder mit wissender Miene zu bedenken zu geben: „Ist das nicht eher als performativ anzusehen?“, oder aber mit hochgezogenen Augenbrauen auf der Differenz zwischen Performanz und Performativität zu beharren. Die Folge war eine fast schon reflexartige Verwendung des Performanz-Begriffs, die seine Bedeutung stark entwertet hat. Ein bisschen ist der Begriff aber auch selbst daran schuld: Bis heute geben Philosoph\_innen und Linguist\_innen einerseits, Theaterwissenschaftler\_innen, Ethnolog\_innen oder Medienwissenschaftler\_innen andererseits sehr verschiedene Antworten auf die Frage, was der Begriff Performanz bedeutet: Performanz kann sich ebenso auf das ernsthafte Ausführen von Sprechakten, das inszenierende Aufführen von theatralen Handlungen und das materiale Verkörpern von Botschaften beziehen.

Aus einer sprachphilosophischen Sicht sind *performatives* eine bestimmte Klasse von Äußerungen, durch die man sich auf Handlungsverbindlichkeiten festlegt – klassisches Beispiel ist das „Hiermit erkläre ich Euch zu Mann und Frau“ des Standesbeamten, das im Verein mit dem vorangegangenen Ja-Wort der Brautleute einen institutionellen Rahmen für Handlungsverbindlichkeiten etabliert. Dabei erkennt zwar schon John L. Austin den *performance*-Aspekt der Ausführung derartiger *conventional procedures*, betont aber dennoch die grundlegende logische Differenz zwischen alltagsweltlichen Ausführungen und

theatralen Aufführungen. Zu den grundlegenden „Gelingensbedingungen“ von Sprechakten gehört für ihn nicht nur der vorschriftsgemäße Vollzug der *conventional procedures*, sondern auch die Ernsthaftigkeit. Eben hier wird die Differenz zwischen *performative* und *performance* manifest: Performative Äußerungen erscheinen in besonderer Weise als unernst, „wenn ein Schauspieler sie auf der Bühne tut oder wenn sie in einem Gedicht vorkommen oder wenn jemand sie zu sich selbst sagt“.<sup>1</sup> Dieser Mangel an Ernsthaftigkeit impliziert einen Verlust eben jener „performative force“,<sup>2</sup> die die Voraussetzung für das „normale“ Funktionieren von Sprechakten ist.

Gegen diese strikte Differenzierung hat man von theaterwissenschaftlicher Seite eingewendet, dass es ja durchaus auch schon Zeiten gab, in denen das Verhältnis von Alltagswelt und Bühnenwelt anders definiert wurde. Davon zeugt zum Beispiel der neuzeitliche Topos des *theatrum mundi*, der in Shakespeares Komödie *As you like it* zum Ausdruck kommt, wo es heißt: „All the world's a stage. And all the men and women merely players“. Insofern die Bühne auch ein gesellschaftlicher Schauplatz sein kann, an dem jemand eine soziale Rolle übernimmt, lässt sich mit Erika Fischer-Lichte vom „Aufführungscharakter des menschlichen Lebens bzw. der kulturellen Wirklichkeit“<sup>3</sup> sprechen, wobei sich der Begriff der Performativität dann mit dem Begriff der Theatralität zu einer Vorstellung der Organisations- und Darstellungsweise von Gesellschaft und Kultur verbinden, die alle Formen von öffentlich vollzogenen Ritualen und Zeremonien als performative Akte beschreibbar macht.

Gleichwohl scheint der Performanzbegriff für die Künste eine besondere Bedeutung behalten zu haben – etwa in Gestalt der *Performance-Art*, die den Event-respektive den Aufführungs-Charakter von Kunst betont und gegen den Werkbegriff in Stellung bringt.

Dabei unterhält der inflationäre Begriff performativ

S. 107 [performativ] eine interessante Beziehung zu zwei anderen

S. 185 [virtuos] inflationär gebrauchten Begriffen: virtuos und

S. 7 [dilettantisch] dilettantisch. Glaubt man Schiller, dann

zeichnet sich das wahrhafte Kunstgenie durch ein Arbeitsethos aus, das an die Kategorie der Ernsthaftigkeit rückgebunden ist. Im Gegensatz dazu will der Dilettant „auch da bloß verständig spielen, wo Anstrengung und Ernst erfordert wird“.<sup>4</sup> Er scheut, wie es in den von Schiller und Goethe zusammen verfassten Fragmenten *Über den Dilettantismus* heißt, „das Gründliche“ und „überspringt die Erlernung nothwendiger Kenntnisse, um zur Ausübung zu gelangen“.<sup>5</sup> Der polemische Dilettantismuskurs um 1800, in dem ein „eminent bürgerliches, leistungsorientiertes Verhalten“ propagiert wird, das „dem spielerischen Genuß des frühen Dilettantismus opponiert“,<sup>6</sup> versucht durch den Nachweis eines doppelten performativen Defizits, die Idee des wahren Künstlers zu konfigurieren: In dem Maße, in dem der Dilettant der Tendenz folgt, die Erlernung der zur Ausübung seiner Kunst notwendigen Kenntnisse zu überspringen, es ihm also an handwerklichem und technischem Können fehlt, weil er sich Arbeit ersparen wollte, gerät er in die Gefahr, zu einem performativen *under-achiever* zu werden. Dabei sind sowohl ethische als auch technische Defizite im Spiel. Ethisch: Der Dilettant meint es



nicht ernst, er erfüllt nicht die *sincerity condition* einer absolutistischen Autonomieästhetik, die nur den als Mitglied akzeptiert, der bereit ist, Aufwand zu treiben, ein Studium zu absolvieren, das „Anstrengung und Ernst erfordert“, und letztlich: sein ganzes Leben, seine ganze Kraft, an die Kunst zu wenden.

Das technische Defizit des Dilettanten betrifft all jene Aspekte des Performativen, bei denen es um das Erfüllen bestimmter Verkörperungsbedingungen geht. Mit Goethe zu sprechen: „Der Dilettant verhält sich zur Kunst wie der Pfuscher zum Handwerk.“<sup>7</sup> Damit ist das Ausführen und Ausüben als performative Handlung angesprochen, durch die die mediale Verkörperung einer Idee, eines Konzepts, aber auch die Aufführung einer Partitur oder eines Textes vollzogen wird.

In dieser Hinsicht erscheint der Dilettant als ausgemachter „Performanz-Pfuscher“, weil er die notwendigen technischen Erfüllungsbedingungen der Kunst als „bloß Spielender“ unterbietet. Er nimmt die „Mindeststandards“ der Kunstaübung nicht ernst – kennt sie womöglich nicht einmal – und setzt sie so durch seine Ignoranz und Inkompetenz außer Kraft. Mit anderen Worten: Der Dilettant scheitert sowohl auf der Leistungsebene der Performanz als auch auf der Inszenierungsebene der Performance. Tatsächlich spricht Austin bei einer Form performativer Fehlschläge davon, „that we muff the execution“.<sup>8</sup>

Ganz anders die virtuose Person, die als Performanz-Genie, die von einem\_r professionellen Künstler\_in „normalerweise“ erwartbaren Erfüllungsbedingungen durch ihr exorbitantes technisch-

handwerkliches Können überbietet, ja die Normalerweise sogar außer Kraft setzt und damit im Rahmen seiner Performance die Aufmerksamkeit absichtlich auf die technischen Aspekte der Verkörperungsbedingungen lenkt, die seine außerordentliche Leistung ermöglichen.

Vielleicht könnte man sogar so weit gehen, zu behaupten, dass Dilettantismus und Virtuosität als Modi einer „performativen Aufwandsdifferenz“<sup>9</sup> in Erscheinung treten, die ihrerseits auf implizite ökonomische Normalitätserwartungen verweisen.

Zugleich ergeben sich völlig neue Möglichkeiten des inflationären Gebrauchs von Begriffen durch **s. 59 [inflationär]** die Kopplung mehrerer inflationär gebrauchter Begriffe: „Das ist doch ein ausgemachter Performanz-Pfuscher“ – „Ach ja? Also ich finde, da sollte man erst mal ganz genau zwischen Performanz-Pfuscher und Performativitäts-Pfuscher unterscheiden.“ „Chapeau! Sie sind ja das reinste Performanz-Begriffs-Genie!!“

1

John Langshaw Austin, *Zur Theorie der Sprechakte*, Stuttgart 2007, S. 43f.

2

John Langshaw Austin, *How to do Things with Words*, Cambridge 1975, S. 78.

3

Erika Fischer-Lichte, „Einleitung: Theatralität als kulturelles Modell“, in: Dies. u. a. (Hg.): *Theatralität als Modell in den Kulturwissenschaften*, Tübingen 2004, S. 7–26, hier S. 8.

4

Friedrich Schiller, „Ueber die nothwendigen Grenzen beim Gebrauch schöner Formen“, in: *Schillers Werke*, NA, Bd. 21, Weimar 1963, S. 3–27, hier S. 19ff.

5

Johann Wolfgang Goethe und Friedrich Schiller, „Über den Dilettantismus“ (1799), in: Johann Wolfgang Goethe, *Sämtliche Werke*, Band 18, *Ästhetische Schriften 1771–1805*, Friedmar Apel (Hg.), Frankfurt 1998, S. 739–785, hier S. 746.

6

Simone Leistner, „Dilettantismus“, in: Karlheinz Barck u. a. (Hg.), *Ästhetische Grundbegriffe*, Bd. 2, Stuttgart / Weimar 2001, S. 63–87, hier S. 78.

7

Goethe und Schiller, *Ästhetische Schriften*, S. 781.

8

Austin, *How to do Things with Words*, S. 17.

9

Vgl. Uwe Wirth, „Dilettantenarbeit – Virtuosität und performative Pfuscherei“, in: Gabriele Brandstetter / Gerhard Neumann (Hg.), *Genie – Virtuose – Dilettant: Konfigurationen romantischer Schöpfungsästhetik*, Würzburg 2011, S. 277–288, hier S. 288.

[prekär]

Nach dem lateinischen Ursprung *precarius* ist prekär eigentlich das, was man nur „durch Bitten erlangt“. Sinngemäß ist eine prekäre Lage also eine solche, in der man von der Gunst eines\_r anderen oder vom Zufall der äußeren Umstände abhängig ist. Erst neuerdings wird das Wort nicht nur für die *Situation* einer Person verwendet, sondern auch für die Person selbst: Prekär zu sein bedeutet, in einer sozial ungesicherten, heiklen Lage zu sein. Der Akzent liegt hier auf der Unsicherheit, nicht auf der Armut. Wer arm ist, ist nicht unbedingt prekär, sofern die Armut ein relativ stabiler Zustand ist, mit dem man sich arrangiert hat. Hingegen kann jemand, der oder die über ein hohes Einkommen verfügt und auf einem hohen Niveau lebt, trotzdem prekär sein; er oder sie ist es nämlich dann, wenn alles was ist, widerruflich ist, wenn also nicht klar ist, wie es weitergeht. Das Gegenteil von Prekarität ist also Gewissheit, ist Sicherheit. Man sieht bereits hier, dass sich mit der diskursiven Fokussierung auf das Prekäre Sichtweisen verschieben. Wenn nämlich das bloße Bedrohtsein des eigenen Status schon Prekarität ist, kann nahezu jeder für sich in Anspruch nehmen, in einer prekären Lage zu sein – die durchgehend schwierige Lage von benachteiligten Menschen wird in diesem Diskurs nicht notwendig zum Thema.

Problematisch ist auch das Verhältnis des Prekaritätsbegriffs zur Kritik des Liberalismus und des Neoliberalismus. Wann ist man prekär? Wenn Emanzipation, Freiheit und Autonomie überhandnehmen und damit Sicherheiten abnehmen. Freiheit, Emanzipation und Autonomie sind an sich nicht negativ – im Prekaritätsdiskurs werden sie allerdings oft als

Statthalter des Neoliberalismus dämonisiert. In der Tat ist etwa Alain Ehrenberg zufolge das pathologisch depressive Subjekt, das unter seinen Autonomieansprüchen an sich selbst krank wird, an die geltenden Autonomieerwartungen in der neoliberalen Demokratie gebunden.<sup>1</sup> Seine Krankheit hat also eine gesellschaftliche, gewissermaßen ideologische Komponente. Die medizingeschichtliche Analyse Ehrenbergs legt jedoch nicht nahe, dass mit einer Umstrukturierung der Gesellschaft, einer Rückabwicklung der modernen Ideen von Autonomie, Freiheit und Emanzipation alles Pathologische verschwände – vielmehr zeigt Ehrenberg, dass sich mit jeder vorherrschenden Subjektidee eine dieser Idee zugeordnete, bestimmte subjektive Pathologie entwickelt.<sup>2</sup> Soziale Prekarität, verbreitet auftretende Depression und die Idee des autonomen Subjekts stehen in einem historischen Zusammenhang; in anderen Epochen hat es aber unter der Vorherrschaft anderer Subjektideen andere Pathologien gegeben. Das Streben nach Sicherheit im Rahmen eines Nachdenkens über Prekarität muss daher auch nicht zu der Forderung führen, Autonomie, Freiheit und Emanzipation als solche zurückzudrängen; wohl aber muss die Unbedingtheit der vorherrschenden Subjektidee relativierbar bleiben, damit Prekarität als subjektive Überforderung vermeidbar wird.<sup>3</sup>

Axel Honneth modifiziert Ehrenbergs Bestimmung der Depression als einer pathologischen Ausnahme zu einer Darstellung allgemein verbreiteter Symptome der Arbeitsgesellschaft. Menschen in prekären Arbeitssituationen fühlen sich „überflüssig“, „innerlich leer“ und „bestimmungslos“.<sup>4</sup> Selbstverwirklichung ist,

laut Honneth, heute eine Forderung, die institutionalisiert an Subjekte herangetragen wird, eine Forderung, <sup>s. 25 [erschöpft]</sup> die zur Überforderung geworden ist. Die Sicherheit, die hier fehlt, verbindet Honneth mit dem Konzept einer gesellschaftlichen Anerkennung als bürgerlicher Ehre. Prekär zu sein bedeutet in letzter Konsequenz bei Honneth, durch ständig drohende Widerrufbarkeit alles Erreichten um Anerkennung bangen zu müssen. Prekär ist in diesem Denkmodell also jede\_r, der\_die nicht qua Institution gesellschaftliche Anerkennung zugesichert bekommt, wie das beispielsweise in einer entfristeten Anstellung mit einem hohen Status gegeben wäre. Prekär sind wir fast alle – der Begriff beschreibt, so verstanden, historische Verschiebungen in der alltäglichen Arbeitswelt im Rahmen von Deinstitutionalisierung: zeitlich befristete Arbeitsverhältnisse, häufige Berufswechsel, Flexibilität arbeitender Subjekte. Warum Anerkennung allerdings an Sicherheit gebunden sein muss, bleibt in diesem Konzept offen. Es stellt sich die Frage, ob in einem solchen Verständnis Prekarität nicht auch gelingen könnte.

Eine Kritik am Prekären müsste – das wird hier bereits deutlich – die Komplexität und Ambivalenz gegenwärtiger Situationen unverzerrt darstellen. Es gibt eine Koexistenz von realer Emanzipation und Prekarität. Die Analyse dieser Koexistenz sollte zur Formulierung von Bedingungen führen, unter denen vermieden werden kann, dass sich eine solche Koexistenz nur als gelungene Emanzipation einiger und permanente Prekarität anderer Subjekte realisiert. Mit jeder Emanzipation ist ein gewisses Maß an

Unsicherheit verbunden, in diesem Sinn ist Prekarität nicht nur negativ. Es gibt aber vielleicht Prekarität ohne wirkliche Emanzipation und Autonomie, nämlich dann, wenn keine substanzhafte soziale Handlungsumgebung mehr vorliegt und Autonomie damit zu einer leeren Forderung geworden ist.<sup>5</sup> Hier kann der Wiedereinstieg in den Diskurs über die Benachteiligten erfolgen.

1

Alain Ehrenberg, *Das erschöpfte Selbst. Depression und Gesellschaft in der Gegenwart*, Frankfurt am Main 2008.

-----

2

Vgl. Judith Siegmund, „Was ist das Andere des Prekären? Überlegungen zu prekärer Arbeit heute“, in: *Zeitschrift für Geschlechterforschung und visuelle Kultur*, Heft 53 / Juni 2012.

-----

3

Ebd.

