

Hundert Tage Achtsamkeit Zeitgestalten des Kunststudiums

Christina Griebel

Viele von uns sind mit dem Zug gekommen, mit allem, was daran hängt: Ärger über die aus den Fugen geratene Ökonomie von Preis und Leistung, Hast und Eile, dann mussten wir warten. Es gab Verspätungen, Gedränge und Platzkampf. Endlich rasten wir in einer Zeitkapsel durch den Raum, in einen Sessel fixiert, und die Kapsel war Gesetz: Wir konnten nicht mehr aussteigen, ohne den Vertrag, demnach wir in gegebener Zeit von A nach B transportiert werden wollten, aufzugeben. Die Fahrzeit ließ sich nicht kürzen. Vielleicht war sie dafür eingeplant, den eigenen Vortrag fertigzustellen, noch einen letzten Einfall mit Bleistift am Rand festzuhalten, bevor er sich verflüchtigte, und zu guter Letzt wurde murmelnd erprobt, wie weit er die vorgesehene Redezeit überschreiten werde.

Ich fahre einen Film ab.



Claudius Hausl: Train Trouble (Still), 2013

Wollen Sie etwas dazu sagen? Sie müssen jetzt noch nicht, denn

"Zwischen uns besteht ein Vertrag, der zwar nicht unterzeichnet ist, aber gleichwohl wirksam ist und völlig unerlässlich für das, was hier geschieht, da sie [sic!] dem, was ich hier von mir gebe, meinem Vortrag nämlich, ihrerseits etwas geben, schenken oder leihen: Ihre Aufmerk-

samkeit und, wie ich hoffe, irgend einen Sinn. Das bleibt auf jeden Fall die unerlässliche Grundvoraussetzung für den *Kredit*, den wir uns einräumen, für die Glaubwürdigkeit, die wir uns zubilligen, für den Glauben, den wir uns schenken, auch dann noch, wenn wir gleich diskutieren und in nichts mehr übereinstimmen sollten.¹

Ein Vortrag ist ein Kreditgeschäft; ebenso die ins Gedächtnis gerufene kunsthochschulspezifische Lehrlernsituation aus Bild und Text: Eine Arbeit wird gezeigt und könnte nun besprochen werden. Im Folgenden werde ich solche Ereignisse als Gabentausch verstehen. Derrida definiert die *Gabe* wie folgt: Ein Geber A, der auch ein Kollektiv sein kann, hat die Intention, die Gabe B, auch: ein Objekt oder ein Symbol, an den Gabenempfänger C zu geben. Bei C kann es sich wiederum um ein Kollektivsubjekt handeln.² Wenn C den intentionalen Sinn der Gabe bemerkt, "wenn das Präsent ihm *als Präsent* präsent ist, genügt diese bloße An-erkennung, um die Gabe zu annullieren"³, weil die Anerkennung der Sache selbst ein symbolisches Äquivalent zurückgibt. Säge C sich überdies genötigt, die Gabe zu erwidern, träte das Gabenereignis in die Gesetze der Ökonomie ein. C würde zu A und die Gabe wäre auch im neuen Gesetz annulliert, weil A und C unablässig ineinander übergehen können und B zur unendlichen Zirkulation zwingen. Zu den irreduziblen semantischen Werten der Ökonomie gehören das Gesetz der Verteilung, der Besitz, der Tausch, die Zirkulation und die Rückkehr; sie hat eine odysseische Erzählstruktur, die sich als Kreisfigur beschreiben lässt. Eine Gabe ist nur möglich, wenn sie nicht zu zirkulieren beginnt. Sie muss unbemerkt bleiben. Gelingt sie, unterbricht sie den Kreis. Derrida untersucht die Frage nach der Möglichkeit des Gelingens einer Gabe entlang der Erzählung *Falschgeld* von Baudelaire.⁴

Die Erzählung geht so: Zwei Freunde kommen aus einem Laden. Einer von ihnen sortiert sein Geld. Dann gibt er einem Bettler eine Münze. Sein Freund zeigt sich überrascht. Der Geber sagt: Es war das falsche Geldstück. Dann passiert eine Weile nichts. Dann fügt er hinzu: Es ist ein Vergnügen, jemandem mehr zu geben, als er erwartet. Sein Freund zeigt sich moralisch erschüttert. Einige Interpreten der Erzählung – genannt seien Jacques Derrida, Boris Groys und Dieter Mersch – spielen den Text für ihre jeweiligen Zwecke als Gabenereignis und in Form zweier Fallunterscheidungen durch:

- Beschaffenheit der Gabe: War die Münze nun echt oder falsch? sowie
- Wahrheitsgehalt der Aussage über ihre Beschaffenheit: Hat der Freund gelogen oder nicht?

¹ Derrida: *Falschgeld*, S. 22.

² Derrida: *Falschgeld*, S. 21.

³ Derrida: *Falschgeld*, S. 24.

⁴ Baudelaire in Derrida: *Falschgeld*, o. S. Zur Vergegenwärtigung kann sie als Doppelfaltblatt aus dem Broschurumschlag geklappt werden und kommt neben dem sich entfaltenden Diskurs zu liegen.

Die ökonomische Dimension dieses unscheinbaren Ereignisses erschließt sich durch Extrapolation des Bettler-Erzählstrangs: Der Bettler wird die falsche Münze später ausgeben und etwas dafür bekommen. Er wird die falsche Münze später ausgeben und dafür bestraft werden. Oder er wird die richtige Münze später ausgeben und etwas dafür bekommen. Die Frage, die wir uns als Hochschullehrer_innen stellen müssen, lautet: Jubeln wir unseren Studierenden Falschgeld unter? In der bereits durchgespielten Fallunterscheidung kommt für unsere Ökonomie eine vierte Konstellation ins Spiel: Der Student hat Falschgeld bekommen und gibt es als Lehrer erfolgreich weiter, die Studentin hat das Falsche (mit)bekommen, fliegt bei der Weitergabe auf und wird bestraft, der Student hat etwas Werthaltiges (mit)bekommen, gibt es weiter und wird dafür belohnt oder die Studentin will die Münze weitergeben, aber sie ist nichts mehr wert. Die Zweischneidigkeit der Situation steckt schon im Begriff,

"[...] (es ist gut zu geben, und das, was man gibt, Präsent, Geschenk oder *gift*, ist ein Gut), dieses 'Gute' [kann] sich aber doch leicht ins Gegenteil verkehren [...]: bekanntlich kann es als Gutes zugleich schlecht, böse, giftig sein (*Gift*, *gift*), und zwar von dem Moment an, wo die Gabe den anderen zum Schuldner macht, so dass geben darauf hinausläuft wehzutun, Böses zu tun [faire mal, faire du mal],"⁵

und mit diesem Wortgeschenk ausgestattet können wir uns direkt in den Schlusssatz der Erzählung einschalten, der am Kriterium der Aufrichtigkeit im Sinne einer Übereinstimmung von Tun und Denken selbst eine Fallunterscheidung aufmacht:

"[...] Man ist niemals entschuldbar, wenn man böse ist, aber es liegt ein gewisses Verdienst darin, zu wissen, dass man es ist; und es ist das ärgste von allen unheilbaren Lastern, das Böse aus Dummheit zu begehen."⁶

Man kann also unabsichtlich Böses (das Falsche), unabsichtlich Gutes (das Richtige), absichtlich Böses (das Falsche) oder absichtlich Gutes (das Richtige) tun. Was dieser Text nicht leisten wird: Sagen, was gut ist. In der Sprache des Hochschulwesens, das in Wahrheit ein Finanzwesen ist, besteht unser Auftrag darin, den Studierenden zu ermöglichen, Kapital anzuhäufen, von dem wir nur eines wissen: dass es künftig eingetauscht werden muss. Die künftigen Tauschbedingungen kennt niemand. Deshalb dürfen wir weder die Währung noch die Anlagestrategie vorgeben. Der eine kauft Aktien, der andere denkt schon im Studium an Rentenpapiere, der dritte erwirbt eine Immobilie und der letzte setzt (sich) gleich auf kleine Goldbarren. Im Begriff *Währung* stecken *währen* im Sinn von *dauern*, *gewähren* im Sinn von *erlauben* und der *Wert* einer Geldmenge in der Gegenwart; hier nähern wir uns dem Handel mit *Valuta*.

⁵ Derrida: Falschgeld, S. 23.

⁶ Derrida: Falschgeld, o. S.

Lernen und Lehren heißt sich gegenseitig Kredit einräumen. Beim *Lernen* investiere ich Zeit, jemandem zuzuhören. Was bekomme ich dafür? – Wenn wir die Währung beibehalten: Zeit, die ich später für anderes verwenden kann, weil ich mir das, was ich hier mitbekommen habe, dort nicht erarbeiten muss. Dazu gehört Vertrauen in den Wert meiner Leihgabe. Beim *Lehren* investiere ich Zeit, jemandem etwas zu sagen. Was bekomme ich dafür? – Zeit, die ich anderswo spare, weil ich die Gabe der Studierenden bei nächster Gelegenheit als meine eigene ausgabe bzw. verkaufe? Dann habe ich zweimal Kapital aus dem gleichen Gabenergebnis geschlagen, denn was bekomme ich außerdem dafür? – Geld. Ohne den Währungswechsel ist unser Beruf nicht zu denken, sonst wäre Missbrauch in Spiel. Die Gabe *Zeit* rutscht somit gleich zweimal in den ökonomischen Zirkel. Die Relation ist notwendig ungleich. Während wir jetzt schon bezahlt werden, müssen die Studenten in Vorleistung gehen. Schlimmer noch, wir werden unter anderem für den Handel mit einer Münze bezahlt, die uns nicht gehört.

