

Kulturtechnik Malen

Meret Kupczyk, Ludger Schwarte, Charlotte Warsen (Hg.)

Kulturtechnik Malen

Die Welt aus Farbe erschaffen

Wilhelm Fink

Gedruckt mit Unterstützung der Gerda Henkel Stiftung, Düsseldorf

Umschlagabbildung:

© Anne Vogt

Bibliografische Information der Deutschen Nationalbibliothek

Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation in der Deutschen Nationalbibliografie; detaillierte bibliografische Daten sind im Internet über <http://dnb.d-nb.de> abrufbar.

Alle Rechte vorbehalten. Dieses Werk sowie einzelne Teile desselben sind urheberrechtlich geschützt. Jede Verwertung in anderen als den gesetzlich zugelassenen Fällen ist ohne vorherige schriftliche Zustimmung des Verlags nicht zulässig.

© 2019 Wilhelm Fink Verlag, ein Imprint der Brill-Gruppe
(Koninklijke Brill NV, Leiden, Niederlande; Brill USA Inc., Boston MA, USA; Brill Asia Pte Ltd, Singapore; Brill Deutschland GmbH, Paderborn, Deutschland)

Internet: www.fink.de

Einbandgestaltung: Evelyn Ziegler, München
Herstellung: Brill Deutschland GmbH, Paderborn

ISBN 978-3-7705-6359-3 (paperback)

ISBN 978-3-8467-6359-9 (e-book)

Inhaltsverzeichnis

Einleitung 1

Kulturtechnik Malen?

Sybille Krämer

Kann Malen (überhaupt) eine Kulturtechnik sein? 9

Ludger Schwarte

Negation durch Farbe – ein Versuch über die Kulturtechnik Malen 21

Claudia Brittenham

Tz'ib: die Malerei der Maya als Kulturtechnik 47

Johannes Bilstein

Kindermalen als kulturelle Praxis 83

Farbe, Material, Körper

Dieter Mersch

Malen als Alchimie. Der transitorische Prozess ästhetischer Arbeit 103

Yacouba Konaté

Die andere Malerei: die Malerei des Anderen 117

Charlotte Warsen

Anverwandlung oder wie man sich einen Körper aus Farbe schafft 131

Martin Beck

Malerei als verkörpertes Denken der Verkörperung. Zur Aktualität von Hegels Malereitheorie 151

Sichtbarmachen

Fred Myers mit Anna Weinreich

Verdopplungen 175

François Jullien

Landschaft malen 187

Meret Kupczyk

In statu nascendi – Komplizenschaft mit dem Sein. Zu Merleau-Pontys
Philosophie der Malerei 207

Georges Didi-Huberman

Rückfaltungen ausstellen 223

Prozess, Raum, Geste

Marc Groenen

Malen in einer Höhle im Jungpaläolithikum: das Beispiel von La Pasiega
(Kantabrien, Spanien) 233

Valeska von Rosen

Poietisches *operare* oder die dem *ingegno* folgende Hand.
Zur Ambivalenz der malerischen Praxis im frühneuzeitlichen
Kunstdiskurs 261

Isabelle Nové

Die Spur des Pinsels – eine Maltechnik? 289

Klaus Speidel

Figurerzählung, Spurerzählung und das Problem der Narration im Bild.
Theoretische Grundlagen und empirische Evidenz 301

Autorinnen und Autoren des Bandes 329

Einleitung

Denn Malen heißt „mit Farben arbeiten“.¹

ADOLF BEHNE

Trotz Röntgenverfahren und chemischer Analyse: Die Entstehungsgeschichte vieler Gemälde, die wir betrachtet haben und zu kennen meinen, liegt im Dunkeln. Welchen kulturellen, rituellen und sozialen Funktionen waren sie zugeacht? Was bedeuteten sie den Menschen, die sie schufen, und den Menschen, die sie erblickten? Was mag es bedeutet haben – zu verschiedenen Zeiten und in unterschiedlichen Gegenden der Welt – *mit Farben zu arbeiten*, und was bedeutet es uns heute?

Die Orientierung am Begriff der *Kulturtechnik* soll eine neuartige Sichtweise auf die Malerei ermöglichen, die sie nicht nur im Rahmen kunstphilosophischer und -geschichtlicher Entwicklungen betrachtet, sondern allgemeiner nach der Rolle des Malens bei der Herausbildung kultureller Räume fragt: Welche Dimension gewinnt menschliche Wirklichkeit erst durch die Möglichkeit von Malerei? Wie imaginiert und erzählt sie, was lässt sich erst durch sie erkennen, denken, sehen? Welche kognitiven und sozialen Funktionen übernimmt die Malerei?

Als Kulturtechniken versteht man basale Fertigkeiten, die der Mensch im Umgang mit der Welt entwickelt hat und die seinen Umgang mit ihr wiederum prägen. Durch die Entwicklung und Nutzung von Werkzeugen, Naturerzeugnissen und Zeichen verbinden sie theoretische und praktische Kenntnisse, prägen Lebensformen und befähigen zur Orientierung in sozialen Räumen. Älter noch als das Rechnen und Schreiben gehört die Malerei zu den elementaren Kulturtechniken. Sie bildet die Basis für graphische Systeme; sie stellt dar, ohne sich in Darstellung zu erschöpfen. Malerei erschafft aus Farbe Sehweisen und Perspektiven, Bewusstseinsvorgänge schlagen sich hier gestisch nieder. Sie berichtet davon, gesehen zu haben und zu sehen, und deutet auf die Bedingungen und Ränder der Sichtbarkeit.

