

## Forschungsprogramm »InterArt«

### Zentrale Forschungsidee und Leitthema des Graduiertenkollegs

Gegenwärtig lassen sich in den Künsten zwei augenfällige Entwicklungen beobachten. Zum einen gibt es Tendenzen der Aufhebung der Grenzen zwischen den einzelnen Künsten, die sich von traditionell etablierten Formen der Kombination von Kunstmedien absetzen. Zum anderen wird zunehmend die Überschreitung der Grenzen von Kunst und Nicht-Kunst, sei es in Richtung Alltag, Wissenschaft, Politik oder Ökonomie, erprobt.

Diese durch Hybridisierung, Plurimedialisierung und Performativierung hervorgerufenen Grenzverwischungen stellen eine Herausforderung für die Kunstwissenschaften dar. Denn ob Musik- oder Theaterwissenschaft, ob Kunstgeschichte, Literatur- oder Filmwissenschaft: Kunstwissenschaftliche Theoriebildung ging zumeist stillschweigend von der Annahme aus, dass die Künste von einander geschieden existierten und beschreibbar wären. Formen der Hybridisierung wurden dabei eher als Ausnahme denn als Regel angesehen. Dieser Herausforderung stellt sich das Internationale Graduiertenkolleg »InterArt«.

Ziel und zugleich Gegenstand des Graduiertenkollegs ist es, auf den vorliegenden Werkzeugen der einzelnen Disziplinen aufbauend an einer Methoden- und Begriffsbildung zu arbeiten, die hybriden Ästhetiken angemessener ist als es tradierte Methoden sind. Ausgangspunkt ist eine Skepsis gegenüber der bislang dominierenden impliziten Annahme unabhängig nebeneinander existierender Künste. Damit korreliert eine Infragestellung der Grenzen der einzelnen Kunstwissenschaften. Demgegenüber versteht das Graduiertenkolleg die Künste und Kunstwissenschaften als ein Feld dynamischer Verhältnisse, die stets historisch situiert sind. Auch wenn dieser Ansatz auf neuere künstlerische Entwicklungen reagiert, knüpft er an Diskussionen an, die seit der Antike virulent sind. Als Simonides von Keos die Malerei als eine »stumme Poesie« bezeichnete und die Dichtung als eine »redende Malerei«, als Aristoteles in seiner Poetik sich mit den verschiedensten Künsten auseinandersetzte, die in der Aufführung einer Tragödie zusammentreffen, adressierten sie damit Fragen und Phänomene, mit denen sich – bei allen Unterschieden – in ähnlicher Weise noch die heutigen Kunstwissenschaften auseinandersetzen haben. Damit initiierten sie die beiden grundlegenden Modelle, die die Diskussion um die Beziehungen zwischen den Künsten bis heute maßgeblich beeinflusst haben.

Das erste Modell vergleicht die einzelnen Künste kontrastierend im Hinblick auf ihre je spezifische Leistungsfähigkeit und fragt nach den Möglichkeiten und Grenzen, das mit einer Kunst gegebene Potenzial auf andere Künste zu übertragen und auf diese Weise die Grenzen zwischen den Künsten zu überschreiten. In seiner Schrift *Laokoon oder über die Grenzen der Malerei und Poesie* (1766) hat Gotthold Ephraim Lessing die klassische Formulierung dieses Modells erarbeitet. Dass er damit auf die Errichtung einer normativen Ästhetik abzielte, muss aus heutiger Perspektive ebenso unberücksichtigt bleiben wie viele weitere seiner historisch bedingten Voraussetzungen. Von Relevanz bleibt, dass Lessing nicht einfach die beiden im Titel stehenden Künste miteinander vergleicht, sondern diese auf ihre je spezifischen materialen und medialen Bedingungen hin befragt sowie auf die Aspekte ihrer Ästhetizität und Semiotizität (Fischer-Lichte 2004). Vor allem ist er an der Frage interessiert, wie diese vier Aspekte miteinander interagieren, um einen bestimmten

ästhetischen Effekt, eine ästhetische Erfahrung im Betrachter oder Leser hervorzubringen. Lessings Modell erlaubt mithin, die Frage der Grenzüberschreitung der Künste mit der Analyse der medialen, materialen, ästhetischen und semiotischen Eigenschaften einer Kunst oder eines Kunstwerks zu verbinden.

Das zweite Modell fokussiert das Zusammen- und Wechselspiel zwischen verschiedenen Künsten. Historisch hat sich dieses Modell vor allem an der Diskussion um die Oper entwickelt, modifiziert und ausdifferenziert. Eine seiner prägnantesten frühen Formulierungen verdankt es Richard Wagner, der eine kunstimmanente Perspektive um historische und kulturanthropologische Reflektionen ergänzt hat, um zu seinem Begriff des »Gesamtkunstwerks« zu gelangen. Wagner forderte die Vereinigung aller Künste im Sinne einer Fusion der einzelnen Künste. Entscheidend dabei ist für ihn, dass im Gesamtkunstwerk die Grenzverwischung zwischen den einzelnen künstlerischen Disziplinen nicht mehr rückgängig gemacht werden kann. Daher können diese auch nicht mehr als vorgängige »Elemente« oder »Bausteine« angesehen werden, aus denen das Gesamtkunstwerk sich in Addition zusammenfügen ließe. Die einzelnen Künste treten im Gesamtkunstwerk auf eine solche Weise zueinander, dass sie als einzelne gar nicht mehr abgrenzbar und identifizierbar sind. Die »Vereinigung aller Künste« im Sinne Wagners würde den Begriff der Einzelkünste auslöschen. Entsprechend fordert er, dass das Gesamtkunstwerk »aus einer Kette [...] organischer Glieder« bestehen soll, die zunächst auf jene kleineren Einheiten zurückgeht, in die sich die beteiligten Künste zerlegen lassen, wie etwa die Tonfolge der Musik, die Gebärde des Theaters, der sprachliche Ausdruck der Dichtung. Treten diese Elemente zueinander, bilden sie »organische Glieder« wie zum Beispiel die Handlung, die vom Spiel des Orchesters ebenso repräsentiert wird wie von den gestischen und sprachlichen Ausdrücken der Darsteller auf der Bühne. Das heißt, die Einzelkünste bewerkstelligen den Aufbau solcher komplexer Einheiten nur dadurch, dass sie als Einzelkünste in ihnen aufgelöst werden, zugleich aber dabei zu ihrer jeweiligen Vollendung geführt werden.

Lessings und Wagners je unterschiedliche Modelle haben die Frage, wie Phänomene des Zusammentretens der Künste zu begreifen sind, auf ihre je spezifische Weise geschärft. Um sie für die heutige Diskussion von Interart-Ästhetiken fruchtbar zu machen, muss man jedoch die Antworten zurückweisen, die sie gegeben haben, da ihre ästhetischen, anthropologischen und historischen Voraussetzungen nicht mehr akzeptabel sind. Stattdessen gilt es, neue theoretische Modelle und Begriffe sowie damit korrespondierende Methoden der Analyse zu entwickeln.