30 Stunden fremder Lebenszeit entsprechen einem Leistungspunkt. Das ist die Währung, in der um die Ausstattung unserer Fächer gefeilscht wird. Um die Buchungen auf dem Zeitkonto führen wir Kriege. Das *European Credit Transfer and Accumulation System* (ECTS) soll sicherstellen, dass die Leistungen von Studenten an Hochschulen des europäischen Hochschulraumes einander entsprechen und bei einem Wechsel grenzüberschreitend anrechenbar sind. Der Arbeitsaufwand wird in Leistungspunkten gemessen; der hierfür durchgesetzte Begriff *credits* deckt im Englischen auch *künftig* zu erbringende Leistungen ab und macht streng genommen jenen, der sie anhäuft, zum Schuldner. Grundlage für die Vergabe von *credits* ist die Annahme eines in Stunden gemessenen durchschnittlich zu leistenden Arbeitsaufwandes für das Studium. Der Annahme nach ist in jedem akademischem Jahr ein Aufwand von 1500 bis 1800 Stunden zu leisten, der sich in 60 Punkten ausdrückt. Ein Leistungspunkt entspricht somit 25 bis 30 Arbeitsstunden. Für viele Betroffene funktioniert dieses System metaphernfrei und wird zur existentiellen Frage. Ein Studienkredit ist "zukünftige Lebenszeit, die ich gerade jetzt verkaufe. Das nennt man *commitment*."⁷

Die Verwandlung von (fremder) Lebenszeit in eine Währung wäre sinnlos, beruhte sie nicht auf der Annahme der Wiederkehr bestimmter Ereignisse im Lauf akademischer Jahre. Daraus ergibt sich eine gewisse Regelmäßigkeit in der Gestaltung von Angeboten, auf die man sich verlassen können sollte. Im Studium trifft somit ein zyklisches Zeitmodell auf die individuelle, gerichtete und endliche Lebenszeit der Studierenden. Sehen wir uns deshalb kurz die gängigen Zeitgestalten an. Qua Kultur, Erziehung und Bildung sind wir in der Lage, sie zu unterscheiden, nicht aber, ihre paradoxalen Strukturen aufzulösen.

⁷ Studentin, Universität der Künste Berlin, Oktober 2013. Vgl. engl. *to commit*: sich zu etwas verpflichten.

Schon die ältesten *Kulturen* kennen eine zyklische oder rhythmische Zeitgestalt, an die sich unsere Zeitmessung anlehnt, indem sie sich die Wiederkehr ausgewählter Konstellationen einstellt. Sie orientiert sich u. a. an den wiederkehrenden Jahreszeiten, den Sonnen- und Mondzeiten, dem Wechsel von Tag und Nacht. An dieser Stelle lohnt es sich, auf den eingangs gezeigten Kürzestfilm des Studenten Claudius Hausl zurückzukommen: Wir sahen – frontal auf Augenhöhe eingestellt – seinen Kopf von einer Modelleisenbahn umkreist. Jedes Mal, wenn der Zug hinter seinem Kopf verschwand, wurde heimlich ein Wagen angehängt und der Schwierigkeitsgrad der selbst gestellte Aufgabe, dem Zug beim Weg durch das eigene Blickfeld mit den Augen zu folgen, erhöht bzw. auf eine Entscheidung hin getrieben. Um die Erwartung des Wiederkehrenden nicht nur zu erfahren, sondern auch zu kontrollieren, müsste jemand, der solchermaßen fixiert ist, die Intervalle, in denen die Lok wiederkommt, markieren. Eine solche Eichung ist nur *räumlich* möglich. Unsere Zeitmessung beispielsweise "bedient sich des kulturhistorisch auf die Babylonier zurückgehenden Hexagesimalsystems, das den Tag in 24 Stunden, die Stunde in 60 Minuten, die Minute in 60 Sekunden einteilt und diese Einteilung auf einem Zifferblatt darstellt."⁸ Der Zeiger führt uns eine Bewegung in der Fläche vor. Heidegger hat diese mechanisch vertaktete Präzisierung und Egalisierung des natürlichen Tag- und Nachrhythmus als *Vulgärzeit* bezeichnet.⁹ Der Begriff gilt, solange die Zählform an einen konkreten Inhalt, an das Wiederkehrende, gebunden ist.¹⁰

Unsere *Erziehung* nötigt uns zur Bestimmung der Uhrzeit. Sie prägt uns auf eine lineare, relativistische Zeitvorstellung, deren Maßeinheiten wir zwar an den periodischen Umläufen orientieren, bei der es aber nicht um die Wiederholung des Gleichen, sondern um die fortlaufende (Er)Zählung des Hinzukommenden geht.¹¹ Gerade *weil* die Maßeinheit (Jahr, Monat, Tag, Stunde) auf alles angewendet werden kann, was passiert, "trennen sich Form und Inhalt, die Zeit wird zum abstrakten Schema, in das beliebige Inhalte integrierbar sind."¹² Die Bildungsprozesse von Zeit und Zahl sind übrigens nicht unabhängig voneinander zu denken; sie verdeutlichen die vorgängige Abstraktionsleistung. Ursprünglich handelte es sich bei Zahlen "nicht um gleichartige Einheiten, die zusammengefasst werden zu einer neuen, nunmehr gefüllten Einheit – jede Zahl ist eine synthetische Einheit aus Einheiten – aus denen durch Hinzufügung einer weiteren Einheit die nächste Zahl hervorgeht."¹³ Treffender spräche man von *Gestalten*; eins ist der Ursprung, zwei die Paarigkeit, drei die ungleiche Trias Vater-Mutter-Kind usw. Oder eins ist die Lok, zwei sind eine Lok und ein Wagen, drei aber sind schon ein merkwürdiger Zug aus Wagen, die nicht zusammenpassen. Die Reihe

⁸ Gloy: Zeit, eine Morphologie, S. 26.

⁹ Gloy: Philosophiegeschichte der Zeit, 2008, S. 162.

¹⁰ Gloy: Zeit, eine Morphologie 2006, S. 162.

¹¹ Unsere Grammatiken orientieren sich an ihr, indem sie Vergangenheit, Gegenwart und Zukunft unterscheiden und dabei Ereignisse auf einer Zeitleiste zueinander in Beziehung setzen.

¹² Gloy: Zeit, eine Morphologie, S. 162.

¹³ Gloy: Zeit, eine Morphologie, S. 168.

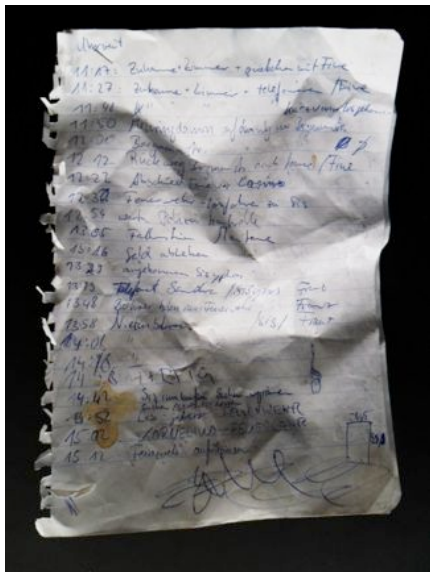
wird hinterrücks verlängert, also sind weitere Handelnde im Spiel, die andere Zeitreihen (er)leben.

Eine gewisse *Bildung* schließlich ermöglicht uns die rationale Annäherung an die Gestalt einer sich in jedem Augenblick an jedem Ort der Welt aufspreizenden Zeit, die auf die Doppelnatur der Elementarteilchen setzt (hierbei stehen Welle und Interferenz in Beziehung sowie Teilchen und Lokalisation) und somit eine Mehr-Welten-Theorie möglich macht.

"Sinn und Zweck dieser Zeitinterpretation ist es, einerseits auf die Subjektivität, Perspektivität und Relativität der Zeiteinstellung aufmerksam zu machen und andererseits durch die Zusammennahme aller Zeitverläufe in einer Komplexitätsvorstellung die Einseitigkeit und Beschränktheit aufzuheben und über den Zeifächer auf die Gleichzeitigkeit aller Vorgänge des Alls, besser: auf die Multitemporalität hinzuweisen, die sich nicht zuletzt in der Reversibilität der Naturgesetze dokumentiert."¹⁴

Erfasst, ohne aufgelöst zu werden, wird die Fächerzeit beispielsweise in Borges' Erzählung *Der Garten der Pfade, die sich verzweigen*.¹⁵

Wenn die Vulgärzeit der Bologna-Studiengänge auf die endliche, gerichtete Lebenszeit der Studierenden trifft, sieht das ungefähr so aus:



Claudius Hausl: Alle zehn Minuten (2013)

Der Student Claudius Hausl hat einen Tag lang alle zehn Minuten notiert, wo er sich befindet bzw. was er gerade macht. "Feuerwehr" ist übrigens sein Auto. Dass einer seiner Freunde "Sisyphos" genannt wird, will nicht nach Zufall klingen. Es steht zu befürchten, dass andere Tage nicht anders aussehen. Ein glückendes Gabenereignis, so Derridas Gedankenexperiment, könnte die Zirkulation durchbrechen. Qua Heidegger-Exegese ginge es dabei um die

¹⁴ Gloy: Philosophiegeschichte der Zeit, S. 34.