Bislang ist vonseiten der Kulturtechnik-Forschung eine Untersuchung der Malerei unterblieben, obschon sie in programmatischen Schriften immer wieder erwähnt wurde. Sowohl der kunstgeschichtliche als auch der philosophische Zugang zur Malerei haben zwar ihre jeweilige Machart, ihre sozialen und kulturellen Funktionen im Blick gehabt, interessierten sich jedoch eher

¹ Adolf Behne, *Von Kunst zur Gestaltung. Einführung in die moderne Malerei*, Berlin, 1925, S. 7.

für die Höhepunkte der Malkunst als für die Breite malerischer Wirklichkeits-erzeugung, die nun im Zentrum unseres Bandes steht. Entlang von Beispielen aus verschiedenen Kulturen, Weltregionen und Zeiten untersuchen die hier versammelten Beiträge, was Malerei als Kulturtechnik ausmacht und welche epistemischen und politischen Dimensionen ihr inhärent sind. Dabei nehmen sie verschiedene Techniken und Tätigkeiten des Herstellens von Farbe, der Bildherstellung mit Farbe und des Färbens gemeinsam in den Blick und widmen sich ihrer kulturellen Bedeutung innerhalb einer konkreten Lebenswelt. Indem sie sich in ihren Schwerpunkten und ihrem Anschauungsmaterial ergänzen, stellen sie ein systematisches Grundlagenwerk für ein neues Nachdenken über Malerei bereit.

Das erste Kapitel klärt den Begriff der *Kulturtechnik* und problematisiert die Rolle der Malerei im Verhältnis zu anderen Kulturtechniken: Was ist gewonnen, wenn sie nicht vorrangig als Kunstgattung bedacht wird? Was verbindet das Malen mit dem Schreiben, Lesen oder Rechnen und wie unterscheidet es sich von ihnen? Zunächst eröffnet eine solche Perspektive den Blick auf die grundlegende Operation der Malerei – die Veränderung von Oberflächen durch den Auftrag von Farbe – und ihre breit gefächerten, teils im Alltag verwurzelten Erscheinungsformen und Funktionen, wie etwa das Anstreichen oder das Schminken. So verspricht Malerei Erkenntnisse über das Verhältnis von Wahrnehmung und Dingwelt überhaupt, ihre Nutzung der Farbe als Mittlerin zwischen Realem und Imaginärem gibt darüber hinaus Anlass, eine „Epistemologie des Farblichen“ zu skizzieren (Sybille Krämer). Am Beispiel der Arbeiten von Katharina Grosse wird der Frage nachgegangen, inwiefern die von einer zeitgenössischen Künstlerin entwickelten Techniken etwas über die Bedeutung der Farbe überhaupt bzw. die Malerei als Kulturtechnik aussagen können. Es wird herausgearbeitet, dass das Färben und Übermalen als eine genuin pikturale Weise des Negierens zu begreifen sind und damit als wichtige Voraussetzung weiterführender gedanklicher Operationen (Ludger Schwarte). Untersucht man Gemeinsamkeiten und Unterschiede zwischen dem Malen, dem Rechnen und dem pikturalen System der Hieroglyphenschrift der Maya, die allesamt mit dem Gebrauch des Pinsels erzielt wurden – erhalten sind unter anderem Faltpücher, Wände und Keramik –, so ergibt sich die Sicht auf einen von der Interaktion mit Farbe geprägten Alltag und einen darauf aufbauenden symbolischen Kosmos (Claudia Brittenham). Die kindliche Ausdruckspraxis im Malen und Zeichnen ist als Experimentierfeld individueller und zwischenmenschlicher Entwicklungen anzusehen, wobei die genuine Schöpfungskraft der ersten Spurschmierereien im Zuge einer zunehmenden „Kultiviertheit“ teils erweitert, teils beschränkt wird (Johannes Bilstein).

Das zweite Kapitel widmet sich dem Zusammenspiel von *Farbe, Material und Körperlichkeit* im Malen. Die alchemischen Prozesse, die Farbsubstanzen beim Malen und im Zusammenspiel mit Auge und Bildträger durchlaufen, unterscheiden Malerei von allen anderen Bildverfahren. Als Technik der Farbmetamorphose erkundet sie das oszillierende Wesen der Farbe zwischen Licht, Materie und Affektion und die so unwägbar wie unerschöpflichen Möglichkeiten ihrer Vermischung (Dieter Mersch). In Alltag und Ritualen vieler afrikanischer Kulturen ist die verwandelnde Kraft der Farbe von entscheidender Bedeutung. Ein Vergleich verschiedener Malverfahren des Kontinents macht deren kulturelle Funktion zu verschiedenen Zeiten sichtbar, darunter auch ihre Rolle im zeitgenössischen Kunstkontext, aber auch die *color line* und das kolonialistische Dispositiv exotisierender Blicke (Yacouba Konaté). Wenn das Wesen der Farbe nicht in der Festlegung, sondern in der Verwandlung gesehen wird, sind nicht allein Resultate von Interesse, sondern zunächst der Handlungsspielraum und Bedeutungshorizont, den sie im Malen eröffnet. Wie man neue Erzähl- und Bildverfahren entwickelt, indem man sich malend der Farbe anverwandelt und entlang ihrer Verarbeitungseigenschaften bewegt, lässt sich am Beispiel des Werks von Charlotte Salomon nachvollziehen (Charlotte Warsen). Wie die Lebendigkeit und Körperhaftigkeit der Farbe in der Begegnung mit einem Gemälde eine eigene Erfahrung intersubjektiver Einfühlung verspricht, der in Zeiten digitaler Bildwelten neue Relevanz zukommt, zeigt eine Relektüre Hegels aus der Perspektive zeitgenössischer Verkörperungstheorien und der sozialen Epistemologie (Martin Beck).

