

Ästhetische Praxis als Kritik: Vom Aussetzen des Urteilens und der Erfindung neuer Wahrnehmungs-, Denk- und Handlungsmöglichkeiten

Manuel Zahn

Der Beitrag stellt aus medienbildungstheoretischer Perspektive einige Überlegungen zu ästhetischer Praxis als medienkritischer Praxis in der digitalen Medienkultur zu Diskussion. Ästhetische Praxis als medienkritische Praxis wird dabei als eine *reflexiv-transformative Praxis in/mit/durch Medien* beschrieben und nicht länger – wie noch in vielen vorliegenden Konzepten von Medienkompetenz und Medienbildung – als eine distanzierte, selbstreflexive, begrifflich-rationale Kritik *der Medien*, der Medienkultur oder des Mediengebrauchs, mit dem Ziel eines souveränen und damit instrumentellen Gebrauchs von Medien. Für die theoretische Beschreibung und Plausibilisierung des vorgeschlagenen Verständnisses kritischer ästhetischer Praxis muss in aller Konsequenz eine handlungstheoretische Perspektive auf den Umgang mit Medien und Technik sowie auf Medienkritik zugunsten einer relationalen, sozio-materiellen Perspektive aufgegeben werden. Subjekte handeln in dieser Perspektive nicht länger (nur) intentional mit Medien, sondern sie *werden* als Subjekte zuallererst in Beziehung zu Medien, zu technischen Objekten, in medialen Dispositiven, die jedoch wiederum nicht deterministisch auf sie wirken, sondern in denen die Subjekte selber performativ für deren (dys-)funktionieren mitverantwortlich sind, sie deren bruchloses oder eben auch brüchiges Funktionieren mitgestalten. Ästhetische Praxis hat das Potential sowohl das Eingebunden-Sein des Menschen in seine gesellschaftliche und medienkulturelle Umwelt, in mediale Dispositive als auch deren Funktionieren aufzuzeigen, anzuspüren, zu befragen, zu durchkreuzen sowie zu subvertieren und letztlich auch experimentell neue, andere Wahrnehmungs-, Darstellungs- und Handlungsmöglichkeiten in den medialen Dispositiven hervorzubringen.

1 Einleitung

Kritik ist ein dynamisches Projekt, das seine eigene Dynamik nicht beherrscht, sondern sich, wie Michel Foucault (1992: 8) sagt, unablässig formiere und von neuem entstehe. Das leuchtet insofern intuitiv ein, da Kritik, die in ihre gesellschaftlichen Rahmenbedingungen eingelagert und unhintergebar verstrickt ist, sich auch mit den gesellschaftlichen Transformationsdynamiken verändert und als solche immer wieder von neuem begrifflich-theoretisch bestimmt werden muss. Vor diesen Hintergrund geht es mir in diesem Text in bildungstheoretischer Perspektive um einen (ersten) Bestimmungsversuch von ästhetischer Praxis als Kritik.

Dieser Versuch ist gerahmt und motiviert von jüngeren Forschungen zu aktuellen Formen ästhetischer Praxis als Medienkritik. Sie stehen in engem Zusammenhang zum Forschungsschwerpunkt *Post-Internet Arts Education* am Institut für Kunst und Kunsttheorie der Universität zu Köln, zu dem ich seit Ende 2016 zusammen mit meinen Kölner Kolleg*innen arbeite¹. Unter dem Begriff der *Post-Internet Art* versammelt die Kunstkritik Künstler*innen und Kunstwerke, die vom Lebensgefühl, der Kommunikation und der Ästhetik in Zeiten des Internets handeln. Das „*Post*“ bezieht sich also gerade *nicht* auf eine Kunst *nach* oder *jenseits* des Internets, sondern vielmehr auf künstlerische Arbeiten und Künstler*innen, die sehr selbstverständlich mit der vernetzten digitalen Medialität, ihrer Ästhetik, den entsprechenden symbolischen Formen sowie den veränderten Produktions-, Distributions- und Rezeptionsbedingungen umgehen. Die digitalen Daten (Bilder, Zeichen, Töne, Sounds, etc.), die symbolischen Codes der Darstellungs- und Inszenierungsweisen des Internet, insb. der Sozialmedien, der Popkultur, der Wissensinstitutionen und Massenmedien, der Werbung und des Corporate Designs dienen nicht nur als uner schöpflischer Fundus und Forschungsgegenstand ihrer Arbeiten, sie, insbesondere die verschiedenen Sozialmedien, sind gleichsam auch Plattformen ihrer Selbstdarstellung sowie der Kommunikation, Kollaboration, der Verbreitung und Diskussion ihrer Arbeiten.

Bei der Lektüre von Kritiken und Publikationen zu den Künstler*innen der *Post-Internet Art* stößt man immer wieder auf Aussagen, die den Künstler*innen und ihren Arbeiten häufig – und meines Erachtens allzu schnell – eine

1 Der Forschungsschwerpunkt *Post-Internet Arts Education* am Institut für Kunst und Kunsttheorie der Universität zu Köln nimmt die stark gewandelten Bedingungen für die Kunstpädagogik und die kulturelle Medienbildung im Horizont des *Internet State of Mind* (Chan 2011) in den Blick und setzt sich zum Ziel, Konsequenzen für Praxis und Theorie der Bildung in Auseinandersetzung mit Künsten und Medien im fortgeschrittenen 21. Jahrhundert zu entwickeln. Er wurde 2015 von Torsten Meyer, Kristin Klein, Gila Kolb und Konstanze Schütze initiiert. Für mehr Informationen siehe <http://piaer.net> [Zugriff: 21.6.2019].

affirmative Haltung gegenüber der gesellschaftlichen Wirklichkeit zu- und gleichsam eine kritische Haltung absprechen – was für einige Arbeiten und Künstler*innen wohl auch gelten mag (vgl. Heiser 2015), aber sicher nicht für alle. Die dichotome Argumentationslogik dieser Aussagen folgt dabei einem philosophischen Begriff von Kritik, wie er in der Aufklärung entwickelt wurde und der sich eben stark von Affirmation abgrenzt, selbige ausschließt und stattdessen mit Negation und autonomer Selbstreflexion operiert.

Die Rede vom affirmativen und unkritischen Wirklichkeitsverhältnis zeitgenössischer Künstler*innen der *Post-Internet Art* interessiert mich in bildungstheoretischer Perspektive als Symptom einer Verschiebung und Transformation von Subjektformen und Subjektivierungsprozessen in der digitalen Medienkultur. Leitende These dabei ist, dass der im professionellen Kunstdiskurs in Anschlag gebrachte Begriff der Kritik noch ein Überbleibsel eines klassischen Verständnisses von Bildung ist, das allerdings zur Beschreibung und Deutung gegenwärtiger ästhetischer kritischer Praxen und damit in Verbindung stehender Subjektivierungsprozesse nicht mehr hinreicht.

Diese These lässt sich in Bezug auf die transformatorische Bildungstheorie stützen. Deren grundlegende Annahme lautet, dass gesellschaftliche und medienkulturelle Transformationsdynamiken auch die individuellen Bildungsprozesse verändern, die sich in gesellschaftlichen, medienkulturellen Milieus vollziehen (vgl. bspw. Friedrichs/Sanders 2002; Koller/Marotzki/Sanders 2007; Koller 2012 oder Jörissen/Marotzki 2009). Diese wurde zuletzt in mediologischer Perspektive durch Jörissen/Meyer (2015) aktualisiert; sie spitzen die These zu, wenn sie schreiben: „Veränderte Medialität führt zu veränderter Subjektivität“ (ebd.: 7). Mit anderen Worten: Nichts ist so gravierend für das Selbstverständnis einer Gesellschaft wie deren mediale Infrastrukturen. Die mit der Einführung des Computers fortschreitende Digitalisierung ist in dieser Perspektive ein Prozess, der tief in die gesellschaftlichen Verhältnisse und gleichsam in die Welt- und Selbstverhältnisse von Menschen eingreift, indem er sowohl Subjektkonfigurationen, Identität, Gedächtnispraktiken, soziale Konfigurationen, Arten und Weisen der Kommunikation sowie kritische Bezugnahmen auf Kultur verändert, um hier nur einige Beispiele zu nennen.