-----

4

Axel Honneth, „Organisierte Selbstverwirklichung. Paradoxien der Individualisierung“, in: Ders. (Hg.), *Befreiung aus der Mündigkeit. Paradoxien des gegenwärtigen Kapitalismus*, Frankfurt am Main 2002, S. 141–158.

-----

5

Vgl. Siegmund, „Was ist das Andere des Prekären?“.

-----

[produktiv]

Als Valerie Solanas 1968 Andy Warhol in die *Factory* folgt und mehrere Schüsse auf ihn abfeuert, entgeht der Künstler nur knapp dem Tod. Sie sei zu stark abhängig von der Person Warhol, erzählt sie später der Polizei. Obwohl Warhol überlebt, nimmt der Angriff maßgeblichen Einfluss auf sein Schaffen. So soll er auf Anraten seiner Ärzte die Medikamente absetzen, die ihn Zeit seines Lebens und vor allem Zeit seines in der Öffentlichkeit stehenden Künstler-Seins zu dem machten, was er immer sein wollte: eine Maschine. Mithilfe von Amphetaminen und später von Obetrol, heute eher bekannt als Adderall, gedachte ein Hausarzt zu-nächst Warhols Gewichtsprobleme zu bekämpfen. Doch neben der erfolgreichen Gewichtsreduktion begeisterten Warhol vor allem die anderen Nebenwirkungen. Mit gesteigertem Bewusstsein und erhöhter Konzentrationsfähigkeit stieg die Faszination für seine bereits begonnenen Reproduktionsreihen. Die Arbeit in der *Factory* sollte sich nun vollends dem industriellen Rhythmus anpassen und die chemischen Hilfsmittel eine Art Stachanow'sche Leistungssteigerung bewirken. Produktiv-Sein bedeutete Arbeit, Arbeit und Arbeit; messbar an der Massenhaftigkeit der Kunstwerke, mit der er vorhatte, in kürzester Zeit das Œuvre von Ikonen der Kunstgeschichte quantitativ zu übertreffen.<sup>1</sup>

Während Warhol sich Strategien der industriellen Produktion aneignet, geradezu mit vollem Bewusstsein die jahrhundertealten Grenzen zwischen Kunst und Ökonomie zerbricht und die Logik der Warenfetischisierung auf seine Werke überträgt, widmen sich andere Künstler\_innen seiner Zeit viel eher Alternativmodellen zum kapitalistischen Übel. „Ne travaille jamais“ heißt

es in Paris, womit jedoch keineswegs das Produktiv-Sein unterbunden werden soll, sondern ausschließlich das Produktive der Lohnarbeit und der damit einhergehenden Ausbeutungsmechanismen. Produktiv-Sein ohne sich dem Format der Arbeit hinzugeben, ohne unter der Herrschaft von Arbeit tätig zu sein oder etwa für sein Handeln entlohnt zu werden, ist ein Bestreben, das bereits durch die Geschichte hinweg in verschiedenen Versionen probiert wurde. So galt die Kontemplation lange Zeit als höchste Tugend und grenzte sich als *vita contemplativa* implizit vom dem ab, was man als Arbeit, als herstellende Tätigkeit und deshalb als Tätigkeit per se verstand.<sup>2</sup> Für den Müßiggang, der im Typus des Genie-Künstlers oder Künstler-Genies

S. 43 [genial] im Zuge der Neuzeit seine Absolution fand, wendete sich dann das Blatt. Produktiv-Sein in Zeiten des allgemeinen Produktiv-Seins, aber außerhalb der ökonomischen Zirkulation, war weitläufig dem\_n Künstler\_innen vorbehalten. Im Gegensatz zur allgemeinen Erwerbsarbeit produzierte er nämlich ausschließlich Ideen; die Materialsублиmierung der Werke war sekundär bis unbedeutend. Gottesähnlich wurde ihm die Instanz zugetragen, den Dingen das Leben einzuhauchen und sie mit einem Schleier zu belegen, der sie von allen anderen Dingen zu unterscheiden pflegte. Während eine Figur wie Iwan Gontscharows Oblomow Faulheit, Trägheit und Passivität der Arbeit vorzieht, nicht nur nichts tut und sich abgrenzt, sondern sich geradezu in seinem Nichts-Tun abgrenzt,<sup>3</sup> kommt eine solche Un-Tätigkeit für den klassischen Genie-Künstler nicht infrage. Der kann gar nicht anders, als produktiv zu sein – Amphetamine sind hier überflüssig.

Der unbändige Wille nach künstlerischem Schaffen, dessen Quelle tief in ihm verborgen liegt, ist Teil seines Naturells. Abgrenzen braucht er sich im Gegensatz zu Oblomow dabei nicht, sein bloßes Wesen macht es möglich, in einer Dichotomie zur Arbeit stehend produktiv zu werden. So scheint es, als ob im Geniekult rein das Künstler-Sein genügt, um jegliches Tun von dem der anderen zu unterscheiden, wie die immerwährende Suche nach Muße, etwa als Dandy oder Flaneur.

Während das künstlerische Produktiv-Sein lange von der ökonomischen Produktivkraft abgegrenzt war und in einem eigenen Raum stattfand, sehen sich Künstler\_innen im 20. Jahrhundert anderen Umständen ausgesetzt. Entgegen vehementer Bestrebungen, diese Trennung beizubehalten, suchen die ökonomischen Geister nun doch die Künste heim. Piero Manzoni, der sich dieser Überlagerung schon früh bewusst war, drehte sogleich den Spieß um und machte sich die Ökonomisierung zunutze, indem er seinen Atem, das „göttliche Pneuma“ des Künstler-Genies, als käufliches Gut anbot.<sup>4</sup> Für nur „1 DM pour litre“ war er bereit, die *Corpi d'aria* (1959/60), Bausätze im Multiple-Format mit einer luftballonähnlichen Gummihülle, einer Halterung und einer Anleitung, eigens aufzublasen. Eine Deutsche Mark für ein bisschen künstlerische Idee – endlich herrscht Klarheit in Bezug auf den Wert der Kunst! Die künstlerische Produktivität kann im selben Maßstab gemessen werden wie die Produktivkraft in Warenform. Und da die Luft auf Dauer aus dem Ballon entweicht, stellt sich sowieso die Frage, ob Kriterien wie Beständigkeit, transhistorisches

Überdauern und die Fähigkeit zur unendlichen Transzendenz überhaupt noch gültig sind. Die „flüchtige Moderne“<sup>5</sup> hat ihre Spuren hinterlassen und die Grenzen beginnen zu verschmelzen.

Künstler wie Warhol oder Manzoni bedienen sich Strategien der Freien Marktwirtschaft, eignen sie sich an, unterlaufen sie, führen sie ad absurdum, inszenieren sich als Teil dieser Logik und setzen das künstlerische Produktiv-Sein mit jenem gleich, das mit dem Übergang in das tertiäre Paradigma der Dienstleistungsgesellschaft normativ wird. Aber nicht nur die Künstler\_innen bedienen sich der Mechanismen geltender Ökonomien, diese Aneignung funktioniert auch vice versa. Wie Luc Boltanski und Ève Chiapello in ihrer Studie zum *Neuen Geist des Kapitalismus* zeigen, ist die gegenwärtige Dienstleistungsgesellschaft Symptom einer rhythmischen „Endogenisierung“, einer ökonomischen Verwertung einstiger Gegenbewegungen des Kapitalismus, in diesem Fall der Künstlerkritik.<sup>6</sup> Künstlerische Strategien, die sich außerhalb des ökonomischen Systems verorten und produktiv sind ohne „Arbeit“ zu verrichten, seien nun Vorbild für den Idealarbeiter\_innen des tertiären Paradigmas. Nach diesen Vorstellungen glänzt der\_die vermeintlich selbstbestimmte Künstler\_in mit all den Attributen, die heute die Spalten der Job-Annoncen ausfüllen: Kreativität, Flexibilität, Kommunikationsfähigkeit und

S. 185 [virtuos] dem, was Paolo Virno als Virtuosität versteht, nämlich die Fähigkeit, dauerproduktiv zu werden.

Ob die Künstler\_innen nun Verantwortung für die Misere tragen oder nicht – Produktiv-Sein hat im gegenwärtigen Ökonomiemodus eine weitaus

totalisierendere Stellung als je zuvor. Die dem industriellen Sektor entnommene Trennung zwischen Arbeit und Freizeit, deren Wirkungsmacht zwar grundsätzlich infrage zu stellen ist und insbesondere im Hinblick auf die lange Zeit den Frauen vorbehaltenen Tätigkeiten schon immer hinfällig war, wird heute allgemein für obsolet erklärt. Warhols Vision einer menschlichen Maschine hat sich von einer Utopie in die Wirklichkeit verwandelt, zwar verläuft die Produktion nicht mehr in der klassischen Fabrik und erzielt ihren Mehrwert durch Innovation anstatt Reproduktion, doch bleibt der disziplinarische Rhythmus bestehen. Deutlich wird das in der Referenz von Harun Farockis *Arbeiter verlassen die Fabrik* (1995) auf den ersten, gleichnamigen Film der Filmgeschichte, der Lumière-Brüdern aus dem Jahre 1895. In beiden Fällen verlassen Arbeiter die Fabrik, nur sind es zu Lumière-Zeiten noch die *blue collars*, während heute *white collars* aus den neuen „gesellschaftlichen Fabriken“<sup>7</sup> strömen. Doch ist die Arbeit, das Produktiv-Sein, für sie hier noch nicht zu Ende. Vielmehr haben sich die Fabriklore in Luft aufgelöst, es gibt kein Innen und Außen mehr – Arbeit wird zur „Antinomie der Moderne“,<sup>8</sup> und das Streben danach zur Abhängigkeit von Arbeit. Denn vom virtuos Arbeiter wird erwartet, auch über die offizielle Arbeitszeit hinaus Arbeiter zu sein. Anstatt an der Dienstleistung arbeitet er hier an sich, an seinem

S. 79 [kreativ] S. 67 [kommunikativ] kreativen, kommunikativen und flexiblen Selbst. Produktiv-Sein heißt also Subjekt-Werden! Alles, was zu verwertbarer Subjektivität beiträgt, wird zum Moment der Arbeit. Dadurch ist auch

S. 59 [inflationär] eine Figur wie Herman Melvilles Bartleby



nach mehr als 150 Jahren immer noch der Schrecken der Arbeitswelt, wobei sein „I would prefer not to“ übertragen ins Hier und Jetzt wohl eher ein „I would prefer not to ... become a subject“ wäre.<sup>9</sup> Auch Warhol, dessen Arbeitsmentalität zeitgemäßer denn je scheint, müsste sich anpassen und seinen Obetrol-Konsum einstellen. Denn nachweislich fördert das Medikament zwar die Konzentrationsfähigkeit, schränkt aber die Kreativität ein. Eigenblutdoping, so Diederich Diederichsen, ist viel eher die Devise – so viel Ich, so viel Subjekt und soviel Künstler\_in wie nur möglich.<sup>10</sup>

Während das inflationäre Produktiv-Sein rund um die Uhr gerade für den Künstler\_innentypus kein Problem sein sollte (Der\_Die schlägt sich ja bekanntlich gerne die Nächte um die Ohren) äußert sich für manch anderen in dieser Anforderung das Prekäre der

S. 115 [prekär] andauernden Produktivität. Für den von Joseph Vogl zum „Odysseus der Globalisierung“ erkorene Eric Packer, Protagonist aus Don DeLillos Roman *Cosmopolis*, „schlaflos und überwacht, exzessiv und manisch“,<sup>11</sup> ist dies integrativer Teil seiner Spekulantentätigkeit. Für unzählige andere werden solche Anforderungen zum Auslöser von Depressionen oder Burn-Out. Für Quentina Mkfesi aus Simbabwe hingegen wäre die Vorstellung vom ständigen Produktiv-Sein die Erfüllung ihrer Träume. Sie, die in John Lanchesters *Kapital* „die Leute um ihre Arbeit [beneidet], nicht um ihre Freizeit“,<sup>12</sup> die in England trotz Bachelor und Master of Science Schwierigkeiten mit der Aufenthalts- und Arbeitsgenehmigung hat, treibt die Sucht nach Produktivität in die Illegalität. Für sie alle gilt: Produktiv-Sein ist keine freie Entscheidung

mehr, es ist vielmehr zum biopolitischen Muss geworden. Im Sinne von kreativem und schöpferischem Tun ist es nun maßgebliches Moment in der Konstitution zum Subjekt und zugleich zur vollständig verwertbaren Produktivkraft.

1  
Vgl. Hans Christian Dany, *Speed. Eine Gesellschaft auf Droge*, Hamburg 2008, S. 109–125.

2  
Vgl. Hannah Arendt, *Vita activa oder Vom tätigen Leben*, München 2010.

3  
Vgl. Iwan Gontscharow, *Oblomow* [1859], Frankfurt am Main/Leipzig 2009.

4  
Vgl. Dietmar Rübel, *Plastizität. Eine Kunstgeschichte des Veränderlichen*, München 2012, S. 105f.

5  
Vgl. Zygmunt Bauman, *Flüchtige Moderne*, Frankfurt am Main 2003.

6  
Vgl. Luc Boltanski/Éve Chiapello, *Der neue Geist des Kapitalismus*, Konstanz 2006 [1999].

7  
Vgl. Antonio Negri / Michael Hardt, *Die Arbeit des Dionysos – Materialistische Staatskritik in der Postmoderne*, Berlin 1997, S. 14f.

8  
Timo Skrandies, „ArbeitsloseR“, in: Netzwerk Körper (Hg.): *What Can a Body Do? Praktiken und Konfigurationen des Körpers in den Kulturwissenschaften*, Frankfurt/ New York 2012, S. 19–25, hier S. 22.

9  
Vgl. Herman Melville, *Bartleby, der Schreiber*, Frankfurt am Main/ Leipzig 2004 [1853].

10  
Vgl. Dierich Diederichsen, *Eigenblutdoping. Selbstverwertung, Künstlerromantik, Partizipation*, Köln 2008.

11  
Joseph Vogl, *Das Gespenst des Kapitals*, Zürich 2010/11. S. 11.

12  
John Lanchester, *Kapital*. Stuttgart 2012. S. 152.

[professionell]

Von Brockhaus bis Wikipedia beschreiben Sprachprofis das Wort professionell als „gewerbemäßig“, „berufsmäßig“ von lateinisch *professio* (öffentliches Bekenntnis) und *profiteri* (sich öffentlich zu einem Fach, Beruf bekennen). Davon abgeleitet bedeutet „professionell“ zu handeln, kompetent und sachverständig zu handeln und damit von Fachleuten anerkannt zu werden. Wer professionell arbeitet, bekennt sich zu einer Methode, arbeitet verbindlich. Das macht Erfolge wahrscheinlich. Denn sowohl für das Verständnis professionellen Handelns innerhalb eines Berufs als auch für die Beurteilung durch ebenfalls professionelle Fachleute bedarf es bestimmter Standards, Werte und Normen sowie Fertigkeiten und eines allgemeingültigen Wissenskorporus. Die Wissenssysteme einzelner Professionen müssen soweit dogmatisiert sein, dass eine hinreichende Stabilität des Wissens als Handlungsgrundlage gewährleistet ist.<sup>1</sup>

Während in der Soziologie Professionen auch definiert werden als Berufe mit spezifischen Attributen – beispielsweise wissenschaftlich fundiertes Sonderwissen und spezielle Fachterminologie; ausführliche, theoretisch fundierte Ausbildung auf staatlich anerkanntem, akademischem Niveau; gesetzliche Beschränkung der Eigeninteressen, berufliche Praxis, die für das Funktionieren von Gesellschaft von zentraler Bedeutung ist – findet man in den meisten Wörterbüchern nur die einfache Gleichsetzung von Profession und Beruf, Gewerbe, Handwerk, selten Kunst. Interessanterweise werden hier auffällig häufig „Profi-Sportler“ und „Profi-Killer“ als Beispiele angeführt. Während das Beispiel Profi-Sportler besonders auf spezielle

Fertigkeit (etwas können) und damit auf das Beherrschen einer Disziplin wie auch auf die Sicherung eines Einkommens verweist, beschreibt das Beispiel Profi-Killer neben dem Aspekt des Gelderwerbs professionelles Arbeiten im Sinne des Ausblendens persönlicher Interessen und Befindlichkeiten, eine Fähigkeit, die in vielen Berufen von großem Nutzen, wenn nicht unabdingbar ist.