Drei Aspekte der besprochenen Modelle mögen hierbei als Wegweiser dienen. Zum einen erkennen – bei allen sonstigen Gegensätzen – sowohl Lessing als auch Wagner im Paragon der Künste die Möglichkeit, jede Kunst bzw. »die Kunst« schlechthin bis an ihr Höchstes zu steigern oder sogar zur Selbstüberschreitung zu bringen. Dieser Aspekt einer Steigerung, Intensivierung und Selbstoptimierung der Künste in der Begegnung mit anderen Künsten findet sich heute ausgerechnet in künstlerischen Arbeiten und Diskussionen wieder, die unter dem Terminus der *Hybridität* geführt werden. Entgegen Wagners Hoffnung auf eine nahtlose Fusion der Künste und entgegen Lessings Furcht vor einer unzulässigen Vermischung der Einzelkünste werden Hybridbildungen, in denen künstlerische und außerkünstlerische, mechanische und organische, reale und virtuelle Elemente einen Zusammenhang eingehen, ohne ineinander aufzugehen, vor allem in technologischen Kontexten mit der Steigerung von Effizienz und Komplexität in Zusammenhang gebracht (Schneider 1997). Während das Hybride als das Unreine und Vermengte traditionell abgewertet wurde, hat der Begriff in der Kultursoziologie, in kunst- und kulturwissenschaftlichen Debatten ebenso wie in künstlerischen Praktiken in den vergangenen Jahrzehnten eine nachhaltige Aufwertung erfahren.

Ein zweiter Aspekt betrifft die Reflexion der Künste auf ihre eigenen Bedingungen. In der Begegnung mit anderen Künsten, in Figurationen von Übergängen, Zwischenräumen und Grenzen werden grundlegende Bausteine, Verfahren und Elemente der Künste erkennbar, für die zuvor der Blick nicht geschärft war. Das Zusammen- und Wechselspiel der Künste lässt ihre Umrisse und Voraussetzungen hervortreten und macht ihr Funktionieren deutlich sowie ihre Wirkungsweisen auf den Zuschauer transparent. In dieser Reflexion auf die Darstellungs- und Wahrnehmungskonventionen von Künsten

werden Wagner und Lessing unter anderem als Vorläufer der Debatten um *Intermedialität* erkennbar.

Als dritter Aspekt tritt die Verwischung der Grenze zwischen »Kunst« und »Leben« hinzu. Kunst wird zum Instrument der Transformation der Lebenswelt. Exemplarisch kann dieser Zusammenhang an Wagner verdeutlicht werden. So richtet sich für ihn Musik an den »Gefühlsmenschen«, Tanz an den »Leibesmenschen« und Dichtung an den »Verstandesmenschen«. Diese drei Künste unterscheiden sich also darin, dass sie jeweils einen anderen Aspekt des Menschseins zum Ausdruck bringen und dabei ein jeweils anderes menschliches Vermögen ansprechen. Ihrer Vereinigung im Gesamtkunstwerk würde also eine Vereinigung des Leibes- mit dem Gefühls- und Verstandesmenschen korrespondieren. Im Gesamtkunstwerk könnte so der »ganze« Mensch zum Ausdruck kommen und der Zuschauer könnte sich in der Rezeption als »ganzer« Mensch erfahren. Wagners Kunstprogramm umfasst demnach mehr als eine kunstimmanente Transformation der Einzelkünste, es zielt auf eine Umwandlung der Lebenswelt und der Existenz des Menschen als solchen.

Obleich Wagners Kunstverständnis heute in mancher Hinsicht fragwürdig ist, wird an ihm doch die Tendenz deutlich, dass das Zusammenspiel der Künste untereinander nicht ohne Auswirkungen auf die Grenzziehungen zwischen Kunst und Nicht-Kunst bleibt. Ohne romantisierende Implikationen hat Theodor W. Adorno für die Kunst seit den 1960er Jahren festgestellt: »In der jüngsten Entwicklung fließen die Grenzen zwischen den Kunstgattungen in einander oder, genauer: ihre Demarkationslinien verfransen sich.« Dabei trifft er die Beobachtung, dass die »Verfransung der Kunstgattungen« regelmäßig von einem »Griff der Gebilde nach der außerästhetischen Realität« begleitet wird (Adorno 1967). Nach dem Prinzip der Montage, stellt Adorno fest, nehmen Kunstwerke oder künstlerische Praktiken Elemente der empirischen Realität, der nicht-künstlerischen Außenwelt als Heterogenes in sich auf, das heißt, ohne diese Elemente der Gesetzmäßigkeit des künstlerischen Sinns zu überantworten oder unterzuordnen.

Entgegen Adornos Polemik gegen Happenings, die in ihnen nichts anderes als eine Verwirklichung »totaler Antikunstwerke« in »clownischer Fremdheit zu den Zwecken des realen Lebens« sehen wollte, sind es gerade aktuelle Beispiele aus dem Bereich der Performancekunst, die in gesellschaftlich-politischem Engagement das empirische Subjekt in der ästhetischen Erfahrung des Kunstwerks mit den eigenen sozialen und kulturellen Hintergrundannahmen konfrontieren (Rebentisch 2006). Damit rückt die Frage nach der *Performativität* als Frage danach, wie Kunst aus der Perspektive des Tuns und Handelns zu begreifen ist, ins Zentrum.

### *Ziele*

Es wird davon ausgegangen, dass die Zusammenarbeit im Kolleg längerfristig Impulse zu einer Um- bzw. Neustrukturierung der beteiligten Kunstwissenschaften liefern wird, die allerdings nicht das Ziel verfolgt, sie in einer allgemeinen Bild- oder gar Medienwissenschaft aufgehen zu lassen. Vielmehr soll die sich herausbildende Neustrukturierung die Kunstwissenschaften in die Lage versetzen, zum einen der mit den veränderten kulturellen Bedingungen zusammenhängenden heutigen Situation der Künste gerecht zu werden. Dies vermag eine einzelne Kunstwissenschaft kaum zu leisten, sondern nur die alle Kunstwissenschaften einbeziehende Perspektive der »Interart Studies«. Zum anderen gehen wir davon aus, dass durch »Interart Studies« auch bedeutsame Möglichkeiten zu einer neuen Sicht auf Kunstwerke der Vergangenheit eröffnet werden.

Die interdisziplinäre Ausrichtung des Kollegs trägt also aktuellen Veränderungen in den Kultur- und Kunstwissenschaften Rechnung und erprobt neue Wege in der Forschung der beteiligten Fächer. Damit dient es in besonderer Weise den Anforderungen an den wissenschaftlichen Nachwuchs. Dieser erwirbt zugleich überfachliche Qualifikationen durch Teamarbeit, die Kommunikation mit Vertreterinnen und Vertretern anderer Fächer und durch die mündliche wie schriftliche Präsentation der eigenen Ergebnisse. Die Beschäftigung mit Interart-Phänomenen öffnet zudem den Blick für eine Fülle von alltagspraktischen, kulturellen und politischen Entwicklungen.