Ändern sich gesellschaftlich-kulturelle Bedingungen von empirischen Subjektivierungs- und Bildungsprozessen, so ändern sich auch die Bedingungen für die theoretischen Begriffe, die solche Prozesse zu beschreiben suchen. Dementsprechend stellt sich die Frage: Reichen die bestehenden Begriffe und theoretischen Beschreibungsangebote aus, um Bildungsprozesse in der digitalvernetzten Medienkultur angemessen zu beobachten und zu beschreiben?

Ich widme mich in meiner aktuellen Forschung dieser Frage insbesondere am Begriff der Medienkritik. Der Begriff der Kritik ist seit Immanuel Kants Konzeption von Bildung (als Projekt der Aufklärung) ein zentrales Element

vieler folgender Bildungskonzeptionen und auch von jüngeren Kompetenztheorien. Ungeachtet seiner zahlreichen philosophischen und bildungsphilosophischen Problematisierungen (vgl. bspw. Schäfer 2004) ist Kritik bzw. Medienkritik auch in den vorliegenden Theorien der Medienbildung und der Medienkompetenz ein grundlegender – wenngleich manchmal nur implizit mitverhandelter – Bestandteil (vgl. Jörissen/Marotzki 2009, Groeben/Hurrelmann 2002) und wurde auch jüngst nochmals im medienpädagogischen Diskurs prominent diskutiert (vgl. Niesyto/Moser 2018). Dem traditionellen Begriffsverständnis von Kritik folgend, konzipieren viele vorliegende Theorien der Medienbildung und -kompetenz Medienkritik als einen distanzierten Umgang mit Medien, der darauf abzielt, deren Darstellungs- und Kommunikationsverfahren zu entschlüsseln und zu verstehen². Dieser Kritikbegriff muss aber angesichts sowohl zeitgenössischer künstlerischer Praxis, als auch jugend- und popkultureller ästhetischer Medienpraktiken befragt werden, die insbesondere auf Nähe, Immersion, Vernetzung, Serialität, Kooperation und Kollaboration und nicht länger auf Distanzierung, Vereinzeln und individuelles kognitives Verstehen abzielen (vgl. Gerlitz 2017). Daraus ergeben sich folgende leitende Fragen: Welche weiteren theoretischen Konzepte liegen vor, um die kritischen Praktiken der Menschen in Bezug auf Medien zu beobachten und zu beschreiben? Wie zeigt sich vor diesem theoretischen Hintergrund Kritik in der aktuellen Medienkultur, wo setzt sie an und wie verfährt sie, worauf bezieht sie sich?

Um auf die skizzierten Probleme und aus ihnen resultierenden Fragen erste Antworten zu formulieren, können wir auf philosophische Vorarbeiten zurückgreifen, denn schon in der kritischen Theorie sowie in der französischen poststrukturalistischen Philosophie liegen komplexere Konzeptionen von Kritik vor als die des aktuellen Kunstdiskurses. Ich werde mich in den weiteren Ausführungen insbesondere auf philosophische Konzepte von Michel Foucault, Gilles Deleuze und Félix Guattari beziehen.

2 Kritik als Praxis der Analyse von Begrenzungen des Wahrnehmens und Denkens sowie der Möglichkeit ihrer Überschreitung

Michel Foucault beschreibt in seinem Vortrag *Was ist Kritik?* (1992) Kritik als eine Praxis, die die Dichotomie von Affirmation und kritischer Bezugnahme

² Eine Ausnahme bilden hier vereinzelte Aufsätze jüngerer Datums, wie beispielsweise Dander 2014.

auf die gesellschaftliche Wirklichkeit hinter sich lässt. Kritik mündet für Foucault in eine Kunst bzw. in eine Technik ein, die ihr auch zu Grunde liegt: „[D]ie Kunst nicht dermaßen regiert zu werden“ (ebd.: 12).³ Welche Praxis aber macht diese Kunst der Kritik aus?

Gegen den alltagssprachlichen Gebrauch des Begriffs konzipiert Foucault Kritik zunächst als eine Praxis, die anstatt Wirklichkeit in gewohnten Formen zu be- oder verurteilen, gerade das Urteil aussetzt. Ähnliches findet sich zwar schon bei Immanuel Kant, wenn er schreibt: „Die kritische Methode suspendiert das Urteil“, allerdings nicht ohne weiter auszuführen, dass diese Aussetzung nur mit einem Ziel geschehe: „Die kritische Methode suspendiert das Urteil in Hoffnung dazu [also zum Urteil, Anm. MZ] zu gelangen.“ (Kant 1963/2008: 459). Judith Butler (2002: 250ff.) betont dagegen in ihrer Lektüre von Foucault, dass Kritik über das Suspendieren, das Aussetzen des Urteils hinausgeht und dass sie genau in dieser Suspension des Urteils nicht wieder zum Urteil zurückkehrt, sondern eine neue Praxis eröffnet – und damit zuallererst andere Wahrnehmungs- und Denkmöglichkeiten (und später auch Handlungsmöglichkeiten). Ein Ergebnis davon kann sein, dass dominierende diskursive Ordnungen der Bewertung und Beurteilung selbst sichtbar und adressierbar werden.

Mit anderen Worten: Eine kritische Praxis in Relation zu technologisch, politisch, kulturell geregelten und normalisierten Erkenntnisweisen kann demnach nur unter der Bedingung gelingen, dass sie in diesen Erkenntnisweisen verankert – also auch in Teilen affirmativ – ist und zugleich das Ziel verfolgt, über dieselben hinauszugehen. Kritik sucht, Gewissheiten und Ordnungen zu hinterfragen, auf die sie selbst in diesem Akt zurückgreifen muss.

Zudem unterscheidet Foucault in seinem Vortrag den Begriff der Kritik vom Projekt der Aufklärung; damit verbunden ist die Abwendung vom rein erkenntnistheoretischen kritischen Projekt Kants. Denn das Problem an der Kant'schen Position (und in der Folge vieler wissenschaftlicher Verständnisse von Kritik) bestehe darin, dass er dem kritischen Unternehmen als vorgängige Aufgabe die Erkenntnis der Erkenntnis aufbürde (vgl. Foucault 1992: 18). Geht es Kant also um Kritik als Erkenntnis der Erkenntnis, und vor allem als Erkenntnis der Grenzen der Erkenntnis, so will Foucault die kritische Haltung als Überschreitung genau dieser Grenzen verstanden wissen. Kritische Haltung ist für Foucault dementsprechend eine „Grenzhaltung“, die präzise historische

3 Der Begriff Kunst steht hier in nahem Verhältnis zum griechischen Wort *techne*, so nennt Foucault die Kritik in seinem Vortrag nicht nur eine „Kunst“ und eine „Tugend“, sondern auch eine „Technik“. Damit verweist er auf eine begriffliche Tradition, die auf die ersten Verwendungen des Begriffs Kritik als *kritiké techne*, die Kunst des Unterscheidens zurückreicht. Vgl. dazu bspw. Platons *Politikos* (1991: 260b).

Analysen der jeweiligen gesellschaftlich gesetzten Grenzen mit der beständigen Probe ihrer Überschreitung oder Subversion zusammenführt. Damit wird inmitten der gegebenen, machtvollen sozio-kulturellen, politischen, ökonomischen, technischen sowie medientechnologischen Verhältnisse ein minimaler Freiheitsraum eröffnet, den Foucault (2005: 544ff.) als je konkrete Möglichkeit der Umgestaltung der Verhältnisse versteht. Machtbeziehungen werden in dieser Perspektive zu einem Feld von Möglichkeiten, scheinbare Notwendigkeiten werden in ein Feld von Reversibilität und Potenzialität verwandelt. Zugespitzt formuliert: Foucault beschreibt einerseits, dass man sich im kritischen Unternehmen nie außerhalb von Regeln, von Vorschriften oder anderen machtvollen Kräfteverhältnissen begeben kann, aber er betont andererseits, dass es darum gehe, mit diesen Regeln zu spielen (auch dann, wenn man sie im Kant'schen Sinne noch nicht in Gänze erkannt und verstanden habe), d.h. sie auch zu subvertieren, modifizieren, zu transformieren. Foucault interessiert sich demnach nicht nur für die Elemente und die Regeln, die das gesellschaftliche Spiel der Subjektivierungen konstituieren, und für deren Regelhaftigkeit, sondern vor allen Dingen auch dafür, wie sich diese Regeln verändern lassen.