Auch die Brüder Grimm definieren Profession als „jeder Beruf, zu dem man sich öffentlich bekennt“<sup>2</sup> – den Profi-Killern sei an dieser Stelle Zurückhaltung geraten – und zitieren Horaz mit dem wunderbaren Satz: „Piso liebte zwar die literatur [...], aber er wollte darum eben so wenig, dasz sein sohn profession davon machen sollte, als dasz er ein luftspringer würde.“<sup>3</sup> Man kann den Vater verstehen. Kinder, die mit den Worten „Ich werde Schriftsteller“ das Haus verlassen, sieht man in Cafés mit kleinen Blankoheften sitzen, an einem Stift kauend Befindlichkeitslyrik schreiben, in dunklen Wohnungen vor Computern hockend in Blogs

**S. 59 [inflationär]** inflationär Beiträge *posten*, die geistreich, aber vergänglich sind, in heruntergekommenen Wohnungen zur Inspiration mit Drogen experimentieren oder – auf lang ersehnte, aber nie erfolgende Rückmeldungen von Verlagen wartend – traurig gegen Berliner Wände starren. Man sieht die mitleidigen oder abfälligen Blicke ihrer Gesprächspartner\_innen, wenn sie von ihrer Profession erzählen, und man fragt sich, wie lange Eltern dann wohl den Unterhalt weiter zahlen sollten. Und eigentlich liegt das nur daran, dass man selbst gar nicht weiß, wie das gehen soll – professionell schreiben. Denn es gibt keine Ausbildung zur

Künstlerin, zum Künstler. „Könnte man Kunst lernen“, schreibt Markus Lüpertz, „könnte man Kunstkönnen lernen, gäbe es keine Künstler [...] Verzeihen Sie mir den kleinen Scherz: Wir hießen nicht Künstler, sondern ‚Könnstler‘“<sup>4</sup>. Kurse zu kreativem Schreiben regen zu

**S. 79 [kreativ]** kreativem Umgang mit Sprache an; Schreibwerkstätten vermitteln bestimmte Formprinzipien und Methoden zum Abbau von Schreibblockaden und zur Motivationssteigerung, aber diese Ausbildung erleichtert allenfalls die Arbeit, sie qualifiziert nicht zur Kreativität und garantiert kein Gelingen.

Der Kölner Dichter Josef Wilms hat in den 1960er-Jahren seine Stellung als Angestellter gekündigt, um sich ganz der Literatur zu widmen, das Schreiben zu seinem Beruf zu machen. Seitdem hat er unzählige Gedichte und etwas Prosa geschrieben, die er von 1983 bis 2005 hauptsächlich in seiner Zeitschrift *Stallgefährte. Blätter für Literatur und andere Gegenstände* veröffentlichte sowie in einem kleinen *Book-on-demand* mit dem Titel *Ein Kiesel liegt gering am Grund. Ausgewählte Gedichte*.<sup>5</sup> Josef Wilms hat sich öffentlich zum Schriftsteller-Sein bekannt, er schickt

**S. 115 [prekär]** seine Texte in die Welt, er hat unter prekären finanziellen Verhältnissen das Schreiben nicht nur zu seinem vornehmlichen, sondern zu seinem einzigen Geschäft gemacht und versteht es selbst als seine Berufung. Aber macht ihn das zu einem professionellen Schriftsteller? Während der ganzen Jahre seiner Tätigkeit ist er in Bezug auf ideelle wie finanzielle Anerkennung nahezu völlig erfolglos geblieben. Reicht es also, die Profession zur einzigen Erwerbsquelle machen zu

wollen, auch wenn man nichts damit verdient? Oder wird die Arbeit erst zu einer professionellen, wenn andere auch bereit sind, dafür zu zahlen? Und belegt andersherum die Bereitschaft anderer, einen vermeintlich professionellen Schriftsteller für seine Arbeit zu bezahlen, dessen Professionalität? Das wiederum hängt von der Professionalität der Beurteilenden ab. Was Uwe Wirth in Bezug auf das wissenschaftliche Arbeiten formuliert, lässt sich auch auf die Kunst übertragen: „Die Anerkennung respektive Nichtanerkennung [...] [der Fachleute] fungiert als Inklusions- respektive Exklusionsmechanismus – sie markiert die Grenze zwischen qualifiziertem Fachmann und un-

S. 7 [dilettantisch] qualifiziertem Dilettanten.“<sup>6</sup> Doch wer sind die Fachleute für Literatur?

Der literarische Markt verändert sich momentan rapide. Die Bedeutung von Lektor\_innen, Agent\_innen und Verlagen, von „Filtern“ auf dem Weg zum schriftstellerischen Erfolg, wird durch die Möglichkeit

S. 167 [vernetzt] der barrierefreien Veröffentlichung im Internet oder über *books-on-demand*-Verfahren relativiert. Die Autorität der institutionalisierten Vermittler\_innen, dieser Filter in Bezug auf schriftstellerische Qualität oder gesellschaftliche Relevanz, wird nur noch begrenzt anerkannt; alle können jetzt mitentscheiden. Selbst etablierte Schreiber\_innen veröffentlichen allein oder in Autor\_innengruppen ihre Texte zuerst im Netz (so etwa das Projekt *Null* von Thomas Hettche). Auch die Literaturwissenschaft nimmt solche Projekte längst ernst. Der Online-Händler Amazon wirbt damit, binnen eines Jahres aus einer „völlig unbekanntem Krankenpflegerin eine frisch gebackene

Dollar-millionärin“<sup>7</sup> gemacht zu haben. Das Verständnis von professioneller Autorschaft verändert sich einmal mehr.

Den Absatz eines Textes und damit die Einkünfte von Autor\_innen bestimmen nicht nur ihre literarische Qualität und die gesellschaftliche Relevanz des Themas, sondern auch das Verhalten der Person, ihre Interaktionen mit den Bereichen des Marktes oder des sozialen Lebens.<sup>8</sup> Klaus J. Stöhlker, PR-Berater und Mitglied des Verbandes der Autorinnen und Autoren der Schweiz, gibt in seinem Essay „Wie können Schriftsteller kommunizieren?“ Hinweise auf professionelles Verhalten auf dem literarischen Markt. „Gute Freunde“ braucht man, „einen guten Lektor [...], einen Buchgestalter, der Inhalt mit Form zu verbinden weiß, dabei den Verfasser mehr im Auge behaltend als die tägliche Mode der *art directors*“ und einen Fachmann für Kommunikation, „der Schriftsteller und fertiges Werk in Einklang mit den Bedürfnissen und Fragen der Gesellschaft zu bringen sucht.“<sup>9</sup>

Schriftstellerische Professionalität ist also längst nicht mehr durch die von Goethe und Schiller geforderte Verbindung von „Ernst an der Kunst und dem

S. 121 [produktiv] Kunstwerk“, produktiver Bildungskraft, erlernter Kunstfertigkeit und einer naturgegebenen genialen

S. 43 [genial] Begabung definiert. Das erforderliche Studium bezieht sich heute weniger auf das Fach selbst als auf die Gesetze des Marktes. „Es mag sein, dass hohe Autorschaft eine Gabe jenseits der irdischen Vernunft ist“, schreibt Stöhlker, „Kommunikation ist aber ein Handwerk, das klaren Spielregeln folgt. Wer [...] heute als Schriftsteller nennenswerten Erfolg haben will, darf

sich den Gesetzen des Marktes nicht entziehen, weil er sonst für die Ewigkeit schreibt, in der Gegenwart aber ein Sonderfall bleibt. Das ist individuell ein großartiger Entscheid, manchmal aber auch schmerzlich.“<sup>10</sup>

Josef Wilms, der in seinem Kölner Haus Gedichte schreibt und sich exzessiv dem literarischen Markt entzieht, hat das erfahren. Vermutlich gefällt ihm diese Definition des professionellen Schriftstellers auch nicht. Der berufliche Erfolg im Sinne eines finanziellen Einkommens ist dem Berufenen gar nicht so wichtig. Er betreibt Kunst mit Leidenschaft. Macht ihn das dann doch zum Dilettanten? Zum hauptberuflichen und damit professionellen Dilettanten? Die Definitionen entgleiten.

Wir trösten uns und Josef Wilms mit Markus Lüpertz: „Denn wie Sie sehen, muß man vieles können, vieles kaufen oder deligieren können. Nur malen muß man selbst. [...] Keiner muß Kunst können, denn keiner weiß, was Kunst ist [...] Kunst ist in der Zeit, in der sie geschieht, eine Behauptung der Künstler. Und nur der Künstler.“<sup>11</sup>

1

Vgl. Rudolf Stichweh, „Professionen in einer funktional differenzierten Gesellschaft“, in: Arno Combe / Werner Helspe, *Pädagogische Professionalität. Untersuchungen zum Typus pädagogischen Handelns*, Frankfurt am Main 1996, S. 49–69, hier S. 62.

2

Jacob und Wilhelm Grimm, *Deutsches Wörterbuch*, Bd. 7, Leipzig 1889, S. 2160.

3

Ebd.

4

Markus Lüpertz, „Muss man Kunst können?“, in: *Jahreshefte der Kunstakademie Düsseldorf*, Heft 4, Düsseldorf 1994, S. 18.

5

Josef Wilms, *Ein Kiesel liegt gering am Grund. Ausgewählte Gedichte*, Rüdiger Heimlich und Petra Frerichs und Joke Frerichs (Hg.), Norderstedt 2011.

6

Uwe Wirth, „Dilettantische Konjekturen“, in: Sofia Azzouni / Uwe Wirth (Hg.), *Dilettantismus als Beruf*, Berlin 2010, S. 11–29, hier S. 15.

7

Rainer Innreiter, *Ein Buch bei amazon veröffentlichen*, in: [www.suite101.de/article/ein-buch-bei-amazon-veroeffentlichen-a111898#axzz2LRHjLDVw](http://www.suite101.de/article/ein-buch-bei-amazon-veroeffentlichen-a111898#axzz2LRHjLDVw), 20.2.2013.

8

Vgl. Gerhard Plumpe / Niels Werber, *Beobachtungen der Literatur. Aspekte einer polykontexturalen Literaturwissenschaft*, Opladen 1995, darin besonders: Niels Werber, „Der Markt der Musen. Die Wirtschaft als Umwelt der Literatur“, S. 183–216.

9

Klaus J. Stöhlker, „Wie können Schriftsteller kommunizieren?“, in: *Schweizer Monat. Die Autorenzeitschrift für Politik, Wirtschaft und Kultur*, Ausgabe 1002, Dezember 2012 / Januar 2013, S. 90–94, hier S. 93.

10

Ebd., S. 94.

11

Markus Lüpertz, „Muss man Kunst können?“, S. 25f.

[schön]

Schönheit und Glück gehören zusammen: Das Schöne, so Stendhal berühmter Satz, ist eine „Verheißung“, ein „Versprechen“ des Glücks.<sup>1</sup> Diese Feststellung meint die Moderne antimetaphysisch: Im Schönen geht es nicht um Vollkommenheit, um Wahrheit, um die „Idee“, sondern – um uns: um das Glück des Menschen. Deshalb betont Stendhal, dass die Schönheit „*nur* (n'est que) ein Versprechen von Glück“ ist: Nichts anderes, schon gar nichts Jenseitiges, als unser hiesiges, sinnliches, menschliches Glück ist der Gehalt des Schönen. Einer der ersten, der so dachte, Thomas Hobbes, bringt das auf den materialistischen Punkt: Das Schöne ist „Gutes im Versprechen“; gut ist, was Lust bereitet; und Lust ist „eine Stärkung und Unterstützung der vitalen Bewegung“.<sup>2</sup> Nichts weiter als das: Das Schöne verspricht Glück, denn es dient der Belebung, der Vitalisierung. Das Schöne ist ein Mittel oder ein Faktor, der eine Funktion in Prozessen der Erhaltung und Steigerung von Vollzügen erfüllt, die wir als Leistungen verstehen müssen. Und das heißt nichts anderes als dass das Schöne *ökonomisch* zu bestimmen ist. Denn Ökonomie ist die Theorie und Praxis der Leistungserbringung und -steigerung.

Für Baudelaire war Stendhals Satz deshalb ein untrügliches Anzeichen dafür, dass sein Autor ein „unverschämter, streitsüchtiger, ja abstoßender Geist“<sup>3</sup> ist: Aus ihm spricht der Geist ökonomischer Funktionsanalysen, deren Naturalisierung heute die Bio- oder Neuro-Ästhetik betreiben. Aber, so Baudelaire weiter, die „Unverschämtheiten“ dieses Geistes können auch „zu nützlichem Nachdenken anregen“. Denn nicht nur hat er unbezweifelbar Recht: Das Schöne *ist*



ja in der bürgerlichen Gesellschaft genau das – ein Mittel der „Stärkung und Unterstützung der vitalen Bewegung“, ein Faktor der Erhaltung und Steigerung von Leistungen. Das macht die ökonomische Definition des Schönen, die für Baudelaire eine abstoßende Unverschämtheit war, zu einer Provokation: Sie zwingt dazu, die Frage zu stellen, ob das Schöne tatsächlich noch einen anderen „Anteil“ hat – Baudelaire nannte ihn ein „ewiges, unveränderliches Element“ – und wie dieser zu bestimmen ist. Worin ist das Schöne mehr als das Versprechen des Glücks funktionaler Steigerung von Vitalität? Gibt es ein „Element“ im Schönen, das die ökonomische Logik durchbricht? Verspricht das Schöne vielleicht sogar ein Glück, das nicht das der Leistungserbringung und -steigerung ist?

Auf diese Frage gibt es eine klassische Antwort: die Antwort des bürgerlichen Geschmacksbegriffs, der seit dem 18. Jahrhundert und bis vor kurzem die Grundlage der modernen Kultur- und Kunstinstitutionen bildete. Demnach ist das Schöne nicht nur ein Mittel belebender Steigerung, sondern ein Medium der Selbsterkenntnis des Subjekts. In der Lust am Schönen erfährt das Subjekt die Wahrheit über sich selbst, denn hier gewinnt es seine wahre Gestalt. In den Institutionen der bürgerlichen Gesellschaft wird das Subjekt stets von der Erfahrung der Entfremdung und damit dem Zweifel heimgesucht, ob diese Welt tatsächlich seine ist, ob die Bildung zum Subjekt, der die bürgerliche Gesellschaft es unterwirft, nicht bloße Disziplinierung und ihre Gewalt unbeendbar ist. Die Lust am Schönen versichert das Subjekt, dass seine natürliche (sinnliche) Bestimmung und seine soziale

(rationale) Form miteinander harmonisieren können. Hier ist alle Heteronomie, die die soziale Existenz des bürgerlichen Disziplinarsubjekts prägt, aufgehoben. Die schönen Dinge zeigen an, „dass der Mensch in die Welt passe und selbst seine Anschauung der Dinge mit den Gesetzen seiner Anschauung stimme“.<sup>4</sup> Was das Schöne verspricht, ist nicht das Glück kruder Vitalitätssteigerung, sondern der beruhigenden Vergewisserung über das gesellschaftliche, kulturelle Leben: *dass es stimmt.*

Dass der Ökonomismus der Erhaltungs- und Steigerungsfunktionen nicht allein sozial herrschend, sondern kulturell prägend geworden ist, liegt auch daran, dass die bürgerliche Lesart des Schönheitsversprechens jede Überzeugungskraft verloren hat. Sie steht als das da, was sie immer schon war: als ästhetische Ideologie, die Ideologie des Ästhetischen in der bürgerlichen Gesellschaft. Und damit stehen zugleich die gesamte Kultur und Kunst mitsamt ihren Institutionen ohne Grundlage da; denn der Ökonomismus, der s.177 [vielversprechend] das Schöne mit dem Erfolgsversprechenden verrechnet, kann sie ihnen nicht verschaffen. Wenn das nicht das letzte Wort über das Schöne sein soll, müssen wir noch einmal von vorn beginnen:

Schönheit und Glück gehören zusammen: Das Schöne, so Stendhals berühmter Satz, ist eine „Verheißung“, ein „Versprechen“ des Glücks. Darin liegt die Lust am Schönen, und Lust ist, so Hobbes, „eine Stärkung und Unterstützung der vitalen Bewegung“. Das ist Materialismus, aber der Materialismus kann nicht nur ökonomisch, sondern auch ästhetisch verstanden werden: ästhetischer Materialismus oder Ästhetik

als – radikalierter – Materialismus. „Radikalisiert“, weil die funktionalen Kalküle der Leistungssteigerung durchbrechen. So haben schon die ästhetischen Materialisten (oder Vitalisten) des 18. Jahrhunderts das Schöne verstanden: als das Feld „glücklicher Regellosigkeiten“ (Dubos), deren „Energie“ (Sulzer) Bewegungen hervorbringt, die über jeden Zweck hinausgehen, den wir ihnen zu setzen – und für den wir sie als Mittel funktional einzusetzen – versuchen. So hat dann auch Nietzsche verstanden, weshalb Stendhal „das Schöne einmal une promesse du bonheur nennt“<sup>5</sup>: weil das Schöne eine „Erregung des Willens“ hervorbringt, die wir als Rausch, als „das Gefühl der Kraftsteigerung und Fülle“, erfahren.<sup>6</sup> Das Schöne ist nur dadurch und dazu da, dass die Kräfte des Lebens so gesteigert werden, dass sie alles gewöhnliche Maß und Maßhalten überschreiten und unser Tun im emphatischen Sinn *glückt*; „exuberance is beauty“ (William Blake).<sup>7</sup>

Ästhetischer Materialismus heißt, das Schöne als überschüssige, exuberante Kraft zu begreifen. Indem das Schöne unser Vermögen in einen Rausch versetzt, verspricht es Glück – aber nicht deshalb, weil es funktional für die Erhaltung oder Steigerung von Leistung ist. Wenn Stendhal sagt, dass die Schönheit „nur (n'est que) ein Versprechen von Glück“ ist, dann versteht ihn der ästhetische Materialismus so: Die Schönheit *ist* nicht das Glück. Sie *verspricht* es nur, denn ob die rauschhafte Erregung des Willens glücklich ausgeht, hängt davon ab, was sie im Willen

**S. 87 [kritisch]** bewirkt: ob sie im Willen einen „Widerwillen“<sup>8</sup> – also nicht wie im bürgerlichen Geschmack am

Schönen eine Wendung des Subjekts auf sich selbst, sondern „gegen sich selbst“ (Adorno), seine „Selbstentäußerung“ (Nietzsche) zu bewirken vermag. Das Schöne *wird* nur zum Glück, wenn das Subjekt in der Lust am Schönen nicht bei sich bleibt und sich genießt, sondern über sich hinausgetrieben wird.