¹⁵ Borges: Fiktionen, S. 77-89.

Frage, wie ein zwischen Geburt und Tod eingeschlossenes Dasein in "homogene, kontinuierliche, quantifizierbare mathematische Zeit"¹⁶ überführt werden könnte", ein Problem, das nach Heidegger über epistemische Begriffe wie *Verhüllung* sowie ihr Gegenteil *Aufhellung*, *Lichtung* zu lösen wäre. Hierbei käme eine Schichtentheorie mit den Komponenten *ekstatisch-horizontale Zeitlichkeit* des Daseins, vorhandene *Vulgär-* oder *Uhrzeit* sowie zuhandene *Weltzeit* zum Einsatz. Mit Derrida sprechen wir weiterhin von der (Un)Möglichkeit, ein *Präsent* präsent zu machen, weil

"überall, wo es Zeit gibt, überall, wo die Zeit die Erfahrung beherrscht oder konditioniert, überall, wo die *Zeit als Kreis* herrscht (ihr 'vulgärer' Begriff, wie Heidegger sagen würde), die Gabe unmöglich ist. Eine Gabe könnte nur möglich sein, Gabe kann es nur geben, wo ein Einbruch in den Kreis stattgefunden haben wird: in dem Augenblick, wo jede Zirkulation unterbrochen gewesen sein wird, und *zu der Kondition*¹⁷ dieses Augenblicks. Und überdies dürfte dieser Augenblick (der den Zeitkreis unterbricht, in ihn einbricht) nicht mehr zur Zeit gehören."¹⁸

Um herauszufinden, ob dies (un)möglich ist und unter welchen Bedingungen, bat ich Studierende, die beides kennen und integrieren müssen, Zeitvergessenheit künstlerischer Schaffensprozesse und Bologna-Vulgärzeit, um die Gabe ihrer Zeitgestalten. Ich beschloss, ein Seminar zum Thema Zeit abzuhalten. Ausgeschrieben und abgerechnet in der Kunstdidaktik, verortet in einem neutralen Seminarraum oder, je nach Wunsch der Studierenden, in deren Ateliers und durch Inhalte geleitet, die die Studierenden bestimmten, indem sie sie von dort mitbrachten. Was würden sie mir und sich gegenseitig über ihre Zeit (unsere Währung) sagen und zeigen, was würden sie geben, schenken oder leihen im Vertrauen darauf, dass diese Investition sich lohnt? Die Anschlussfrage wäre, inwieweit die Rechnung um den dabei eingeräumten Zeitkredit mit Blick auf die künftige Berufsausübung aufgehen könnte. Da diese Konstellation in der Zukunft liegt, können wir gegenwärtig nur darüber sprechen, wie weit der wechselseitig geschenkte Glaube sich bis heute gerechnet hat. Die Ernte dem Seminar werden einige weitere *Begriffe* sein.

¹⁶ Gloy: Philosophiegeschichte der Zeit, S. 183

¹⁷ Derrida: Falschgeld S. 19, Fußnote: "A. d. Ü.: Im Original: *à la condition*, eigentl. 'unter der Bedingung', aber Derrida gebracht [sic!] *condition* hier auch im Sinne von Beschaffenheit, Seinsweise; vgl. unten, S. 29 f." Dort: "Die Gabe wäre so die Bedingung [condition] des Vergessens. Unter Kondition verstehen wir hier nicht bloß die 'Bedingung der Möglichkeit', ein System von Prämissen oder Ursachen, sondern ebenso einen Komplex von Merkmalen oder Zügen, die einen bestimmten Zustand [une situation donnée] definieren, in dem sich etwas oder 'es' befindet (so wie man von '*condition humaine*' oder '*condition sociale*' spricht). Es handelt sich also nicht um Konditionen in dem Sinne, wie man Konditionen festsetzt (denn in dieser Hinsicht sind Vergessen und Gabe, wenn es sie gibt, gerade unbedingt), sondern in dem Sinne, dass das Vergessen im *Zustand [condition]* der Gabe wäre und die Gabe im *Zustand [condition] des Vergessens*, oder, wie man auch sagen könnte, im Modus, in der Seinsweise des Vergessens, gehörten nicht 'Modus' und 'Seinsweise' zu einer ontologischen Grammatik, die von dem, von dem wir hier zu reden versuchen, nämlich von der Gabe und dem Vergessen, überbortet wird. Doch in diesem Zustand befinden sich alle Worte, von denen wir Gebrauch machen müssen [...]." Zur Unbedingtheit schließt sich eine weitere Fußnote an, in welcher der Fall einer familiären Nierenspende durchgespielt wird.

¹⁸ Derrida: Falschgeld S. 19

Um zu begreifen, was geschah, führte ich ein Arbeitsbuch.¹⁹ Darin hielt ich auf der Basis eigener Mitschriebe Eckpunkte der Ereignisse und Diskussionen unserer Sitzungen für die Seminargruppe fest, folgte den ins Spiel gebrachten Begriffen und nahm Diskurse auf, die in der gemeinsam verbrachten Zeit nur angerissen werden konnten. Der fortlaufend entstehende Text wurde in der jeweils folgenden Sitzung für alle bereit gelegt und zeitigte seinerseits Antworten. Auf diese Weise wurde das Erzählen (zählen, was hinzugekommen ist) vom Darstellungsmodus zur Technik des Erkenntnisgewinns; die Anwendung der Messeinheit (Linearzeit als mental verstandene Zeit) auf die darzustellenden Inhalte trat dabei in Relation zu der Feststellung, dass die Inhalte durch die Form (Messeinheit) erst hervorgebracht werden konnten.

Der geschilderte Versuchsaufbau ist denkbar einfach: Die *Vulgärzeitvorgabe* wird radikal affirmiert und zugleich transformiert. Gehen wir davon aus, dass ein Semester rund 100 Tage zählt, an denen wir wach, gesund und achtsam sind. Wie lässt sich diese Zeit ins Werk setzen? Wie könnte eine Zeit-Arbeit aussehen, die Tag um Tag größer wird, kleiner wird, mehr wird, weniger wird, die besser, vielleicht auch schlechter, auf jeden Fall aber anders wird?

Das ursprüngliche Lehrformat eines freien Kunststudiums ist das *Zeigen* und *Besprechen* von Arbeiten. Nach dieser flüchtigen Kollision zweier Ordnungen (Bild und Wort) fahren die Bilder hinaus in die Welt, wenn sie der Besprechung standgehalten haben, oder zurück ins Lager, wenn das Urteil vernichtend war.²⁰ Dieses Format wurde durch die Verortung im didaktischen Teil der Ausbildung in einen Kontext übertragen, mit dem gemeinhin andere Erwartungen verknüpft werden, denen die Studierenden auch anders zu begegnen gewohnt sind.²¹ Eine Kontextentnahme bedeutet das Angebot neuer Sinnverknüpfungen. Sinn ist das Geschäft der Künste, Bedeutung jenes der Wissenschaften.²² Den Unterschied zum Originalkontext bildete der *Zeit*-Rahmen, der als gemeinsame Erzählung aufgefasst werden kann. Das war nicht zuletzt forschungsperspektivisch notwendig, um Auswertbares zu erhalten: Eine Erzählung dessen, was hinzukommt, muss wissen, was sie zählen will.

¹⁹ Das vollständige Arbeitsbuch findet sich als eigene Datei in dieser Ausgabe der ZÄB unter dem Titel *Hundert Tage Achtsamkeit. Ein Seminar an der Universität der Künste Berlin, Wintersemester 2013/14.*

²⁰ Vgl. Griebel: Die Malklasse als literarischer Lernort. <http://www.zaeb.net/index.php/zaeb/article/view/67/63>

²¹ "Da ich meine künstlerische Arbeit seit dem Bachelorstudium in Gänze auf Eis gelegt habe, genauer gesagt, regelrecht zu unterdrücken versuche, ist es mir ein Anliegen, sämtliche Situationen, die ein solches Arbeiten von mir erfordern, tunlichst zu vermeiden. Das liegt vor allem daran, dass ich – im Rahmen des Bachelorstudiums – den Wert von kreativen Arbeitsprozessen nicht mehr an ihrem eigentlichen künstlerischen Gehalt, sondern am Zeitaufwand und den einhergehenden Noten messe. Eine authentische künstlerische Auseinandersetzung, wie ich sie in meiner vorherigen Ausbildung in der Freien Kunst kennengelernt und erfahren habe, ist dem Wesen des Lehramtsstudiums (Kunst hin oder her) nicht nur entgegengesetzt, sondern dem Studium gerade zu abträglich." Stefan Ewald, Seminarteilnehmer, vgl. ders.: Unsicherheit und Experiment. In: Griebel, Hundert Tage (Anm. 19), S. 117-118.

²² Mersch: Ereignis und Aura, S.158: "Denotation bezeichnet qua Referenz, Exemplifikation kraft Selbstaussstellung intrinsischer Eigenschaften."