Das dritte Kapitel – *Sichtbarmachen* – ist der elementaren Funktion von Malerei gewidmet, im Zuge des Farbauftrags etwas wahrnehmbar werden zu lassen, was vormals nicht sichtbar war. Im wörtlichen und übertragenen Sinn kommt hier den „Zwischenräumen“ Bedeutung zu: dem Brückenschlag zwischen kognitiven Prozessen und sinnlicher Präsenz – genau wie jenen Zwischenräumen neben den Figuren, die Malerei gleichwertig mit Farbe füllt. Was bildet die Rückseite einer Form, was passiert zwischen den Pinselstrichen? Ihr Changieren von Unsichtbarem zu Sichtbarem, die Fähigkeit, vom einen ins andere überzugehen, ihr „yurtirringu“ ist es, das die indigenen Malenden Papunyas – in deren Kultur Vergangenheit, Gegenwart und Zukunft ineinandergreifen – beseelt (Fred Myers mit Anna Weinreich). Chinesische Traditionen der Tuschemalerei können einen Blick auf die Landschaft eröffnen, der vom europäischen Beobachterstandpunkt grundlegend abweicht. Im Gegensatz zu einer territorial geprägten Auffassung von Landschaft vermag es das Spannungsfeld aus Berg und Gewässer, das das chinesische Verständnis prägt, zum Inneren der Landschaft, ihren unsichtbaren Dynamiken, ihrem Geist

vorzudringen (François Jullien). Als *in statu nascendi*, zu Deutsch etwa: „im Zustand des Entstehens“, lässt sich sowohl das phänomenologische Denken charakterisieren als auch der Niederschlag des farbgetränkten Pinsels auf der Leinwand, der als Gefüge getrockneter Flüssigkeiten, als *Malspur* das Gemälde bildet. Mit der Betrachtung der Malspur eröffnet sich eine Dynamik, die dem Gemälde noch vor Inhalt und Bedeutung inhäriert und ebenso ungreifbar wie präsent sein Gerüst zu tragen scheint (Meret Kupczyk). Die vielfältigen Antinomien des Gemäldes: sein Verbergen und Sich-Zeigen, seine Flächigkeit und Tiefe, sein Vermitteln zwischen Positiv- und Negativformen, lassen sich an den Arbeiten Simon Hantaïs exemplarisch zeigen (Georges Didi-Huberman).

Das vierte Kapitel – *Prozess, Raum, Geste* – fragt nach der Bedeutung konkreter Malweisen noch vor und unterhalb der Konstitution von Bildlichkeit und mit Blick auf die dabei implizierten zeitlichen Abfolgen, räumlichen Gegebenheiten und körperlichen Kompetenzen. Wie sich im Jungpaläolithikum, also 35.000 bis 9.000 Jahre vor unserer Zeitrechnung, in den Höhlenmalereien graphische Konventionen, regionale figurative Muster und ästhetische Systeme ausprägten, lässt sich am Beispiel der Höhlen von La Pasiega nachvollziehen, wo zwischen ca. 18500 v. u. Z. bis ca. 11890 v. u. Z. auf je individuelle Weise innerhalb der Höhlennetzwerke kohärente motivische und symbolische Ensembles unter Ausnutzung der räumlichen Gegebenheiten und unter zum Teil akrobatischen Bedingungen geschaffen wurden. Die Tierdarstellungen in den bemalten Höhlen markieren den Anfang der kodifizierten Ikonographie (Marc Groenen). Mit Blick auf frühneuzeitliche Selbstbildnisse und Schriften wird nach dem Verhältnis von malerischem Handeln und theoretischer Reflexion gefragt; am Beispiel des dem Malgestus verpflichteten Vokabulars Marco Boschinis zeigt sich ein Verständnis des Malakts als Poiesis und denkerische Praxis, die der Trennung von Kognition und Handeln, wie sie insbesondere von Alberti und Vasari bekannt ist und über Jahrhunderte diskursprägend war, widerspricht (Valeska von Rosen). Vielmehr kommt der ganzen Skala der Spuren des Herstellungsprozesses – der Spur des Pinsels, den Eigenschaften spezifischer Pigmente oder dem Weglassen von Farbe – Bedeutung zu (Isabelle Nové). Als erzählerische Mittel ernstgenommen, entfalten Malspuren nicht nur im Bereich der Kunst, sondern auch in digitalen Medien, in der Werbegraphik und auf politischen Plakaten komplexe narrative Wirkungsweisen, die es ebenso differenziert zu analysieren gilt wie es für figurative Darstellungen üblich ist (Klaus Speidel).