Wenn der Zusammenhang von Schönheit und Glück deshalb nicht ökonomisch ist, weil er nicht funktional ist, dann heißt das überdies und weiter, dass das Glück des Schönen nicht berechenbar ist. Auch deshalb kann die Schönheit das Glück nur versprechen: nur versprechen, nicht gewährleisten oder garantieren. Man weiß nicht, ob das Schöne Glück bewirkt. Denn man weiß nicht, ob das, was das Schöne bewirkt, das Glück ist. Das heißt, ob es wahres, also wirkliches Glück ist. Das Glück des Schönen, als rauschhafte Exuberanz der Kräfte, ist die Übererfüllung unserer unbekanntenen Wünsche. Aber nichts anderes ist die Erfahrung tragischen Scheiterns; zwischen glücklicher Übererfüllung und tragischer Verfehlung, zwischen unbekanntenen und ungewollten Wünschen kann nicht abschließend unterschieden werden. Das Schöne ist auch deshalb nur ein Versprechen des Glücks,  
**S. 15 [emotional]** weil in ihm Glück und Trauer untrennbar verknüpft sind.

In der Theorie und Praxis des Schönen stehen sich in der bürgerlichen Gesellschaft der ästhetische Ökonomismus funktionaler Leistungssteigerung und der ästhetische Idealismus ideologischer Selbstvergewisserung gegenüber.  
**S. 43 [genial]** Da beide falsch sind, kann dieser Gegensatz nicht aufgelöst werden. Zwischen ihnen geht es immer so weiter; die Falschheit des einen

treibt das ebenso falsche andere hervor. Jenseits von ihnen liegt der ästhetische Materialismus, der das Schöne als die Energie der Irregularität begreift und entfaltet. Deren Wirkung im Subjekt ist Widerwille: Widerwille gegen das, was es schon empfindet, will und weiß. Aber weil seine Erregungsenergie übermäßig ist, beginnen mit dem Schönen jenseits von Ökonomismus und Idealismus zugleich das Glück der Erfüllung und die Tragik des Scheiterns. Das Schöne ist eine „Unbestimmtheits-, eine Unentscheidbarkeitszone“.<sup>9</sup>

1

Stendhal (Henry Beyle), *Über die Liebe*, Frankfurt am Main 1979, S. 76.

2

Thomas Hobbes, *Leviathan*, Frankfurt am Main 1984, S. 41f.

3

Charles Baudelaire, „Der Maler des modernen Lebens“, in: *Sämtliche Werke*, München/Wien 1989, Bd. 5, S. 216; hier auch die folgenden Zitate.

4

Immanuel Kant, „Reflexion 1820a“, in: *Kant's Gesammelte Schriften*, Berlin 1902–1956, Bd. XVI, S. 127.

5

Friedrich Nietzsche, „Zur Genealogie der Moral“, in: *Kritische Studienausgabe*, Berlin/New York/München 1988, Bd. 5, S. 348f.

6

Nietzsche, „Götzen-Dämmerung“, in: *Kritische Studienausgabe*, Bd. 6, S. 116.

7

Zitiert nach Georges Bataille, „Der verfemte Teil“, in: *Das theoretische Werk*, München 1975, S. 34.

8

Theodor W. Adorno, *Minima Moralia. Reflexionen aus dem beschädigten Leben*, Frankfurt am Main 1978, Nr. 95, S. 191.

9

Gilles Deleuze/Felix Guattari, *Was ist Philosophie?*, Frankfurt am Main 1996, S. 204.

[subversiv]

1963 definiert die in der Nachfolge der Künstlergruppe *Spur* agierende Subversive Aktion den „Homo Subversivus“. Dieser „unverblendete Mensch“ habe die „irrlüchternen Faszinationsmechanismen dieser repressiven Welt durchschaut“ und sich entschieden, „alle Möglichkeiten des Menschlichen *hic et nunc* im lebendigen Vollzug experimentell zu realisieren“.<sup>1</sup> In dem Definitionsversuch manifestieren sich zweierlei Dinge. Einerseits findet das Eigenschaftswort subversiv seine Verwendung in einer übertragenen Bedeutung und ist dabei andererseits primär positiv konnotiert. Während die Etymologie des Wortes auf das lateinische *subversio* verweist, dem im Umkehren der Erde im Ackerbau zur Bedeckung der ausgebrachten Samen das Moment der körperlichen Arbeit immanent ist,<sup>2</sup> dominiert im 19. Jahrhundert die übertragene Idee des „Subversors“, des Umstürzers. Dieser (unter-)gräbt – wobei die Erde in diesem Bedeutungskontext durchaus als Metapher herangezogen werden kann – mit politischen Implikationen ein spezifisches Herrschaftssystem, ein

**S. 87 [kritisch]** Machtgefüge. War das so ausgelegte subversiv dabei einst vor allem als Fremdzuweisung der Herrschenden für eben jene Aktivitäten der Untergrabung benutzt worden und demnach von destruktivem Charakter, erfährt der Begriff spätestens in den künstlerischen Avantgarden des beginnenden 20. Jahrhunderts eine Umdeutung ins Positive. Seit den 1960er-Jahren funktioniert Subversivität gerade in den erwähnten, im Kontext der gesellschaftlichen Umwälzungen zu verortenden situationistischen Gruppierungen immer mehr als Identität stiftende Selbstzuschreibung. Dabei gründet subversives Agieren als

künstlerisch-politische Technik auf dem spielerischen Umdrehen (Umgraben) von Fragmenten des herrschenden Kanons oder auf Kommunikationsverweigerung. Das Wissen um den „Homo Subversivus“ der 1980er-Jahre erfährt im Rückgriff auf die französischen Poststrukturalisten eine Erweiterung. Konzepte wie dasjenige des *Rhizoms*<sup>3</sup> oder Foucaults Aufruf zur „Aussaat der Widerstandspunkte“<sup>4</sup> gründen auf dem Impetus, politische Veränderung mit Hilfe subversiver Techniken zu erreichen. Zugleich setzt sich das Diffundieren der Idee des Subversiven im Feld der Kunst weiter fort, bis der Begriff, „den inzwischen zwar keiner mehr ohne Anführungszeichen ausspricht“<sup>5</sup> im ausgehenden 20. Jahrhundert endgültig zum gemeinsamen Nenner aller Künstler\_innen wird, „die den Bezug auf die Welt, das Reale oder die Geschichte noch nicht aufgegeben haben“.<sup>6</sup>

Hinsichtlich der künstlerischen Strategien und Inhalte funktioniert „subversiv“ nunmehr als wohl diffuses, aber durchwegs positives Qualitätskriterium.

S. 141 [schön] Ähnlich wie die Attribute schön oder kreativ, S. 79 [kreativ] wird der Begriff zum Container, der im Schreiben und Reden über Kunst mit beliebigen Vorstellungen angefüllt werden kann und für die soziale Praxis der Entstehung, Aneignung und Wirkung derselben konstitutiv ist. Dabei wird die Subversion gerade auch von den Akteuren der öffentlichen Kunstförderung als Vertreter eines unterstützenden Wohlfahrtsstaates immer mehr eingefordert: Subversion und Subvention scheinen nicht länger ein Paradoxon. Das eigentliche oder einstige Ziel des Umsturzes, der Umkehrung, verschwindet dabei zusehends in der definitorischen

Unschärfe, der einst relationale und politische Begriff verkommt zu einer diffusen Wortfindung, die lediglich noch auf eine wie auch immer geartete Differenz, einen letztlich objektlosen Non-Konformismus verweist.

Die Inflation und die hieran gekoppelte Sinnentleerung des Begriffes wird begleitet von der Feststellung, dass Subversion zusammen mit anderen emanzipatorischen und autonomieorientierten Haltungen und Praktiken der sozialen Bewegungen um 1970 von Störfaktoren zu Produktivkräften der gegenwärtigen Gesellschaftsordnung geworden sind. So habe sich dieser „neue Geist des Kapitalismus“<sup>7</sup> den Forderungen nach Mobilität oder Dissidenz bemächtigt, so sei das Ideal des kreativen oder subversiven „unternehmerischen Selbst“<sup>8</sup> zum Inbegriff der kapitalistischen Subjektivierungsnorm geworden, ja habe sich das Konzept des Künstlers, der Künstlerin, grundsätzlich demjenigen des Arbeiters, der Arbeiterin, angeglichen.<sup>9</sup> Die hierbei konstatierte Konjunktur von einst spezifisch künstlerischen Arbeitsstrategien und die damit einhergehende kapitalistische Vereinnahmung ist gerade in den letzten Jahren zur populären Zeitdiagnose avanciert, die im wissenschaftlich-theoretischen

S. 59 [inflationär] Feld nicht minder inflationär um sich greift und mitunter den Weg zu einer „Soziologie des Widerständigen“<sup>10</sup> verstellt. Die Vorwürfe der Abgehobenheit (Welche Beschäftigungs- und Lebensverhältnisse sind von dieser feindlichen Übernahme überhaupt betroffen?) oder des puren Formalismus (Was sind Ziele und Inhalte subversiver oder kreativer Handlungsstrategien?) sind dabei ebenso berechtigt wie die Frage nach dem Zweck einer alleinigen Umkehrung

der Ressourcen im Sinne von depressiv statt kreativ und subversiv.

Und doch ist die Gefahr der Vereinnahmung ernst zu nehmen und muss die Frage nach der Möglichkeit subversiver Strategien gerade mit Blick auf die künstlerische Praxis neu gestellt werden. Ergiebig könnte hierbei eine Rückbesinnung auf kollektive Produktions- und Organisationsweisen sein. Waren diese den in der Eigendefinition subversiven künstlerischen Praktiken oftmals immanent, gerieten sie in der Forcierung selbst-zentrierter Arbeitsformen des unternehmerischen Kunstschaffens ins Hintertreffen. Die deutungs-

S. 43 [genial] mächtigen Akteure einer leistungsorientierten Kulturpolitik setzen auf den genialen, ja heroischen und subversiven Kunstschaffenden, der die Konkurrenz in einer neoliberalen Wettbewerbsgesellschaft hinter sich lässt. In dieser Funktion ist er Repräsentationsträger und idealtypische Projektionsfläche für nationalstaatliche Sendungen. Die damit verbundenen künstlerischen Strategien sind zeitlich klar determi-

S. 121 [produktiv] niert, zielgerichtet und produktfokussiert. Sie orientieren sich an Marktchancen und kommerzieller Verwertbarkeit. Die Gegenstrategie der kollektiven Organisation von Kunst- und Kulturschaffenden ge-

S. 167 [vernetzt] neriert ein eigenständiges Netzwerk, bekennt sich zu einer Pluralisierung der Kunstbegriffe und deren Inhalte. Sie ermöglicht ein anderes, nicht zwingend produkt- oder zielgerichtetes Schaffen, das sich in einer anderen, vielleicht langsameren oder auch schnelleren Zeitlichkeit verortet. In diesen oft kollaborativen Strukturen beispielsweise unabhängiger Kunstorte entstehen andere und neue künstlerische

und kuratorische Strategien, es werden eigene Formen von Diskurs und Vermittlung erzeugt. Die singuläre und eindeutig vermittelbare künstlerische Position wird ergänzt durch ein mitunter uneindeutiges, nicht resultatfokussiertes Arbeiten. Dabei können in Anlehnung an Rancières Konzept der Politik „Bühnen des Dissens“<sup>11</sup> geschaffen werden. Deren Akteure stellen den Raum der Wahrnehmung sowie des Sag- und Machbaren in Frage, sind sich der Fragilität jener Orte der Abweichung aber stets bewusst und unterwerfen ihre subversive Praxis einer kontinuierlichen Reflexion. Nun ist es an der Zeit, auch von der staatlichen Kulturpolitik ein Bekenntnis zu diesen Räumen einzufordern.

1

Frank Bröckelmann/Herbert Nagel (Hg.), *Subversive Aktion. Der Sinn der Organisation ist Scheitern*. Frankfurt am Main 2002, S. 121. Zit. Thomas Ernst, *Ein Gespenst geht um. Der Begriff der Subversion in der Gegenwart*. Vortrag gehalten an der 5. Internationalen Erlanger Graduiertenkonferenz, Erlangen 2002, S. 3.

2

Hans-Dieter Gondek, „Subversion“, in: Joachim Ritter / Karlfried Gründer (Hg.), *Historisches Wörterbuch der Philosophie*, Basel 1971–2007, Sp. 567–572, hier: Sp. 567.

3

Gilles Deleuze / Félix Guattari, *Rhizom*, Berlin 1977.

4

Michel Foucault, *Der Wille zum Wissen. Sexualität und Wahrheit I*, Frankfurt am Main 2012 [1983], S. 97.

5

Diedrich Diederichsen, „Subversion. Kalte Strategie und heisse Differenz“, in: Ders. (Hg.), *Freiheit macht arm. Das Leben nach Rock'n' Roll 1990 – 93*, Köln 1993, S. 33.

6

Ebd.

7

Luc Boltanski / Ève Chiapello, *Der neue Geist des Kapitalismus*, Konstanz 2006 [1999].

8

Ulrich Bröckling, *Das unternehmerische Selbst. Soziologie einer Subjektivierungsform*, Frankfurt am Main 2007.

9

Paolo Virno, *Grammatik der Multitude*, Wien 2005.

10

Silke van Dyk, „Gegenstrategien als (neue) Systemressource des Kapitalismus? Zur Problematisierung einer populären Zeitdiagnose“, in: *Prokla. Zeitschrift für kritische Sozialwissenschaft*, 39 (2009), Nr. 157, S. 6630–680, hier: S. 678.

11

Jacques Rancière, „Überlegungen zur Frage, was heute Politik heißt“, in: *Dialektik. Zeitschrift für Kulturphilosophie*, 1 (2003), S. 119.

[(un)cool]



*Nerds*, Frickler, Tüftler und Eigenbrötler sind die Helden des selbstbestimmten Zeitmanagements und der Selbstentflammtheit. Nichts ist ihnen zu peinlich – sie sehen sich *My little Pony* an, spielen Raumschiff (*c-Base*) und haben keine Angst vor Schweiß und Körpergerüchen. Von der Sache entflammt, sind sie ganz vertieft. Eine Überfülle kleinster Details bringt aus dem Tritt, es fehlt der Beat. Sie scheren sich nicht um den richtigen Beat. Wenn du ein Spinner bist, kannst du sowieso nicht cool sein.