## Forschungsschwerpunkte

»Interart Studies« lassen sich nach den Schlüsselbegriffen Hybridität, Intermedialität und Performativität gliedern, die es erlauben, einzelne Aspekte der Themen präziser zu fokussieren und Fragestellungen genauer zu modellieren. Zugleich bleiben diese einzelnen Schwerpunkte über die methodischen und theoretischen Ansätze eng miteinander verzahnt und werden über eine enge Kooperation und Diskussion auf allen Ebenen gemeinsam weiterentwickelt.

### (1.) *Hybridität in der kunst- und kulturwissenschaftlichen Diskussion*

Seit den 1970er Jahren gehört Hybridität als kulturelles und diskursives Phänomen zur Signatur der Zeit (Schneider 1997). Ursprünglich war Hybridität ein Fachterminus naturwissenschaftlicher Forschungen. In Biologie und Botanik bezeichnen Hybride bzw. Bastarde Tier- und Pflanzenzüchtungen, die aus der Kombination mindestens zweier Spezies hervorgehen, wobei im Ergebnis die Merkmale und Eigenschaften der ursprünglichen Arten eigenständig identifizierbar bleiben. Hybridisierung beruht also grundsätzlich auf Verhältnissen von Kombination, Verkopplung und von Inkongruenz.

Auf den Menschen bezogen war der Begriff des Hybriden ursprünglich eine abwertende Referenz im Standardvokabular des biologischen Rassismus (Ackermann 2004). Demgegenüber hat seine Übernahme in sozial-, kultur- und medienwissenschaftliche Zusammenhänge zu einer Aufwertung der Phänomene des Hybriden geführt. So hat die US-amerikanische Soziologie bereits in den 1920er Jahren den Immigranten als »kulturellen Hybrid« identifiziert, der sowohl in seinem Herkunftsland als auch in seiner neuen Heimat als »marginal man« ein Leben an den Rändern der Gesellschaft führen muss und somit zweifach heimatlos geworden ist. In dieser Verwendung wurde Hybridität wesentlich als urbanes und modernes Phänomen beschrieben.

In kulturwissenschaftliche Debatten fand der Begriff Eintritt vor allem durch die Schriften des russischen Philosophen und Sprachtheoretikers Michail Bachtin und dessen Neufassung des Hybriden als sprachlichem Konzept. Bachtin verweist mit dem Begriff auf die Möglichkeit von Sprache, zwei unterschiedliche Stimmen zugleich zum Erklingen zu bringen. In der Unterscheidung von »organischer« und »intentionaler« Hybridität entwickelt Bachtin ein doppeltes Modell, das eine zur Vermischung und Fusion tendierende Hybridität in dialektische Beziehung setzt zu Formen, die im Gegensatz dazu Differenz, Vielfalt und Heterogenität hervorbringen. Im Anschluss an Bachtin hat vor allem Homi K. Bhabha mit seinem Konzept des »third space« das Konzept der Hybridität für interkulturelle Fragestellungen fruchtbar gemacht (Bhabha 1997). In den Medienwissenschaften gilt das Hybride als Signum einer Überwindung überkommener Gegensätze und der Aufhebung eines Denkens in Oppositionen, bspw. zwischen Mensch und Maschine (Haraway 1991). Performance-Künstler wie Stelarc bringen das Organische und das Mechanische in Verbindungen, die keine Seite des Gegensatzes mehr bevorzugen. Im binären Schema des digitalen Codes sind beide Seiten einer Kopplung grundsätzlich ambivalent.

Als Metapher bezeichnet Hybridisierung demnach Verfahren der Vermischung von Materialien, der Verkettungen divergierender Codes und der Kombination unterschiedlicher theoretischer Modellbildungen. Als Gegenbegriff zum Hybriden fungieren Vorstellungen des Einheitlichen, Homogenen, Hierarchischen und Reinen. Betrachtet man die Spannbreite der Reden vom Hybriden, wird die Gefahr erkennbar, dass Hybridität zum »catch-all-term« mit unscharfem Begriffsumfang herabsinkt. In kultursoziologischer Sicht wird für die Gegenwart bereits ein »Hype um Hybridität« (Nghì Ha 2005) diagnostiziert und als Symptom für die Leistung einer global organisierten Kulturindustrie gedeutet, Zeichen des Nicht-Identischen im »Differenzkonsum« verwertbar machen zu können, wobei diese Einbindung und Aufwertung des Anderen paradoxerweise mit dessen Essentialisierung und realem Ausschluss einhergeht. Hybridität ist demnach ein historisch bedingtes Phänomen mit zeitlichem Index. Hybride Formen unterliegen der Habitualisierung und

Konventionalisierung, wodurch sie nach einiger Zeit nicht mehr als ursprünglich hybrid erkannt, sondern als immer schon einheitlich wahrgenommen werden.

#### *Von »Hybridisierung« zu »Verflechtung«*

In den Diskussionen des Kollegs ist die Übernahme der Kategorie der Hybridität aus dem Bereich der Naturwissenschaften in den kunst- und kulturwissenschaftlichen Diskurs auf Vorbehalte gestoßen. Als biologische Kategorie verweist Hybridisierung in essentialistischer Weise auf »reine«, »unvermischte« oder »natürliche« (Ausgangs-) Zustände, die durch Hybridisierung, meist also durch gezielte menschliche Intervention, entsprechend dieser Logik in einen »unnatürlichen« oder »unreinen« Zustand überführt würden. Selbst wenn man eine »biologistische« Verwendung des Begriffes vermeidet und, wie auf prominente Art Bhabha, den Versuch unternimmt, ihn in kritisch-reflexiver Weise positiv umzuwerten, bleibt seine Eignung zur Beschreibung von künstlerischen Prozessen der Vermischung sowie der In-Kontakt-Setzung oder des Transfers zwischen einzelnen Kulturen und Ästhetiken fraglich.

Viel eher ist davon auszugehen, dass Kunst und Kultur immer schon auf der Vermischung oder der In-Bezug-Setzung verschiedener wie verschiedenartiger Zeichen und Materialien beruht. Kulturellen Schaffensprozessen kann man grundsätzlich die Notwendigkeit attestieren, über das Gegebene hinauszugehen bzw. es in neuartige Arrangements oder Konfigurationen einfließen zu lassen. Insofern es keinen »natürlichen« oder »an sich« bestehenden Zustand der Sprache, der Zeichen, der gestischen Bewegungen gibt, kann durch Hybridisierung auch kein qualitativ grundsätzlich andersartiger Zustand herbeigeführt werden. Statt von Hybridisierung geht das Kolleg daher nun von einem Spektrum möglicher Arten und Weisen der *Verflechtung* zwischen Kulturen aus. Damit lehnt es sich an die Diskussion und Terminologie des benachbarten Forschungskollegs »Verflechtungen von Theaterkulturen/Interweaving Performance Cultures« an. Da der Terminus »Hybridität« in der Forschungslandschaft jedoch weithin etabliert ist, halten wir an seiner Verwendung weiterhin fest, stets jedoch unter Berücksichtigung seines letztendlich metaphorischen Charakters.