Die hier mit Foucault skizzierte kritische Praxis ist somit immer eine mediale, eine vielfach vermittelte Praxis. Sie ähnelt strukturell dem, was ich unter ästhetischer Praxis verstehe: eine Praxis, die durch Hingabe an die Sache, und gleichsam durch eine Sensibilisierung auf allen Ebenen der Erfahrung, mithin der Wahrnehmung, der Gefühle und des Denkens, und letztlich auch durch Widerständigkeit gekennzeichnet ist. In der ästhetischen Erfahrung sind wir in unserer Wahrnehmung und dem Denken nicht länger allein darauf ausgerichtet, wie wir eine Situation beurteilen. Wir widerstehen einer ökonomischen Logik und bewerten ein Geschehen, eine Situation nicht danach, welche Ziele und Zwecke wir in ihr verfolgen, welchen Nutzen wir von ihr haben oder was wir in dieser Situation handelnd erreichen können, sondern schenken gerade auch Wahrnehmungen, Empfindungen, Gedanken und Imaginationen Aufmerksamkeit, die in alltäglichen Handlungszusammenhängen meist durch die zuvor genannten Reduktionsmechanismen aus der Wahrnehmung ausgeschlossen werden. Ästhetische Praxen sind damit untrennbar und in einem ganz spezifischen Sinne an die Wahrnehmung gekoppelt. Die Spezifik der Kopplung besteht in einem übenden, reflexiven und letztlich differenzierenden Bezug auf eigene und fremde Wahrnehmungsweisen *in, mit* und *durch* die verschiedenen ästhetischen Praktiken. Sie beziehen sich auf die Wahrnehmung *als* Wahrnehmung, untersuchen dieselbe auf ihre Beschaffenheit und Gewordenheit, in Hinblick darauf, was sie gegenüber anderen Formen des Vernehmens und Verstehens vermögen und wie sie unsere Welt- und Selbstverhältnisse mitformen. Damit kommt der ästhetischen Praxis schon auf der Ebene der Wahrnehmung ein kritisches Potential zu. Nicht nur spielt sie

dem ästhetischen Urteilen zu, sondern vielmehr bildet ästhetische Praxis im Sinne Foucaults innerhalb des Feldes der Wahrnehmung neue Wahrnehmungs- und Darstellungsmöglichkeiten aus.

Ästhetische Praxis findet nicht nur im professionellen Feld und Diskurs der Künste statt, sondern kann sich prinzipiell immer, überall und mit jeglichen Gegenständen vollziehen. Jüngere ästhetische, medienästhetische sowie medienökologische Ansätze weiten die Bedeutung ästhetischer Erfahrung und Praxis sogar noch aus, wenn sie wie Jacques Rancière (2006: 25ff.) ihr in politischer Perspektive die Möglichkeit zur *Aufteilung des Sinnlichen* zusprechen, die im komplexen Zusammenspiel und in der Interaktion verschiedener ästhetischer Regime (z.B. Kunst, Politik, Wissenschaft) entsteht. Eine solche Aufteilung erzeugt – neben signifikanten Ausschlüssen – eine sinnliche Gemeinschaft als

„ein Rahmen der Sichtbarkeit und Intelligibilität, der Dinge oder Praktiken unter einer Bedeutung vereint [...]. Eine Gemeinschaft des Sinnlichen entsteht, wenn Raum und Zeit auf eine bestimmte Weise eingeteilt und dadurch Praktiken, Formen der Sichtbarkeit und Verstehensmuster miteinander verknüpft werden.“ (ebd.: 71).

An das Konzept ästhetischer Regime knüpfen wiederum jüngere medienwissenschaftliche Forschungen zur Medienökologie und -ästhetik (zum Teil auch kritisch) an, die, ausgehend von Félix Guattaris Überlegungen zu einem neuen ästhetischen Paradigma der Subjektivitätsforschung, die komplexen Zusammenhänge zwischen technischen Entwicklungen und den Modi menschlicher Wahrnehmungen und Erfahrungen, ihrem Fühlen und Denken untersuchen (vgl. z.B. Hörl 2011, 2016 und Hörl/Hansen 2013).⁴ Dabei fokussieren diese

4 Ein Paradigma des medienökologischen Denkens ist die radikale Bejahung eines „Relational-Seins“ (Debaise nach Hörl 2016: 39) im Gegensatz zum „Individual-Sein“. Oder um es mit anderen Worten zu sagen: Alles hängt mit allem zusammen, die Leitformel des ökologischen Denkens und der Umweltbewegungen der 1970er Jahre ist heute medienwissenschaftlicher Allgemeinplatz. Das medienökologische Denken geht dementsprechend einher mit einem Medienbegriff, der nicht länger (nur) Einzelmedien erfasst, sondern sich insbesondere für Medienensembles und ganze Netzwerke medientechnologischer Verbindungen interessiert, die sich in ihrem je spezifischen Gebrauch herstellen, stabilisieren, auflösen und umwandeln. Medien werden in dem skizzierten ökologischen Sinne als Infrastrukturen von Wahrnehmungen, Affekten und Handlungen von sowohl menschlichen als auch nicht-menschlichen Akteuren thematisch. Sie ermöglichen, erzwingen und verschließen Verbindungen, Relationen auf vielen Ebenen, wie beispielsweise auf bio- und soziotechnologischer Ebene; zugleich werden Wahrnehmungs- und Handlungsmöglichkeiten auf die an diesen Prozessen beteiligten Akteure verteilt, und man spricht von einer *Environmental Agency*, die weder von Menschen noch von Technologien allein dominiert wird. Diese verteilte Subjektivität, Erfahrung und Handlungsmacht taucht allerdings nicht erst mit der Computertechnologie auf, sondern es lassen sich eine Vielzahl von ökologisch argumentierenden Positionen anführen (z.B. Gilles Deleuze, Félix Guattari, Erich Hörl, Bruno Latour, Brian Massumi, Jean-Luc Nancy, Gilbert Simondon, Bernard Stiegler), die herausstellen, dass Menschen immer schon in Be-

Untersuchungen eine andere als die klassische Subjektivität, es geht ihnen vielmehr um eine Kartographie von „transpersonalen, nicht-subjektivistischen, präkognitiven und präperzeptiven Gefügen menschlicher und nicht-menschlicher Akteure“ (Hörl/Hansen 2013: 11), die eine Subjektivität produzieren, die nicht länger mit der Vorstellung eines autonom wahrnehmenden und urteilenden Subjekts in Deckung zu bringen ist, sondern eben auch technologisch präfiguriert und miterzeugt wird.⁵

3 Dispositive: Subjektivierung und Agency in medienökologischer Perspektive

Entsprechend der zuletzt skizzierten medienökologischen Perspektive thematisieren Ästhetik bzw. ästhetische Praxen nicht (nur) Weisen des Sehens, Hörens, Sagens, Empfindens etc., sondern insbesondere das Hervorbringen und Ereignen von (Nicht-)Hörbarkeit, (Nicht-)Sagbarkeit, (Nicht-)Sichtbarkeit, (Nicht-)Empfindbarkeit etc. und somit das, was sich als Ästhetisches Milieu verstehen lässt⁶. Um die komplexe, auch technische und medientechnologische Vermitteltheit von ästhetischen Milieus und ästhetischer Praxis besser zu verstehen und ihre komplexen Expositionen zu beschreiben, möchte ich mich auf einen weiteren Begriff Foucaults beziehen, der in der Folge von Denkern wie Jean-François Lyotard, Gilles Deleuze und Giorgio Agamben aufgenommen und weiterentwickelt wurde. Die Rede ist vom Begriff des Dispositivs.

zug auf Techniken und Technologien zu Subjekten wurden und dass uns diese subjektivierenden Teilungs- und Teilhabeprozesse in der gegenwärtigen globalen, digitalvernetzten „Technosphäre“ (vgl. Hörl 2016: 42ff.) in ihrem ganzen Ausmaß deutlicher bewusst werden. Die kulturwissenschaftliche Medienökologie unterscheidet sich dementsprechend von frühen medienökologischen Ansätzen, die in anthropozentrischer Perspektive vor allem die Reduzierung des Mediengebrauchs (insbesondere der Bildschirmmedien) forderten und die bis heute den Begriff der Medienökologie in der Kommunikationswissenschaft, der Medienpädagogik und auch in Teilen der Kunstpädagogik mitbestimmen.