Unser Band entstand auf Basis eines gleichnamigen Symposions, das von Ende März bis Anfang April 2017 auf der Raketenstation des Museums Insel Hombroich in Neuss stattfand. Der besondere Ort bot uns die Gelegenheit, nicht nur über Projektionen und Reproduktionen zu sprechen, sondern uns selbst von Wahrheit und Wirksamkeit der Gemälde zu überzeugen, die die unprä-

tentiösen Backsteinbauten in ungeahnter Vielfalt und Qualität beherbergen.² Und während man das Bild in projizierter Variante leicht als Abbild, Double, als Trompe-l'Œil auffassen kann, ist man zum Beispiel vor den Aquarellen Paul Cézannes schlicht viel zu sehr damit beschäftigt, sie zu sehen, mit den Augen zu verstehen. So lässt sich nicht vergessen, dass das Braun (für die Erde) früher Erde war, das Rot (für das Fleisch) aus Blattläusen hergestellt und das Blau (für den Himmel) aus dem Edelstein Lapislazuli gewonnen wurde. Die Erden, derer Malende sich bedienen, weisen dabei keine Erdenschwere auf. Die Welten, die die Malerei aufleuchten lässt, sind der Welt des Körpers verwandt, aber nicht an ihre strengen Gesetzmäßigkeiten gebunden. Und so sind die Beiträge dieses Buches auch als Antworten auf die Frage zu verstehen: Was passiert, wenn man Teile der Welt zu Pulver vermahlt und die Welt aus diesem Pulver neu entsteht?

Wir möchten der Stiftung Insel Hombroich, insbesondere deren Geschäftsführer Frank Boehm, für das uns entgegengebrachte Vertrauen und die Offenheit für dieses Vorhaben danken. Ebenso gilt unser Dank unseren Mitarbeiterinnen und Mitarbeitern sowie Hilfskräften von der Kunstakademie Düsseldorf, die tätig und umsichtig stets vor Ort waren, wenn wir sie brauchten (und das war sehr häufig). Für die finanzielle Unterstützung des Forschungsprojektes, des Symposiums und des vorliegenden Buches gilt der Gerda Henkel Stiftung unser besonderer Dank. Im Rahmen dieses Forschungsprojektes entstand auch eine Video-Interviewreihe, in der zeitgenössische Malerinnen und Maler nach Vorgehensweisen, Beweggründen und Auswirkungen ihrer Arbeit befragt werden. Sie ist einsehbar unter www.kulturtechnik-malen.de und auf dem Youtube-Kanal *Kulturtechnik Malen*.

² Die Gebäude entstanden auf Anregung von Karl-Heinrich Müller nach der Vorlage kleiner Karton-Arbeiten von Erwin Heerich.

Kulturtechnik Malen?

Sybille Krämer

Kann Malen (überhaupt) eine Kulturtechnik sein?

Begriffe sind Menschenwerk – daher gibt es keine wahren oder falschen Begriffe, sondern nur solche, mit denen wir die Welt, deren Teil wir selber sind, fruchtbar beschreiben, analysieren und verstehen können und solche, mit denen das weniger gut gelingt. Der Begriff „Kulturtechnik“ gehört zweifellos zur Kategorie recht erfolgreicher Begriffsbildungen. Er hat nicht nur bei den Kultur- und Medienwissenschaften eine bemerkenswerte Karriere erlebt,¹ sondern ist eines der wenigen im deutschsprachigen Diskurs entwickelten Konzepte, die auch im angelsächsischen Raum aufmerksam registriert, debattiert und sogar adaptiert werden.² So ist es eine bedeutsame Frage, für welche Vorgänge sich der Begriff „Kulturtechnik“ sinnvoll verwenden lässt. Zweifellos sind Sprechen, Musizieren, Tanzen, Malen, Zählen, Schreiben, aber auch Beten, Jagen, Kleiden, Kochen, Tätowieren allesamt Tätigkeiten, die wir als kulturelle Praktiken bezeichnen können: Diese Aktivitäten sind allesamt für die spezifisch menschliche Weise des Umgangs mit der Welt und mit uns selbst charakteristisch und werden in nahezu jeder Kultur und Epoche auf eine je eigene Art entfaltet. Doch sind all diese Tätigkeiten zugleich auch Kulturtechniken? Sodass also das Malen eine Tätigkeitsform ist, die sinnvoll als eine Kulturtechnik zu bezeichnen ist?

1

Keine Frage, dass durch Werkzeuge mediatisierte menschliche Tätigkeiten sowie alle daraus entstehenden – technischen wie künstlerischen – Artefakte kulturelle Phänomene sind. Würde allerdings jede artifiziell geprägte Tätigkeit zugleich als Kulturtechnik bezeichnet, sodass „Kulturtechnik“ mit „Technik“ resp. „Kunst“ zusammenfällt, verlöre dieses Konzept seine Erklärungskraft und liefe gleichsam „leer“. Indem „Kulturtechnik“ alles umfassen würde, wird der Begriff nichtssagend; er erklärt nichts mehr. Denn etwas klären zu können, heißt Unterschiede zu machen, und für eben solche Unterscheidungsfunktionen

¹ Engell/Siegert 2010; Krämer/Bredenkamp 2003; Macho 2008; Schüttpelz 2006; Siegert 2013.

