

# Promotionsbereich der HfG Offenbach

## Doktorand\_innen kolloquium 21.01.–22.01.22

### PROGRAMM:

*Freitag (09:30 – 16:00 Uhr), Samstag (10:00 – 13:00)*

*Jose Segebre*

Warten und Widerstand in Lorraine  
O'Gradys Mlle Bourgeoisie Noire

*Annie Kurz*

Offline, unplugged, disconnected...  
A Postphenomenological inquiry into  
absence relations to technologies

*Markus Frenzl*

Von weißen Städten und grauen  
Würfeln – Zum Promotionsthema

*Michaela Filla-Raquin*

Überblick zum Forschungsthema „bilder-  
Sturm an der Frankfurter Goethe-  
Universität in den 60er Jahren

*Nikolaus Kockel*

Relevanzarbeit

*Julia Hainz*

Museum der Gesten. Über die perfor-  
mative Materialisierung queerer Körper

*Patrick Raddatz*

[The Underground is dead, Baby.]  
Eine kurze Kritik von Cultural Private  
Partnerships und der Kommodifizierung  
clubkultureller Handlungen.

*Helene Deutsch*

Zum humorvollen Verstehen

# *José Segebre* Warten und Wider-stand in Lorraine O'Gradys Mlle Bourgeoisie Noire

Diese Arbeit untersucht die Zeit des Wartens, um die Beziehung zwischen Zeitlichkeit und Macht in performativen Kunstwerken zu diskutieren. Sie erörtert die Arbeit von KünstlerInnen der New Yorker Szene aus den 1970ern, um queere, feministische und dekoloniale Kritiken der Zeitlichkeit zu erarbeiten. Mit dem Fokus auf Wartesituationen ohne absehbares Ende analysiere ich Performances, Installationen und Bewegtbildern mit unbekannter oder endloser Dauer. Solche Werke ästhetisieren das Warten weder als Flucht noch Entschleunigung, sondern vielmehr als einen sich ständig wandelnden Raum für Ausdauer, Widerstand, Unterbrechung, Lust oder eine Kombination davon.

Ausgehend von der erheblichen Beziehung zwischen Warten und den politischen Dimensionen von Hoffnung und Erwartung, argumentiert *What Are We Waiting For?* für das Potenzial der Zeitlichkeit von ästhetischer Erfahrung Vorstellungen von Freiheit und Unfreiheit zu transformieren; umgekehrt auch: wie zeitliche und politische Erfahrungen die Ästhetik überdeterminieren können. Eine Diskussion der künstlerischen Praxen von und um Jack Smith, Lorraine O'Grady und Ana Mendieta zeigen, in wie fern, worauf wir warten, uns polarisiert.

( Körper ) ( Verletzung ) ( Erfahrung )

*José Segebre*  
Warten und Widerstand in Lorraine O'Grady's  
Mlle Bourgeoise Noire



Veröffentlichung in der Zeitschrift  
*Heresies* ("The Women's Pages," Issue 14,  
1982) über die Aktion als *Mlle Bourgeoise*  
*Noire* (1980–83) im New Museum von  
Lorraine O'Grady [1934 - ]. Diese Collage  
war das einzige zirkulierende Bild der  
Performance bis (frühestens) *WACK!*  
eine Gruppenschau über feministische  
Kunst (LA MoCa, 2007) und (spätestens)  
die Einrichtung Ihres Archivs online  
(<https://lorraineogrady.com>)

# Annie Kurz

## Offline, unplugged, disconnected...

### A Postphenomeno- logical inquiry into absence relations to technologies.

#### *Untersuchungsobjekt / Case Study:*

Das Phänomen des „Digital Detoxing“ - „Apps Against Apps (AAA)“  
(Kurz 2019) → Qualitative Analyse

→ Historische Analyse

→ Inhaltliche Analyse vom App-Store Kommentaren, Bewertungen  
(randomized / zufällige Proben)

→ Logos der Apps - gesammelt, Ästhetik besprochen (Semiotik wird nicht  
behandelt)

#### *Basistheorien:*

- Technikphilosophie: Postphänomenologie (Don Ihde)
- ← Phänomenologie (Husserl, Heidegger, Merleau-Ponty)
- Theorie des Nichts (Hegel, Sartre, Žižek, Barad)

#### *Hypothese zu Anfang der Arbeit:*

Postphänomenologie ignoriert technologische Absenz (Kurz 2019) / Präsenz  
(Kiran 2012). Nicht-Benutzung (intentional oder ungeplant) wird von Don Ihde

( Technologische Absenz ) ( Postphänomenologie ) ( Digital Detox )

(und Postphänomenologie) übersehen. Hypothese kann ich zum Teil heute widerlegen durch weitere Literaturanalyse im letzten Jahr:

→ Sense and Significance 1973, Technology and the Lifeworld: From Garden to Earth (1990).