- 5 Die achte Ausgabe der Zeitschrift für Medienwissenschaft zum Thema „Medienästhetik“ (Hörl/Hansen 2013) versammelt einige solcher Kartierungen. Besonders interessant in dem hier vorgestellten Zusammenhang sind die Beiträge von Olga Goriunova zum Verhältnis von Internet-Meme, Hacking und Individuation und von Ralf Junkerjürgen zu *Sweded Movies* als einem Ausdruck partizipativer ästhetischer Medienpraxis.
- 6 Unter Ästhetischen Milieus verstehe ich medientechnologische und -kulturelle, also auch symbolisch-imaginäre Milieus, welche Sinnlichkeit grundlegen und damit Subjektivierungen im Kontext von ästhetischer Praxis zuallererst möglich werden lassen. Wahrnehmungen, Affizierungen und Gefühle erscheinen dann als je andere Aktualisierung dieser vorgängigen Differenzialität. Diese präindividuellen, medientechnologischen Milieus, sind in medienästhetischen und -ökologischen Studien genauer zu untersuchen.

Wie auch seine Zeitgenossen Lyotard und Deleuze ging es Foucault mit dem Begriff des Dispositivs darum, eine Art Apparatur, ein Gefüge in den Blick zu bekommen, das neben vielfältigen Diskursen, Institutionen, Architekturen (also räumlichen Anordnungen) auch Techniken, Praktiken und dergleichen mehr umfassen kann. Das Dispositiv ist „das Netz, das man zwischen diesen Elementen herstellen kann“ (Foucault 2003: 392). Der Begriff des Dispositivs ist dabei auf einer *Mesoebene* angesiedelt, der auch Konzepte wie Struktur, System und Diskurs angehören. Das Dispositiv ist zudem ‚kleiner‘ als Episteme, Kultur oder Gesellschaft und wiederum ‚größer‘ als Ereignis, Aussage oder Handlung. Es unterläuft alle Versuche, das Subjekt von der Gesellschaft oder die Gesellschaft von ihren Subjekten her zu denken, indem es ein mittleres Feld der Indifferenz beider Ebenen eröffnet. Beschreibt man technische Zusammenhänge als materielle Dispositive, dann kommt die gerichtete, aber letztlich nicht vollkommen determinierte Wirksamkeit technischer und technologischer Ein- und Vorrichtungen in den theoretischen Blick.⁷ Die Wirksamkeit der Technik wird vor allem als bzw. durch ihre gesellschaftliche Wirksamkeit, durch ihre kulturellen Effekte sichtbar. So prozessieren vernetzte Computer eben nicht nur Informationen, sondern produzieren bzw. subjektivieren immer auch einen bestimmten Typus von Nutzer*in sowie eine diesen Nutzer*innen korrespondierende Welt. Letzteres bekommt aktuell große Bedeutung, da die weltweiten technoökologischen Netzwerke Wahrnehmbarkeiten (Perzepte und Perzeptionen) und Empfindsamkeit (Affekte und Affektionen) produzieren, die *vor* jeder sinnlichen Erfahrung und Wahrnehmung von menschlichen Körpern liegen (vgl. Hörl 2016).

Lyotard (1983) fügt zu Foucaults Verständnis des Dispositivs energetische, phantasmatische, narrative und libidinöse Anteile hinzu. Das Dispositiv arrangiert für Lyotard nicht nur gesellschaftliche Kraftverhältnisse; es ist nicht nur ein heterogenes Gefüge von Macht, Materialität und Wissen, sondern darüber hinaus auch als Kontinuum von Kommunikation, Libido und Imagination zu verstehen. Die Wirksamkeit von Technik besteht, so lässt sich mit Lyotard zeigen, nicht nur darin, dass Instrumente etwas verändern, Maschinen etwas erzeugen und Computer eine Welt berechnen, informieren und simulieren. Technische Artefakte sind immer auch symbolisch adressiert, sie bilden Projektionsflächen und Motoren der menschlichen Libido und Einbildungskraft.

Gilles Deleuze (1992) hebt in seiner Relektüre von Foucaults Schriften, deutlich die „Riß-, Spalt und Bruchlinien“ (ebd.: 157) hervor, die Dispositive durchziehen und es für die Möglichkeit einer Subversion und Transformation öffnen. In Bezug auf die technischen Apparaturen und Medientechnologien in

⁷ An anderer Stelle habe ich materiell-mediale Dispositive und ihre Effekte am Beispiel des Kinos (Zahn 2014a) und von Onlinevideo-Plattformen (Zahn 2014b) zu beschreiben versucht.

Dispositiven bedeutet das, dass jeder Versuch einer totalisierenden (Wesens-)Bestimmung ihres Funktionierens und ihrer Wirkungen scheitern muss. Sie *werden* jeweils in je spezifischen geographischen, historischen und sozio-kulturellen Zusammenhängen und Kämpfen, und ihre Bestimmungen sind abhängig von dem, was sie jeweils mit uns Menschen machen und was wir mit ihnen machen. Mensch und Technik *werden* gemeinsam in einer unhintergehbaren Verschränkung und Wechselbeziehung, sie führen in die schon von Foucault benannte paradoxe Spannung von subjektivierender Unterwerfung und subjektiver Handlungsmacht, von Macht und Fähigkeit. Dementsprechend entdeckt Deleuze in der Überschreitung der einfachen Differenz von Mensch und technischer Maschine andere hybride Akteure, mit denen sich alternative Möglichkeiten der Kritik, Subversion und Freiheit verbinden.

Das Dispositiv steht damit gerade nicht für eine Technik vollständiger und gelingender Kontrolle. Seine vielfältigen, sich oft widersprechenden Wirksamkeiten öffnen das Dispositiv vielmehr für Möglichkeiten von Kritik, Subversion und Transformation im Sinne einer Umdefinition und Umwertung, für das also, was beispielsweise im Kontext der Cultural Studies als eine Form der widerständigen *Agency* bezeichnet wird⁸. Subjektivierung und *Agency* in Dispositiven bilden demnach keine Gegensätze, sondern sind sich wechselseitig Bedingung der Möglichkeit und Unmöglichkeit zugleich. *Agency* sollte dabei allerdings nicht in einem instrumentellen Sinne handlungstheoretisch gedeutet werden; sie steht vielmehr für eine Fähigkeit der kritischen Aneignung des Situationspotentials von Dispositiven, aus der Subjekte allererst hervorgehen.

4 Ästhetische Dispositive kritischer Praxis

An diese Skizze des Dispositivs als relationaler Zusammenhang, der sowohl Subjektivierung als auch *Agency* zur Transformation dieses Zusammenhangs ermöglicht, lassen sich die Überlegungen von Jens Badura zu einem *Ästhetischen Dispositiv* anschließen. Mit Bezug auf Foucault (und Deleuze) konzipiert Badura (2011) seinen Begriff des Ästhetischen Dispositivs. Er betont dabei, trotz der jüngeren Versuche in den Sozial- und Kulturwissenschaften den Dispositiv-Begriff zu operationalisieren, dessen Vagheit als heuristische Begriffsskizze: „Kurz: Dispositive gibt es nicht, sie sind ein begriffliches Hilfsmittel zur Beschreibung von Zusammenhängen und Wechselwirkungen

8 Der Agency-Begriff lässt sich selbstverständlich nicht auf den Diskursraum der Cultural Studies begrenzen, sondern er hat diese Grenzen längst überschritten und sich weiter verbreitet. So ist er beispielsweise auch in der Techniksoziologie (Rammert/Schulze-Schaeffer 2002) zu finden.

zwischen Heterogenitäten mit dem Ziel alternativer Welterschließungsoptionsschöpfung“ (ebd.: 1). Es geht Badura im Anschluss an Foucault mit dem Begriff

„um Faktorenkonstellationen, die Subjekte ‚machen‘ bzw. Subjektivierungsdynamiken und Weltverhältnisbildungen in einer jeweiligen Gegenwart strukturieren und nicht allein in dem konzeptualisierbar sind, was als ‚der Diskurs‘ eine steile kulturwissenschaftliche Karriere gemacht hat, sondern anderer – auch und vor allem ästhetischer und phänomenologischer – Aufmerksamkeiten bedarf“ (Badura 2011: 2).