² So das Sonderheft: „Cultural Techniques“ von *Theory, Culture & Society* 2013; vgl: Winthrop-Young/Iurascu/Parikka 2013.

brauchen wir Begriffe. Epistemisch-logisch gesehen unterteilen Begriffe das uns umgebende Universum in Sachverhalte, die unter einen Begriff fallen und solche, die das nicht tun.

Wie können wir Kriterien finden, welche das Anwendungsfeld des Konzeptes „Kulturtechnik“ eingrenzen? Unser Vorschlag ist, eine Frage zu stellen: Was ist das Problem, auf welches das Konzept „Kulturtechnik“ eine fruchtbare Antwort ist?³ Tatsächlich hat dieser Begriff im ausgehenden vergangenen Jahrhundert, als es modern geworden war, Kultur mit Text zu identifizieren und somit zu diskursivieren, eine strategisch wichtige Stoßrichtung erfüllt. Die historische Semantik von ‚Kulturtechnik‘ verweist auf den Ackerbau, den Gartenbau, die Handwerkstechniken („cultura agri“, „cultura horti“). Die Worte: colere, cultor, cultura bilden das ferne Echo eines Selbstverständnisses von Kultur, dessen Zentrum Riten, Fertigkeiten, Techniken, kurzum: Praktiken bildeten. Mit der Agrikultur wurde die Grenze zwischen Natur und Kultur durch das Gatter und die Einhegung markiert,⁴ ebenso wie durch die Linien der Pflugscharen, welche bestelltes und unbestelltes Land voneinander geschieden haben. Kultur: das war der Inbegriff des Nutzen bringenden Umgangs mit jenen Dingen, die zur Sphäre menschlicher Lebenswelt gehörten und durch ihre Imprägnierung durch menschliche Praktiken sich von der „bloßen Natur“ unterschieden.

Doch diese Genese des Begriffes „Kultur“ aus dem „Geist“ des praktischen Umgangs mit Dingen wird in der weiteren Entwicklung der Kulturidee vergessen. Gerade im deutschen Sprachraum scheiden sich die Sphären von Zivilisation und Kultur, und für Letztere avancieren Sprachanalyse und Texthermeneutik zum bevorzugten Erklärungsmodell: Eine Dematerialisierung und Diskursivierung des Kulturkonzeptes nimmt ihren Lauf.

Vor diesem Horizont wird die Stoßrichtung der Wiederentdeckung und Wiederverwendung des Begriffes Kulturtechnik klar: An die Stelle einer so technikvergessenen wie geistversessenen Sprach- und Textakzentuierung des Kulturverständnisses soll die Auseinandersetzung mit der technischen Verwurzelung und praxeologischen Operationalisierbarkeit als Konstituens kultureller Lebensformen treten.

3 Winthrop-Young 2013.

4 Siegert 2012.

2

Doch Etymologien und historische Semantiken bleiben zu schwach, wenn es um die systematische Auslotung der Erklärungskraft von Begriffen geht. Vorausgesetzt, „Kulturtechnik“ impliziert diese praxeologische Re-Orientierung: Welcher Art sind dann diese Praktiken – und welche zählen nicht dazu?

Auffallend ist, dass es einen Bereich gibt, in dem wir intuitiv und zwanglos das Wort „Kulturtechnik“ verwenden, ohne dass dies auf Unverständnis stößt oder Nachfragen hervorruft. Es sind dies das Lesen, Schreiben und Rechnen, also schulisch zu erwerbende Kompetenzen, die wir mit der Praxis der Literalität verbinden und von deren Prägekraft unsere Kultur – zumindest seit der Epoche des Buchdrucks – durchdrungen ist; und die vielleicht gegenwärtig sich anschiebt, durch die Kulturtechnik der Digitalität abgelöst zu werden.

Wir wollen daher an den intuitiv einsichtigen Kulturtechniken des Schreibens, Lesens, Rechnens verdeutlichen,⁵ welche Kriterien sich gewinnen lassen, wenn diese Tätigkeiten als Ausübung von Kulturtechniken verstanden werden. Selektivität tut dabei not und so beschränken wir uns auf nur vier Aspekte ohne jeden Vollständigkeitsanspruch. Es sind dies: Symbolizität, Operativität, Selbstbezüglichkeit, Identitätsbildung.

Symbolizität: Beim Schreiben und Rechnen machen wir etwas mit Zeichen, die in ihrer semiotischen Materialität wahrnehmbar und manipulierbar sind, zugleich jedoch durch ihre regelhafte Kombination und Rekombination eine Sphäre von überindividuell geteiltem Sinn und Bedeutung hervorgehen lassen (können). Aufschlussreich ist dabei die Trennung von Sinnlichkeit und Sinn: Wir können, wenn wir Tabellen mit dem kleinen „Eins und eins“, „Eins minus eins“, „Ein mal eins“, „Eins durch eins“ haben, durch schriftliches Rechnen Zahlenprobleme lösen, ohne überhaupt etwas von Zahlen und Arithmetik zu verstehen: Wir können mit der Null rechnen – und das wurde jahrhundertlang so auch gemacht – ohne zu wissen, was die „0“ bedeutet. Und wir können, was im lateinischen Alphabet geschrieben steht, ‚buchstabieren‘ und sogar verlautern, ohne die damit aufgeschriebene Sprache auch zu beherrschen. Nicht also, dass Zeichengebrauch Sinn erzeugt, sondern dass der Sinn – in gewissen Grenzen – ablösbar ist beim Manipulieren der Zeichen, ist für die kulturtechnische Dimension signifikant. Das Symbolische, hier allgemein gefasst als Produktion sinnlich wahrnehmbarer Zeichen, bildet das materielle Substrat von Kulturtechniken.