*Forschungsfrage:*

→ Die Frage nach einer integrierten Theorie bleibt.

- Wie kann technologische Absenz mit Postphänomenologie gedacht werden?
- Welche Rollen spielen das „Nichts“ und die „Negation“ als philosophische Konzepte zur Erklärung von AAAs?

*Kernaussage:*

Postphänomenologie setzt keinen Schwerpunkt auf „technologische Absenz“ und schafft es somit nicht das Phänomen der „Nicht-Benutzung“ zu denken. Mein Vorschlag der „Absenz-Relations“ abgeleitet aus Don Ihdes Methode ist ein Versuch diese Lücke zu schliessen. Dazu untersuche ich „Apps Against Apps“ (Kurz 2019) auch so genannte „Self-Control Apps“ mit dem Ziel einer phänomenologischen Darstellung. Dabei zeigt sich schnell, dass z.B. das weggelegte oder ausgeschaltete Smartphone seine Absenz als Absenz eines Potenzials aufzeigt und nicht in seiner Nicht-Potenz. Postphänomenologie untersucht Technologien in Benutzung, im aktiven Zustand also, diese können zwar auch im Hintergrund ablaufen (background-relations) jedoch nicht in ihrer Abwesenheit untersucht werden. Ob es sich bei abgelegter Potenzialität um weniger als Nichts (Žižek 2013), um mehr als Nichts oder weder noch handelt, gilt es noch zu klären und ist eine der Herausforderungen dieser Arbeit. Unbedingt resultierend ist jedoch die Frage nach dem „Nichts“ innerhalb der Technikphilosophie. Das „Nichts“ als Ursprung der Negation (Sartre 1984) ist also niemals ein Leerraum sondern wird Potenzialität sobald im Bewusstsein. Diese „Nicht-Leere“ des Potenzials und Leere des „Nicht-Potenzials“ (Unmöglichkeit) skizziere ich mit Don Ihde und verbinde sie mit Jean-Paul Sartres Theorie des Nichts (Ausblicke).

# Markus Frenzl

## Von weißen Städten und grauen Würfeln Farbdichotomien der Moderne

*Von weißen Städten und grauen Würfeln –  
Zum Promotionsthema*

Die frühe Moderne in Architektur und Design galt jahrzehntelang als weiß und chromophob<sup>1</sup>. In zahlreichen Architekturpublikationen wird noch heute der Topos der „Colour Blindness in Modern Architecture“<sup>2</sup> angeführt. Die Moderne habe sich – etwa am Bauhaus – zwar mit Farbtheorien befasst, der Farbe in der Entwurfspraxis jedoch stets eine untergeordnete Rolle zugewiesen. In Fachkreisen scheint das einseitige Bild einer „weißen Moderne“ heute vor allem durch die seit den 1990er-Jahren wiederentdeckte Polychromie an zahlreichen Bauten der Moderne widerlegt<sup>3</sup>. Es stellt sich die Frage, wie es dennoch zum Klischee einer chromophoben Moderne kommen konnte. In zahlreichen Veröffentlichungen der jüngeren Zeit wird als Ursache dafür vor allem die zeittypische Schwarzweißfotografie genannt. Das alte Narrativ einer weißen, farbfeindlichen Moderne wird so von einem neuen Narrativ einer missverstandenen, falsch rezipierten Moderne abgelöst. Dabei haben vielfältige Bewegungen und Gegenbewegungen zur Entstehung des Bildes einer chromophoben Moderne beigetragen. Zentrale Fragestellung der Forschungsarbeit ist es, zu untersuchen, wodurch – über eine mutmaßlich verzerrte Rezeption hinaus – das Bild einer farbfeindlichen Moderne entstanden ist: Welchen Bedeutungswandel der Farbe, welchen Farbverzicht gab es bei Protagonist:innen der Architektur- und Designmoderne tatsächlich? Auf welche historischen Wurzeln lässt sich ihr Farbverzicht zurückführen? Welche Motive stecken hinter dem veränderten Umgang mit Farbe, ihrer Funktionalisierung und