Was kann man nun unter der angesprochenen „ästhetischen Aufmerksamkeit“ verstehen? Ästhetik bzw. ästhetische Welterschließung – zusammen mit ihrem performativen Modus der ästhetischen Erfahrung – öffnet sich den Erfahrungsdimensionen von Welt und Selbst, die einer hermeneutischen, diskursiven und begrifflich-rationalen Zugriffsweise verschlossen bleiben – wohlgemerkt, ohne sich dabei von einer begrifflichen Reflexion vollkommen abzuwenden. Die ästhetische Erfahrung entsteht und *wird* vielmehr in dem Spannungsverhältnis zwischen Ding und Zeichen, Sinnlichkeit und Sinn.

„So gesehen ‚funktioniert‘ ästhetische Praxis nur als Zusammenspiel dieser je für sich stehenden Erkenntnisformen. Zugleich aber liefert dieses Zusammenspiel der ästhetischen Praxis eine spezifische Motivation genau das unmögliche ‚Übersetzen‘ immer neu zu versuchen, also fortwährend die Grenzwände des Begrifflichen auszubeulen – deshalb ist ein ästhetisches Weltverhältnis immer ein transformatives Weltverhältnis und eine ästhetische Praxis stets Auslöser von Verschiebungen in der Sensibilität und der konzeptuellen Kreativität.“ (ebd.: 4f.)

Man kann diese spezifische Aufmerksamkeit des ästhetischen Weltverhältnisses mit Martin Seel (2003: 44) auch als ein „Gewahr-werden“ der augenblicklichen Erfahrung jenseits einer funktionalen Orientierung beschreiben. Wir sind dann in unserer Wahrnehmung und Vorstellung also nicht länger allein darauf ausgerichtet, was wir in dieser Situation erkennend oder handelnd erreichen können, sondern schenken gerade auch Wahrnehmungen, Empfindungen und Imaginationen Aufmerksamkeit, die sonst durch die alltäglichen Reduktionsmechanismen ausgeschlossen werden. Für Badura sind dementsprechend mit dem Begriff des Ästhetischen Dispositivs solche,

„aus heterogenen Faktoren zusammengesetzte ‚Apparate‘, zu begreifen [...], in denen ästhetische Welterschließung im eben beschriebenen Sinne möglich und idealerweise begünstigt wird. Da ästhetische Welterschließung keineswegs nur im Zusammenhang mit Kunst [...] stattfindet, handelt es sich strukturell gesprochen bei ästhetischen Dispositiven um Produktionseinheiten zur Ermöglichung von transformativen Erfahrungen, ausgelöst durch erwartungstransgressive Erlebnisse – um Konstellationen also, in denen ästhetische Praxis ins Werk gerät“ (Badura 2011: 8).

Er unterscheidet die Ästhetischen Dispositive noch hinsichtlich ihrer Ermöglichung in Dispositive erster Ordnung, „als Bedingung der Möglichkeit ästhetischer Weltverhältnisse“ und solche zweiter Ordnung, die „als Inszenierungszusammenhang zur gezielten Provokation ästhetischer Welter-schließung“ (ebd.: 4) verstanden werden können.

Mit diesem speziellen dispositivtheoretischen Blick will ich mich nun einer künstlerischen Arbeit der *Post-Internet Art* nähern und danach fragen, ob und *wie* sie uns, weit entfernt davon, bloße Abbildung oder Affirmation sozialer, medienkultureller Wirklichkeit zu sein, kritische Praxis zeigen und gleichsam andere Möglichkeiten des Wahrnehmens, Denkens und Handelns eröffnen kann.

5 Zum Beispiel: Ryan Trecartins „Re’Search Wait’S“

Ryan Trecartin ist ein 1981 in Texas geborener Künstler, der in Los Angeles lebt und arbeitet. Seit 2000 hat er, unter anderem zusammen mit der Bildhauerin Lizzi Fitch, eine beachtliche Anzahl von Videoarbeiten produziert, die sowohl auf Onlinevideoplattformen wie *YouTube* und *vimeo* als auch mittlerweile – nachdem Trecartin 2006 auf der New Yorker Whitney Biennale einer breiten kunstinteressierten Öffentlichkeit vorgestellt wurde – in zahlreichen repräsentativen Museen und Galerien weltweit zu sehen sind. Die Videos haben sich im Laufe der Jahre von einer Home-Movie-Ästhetik der ersten Arbeiten zu komplexen, raumgreifenden Video-Installationen mit mehreren Screens entwickelt. Für viele Kurator*innen, Museumsdirektor*innen und Sammler*innen ist Trecartin der Vorzeigekünstler der *Post-Internet Art*. Im Fokus meiner Betrachtung steht die vierteilige Serie „Re’Search Wait’S“, die in den Jahren 2009-2010 entstanden ist.

In einer ersten Annäherung lassen sich Trecartins Videos (er nennt sie ‚*Movies*‘) als *Mashups* beschreiben, die ihren Betrachter*innen einiges an medialer Vielschichtigkeit und Intertextualität zumuten; *Mashup*, weil man einzelne in die Videos integrierte Samples sowohl von kulturellen Artefakten und medialen Inhalten, als auch von symbolischen Codes ihrer Darstellung noch erkennen kann, obwohl Trecartin sie, zusammen mit seinem Ensemble von beteiligten Künstler*innen und Schauspieler*innen, in kollektiver Individuation aneignet, mischt und verändert ausgibt.

Dabei folgen die Videos ziemlich genau Lev Manovichs Definition des digitalen Films aus seinem Buch *The Language of New Media* (2001), nach der herkömmliche Filmaufnahmen, die sog. *live action*, wie z.B. die Performances

von Trecartin und seinen Schauspieler*innen, nur noch Rohmaterial zur weiteren Bearbeitung sind: Animiert, manipuliert werden sie im Prozess der Postproduktion mit weiteren schon existierenden, gefundenen Bildern, Tönen sowie 3-D-Animationen zusammen montiert. Nahezu keine Einstellung, kein Bild, das wir in seinen Arbeiten sehen, kein Ton, Sound, keine Stimme, die wir hören, wurde nicht mittels einer digitalen Schnittsoftware bearbeitet und manipuliert.

Zudem arbeitet Trecartin mit Überlagerungen und Verdichtungen der uns bekannten Formate und symbolischen Codes der aktuellen globalen Medienkultur, wie sie sich auf den Plattformen der Sozialmedien von *YouTube*, *Instagram*, *Twitter* bis *Facebook* darstellen – am deutlichsten wird dies im frontalen Adressieren der Kamera, wie wir es aus der *Selfie*-Kultur und den *YouTube*-Kanälen kennen. Insgesamt gewinnt die Kamera in Trecartins Videos die Bedeutung einer Mitspieler*in, einer Akteur*in, die/der soziale Aktionen initiiert, vorantreibt und gleichsam transformiert: unter Arbeitskolleg*innen, Freund*innen sowie in der Familie, im Museum, auf Reisen, Geschäftsmeetings oder auf Partys.

Auf der Ebene der Montage werden die bewegten Bilder, Schrift und Töne Schicht um Schicht übereinandergelegt oder in Split-Screens nebeneinander präsentiert, sodass ein dicht gewebtes Netz aus Zitaten und Anspielungen entsteht. Dadurch erreichen die Videos eine Komplexität an Aussagen und simultanen audiovisuellen Artikulationen, die die Aufmerksamkeit ihrer Betrachter*innen übersteigen, die diese (noch) in erster Linie mit Büchern und narrativen Filmen – allgemeiner: mit linearen, sukzessiv prozessierenden symbolischen Formen – gebildet haben. Trecartins Videos können (oder müssen) daher immer wieder und wieder gesehen werden. Im wiederholten Sehen lässt sich dann das vielfach Geschichtete und Gefaltete seiner *Movies* entfalten und es erschließen sich serielle Bezüge innerhalb der Videos und hin zu anderen medialen Artikulationen und kulturellen Erzeugnissen.