Notwendig wird daher eine Perspektive, die auf die Prozesse des Zusammenkommens von (nicht-essentialistisch verstandenen) künstlerischen und kulturellen Elementen fokussiert. So geraten Verflechtungen als unterschiedliche Traditionen, Zeichen und Materialien verflechtende Begegnungen in den Blick, die wiederum Teil größerer sozialer und kultureller Prozesse sind. Diese verlaufen nicht entlang linearer Muster, sondern ermöglichen Verkettungen in nicht-chronologischen, heterogenen und heterogenisierenden Formen.

Methodisch bedeutet das zum einen, Kunstproduktion und -rezeption als Prozesse in der Begegnung von Kulturen zu untersuchen, die sich immer schon innerhalb umfassender (wirtschaftlicher, sozialer, kultureller) Zusammenhänge befinden, die in der Analyse berücksichtigt werden müssen. Solche außerkünstlerischen Beziehungen der asymmetrischen Dependenz oder des gleichwertigen Austausches dürfen jedoch nicht einfach als selbst nicht-künstlerische, die Kunst jedoch determinierende Faktoren in Rechnung gestellt werden, sondern müssen ihrerseits ebenfalls als abhängige Variablen und wandelbare Größen verstanden werden. In der zweiten Förderperiode ab April 2011 wird sich das Graduiertenkolleg verstärkt um die Entwicklung theoretischer Modelle zur Beschreibung solcher Zusammenhänge bemühen.

#### *(2.) Intermedialität in der kunst- und kulturwissenschaftlichen Diskussion*

Mit dem Terminus Intermedialität werden Verhältnisse der Grenzüberschreitung, Prozesse des Austausches, der Interferenzen oder gegenseitigen Transformationen zwischen Medien und Kunstformen beschrieben. Dann ist von »filmischen Schreibweisen«, der »Musikalisierung der Literatur« oder vom »Bildwerden der Wörter« die Rede. Mediale Ausdrucksformen und künstlerische Gattungen nehmen aufeinander Bezug, mischen sich, durchdringen sich gegenseitig, interagieren miteinander, bewegen sich aufeinander zu.

Die Auseinandersetzung mit dem Begriff und Phänomenen der Intermedialität impliziert eine medientheoretische Reflexion. In einem breitgefächerten Forschungsfeld werden Medien je nach theoretischem Fokus im Sinne eines textuellen, akustischen, visuellen usw. Materials und Empfindungsmodus der Kommunikation sowie im Sinne der technologischen Vermittlung von Kommunikation verstanden. Eine weite Diskussion überblicksartig zusammenfassend, kann man einen schwachen, einen starken sowie einen mittleren Medienbegriff unterscheiden. Der so genannte schwache Medienbegriff bezieht sich auf jedes Mittel, durch das etwas anderes in Erscheinung tritt wie Schrift, Stimme, Bewegung oder technische (Speicher-, Übertragungs-, Massen-) Medien wie Telefon, Film, Radio, Fernsehen, Computer. Im Verständnis des schwachen Begriffs verschwindet das Medium hinter dem, was es vermittelt. Der starke Medienbegriff, wie er von Marshall McLuhan in *Understanding Media* (1964; dt. *Die magischen Kanäle* 1968) vorausgesetzt wird, beinhaltet dagegen die Überzeugung, dass das Medium die eigentliche Botschaft ist: »the medium is the message«. Eine mittlere Position geht davon aus, dass das Medium weder vollständig hinter der Botschaft zurück tritt, noch, dass das, was in Erscheinung tritt, nichts als das Medium selbst ist: »Das Medium ist nicht einfach die Botschaft; vielmehr bewahrt sich an der Botschaft die Spur des Mediums.« (Krämer 1998: 81). Mit Blick auf Theorien der Intermedialität sind nur das starke, von McLuhan vertretene und vor allem das mittlere, von Krämer favorisierte Konzept von Interesse. Denn nur, wenn das Medium nicht vollständig hinter der Botschaft, die es übermittelt, verschwindet, kann sich Intermedialität wahrnehmbar ereignen.

Innerhalb der Intermedialitätsdebatte sind ein enger und ein weiter Begriff von Intermedialität zu unterscheiden. Mit intermedialen Bezugnahmen im engeren Sinne ist gemeint, dass Darstellungsformen und Wahrnehmungsmuster eines Mediums in einem anderen Medium zitiert, imitiert, reflektiert, transformiert oder auch kommentiert werden. In einem weiter gefassten Verständnis hebt Intermedialität allgemein auf Verbindungen und Austauschprozesse zwischen verschiedenen Medien ab und fokussiert insbesondere auf Phänomene der Kombination von Medien (etwa in multimedialen Arrangements) und des Medienwechsels (etwa filmische Adaptionen von Literatur). Beide Varianten nehmen ein »Dazwischen« der Medien, den Bereich, in denen sie sich voneinander differenzieren oder miteinander überlappen könnten, allerdings gar nicht erst in den Blick. In einem genuinen Verständnis ist Intermedialität als Differenz-Form des Dazwischen zu begreifen, die weniger auf die Integration verschiedener Medien abhebt, sondern vielmehr auf Figurationen von Übergängen, Zwischenräumen und Grenzen, in denen Übersetzungs- und Transformationsleistungen dargestellt und selbstreflexiv ausgestellt werden. Als spezifische Form von Selbstreferenz vermag Intermedialität folglich die Verfasstheiten, die Darstellungs- wie Wahrnehmungskonventionen von Medien transparent zu machen und zu reflektieren.

### *Intermedialität, Plurimedialität, Transmedialität*

Während die bisherige Intermedialitätsforschung vor allem intermediale Bezüge im engeren Sinne sowie einen Medienwechsel implizierende Adaptionen in den Blick nahm, fokussiert die Forschung des Kollegs, angeregt durch die neueren plurimedialen Tendenzen in den Künsten, maßgeblich auf aktuelle und historische Formen von Medienkombinationen in künstlerischen Kontexten, insbesondere auf solche Formen, die über die traditionellen Gattungsvorgaben hinausgehen. Mehr noch, während die gegenwärtige Intermedialitätsdebatte ihre Gegenstände und Fragen vor allem im Zusammenspiel traditioneller »analoger« Künste mit digitalen Technologien verortet (Paech/Schröter 2008), umfasst eine Interart-Perspektive ein weiteres Spektrum von Perspektiven auf Interferenzen von Medien, Künsten und Alltagspraxen. Angeregt von den vielfältigen intermedialen Prozessen in den Gegenwartskünsten, bezieht die Forschung des Kollegs auch die von der gegenwärtigen Intermedialitätsdebatte wenig beachtete historische Dimension intermedialer Phänomene und die Reflexion über sie ein.