( Chromophobie  
der Moderne )

( Farbdichotomien )

( Rezeptions-  
geschichte )



Systematisierung? Wie wurde dieser neue Farbeinsatz rezipiert? Wo wurden Farbfeindlichkeit und farbliche Andersartigkeit der Moderne zur Diffamierungsstrategien? Und wie wirken diese Motive, Narrative, Klischees, Verklärungen und Rezeptionsphänomene bis in die Gegenwart der Designdisziplin?

- 1 Vgl. David Batchelor, *Chromophobia*, London 2000; dt: *Chromophobie – Angst vor der Farbe*, übers. von Michael Huter (Wien, 2002). S. 62
- 2 Vgl. Mark Wigley, *White Walls, Designer Dresses: The Fashioning of Modern Architecture*, 2001. Aufl. (Massachusetts, 1995).
- 3 Vgl. z. B. Barbara Klinkhammer: Wider die WEISSheit, in: *Bauwelt* 18, 2004, S. 8

# *Michaela Filla-Raquin*

## Überblick zum Forschungsthema „bilderSturm an der Frankfurter Goethe- Universität in den 60er Jahren

In meiner Dissertation untersuche ich die Entwicklung von vier studentischen, kulturellen Initiativen an der Goethe-Universität in den 60er Jahren als Praxisfelder und Möglichkeitsbedingung für emanzipatorische, individuelle und kollektive Bewußtseins-, Organisations- und Aneignungsprozesse und damit ihre Rolle im Politisierungsprozess an der Universität und darüberhinaus.

Als Ort der legendären Studentenbewegung ist der Campus Bockenheim der Frankfurter Goethe-Universität längst ins kollektive Gedächtnis eingegangen. Vergessen ist jedoch dass die Frankfurter Universität in den 60er Jahren auch Schauplatz einer ästhetischen Revolte war. Nukleus des kulturellen Lebens auf dem Campus war das Frankfurter Studierendenhaus, das damals noch Studentenhaus hieß. Es entwickelte sich in den 60er Jahren vom Quartier einer literarisch-ästhetischen Alternative zum Schauplatz der politischen Revolte. Die hier ansässigen kulturellen Initiativen diskus, neue bühne, filmstudio und studiogalerie haben zu dieser Entwicklung beigetragen, indem sie die etablierte Ordnung durch Formen von Gegenöffentlichkeit, Gegeninstitutionen und Selbstbestimmung in Frage stellten.

Im ersten Teil der Analyse untersuche ich das Aufkommen neuer Wahrnehmungs- und Denkstrukturen anhand der von den studentischen, kulturellen Initiativen präsentierten, diskutierten bzw. produzierten Kunst. Im einem zweiten

( Studentische Kulturinitiativen ) ( Politisierung der 1960er ) ( Kunst & soziale Bewegungen )



Schritt beleuchte ich die Produktionsbedingungen sowie die Voraussetzung für die Durchsetzung neuer Wahrnehmungs- und Denkstrukturen, indem ich die Rolle der studentischen Selbstverwaltung und der besonderen Möglichkeiten durch das Studierendenhaus in Frankfurt für die politische und kulturelle Sozialisation als auch für die Karrierewege der Akteurinnen untersuche.

*Thesen zum Vortrag: „Über die inhaltliche Nähe und den strukturell bedingten Graben zwischen künstlerischer Avantgarde und sozialer Bewegung“*

Laut Jens Kastner, der das Verhältnis zwischen Kunst und sozialen Bewegungen aus kunstsoziologischer Perspektive in Geschichte und Gegenwart untersucht, ist der Zusammenhang zwischen sozialen Bewegungen und Kunstproduktion oft mehr behauptet als theoretisiert worden.

Kastner erkennt da wo das Verhältnis zwischen Kunst und sozialen Bewegungen theoretisiert wurde (Feld-, Hegemonie- und poststrukturalistischen Theorie) zunächst einmal als Gemeinsamkeit die Vorstellung des Einwirkens auf Denk- und Wahrnehmungsstrukturen, d.h. der Möglichkeit in sie Variationen einzufügen, bestehende Regeln außer Kraft zu setzen und neue einzuführen.

