

das
Wissen
der
Künste

das
Wissen
der
Künste
ist
ein
Verb

Glossar auf
wissenderkuenste.de

DFG Deutsche
Forschungsgemeinschaft
Universität der Künste Berlin

© Jenny Baese

Abonnieren Sie unser akustisches Glossar „Das Wissen der Künste ist ein Verb“, entweder direkt auf unserer Seite als [RSS-Feed](#) (MP3) oder bei [Apple Podcasts](#), bei [Spotify](#) und bei [Google Podcasts](#).

Das DFG-Graduiertenkolleg „Das Wissen der Künste“ wurde im April 2012 an der Universität der Künste Berlin eingerichtet und läuft im Sommer 2021 aus.

Die Forschungsarbeit einer knappen Dekade lässt sich wohl am besten umreißen, wenn wir uns die Grundannahme des Kollegs vor Augen führen: Alle Projekte, so verschieden sie auch waren, sind von der These ausgegangen, dass die Künste einen entscheidenden Anteil an der Darstellung, der Legitimation und der Verbreitung von Wissensformen aus allen sozialen und kulturellen Feldern haben. Mehr noch: Wir argumentieren, dass die Künste nicht nur anderweitig produziertes Wissen vermitteln, sondern eine eigene Form des Wissens hervorbringen können.

Im 20. und 21. Jahrhundert – dem Zeitraum, dem sich das Kolleg vorrangig zugewandt hat – wird der Konnex von Kunst und Wissen in besonderem Maße

wirksam. Einerseits nehmen Wissenskonzepte in der Begründung, im Selbstverständnis und in den Praktiken zahlreicher Künstler*innen einen zentralen Stellenwert ein. Darüber hinaus führt der Einsatz technischer Medien und wissenschaftlicher Verfahren wie Recherche, Experiment, Dokumentation, Simulation oder Modellierung zur Herausbildung neuer Kunstpraktiken.

Die Forschungen am Kolleg – seien sie kunst- und kulturwissenschaftlich, theater-, musik- und medienwissenschaftlich, philosophisch, pädagogisch oder ingenieurwissenschaftlich ausgerichtet – haben an einer entscheidenden Perspektivverschiebung mitgewirkt: Wir beschreiben die Künste nicht nur als Auslöser*innen von sinnlichen Affekten und ästhetischen Erfahrungen, sondern tragen ihren Epistemen Rechnung. Damit werden die etablierten Definitionen von „Wissen“ und deren Geltungsansprüche herausgefordert. Es hat sich deshalb als ausgesprochen produktiv erwiesen, einerseits mit verschiedenen Wissensbegriffen zu arbeiten (etwa dem expliziten, impliziten oder inkorporierten Wissen) und andererseits immer wieder zu betonen, dass Erkenntnis und Wissen genuin an materielle, mediale, diskursive, situative oder körperliche Parameter geknüpft sind. Ein Wissen der Künste entfaltet sich immer als materielles und situationsgebundenes Geschehen zwischen verschiedenen Akteur*innen und Aktanten. Im Verlauf der gemeinsamen Forschung hat sich mehr und mehr herausgestellt, dass die Künste in besonderer Weise geeignet sind, die Pluralität und Situiertheit von Wissen herauszustreichen und dem Nichtwissen, der Wissenskritik und dem Verlernen von Selbstverständlichem Raum zu geben. „Das“ Wissen mit seinem Anspruch auf Allgemeingültigkeit und Evidenz ist bestreitbar. Lieber sprechen wir daher von einem Wissen im Plural, von knowledges, und befragen die Formen, in denen (Er-)Kenntnisse Anerkennung finden – oder nicht.

Die folgenden Seiten führen fast vierzig Verben auf, die beispielhaft für die zahlreichen Forschungsprojekte des Kollegs stehen. Sie geben einen Einblick in Gegenstände, Fragestellungen und Methoden unseres Kollegs. Ein Verb bezeichnet eine Tätigkeit oder ein Geschehen. Es erinnert uns daran, dass Wissen niemals einfach gegeben ist, vielmehr entfaltet es sich und löst sich auch wieder auf. Jedes Wissen beruht auf Praktiken und Aushandlungsprozessen, an denen Medien, Institutionen, Theorien und Artefakte beteiligt sind. In diesem Sinne lässt sich sagen: Das Wissen der Künste ist ein Verb. Die Frage des Kollegs – Wie lassen sich Wissensformen der Künste beschreiben, kontextualisieren und kritisieren? – ist 2021 längst nicht abgeschlossen. Unser Glossar möchte dazu einladen, weiterzudenken und fortzuschreiben, neue und andere Antworten darauf zu finden.