Vielleicht ist es ganz einfach: Wer den Rhythmus nicht einhält, ist uncool. Uncool ist es, etwas zu langsam oder zu schnell zu tun. Schnell – hieße es sich zu einfach zu machen. Langsamkeit – oder hipper: Entschleunigung – lässt uns in esoterische Sphären und Wellness entschweben, als Gutmenschen nachhaltig sowie aufmerksam lebend. Langweilig! Oder schon wieder im Trend? Langweilig zu sein ist das vielleicht vernichtendste Werturteil unserer Zeit. Sich zu langweilen ist im Übrigen auch uncool. Cool ist der Off-Beat, der groovige Rhythmus.<sup>1</sup> Das richtige Timing und die wohl dosierte Abweichung machen cool. Wer stehen bleibt, ist draußen.

Tüftler halten inne und suchen die Lösung eines Problems, als hätten sie alle Zeit der Welt, sie fragen nicht, ob das gut aussieht und welchen Eindruck sie hinterlassen. Nur als geniale technische Experten nehmen sie Fahrt auf – der Filmschnitt macht sie zu Helden, sie müssen beschleunigt werden, dann sind sie sexy und cool: MacGyver löst die Probleme schnell und geschickt im Rhythmus der Musik. Nur wenn das Problem an dramaturgisch richtiger Stelle

gelöst wird, macht uns das so richtig high und euphorisiert.

Sexy und cool ist die Steigerung, in schneller Schnittfolge zum Auftritt unseres Alltags. Eine Verdichtung und Verkürzung, die unserem Bild von Intensität entspricht, eine Ekstase, die Nachhaltigkeit und Vernunft verblassen lässt. Sehnsüchtig erheischte weltliche Überhöhung.<sup>2</sup>

Lewis MacAdams, der die Coolness in der Musik der Afroamerikaner zu Zeiten der Sklaverei untersucht hat,<sup>3</sup> betrachtet Coolness als sowohl individuelle als auch gemeinschaftsstiftende Verhaltensstrategie gegen die Unterdrückung. MacAdams beschreibt sie als stille Form des Widerstands und der verborgenen

S. 151 [subversiv] Verachtung, um sich durch Affektbeherrschung gleichzeitig vor Strafe schützen zu können.

S. 59 [inflationär] Heute ist der Begriff bereits inflationiert: „Der Begriff wird einerseits zur saloppen Bezeichnung einer besonders gelassenen oder lässigen, nonchalanten, kühlen, souveränen, kontrollierten und nicht nervösen Geisteshaltung oder Stimmung genutzt (vergleiche: *Kühl bleiben*, *kühler Kopf* im Sinne von „ruhig bleiben“). Andererseits ist *cool* als jugendsprachliches Wort zur Kennzeichnung von als besonders positiv empfundenen, den Idealvorstellungen entsprechenden Sachverhalten (ähnlich wie ‚geil‘) gebräuchlich im Sinne von ‚schön‘, ‚gut‘, ‚angenehm‘ oder ‚erfreulich‘.“<sup>4</sup> Hier mischen sich also zwei Bedeutungen in einem Begriff, wobei inzwischen die eine jeweils auf die andere abfärbt.<sup>5</sup> Coolness ist ein Beispiel für ein Werturteil, das die Risiken der Abweichung minimiert, sich vom *mainstream* fern hält, und gleichzeitig der Zugehörigkeit

zur kleinen Gruppe der Coolen versichert, die es verstanden haben, den Code einzuhalten und dabei lässig zu erscheinen. Der Coole bleibt immer etwas auf Distanz, denn was er tut, soll entspannt und leicht wirken.<sup>6</sup>

S. 185 [virtuos] Ein\_e Virtuose\_in betreibt im Gegensatz dazu einen erkennbaren Aufwand, um leicht und elegant zu wirken. Die Übersteigerung schwelgt in einer reichen Oberfläche, die wie ein Nebelschleier nur vermuten lässt, was dahinter steckt. Hier gibt es Schnörkel und Arabesken, die im Verdacht stehen, einen Hochstapler zu zieren. Wo es beim Virtuosen ein Zuviel gibt, ist es beim Coolen ein Zuwenig. Er zeigt sich möglichst

S. 15 [emotional] emotionslos. „Ehrlich echt völlig trocken cool“, so Ernst Eiswürfel, Hauptfigur der Comedy-TV-Serie *Die Zeit ist reif für Ernst Eiswürfel*, und weiter: „Laufen ist einfach, cool schlendern nicht. Du musst vermutlich lange üben, bis Du es raus hast. [...] Du musst schlendern. Völlig mühelos. Darf aber keiner erkennen, dass Du absichtlich so läufst. Also: Üben, üben und nochmals üben.“<sup>7</sup>

Also ist cool auch virtuos? Performen vor einem unsichtbaren Publikum. Mal geschickt fließen, nie uncool wankend, *groovy* auf der Suche nach dem aktuellen Update? Coolness hat einen hohen Marktwert; wenn wir also diese Erhöhung unserer Person in Szene setzen, entsteht eine kulturelle Aufwertung, die auf eigene Rechnung in Vorleistung geht, perfekt für eine Verwertung. Es ist denkbar, dass gerade das Lässige, das mit dem Off-Beat dem Beat stetig den Boden entzieht, nun den Erfolg begründet.

Ist der Off-Beat, ehemals eine widerständige

Lebenshaltung, die neue protestantische Arbeitsethik der Kids, die das Selbstmanagement bereits mit der Muttermilch aufgesogen haben? Die alles tun würden, Hauptsache, es ist in eben diesem Rhythmus? Cool und immer *groovy* zum Erfolg? Der Hipster wäre hier dann nur die harmlose Stilblüte, der Streber, der cool sein möchte, er wippt im Rhythmus mit, reitet auf der Welle und sucht sich im Angebot das Schönste aus.<sup>8</sup>

Demnach wäre im Rhythmus bleiben eine der wichtigsten Vorgaben unserer aktuellen Gesellschaft. Nicht im Sinne einer fordistischen Fließbandtaktung, sondern swingend, leicht, die Abweichung ist integriert, entweder hat man es oder man hat es nicht.

Wer ins Off des Off-Beat gerät, wer zu lange nachdenkt, ist nicht mehr auf dem Punkt. Sind *nerds*, wenn sie nicht hip versozialisiert wurden, die neue Hoffnung, **S. 7 [dilettantisch]** weil sie, dilettantisch im Zugriff, werkelnd sich verzetteln und diese Zuordnungen ausbremsen? Tüfteln wir also an einem neuen abstrusen Rhythmus des Abweichens? Cool ist so cool uncool.

1

Charles Keil/Steven Feld: *Music Grooves*, Chicago 1994, S. 61 ff., S.109.

2

Kai van Eikels, *Weitermachen. Überlegungen zu einer Virtuosität des Bleibens*, 2007, S. 9. [www.static.twoday.net/wasistvirtuos/files/Van\\_Eikels-Weitermachen.pdf](http://www.static.twoday.net/wasistvirtuos/files/Van_Eikels-Weitermachen.pdf), 21.02.2013.

3

Lewis MacAdams, *Birth of the Cool. Beat, Bebop and the American Avantgarde*, New York 2001.

4

Cool, Wikipediaeintrag: [www.de.wikipedia.org/wiki/Cool](http://www.de.wikipedia.org/wiki/Cool), 21.02.2013; Vgl. dazu auch den Eintrag in: Knaur-Lexikographisches Institut, *Das deutsche Wörterbuch*, München 1985, S. 248.

5

Vgl. Annette Geiger/Gerald Schröder/Anne Söll, *Coolness – Eine Kulturtechnik und ihr Forschungsfeld. Eine Einleitung*, in: Dies. (Hg.), *Coolness. Zur Ästhetik einer kulturellen Strategie und Attitüde*, Bielefeld 2010, S. 7–16.

6

Paul Gilroy, *The Black Atlantic*, London 1993, S. 78.

7

Sven Böttcher, *COOL in allen Lebenslagen*, [www.leo.org/information/freizeit/fun/cool.html](http://www.leo.org/information/freizeit/fun/cool.html), 21.02.2013.

8

Charles Keil/Steven Feld: *Music Grooves*, Chicago 1994, S. 111.



[SH] Wie würden Sie die Rolle der *nerds* im gesellschaftlichen Wandel beschreiben? Könnte man sie als Wiedergänger virtuoser Dilettanten auffassen, die selbstbestimmt und eigensinnig arbeiten? Oder handelt man auch dann *nerdig*, wenn man unanschauliches Wissen in die Öffentlichkeit und den Markt überführt?

[MB] Erstmal ist die hochintelligente, aber kontaktarme Person *nerd* ja keine neue Figur. Im 19. Jahrhundert nannten wir sie nur anders, da hieß sie „Erfinder“.

s. 97 [nerdig] Aber natürlich werden *nerds* in einer Zeit, in der die Digitalisierung nach dem Computer immer mehr Geräte und Objekte erfasst, immer wichtiger, das ist sicher richtig. Und das nimmt noch zu: Das Internet ist bereits vom PC auf den Laptop und seit einiger Zeit auf das Mobiltelefon ausgewandert. Bald werden wir es auch an ganz einfachen Dingen finden, an allem, das mit einem Chip versehen wird – Kreditkarten und Pässe, aber auch Turnschuhe sind schon soweit. Damit erreicht die Digitalisierung einerseits noch deutlicher den Alltag und je mehr *nerdiges* Wissen man über die Digitalisierung hat, umso besser kann man in die Steuerung dieses Alltags eingreifen. Andererseits sollte man sich trotzdem nicht täuschen: Selbstbestimmt zu handeln, das fällt dem *nerd* genauso schwer wie allen „undigitaleren“ Bürgern. Die vielfältigen wirtschaftlichen und zaghaft erwachenden politischen Interessen um uns herum stellen sicher, dass man im digitalen Raum nicht in Ruhe selbstbestimmt schalten und walten kann. Zudem machen wir es uns hier vielleicht auch zu einfach, denn der *nerd* hat ja gar kein

Geheimwissen. Wenn wir ehrlich sind, sind wir nur zu faul, das Programmieren zu lernen.

[SH] Sie beschreiben in ihrem Buch *Die stille Revolution* eine Veränderung der Arbeitswelt, die nun zu siebzig Prozent immaterielle Werte hervorbringt.<sup>1</sup> Was genau hat das mit der Digitalisierung zu tun und warum lassen sich geistige Ressourcen, wie Kreativität, besonders gut über das Netz abbilden? Ist das Netz ein Bildernetz?

[MB] Nein, das Netz ist definitiv kein Bildernetz. Die wichtigste Gattung im Netz ist Text. In der Tat haben, wenn ich Ihnen jetzt hier mal ein wenig *nerdiges* Wissen unterschieben darf, Suchmaschinen große Probleme, Bilder und Videos zu sortieren und anzusteuern. Deren Inhalte sind nach wie vor für Algorithmen schwer erfassbar. Trotzdem haben wir eine Veränderung der Arbeitswelt, die ich aber nicht in einem [S. 67 \[kommunikativ\]](#) Formatwechsel der Kommunikation von Text auf Bild sehen würde. Mit der Digitalisierung beschleunigt sich also vielmehr eine Richtung, die unsere Gesellschaften schon vor dem Internet eingeschlagen haben, meinen Sie nicht? Die Dienstleistungsgesellschaft ist ja auch immateriell gewesen. Mittlerweile sind wir sogar traurig, sie zu verlassen, wer hätte das gedacht. Wir müssen jetzt ja Bahnkarten selber buchen, den Kaffee holen wir uns auch selber an den Tresen – nicht, dass der dadurch günstiger wird – und in Großbritannien scannen und bezahlen die Leute schon ihren Supermarkteinkauf selber an der Kasse.

Die Veränderung der Arbeitswelt würde ich so beschreiben: Erst war das Wissen als Sprache in Menschen gespeichert, dann in Aufschreibetechniken und schließlich in Büchern. Jetzt beschleunigt sich dieses Wissen, denn die langsam zu lesenden Bücher werden digital schnell durchsuchbar. Das verändert die Arbeitswelt, die ja eine Schreibtischwelt, Kommunikations- und Verwaltungswelt ist.

Noch zur Kreativität: Wir beschwören das Wort zwar in unseren Gesellschaften gerne, aber eigentlich [S. 79 \[kreativ\]](#) meinen wir mit dem Begriff Kreativität in der Arbeitswelt meist etwas zahm Niedliches. Etwas, das man wie einen netten Hund unter dem Schreibtisch parken kann, der einem brav abwartend die Schnauze auf die Füße legt. Die eigentliche kreative Kraft wollen wir gar nicht spüren. Denn sie ist ein alles umgestaltender Schock, der einen unangenehm aus den Bahnen reißt und in ein anderes Kontinuum katapultiert. Sowas wartet nicht züchtig unterm Schreibtisch.

[SH] In Ihrem Buch beschreiben Sie die Möglichkeit zur Vernetzung als eine stille Revolution. Wie soll man in Zukunft mit dem Teil der Erdbevölkerung umgehen, der nicht im Netz ist? Führt die Verbreitung von elektronischer Datenverarbeitung zu einer Technologielegasthenie? Brauchen wir einen Netzführerschein?

[MB] Welcher Teil der Erdbevölkerung soll das sein? Meine Freunde in Kenia sind auf Facebook und meine Kollegen in Shanghai bloggen. Das klingt mir doch eher ein wenig, als ob Sie da die Welt vor der

Globalisierung adressieren. Die gibt es aber so nicht mehr. Um die Erdbevölkerung mache ich mir weniger Sorgen, die kommt auch ohne uns ins Internet.

Mehr Sorgen mache ich mir für unser eigenes Land.

S. 115 [prekär] Da gibt es ein abgehängtes Prekariat und das ist natürlich nicht an das Internet angeschlossen.

Das Internet, da darf man sich ja nichts vor-machen, ist ein Mittelstandsmedium. Es basiert fun-damental auf Schrift. Damit ist im Vorteil, wer gut schreiben und sich gewandt ausdrücken kann. Das ist ein klassisches Attribut des Mittelstandes, der den Aufstieg ja durch Bildung gemeistert hat.

[SH] Am Ende ihres Buches beschreiben Sie das Netz als eine Möglichkeit, den Imperativen der Ökono-mie mit Alternativen entgegenzutreten. Im Netz bezahlen wir häufig mit unserer Aufmerksamkeit und mit unseren Affekten, die wiederum ange-strengt werden, damit wir bestimmte Kauf-entscheidungen treffen. Natürlich ist der Tausch-handel von Daten im Netz auch ein monetärer Ersatz, aber der ist ja illegal. Wo sehen Sie die Freiheit von den Maßstäben ökonomischer Effizi-enz im Netz?

[MB] Die Freiheiten und neuen politischen Möglichkei-ten im Netz entdeckt man erst, wenn man den Kopf so stark schüttelt, dass die gewohnten Formen von ge-sellschaftlicher Organisation durcheinanderfallen und dadurch Platz für neue Formen machen. Was ich damit sagen will: Sie sehen vollkommen richtig unsere Gesellschaft geprägt von einem wirtschaftlichen

Diskurs, der heute die Überhand über den politischen Diskurs gewonnen hat. Aber man hat nicht viel gewon-nen, wenn man dazu ein Außen oder „das andere“ sucht. Opposition ist hier schwierig. Was man braucht, ist vielmehr eine neue, nun vielleicht nicht „Ökonomie des Abweichens“ – wie Sie ihr Projekt genannt haben – aber eine „Logik des Abweichens“. Beispielsweise kann man sich von der Ökonomie die Effizienz für gesellschaftliche Ziele abgucken. Warum sollte „effizi-ent“ ein Begriff sein, der nur der Ökonomie gehört? Man kann auch „effizient revolutionär“ sein oder „effizi-ent irritierend“.