In Bezug auf die Wirksamkeit von Kunst bzw. ihrem Verhältnis zu sozialen Bewegung kristallisiert er drei Thesen heraus, die für verschiedene, aber nicht unbedingt widersprüchliche Ansätze stehen:

#### 1) Ubiquitätsthese

Ansätze, bei den tendenziell vorausgesetzt werde, dass es immer über das Kunstfeld hinausreichende Effekte gibt. Kastner zeigt das an mehreren Beispielen unter anderem an der Theorie des Philosophen Paolo Virno.

#### 2) Unvereinbarkeitsthese

Ansätze, die laut Kastner für die Feldtheorie Pierre Bourdieus stehen und sich mit „dem strukturell bedingten Graben“ zwischen den Kunstfeld- und Bewegungspraktiken beschäftigen. Hier werde davon ausgegangen, dass beide Bereiche zunächst nach verschiedenen Regeln funktionieren.

#### 3) Ausnahmethese

Ansätze, die sich mit den Möglichkeiten, die Gräben zwischen Kunst und sozialen Bewegungen zu überbrücken, auseinandersetzen. Die Feldtheorie Bourdieus sehe solche Überschreitungen ebenfalls vor. Kastner selbst verfolgt diesen Ansatz. Er plädiert für eine Lesweise des Zusammenhangs von Kunstproduktion und sozialen Bewegungen, der Kunstfeld-Effekte nicht als unmöglich, aber auch nicht als selbstverständlich begreift. Neue symbolische Setzungen in der Kunst und die Verschiebung von Wertmaßstäben basieren seiner Meinung nach auf feldinternen Kämpfen einerseits und sind andererseits als ›cultural politics‹ zu begreifen, die auf der Ebene der gesellschaftlichen Symbolproduktion agieren.

# *Nikolaus Kockel*

## Relevanzarbeit

Die Kernthese meines Promotionsprojektes ist die Annahme, dass die Relevanz von Künstlerinnen und Künstlern und ihren Werken Produkt der Arbeit vieler Beteiligter ist. Das bedeutet, dass selbst die größten Namen des Kanons nicht einfach feststehen, sondern dass ihre Bedeutung permanent erneuert werden muss. Die Menge an Arbeit in Form von Ausstellungen, Texten, Filmbeiträgen, und Bildungsangeboten, die sich beispielsweise mit Picasso befassen, wäre nicht nur Folge seiner Relevanz, sondern gleichzeitig deren Ursache.

Weil die Betrachtung dieses kreisförmigen Prozesses durch die klassischen Mythen über den Wert der Kunst und den Status der Künstler\_in erschwert wird, zum Teil in voller Absicht, näherte ich mich dem Thema von den Rändern her. Ein Beispiel soll dabei die französisch-amerikanische Fotografin Vivian Maier sein. 1926 geboren und 2009 verstorben, lebte sie ein durch die Fotografie und das Reisen bestimmtes Leben, veröffentlichte aber ihre Arbeiten nie. Ohne ihr Wissen fiel ihr Werk in ihren letzten Lebensjahren in die Hände von Sammlern und Händlern alter Fotos. Einige Fotografien wurden aus Interesse an den historischen Motiven im Internet veröffentlicht, während auf Ebay andere Abzüge und Negative als Vintage-Dekoration verkauft wurden. Über diese Kanäle interessierte sich der Künstler und Theoretiker Allan Sekula für die Fotografin und das Werk jenseits der wenigen bekannten Aufnahmen. Davon angeregt veröffentlichte einer der Händler schließlich eine Reihe von Fotos auf der Plattform flickr und erfand dabei die Figur des geheimnisvollen, fotografierenden Kindermädchens, die schnell auf großes Interesse stieß. In der Folge begann der Versuch einer Einschreibung von Vivian Maier in den Kanon der klassischen Fotokunst wie sie etwa durch Diane Arbus

( Relevanz-  
produktion ) ( Kanonisierung ) ( Kunstwelt &  
Marktmechanismen )

oder Henri Cartier- Bresson vertreten wird. Dieser Prozess ist relativ gut nachvollziehbar: Die Sammler eigneten sich erst langsam die Kompetenz der Herstellung von Relevanz an, bevor diese Arbeit von Galerien und Museen, Kritiker\_innen, Kunsthistoriker\_innen und Filmemacher\_innen fortgeführt wurde.