In den vergangenen neun Jahren haben fast siebzig Personen als Professor*innen, als Postdoktorand*innen und Doktorand*innen, als Forschungsstudierende und wissenschaftliche Koordinatorinnen das Kolleg gestaltet und mitgetragen. Unser Dank gilt der Deutschen Forschungsgemeinschaft, der Universität der Künste Berlin und allen Beteiligten für ausgesprochen produktive und bereichernde Jahre. Dank an Armin Hempel für Hinweise und Support in dieser Produktion!

Barbara Gronau und Kathrin Peters

Team

Konzept und Organisation: Juana Awad, Silvia Bahl, Patrick Becker-Naydenov, Barbara Gronau, Maximilian Haas, Sabine Huschka, Kathrin Peters, Jayrôme Robinet

Produktion des Glossars: Marieke Grenzebach, Sarah Hampel, Armin Hempel

Textredaktion: Silvia Bahl, Sabine Huschka

Podcasts Audioproduktion: Armin Hempel

Podcasts Einführungen: Fabian Raabe

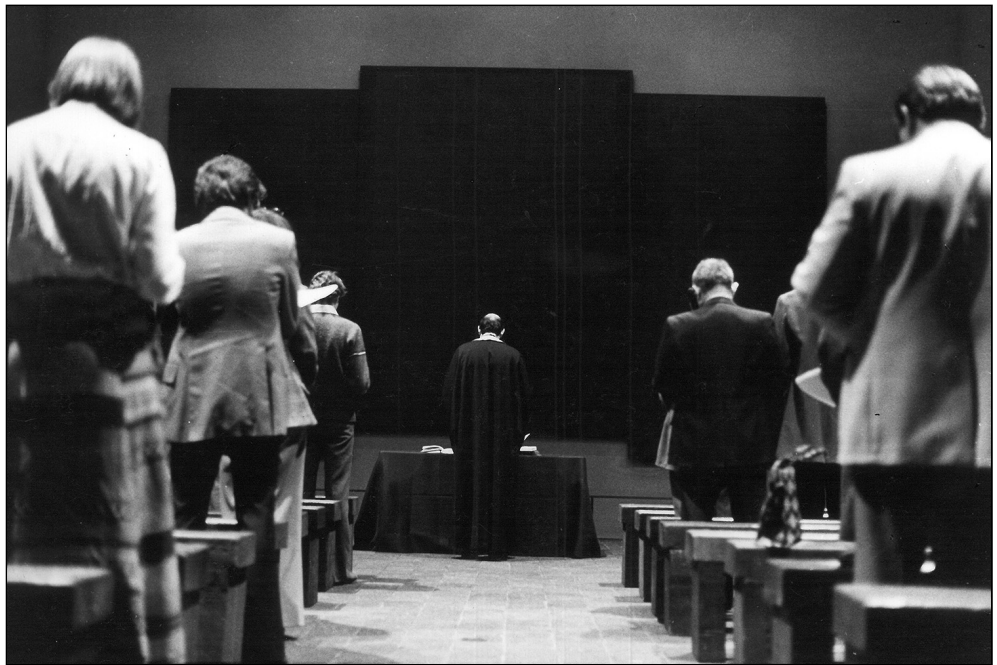
Programmierung: Martin Wecke

Symbolisierung ist ein szenischer und figurativer Vorgang, der mit den Dimensionen des begrifflichen Denkens nur unzureichend erfasst werden kann. In der Psychoanalyse wie in den Künsten lässt sich die Symbolisierung als Transformationsbewegung im Unbewussten beschreiben.