5 Krämer 2003a.

Operativität: Diese beruht auf der Zergliederung komplexer, oftmals höchst anspruchsvoller Tätigkeiten in basale Akte und deren sukzessiver Verkettung gemäß einem Reglement, das diese Tätigkeiten überindividuell und stereotyp, nicht selten auch ort- und zeitunabhängig ausführbar macht. Operativ ausführbare Tätigkeiten sind lehr- und lernbar und tragen im Kern ihrer Ausführung keinen Stempel des Individuellen mehr. Sie gewährleisten höchste Effizienz ohne Kreativität und Originalität. Bei Zeichenprozessen entlastet deren Operativität von der Interpretationsarbeit. Das Wissen, „wie man etwas macht“, löst sich vom Wissen, „was dabei gemacht wird“. In der Operativität semiotischer Aktivitäten begegnen und verschwistern sich das Symbolische und das Technische. Die Akteur-Eigenschaft verteilt sich im Zusammenspiel von humanen, symbolischen und technischen „Agenten“. Operationalisierbare Tätigkeiten sind daher – jedenfalls im Prinzip – durch Maschinen ausführbar, auch automatisierbar.

Selbstbezüglichkeit: Wo Symbole verwendet werden, werden eine Objekt- und eine Metaebene unterscheidbar: Mit Sprache kann über Sprache geredet werden, im Medium der Schrift sind orthographische, grammatische Regeln anschreibbar, ein Bild kann einen Maler, der dieses Bild malt, darstellen. Oder wir erkennen, dass das mit grüner Tinte geschriebene Wort „grün“ selbstbezüglich ist, weil es die Eigenschaft, die es denotiert – die Farbe Grün – zugleich an und durch sich selbst exemplifiziert. Das Attribut der Selbstbezüglichkeit ist auch operationalisierbar und wird dabei zur Rekursivität: Das ist der Fall, wenn ein Verfahren auf sein Produkt wieder angewendet wird. Diese Rekursivität ist in allen Formalwissenschaften bedeutsam und erlaubt in der Programmier-technik elegante Lösungsverfahren für komplexe Probleme. Die kulturtechnische Symbolizität bedeutet somit nicht einfach die symbolische Bezugnahme auf Abwesendes, sondern immer auch die Möglichkeit der Selbstanwendung und damit der Selbstbezüglichkeit.

Identitätskonstitution: Was immer eine Kulturtechnik macht und bewirkt, kann auch auf andere Art gemacht und bewirkt werden. Zahlen können mit unterschiedlich aufgebauten Zahlenschriften dargestellt werden, selbst ein artikulierter Gedanke kann immer auch anders ausgedrückt werden. Gleichwohl bildet die Beherrschung einer historisch spezifizierten Kulturtechnik einen identitätsbildenden Zugang zur jeweiligen Kultur: Integriertes Mitglied einer Kultur ist, wer deren Kulturtechniken – jedenfalls bis zu einem gewissen Grade – beherrscht. Bezogen auf unsere Gesellschaft ist die soziale, politische und kulturelle Teilhabe ohne eine alphabetisch-numerische Grundkompetenz kaum vorstellbar. Zugleich jedoch werden graduelle Abstufungen in der Beherrschung von Kulturtechniken zum Distinktionsmerkmal. Klassen- und gruppenspezifische Differenzen in einer Kultur zeigen sich darin, wie das

Knowing How einer spezifischen Kulturtechnik graduell unterschiedlich von den Mitgliedern einer Gesellschaft ausgeübt wird.

3

Gemessen an den hier angedeuteten Kriterien des Begriffes „Kulturtechnik“ scheint es auf den ersten Blick wenig erhellend, das Malen, sofern es als künstlerischer Akt der Bildgebung in Form von Gemälden verstanden wird, als eine Kulturtechnik zu titulieren. Wie in der Einschätzung und Wertschätzung von Gemälden wenig zu gewinnen ist, wenn wir Bildgebung auf das Produzieren von Zeichen reduzieren, so bleibt auch eine kulturtechnische Beschreibung und Deutung des Malens buchstäblich „farblos“ und wenig ergiebig. Zu viel von dem, was für künstlerische Malakte und deren Rezeption wichtig ist, geht dabei verloren.

Und doch ist dies nicht alles, was es zur Verbindung von „Kulturtechnik“ und „Malen“ zu sagen gibt. „Malen“ ist ein Terminus mit changierender Bedeutung; er weist eine signifikante Doppelbedeutung auf im Spannungsfeld zwischen kulturell elitär besetzten und handwerklich-alltäglichen Tätigkeiten.