Hier kann man das Internet durchaus ernst neh-men. Wir rufen ja seit langem in diese Technologie nur „Wirtschaft“ hinein und nennen es *New Economy*, aber wollen von dem Netz gesellschaftlich eher wenig. Es ist ein Wunder, dass wir das Internet heute aufmachen und es uns nicht nur als laut blinkende Shoppingmall im Zustand der Schlussverkaufshysterie anschreit, sondern auch ein Platz voller wunderbarer Nischen ist. Diese Nischen sollte man ernst nehmen. Sie haben

S. 177 [vielversprechend] Potenzial.

Um dieses Potenzial wirklich zu entdecken, muss man aber einen Schritt zurückstellen und sich eine Frage stellen, die man aus der Politik und aus der Wirtschaft gleichermaßen kennt. Und das ist die Frage der Organisation. Wie kann man sich anders über das Internet organisieren? Während der Studien für das Buch habe ich da tatsächlich eine bestimmte Form von Organisation entdeckt, die mich fasziniert. Ich habe sie, in Anlehnung an *Non-Govermental-Organizations*, *Non-Money-Centred-Organizations* genannt.

Im Zentrum steht hier die Beobachtung, dass die Organisation sozialer Belange heutzutage hauptsächlich über Geld funktioniert. Wer helfen will, braucht ein Budget. Amnesty International, Greenpeace oder das Rote Kreuz eint deshalb eines: ein gut sichtbarer Online-Spende-Button. Ich habe im Netz jetzt aber Organisationen gefunden, die das Internet nutzen, um Belange nach Räumlichkeiten, Arbeitsmaterial, Fähigkeiten direkt mit Bedürfnissen zusammenzubringen. *The Public School* von *Telic Arts Exchange* ist so ein Projekt,<sup>2</sup> das Schule über das Netz selbstorganisiert ohne Budget. Aber auch die russische Hilfsseite *rynda.org* funktioniert nach dem Prinzip,<sup>3</sup> Hilfsbedarf direkt mit gespendeten Material oder benötigten Menschen zu verbinden.

Hier wird ein neues, organisatorisches Element der Digitalisierung, das kleinteilige Verwalten und effizientere Ansteuern von Objekten, gesellschaftlich in Anspruch genommen. Und diese Möglichkeit, die der Gesellschaftsgeograf Nigel Thrift auch als „Track and Trace“ bezeichnet, wird immer größer, das sogenannte Internet der Dinge ist ja erst langsam am Entstehen. Aus politischer Sicht entsteht damit nun eine interessante neue Option: Man muss die bestehende Gesellschaft nicht umstürzen, man kann sie ganz einfach anders nutzen. Dies zu entdecken und zu entwickeln, also wirklich in Anspruch zu nehmen, da liegt noch ein großes gesellschaftliches Potenzial. Im Moment befürchte ich ein wenig, das wir das mit unserer unkenden, negativen Einstellung gegenüber dem Internet allerdings verstreichen lassen. Aber im Gegensatz zu Maschinen überraschen einen Menschen ja immer wieder.

1

Mercedes Bunz, *Die stille Revolution. Wie Algorithmen Wissen, Arbeit, Öffentlichkeit und Politik verändern, ohne dabei viel Lärm zu machen*, Frankfurt am Main 2012.

2

[www.thepublicschool.org/](http://www.thepublicschool.org/), 26.2.2013.

3

[www.rynda.org/](http://www.rynda.org/), 26.2.2013.





Warum werden interessante junge Künstler\_innen so oft als vielversprechend bezeichnet? Es scheint, als ziehen Aussagen über noch nicht etablierte Künstler\_innen das Wort vielversprechend magnetisch an. Auch im Bereich der Wirtschaft taucht dieses Wort sehr häufig auf, wenn es um Karrieren junger Menschen geht – die sogenannten *high potentials* sind eigentlich immer vielversprechend.

Eine mögliche Erklärung für dieses Phänomen könnte mit Wittgenstein lauten: „Ein *Bild* hielt uns gefangen.“<sup>1</sup> Jener magnetische Effekt in der Sprache für das Wort vielversprechend entsteht demnach durch ein implizites Bild, das das Leben einer Person als eine zunächst steil ansteigende, dann länger flach verlaufende und anschließend wieder absteigende Kurve in einem Koordinatensystem fasst.<sup>2</sup>

Dieses Bild liefert die Folie dessen, was wir als Lebenslauf verstehen; diese Verbindung hat eine sehr lange Tradition. Bereits im antiken griechischen Mythos wurde Ödipus vor Theben von der Sphinx aufgelauert.<sup>3</sup> Sie tötete und verschlang jede\_n Reisende\_n, der\_die das von ihr gestellte Rätsel nicht lösen konnte. Auch Ödipus wurde gefragt: „Was geht am Morgen auf allen Vieren, am Mittag auf zwei und am Abend auf drei Beinen?“ Ödipus jedoch erriet die Lösung des Rätsels: „der Mensch, der als Kleinkind auf allen Vieren krabbelt, als Erwachsener aufrecht geht und am Lebensabend am Stock“.<sup>4</sup>

Ein Doppelverhältnis besteht beim Lebenslauf, der zum einen das gelebte Leben in seiner zeitlichen Abfolge meint, und zum anderen den Bericht, der sich auf das Leben bezieht. So besteht jede Lektüre eines

berichteten Lebenslaufs in dem Versuch, das Leben der Verfasserin zu rekonstruieren. Als, wie Mikhail Bachtin es nennt, Chronotopos<sup>5</sup> findet sich dann bei beiden eine jeweils unterschiedliche Verbindung von Zeitlichem und Räumlichem. Das zeitlich gelebte Leben selbst wird mit dem Wort Lebenslauf unter der Zuhilfenahme einer räumlichen Metapher verstanden. Im institutionalisierten, geschriebenen Lebenslauf werden andererseits zeitlich datierte Einträge in einer räumlichen Abfolge des Schriftbilds als Liste angeordnet. Unter all den kommunikativen Praktiken, mit deren Hilfe wir unser Miteinander organisieren, nimmt der geschriebene Lebenslauf eine zentrale Stellung

S.131 [professionell] ein, einen Menschen beruflich kennenzulernen. Der selbstgeschriebene Lebenslauf ist neben dem persönlichen Anschreiben in jeder noch so kreati-

S.79 [kreativ] ven Bewerbung entscheidend und wird auch bei der Beurteilung von Kunstschaaffenden gern zu Rate gezogen. Zwar wird die alte mythische Dreiteilung perpetuiert in der Unterteilung des Lebenslaufes in Ausbildung, in der das Gehen noch erlernt werden muss, und in Berufserfahrung (bei einem\_r Künstler\_in sind das dann die Ausstellungen in Galerien und Museen), in der man das Gehen ausübt – das Alter dagegen, das gebückt am Stock geht, ist in den meisten geschriebenen Lebensläufen ein nie erreichter Horizont. Dennoch ist der selbstgeschriebene Lebenslauf immer noch sehr weit entfernt vom gelebten Leben.

Und nicht nur das, genauer betrachtet besteht der Lebenslauf (im Unterschied zu einer selbsterzählten Geschichte des eigenen Lebens) zum größten Teil aus unverbundenen Einzelteilen. Die einzelnen datierten

Einträge zur Schulzeit, zum Studium, zu den verschiedenen Stationen des Erwachsenenlebens werden nicht miteinander in Bezug gesetzt, sondern stehen in einer zeitlich geordneten Liste hintereinander.

Diese nach Jahresgruppierungen zerstückelte Darstellungsform erleichtert dem\_der Leser\_in eine Lektüre eines Lebenslaufs auf einen „roten Faden“, auf die Stringenz hin. Der\_die Verfasser\_in kann mit seinen Einzelteilen und mit seinem Gerüst zwar eine gewisse Zusammengehörigkeit suggerieren, die Verifikation erfolgt dann jedoch immer durch den Lesenden.

Ganz ähnlich ist es mit dem Komplementärbegriff des roten Fadens, nämlich der Lücke. Obwohl Lücken dem selbstgeschriebenen Lebenslaufs allein aufgrund seiner Form eingeschrieben sind, sucht der\_die Leser\_in häufig nach Inkonsistenzen und Löchern in den beschriebenen Tätigkeiten, die dann eine mangelnde Zielstrebigkeit des Verfassers oder der Verfasserin anzeigen sollen.

Indem ich jemandem meinen Lebenslauf zugänglich mache, lade ich ihn dazu ein, auf mich eine von ihm selbst produzierte Tiefenstruktur zu projizieren. Der Lebenslauf ist ein institutionalisiertes Instrument, die Deutungshoheit an den\_ie Leser\_in abzutreten. Philosophen wie Descartes und Nietzsche hatten ein sehr feines Gespür für die Einschränkungen, die entstehen, wenn man von der Interpretation der eigenen Geschichte durch andere affiziert wird, und nicht

S.15 [emotional] zuletzt dies war einer der Gründe für die autobiografischen Arbeiten der beiden.<sup>6</sup>

Wenn ich jedoch eine Arbeit suche, bin ich in der S.115 [prekär] prekären Situation, andere dazu einladen zu

müssen, ihre Fantasie mithilfe meines Lebenslaufs zu einer Konstruktion einer Version meines eigenen Lebens anzuregen. Die Machtstrukturen dabei dürften offensichtlich sein: Ich bin derjenige, der unterlegen ist, der sich verkaufen muss, und der diese Bedürftigkeit auch sozial kompetent anzuzeigen hat. Der Empfänger meines Lebenslaufs entscheidet oder redet zumindest bei der Entscheidung mit, ob ich an einem Projekt teilnehmen kann oder nicht.

Lebensläufe von sogenannten *high potentials* (oder vielversprechenden jungen Künstlern\_innen) sind dann ein wenig paradox. Die Bezeichnung *high potential* identifiziert junge Menschen, die zumeist im Bereich Wirtschaft studiert haben, die an einer renommierten Universität waren, schnell studiert haben, sich herausragende Abschlussnoten erarbeitet haben und Auslandserfahrung aufweisen können. Eventuell haben sie bereits ihre ersten Erfahrungen im Berufsleben sammeln können. Wichtig ist, dass *high potentials* viel Energie haben und bereit sind, große Einbußen im privaten Bereich auf sich zu nehmen, oder gar (ähnlich wie Künstler\_innen gemeinhin) die Trennung von privat und beruflich ganz verneinen. Der Lebenslauf von *high potentials* und vielversprechenden jungen Künstler\_innen ist dabei vor allem eines: kurz. Es gibt nicht viel Material, in das ein\_e Leser\_in etwas hineinlesen könnte.

Spätestens mit sozialen Netzwerken wie LinkedIn oder dem jenem nachgemachten Xing (oder, etwas s. 97 [nerdig] nerdiger, Geeklist), insbesondere jedoch mit der Einführung der Timeline von Facebook hat die Institution des Lebenslaufes immer umfassendere

Ausmaße angenommen. Während *user* bei Xing und LinkedIn ihren Lebenslauf noch selbst pflegen müssen oder können, wird mit der Timeline von Facebook der Lebenslauf fast schon automatisch durch einen Algorithmus geschrieben. Alle Einträge, die der\_die Benutzer\_in in Facebook vornimmt, werden in einer großen persönlichen Zeitleiste mit Datum vermerkt. Jede\_r

s. 167 [vernetzt] Facebook-Benutzer\_in hat jetzt einen Lebenslauf, und bietet ihn der vernetzten Welt oder zumindest seinen Facebook-„Freund\_innen“ zur Lektüre an.

Die neueste Entwicklung ist derzeit, dass manche mobilen Apps ganz auf das intentionale Schreiben eines Verfassers oder einer Verfasserin verzichten: Sie *posten* in der Timeline auf Facebook ganz automatisch ihre Einträge, beispielsweise werden Geoinformations-Daten miteinander abgeglichen, es wird dadurch errechnet, wie viele Kilometer sich ein Dauerlauf hinzog. Derart zeugen sie vom gelebten Leben ihrer Besitzer\_innen. Durch die kausale Verknüpfung des Berichts mit dem Berichteten verliert der Bericht

s. 51 [immateriell] seinen immateriellen Bedeutungscharakter und die Grenze zwischen dem gelebtem Leben und dem Bericht davon verschwindet. Das wäre die ultima-

s. 59 [inflationär] tive Inflation des Lebenslaufs: eine Auflistung von durch Programmen geschriebenen Einträgen, die Fakten aus dem Leben ihres Besitzers in einem vollkommenen Beiseitelassen der Unterscheidung von Privatem und Beruflichem entlang einer Zeitachse aufreihen. Sogar die vorher so kurzen Lebensläufe von vielversprechenden jungen Künstler\_innen oder von *high potentials* könnten dann von niemandem in Gänze rezipiert werden, der rote Faden ist nicht mehr

zu konstruieren, das Bild der Kurve verschwimmt in der Masse der Daten, und diese Formlosigkeit (oder maschinell generierte Form) droht jeden Versuch des umfassenden Verständnisses eines Lebens zu verschlingen – wie die thebanische Sphinx den unwissenden Reisenden.

1

Ludwig Wittgenstein,  
*Philosophische Untersuchungen*,  
Frankfurt am Main 1994, §115.

2

Exemplarisch sei hier nur das Grundlagenwerk Charlotte Bühler, *Der menschliche Lebenslauf als psychologisches Problem*, Frankfurt am Main 1933, S. 11, genannt, in dem die „biologische Lebenskurve“ als Visualisierungsmethode für biografische Erzählungen intensiv eingesetzt wird. In zeitgenössischen soziologischen Lehrbüchern zur Lebenslaufanalyse und Biografie-forschung wird diese Form immer wieder aufgegriffen, siehe z.B. Reinhold Sackmann, *Lebenslaufanalyse und Biografie-forschung*, Wiesbaden 2007.

3

In *Die Lust am Text*, kann Roland Barthes fragen: „Geht nicht jede Erzählung auf Ödipus zurück?“ Frankfurt am Main 1974, S. 70.

4

Adriana Cavarero hat in ihrem äußerst lesenswerten Buch *Relating Narratives*, London 2000, S. 7ff. eine interessante Neuinterpretation des Ödipus-Mythos vorgelegt.

5

Michail M. Bachtin, *Formen der Zeit im Roman*, Frankfurt am Main 1989, S. 8. „Die Merkmale der Zeit offenbaren sich im Raum, und der Raum wird von der Zeit mit Sinn erfüllt und dimensioniert.“ In der griechischen (Auto-)Biografie entsteht die „biographische Zeit“ und das Bild des Menschen, der seinen „Lebensweg“ durchläuft (Ebd., S. 60f.).

6

Zu Nietzsche siehe Leszek Drog, *Masks and Icons*, Frankfurt am Main 2001; zu Descartes siehe Jörg Ossenkopp, *Was ist ein Philosoph?*, Berlin 2011.

Die Behauptung, etwas sei virtuos, lebt von der Unsicherheit über den Wert menschlichen Handelns. Eine Handlung hat für sich genommen keinen Wert – oder bereits das Vorhaben, sie für sich zu nehmen, scheiterte an ihrer Ephemierität: Ich kann sie weder aufbewahren und mit anderen als einen Schatz horten noch eine gegen eine andere tauschen. Es steht auch eine Wirkung, die eine Handlung auslöst, nie zusammenfassend für deren Wert ein. Insofern das Hergestellte so etwas wie die Quintessenz der Schritte ist, die unternommen wurden, um es zustande zu bringen, frevelt es nicht am Wesen des Herstellens, wenn man den Wert des Herstellungsprozesses im Gebrauchs-, Tausch- oder (Ver-)Kaufswert des Produktes wahrnimmt. Die Beziehung zwischen einer Handlung und einer Wirkung behält hingegen stets etwas Beiläufiges, sogar für den Fall, dass der Handelnde genau *diese* Wirkung beabsichtigt hatte – ein *Sonderfall*, der uns nur deshalb oft wie die Normalität vorkommt, weil wir uns im Nachhinein in den Glauben versetzen, wir hätten das Passierte bewirken wollen, oder großzügig die vielen Wirkungen ignorieren, die nicht zur Absicht passen. Denn eine Handlung wird kaum je *eine* Wirkung zeitigen. Auf Szenen des Handelns sind zumeist mehrere, oft eine Menge Menschen zugegen, die unabhängig davon reagieren, ob sie adressiert waren, deren Reaktionen unterschiedlich ausfallen und unter denen ein- und dieselbe Person bisweilen Inkongruentes oder Gegensätzliches zugleich empfindet oder ihre Haltung binnen Augenblicken ändert. Und schließlich gibt es mit den vielen Menschen immer schon *zu viel* Handeln, um in irgendeinem überzeugenden Sinne eine

Knappheit daran zu formulieren. Die Rede vom „Handlungsbedarf“ meint einen Wunsch nach einem Zustand, der vom gegebenen abweicht, und nach Maßnahmen, die ihn herbeiführen, also nach bestimmten Wirkungen – keineswegs nach einer Handlung, deren Wirkungen variierten und in ihrer Varianz unvorhersehbar wären. An Handlungen besteht niemals Bedarf. Mein Begehren mag im Handeln eines anderen das Ersehnte erkennen; aber der ungeheure Erfolg des bürgerlichen Kapitalismus dabei, Handlungen und Handelnde zu fetischisieren, sie zur zuverlässigen Erfüllung festgestellter Sehnsüchte zu erklären, überwindet nie das Beliebige der Beziehung zwischen Handlung und Wirkung (er verwüdet höchstens Gärten des Beliebigen mit den Monokulturen, die er dort anlegt, drängt die Lust an dem, was Menschen tun, in andere Bereiche).