Die symbolischen Codes und medialen Artikulationen, auf die sich Trecartins Videos beziehen, aus deren Versatzstücken und Samples (Bilder, Töne, Sounds, Musiken, Körperhaltungen, Gesten, Mimiken, Akzente, Aussagen, u.a.m.) sie sich zusammensetzen, werden aber von ihm, seinen Co-Autor*innen und Schauspieler*innen nicht einfach nur wiederholt, sondern, wie man in Bezug zu kunst- und filmhistorischen Vorläufern sagen kann, verändert und verschoben. Die queeren Travestien und Performances der Akteure in Trecartins Videos erinnern beispielsweise an Cindy Shermans photographische Serien oder an filmische Ensemblearbeiten von John Waters. Legen Shermans Verkleidungen den Einfluss der Gesellschaft und der damaligen Leitmedien Kino und Fernsehen auf die subjektive Identitätsbildung offen und befragen Waters Filme die Normierungen der Konsumgesellschaft, beziehen Trecartins

Travestien zudem noch den Einfluss digitaler Medien und des Internets mit ein.

Trecartins Arbeiten verweisen in ihren Überzeichnungen zwar auf eine noch zukünftige Welt, die aber nicht mehr weit entfernt scheint: eine Welt, in der alles was wir tun, was wir in/mit/über digitale/n Medien wahrnehmen und kommunizieren, potentiell als Datenspur aufgezeichnet und zu unbestimmter Zeit ausgewertet, repliziert oder mit anderen Daten gemixt und geremixt werden kann. Aus dieser Zukunft betrachtet werden Castingshows, *Facebook*, *Instagram* und *Twitter*, Selfies, YouTubevideos, Datenclouds und Abhörprogramme nur Vorübungen gewesen sein für eine Welt, in der alles Lebendige als Code erfasst sein wird, nach Belieben replizierbar und veränderbar.

Die vorherrschenden symbolischen Formen der digitalen Kultur sind die Serie und die Datenbank⁹. Und Trecartins Videos verstehe ich als Übergang, als Hybrid zwischen filmischer Narration, Serie und datenbankgeneriertem Remix-Video. Wir sehen zwar noch eine Art filmische Handlung mit Schauspiel und Figuren, diese kann aber nicht mehr als Erzählhandlung oder lineare Narration (wie wir es aus Kino- und Fernsehfilmen kennen) verstanden werden, sondern präsentiert sich vielmehr als eine vielschichtige Zeitskulptur, als audiovisuelle Montagen von digitalem Material aus der größten globalen Datenbank: dem Echtzeitarchiv des *www*¹⁰.

In seinen Videos scheint nichts und niemand wirklich am richtigen Platz zu sein, vielmehr umschwirren uns als Betrachter*innen die Dinge, Bilder und Zeichen, die geschaffen wurden, um uns Orientierung zu geben. Trecartins Videos verweigern durchgehend ihren Betrachter*innen eingeübte dichotome Strukturierungen und orientierende Binaritäten wie real-virtuell, männlich-weiblich, Selbst-Anderer und weitere Identifizierungen wie geographische, ethnische und soziale Herkunft der auftretenden Figuren. In diesem Zuge verlieren die ästhetischen Figuren der Videos eine stabile Identität. Oft wird eine Figur von mehreren Schauspieler*innen *performs*, noch häufiger spielt ein*e Schauspieler*in in einem Video mehrere Figuren unterschiedlichen Geschlechts, Alters oder sozialer Herkunft. Figuren können mehrfach im Bild erscheinen oder die physikalischen Gesetze von Zeit und Raum aufheben, sie

9 Zentralperspektive, zweiwertige Logik und die lineare Erzählung sind als symbolische Formen zwar noch existent, verlieren aber an gesellschaftlicher und kultureller Bedeutung.

10 Seine Movies unterscheiden sich dabei von anderen künstlerischen Arbeiten im Medium des Films, die die Fülle der digitalen Informationen aus dem *www* in bekannte Formen zwingen, um sie zu harmonisieren und zu zähmen, so wie beispielsweise das Projekt *Life in a day* (2011), das die räumlich, zeitlich und kulturell heterogenen Videodaten der YouTube-User auf das Format des Kinofilms zusammenschneidet.

können ihr Aussehen, ihre Gestiken und Mimiken, Stimmfarben, Sprechgeschwindigkeiten u.a.m. im Laufe eines Videos oder über mehrere Videos einer Serie hinweg ändern.

Dadurch erscheint es so, dass körperliche, habituelle und sprachliche Vermögen der Figuren von ihrer Herkunft abgetrennt sind, sobald sie als audiovisuelle digitale Daten in der weltumspannenden Hypersphäre existieren: Nicht nur das Geschlecht hat sich vom biologischen Körper gelöst, auch bestimmte Verhaltensweisen und Gesten der Person haben sich von sozialer Herkunft und der Akzent hat sich von der geographischen Herkunft unabhängig gemacht. Und Trecartins Figuren können sich diese verschiedensten körperlichen Gesten und Mimiken sowie Verhaltens- und Sprechweisen daher scheinbar leicht aneignen, sie wie eine *Software* oder eine *App* benutzen.

Die gelegten interpretativen Spuren in der ästhetischen Lektüre (vgl. Zahn 2012) von Trecartins Videos ließen sich noch weiter verfolgen und könnten dabei noch ausdifferenziert werden. Das muss allerdings an anderer Stelle geschehen. Es konnte aber gezeigt werden, dass in dispositivtheoretischer Perspektive Trecartins Videos – als ein Beispiel ästhetischer Praxis – uns in verdichteter und parodistischer Weise aktuelle Wirklichkeit erfahren lässt und *kritisch* auf ihre Möglichkeiten und Abweichungen, eben auf das, was noch nicht ist, verweist. Das tun Trecartin und seine Mit-Autor*innen und -spieler*innen vor allem, indem sie eine neue ästhetische Praxis erfinden und damit auch andere künstlerische Arbeiten, hier eine neue Form der Videos erschaffen. Sie zeigen mit jeder Einstellung, dass wir in einem neuen Medium leben: in der postdigitalen Medienkultur, in der das, was wir Realität nennen, aufs Engste mit dem *WorldWideWeb* verschlungen ist. Gleichsam verweisen sie auf eine andere Subjektivität, bzw. auf andere subjektivierende Praktiken – zum einen dadurch, dass sie stabile, klar umrissene Identitäten und bestehende symbolische Ordnungen als beständige negieren, und zum anderen (damit verbunden) in der Weise ihrer kollektiven Aneignung und Umdeutung von vorliegendem popkulturellen Material und Wissen.

6 Medienbildungstheoretische Anschlüsse

Wie aber können die Erfahrungen von Trecartins Videos für eine Bestimmung heutiger Bildungsherausforderungen in der aktuellen Medienkultur weitergedacht werden?

1. Digitale Plattformen der Sozialmedien wie Youtube können durch die unterschiedlichen ästhetischen Praktiken ihrer User/Prosumer zu Ästhetischen

Dispositiven im Sinne Baduras werden. Das artikulieren die vorgestellten Remix-Videos von Trecartin – damit ist aber nicht gesagt, dass die von Trecartin (und seinem kreativen Kollektiv) erfundenen ästhetischen Formen die einzigen wären, um sich in einer ästhetischen Praxis (medien-)kritisch zu artikulieren, zu verhalten. Es gibt in den Sozialmedien weitere ästhetische Praktiken und interessante Artikulationen (vom Glitch über die zahlreichen Formen des Remix bis hin zu subversiven und transformativen Formen des Hackens und Moddens), die ähnliches kritisches Potential entfalten können.

Trecartins *Movies*, als ein Beispiel für Remix-Videos, zeigen ein umfangreiches populäres Wissen von den symbolischen und ästhetischen Strukturen der audiovisuellen Bilder, auf die sie sich wiederholend beziehen, um dabei aber auch mit der Rekombination der technologischen Apparate, Körper, Techniken und Praktiken sowie dem symbolisch-imaginären Material neue Verbindungen im postkinematographischen audiovisuellen Dispositiv zu experimentieren, zu spielen und neue Möglichkeiten der Darstellung und Wahrnehmung zu probieren. Die Remix-Videos eröffnen damit Möglichkeiten ästhetischer Welterschließung, die ihre Rezipient*innen zum Anders-Wahrnehmen und Anders-Denken anregen und damit in ästhetische Erfahrungen verstricken können.