Einerseits geht es um eine künstlerisch orientierte Tätigkeit, bei der auf einem Untergrund durch das Auftragen von Farben ein – sei es konkret darstellendes oder abstrakt komponiertes – Bild entsteht. Und tatsächlich ist Inkarnation und kulturelles Highlight einer solchen Tätigkeit das Gemälde verstanden als ein Kunstwerk. Andererseits jedoch ist mit „malen“ auch die handwerkliche Tätigkeit des Anmalens gemeint, bei der die Außenhaut von Dingen mit Farbe versehen wird – ob beim Anstreichen eines Zaunes, beim Schminken der Augen oder bei der Kolorierung einer Marmorskulptur. Gerade die irritierende Erfahrung, die der nachträglichen Rekonstruktion der originären Farbigeit von Monumenten und Kunstwerken zukommt, die als farblose tradiert und uns vertraut sind, macht darauf aufmerksam, dass die beiden Bedeutungsdimensionen von „malen“ und „anmalen“ zusammenspielen, miteinander interagieren und keineswegs einfach auf der Achse von „high/low“ einzutragen sind. „Malen“ geht über die Erzeugung von Gemälden – ob durch Künstler- oder Kinderhand – hinaus.

Doch noch einmal gefragt: Ist das Malen damit auch als eine Kulturtechnik zu charakterisieren? Eine Kunstgattung zum Paradigma einer Kulturtechnik zu erklären, widerstreitet der Alltäglichkeit und Normalität, die mit dem Terminus „Kulturtechnik“ gewöhnlich verbunden wird. Doch „Malen“, im erweiterten Sinne der Farbgebung von Oberflächen, eröffnet eine andere Dimension. In ihr liegt eine praktisch-kulturtechnischer Betrachtung aufgeschlossene

Basis, als deren artifizielle Stilisierung dann das Malen als Produktion von Kunstwerken zu begreifen ist. Es kommt hier auf zwei Attribute an: Farbigkeit und Oberflächenbeschaffenheit; beide haben miteinander zu tun. Beginnen wir mit der Kategorie der Oberfläche, denn sie wiederum bildet das Zentrum einer augenfälligen Kulturtechnik: der „Kulturtechnik der Verflachung“.⁶

4

Unerachtet der Dreidimensionalität unserer Lebenswelt, sind wir überall umgeben von bebilderten und beschrifteten Flächen. Durch Auftragen von Farben oder durch graphisches Einzeichnen verwandeln wir die Außenhaut eines voluminösen Körpers in eine Fläche, die keine darunterliegende Tiefenstruktur mehr hat, weil nur noch zählt, was ihr von oben aufgetragen ist – auch dann, wenn dieser „Auftrag“ Dreidimensionalität simuliert, wie im perspektivischen Bild. Flächigkeit ist jedoch kein empirisches Faktum; vielmehr behandeln wir beschriftete und bebilderte Flächen so, als ob sie ohne Tiefe sind. Der Kunstgriff der artifiziellen Flächigkeit besteht in der Schaffung einer mobilen, überschaubaren, kontrollierbaren Sonderform von Räumlichkeit: Von den drei unseren Umgebungsraum strukturierenden Körperachsen: oben/unten, rechts/links, vorne/hinten projizieren wir nur die ersten beiden als Ordnungsregister auf die Fläche, während die Sphäre des uneinsehbaren „Dahinter“ und „Darunter“ eliminiert ist.

Die „Kulturtechnik der Verflachung“ erscheint anthropologisch durchaus universalisierbar: Beginnend mit Höhlenmalerei und Tätowierung, sich fortsetzend in Bildern, Schriften, Diagrammen und Karten über Film und Photographie bis hin zur Ubiquität des Computerbildschirms, der Tablets und Smartphones: Unsere ästhetischen, technischen und kognitiven Praktiken sind mit dem Telos der Verflachung innig verknüpft, denken wir nur an die intellektuelle Orientierungskraft von Tabellen, Bildern und Texten in Alltag und Wissenschaften sowie an das ästhetisch-kompositorische Potenzial von Notation, Skript, Zeichnung und Bild für die Künste der Architektur, der Musik, des Tanzes, von Theater und Film. Der Kunstgriff der artifiziellen Zweidimensionalität besteht darin, die Mitte (= Medium!) zu halten zwischen der Eindimensionalität der Zeit und der Dreidimensionalität des Raumes und daher – als vermittelnde Instanz – geeignet zu sein, um die Verräumlichung von Zeitlichem ebenso zu organisieren wie die Verzeitlichung des Räumlichen.

6 Krämer 2016.

Doch zurück zur Malerei: Sofern das Malen als Erzeugung eines farbigen Bildes verstanden wird, hat es Teil an den kulturtechnischen Praktiken der Verflachung. Das scheint eine ziemlich belanglose Feststellung, die allerdings an Gehalt gewinnt, sobald wir uns klarmachen, dass Farbigkeit ihrerseits ein konstitutives Oberflächenphänomen ist. Was also sind Farben?