Ich notierte in mein Arbeitsbuch (Tag 22): Was das künstlerische Projekt als pädagogischen Ansatz von den Frei-Räumen der Arbeit einer Fachklasse unterscheidet, ist die Etablierung eines gemeinsamen Erzählraums. In der miteinander verbrachten Zeit wird an einer Rahmenerzählung gewebt, einem Textil, das nicht sauber in Schuss und Kette organisiert ist; es gibt offene Einzelfäden, jeder hat sein eigenes Schiffchen dabei, eher mehrere, darauf sind die unterschiedlichsten Garne gespult; an manchem Faden wird noch gesponnen, während er schon eingewebt wird; die Spindel ist ebenso im Einsatz wie der bloße Finger; anderswo arbeitet die Häkelnadel oder mehrere Nadeln ohne Haken treffen sich zum Stricken; es gibt auch Motten, die schon Löcher in den Stoff fressen, und redliche Handwerker, die besonders verworrene Stellen sauber auftrennen und Ordnung schaffen wollen. In der übrigen Zeit dazwischen – ist sie übrig? Nur, wenn man sie sich selbst gibt – hat jeder den Raum, in dem er seinen eigenen Faden wieder aufnimmt.

Am anderen Ende des Gedankens, in der schulischen Wirklichkeit, ist wiederum der Erzählraum das unterscheidende Kriterium: Ein künstlerisches Projekt²³ hat Weile. Statt in der Annahme, ein Rahmenplan müsse abgearbeitet werden, von Thema zu Thema zu springen, generiert man darin eine Figur, der ein gewisses Vertrauen mitgegeben wird. Sie unternimmt einen Gang durch unterschiedliche Medien und verwandelt sich; der aus dem Abdruck einer Hundepfote in einer Scherbe wird ein Abdrücken verschiedenster Pfoten, Hufe, Hände und Füße, wird ein Abgießen, eine Umkehrung von Positiv und Negativ, wird Fotografie und Arbeit in der Dunkelkammer, wird Manipulation am Foto, wird eine aufgeschriebene Geschichte von dem, der die Spur hinterlassen hat, wird eine Rekonstruktion dieses Wesens mit plastischen Mitteln, wird der Bau einer Behausung für dieses Wesen usw. usw.

Zur Beschaffenheit des mit diesem Versuchsaufbau hervorgebrachten Wissens bleibt anzumerken: Es trägt die Spuren der beteiligten Subjekte. Objektiv²⁴ ist die oben gestellte Frage nicht zu beantworten, das würde schlichtweg keinen Sinn ergeben: Erzählt werden kann nur, was sich ereignet hat, was sowohl sichtbar gemacht als auch zu eigen gemacht im Sinne von bemerkt wurde. Die Beteiligten mussten eine Einstellung entwickeln, in der sie möglichst viel mitbekommen konnten: Eine Haltung der Achtsamkeit.²⁵ In der Achtsamkeit steckt die Achtung vor dem Anderen in der Annahme einer Beziehung (*Relationalität*), steckt ein Achtgeben, um im Bewusstsein der eigenen Verantwortung (*Responsibilität*) für fremde

²³ Vgl. Buschkühle: Welt als Spiel, insbes. S. 205-328.

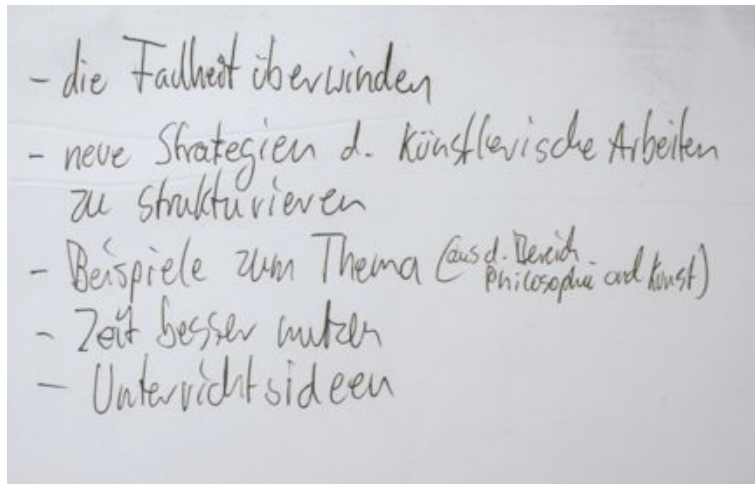
²⁴ Zur Geschichte des Begriffs *Objektivität* und den daran geknüpften Spuren des Subjekts bei der Aufzeichnung von Wissen siehe Daston/Galison: *Objektivität*, insbes. S. 17-58.

²⁵ Dozent_innen nehmen, solange sie selbst reden, wenig von alledem wahr, was sich gerade abspielt. Um diesen Anteil zu vergrößern, gilt es, eine rezeptive Haltung einzunehmen. Diese ist in vielen traditionellen Formaten der Hochschullehre in Theorie und künstlerischer Praxis angelegt: Referate vergeben, Arbeiten zeigen bzw. vorspielen lassen. Wer dies nur über sich ergehen lässt, um anschließend Deutungshoheit und diskursive Hegemonie auf Kosten pluraler Sinnbildungen wieder an sich zu reißen, bekommt kaum mehr als das mit, worauf sie oder er vor-eingestellt ist.

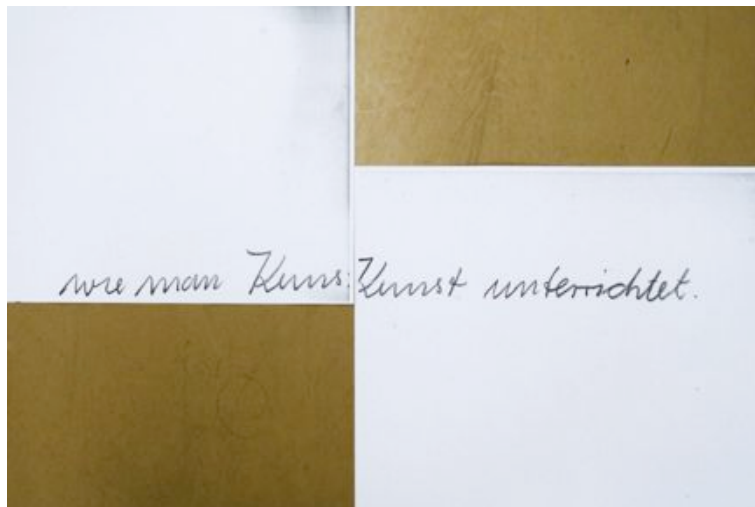
Lebenszeit angemessen und in der nötigen Komplexität Antwort geben zu können (*Responsivität*).

Seminarverlauf

Zu Beginn fragte ich die Studierenden, was sie hier lernen wollten. Divergierende Erwartungen (wir sprechen vom Warten auf Ereignisse, die eintreten sollen) wurden formuliert:



Vor allem aber wollten die Studierenden wissen,



Ich versprach, auf alle Fragen und Erwartungen zu antworten, sofern und sobald die Antwort sich aus den Ereignissen des Seminars selbst ergeben werde. Schnell zeigte sich, dass ich diese Antworten nachreichen musste. Die Verspätung wurde Teil unseres Spiels. Die neu hinzugekommenen Seiten des Arbeitsbuchs wurden jeweils eine Woche später ausgeteilt.

Die Teilnehmer_innen waren gebeten worden, Dinge mitzubringen, in denen sie *Zeit* verkörpert sahen. Besonderes Interesse weckten im ausgelegten Feld der Abdruck einer Hundepfote in einer Tonscherbe aus einem Ausgrabungsfeld im Mittelrheinischen: Ein eifriger Hund ist in einen frisch geformten, zum Trocknen ausgelegten Dachziegel getreten. 2000 Jahre später hat Almut Grypstra ihn gefunden. Eine Reihe von Postkarten aus den

Jahren 1950-2005, die immer die gleiche Ansicht des pittoresken Hafens von Limone am Gardasee zeigen. Aurelia Sellin hat während ihrer Zeit als freie Künstlerin systematisch Postkarten gesammelt. Claudius Hausl legt eine Kamera ins Feld, die MEGA SPEED HHC X 7 heißt. Mit ihr lassen sich 1000 *frames* pro Sekunde aufnehmen, maximale Filmdauer: acht Sekunden. Eine Apparatur zur Darstellung der Verlangsamung einer Bewegung auf Zeit-Lupe heißt also *mega speed*. Außerdem hat er einen Zettel mitgebracht, auf dem in Zehnminutenabständen notiert ist, was er einen ganzen Tag lang gemacht hat. Wer nichts dabei hatte, flog nicht auf: Es ist so gut wie unmöglich, in den Tiefen der eigenen Taschen einen Gegenstand zu finden, der dem Thema Zeit nicht zuzuordnen wäre. – Die Studierenden brauchten Zeit, mit ihren eigenen Projekten in Gang zu kommen. Indes lasen wir gemeinsam Baudelaires Erzählung *Das falsche Geldstück*. Die Diskussion im Plenum streifte zwar die anfangs durchgespielten Fallunterscheidungen, nahm im Wesentlichen aber einen anderen Verlauf. Erzählmotive der Wahl und des Wünschens wurden ein- und vor allem durcheinander gebracht.