Nach einer ersten Recherche stellen sich mir jetzt vor allem Fragen nach Methodik und Strategie beim Darlegen der einzelnen Relevanz-Arbeitsschritte. Gleichzeitig ist zu diskutieren, wie die Dissertation sich zu Theorien des Kunstmarktes und der Kunstwelt und von Werbung und Marketing verhält.

*Julia Hainz*  
Museum der Gesten –  
Über die performative  
Materialisierung  
queerer Körper

Im Rahmen meines Dissertationsprojekts forsche ich nach der Art und Weise, wie sich Körper in ihrer Differenz innerhalb einer performativen ästhetischen Praxis materialisieren. Mein Projekt geht dazu im Speziellen der Frage nach, welche Mechanismen die Vorstellung eines *fluiden Körpers* bezeichnen.

Die Annahme eines *Fluiden* schließt sogleich eine Referenz auf ein Materielles kurz, das sich in einer irgendwie beschaffenen Transformation befindet. Die Betonung einer Prozesshaftigkeit darin scheint gerade in Hinblick auf eine Entnaturalisierung bestimmter körperlicher Normvorstellungen, wie in Bezug auf die Frage nach Genderinszenierung reizvoll. So findet sich der Begriff des Fluiden auffallend häufig im Kontext (queer-)feministischer Performancekunst. Doch wie signifizieren sich Körper eigentlich als *fluide*? Wie kann Prozesshaftigkeit subversiv gegen körperliche Normvorstellungen inszeniert werden?

Als Untersuchungsmaterial erwies sich eine Analyse bestimmter sich wiederholender Gesten innerhalb einer performativen ästhetischen Praxis als aufschlussreich. Ausgehend von aktuellen Positionen (queer-)feministischer Performancekunst ziehe ich eine Linie zu einer historischen Bildsprache, die im Besonderen über bestimmte Gesten Körper in ihrer Abweichung festschrieb. „Der Körper sei »durchdringbar« für die Geister, hieß es. Besonders durchdringbar aber sei der Körper der Frau, weil er »weniger Festigkeit von der Natur erhalten hat.“<sup>41</sup> Es ist der Körper der Hysterikerin, wie ihn Ende des 19. Jahrhunderts der Neurologe Jean-Martin Charcot innerhalb einer festen Ikonographie rasterte.

( Fluider Körper ) ( Performative Materialisierung ) ( Queer-feministische Geste )

Im ersten Teil meiner Dissertation widme ich mich einer eingehenden Analyse der Gesten innerhalb der »Iconographie photographique de la Salpêtrière«. Ein besonderer Schwerpunkt liegt dabei auf dem Verhältnis der Fotografie zu den performenden Körpern, was ich im Rahmen meines Vortrags nur kurz anreißen kann. Der Fokus meines Beitrags soll dagegen auf der Diskussion zweier aktueller künstlerischer Positionen liegen, die unter anderen den Hauptteil meines Projekts bilden. So möchte ich zum einen die Arbeit »Cuts: A Traditional Sculpture« (2011 – 2013) von Cassils und »Not Better Yet« (2019) von Panteha Abareshi vorstellen und in eine Referenz zu meiner historischen Analyse stellen.

Abschließend möchte ich den Begriff der Geste in Anschluss an Judith Butler als einen »zitathaften Akt«<sup>2</sup>, der eine Möglichkeit zur Unterbrechung birgt näher bestimmen und daran anknüpfend die beiden unterschiedlichen Einsätze der zuvor vorgestellten künstlerischen Arbeiten mit dem Plenum diskutieren.

- 1 Von Braun, Christina (1985): Nicht Ich: Logik, Lüge, Libido. Frankfurt am Main: Verlag neue Kritik, S. 49
- 2 Butler, Judith (2019): Wenn die Geste zum Ereignis wird. Wien: Turia + Kant, S. 39

# *Patrick Raddatz*

## [The Underground is dead, Baby.] Eine kurze Kritik von Cultural Private Partnerships und der Kommodifizierung clubkultureller Handlungen.