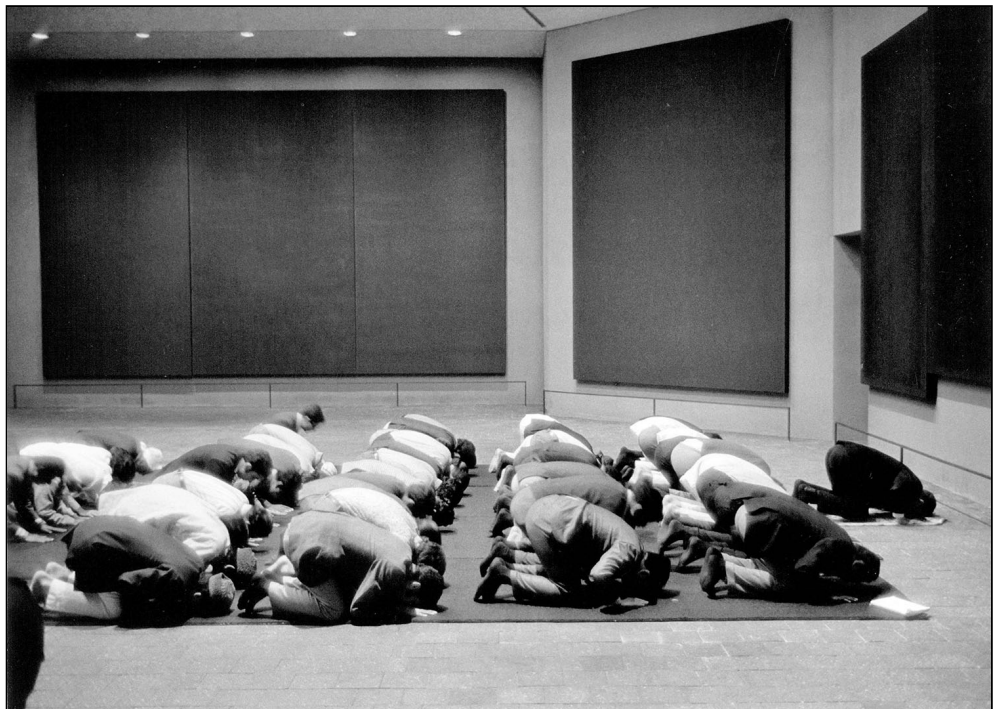
https://wissenderkuenste.de/wp-content/uploads/2021/05/symbolisieren_silvia_bahl.mp3



Mark Rothko - Rothko Chapel interior, 1971, photo: Hickey Robertson
<https://publicdelivery.org/mark-rothko-chapel/>



Mark Rothko - Rothko Chapel interior, 1978, photo: David Crossley
<https://publicdelivery.org/mark-rothko-chapel/>



Mark Rothko - Rothko Chapel interior, Eid Al Adha, 1972, photo: Hickey Robertson
<https://publicdelivery.org/mark-rothko-chapel/>

Eine schwarze horizontale Linie, so gerade wie mit dem Lineal gezogen, beginnt mit einer weiteren zu verschwimmen. Deren violetter Ton und die Freihändigkeit, die ihre Bewegungen ausstrahlen, öffnet sich wie eine Welle über die Weite der Leinwand. Die geometrische Härte des dunklen Striches verliert sich in der Nachgiebigkeit einer malerischen Geste. Beide Linien treten nur durch die Dichte der aufgetragenen Farbe aus dem dunklen Grund des Bildes hervor. Über ihnen sind Spuren von Brauntönen zu erkennen, die sich unregelmäßig über die Oberfläche verteilen. Sepiafarben wie eine alte Fotografie wirken sie wie ein Himmel an einem bewölkten Tag. Sanfte matte Flecken treiben vorbei, helle Striche bewegen sich auf und ab, wie fallender Regen. Ein Gemälde, dessen Rätselhaftigkeit an den Anbruch der Nacht erinnert oder tiefes Wasser. Vielleicht auch an ein offenes Grab. Seine violette Schwärze hat keine

Grenzen. Die Pinselstriche schwanken zwischen fallenden Kaskaden und Bereichen abstoßender Leere.

Wenn das Abendlicht aus der Deckenöffnung der Kathedrale auf die vierzehn namenlosen Bilder fällt, die an ihren Wänden hängen, beginnt der obere Teil der dunklen Rechtecke zu leuchten, nur um einen umso tieferen Sturz in die Düsternis ihrer unteren Bildränder zu erzeugen.¹

An einem Novembernachmittag des Jahres 1967 betritt die Kunsthistorikerin Jane Dillenberger das Atelier von Mark Rothko, um mit ihm über eine Bilderserie zu sprechen, an der er gerade arbeitet. Sie soll in einer Kirche ausgestellt werden und konzeptionell an die vierzehn Stationen des Kreuzweges angelehnt sein. Als sie in dem halbdunklen Raum den meterhohen Leinwänden gegenübertritt, und eine Weile auf die schwarzen schwebenden Rechtecke geblickt hat, kommen ihr plötzlich die Tränen. Nach einem Moment der Irritation, so schildert sie, stelle sich ein Gefühl des Trostes ein. Je länger sie auf die Leinwand blicke, desto mehr fühle sie sich zuhause.²

Dillenberger ist die erste von zwölf bewegenden Fallstudien des Kunsthistorikers James Elkins, welche zusammen eine Geschichte von Menschen nachzeichnen, die vor Bildern geweint haben.