Obwohl die ökonomischen Kriterien zur Ermittlung des Wertes – der Nutzen, die Tauschäquivalenz, das Verhältnis zwischen Nachfrage und Angebot – am Handeln vorbeigreifen, versucht unsere Gesellschaft geradezu obsessiv, hervorragendes Handeln auszumachen und auszuzeichnen. Hannah Arendt führte die „unglaublich anmutende Häufung von Talenten und genialen Begabungen“<sup>1</sup> im antiken Athen auf die Überzeugung zurück, dass „menschliche Größe gerade in den vergänglichsten und vergeblichsten Tätigkeiten der Menschen, dem flüchtigen Wort, der Tat, die keine Spuren hinterläßt, sich zeigen sollte“.<sup>2</sup> Sie meinte auch, uns Modernen sei von der Bedeutung des griechischen Wortes *arete*, das die Vortrefflichkeit eines (u.a. politischen) Handelns bezeichnet, noch am

ehesten etwas überliefert im Begriff des Virtuosen, da „die Griechen, wenn immer sie das Spezifische des politischen Tuns kennzeichnen wollten, zu Gleichnissen griffen wie dem Flötespielen, dem Tanzen, der ärztlichen Tätigkeit oder dem Seefahren, also zu Künsten, in denen die Virtuosität des Vollzugs den Ausschlag gab“.<sup>3</sup> Schon diese Griechen entdeckten indes die Abgründigkeit der Anerkennung, die den Wert menschlichen Handelns ermisst. Wo er in seiner *Nikomachischen Ethik* die Ehrungen untersucht, die jemandem von seinen Mitbürgern zuteil werden, räumt Aristoteles konsterniert ein, die Gründe für die Wertschätzung lägen viel eher in den jeweiligen Motiven derjenigen, die sie erweisen, als in der geehrten Tat.<sup>4</sup> Gerade weil Handeln aufgrund seiner Flüchtigkeit, seiner Angewiesenheit auf Zeugen und aufgrund der losen, durchs Beliebige gefilterten Beziehung zwischen Handlungen und Wirkungen sich den regulären Verfahren zur Ermittlung ökonomischen Wertes entzieht, herrscht eine andere Ökonomie fast uneingeschränkt über die Bewertung des Handelns: eine **S.15 [emotional]** emotionale, in der Währung von Affekten zahlende Ökonomie des Sozialen.

Das Urteil „virtuos!“ bringt dieses nackte Soziale der Bewertung menschlichen Handelns in seiner Blöße zur Sprache. Und es präsentiert uns damit sowohl den Glanz dieser Nacktheit als auch ihre Obszönität. Wenn ich etwas virtuos finde, gilt meine Bewunderung dem Vollzug des Handelns selbst: der Art und Weise, wie der Handelnde die Handlung ausgeführt, wie er die dazu nötigen Bewegungen durchlaufen hat; der Haltung, die er dabei einnahm,

und dem, was diese von seiner Person und Persönlichkeit zeigte. Indem ich jemanden dafür preise, wie er oder sie in einem Handeln für mich in Erscheinung getreten ist, hängt mein Urteil am Schein. Virtuos am Sprung – eines Balletttänzers wie eines Skateboarders oder HipHoppers – ist nicht die geprüfte, nachgemessene Höhe und Weite, sondern das, was den Eindruck hervorruft, für den Moment, da ein Körper in der Luft schwebt, sei die Schwerkraft, eine allen Menschen gemeinsame Grenze des Möglichen, suspendiert. Die Phänomenalität des Virtuosen ist der Anschein eines Besseren ohne erwiesene Grundlage im Guten. Dieses Bessere berichtet von einer Anarchie des Vollziehens. Der virtuose Sprung setzt nicht folgsam um, was choreografiert ist; er nimmt sich in der Aktualität seines Stattfindens die Freiheit heraus, die Bewegung *praktisch* zu bestimmen, das heißt in einer Zeit, die *ohne Führer weitergeht*, die Autorität von Autoren des Handelns vernachlässigt, vergisst.

Wer etwas virtuos tut, war doch vielleicht nie gut darin, es zu tun: In dieser Eventualität, die jeder virtuos vollführten Handlung etwas zwielichtig Schillerndes gibt, liegt die Gemeinsamkeit mit dem Dilettantischen. In Europa gebrauchte man das Wort Virtuose bis ins späte 18. Jahrhundert synonym mit Dilettant, und gegenwärtig erleben wir ein neues dilettantisches

**S. 7 [dilettantisch]** Virtuosentum, eine Entwicklung, die man als Emanzipation des Besser-Werden-Könnens vom

**S. 59 [inflationär]** Gut-Sein-Müssen (und der inflationären Abwertung dessen, was zu viele können) beschreiben kann. „If a thing is worth doing, it's worth doing badly“, lautet ein Ausspruch von William S. Burroughs.<sup>5</sup> Clay

Shirky erklärt das in *Here Comes Everybody* zur Parole **S. 79 [kreativ]** für eine Reihe von mehr oder weniger kreativen, vom Prinzip her aber eher imitativen, Nachgemachtes **S. 33 [geklaut]** variierenden und differenzierenden Praktiken, **S. 97 [nerdig]** die oft in *nerdiger* Zurückgezogenheit betrieben **S. 167 [vernetzt]** werden, vernetzt nun jedoch semiöffentliche Szenen finden, auf denen eine eigene Art von Virtuosität zum Vorschein kommt – von klassischen Hobbyaktivitäten wie Fotografieren, die auf Plattformen wie flickr und Pinterest oder durch die Instagram-App die (kollektive) Dynamik einer *photographic performance* annehmen, bis hin zu neuen Virtuosen disziplinen wie *pen-spinning*.

Dabei handelt es sich um keine programmatisch **S. 151 [subversiv]** subversive, anti-perfektionistische Ästhetik, **S. 43 [genial]** kein geniales „Dilletantentum“ im Sinne des 80er-Undergrounds, sondern um das, was herauskommt, wenn viele Menschen es genießen, mit etwas besser zu werden, ohne etwas darauf zu halten, wie gut oder schlecht jemand ist. In Vernachlässigung professioneller Standards schließen diese Praktiken niemanden aus und verleihen bei allen Abstufungen in der wechselseitigen Wertschätzung keinem einen Sonderstatus. Im Unterschied zu „genial!“ schreibt „virtuos!“ dem anderen keine unverhältnismäßige Begabung zu, die ihn quasi von Natur aus über mich und Weitere (oder sich selbst) erhebt. Wo das verblüffende Mehr herkommt, hält die Anerkennung der Virtuosität offen: Es mag Übung sein, der Schwung einer Lust, die dieser Zeitgenosse an dem hat, was er da tut. Wenn ich etwas für virtuos erkläre, lasse ich damit das Postulat unserer Gleichheit als Menschen



unangetastet. Indem ich ein Ungleiches unter uns hervorrufe, ihn, den Virtuosen, auf das lokale und temporäre Podest meiner besonderen Wertschätzung stelle, betreibe ich in meiner Verneigung vor seiner Größe sogar eine Ermächtigung meiner selbst als Urteilender. Daher die Ambivalenz des Virtuosen: Was virtuos *heißt*, hängt letztlich davon ab, welchen Gebrauch ich von der Macht des Urteilens mache.

Die emanzipatorischen, anarchischen, befreienden und be-gleichenden Effekte der Auszeichnung von Virtuosität und die knechtenden, Abhängigkeiten schaffenden und anti-egalitären Effekte liegen sehr nah beieinander. Wo meine kommunikative Virtuosität bei der Arbeit, meine Fähigkeit, Vorgesetzte, Kollegen, Kunden mit meiner *work performance* in Begeisterung zu versetzen, darüber entscheidet, ob ich meinen Job behalte oder einen nächsten Auftrag bekomme, zapple ich in einem Netz persönlicher Abhängigkeiten, gerade weil das Virtuose performativ ist und sich weder in der Qualität von etwas Hergestelltem noch in der Solidität von etwas Abgeleistetem objektiviert, ja nicht einmal von einer Gemeinschaft ästhetisch Urteilender als

S. 141 [schön] schön geadelt und der vulgären Sphäre des *relativ* Wertvollen enthoben wird (dem Virtuosen fehlt zum Schönen die Harmonie der Proportionen, das „Weder zu wenig noch zu viel“: virtuos ist immer großartig zu viel oder grandios zu wenig). Eine Gesellschaft, die einen guten Durchschnitt nicht mehr kennen will und Exzellenz als Norm für jede und jeden verhängt, verkehrt die beflügelnde Bodenlosigkeit des Virtuosen

S. 115 [prekär] in eine prekäre Normalität, wo die Unterbietung

S. 177 [vielversprechend] von „hervorragend“ (oder wenigstens

„vielversprechend“) den Absturz bedeuten kann.

Das postfordistische Teamwork verlangt zudem eine *kollektive* Virtuosität. Die Arbeitenden sollen ihr Konkurrieren mit einem Kooperieren verbinden, um im Idealfall wie ein improvisierendes Jazzensemble zusammenspielen. Jede Reaktion des einen auf den anderen beurteilt dann zugleich dessen Leistung, und ein wichtiges Moment dieses Urteilens ist eine dosierte,

S. 121 [produktiv] produktiv gemachte Aggression: ein provokatives Vorenthalten von Anerkennung, das den anderen herausfordert, sein Mehr-(als)-Können unter Beweis zu stellen, wie im sogenannten *signifying* eine Beleidigung das Gegenüber zu einer schlagfertigen, mit Coolness und Leichtigkeit gegebenen Erwiderung provoziert. Virtuosität wird dann zu einer Sache des sozialen und ökonomischen Überlebens: Entweder ich reagiere virtuos und wahre mein Gesicht in einem Spiel – oder ich gehe unter, und das Spiel wird sich mangels meiner Fähigkeit, es mitzuspielen, als bitterer Ernst herausgestellt haben.

1

Hannah Arendt, *Vita activa oder Vom tätigen Leben*, München 2002, S. 247.

2

Hannah Arendt, *Zwischen Vergangenheit und Zukunft. Übungen im politischen Denken I*, München 2000 (2. Aufl.), S. 62.

3

Ebd., S. 206f. Eine philologisch korrekte Übersetzung gibt „arete“ mit „Vortrefflichkeit“ wieder. Zuweilen wird es auch im Sinne des lateinischen „virtus“ (woraus dann das italienische „virtuosità“ hervorgeht) mit „Tugend“ übersetzt.

4

Vgl. Aristoteles, *Nikomachische Ethik*, 1142b.

5

Zitiert von Clay Shirky in: Ders., *Here Comes Everybody: The Power of Organizing Without Organizations*, London 2008, S. 99.

---

### Ausstellung

DIE IRREGULÄREN – ÖKONOMIEN  
DES ABWEICHENS

Mit künstlerischen Arbeiten von Arturo Hernández Alcazar, Anna Bromley, Bill Dietz, Marcelo Expósito, Harun Farocki, Michael Fesca, Karin Harrasser und Alexander Martos, Fabian Hesse, Klara Hobza, Folke Köbberling / Martin Kaltwasser, Wolfgang Müller, Prinz Gholam, Nasan Tur

---

### Begleitveranstaltungen

DOING NERD. Dilettantisch Handeln, virtuos Abweichen, stoisch Heimsuchen!

Ein transdisziplinäres Symposium der NGBK in Zusammenarbeit mit der Heinrich-Böll-Stiftung mit Geraldine de Bastion, Michael Makropoulos, Shintaro Miyazaki, Jasmin Siri, Kai van Eikels, Jörg Ossenkopp u.a. (28.4.2013)

### STUNDEN – AUFSCHIEBEN – SISTIEREN.

Vorschlag für ein Begriffsmoratorium

Joseph Vogl im Gespräch mit Karin Harrasser und Alexander Martos (2.6.2013)

### INFLATIONÄR IRREGULÄR

Projektbegleitende Podcasts in Zusammenarbeit mit reboot.fm

### Konzept und Organisation:

Anna Bromley, Michael Fesca, Sara Hillnhütter, Eylem Sengezer, Olga von Schubert

Die NGBK dankt dem Regierenden Bürgermeister von Berlin, Senatskanzlei – Kulturelle Angelegenheiten für die Förderung und der Stiftung Deutsche Klassenlotterie Berlin für die Finanzierung.

### STIFTUNG

DEUTSCHE KLASSENLOTTERIE BERLIN

Die Arbeitsgruppe dankt Anne-Sophie Pahl, Noémie Cayron, Klara Kußmann und Judith Siegmund.

## Glossarische Notiz

Eylem Sengezer

Ob in theologischen, literaturwissenschaftlichen, publizistischen oder anderen Wissensgebieten, die Glosse ist eine Form der Meinungsäußerung, um Sinnmöglichkeiten und Deutungsangebote eines bestehenden Textes oder einer vollzogenen Handlung zu erschließen.

Die Glosse als Vorform des Kommentars ist ein Medium, das den Diskurs reguliert und die Bedeutungsmöglichkeiten einschränkt: „[Der Kommentar] erlaubt zwar, etwas anderes als den Text selbst zu sagen, aber unter der Voraussetzung, daß der Text selbst gesagt und in gewisser Weise [durch den Kommentar] vollendet werde.“<sup>1</sup> Das Neue liegt folglich nicht in dem, was gesagt wird, sondern im „Ereignis seiner Wiederkehr“,<sup>2</sup> der die Unsicherheiten, die scheinbar verborgene Aussage im Original zu präzisieren weiß. Er ermöglicht das Konstituieren von neuen Diskursen, gleichzeitig erhebt er den Anspruch, das zu sagen, was immer schon implizit gesagt war. Andererseits wird durch die kontextuelle Einbettung der kommentierten, beziehungsweise glossierten Texte und die damit verbundene „Entgrenzung des Textes aus seiner eigenen Zeitbezogenheit“<sup>3</sup> ein Möglichkeitsraum eröffnet, der sich zur genannten regulativen Funktion diametral verhält. Oftmals jedoch verschwimmen die Grenzen und auch sekundäre Texte rücken an eine primäre Stelle, sie unterliegen einer Ökonomie der Sprache, weichen ab oder verfallen einer Inflation, von der aus sie sich wiederum in die

Randständigkeit der Glosse (altgriechisch „Zunge, Sprache“) bewegen können.

In der Antike und im Mittelalter waren Glossen eine Kulturtechnik, um frühantike oder fremdsprachige Schriften zu erklären, insbesondere dann, wenn ihr Verständnis und kultureller Status über Epochen, kulturelle Umbrüche oder auch über sprachliche Grenzen hinweg gesichert werden sollten. So sind sie heute archäologische Fundstücke und sprachliche Artefakte, die es ermöglichen, die Rezeptionsgeschichte von Begriffen, ihre mäandernden Wanderungen durch Sprachräume sowie ihre semantischen Ablagerungen zu rekonstruieren. Glossiert wurde zwischen den Zeilen, marginal oder mit Farbe durch Zeichnungen, Kritzeleien, Interpunktionszeichen, Textkorrekturen und -ergänzungen oder Besitzervermerke, zuweilen hinterließ der Griffel gar physische Spuren im Pergamentpapier.<sup>4</sup> Das geduldige Medium wurde für die Leser\_innen zum sichtbaren Träger einer Vielstimmigkeit und ästhetischen Kommunikation zwischen Autor\_innen und Textzeug\_innen, zwischen Entstehungs- und Rezeptionskontext. Es entstand eine Kartografie der Wissensgeschichte, welche die verwandtschaftlichen Verhältnisse des „Fremden“ und des „Eigenen“ dokumentierend ins Bild setzte.<sup>5</sup> Nicht nur „verborgene“ Wörter fremdartigen Zungenschlags migrierten in den eigenen Sprachgebrauch und differenzierten ihn aus, auch semantische Ebenen vervielfältigten und verschoben sich: Das marginale Denken rückte allmählich ins Zentrum.