Dabei wurde in den Diskussionen des Kollegs immer wieder die Beobachtung gemacht, dass Untersuchungsmethoden, die sich angesichts von intermedialen und plurimedialen Kunstformen

vorrangig an den traditionell postulierten Abgrenzungen der Künste untereinander orientieren und mit Begriffen wie »das Filmische« oder »das Musikalische« operieren, die Wirkungsästhetik solcher Kunstformen nicht hinreichend fassen können. Daher richten sich unsere Forschungen vor allem darauf, anhand von Untersuchungen am konkreten Kunstobjekt oder an einer konkreten Aufführungspraxis bzw. Performance Kategorien zu entwickeln, die von den traditionellen Kunstgrenzen abgelöst sind und diese durchqueren oder überschreiten. So versammeln sich bspw. mehrere Promotionen um die Frage nach den *räumlichen Aspekten* intermedialer Konfigurationen. Einen weiteren Schwerpunkt bilden Promotionsvorhaben, die auf spezifische Formen der Wissensproduktion in intermedialen Bezügen zielen.

In den auf den Joint Symposia *Art:Relations. Revisiting Crucial Concepts* (2008) und *Laboratory: Methods of Interart Studies* (2009) geführten Diskussionen sowie in den Diskussionen des Oberseminars »Einführung in Interart« im WS 2009/2010 an der FU Berlin wurde darüber hinaus deutlich, dass ein zu enger Medienbegriff für Interart-Forschungen hinderlich ist. Statt eines normativen Medienbegriffs, wie er auch noch bei Rajewski erscheint, wurde ein offenes Konzept im Anschluss an Niklas Luhmanns Unterscheidung von »Form« und »Medium« (Luhmann 2001) präferiert. Luhmanns Modell löst den Begriff des Mediums von einem apparativen Verständnis, wie es etwa bei McLuhan vorherrscht, ab und fordert eine sehr viel flexiblere Auffassung. Das Medium wird hier als »lose Kopplung« von Elementen begriffen, aus denen durch »strikte Kopplung« Formen geschaffen und ausdifferenziert werden können. Dabei sind Medium und Form keine zeitresistenten Strukturen, sondern variable relationale Verhältnisse; die kombinatorischen Möglichkeiten eines Mediums sind dabei prinzipiell unerschöpflich. Luhmanns Konzept erlaubt, die Prozessualität von Formbildung in den Blick zu nehmen und künstlerische Formen unter evolutionstheoretischen Gesichtspunkten zu betrachten.

Luhmanns Medienbegriff an Interart-Fragen anschlussfähig und für diese produktiv zu machen, wird eine der Herausforderungen der zweiten Förderperiode des Graduiertenkollegs sein. Ziel ist, im Rückgriff auf einen relationalen Medienbegriff die intermedialen Transformationsprozesse differenzierter beschreiben zu können als Kategorialisierungen wie »das Filmische« es vermögen. Vor allem ist die Theoriebildung im Hinblick auf den Medienbegriff voranzutreiben, um adäquater das »Dazwischen«, in dem Kunst die Grenzen ihrer Institution zu anderen gesellschaftlichen Bereichen thematisiert und aushandelt, fassen zu können.

### (3.) *Performativität: Zwischen Theater und Alltag*

Der Begriff des *Performativen* – ebenso wie der der Performanz – bezieht sich auf das wirksame Aufführen von Sprechakten, das materiale Verkörpern von Bedeutungen sowie das inszenierende Aufführen von theatralen, rituellen und anderen Handlungen. Damit ist die Eigenschaft kultureller Handlungen bezeichnet, selbstreferentiell und wirklichkeitskonstituierend zu sein. Es lassen sich drei Konzepte des Performativen unterscheiden: ein schwaches, ein starkes und ein radikales Konzept (Krämer 2001). Das schwache Konzept beinhaltet ganz allgemein die pragmatische Handlungs- und Gebrauchsdimension von Sprache, Gesten usw. Wir sprechen nicht nur über die Welt, sondern handeln damit ebenso in der Welt, während wir über sie sprechen. Das starke Konzept bezieht sich auf eine Äußerung, die das, was sie bezeichnet, zugleich auch vollzieht. Weltzustände werden von der Sprache nicht nur repräsentiert, sondern zuallererst konstituiert und verändert. Das Performative bezeichnet hier eine Konstitutionsleistung, die keinesfalls nur für die Sprache, sondern für jedes symbolische Handeln gilt. Das radikale Konzept des Performativen verweist auf dessen Fähigkeit, eine operativ-strategische Funktion zu erfüllen, welche die Grenzen von dichotomischen Klassifikationen, Typologien und Theorien aufzeigt und unterläuft. Insofern in den Existenz- und Gelingenbedingungen solcher begrifflicher Systeme etwas angelegt ist, was mit dem System im Widerstreit liegt, ist es das Performative, welches die Grenzen des Systems überschreitet und damit auflöst.

Während das Performative im Zentrum jeglicher Praxis der Aufführung, ob in Theater oder Ritual, steht, erlaubt das Konzept zugleich nicht, beide Praxen voneinander – oder von anderen Arten der Aufführung – zu unterscheiden. Diese Abgrenzung muss vielmehr mit Hilfe des Rahmenkonzeptes geleistet werden. Es ist der Rahmen, der darüber entscheidet, ob etwas als Theater, als Ritual oder als eine andere Art der Aufführung wahrgenommen wird. Dieser Rahmen kann sowohl individuell als auch kollektiv gesetzt sein. Unterschiedliche Formen eines experimentellen Theaters wie Schechners Performance Group, die Inszenierungen von Frank Castorf oder Christoph Schlingensief, Aufführungen von Performance- oder Aktionskünstlern wie z.B. Hermann Nitsch lassen allerdings immer wieder unterschiedliche Rahmen miteinander kollidieren, so dass der Zuschauer nie sicher sein kann, an welcher Art von Aufführung er gerade teilnimmt. Die Performativität der Aufführung wird hier in einer Weise ausgenutzt, dass sie jegliche Rahmensetzung unterläuft, subvertiert und damit unmöglich macht. So werden die Grenzen zwischen »Theater« und »Alltag« immer wieder unterlaufen.