Ich notierte in meinem Arbeitsbuch (Tag 22): An die Frage nach der Echtheit des Platzhalters für einen Wert knüpfen sich mehrere Geschichten, von denen wiederum unterschiedliche Versionen kursieren. Der Fischer ist ein Bauer, der Karpfen ein Butt, die eine handelt von einem Ring, der durch einen Falschring ersetzt wird, als Währung für einen Wunsch,²⁶ die andere lässt den Schritt über eine Währung aus, der Butt gewährt die Wünsche der Ilsebil, bis es ihm zu bunt wird (sie will Gott sein). Setzen wir das Wünschen nach Nähe zu Gott für "Religion" bzw. für die Nähe zum Vater (der liebste Sohn jeweils soll den Ring bekommen) setzt auch die ins Spiel gebrachte Ringparabel beim Wunsch an. Der freigestellte Wunsch ist die Zeitfrage schlechthin: eine Ent-scheidung (der Scheidung die Scheidung nehmen), die in die Zukunft reicht, muss jetzt getroffen werden (von den sich scheidenden Wegen kann nur einer gewählt werden; die poetische Ausnahme entwickelt Jorge Luis Borges in *Der Garten der Pfade, sie sich verzweigen*), es gibt kein Zurück. Bei drei Wünschen kann zumindest der dritte Wunsch den Unsinn der ersten beiden aufheben,²⁷ in der Einwunschvariante führt der Aufschub bis zum Tod zu einem glücklichen, weil selbstmächtig geführten Leben. Freud wendet das Wahlmotiv am Beispiel der Kästchenwahl²⁸ – die Kästchen sind natürlich Frauen; aus der Wahl der Frau zwischen drei Bewerbern wird die Wahl eines Mannes zwischen drei Frauen, die dritte aber, die Gute und Richtige, ist der Tod – in eine der Umkehrungen, die wir vornehmen, um das Unerträgliche erträglich zu machen: den Tod wählen wir nicht, er ist gewiss.

²⁶ Ring oder Geld: Der Zusammenhang zwischen Zeit und Geld = Repräsentation lässt sich auf dieser Ebene gut beschreiben: Ereignis wird Ding (das-ich-habe).

²⁷ Zu erwähnen wäre die Märchenvariante, in der eine arme Frau sich eine Wurst wünscht; ihr Mann wünscht sich ob dieser Verschwendung, die Wurst möge ihr an der Nase kleben, so dass die beiden nun vor der Beziehungsfrage stehen, ob alle Reichtümer der Welt und eine Wurst an der Nase oder aber keins von beidem sie von nun an begleiten sollen.

²⁸ Freud: Motiv der Kästchenwahl.

Eine Woche später versammelte sich das Seminar zu einem Diskurs über das Kapitel *Gabe ohne Gegenwart* aus Derridas *Falschgeld*. Ich fürchtete, nicht gleichzeitig den Student_innen und dem dichten, anspielungsreichen Text in 90 Minuten gerecht werden zu können, *und notierte in mein Arbeitsbuch (Tag 29)*: Es sei denn, man ließe sie und ihn aus der Schrift in die Schrift arbeiten, zunächst ohne den Umweg über die Rede? – Als Szenario ergab sich daraus ein mit weißem Papier abgedecktes Tisch-U. Vor uns lag der Text; wir lasen Stellen nach, die uns wichtig waren, und schrieben sie auf der Tischdecke weiter, hängten unsere eigenen Gedanken daran, verstricken uns in die Schrift, die mehrstimmig wurde, und erläuterten sie später der Sitznachbar_in, die zum Abschied unseren Teil aus der Tischdecke herausgeschnitten als Geschenk mitbekam.

Der weitere Semesterplan sah aus wie jene zugleich begehrten und gehassten Listen, die in beinahe allen Fachklassen und Theorieseminaren zirkulieren: Wer zeigt oder referiert wann? Für den Versuch, aus dieser Konstellation Wissen (erster Ordnung) über Zeitgestalten und (zweiter Ordnung) über Erkenntnisprozesse im Spannungsfeld von Kunst und Didaktik zu generieren, sei die Spielregel vervollständigt: Die Dozentin hat sich selbstverständlich sorgfältig auf das Thema Zeit vorbereitet. Die an alle ausgegebene Literaturliste enthält nur Titel, die sie selbst gründlich gelesen hat. Wahrscheinlich lassen sich nur Bruchteile daraus vermitteln. Sie weiß nicht, was passieren wird, sie weiß nur, wer wann (und manchmal auch was) zeigt, nicht aber, wie diese Äußerung aufgenommen wird. Sie erstattet den Beiträgern möglichst genau Bericht über ihre Wahrnehmung dieses Ereignisses und liefert in Texten und Fußnoten Bezüge und Literaturangaben zum Weiterarbeiten. – Drei Momente aus diesem Prozess, drei Arbeiten und ihre Aufnahme werden im Folgenden genauer dargestellt.



Almut Grypstra: Labyrinth, 2013

Labyrinth

Ich notierte in mein Arbeitsbuch (Tag 26): Der Boden ist flächendeckend mit blauen, roten und schwarzen Linien abgeklebt: Ein Labyrinth. In seinen Nischen liegen Gegenstände. Eine Stelle mittendrin ist mit rotweiß gestreiftem Band an vier Pfosten abgesperrt, ein Stück Linoleum wurde aus dem Boden geschnitten, darunter ist eine dunkelgraue, amorphe Form auf hellem Grund zu erkennen. Ich gehe fest davon aus, dass es sich dabei um Kunst handelt, bin mir aber noch nicht sicher, ob sie Teil der Arbeit Almut's oder der Absolventenausstellung in der Eingangshalle zuzuordnen ist.²⁹

Ich mache mich als vorerst Letzte auf den Weg in das Labyrinth. Folgsam steige ich zuerst über den Stuhl, der den Eingang versperrt, und nehme mir Zeit für das erste ausgelegte Artefakt, ein winziges Ringbuch mit Schwarzweißfotos. Alle andern sind mir im Abgehen der Pfade mal nah, fast zu nah, mal ferner; die Augen folgen der Strecke bis zum nächsten Objekt auf dem Boden, ich warte, bis es "frei" ist. Regel 1: "Ich fände es schön, wenn ihr nicht über die Linien tretet" (Wortlaut Almut Grypstra). Regel 2: Ich halte mich tatsächlich daran. Regel 3: Ich will nicht Schlange stehen. Also bleibe ich länger bei der vorherigen Sache, wähle manchmal einen anderen Pfad und kehre später zur ausgelassenen Möglichkeit zurück. Ein Krankenwagen aus Metall, ein aufgeschlagenes Tagebuch mit Überlegungen der 13jährigen Almut zur Beschaffenheit der Zeit, ein bunt angemaltes Relief,

²⁹ Später stellte sich heraus: Es handelte sich um eine Reparaturmaßnahme; der Bodenbelag hatte sich aufgewölbt.

später: eine Lichtinstallation, in der zwei Ringe zu Kreisen, Ellipsen, wieder Kreisen projiziert werden. Ein perforiertes Blatt mit Noten. Ein Modell des Universums, Kiste, Glitzerkugel. Noch später ein Faltblatt, wie es bei Beerdigungen mitgegeben wird, gleich danach eine Tüte Knallerbsen, sie funktionieren wirklich. – Wir gehen, verweilen, entdecken Neues, erkennen Vertrautes, vermuten am Fremden, verknüpfen mit Eigenem. Der Philosoph Martin Seel fände uns in einer "[...] Tätigkeit der sinnengeleiteten Wahrnehmung, der es um die Objekte und Vollzüge dieser Wahrnehmung selbst geht."³⁰ Er nennt diese Tätigkeit "ästhetische Praxis" (der Kunst). Der Hausmeister passiert zur gleichen Zeit den gleichen Gang. Er sieht Studenten, die im Weg sind, weil sie nicht geradeaus gehen, Dinge, die auf dem Boden liegen, Klebeband, das irgend jemand später entfernen muss, ganz sicher aber die Eisentür, auf die er zusteuert. – Eine Teilnehmerin kommt zu spät: direkt aus der FU in Dahlem. Sie ist Vorlesung, sie ist U-Bahn, sie ist ein einziger Zeitrausch, der in der Drehtür stecken bleibt. Sie überschreitet absichtlich die Linien, untersucht hier und dort etwas, bildet eine Theorie: "Soll das ein Menschenleben darstellen?"

Hinterher sagt sie: "Ich war raus. Ich war Fremdkörper." Jene, die "drinnen waren", haben Linien gebildet, Erzählfäden, auf denen die Ereignisperlen sich für jeden auf eigene Weise reihten. Sinn kann keiner für den andern bilden, und so kann er auch nicht vorgehalten werden. Eine Be-Deutung hingegen schon.

Wir entscheiden (uns für einen Pfad und ein Objekt, das wir betrachten wollen) und nehmen später ggf. den anderen Teil der Scheidung wahr, anders als im Leben gibt es einen Weg zurück, aber trotzdem läuft jede und jeder – verschoben, versetzt – ihre und seine Zeit (Erzählzeit), für alle läuft die gleiche Zeit, in der ein fiktiver Zeitlauf (erzählte Zeit) sich mit Leben füllt. Wie nah ist dieses Leben an Almut's Leben? So nah wie am eigenen, es kommt nur darauf an, wie ausgeprägt der jeweilige Hang zur Projektion ist. Und schon sind wir verdächtig nah an der Frage nach der Perspektive, einer Frage, die für die Erkenntnis des Raums in eine elegante Darstellungsform mündete: Die Lagen und Distanzen im Raum hängen vom Standpunkt und Blickwinkel des Betrachters ab.³¹ Einstein wies 500 Jahre später die Abhängigkeit der Zeitbestimmung von Beobachter und Bezugssystem nach, und die Quantentheorie fragt Teilchen oder Wellen? Quanten oder Felder? Das Objekt bleibt an einem Ort. Nein, das Objekt breitet sich aus. Noch schlimmer: Beides trifft zu, das ist die Doppelnatur des Lichts und aller Elementarteilchen. Wenn beides zutrifft, dürfen Ort und Impuls nicht gleichzeitig gemessen werden, denn die Messung nimmt Einfluss auf das (aus)gemessene Objekt. Gültig ist fortan nur noch das Beobachtbare. An die Konsistenz eines Objekts wird nicht mehr geglaubt. Folglich gibt es keine Kausalketten mehr zwischen

³⁰ Seel: Ästhetische Praxis der Kunst, S. 398-416.