Mit fortschreitender Digitalisierung und dem Abgesang der Special Interest Printmedien entwickelten sich die aufkommenden Sozialen Medien zu den relevantesten Kanälen, um Sichtbarkeit und Aufmerksamkeit für clubkulturelle Akteur:innen und Interessen zu generieren. Während zunehmend selbstermächtigende Positionen sich kritisch zu strukturellen Problemen innerhalb der Clubkulturen äußern und Aufmerksamkeit verschaffen, bleibt ein blinder Fleck bei der landläufigen Nutzung Sozialer Medien, und deren problematischen Eigenlogik repräsentativer Ungleichheit. Die effektive Untätigkeit dieser Plattformen, ihrer Probleme mit Rechtspopulismus und Hate Speech, Mobbing, manipulativen Design-Praktiken und mangelhafter Privatsphäre zu lösen, stehen bemerkenswert dissonant zum clubkulturellen Selbstverständnis, seinen Werten und Normen.

Seit der zweiten Hälfte der 1990er nimmt eine innere Landnahme dieser Clubkulturen durch langjährige Cultural Private Partnerships Fahrt auf, welche nicht nur die Produktion und Rezeption ihrer kulturellen Geschichtsschreibung bedingt, sie nimmt auch karriereentscheidend Einfluss auf die Sichtbarkeit club-

( Kommodifizierung von Clubkultur ) ( Cultural Private Partnerships ) ( Kapitalistischer Realismus )



kultureller Akteur:innen. Die Wertschöpfungskette von clubkulturellen Auftragsbeiträgen ist fragwürdig, und ihre ökonomischen Bedingungen scheinen mindestens undifferenzierte Meinungsbildung in einem industriellen Ausmaß zu befördern. Neue clubkulturelle Generationen sozialisieren sich mit der naturalisierten Erwartungshaltung, dass kulturelle Inhalte jederzeit, zahlreich, und kostenlos verfügbar sind. Diese Erwartungshaltung wird mit einem Preis bezahlt, der die Glaubwürdigkeit der Clubkulturen transformiert und sozio-ökonomische Verhältnisse erodiert. Nicht nur die letzten zwei Jahre zeigen, dass das ökonomische System Clubkultur, insbesondere der Elektronischen Clubmusik, sich in einer strukturellen Krise befindet. Distanzierende Stellungnahmen sind selten, denn Abhängigkeit, Opportunismus, reflexive Ohnmacht in Form von empfundener Alternativlosigkeit, tragen dieses System weit.

Der vorliegende Beitrag führt diese Gedanken und Überlegungen in einer kritischen Betrachtung der Nutzung problematischer Plattformen und den Auswirkungen von Cultural Private Partnerships auf clubkulturelle Strukturen weiter aus. Dabei liefern die Begriffe des Kapitalistischen Realismus, als Zustandsbeschreibung, und der Kommodifizierung, als transformativer Prozess, Verbindungen eine theoretische Koordinate zu den sozio-ökonomischen Strukturen von House und Techno, die auch Forschungsgegenstand meines Promotionsprojekts sind. Der Beitrag schließt mit einer konstruktiven Skizze ab, wie zumindest eine problematische Abhängigkeit zu lösen sein könnte.

# *Helene Deutsch*

## Zum humorvollen Verstehen

Das Komische verstehe ich als die wesentliche Struktur von belustigenden Phänomenen: Belustigung entsteht gemäß der Theorie der Inkongruenz durch das Mit- und Gegeneinander von verbundenen, jedoch kontrastierenden Elementen, die anhand eines Objekts der Betrachtung – einem Subjekt oder Gegenstand, einer Handlung, Rede oder Situation – hervortreten.<sup>2</sup> Weil die kontrastierenden Elemente nicht übereinzubringen sind und doch im oder am Objekt koexistieren, führt die Wahrnehmung des Komischen zu einer Krise des Verstehens, die im Lachen mündet.<sup>3</sup> Die Wahrnehmung des Komischen begreife ich mit Christoph Menke als einen besonderen Modus des ästhetischen Verstehens:

Auf der Suche nach Sinn forschen wir stets nach dem Kontext von jenem, was wir zu verstehen wünschen (etwa eine Äußerung, eine Handlung, ein Gegenstand). Dies tun wir, weil wir erst durch den Kontext den von uns vermuteten Sinn des zu verstehenden Objekts als „richtig“ akzeptieren können. Im Falle des ästhetischen Verstehens aber wissen wir nicht um den Kontext, weshalb wir dem zu Verstehenden mögliche Kontexte suchen und unterstellen. Weil jedoch ein solcher Kontext nicht auf Wissen beruht, sondern wesentlich hypothetischer Natur ist, ist er selbst nicht legitimiert. Als nicht legitimierter aber kann er den mutmaßlichen Sinn nicht als gültigen belegen. Weil ein solcher Zugriff des ästhetischen Verstehens nicht in einem unstrittigen Sinn mündet, kommt es zu weiteren, notwendig scheiternden Versuchen: Abermals wird Sinn generiert, der sich angesichts eines anderen, ebenso nicht legitimierten Kontexts wiederum nicht fundieren lässt. Aufgrund des fehlenden Wissens um den Kontext also kann das ästhetische Verstehen niemals in einem eindeutigen Sinn münden, weshalb sein Prozess

( Ästhetisches Verstehen ) ( Inkongruenz ) ( Subversives Potential )

potentiell unendlich ist. Durch die Wiederholung des auf Verstehen zielenden und ewig scheiternden Zugriffs erzeugt das ästhetische Verstehen mannigfache, sich gegenseitig abschneidende, doch koexistierende Deutungen, von denen keine jemals den Status eines letztgültigen Sinns zu erhalten vermag.<sup>4</sup>

Im besonderen ästhetischen Prozess des komischen Verstehens nun drängen sich am Objekt zweierlei vermutete Deutungen in den Vordergrund. Diese bilden jene kontrastierenden Elemente, die die inkongruente Struktur der komischen Wahrnehmung bilden. Die konterkarierenden Deutungen lassen sich nicht in einen abschließenden Sinn überführen, sondern versetzen den Prozess des Verstehens in eine Art Pendelbewegung.<sup>5</sup>

Den Witz wiederum fasse ich als eine (Text-)Struktur, die zweierlei konterkarierenden Deutungen zulässt und also der komischen Architektur entspricht. Doch offenbart sich im Verstehen am Witz stets ein eindeutiger Kontext, über den sich entweder eine der Deutungen oder die Unvereinbarkeit der kontrastierenden Deutungen selbst als bedeutsam erweist und als gültig erscheint – dieser Moment ist die Pointe. Das witzige Verstehen also überführt das komische mittels eines legitimierten Kontexts in einen gültigen Sinn.<sup>6</sup>

In meinem Beitrag geht es mir nun darum dem humorvollen Prozess des Verstehens auf die Schliche zu kommen. Dazu werde ich auf die Begriffsgeschichte des Humors eingehen, die jeweiligen Positionen von Jean Paul, Sigmund Freud und Joachim Ritter näher beleuchten und diese miteinander verbinden.<sup>7</sup> Gerne möchte ich auf Grundlage dieses Materials die Frage des humorvollen Verstehens offen in der Runde diskutieren.

1 Die Arbeiten entstanden zwischen den 1960er Jahren und heute.

2 Vgl. James Beattie, *An Essay on Laughter and Ludicrous Composition*, Edinburgh 1776, S. 590 f.

3 Vgl. Immanuel Kant, *Kritik der Urteilskraft*, Hamburg 2009, S. 228 f.

4 Vgl. Christoph Menke, *Die Souveränität der Kunst*, Frankfurt 2012, S. 47–82.

5 Zu künstlerischen Strategien komischer Inkongruenz vgl. u.a. William Wegman, *Elefant*, 1981; Timm Ulrichs, *Der erste sitzende Stuhl*, 1970; Sarah Lucas, *Self-Portrait With Fried Eggs*, 1996; Fischli/Weiss, *Haus*, 1987; Markus Raetz, *Der letzte Sproß*, 1975; David Hammons, *Bliz-a-ard Ball Sale*, 1983.

6 Vgl. Martin Kippenberger, *Zuerst die Füße*, 1990 (Kat. III).

7 Vgl. Jean Paul, *Vorschule der Ästhetik*, Hamburg 1990, S. 102–148; Sigmund Freud, *Der Witz und seine Beziehung zum Unbewußten / Der Humor*, Frankfurt a. M. 2012, S. 240–258; Joachim Ritter, „Über das Lachen“, in: ders., *Subjektivität*, Frankfurt a. M. 1974, S. 62–92.