Es stellt sich aber dabei für jede ästhetische Praxis sowie für jede künstlerische Arbeit von neuem die Frage, ob sie tatsächlich als subversives Grenzgeschehen im Sinne Foucaults fungiert, Spiel- und Deutungsräume öffnet oder eher zu einer Trivialisierung von Kritik beiträgt (Masschelein 2003: 129ff.). Kritik ist dann in das Gegebene eingepasst und erlaubt gerade dessen Fortführung. Sie besitzt, anknüpfend an Jan Masschelein, die Funktion, das Gegebene zu optimieren, und bildet damit ihre eigene Trivialisierung. Mithin ist die Frage aufgeworfen, wie ihre kritische Praxis an der *Deixis*, an den Formen des Zeigens oder im weiteren Sinne des Darstellens und Wahrnehmens auf epistemologische, politische oder ethische Fragen übergreifen kann. Trecartins Videos halte ich bezüglich der Verschränkung von ästhetischen und ethischen Fragen für ein gutes Beispiel.

2. Halten wir zunächst fest: Die Identität von Personen, Tieren und Dingen scheint in Trecartins Videoarbeiten, in der Welt, die sie zur Darstellung bringen, sowohl als prekär und instabil, als auch als extrem formbar und durch die *in* und *mit* den digital-vernetzten Medien handelnden Subjekten nach Belieben gestaltbar. Ich folge zwar Trecartins Technikoptimismus nicht, der eine Gesellschaft von frei gestaltbaren, fließenden Identitäten entwirft, die sich in naher Zukunft nicht nur ihre Biographien und ihr soziales Geschlecht, sondern auch ihre Körper mittels digitaler Technologien und den Konsumgegenständen einer *Hyperkulturindustrie* (Stiegler 2008) werden formen können. Es lässt sich aber mit Bezug auf Deleuze und Guattari (1997) sagen, dass die Videos

eine strukturell *schizoide* Subjektivität inszenieren. Dieses geteilte Subjekt existiert ohne stabile Identität, es ist daher nicht länger individuell, sondern *dividuell*. Das *Dividuum* ist zwar auch noch als Einzelnes erkennbar, aber nicht abgeschlossen, nicht ungeteilt, eben nicht individuiert in der Welt, sondern in mannigfaltige Bezüge, Teilhabe- und Teilungsprozesse verschiedenster Größenordnung mehr oder weniger bewusst verstrickt, die es wiederum unablässig informieren (auch im Sinne von *In-Form-bringen*) und subjektivieren. Es ist dementsprechend ständig im Werden, ergriffen und geformt in Beziehung zu anderen Menschen, Medientechnologien, kulturellen Praktiken, Dingen und Zuständen (vgl. Ott 2015; Raunig 2015).

Trecartins Videos ermöglichen es so, die bildenden Potenziale eines gesellschaftlichen, kulturellen und medientechnologischen *Außen* des Subjekts zu denken – darin liegt auch ihre bildungstheoretische Provokation. Bevor wir als Menschen wahrnehmen, denken, sprechen oder handeln, stehen wir heute immer schon in einem digitalen, audiovisuellen Bewusstseinsfeld der Bildproduktion, der Blickreflexion, der Sicht- und Hörbarkeit. Die Bildproduktion dieses audiovisuellen Dispositivs funktioniert als große, weltumspannende digitale Maschine, für die die Unterscheidung von Innen-Außen, real-virtuell sowie durch geographische, nationale wie kulturelle Grenzen keinen Sinn mehr macht und an deren Funktionieren man als Mensch begehend teilhat, indem man ihre Bewegungen mitvollzieht.

Mit anderen Worten: Die Erfahrung von Trecartins Videoarbeiten erlaubt den bildungstheoretisch interessierten Betrachter*innen (als eine mögliche wissenschaftliche Betrachter*innenperspektive) nicht länger, Subjekte als das intentionale Zentrum ihrer handelnd erschlossenen Welt zu denken. Darüber hinaus legen sie nahe, das Subjekt unterhalb der sprachlich-diskursiven Subjektkonstruktionen als singuläres, spezifisch montiertes (aus heterogenen Elementen zusammengesetztes) audiovisuelles Bewegungsbild zu verstehen, das sich wiederum auf besondere Weise auf alle anderen audiovisuellen Bewegungsbilder um es herum bezieht. Ich habe diese Subjektivität im Anschluß an Gilles Deleuze an anderer Stelle als *kinematographische Subjektivität* bezeichnet (vgl. Zahn 2012, 2015 und 2016). Das kinematographische Subjekt erscheint an den Schnittstellen einer Bewegung von Bildern und Tönen; es muss dementsprechend als Montage sowohl von ständigen Bewegungen und damit Abweichungen, Veränderungen als auch einer energieaufwändigen Herstellung von Kontinuität und Identität gedacht werden. In und mit Trecartins Videos wird demnach etwas wahrnehmbar und denkbar, was generell für Bildungsprozesse in der gegenwärtigen Medienkultur gilt. Wir verbinden uns mit Bildern, Tönen, Texten und Daten oder mit Teilen derselben (*Samples*), die unsere Aufmerksamkeit erregt haben und uns in Erinnerung geblieben sind,

‚schneiden‘, ‚montieren‘ sie und geben sie neu aus. Wir verändern diese audiovisuellen Bilder in unserer Vorstellung und Erinnerung und sie verändern uns, die Art, wie wir uns sehen, uns in Bezug auf andere(s) sehen und wie andere uns sehen sollen.

3. Dementsprechend wären auch Ästhetische Bildung und Medienbildung theoretisch zu reformulieren: als differenzierende Praxis des Individuums in und an den je unterschiedlichen situativen, materialen, medialen, sozialen Beziehungen, Interdependenzen und Übertragungen, in denen es sich gebildet hat und sich weiter bildet – auf der Suche nach anderen, neuen Wahrnehmungs-, Artikulations- und Handlungsmöglichkeiten sowie Gebrauchsweisen in komplexen medientechnologischen Milieus. Hier lassen sich Anchlüsse an die medienökologische Position von Katja Rothe (2016) herstellen, die vorschlägt, in praxeologischer sowie ethisch-ästhetischer Perspektive den Mediengebrauch kritisch zu untersuchen und darüber hinaus die Gestaltung von medialen Gebrauchsfragen im Anschluss an Foucault als ethisches Projekt zu denken, in dem man sich eine Haltung, einen Stil im Umgang mit der Welt, den Anderen und seinem eigenen Leben bildet. In medienökologischer Perspektive verschiebt sich dabei die gestaltende Praxis an Existenz- oder Lebensweisen von der anthropologischen Frage des gelingenden oder glücklichen Lebens des Einzelnen hin zu medienanthropologischen Fragen, die „unter der Voraussetzung der technisch-humanen Koexistenz die Möglichkeiten der ‚Sorge um sich‘ ausloten“ (ebd.: 51).

Ein solches Projekt wäre nicht länger als Selbstbildung, als ein subjektiver Bildungsprozess zu konzipieren, sondern vielmehr als ein kompliziertes, inter- oder gar multisubjektives, verteiltes Geschehen der miteinander verbundenen Individuen. Es ginge also, Adorno (1959: 94) zugleich paraphrasierend und erweiternd, wieder um einen politischen Begriff von Bildung als die Einrichtung der menschlichen und nicht-menschlichen Dinge.

Literatur

- Adorno, Theodor W. (1959): Theorie der Halbbildung. In: Ders.: Gesammelte Schriften, Bd 8. Soziologische Schriften I, Frankfurt a. M.: Suhrkamp, S. 93-121.
- Badura, Jens (2011): Ästhetische Dispositive. In: *Critica – Zeitschrift für Philosophie und Kunsttheorie*, 2: S. 2-14
- Butler, Judith (2002): Was ist Kritik? Ein Essay über Foucaults Tugend, übers. v. Jürgen Brenner. In: *Deutsche Zeitschrift für Philosophie*, 50, 2, S. 249-265. <http://eipcp.net/transversal/0806/butler/de> [Zugriff: 18.4.2019].