³¹ Gloy: Zeit, eine Morphologie, S. 208.

den Ereignissen, die ein Objekt betreffen. Diesem Problem kann nur noch eine Zeitstruktur gerecht werden, die keine Linearzeit ist:

"Im Unterschied zu Newton und Schopenhauer hat Ihr Ahne nicht an eine gleichförmige, absolute Zeit geglaubt. Er glaubte an unendliche Zeitreihen, an ein wachsendes, schwindelerregendes Netz auseinander- und zueinanderstrebender paralleler Zeiten. Dieses Webmuster aus Zeiten, die sich einander nähern, sich verzweigen, sich scheiden oder einander jahrhundertlang ignorieren, umfasst alle Möglichkeiten,"³²

sagt Doktor Stephen Albert zu einem chinesischen Spion, der ihn wenige Minuten später erschießen wird. Im Roman des Urgroßvaters dieses Chinesen, den Doktor Albert übersetzt, ediert und erforscht hat, wäre ihm das zwar auch passiert, dort hätte aber zusätzlich er den Eindringling erschossen, sie wären beide gestorben, hätten beide überlebt usw. "Ich hinterlasse den verschiedenen Zukünften (nicht allen) meinen Garten der Pfade, die sich verzweigen,"³³ schreibt Borges.

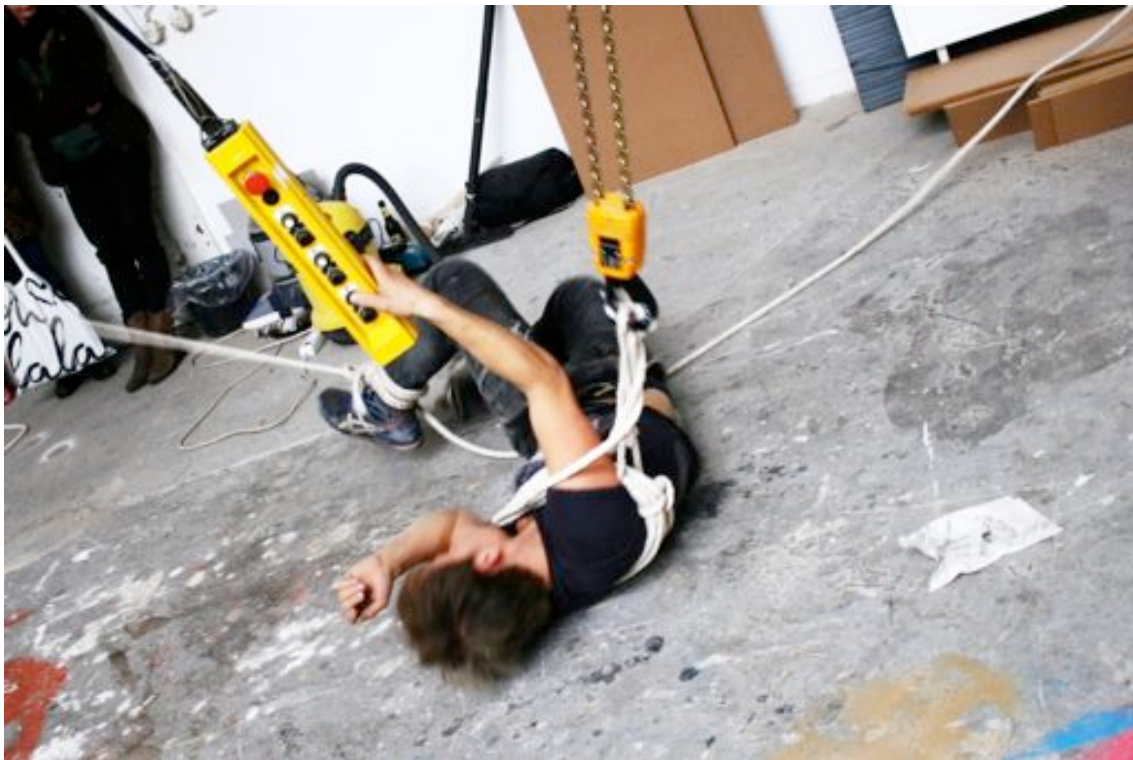
In ihr Labyrinth, das nur eine Präsentationsform, nicht aber das Projekt selbst ist, hat Almut Gegenstände gelegt. Sie gibt sich jeden Tag einen Wunsch frei, indem sie einen Gegenstand auswählt, 100 Tage lang, eine jeweils singuläre, vergängliche und unwiederbringliche Konstellation. Die Besucher in ihrem Garten bilden im Moment der Entdeckung wiederum jeweils singuläre, vergängliche und unwiederbringliche Konstellationen – und vergessen die Zeit.

Eine Performance

Von Claudius Hausl stammt der schon erwähnte Zettel mit den Aktivitäten eines langen Tages. Eine andere Idee ist auch schon in Rohfassung umgesetzt: Die Eisenbahn (Abb. S.1) fährt um seinen Kopf herum, er versucht, ihr mit den Augen zu folgen, doch kaum lässt er sie notgedrungen fahren, wird hinter seinem Kopf ein Wagen mehr angehängt, der erfasst werden will, bis er die komplexitätsgesteigerte Reihe erneut aus den Augen, aus dem Sinn fahren lassen und ihre wiederum erschwerte Wiederkunft erwarten muss. Auch die Maschine, an die er seine Wahrnehmung gekoppelt hat, tut sich schwer; die Kraft der Lok ist nicht auf so viele Waggons eingestellt und das Konstrukt Modelleisenbahn ist in Erwartung auf das Ende einer Kurve kalkuliert, das sich hier nicht einstellt. Der Zug entgleist während der Dreharbeiten immer wieder, die Folge ist ein erkennbares Rucken im Schnitt. Andere Sprünge ergeben sich daraus, dass Claudius die Augenposition nicht immer halten kann, wenn der Dreh unterbrochen wird, damit ein weitere Wagen angehängt werden kann. Die Arbeit ist fehlerhaft, konstatiert er; der Film müsste noch einmal gedreht werden. Aber dafür ist keine Zeit. Er bittet uns in sein Atelier.

³² Borges: Garten der Pfade, S. 85.

³³ Borges: Garten der Pfade, S. 88.



Claudius Hausl: o. T. (Performance), 2013

Ich notierte in meinem Arbeitsbuch (50. Tag): Den äußersten Ring bilden die Gerätschaften, die in einem Bildhaueratelier gemeinhin an der Wand lehnen; Latten, Fahrrad, alte Fernseher, Eisenschrott. Es sind Dinge, aus denen er noch Kunst machen will, wenn einmal Zeit ist. Ein mittlerer Ring fädelt sich ein, 17 Personen schlängeln sich am inneren Ring vorbei. Diesen bildet Claudius, indem er mit Seilen gefesselt an den Ketten des Lastenkrans durch die Luft schwingt. Er reißt Latten herunter, stößt an Bildschirme, nötigt den mittleren Ring – der nach außen Acht auf Herabstürzendes haben muss – zu Ausweichbewegungen, greift Raum und ist Pendel. Im Medium Performance fallen phänomenaler und zeichenhafter Leib fallen in eins, weil wir nie wissen, wann und wo der Leib an die Grenzen der intendierten Bedeutung stößt. Intendiert war (das erfahren wir hinterher), zumindest deutlich länger in der Luft zu kreisen, eine Viertelstunde vielleicht, doch die Schaltleiste für den Lastenkran macht sich allzu schnell selbständig, was bleibt, ist der Versuch, dem Pendeln soweit mit Muskelkraft gegenzusteuern, dass kein Schaden genommen wird, und dabei vor allem auf ausreichend Luftzufuhr zu achten. Die verlorene Macht schwingt direkt in die Hände einer Bildhauerin, die ohne langes Herumspielen herausfindet, wie sie den Performer herablassen und den Kran ausschalten kann.