Zehn Jahre zuvor hatte Rothko in einem Interview³ bereits davon gesprochen, dass solche Erfahrungen vor seinen Gemälden durchaus vorkämen und sie Teil einer religiösen Erfahrung im mystischen Sinne seien, die er selbst beim Malen empfunden habe. Er sei nur interessiert daran, grundlegende menschliche Emotionen zum Ausdruck zu bringen, so Rothko weiter. Tragisches, Ekstatisches, Verhängnisvolles – und die Tatsache, dass so viele Menschen im Angesicht seiner Bildern zusammenbrächen und weinten, zeige, dass er diese grundlegenden Emotionen auch *kommuniziere*.

Wie lässt sich eine solche bildhafte Kommunikation verstehen, die nicht gegenständlich ist und zugleich doch Grundlegendes ebenso vermittelt wie transformiert? Die Philosophie wie auch die Psychoanalyse haben Konzepte der Symbolisierung entwickelt um Vorgänge bildhafter Formwerdung und Bedeutungsgebung beschreibbar zu machen. Das Griechische „Symbolon“ geht auf ein antikes Ritual der Gastfreundschaft zurück, in dem ein Stück Ton als „Erinnerungsscherbe“ zerbrochen wurde.⁴ Ein Teil wurde dem Besuch mit auf den Weg gegeben, um als erneute Einladung in die Zukunft zu wirken. Das Verb „symballein“ bedeutet wörtlich „zusammenbringen“ und konnte sich auch auf Vertragsparteien beziehen, welche das Symbolon als Erkennungszeichen eingegangener Verbindlichkeit verstanden. Dass das Zusammenfügen von Bruchstücken zur Heilung und Wiederherstellung eines Ganzen dienen könnte, ist hingegen ein Gedanke, der aus der Ideenwelt Platons hervorgegangen ist und ein hermeneutisches und repräsentationsbezogenes Verständnis des Symbolischen geprägt hat.⁵

Die Betonung von Sinn und Bedeutungszuwachs wurde von Freud bereits in den frühen Phasen der Psychoanalyse durch die Konzeption des Unbewussten in Frage gestellt. So spricht er 1894 von einem „Erinnerungssymbol“⁶, welches die Ich-Instanz belastet, die in sich eine Widerspruchsfreiheit aufrechterhalten will und dafür die Symptombildung in Kauf nimmt. In der Traumdeutung versteht Freud Symbolisierungen als Elemente, die „im unbewussten Denken bereits fertig enthalten sind, weil sie wegen ihrer Darstellbarkeit, zumeist auch wegen ihrer Zensurfreiheit, den Anforderungen der Traumbildung besser genügen“⁷. Durch ihre „fundamentale Sprache“ symbolischer Natur lassen Träume sich somit auch ohne Kenntnis der Situation des Träumenden nachvollziehen.⁸

Seit Melanie Kleins Theorien der Objektbeziehung kennt die Psychoanalyse jedoch einen weiteren Zugang zur Frage des Symbolisierens, die in Großbritannien vor allem durch Wilfred Bion entscheidend weiterentwickelt wurde. Während Freud die Verdrängung ins Unbewusste beschrieb, die sich auf eine Repräsentanz zurückführen lässt, beschäftigte sich die Objektbeziehungstheorie mit dem, was wirksam ist, obwohl es noch keine psychische Repräsentation gefunden hat. Sie fragt danach, wie Zustände des Erlebens überhaupt psychisch aufgenommen und in Prozesse des Denkens und Fühlens überführt werden können. Das Symbolische wird nicht mehr als Ausdruck des Unbewussten verstanden, das Deutung und Lesbarkeit bemüht, sondern als dynamischer Prozess der Figuration von Bewusstem und

Unbewusstem.⁹ Bion bezeichnet das Symbolisieren als „Alpha-Funktion“ und versteht sie als eine Form des psychischen Metabolismus.¹⁰ Affekte und Intensitäten müssen „verdaut“, also transformiert werden, damit sie denkbar und teilbar sind. Symbolisieren heißt für Bion Verwandlung in psychische Relation. Die Fähigkeit zu symbolisieren ist zwar in uns angelegt, sie entfaltet sich jedoch nur im Zwischenraum und ist von der Beziehung zum Anderen her zu denken. Dafür hat Bion das Modell des „Containment“ entwickelt. Das Verb „containen“ meint hier nicht nur das Eingehen in einen „Behältnis“, sondern einen dynamischen Übergang zwischen „Container“ und „Contained“, ein Wechselspiel zwischen Aufnehmen und Aufgenommen werden¹¹.