- Dander, Valentin (2014): Von der ‚Macht der Daten‘ zur ‚Gemachtheit von Daten‘. Praktische Datenkritik als Gegenstand der Medienpädagogik. In: Mediale Kontrolle unter Beobachtung, 3. <http://www.medialekontrolle.de/ausgaben/3-12014-datenkritik/> [Zugriff: 15.12.2014].
- Deleuze, Gilles (1992): Foucault, übers. v. Hermann Kocyba. Frankfurt a. M.: Suhrkamp.
- Deleuze, Gilles/Guattari, Félix (1997): Tausend Plateaus. Kapitalismus und Schizophrenie, übers. v. Gabriele Ricke und Ronald Voullié. Berlin: Merve.
- Everts, Lotte/Lang, Johannes/Lüthy, Michael/Schieder, Bernhard (Hrsg.) (2015): Kunst und Wirklichkeit heute. Affirmation – Kritik – Transformation. Bielefeld: transcript.
- Friedrichs, Werner/Sanders, Olaf (Hrsg.). (2002): Bildung/Transformation. Kulturelle und gesellschaftliche Umbrüche aus bildungstheoretischer Perspektive. Bielefeld: transcript.
- Foucault, Michel (1992): Was ist Kritik?, übers. v. Walter Seitter. Berlin: Merve.
- Foucault, Michel (2003): Schriften in vier Bänden, Band III (1976-1979). Frankfurt a. M.: Suhrkamp.
- Foucault, Michel (2005): Schriften in vier Bänden, Band IV (1980-1988). Frankfurt a. M.: Suhrkamp.
- Gerlitz, Carolin (2017): Soziale Medien. In: Hecken, Thomas/Kleiner, Marcus S. (Hrsg.): Handbuch Popkultur. Stuttgart: Metzler, S. 235-239.
- Goriunova, Olga (2013): Die Kraft der digitalen Ästhetik. Über Meme, Hacking und Individuation. In: Hörl, Erich/Hansen, Mark B. N. (Hrsg.): Medienästhetik. Zeitschrift für Medienwissenschaft, 8, 1. Berlin, Zürich: diaphanes, S. 70-87.
- Groeben, Norbet/Hurrelmann, Bettina (Hrsg.). (2002): Medienkompetenz. Voraussetzungen, Dimensionen, Funktionen. Weinheim: Beltz Juventa.
- Guattari, Félix (2012): Die drei Ökologien, übers. v. Alec Schaerer, 2. Aufl.. Wien: Passagen.
- Heiser, Jörg (2015): Post-Internet-Art. Die Kunst der digitalen Eingeborenen, Deutschlandfunk, Reihe NetzKultur! (2/5). http://www.deutschlandfunk.de/post-internet-art-die-kunst-der-digitalen-eingeborenen.1184.de.html?dram:article_id=304141 [Zugriff: 18.4.2019].
- Hörl, Erich (Hrsg.) (2011): Die technologische Bedingung. Beiträge zur Beschreibung der technischen Welt. Frankfurt a. M.: Suhrkamp.
- Hörl, Erich (2016): Die Ökologisierung des Denkens. In: Löffler, Petra/Sprenger, Florian (Hrsg.): Medienökologien, Zeitschrift für Medienwissenschaft, 8, 14. Berlin, Zürich: diaphanes, S. 33-45.
- Hörl, Erich/Hansen, Mark B. N. (Hrsg.) (2013): Medienästhetik. Zeitschrift für Medienwissenschaft, 8, 1. Berlin, Zürich: diaphanes.
- Jörissen, Benjamin/Marotzki, Winfried (2009): Medienbildung – eine Einführung. Theorie – Methoden – Analysen. Stuttgart: UTB.
- Jörissen, Benjamin/Meyer, Torsten (Hrsg.) (2015): Subjekt Medium Bildung. Wiesbaden: Springer VS.
- Junkerjürgen, Ralf (2013): „...not just simple remakes“. Sweded Movies als Filmtravestien. In: Hörl, Erich/Hansen, Mark B. N. (Hrsg.): Medienästhetik. Zeitschrift für Medienwissenschaft 8, 1. Berlin, Zürich: diaphanes, S. 156-164.

- Kant, Immanuel (1963/2008): Handschriftlicher Nachlass, Logik, Refl. 2665 = Akademie-Ausgabe, Bd. 16, S. 459. <http://www.korpora.org/Kant/aa16/459.html> [Zugriff: 18.4.2019].
- Koller, Hans-Christoph/Marotzki, Winfried/Sanders, Olaf (Hrsg.) (2007): Bildungsprozesse und Fremdheitserfahrung. Beiträge zu einer Theorie transformatorischer Bildungsprozesse. Bielefeld: transcript.
- Koller, Hans-Christoph (2012): Bildung anders denken. Einführung in die Theorie transformatorischer Bildungsprozesse. Stuttgart: Kohlhammer.
- Manovich, Lev (2001): The Language of New Media. Cambridge, Mass.: MIT Press.
- Masschelein, Jan (2003): Trivialisierung von Kritik. Kritische Erziehungswissenschaft weiterdenken. In: Benner, Dietrich/Borelli, Michele/Heyting, Frieda/Winch, Christopher (Hrsg.): Kritik in der Pädagogik. Versuch über das Kritische in Erziehung und Erziehungswissenschaft. 46. Beiheft der Zeitschrift für Pädagogik. Weinheim: Beltz, S. 124-141.
- Münste-Goussar, Stephan (2015): Dispositiv – Technologien des Selbst – Portfolio. In: Othmer, Julius/Weich, Andreas (Hrsg.): Medien – Bildung – Dispositive. Beiträge zu einer interdisziplinären Medienbildungsforschung. Wiesbaden: Springer VS, S. 109-128.
- Niesyto, Horst/Moser, Heinz (Hrsg.) (2018): Medienkritik im digitalen Zeitalter. München: kopaed.
- Othmer, Julius/Weich, Andreas (Hrsg.) (2014): Medien – Bildung – Dispositive. Beiträge zu einer interdisziplinären Medienbildungsforschung. Wiesbaden: Springer VS.
- Ott, Michaela (2014): Dividuationen. Theorien der Teilhabe. Berlin: b_books.
- Platon (1991). Politikos. In Sämtliche Werke, Bd. 7, Frankfurt a. M.: Insel.
- Rammert, Werner/Schulz-Schaeffer, Ingo (Hrsg.) (2002): Können Maschinen handeln? Soziologische Beiträge zum Verhältnis von Mensch und Technik. Frankfurt a. M., New York: Campus.
- Rancière, Jacques (2006): Die Aufteilung des Sinnlichen. Berlin: b_books.
- Raunig, Gerald (2015): Dividuum. Maschiner Kapitalismus und molekulare Revolution, Bd. 1, Wien: transversal texts.
- Rothe, Katja (2016): Medienökologie – Zu einer Ethik des Mediengebrauchs. In: Löffler, Petra/Sprenger, Florian (Hrsg.): Medienökologien, Zeitschrift für Medienwissenschaft 14, 1. Berlin, Zürich: Diaphanes, S. 46-57.
- Schäfer, Alfred (2004): Kritik und Subjekt. Anmerkungen zu einem problematischen Implikationsverhältnis. In: Pongratz, Ludwig A./Nieke, Wolfgang/Masschelein, Jan (Hrsg.): Kritik der Pädagogik – Pädagogik als Kritik. Wiesbaden: Springer VS (urspr. Opladen: Leske + Budrich), S. 29-50.
- Stiegler, Bernard (2008): Die Logik der Sorge. Verlust der Aufklärung durch Technik und Medien. Frankfurt a. M.: Suhrkamp.
- Zahn, Manuel (2012): Ästhetische Film-Bildung. Studien zur Medialität und Materialität filmischer Bildungsprozesse. Bielefeld: transcript.
- Zahn, Manuel (2014a): Das Kino als ein Dispositiv filmischer Bildung, In: Othmer, Julius/Weich, Andreas (Hrsg.): Medien – Bildung – Dispositive. Wiesbaden: Springer VS, S. 129-140.

- Zahn, Manuel (2014b): Everything is a [material for a] Remix. Ästhetische Dispositive der aktuellen Medienkultur und ihr Bildungspotential am Beispiel von Online-Videoremixen. In: Kammerl, Rudi/Unger, Alexander/Grell, Petra/Hug, Theo (Hrsg.): Jahrbuch Medienpädagogik 11. Diskursive und produktive Praktiken in der digitalen Kultur. Wiesbaden: Springer VS, S. 57-74.
- Zahn, Manuel (2015): Das Subjekt des Kinos. In: Jörissen, Benjamin/Meyer, Torsten (Hrsg.): Subjekt Medium Bildung. Wiesbaden: Springer VS, S. 77-92.
- Zahn, Manuel (2016): „Wir stammen von Animationen ab.“ – Wirklichkeitserfahrung mit Ryan Trecartins Videos. In: Meyer, Torsten/Dick, Julia/Moormann, Peter (Hrsg.): Where the magic happens. Bildung nach der Entgrenzung der Künste. München: kopaed, S. 39-48.