Glossieren bedeutet, einen Standpunkt zu beziehen, eine Übersetzungsleistung zu erbringen und ein Werturteil zu fällen, ohne den Anspruch auf Ganzheitlichkeit einzulösen. Vielmehr legt die Glosse ihre Subjektivität ausdrücklich offen und macht sich dadurch diskutierbar. Sie ist ein stetes Bemühen Ambivalenzen und Uneindeutigkeiten anschaulich zu machen und neue offene Sinnzusammenhänge zu schaffen.

1

Michel Foucault, *Die Ordnung des Diskurses*, Frankfurt am Main 1993, S. 20.

2

Ebd. S. 20.

3

Hans Gerhard Senger und Hans Gerhard, „Der Kommentar als hermeneutisches Problem“, in: *editio* 7, 1993, S. 62–75.

4

<http://de.althochdeutscheglossen.wikia.com>, 03.02.2013.

5

Vgl. Ernst Tremp, „Zum Geleit“, in: Heidi Eisenhut (Hg.), *Die Glossen Ekkeharts IV. Von St. Gallen im Codex Sangallensis 621*, St. Gallen 2009, S. 6.

**Anna BROMLEY**

studierte Sozialwissenschaften und Kunst in Berlin, Bremen, Tucson (Arizona) und Zagreb. In Reenactments arbeitet sie mit Unschärfen in Verfahren qualitativer Sozialforschung. Derzeit promoviert sie an der Hochschule für Bildende Kunst in Hamburg zum Verhältnis von Empirie und Fiktionalisierung in komödiantischen Darbietungen von Wissenschaftler\_innen.

**Mercedes BUNZ**

ist promovierte Kulturwissenschaftlerin. Sie war Medienredakteurin des *Guardian*, Chefredakteurin der *zitty* und von *Tagesspiegel Online* sowie dem *DE:BUG Magazin für elektronische Lebensaspekte*, deren Mitbegründerin sie ist. Sie leitet an der Leuphana Universität ein Forschungsteam zum digitalen Publizieren. Ihre letzte Veröffentlichung ist *Die Stille Revolution. Wie Algorithmen Wissen, Arbeit, Öffentlichkeit und Politik verändern, ohne dabei viel Lärm zu machen* (Suhrkamp 2012). Bunz lebt in London und Lüneburg.

**Alice CREISCHER**

ist Künstlerin. Sie kuratiert (oft gemeinsam mit Andreas Siekmann) Projekte und publiziert in den Zeitschriften *Springerin* und *Texte zur Kunst*. Sie lebt in Berlin.

**Gioia DAL MOLIN**

ist Kunstwissenschaftlerin und Historikerin. Im Rahmen ihrer Dissertation beschäftigt sie sich mit der Formation und der Bedeutung der öffentlichen und

privaten Kunstförderung in der Schweiz. Daneben ist sie Mitinitiatorin des Zürcher Ausstellungs- und Gesprächsformates *Le Foyer* ([www.lefoyer-lefoyer.blogspot.com](http://www.lefoyer-lefoyer.blogspot.com)).

**Michael FESCA**

studierte Kunst in Bremen, Berlin und Südfrankreich. In gedehnten Performances untersucht er zeit- und materialbedingte Überforderungen poetischer Erfahrung in scheinbar sinnlosen Verausgaben. Seine Solo- und kollaborativen Projekte (zur Dokumenta XI, Projektraum Berlin) wurden zuletzt im Neuen Schauspielhaus Bremen, der Schwankhalle Bremen, der GAK Bremen, der Shedhalle Tübingen und im Künstlerdorf Schöppingen gezeigt.

**Astrid HACKEL**

studierte Neuere deutsche Literatur, Theaterwissenschaft und Kunstgeschichte in Berlin und Toulouse. Sie war Redakteurin beim Kulturmagazin *Goon* und schrieb für *Die Tageszeitung*. Zurzeit arbeitet sie als Stipendiatin des Graduiertenkollegs *Geschlecht als Wissens-kategorie* an einer Dissertation über künstlerische Inszenierungen von Blindheit und Geschlecht.

**Karin HARRASSER**

ist Professorin für Kulturwissenschaft an der Kunstuniversität Linz, zuvor war sie an der Kunsthochschule für Medien in Köln als Lehrende tätig. In den letzten Jahren hat sie an einer Kultur- und Wissensgeschichte der Prothetik gearbeitet. Weitere Forschungs-

projekte beschäftigten sich mit Gender, Medien und Technologien, Theorien des Subjekts/der Objekte sowie Popkultur/Science-Fiction. Karin Harrasser war eine der wissenschaftlichen Leiterinnen des Projekts *Die Untoten: Life Sciences & Pulp Fiction*, Hamburg 2011.

**Sara HILLNHÜTTER**

betreut als wissenschaftliche Mitarbeiterin Publikationen und Ausstellungen in dem Forschungsprojekt „Das Technische Bild“ an der Humboldt-Universität zu Berlin. Seit dem Abschluss ihres Studium der Kunstgeschichte, Philosophie und Komparatistik, das sie in Berlin, Madrid und New York absolvierte, promoviert sie über fotografische und zeichnerische Architekturdarstellungen des 19. Jahrhunderts. Im Jahr 2008 koordinierte sie Projekte zeitgenössischer Kunst für das Goethe-Institut in Mexiko-Stadt mit dem Schwerpunkt Videokunst.

**Katharina KNORR**

studierte Literatur-, Kultur- und Medienwissenschaften in Siegen und Genua. Sie ist die halbe Woche als Buchhändlerin beschäftigt, in der sie auch Lesungen, Konzerte und Ausstellungen organisiert. In der zweiten Hälfte der Woche arbeitet sie derzeit an ihrer Promotion zum Thema Bedingungen „erfolgreicher“ Autorschaft und die Faszination der Verweigerung. Sie ist wissenschaftliche Mitarbeiterin im DFG-Projekt von Jörg Döring *Die Adlon-Tapes. Zur Textgenese von Tristesse Royale* an der Universität Siegen.

**Christoph MENKE**

ist Professor für Praktische Philosophie an der Goethe-Universität in Frankfurt am Main mit dem Arbeitsschwerpunkt Politische und Rechtsphilosophie und Ästhetik. Buchveröffentlichungen (Auswahl): *Die Souveränität der Kunst* (1988); *Tragödie im Sittlichen* (1996); *Spiegelungen der Gleichheit* (2000, 2004); *Die Gegenwart der Tragödie. Versuch über Urteil und Spiel* (2005); *Kraft. Ein Grundbegriff ästhetischer Anthropologie* (2008); *Recht und Gewalt* (2011); *Die Kraft der Kunst* (2013).

**Wolfgang MÜLLER**

studierte von 1980-1987 Visuelle Kommunikation und Experimentelle Filmgestaltung an der Hochschule der Künste Berlin. Zeitgleich zum Studium gründete er das Post-Punkbandkollektiv *Die Tödliche Doris*. 2011/2012 hatte er eine Gastprofessur für Experimentelle Plastik an der HfBK Hamburg inne und mehrere Lehraufträge, unter anderem an der Hochschule für Gestaltung und Kunst, Basel, FH Joanneum, Graz, Iceland Academy of the Arts, Freie Universität Berlin.

**Gregor KANITZ**

studierte Neuere Geschichte, Philosophie, Politik- und Kulturwissenschaft. Von 2005 – 2008 war er Stipendiat des Graduiertenkollegs *Mediale Historiografien* und hatte 2007 verschiedene Lehraufträge an der Fakultät Medien der Bauhaus-Universität Weimar inne. 2012 schloss er seine

## 200 Biografien

Promotion über *Körper des Geistes. Verkehrsformen und Architekturen einer „dem Leben befreundeten Wissenschaft“ um 1850 ab.*

Nicole C. **KARAFYLLIS** ist seit 2010 Professorin für Wissenschafts- und Technikphilosophie an der TU Braunschweig. Sie studierte im Doppelstudium Biologie und Philosophie in Erlangen und promovierte am Zentrum für Ethik in den Wissenschaften in Tübingen. 2006 habilitierte sie sich mit einem Thema zur Phänomenologie an der Universität Stuttgart. 2008–2010 war sie Full Professor of Philosophy an der United Arab Emirates University in Abu Dhabi.

Aino Emilia **KORVENSYRJÄ** ist Künstlerin. In ihren Performances und Texten befasst sie sich mit Fragen der Zeitlichkeit, Ökonomie und Subjektivität sowie mit diversen pädagogischen Anordnungen. Sie lebt in Köln und Helsinki.

Jörg **OSSENKOPP** lebt und arbeitet als freischaffender Programmierer und promovierter Philosoph in Berlin. Sein derzeitiges Forschungsgebiet ist Schellings Naturphilosophie.

Georg **SEESLEN** studierte Malerei, Kunstgeschichte und Semiotik in München. Er ist Feuilletonist, Filmkritiker und Autor zahlreicher Monografien zu Regisseuren, Schauspielern und Filmgenres und beschäftigt sich mit kulturellen und politischen Themen. 2011 veröffentlichte er gemeinsam mit Markus Metz im Suhrkamp Verlag *Blödmaschinen: Die Fabrikation der Stupidität.*

Eylem **SENGEZER** studierte Neuere deutsche Literatur, Kunstgeschichte und Filmwissenschaften in Berlin und Rom. Sie war als kuratorische Assistenz im Fotografie Museum *Centro de la Imagen* in Mexiko-Stadt tätig. Seit 2009 arbeitet sie unter anderem als Projektkoordination am Haus der Kulturen der Welt. Ihre Interessenschwerpunkte sind Postkoloniale Theorien, Repräsentationskritik und Psychoanalytische Filmtheorie.

Friederike **SIGLER** hat in Marburg und Berlin hauptsächlich Kunstgeschichte studiert und promoviert seit 2011 am DFG-Graduiertenkolleg Materialität und Produktion an der Heinrich-Heine-Universität Düsseldorf über eine kritische künstlerische Praxis, die sich mit prekären Arbeitsbedingungen auseinandersetzt.

Judith **SIEGMUND** ist konzeptuell arbeitende bildende Künstlerin und Philosophin, lebt in Berlin und lehrt an der Universität der Künste Berlin. Sie studierte Kunst in Dresden und Stuttgart sowie Philosophie an der FU Berlin und in Potsdam. Sie publiziert in den Bereichen Ästhetik (Produktions- und Rezeptionsästhetik), politische Theorie, zum Begriff der Arbeit sowie Texte zu Kunsttheorie und -praxis.

Christine **SUN KIM** ist Künstlerin und lebt in New York. Sie schloss ihren Master of Fine Arts in Sound / Music am Bard College, New York ab. Mithilfe von Technologie arbeitet sie mit dem

Medium Ton, um ihre Beziehung zu Klang und gesprochener Sprache zu untersuchen. Ihre Arbeiten wurden weltweit ausgestellt und sie ist Preisträgerin mehrerer Auszeichnungen und Stipendien, darunter das TED2013 fellowship. Wenn sie nicht gerade soziale Experimente durchführt, antwortet sie schuldlos auf Monate alte Emails.

Kai **VAN EIKELS** ist Philosoph, Kultur-, Literatur- und Theaterwissenschaftler. Er studierte Regie, Germanistik und Philosophie, promovierte und lehrte in Hamburg und inszenierte an mehreren deutschen Bühnen. Nach einem Forschungsaufenthalt in Tokyo und sechs Jahren im Sonderforschungsbereich Kulturen des Performativen ist er zurzeit wissenschaftlicher Mitarbeiter am Institut für Theaterwissenschaft der Freien Universität Berlin. 2011 schloss er seine Habilitation *Die Kunst des Kollektiven. Performance zwischen Theater, Politik und Sozio-Ökonomie* ab.

Jan **VERWOERT** lebt in Berlin, ist freier Autor und Kritiker, contributing editor von *frieze* magazine und veröffentlicht in verschiedenen Publikationen. Er unterrichtet am Piet Zwart Institute Rotterdam, dem de Appel Curatorial Programme, Amsterdam und der Hamidraha School of Art in Tel Aviv. Seine Essaysammlung *Tell me what you want what you really really want* erschien 2010 bei Sternberg Press, Berlin.

Olga **VON SCHUBERT** studierte Allgemeine und Vergleichende Literaturwissenschaft und Kunstgeschichte in Berlin sowie Literaturtheorie am Goldsmiths College in London.

Seit 2009 war sie wissenschaftliche Assistentin für mehrere kulturwissenschaftliche Ausstellungsprojekte am Deutschen Hygiene-Museum Dresden und ist seit 2012 wissenschaftliche und kuratorische Mitarbeiterin im Ausstellungsbüro hürlimann+lepp.

Uwe **WIRTH** ist seit 2007 Professor für Neuere deutsche Literatur und Kulturwissenschaft am Institut für Germanistik der Justus-Liebig-Universität Gießen. Seine Dissertation *Diskursive Dummheit. Abduktion und Komik als Grenzphänomene des Verstehens* behandelte Theorien des Komischen. In seiner Habilitation *Die Geburt des Autors aus dem Geist der Herausgeberfiktion* untersuchte er die Herausgeberfiktion in der Literatur um 1800. Zurzeit arbeitet er an einer Kulturgeschichte der Aufpfropfung (Greffologie) und des Dilettantismus.

Seit 2007 ist er Professor für Neuere deutsche Literatur und Kulturwissenschaft am Institut für Germanistik der Justus-Liebig-Universität Gießen. Seine Dissertation *Diskursive Dummheit. Abduktion und Komik als Grenzphänomene des Verstehens* behandelte Theorien des Komischen. In seiner Habilitation *Die Geburt des Autors aus dem Geist der Herausgeberfiktion* untersuchte er die Herausgeberfiktion in der Literatur um 1800. Zurzeit arbeitet er an einer Kulturgeschichte der Aufpfropfung (Greffologie) und des Dilettantismus.

## Impressum

*Das Glossar inflationärer Begriffe*  
(von *dilettantisch bis virtuos*) erscheint als Begleitbuch  
zur Ausstellung DIE IRREGULÄREN — ÖKONOMIEN DES  
ABWEICHENS (20.4. – 2.6.2013)

---

### Herausgeberin



Neue Gesellschaft für Bildende  
Kunst e.V.  
Oranienstr. 25, 10999 Berlin  
Tel: +49 30 61 65 13-0  
Fax: +49 30 61 65 13-77  
ngbk@ngbk.de, www.ngbk.de

### NGBK-Arbeitsgruppe:

Anna Bromley, Michael Fesca,  
Sara Hillnhütter, Eylem Sengezer,  
Olga von Schubert

**NGBK Präsidium:** Dr. Katja von der  
Bey, Diedrich Diederichsen,  
Aram Lintzel

**Geschäftsführung:** Karin Rebbert

**Buchhaltung:** Kati Guhle

**Koordination:** Wibke Behrens

**Büro:** Katja Hübner

**Presse- und Öffentlichkeitsarbeit:**  
Benita Piechaczek

**Mitarbeit:** Katharina Potrykus,  
Hartmut Schulenburg

**Kunstvermittlung:** Birgit Auf der  
Lauer, Anja Bodanowitz

---

### Publikation

**Redaktion:** Sara Hillnhütter, Eylem  
Sengezer, Olga von Schubert  
**Lektorat:** Rainer Hörmann  
**Übersetzung:** Olga von Schubert  
**Kataloggestaltung:** NODE Berlin Oslo  
**Druck:** Brandenburgische  
Universitätsdruckerei und Verlags-  
gesellschaft Potsdam mbH  
**Auflage:** 600

**Erscheinungsjahr:** Berlin 2013

**Vertrieb:** NGBK

**Verlag:** NGBK

ISBN 978-3-938515-51-8

Printed in Germany. Alle Rechte  
vorbehalten.

© NGBK

© für die Texte bei den Autor\_innen

© für die Abbildungen bei den  
Urheber\_innen

© für die Gestaltung bei NODE

© für die Konzeption bei der Arbeits-  
gruppe der NGBK: Anna Bromley,  
Michael Fesca, Sara Hillnhütter,  
Eylem Sengezer, Olga von Schubert

### Gender\_Gap:

Die NGBK wählt mit der Schreibweise  
des Gender\_Gaps in ihren  
Veröffentlichungen bewusst  
eine sprachliche Darstellung aller  
sozialen Geschlechter und  
Geschlechteridentitäten über die  
hegemoniale Zweigeschlechtlichkeit  
hinaus.