Es gibt für Bion eine Vorgängigkeit von Gedanken oder Ideen, die noch keinem denkenden Subjekt verfügbar sind. Es gibt Udenkbares, das auf die prekäre Subjektivität wirkt und zur Verwandlung hin drängt, zu Denken gibt. Die Fähigkeit solche Transformationen zu vollziehen geht jedoch über das Subjekt hinaus und entsteht als Erfahrung des Aufgenommen Werdens und des Aufnehmens des Anderen. Diese Figuration des „Containments“ lässt sich vielleicht anhand einer Erzählung aus Walter Benjamins „Berliner Kindheit“¹² nachvollziehen: Eine Kommode voller ineinander eingeschlagener Socken, wird dort zu einem rätselhaften Faszinotum. Benjamin erinnert sich an das Begehren seine Hand tief in das Innere der zur Tasche geformten Strümpfe zu versenken, um dort „das Mitgebrachte“ zu halten, mit der Faust zu umspannen und sich von ihm in die Tiefe ziehen zu lassen. Diesem Gedankenspiel folgt ein zweiter Teil, in dem der verschlungene Strumpf auseinandergewickelt wird und zu einer überraschenden Erkenntnis führt. Er schreibt:

Ich zog es immer näher an mich heran, bis das Bestürzende vollzogen war: „Das Mitgebrachte“, seiner Tasche ganz entwunden, jedoch sie selbst nicht mehr vorhanden war. Nicht oft genug konnte ich so die Probe auf jene rätselhafte Wahrheit machen: daß Form und Inhalt, Hülle und Verhülltes, „Das Mitgebrachte“ und die Tasche eines waren. Eines – und zwar ein Drittes: jener Strumpf in den sie beide sich verwandelt hatten. Bedenke ich, wie unersättlich ich gewesen bin, dies Wunder zu beschwören, so bin ich sehr versucht, in meinem Kunstgriff ein kleines, schwesterliches Gegenstück der Märchen zu vermuten, welche gleichfalls mich in die Geister- oder Zauberwelt einluden, um am Schluß mich gleich unfehlbar der schlichten Wirklichkeit zurückzugeben, die mich so tröstlich aufnahm, wie ein Strumpf.¹³

Etwas noch nicht Gedachtes, etwas Mitgebrachtes wird in Benjamins Erinnerung an ein Behältnis herangetragen, mit der Sehnsucht aufgenommen zu werden, aber auch und vor allem, um durch die Welt der Objekte eine Verwandlung zu erfahren. Die Realisierung des Zusammenhangs zwischen Tasche und Mitgebrachtem verwandelt beide in etwas Drittes: Die Möglichkeit der Symbolisierung, die Unterscheidung zwischen märchenhafter Fiktion und schlichter Wirklichkeit, Rückgabe an und Aufnahme durch die Welt der Objektbeziehungen¹⁴.

In Benjamins wunderbarer Erfahrung mit dem Strumpf klingt ein Wissensbegriff an, der für die Künste zentral ist: Die Möglichkeit, bedeutsame Zusammenhänge zwischen Innen und Außen zu figurieren. Diese Symbolisierung ist ein Kontinuum geteilter Erfahrung, eine gemeinsame Verwandlung.