Diese Kraft des Performativen nutzen zusehends auch aktivistische Individuen und Kollektive, indem sie der Subversion einen gesellschaftlich-politischen Sinn geben. Gruppen wie The Yes Men verfolgen mit Hilfe von Strategien wie Performance, Maskierung, Zuschaueradressierung dezidiert politische und Politik transformierende Zielsetzungen. Auch Christoph Schlingensief hat in seinen Performances immer wieder den Grenzbereich zwischen künstlerischer Arbeit und genuin politischem Handeln erkundet. Dieser Grenzbereich zwischen Ästhetischem und Politischem bei aktivistischen Künstlerinnen, Künstlern und Künstlergruppen ist einer der Schwerpunkte in den Forschungen des Kollegs. Für eine Untersuchung der Fragen nach Politik, Ästhetik und Formen der Vergemeinschaftung bieten sich dabei u.a. die theoretischen Schriften von Jacques Rancière an. Sein Konzept einer »Aufteilung des Sinnlichen« bestimmt die Bereiche des Ästhetischen und des Politischen auf neuartige Weise und verschränkt diese miteinander. In der zweiten Hälfte der Förderperiode wird das Graduiertenkolleg sich in verstärkter Weise mit solchen und ähnlichen Ansätzen (z.B. von Jean-Luc Nancy), durchaus auch in kritischer Hinsicht, auseinandersetzen und versuchen, sie für kunstwissenschaftliche Perspektiven auf Interart-Phänomene nutzbar zu machen.

Vor diesem Hintergrund nehmen mehrere Dissertationsprojekte die Grenzen und Passagen zwischen ästhetischem und aktivistischem Handeln, zwischen Kunst und Politik unter die Lupe. Mit den Intersektionen von Gesellschaft, Politik und Kunst beschäftigte sich auch die vom Kolleg durchgeführte interdisziplinäre Tagung *Publicum. Formationen des Öffentlichen in ästhetischen und künstlerischen Praktiken* im November 2009, die in kunst- und kulturwissenschaftlicher sowie historischer Perspektive die Frage nach einer Ästhetik des Öffentlichen und den Öffentlichkeiten der Künste stellte. Fragen nach den Gemeinsamkeiten und Unterschieden von künstlerischem und politischem Handeln standen ebenfalls im Mittelpunkt des Joint Symposiums *Forms of Engagement, Concepts of Politics* in Kopenhagen 2009. Das im März 2010 in London abgehaltene Joint Symposium *Social Aesthetics* wiederum beschäftigte sich mit den Formen des Zusammenarbeitens und der Kollektivierung in künstlerischen Prozessen.

#### *Schwerpunkte in der zweiten Förderperiode April 2011 – September 2015*

Widmete sich die erste Förderphase der Frage, welche Ästhetiken durch Performativität, Hybridität und Intermedialität entstanden sind, so geht die zweite Phase konkreter der Frage nach, in welcher Weise diese Ästhetiken zu drei (im Folgenden näher ausgeführten) Tendenzen der Grenzauflösung zwischen Kunst und Nicht-Kunst beitragen. Insbesondere sollen hier solche künstlerisch-kulturellen Phänomene bedacht werden, die ästhetische und politische bzw. soziale Fragestellungen kreuzen. Eine solche »Ausweitung der Kunstzone« wird als tendenzielle Entdifferenzierung zwischen Kunst und Politik, Ökonomie, neuen Medien, Sport, Religion und Alltagspraktiken analysiert. Dabei wird das Kolleg seinen Blick nicht auf die Gegenwart beschränken, sondern ebenso die Frage nach der historischen Tiefendimension der beobachteten Phänomene stellen.



Eine Perforation der Autonomie der Künste und ihre Ausweitung in Bereiche des Gesellschaftlichen lassen sich an mindestens drei Tendenzen ablesen:

(1.) *Wirkungsästhetiken: Transformationen des Betrachters im Medium ästhetischer Erfahrung*

Erstens, an einem gestiegenen Interesse für »Wirkungsästhetiken«. Wirkungsästhetiken haben die ästhetische Erfahrung eines Kunstwerks, ganz gleich, wie sie sie jeweils definiert haben, immer als Weg zu einem bestimmten Ziel begriffen. So beschreibt Aristoteles in seiner *Poetik* die Wirkung des tragischen Theaters als die Erregung von »éleos« und »phóbos«, von Jammer und Schauer, sowie als Reinigung von eben diesen Leidenschaften. Sein Begriff der »kátharsis« hat die Diskussion um die Wirkung von Theateraufführungen bis zum vorläufigen Ende der Wirkungsästhetiken im ausgehenden 18. Jahrhundert maßgeblich beeinflusst. Aber auch wenn der Wirkungsästhetik mit dem Postulat der Autonomie der Kunst der Kampf angesagt wurde, scheinen selbst Goethe und Schiller mit ihrem Konzept der »Bildung« des Menschen durchaus weiterhin der Idee angehangen zu haben, dass Kunst eine nachhaltige Wirkung auf den Betrachter auszuüben vermag und auch ausüben soll. Dies lässt sich u.a. aus Schillers *Briefen über die ästhetische Erziehung des Menschen* (1795) und seinem Begriff des Spiels schließen. Im Spiel mit der Kunst, so Schiller, versöhnt sich der »sinnliche« und der »vernünftige« Mensch und wird so zum »idealen« Menschen. Mit der Rückkehr der Wirkungsästhetiken um 1900, vor allem durch Vertreter der Avantgardebewegungen, rückten erneut Überlegungen und Proklamationen in den Vordergrund, wie durch die Kunst ein »neuer Mensch« geschaffen werden könne.

Auch wenn die Utopien der Avantgarden heute widerlegt oder überholt scheinen, wird Kunst immer noch, oder mehr als je, als Mittel zur Erzielung eines spezifischen Effekts im Betrachter angesehen. Sie soll somatische und emotionale Reaktionen provozieren, Handlungsimpulse auslösen, Änderungen eingeübter Verhaltensmuster verursachen, zu neuen kognitiven Einstellungen zu sich selbst und zur Welt einladen. Sie soll, kurz gesagt, eine Transformation des Betrachters einleiten. Wie dauerhaft, zuverlässig und in ihren spezifischen Ausformungen vorhersehbar die Verbindung von ästhetischer Erfahrung im Raum der Kunst und geänderter pragmatischer, kognitiver oder emotionaler Einstellung ist, ob und auf welche Weise sich also Ästhetik in Ethik niederschlagen oder zu sedimentieren vermag, bleibt eine umstrittene Frage, wie sich nicht zuletzt an den periodisch wiederkehrenden Debatten über einen potentiell negativen Einfluss von Massenkulturkonsum auf praktisches Verhalten und Welteinstellungen von Jugendlichen aufzeigen lässt.

Aber unabhängig davon, ob man die Selbstbildung alles Humanen als überzeitliche anthropologische Gegebenheit auffasst und mit dem von Rilke entlehnten Zitat *Du musst dein Leben ändern!* (Sloterdijk 2010) annonciert, oder ob man die Selbsttechnologien und den Zwang zum »Selbstcoaching« als Instrument eines »gouvernementalen« Machtdispositivs und damit als Merkmal einer abgrenzbaren historischen Epoche analysiert (Lemke/Krasmann/Bröckling 2000): Stets wird der Mensch heutzutage als Übender aufgefasst und damit als jemand, dem die Veränderung nicht als Möglichkeit, sondern als Auftrag gegeben ist. Wie Wirkungsästhetiken, Kunst und ästhetische Erfahrung vor diesem Horizont ihren Platz finden, ist eine Frage, auf die das Kolleg in den kommenden Jahren Antworten finden wird.