"Ver-Antwortung bedeutet deshalb das Eingedenken dessen, dass existieren ursprünglich 'Antworten-müssen' heißt. Die Nötigung ist mit dem ersten Augenblick gegeben, da Anderes begegnet, das heißt (sich) zeigt, (sich) gibt, mithin die 'Gabe' des Ge-Gebenden überhaupt erscheint. Sie enthält zugleich: (Etwas) geht voraus, kommt zuvor – kein 'Etwas' oder Seiendes, sondern Anderes im Sinne von Andersheit schlechthin. Und dies bedeutet nicht wiederum-die

Passivität von bloßer Hinnahme, *was* geschieht (*quid*), sondern die An- und Aufnahme, *dass* geschieht (*quod*), die 'Hin-Gabe' an sein Ereignen und damit das *Achten auf*, die *Achtung für* das Ereignis,"³⁴

schreibt Dieter Mersch. In der Performance als künstlerischer Reinform seines Denkmodells werden die Zuschauer_innen zu höchst aktiven Mitgestalter_innen, da sie das Wahrgenommene auf seinen Rahmen hin reflektieren, indem sie alle bemerkten Details auf ihre Intentionalität, ihre Zugehörigkeit zum Gerahmten befragen und sich selbst innerhalb oder außerhalb des Konzepts verorten. Sie antizipieren das Kommende und verschränken diese Überlegung mit der Rahmenreflexion: *Was könnte, ja, was muss ich ggf. unternehmen, wenn dieses oder jenes passiert, um die Situation zu beenden?* Im Kontext eines solchen Ereignisses sind Ästhetik und Ethik nicht mehr zu trennen.³⁵ Die Zuschauer als Ko-Akteure sind in der affektiven und intellektuellen Annahme oder Ablehnung der dargebotenen Propositionen gleichzeitig bei sich selbst und werden zu anderen. Ihre Gedanken können sich frei machen, während die Empfindungen manipuliert werden. Vielleicht ist *das Performance*.³⁶

Und Claudius sagt in einem Vorgespräch: "Letztlich machen wir doch genau das Gleiche, egal, ob wir als Künstler oder als Lehrer vorgehen: Wir manipulieren. Als Künstler manipulieren wir, was der Betrachter empfinden soll, und als Lehrer manipulieren wir, was der Schüler lernen." Ich hätte es so umschrieben: Künstler_innen wie Lehrer_innen sind für die Erzeugung von Wahrnehmungsereignissen zuständig. Die Gemeinsamkeit zwischen Kunst und Lehrkunst liegt in der Übernahme von Verantwortung für Abschnitte der Lebenszeit anderer. Künstler_innen, die nicht gerade im Medium Performance arbeiten, lassen sich hierbei durch ihr Werk vertreten; Lehrer_innen sind im Allgemeinen noch physisch anwesend.

Alleycat

Für Tag 87, es ist der 22. Januar 2014, laden Charlotte Pohle und Rose Pollozek das Seminar nach Friedrichshain in Charlottes Wohnung. Niemand weiß, was uns dort erwartet.

³⁴ Mersch: Ereignis und Aura, S. 296.

³⁵ "Maßgeblich mündet sie [CG: die Ästhetik es Ereignisses] in einer Revision von *Aistheis* als der Anrührung durch eine Alterität, auf die es, gewahrend, zu antworten gilt. Antwort setzt Aufmerksamkeit, Achtung voraus. Im Antwortcharakter entdeckt sich so zugleich ein ethisches Potential. Im Fokus des Ereignisses gehören Ethik und Ästhetik zusammen." Mersch: Ereignis und Aura, S. 10.

³⁶ Performanz im sprachwissenschaftlichen Sinn setzt Kompetenz (die Beherrschung von Wortschatz und Grammatik) voraus.



Charlotte Pohle: *Alleycat (Detail)*, 2014

Ich notierte in mein Arbeitsbuch (Tag 87): Es war der Tag nach dem Blitzeis,³⁷ als der Schnee kam, jedes Hämatom ist eine Bahnung im Sinne Derridas. Als ich nach Hause kam, fand ich ein Foto an der Scheibe des kleineren Türflügels befestigt, der Untergang der Titanic, ein ausbelichtetes *still*, kein Druck oder Ausdruck. Ich freute mich über das Bild. Für mich? dachte ich nicht. Ich empfand vielmehr eine Zuständigkeit dafür, weil ich es als Bild erkannte, abgrenzen von: Flyer für, Flyer von, Paketdienst, Heizungsablesung, Kunst von Armen und kindlichem Unsinn. Wer, wenn nicht ich sollte sich darum kümmern. Roland ist Buchprüfer, Elke beim Steuerberater, Marek und William sorgen für Ordnung und würden es abnehmen, Frau H. würde es nicht brauchen, Familie I. fasst nichts an, die ordinäre Britin oben links hat einen Hund, dessen Aussehen beweist, dass sie der der Ordnung des Sichtbaren nicht bedarf, über B. und A. weiß ich so nur, dass mein verschwundener Geranienkasten auf ihrem Balkon wieder aufgetaucht ist, K. aus der Nachbarwohnung würde das Bild nicht einmal *sehen*, bliebe die Frau, die bisweilen Dreharbeiten in ihrer Wohnung veranstaltet. Vor jemandem wie ihr muss ich das Bild schützen. – Wäre es nicht so kalt gewesen, hätte ich überprüft, ob an den Türen der Nachbarhäuser das gleiche Bild angebracht ist, denn ich hielt es für eine Botschaft an alle: Dieser Kiez ist dem Untergang geweiht.

³⁷ 20. 1. 2014.



Charlotte Pohle: Alleycat (Installationsansicht), 2014

Ich notierte in mein Arbeitsbuch (Tag 87): Ich bin im richtigen Haus. Musik erklingt von oben.
 – Ebene eins (Treppenabsatz): Hier hängen Fotos an der Wand, es gibt einen schönen Stuhl, einen weiß eingeschlagenen Sessel und zwei Zimmerpflanzen. Die Fotos zeigen den Anschnitt irgendwelcher Füße, von der Person, die sie tragen, also von oben aufgenommen, auf irgendwelchen Böden. Auf Ebene zwei (Treppenabsatz) ein Tischlein mit weißem Damast, einem Kerzenleuchter, zwei Granatäpfeln, Servietten, Aktivlautsprecher mit MP3Player und einem Teller frischgebackenem Apfelkuchen gedeckt. Es gibt zwei Zimmerpflanzen und an der Wand Fotos, die von der Straße aufgenommene Hausfassaden auf der jeweils gegenüberliegenden Straßenseite zeigen. – Vor der Tür von Frau Wittich kauert Rose, die auf dem Boden eine Kleckerburg aus Sand und Wasser herstellt – Auf Ebene drei ruft Almut: Das sind ja wir! Sie war bei uns! – Hier hängt der Stadtplan, daneben eine Folie, auf der die Route verzeichnet ist, oben auf dem Falz sind Reiter angebracht, im Plan Adressen eingekringelt, unsere Adressen. Für mich ist es Zeit, auf Ebene eins zurückzukehren. Meine Haustür mit den Schuhen davor finde ich, die gegenüberliegende Hausfassade nicht, zurück auf Ebene drei entdecke ich das Foto vom Bild der untergehenden Titanic auf der Scheibe des kleineren Türflügels.



Charlotte Pohle, *Alleycat (Detail)*, 2014

Im vierten Stock, der Wohnung selbst, wartet eine Friedrichshainer Studentenwohnungsausstellung vom Feinsten. Rose und Charlotte präsentieren in Küche, Bad, Flur und Zimmer Objekte, Videoarbeiten, Skizzen und Notizen, die sich als Materialisierungen der Diskurse der vergangenen 87 Tage entpuppen und Bezüge zwischen den Arbeiten ihrer Kommiliton_innen, ihren eigenen Einfällen, den gemeinsam gelesenen Texten, dem Projektbuch der Dozentin und den Seminardiskussionen herstellen. Doch Treppenaufgang und Wohnung sind vor allem Gehäuse für ein Projekt, dessen Teil wir alle waren und immer noch sind bzw. vielleicht durch die Erkenntnis, dass es so ist, gerade erst werden. Noch lang sitzen wir im Ofenzimmer zusammen, bis wir den Vorgang erfasst haben:³⁸ Charlotte ist mit dem Fahrrad den Weg zu uns allen abgefahren, er führte von Prenzlauer Berg über Mitte, Wedding und Charlottenburg bis nach Spandau und von dort über Tempelhof und Neukölln zurück nach Friedrichshain. Sie hat den Zusammenhang zwischen uns hergestellt, hat jeden heimlich besucht und bei jedem in Bildform eine Antwort³⁹ auf dessen bis dahin gezeigte Arbeit oder einen Diskussionsbeitrag hinterlassen. Bei Claudius hing die Abbildung einer Skulptur, welche die Foltermaschine aus Kafkas Strafkolonie darstellt. Er hat sie nicht gefunden. Charlotte hat sie an die falsche Tür geklebt.

³⁸ Die Arbeit ist nicht sichtbar, allenfalls lesbar. Der Text *Alleycat* von Charlotte Pohle findet sich in Griebel, *Hundert Tage* (Anm. 19), S. 101-104.

³⁹ Mersch: Ereignis und Aura, S. 297: "[...] wir wissen aber nie, worauf wir antworten." Und die Titanic an meiner Tür? Auf Nachfrage erfahre ich: "Sie haben gesagt, 1912, da habe Duchamp eine Transformation durchlaufen und die Malerei aufgegeben. Aber 1912, da ist erst einmal die Titanic untergegangen!"