Bion hat selbst Bilder gemalt und er beschreibt seine Theorien oft in Verbindung mit ästhetischen Erfahrungsprozessen.¹⁵ Es scheint im klassischen Sinne kontraintuitiv bei Rothkos nicht gegenständlichen Gemälden von einer Symbolisierung zu sprechen. Doch in einem objektbeziehungstheoretischen Verständnis eröffnet dies eine neue Perspektive auf die Möglichkeit von Kunst Grenzerfahrungen zu artikulieren und das Nichtrepräsentierbare mitteilbar zu machen, ohne es in Eindeutigkeit überführen zu müssen.¹⁶ Die vierzehn namenlosen Bilder sind zwei Jahre vor Rothkos Suizid entstanden und wurden in der Intensität ihrer Düsternis zu schnell in einer biographischen Lesart verkürzt. Wenn Jane Dillenberger von den schwebenden schwarzen Rechtecken

berührt zu weinen beginnt und doch die Tröstlichkeit eines Zuhause-seins dabei empfinden kann - ist es Rothko dann nicht gelungen, aus dem Udenkbaren des Todes eine Erfahrung zu machen, die die Objektlosigkeit selbst figurieren kann?

- 1 Vgl. Elkins, James: *Pictures & Tears. A History of People Who Have Cried in Front of Paintings*. New York and London 2001. Die Einleitung paraphrasiert eine Bildbeschreibung von Elkins S. 6-7.
- 2 Ebd. S. 3.
- 3 Rodman, Selden: *Conversations with Artists*. New York, 1957, S. 93-94.
- 4 Deserno, Heinrich: Die gegenwärtige Bedeutung von Symboltheorien für die psychoanalytische Forschung. In: (Hrsg.) Heinz Böker: *Psychoanalyse und Psychiatrie. Geschichte, Krankheitsmodelle und Theoriepraxis*. Heidelberg, 2006, S. 347.
- 5 Ebd. S. 348
- 6 Freud, Sigmund (1894a): *Die Abwehr-Neuroptychosen. Versuch einer psychologischen Theorie der erworbenen Hysterie, vieler Phobien und Zwangsvorstellungen und gewisser hallucinatorischer Psychosen*. In: GW I. Frankfurt am Main, S. 63.
- 7 Freud, Sigmund (1900a): *Die Traumdeutung*. In: GW II/III. Frankfurt am Main, S. 354.
- 8 Freud, Sigmund (1916-17a 1915-17): *Vorlesungen zur Einführung in die Psychoanalyse*. GW XI. Frankfurt am Main, S. 169.
- 9 Vgl. Bion, Wilfred R.: *Lernen durch Erfahrung*. Frankfurt am Main 1992, S. 63.
- 10 Vgl. Ebd. S. 83.
- 11 Vgl. Ebd. S. 146ff.
- 12 Benjamin, Walter: Berliner Kindheit um 1900. In: *Gesammelte Schriften Band IV*. Frankfurt am Main 1972, S. 283.
- 13 Ebd. S. 284. Es ist bemerkenswert, dass Benjamin diese Fassung der *Berliner Kindheit* von 1932 später überarbeitet und die Kürzung genau in dieser Passage angesetzt hat. Die Erzählung wurde zudem von *Schränke* in *Der Strumpf* umbenannt und Benjamin schnitt die Textstelle vor dem Verweis auf die Figur des „Dritten“ ab. Die Umstände, dass die Fassung letzter Hand 1938 im erzwungenen Exil durch die Verfolgung der Nationalsozialisten entstand – und zwei Jahre vor seinem Suizid – wirft möglicherweise auch ein Licht auf die zunehmende Undenkbarkeit von tröstlichem Aufgenommensein und gemeinsamer Verwandlung, also einen Zusammenbruch von Objektbeziehungen.
- 14 Benjamin hat sich im *Ursprung des deutschen Trauerspiels* kritisch mit einem „entstellten Symbolbegriff“ der Romantik und seiner Rezeption auseinandergesetzt. (Gesammelte Schriften I. Frankfurt am Main 1974, S. 337) Der hier vorgestellte Begriff der Symbolisierung versteht sich ebenfalls konträr zu Symboltheorien, die auf Totalität und Essentialisierung von Bedeutung abheben. Stattdessen steht die Prozessualität der Entstehung von Bedeutsamkeit als Differenzierung von Wahrnehmung und Beziehung im Vordergrund.
- 15 Vgl. Bion: *Transformationen*. Frankfurt am Main 1997, S. 21.
- 16 In Großbritannien gehörte der Kritiker Peter Fuller zu den ersten, die sich im Kunstdiskurs auf die Objektbeziehungstheorie bezogen und damit gegen die dominanten psychoanalytischen Lesarten nach Jacques Lacan, dessen Konzept der „Symbolischen Ordnung“ einem strukturalistischen Symbolverständnis folgt. Vgl. Fuller, Peter: *Art & Psychoanalysis*. London und New York 1981.