(2.) *Dokumentarische Tendenzen der Kunst: Aufhebung des »fiktionalen Vertrags«*

Zweitens kann eine Aufwertung und Neubestimmung des Dokumentarischen in der Kunst festgestellt werden. Der »fiktionale Vertrag« des Kunstwerks ist gleichsam gebrochen. War das Kunstwerk demnach traditionell dem Bereich des »Als-Ob« zuzurechnen, scheint es heute unmöglich, die Unterscheidung zwischen dem Fiktionalen und bloß Ausgedachten einerseits, dem Wirklichen und Objektiven andererseits korrekt zu treffen bzw. aufrecht zu erhalten. Im Film wie in der Bildenden Kunst werden das Dokumentarische und das Fiktive nicht mehr miteinander konfrontiert, auch nicht in der Form einer Montage der beiden Elemente. Das Fiktionale und das Dokumentarische bilden

vielmehr gewissermaßen eine Spirale, sie drehen sich umeinander und erleben in jeder Umdrehung eine neue Beziehung zueinander.

Festgestellt werden kann dabei ein doppeltes und widersprüchliches Begehren: nach dem »wirklichen Leben« einerseits, nach der »reinen Kunst« andererseits. Das betrifft sämtliche Künste, vor allem aber den Film, die Bildende Kunst und das Theater bzw. die Performance-Kunst. Im Film, wie in allen visuellen technischen Medien, ist ein erhöhtes Misstrauen gegenüber den Bildern zu verzeichnen, das auf dem Bewusstsein ihrer gestiegenen Manipulierbarkeit beruht. Zwar waren sinnverändernde Eingriffe in den Bildträger prinzipiell immer schon möglich; allerdings beschränken sich diese mittlerweile nicht mehr auf die nachträgliche und zeitkonsumierende Bearbeitung einiger weniger bildlicher Vorlagen, sondern können mit Techniken der digitalen Bildverarbeitung in Echtzeit und in massenmedialer Verbreitung vorgenommen werden. Zugleich erlebt die Gesellschaft ein Verlangen nach Momenten des Authentischen, Echten und Unverfälschten. Spielfilme imitieren authentisierende Low-Tech-Ästhetiken und verwenden filmische Mittel, die ursprünglich für den Dokumentarfilm oder im Rahmen von Live-Berichterstattungen entwickelt worden waren (Handkamera, Synchronon, Reißschwenks usw.). Dokumentarfilme wie *Super Size Me* inszenieren nicht nur die vorgefundene Wirklichkeit vor der Kamera, sondern werden Protokolle einer Selbstinszenierung des Filmemachers, der seinen Körper als Instrument der Authentisierung einsetzt und das Filmemachen damit in die Nähe einer Performance rückt. In der Bildenden Kunst erheben allgegenwärtige Ästhetiken des Echten und Unverfälschten einen erneuerten Anspruch der Kunstwelt auf Realität und auf gesellschaftspolitische Relevanz. Aus einer gesellschaftskritischen Perspektive ist dieser Trend zum Dokumentarismus beschrieben worden als eine Strategie der Teilhabe an starken und authentischen Emotionen, in einer Verschiebung vom dokumentarischen Sehen zum dokumentarischen Fühlen, vom distanzierenden Blick zum intensiven Erlebnis (Steyerl 2008). Damit geht eine Verschiebung der Funktion des Dokumentarischen einher. Während traditionell Information, Nüchternheit und Nützlichkeit den Wert dokumentarischer Bilder ausmachten, sind Intensität und schnelle Verwertbarkeit dokumentarischer Bilder Bedingung ihrer Zirkulation in globalen Bilderwelten. Im Theater und in Performances schließlich lässt sich eine Konvergenz zur Ununterscheidbarkeit zwischen gesellschaftlichen Situationen und künstlerischen Inszenierungen ausmachen. In relationaler Kunst wird der soziale Interaktionsraum zum Kunstwerk selbst erklärt (Bourriaud 2002). Die Performance-Gruppe Rimini Protokoll erprobt die Eignung von Protokollen und protokollartigen Skripten sozialer Handlungszusammenhänge für den Vollzug theatraler Aufführungen. So wird bspw. eine Jahreshauptversammlung der Aktionäre des Daimler-Konzerns zur Theatervorführung erklärt. Damit sind nur einige der Aspekte der umfassenden Grenzverschiebung zwischen dem Realen und dem Fiktiven in den Künsten benannt, die das Graduiertenkolleg in der zweiten Förderperiode zum Gegenstand machen wird.

### (3.) *Partizipative Tendenzen: Spiele zwischen Kunst und Politik*

»Interventionskunst«, »Sozialkunst«, »New Genre Public Art« oder »Partizipation« sind einige der Stichworte, unter denen die veränderte Rolle der Kunst in gesellschaftlichen Zusammenhängen diskutiert wird (Rollig/Sturm 2002). Gemeinschaftsorientierte Kunstprojekte haben wesentlich zur Neubestimmung und Ausweitung dessen beigetragen, was heute als »künstlerische Praxis« verhandelt wird. Zugleich spielen künstlerisch-kulturelle Prozesse zunehmend auch in jenen sozial-kulturellen Sektoren eine wichtige Rolle, die nicht a priori auf das Kunstfeld hin orientiert sind. Aktivist:innen und Bürgerrechtler bedienen sich künstlerisch-aktionistischer Formen, um politischen Forderungen Aufmerksamkeit zu verschaffen, Zustimmung zu gewinnen oder um ihren Anliegen jenseits eingeschliffener Protestformen Ausdruck zu verleihen. Umgekehrt experimentieren Künstler:innen mit den Zeichen, Gesten und Ausdrucksformen politischer Intervention. Partizipatorische Kunstpraktiken verstehen sich als emanzipatorische Projekte, die in einem aufklärerischen Gestus Kunst als Mittel der Intervention in gesellschaftliche Zusammenhänge proklamieren.