Responsivität, Responsibilität, Relationalität

Gegeben waren ein Labyrinth, eine Performance und das Projekt *Alleycat*.⁴⁰ Almut Grypstra hat dem Kollektiv ein je individuelles Sinnbildungsereignis ermöglicht. Claudius Hausl hat ein kollektives Empfindungsereignis geschaffen. Übrigens war es Almut, die ihn heruntergelassen hat. Charlotte Pohle kreuzt individuelles und kollektives Ereignisformat, indem sie zunächst allein und, dieser Kalauer sei erlaubt: bi-zyklisch einen Zusammenhang erfährt und diesen den Anderen zum Präsent macht. Als die Anderen diese Gabe – mit Heidegger: *enthüllen*, wollen sie gar nicht mehr aufhören, ihr so viele Antworten wie möglich auf die Frage zurückzugeben *Was hat das mit euch gemacht?*

Wir haben anfangs eine Analogie zwischen Lehr-Lernereignissen und Gabenereignissen angenommen. Die Gleichung lautete: A (Lehrende) gibt B (eine Lehrveranstaltung) an C, der A gleich zwei Sachen schenkt: Aufmerksamkeit und den Sinn, den er bildet. – Derrida kommt später im Text nicht auf sein hochschuldidaktisches Beispiel zurück; er hat andere Schwerpunkte. Deshalb erlaube ich mir, nach erfolgtem Gang der Frage durch die Praxis etwas hinzuzufügen: Natürlich darf die Gabe bemerkt werden, natürlich darf es Gegengaben geben. "Die Zirkularität muss nicht notwendig vermieden oder verurteilt werden,"⁴¹ räumt Derrida selbst ein, und nennt kurz vorher eine Bedingung:

"Wenn die Figur des Kreises für die Ökonomie wesentlich ist, muss die Gabe anökonomisch bleiben. Nicht, dass sie dem Kreis völlig fremd bliebe, aber sie muss dem Kreis gegenüber einen Bezug von Fremdheit bewahren, einen bezuglosen Bezug vertrauter Fremdheit. Und in diesem Sinne vielleicht ist die Gabe das Unmögliche."⁴²

Als Lehrende partizipieren wir am Gewinn dieses Geschäfts, wenn wir den Sinn annehmen, den die Studierenden gebildet haben. Im Gabenereignis *Alleycat* hat A (alle) B (Vertrauen + Adresse) an C gegeben. C hat zwei Dinge (B) an A gegeben: eine Antwort auf einen Vorschuss von A (nämlich: schon eine Arbeit präsentiert zu haben) der A bis zur Entdeckung oder Enthüllung nicht bewusst war und Vertrauen: Einlass in ihre Wohnung. A antwortet wiederum mit Vertrauen: *Warum hast du nicht geklingelt? Wir hätten dir einen Tee gemacht. Wir öffnen gern die Tür und lassen dich zu uns: Was möchtest du von uns wissen?* Der durchaus bejahenswerte Austausch (und somit: die Zirkulation) kam nicht durch die Beschaffenheit (das *Was*) der Gabe in Gang, sondern dadurch, dass etwas gegeben wurde. Mit Dieter Mersch:

⁴⁰ <http://de.wikipedia.org/wiki/Alleycat>, zuletzt überprüft 25. 4. 2014.

⁴¹ Derrida: Falschgeld, S. 18.

⁴² Derrida: Falschgeld, S. 17.

"Und dies bedeutet nicht wiederum die Passivität von bloßer Hinnahme, *was* geschieht (*quid*), sondern die An- und Aufnahme, *dass* geschieht (*quod*), die 'Hin-Gabe' an sein Ereignen und damit das *Achten auf*, die *Achtung für* das Ereignis."⁴³

Charlotte Pohle hat die Praxis der verzögerten Antwort aufgenommen und auf diese Weise eine Kultur der Relation und des Antwortens initiiert. Was ich mich in ihrer Wohnung fragte: Wie gültig ist eine Arbeit, die für genau eine Person gemacht ist? Man denke an Duchamps zahlreiche Gaben an Freunde; sie sind im Werkverzeichnis aufgeführt.⁴⁴ Wie weit reicht die Gültigkeit einer Wohnungsausstellung? Ist sie mit dem Publizieren im Selbstverlag vergleichbar? Ist die Gültigkeitsfrage überhaupt *räumlich* und nicht vielmehr *zeitlich* zu stellen? Ist Gültigkeit durch Gelingen zu ersetzen? Kann es ein Misslingen geben? Ab wann ist der Inhalt einer Wohnung Kunst? Man denke an Duchamps Ateliers, ein Fahrradrad wird hier zunächst als angenehmer Mitbewohner empfunden, seine Bewegung später mit dem Flackern eines Kaminfeuers verglichen, irgendwann vor diesem Vergleich war es Kunst. – Wenn ich den Wohnungsinhalt als Ereignis zu (mir) gelassen habe?

Was mir die Studenten in der Wohnung antworteten, denn ich schien es vorübergehend vergessen zu haben: Der Werkbegriff ist längst erweitert auf Serie, Projekt, offene Situation, Protokoll einer Aktion, Arbeit. Nach dem *Ende der Kunst*⁴⁵ gilt er als Rückgriff. Der durch die Nullpunkte der Moderne vorbereitete Perspektivwechsel macht aus einer territorialen Frage (Von wo bis wo ist Kunst?) eine Zeitfrage: Das Augenmerk gilt nunmehr dem Vollzug einer Wahrheit (*aletheia*),⁴⁶ die aus dem Werk ragt. Aus *actio* wird *aisthesis*, Gewahrung, Gewährung des unvoreingenommen Gegebenen, der Künstler wird zum *aisthētikos*, dem Empfangenden.⁴⁷

Aus der Perspektive einer neu zu denkenden Lehrkunst fragen wir somit nicht mehr nach dem "Werk (*ergon*), sondern nach seiner wirkenden Kraft (*energeia*), aus seiner *Ex-sistenz*, dem 'Aus-sich-Haltenden', tritt über das 'Aus-sich-Herausstehende' die *Ekstasis*: das Hervortreten in der Bedeutung eines Erscheinens⁴⁸ im Ereignis (das Eigenste ereignen lassen)."⁴⁹ Wir erlauben es uns, die Frage nach der Verkäuflichkeit (Wäre das Kunst?) zurückzustellen und uns auf das das (Sich-)Er-Eignen des Herstellens, Zeigens und Sehens zu konzentrieren. Ereignisermöglichung liegt in der Verantwortung der Kunstlehrenden; von da an heißt es achtsam sein: "Noch die geringste Tat bewahrt in den Dingen ihre unaus-

⁴³ Dieter Mersch: Ereignis und Aura. Untersuchungen zu einer Ästhetik des Performativen, Frankfurt 2002, S: 296.

⁴⁴ Schwarz: Complete Works of Marcel Duchamp.

⁴⁵ Danto: Kunst nach dem Ende der Kunst.

⁴⁶ Heidegger: Ursprung des Kunstwerks, hier in Mersch: Ereignis und Aura, S. 186.

⁴⁷ Mersch: Ereignis und Aura, S. 258.

⁴⁸ Mersch: Ereignis und Aura, S. 10.

⁴⁹ Mersch: Ereignis und Aura, S. 274.

lösliche Spur, ihr Unwesen, ihre Überraschung,"⁵⁰ denn "Vergangenes kann unmöglich nicht geschehen sein."⁵¹

Die Begriffe, die ich in die weitere Diskussion geben möchte, sind daher *Responsibilität* (Verantwortung), *Responsivität* (Anwahrnehmung)⁵² und *Relationalität* (Beziehung).

Literatur

Borges, Jorge Luis: Der Garten der Pfade, die sich verzweigen. In: Ders.: Fiktionen. Erzählungen, Frankfurt 2009, S. 77-89.

Bröckling, Ulrich: Der Ruf des Polizisten – Die Regierung des Selbst und ihre Widerstände. In: Gebauer, Gunter/König, Ekkehard/Volbers, Jörg (Hg.): Selbst-Reflexionen. Performative Perspektiven, München 2012, S: 139-154.

Buschkühle, Carl-Peter: Die Welt als Spiel (2 Bde.). Oberhausen 2010.

Derrida, Jacques: Falschgeld. Zeit geben I. München 1993.

Danto, Arthur C.: Kunst nach dem Ende der Kunst. München 1996.

Freud, Sigmund: Das Motiv der Kästchenwahl. In: GW X, Frankfurt 1999, S. 24-37.

Gloy, Karen: Zeit. Eine Morphologie. Freiburg / München 2006.

Gloy, Karen: Philosophiegeschichte der Zeit. München 2008.

Griebel, Christina: Die Malklasse als literarischer Lernort, in: Zeitschrift Ästhetische Bildung, Jg. 5, 2/2013, <http://www.zaeb.net/index.php/zaeb/article/view/67/63> (Stand 25. 4. 2014).

Griebel, Christina: Hundert Tage Achtsamkeit. Ein Seminar an der Universität der Künste Berlin, Wintersemester 2013/14, <http://zaeb.net/index.php/zaeb/issue/current>.

Groys, Boris: Unter Verdacht. Eine Phänomenologie der Medien, München 2000.

Heidegger, Martin: Sein und Zeit (1927). <http://christianebailey.com/wp-content/uploads/2011/12/Sein-und-Zeit1.pdf> (Stand 25. 4. 2014).

Heidegger, Martin: Der Ursprung des Kunstwerks. Stuttgart 2008.

Mersch, Dieter: Ereignis und Aura. Untersuchungen zu einer Ästhetik des Performativen. Frankfurt 2002.

Seel, Martin: Zur ästhetischen Praxis der Kunst. In: Welsch, Wolfgang (Hg.): Die Aktualität des Ästhetischen. München 1993, S. 398-416.

⁵⁰ Mersch, Ereignis und Aura, S. 274.

⁵¹ Aristoteles, Nikomachische Ethik, hier in Mersch: Ereignis und Aura, S. 274.

⁵² "Der Kult der Spontaneität liegt den Künstlern des Anders-Seins jedenfalls so fern wie der Glaube an die Große Partitur. Responsivität, die Fähigkeit, blitzartig Kräftekonstellationen zu erkennen und zu verschieben, ist vielleicht ihre wichtigste Tugend." Bröckling, Der Ruf des Polizisten, S. 152-153.