Diese Konvergenz von politischem und künstlerisch-kulturellem Handeln steht dabei regelmäßig unter dem Verdacht, entweder das Genuine der Kunst oder aber das Eigentliche der Politik zu verfehlen. Die von Rollig/Sturm programmatisch gestellte Frage »Dürfen die das?« impliziert nicht nur eine normative Dimension im Hinblick auf die Legitimität einer bestimmten Spielart politischen Handelns, sondern auch eine Reflexion auf die Grenzen dessen, was noch als Kunst gelten darf. Damit ist die Frage nach dem Rahmen gestellt, als dem Ensemble von Verabredungen, Konventionen und Kulturtechniken, das eine Verortung von Handlungen im gesellschaftlichen Feld erlaubt. »Interventionskunst«, so die Vermutung, zeichnet sich nun gerade dadurch aus, dass sie sich des besonderen Rahmens des »Spiels« bedient. Ein Spiel ist derjenige Rahmen, der eine Handlung in einen Raum des »Dazwischen« versetzt. Im Spiel konstituiert sich ein Raum des Als-Ob, der der sozialen Welt sowohl angehört als auch von ihr abgehoben ist. Um überhaupt in ein Spiel eintreten zu können, muss die Unterscheidung zwischen Spiel und Nicht-Spiel zugleich getroffen und zumindest momentan aufgegeben und überschritten werden. Es ist diese ontologische Ambivalenz, die den Begriff des Spiels für viele zu einem idealen Vermittler gemacht hat: zwischen Kunst und Leben (Simmel), zwischen subjektiver und objektiver Realität in der Psychoanalyse (Winnicott), zwischen den Sphären des Ästhetischen und des Ethischen (Kant) sowie als Bezeichnung von Übergangs- und Zwischenphänomenen in der Ethnologie (Turner) wie auch als Teil einer anthropologischen Reflexion des Selbst (Schiller).

Aufgrund seines starken Zusammenhangs mit Konzepten der Rahmung soll das Potential des Spielbegriffs erforscht werden für die Analyse von Interart-Phänomen, in denen die institutionellen Rahmungen, die Kunst dichotomisch von anderen Bereichen abgrenzen, herausgefordert werden. Institutionelle Abgrenzungen haben heute ihren Status als überzeitliche Entitäten verloren und gelten nunmehr als jeweils historisch situierte und damit potentiell ephemere Produkte gesellschaftlicher Aushandlungsprozesse. Damit rücken die Grenzen zwischen Kunst und anderen gesellschaftlichen Institutionen selbst verstärkt in den Fokus künstlerischer Produktion, ein Phänomen, das maßgeblich mit den künstlerischen Avantgarden verbunden, aber auch in der gegenwärtigen Kunst höchst virulent ist.

Eine Aufgabe des Kollegs in der Fortsetzungsphase wird der Versuch sein, das Spiel – als Rahmungseffekt per se – zu konzeptualisieren, um Interart-Phänomene zu analysieren, die die historischen Rahmungen der Institution Kunst überschreiten und zur Disposition stellen. Vorarbeiten in diese Richtung wurden unter anderem durch die vom Kolleg veranstaltete Tagung *Spielformen des Selbst. Subjektivität und Spiel zwischen Ethik und Ästhetik* (2008) geleistet. Der Verlagerung hin auf Fragen des gesellschaftlichen Einsatzes von Kunst entsprechen auch Promotionsprojekte der zweiten Generation, die sich bspw. mit Ästhetiken des Sozialen am Beispiel des Theaters auseinandersetzen. Auch die jüngsten größeren Veranstaltungen des Kollegs, wie das in Kopenhagen durchgeführte Symposium *Forms of Engagement, concepts of politics* im Juni 2009, die Berliner Tagung *Publicum. Formationen des Öffentlichen in ästhetischen und künstlerischen Praktiken* im November 2009 sowie die Lektüren des Oberseminars im WS 2009/2010 arbeiteten auf die Erschließung dieses Feldes hin.

## Literaturliste

- Ackermann, Andreas (2004): »Das Eigene und das Fremde: Hybridität, Vielfalt und Kulturtransfer«, in: Friedrich Jaeger, Jörn Rüsen (Hg.): *Handbuch der Kulturwissenschaften. Themen und Tendenzen*, Stuttgart, S. 139-154.
- Adorno, Theodor W. (1967): »Die Kunst und die Künste«, in: ders., *Ohne Leitbild – Parva Aesthetica*, Frankfurt a.M., S.168-192.
- Bhabha, Homi K. (1997): »Verortungen der Kultur«, in: Elisabeth Bronfen, Therese Steffen, Benjamin Marius (Hg.): *Hybride Kulturen. Beiträge zur anglo-amerikanischen Multikulturalismusdebatte*, Tübingen, S. 123-148.
- Bourriaud, Nicolas (2002): *Relational Aesthetics*, Paris.
- Fischer-Lichte, Erika (2004): *Ästhetik des Performativen*, Frankfurt a.M.
- Haraway, Donna (1991): *Simians, Cyborgs and Women: The Reinvention of Nature*, London.
- Kolesch, Doris (2005): Lemma »Intermedialität«, in: Erika Fischer-Lichte, Doris Kolesch/Matthias Warstatt (Hg.): *Metzler Lexikon Theatertheorie*, Stuttgart/Weimar, S. 159-161.
- Krämer, Sybille (1998), »Das Medium als Spur und Apparat«, in: dies. (Hg.): *Medien, Computer, Realität. Wirklichkeitsvorstellungen und neue Medien*, Frankfurt a.M., S. 73-94.
- Krämer, Sybille/Stahlhut, Marco (2001): »Das »Performative« als Thema der Sprach- und Kulturphilosophie«, in: Erika Fischer-Lichte/Christoph Wulf (Hg.): *Theorien des Performativen*, Berlin, S. 35-64.
- Lemke, Thomas/Krasmann, Susanne/Bröckling, Ulrich (2000) (Hg.): *Gouvernementalität der Gegenwart*, Frankfurt a.M.
- Luhmann, Niklas (2001): »Das Medium der Kunst«, in: ders.: *Aufsätze und Reden*, Stuttgart, S. 198-217.
- Nghi Ha, Kien (2005): *Hype um Hybridität. Kultureller Differenzkonsum und postmoderne Verwertungstechniken im Spätkapitalismus*, Bielefeld.
- Paech, Joachim/Schröter, Jens (2008) (Hg.): *Intermedialität - Analog/Digital. Theorien, Methoden, Analysen*, München.
- Rajewsky, Irina (2002), *Intermedialität*, Tübingen/Basel.
- Rebentisch, Juliane (2006): »Autonomie? Autonomie!. Ästhetische Erfahrung heute«, in: Sonderforschungsbereich 626 (Hrsg.): *Ästhetische Erfahrung: Gegenstände, Konzepte, Geschichtlichkeit*, Berlin  
[[http://www.sfb626.de/veroeffentlichungen/online/aesth\\_erfahrung/aufsaeetze/rebentisch.pdf](http://www.sfb626.de/veroeffentlichungen/online/aesth_erfahrung/aufsaeetze/rebentisch.pdf)]
- Rollig, Stella/Sturm, Eva (2002) (Hg.): *Dürfen die das? Kunst als sozialer Raum*, Wien.
- Schneider, Irmela/Thomsen, Christian W. (1997) (Hg.): *Hybridkultur. Medien, Netze, Künste*, Köln.
- Sloterdijk, Peter (2010): *Du musst dein Leben ändern!*, Frankfurt a.M.
- Steyerl, Hito (2008): *Die Farbe der Wahrheit. Dokumentarismen im Kunstfeld*, Wien.