5

Farben beruhen auf der subjektiven Wahrnehmung der Oberflächenbeschaffenheiten von Körpern, die das einfallende Licht so brechen, dass es in bestimmter Wellenlänge auf die Rezeptoren unserer Augen trifft. Doch wie wir wissen: Das Farbsehen ist keine rein physikalisch-sensualistische Angelegenheit. Eine Fülle von Faktoren wirken beim Farbeindruck zusammen: physikalische, wahrnehmungsphysiologische und -psychologische sowie – und das ganz entscheidend – sprachlich-kulturelle. Es war gerade Wittgenstein,⁷ der den Sprachspielcharakter unserer Farbwahrnehmung betonte: „Es gibt ja kein allgemein anerkanntes Kriterium dafür, was eine Farbe sei, es sei denn, dass es eine unserer Farben ist.“⁸ Die Fähigkeit, Farben wahrzunehmen und sich nach ihnen zu richten, reicht als Disposition weit in den Bereich tierischen Verhaltens. Allerdings ist die absichtsvolle Bildgebung durch Farben eine spezifisch humane Fähigkeit. Und das betrifft nicht nur die bildenden Künste selbst, sondern die alltäglichen Akte von Farbauftrag und Färbung bei Gebrauchsobjekten, aber auch in der Pflanzen- und Tierzucht. Überdies ist das Unterscheidungspotenzial, das Farben inhärent ist, eine operative Ressource der Signalbildung: das Rot und Grün der Ampeln, die standardisierten Farben von Schildern im Straßenverkehr. Wir sehen also: Die Farbigkeit eröffnet Unterscheidungsmöglichkeiten. Sie ist Strukturierung ohne Struktur, Formung ohne Form. Könnte es also sinnvoll sein, statt nach der Kulturtechnik des Malens, nach einer „Epistemologie des Farblichen“ zu fragen?

Genau dies ist eine noch kaum erörterte Idee des Medienphilosophen Vilém Flusser. Flusser ist bestrebt, die Rolle, welche vom Anbeginn des Philosophierens der Begriff der Form als Unterscheidungen setzende Instanz gespielt hat, zu korrigieren, indem – sei es konkurrierend oder komplementär – das Unterscheidungspotenzial von Farben ins Spiel gebracht wird. Die

7 „Wer mit Goethe übereinstimmt, findet, Goethe habe die Natur der Farbe richtig erkannt. Und Natur ist hier nicht, was aus Experimenten hervorgeht, sondern sie liegt im Begriff der Farbe.“ Wittgenstein 1984a: S. 28, § 71.

8 Wittgenstein 1984a: S. 16, § 14.

Hypostasierung und Verabsolutierung der Form ist für Flusser ein grundlegender Irrtum abendländischer Tradition: „Tatsächlich nämlich sehen wir nie farblose Formen [...] Wir sehen ausschließlich Farben in verschiedenen Gestalten, und was wir ‚Form‘ nennen, ist die Grenze zwischen den einzelnen Farben.“⁹ Es geht Flusser im Verhältnis von Form und Farbe weniger um ein Entweder-oder. Im Anschluss an den Künstler Karl Gerstner will er ein „farbiges Denken“, ein „Denken in Farben“ anregen,¹⁰ bei dem Form und Farbe miteinander zu verkoppeln sind. Etwa so – das ist Flussers Beispiel – wie ein Zahlencode durch einen Farbencode repräsentierbar ist. In dieser Synthese von Farbe und Zahl vermutet er zugleich eine Synthese zwischen den Wissenschaften, die auf Erkenntnis und den Künsten, die auf Erlebnisse zielen. Doch zugleich muss Flusser zugestehen: Der Versuch, in Farben (statt in Formen) zu denken, sei „ein undurchführbares Unternehmen, würde es (doch) voraussetzen, alle Wissenschaft umzudenken“.¹¹

6

An dieser Stelle kommen wir auf Wittgenstein zurück; nicht allerdings auf seine Farbreflexionen, vielmehr seine Eigenart und Selbstattributierung als visueller Denker. Er schreibt: „Und ich bin im Grunde doch ein Maler, und oft ein sehr schlechter Maler.“¹² Wittgenstein ist bekannt als ein visueller Denker, der sich in nahezu allen seinen Überlegungen orientiert an Einsichten, welche Bilder eröffnen. „Denk nicht, sondern schau“¹³ wird zum Leitsatz seines Philosophierens. Seine philosophischen Untersuchungen charakterisiert er als „Landschaftsskizzen“, die „dem Betrachter ein Bild der Landschaft geben“, und er schlägt vor, sein Buch sei „eigentlich nur ein Album“.¹⁴

Und doch ist diese Assoziierung von Wittgensteins Denken mit dem Malen, dem Gemälde und dem Maler mit Vorsicht zu behandeln, zeigt sich doch bei genauerem Hinsehen, dass die Bildlichkeit, um die es Wittgenstein zu tun ist, eine geradezu ingenieurtechnisch inspirierte und infiltrierte schematische, operative Bildlichkeit ist. Also nicht das Gemälde und Kunstbild, vielmehr gezeichnete Gedankenskizzen, graphische Schemata und gerne auch Diagramme und Tabellen werden zu Werkzeugen seines Denkens. Wittgensteins

9 Flusser 1995: S. 123.

10 Ibid., S. 124.

11 Ibid., S. 123.

12 Wittgenstein 1984a: S. 567.

13 Wittgenstein 1984b: S. 277.

14 Ibid., S. 231/2.

Projekt einer philosophischen Grammatik ist als eine philosophische Diagrammatik zu verstehen und zu rekonstruieren.¹⁵ Im Horizont der von ihm favorisierten Technik einer „übersichtlichen Darstellung“ zielt seine philosophische Grammatik darauf, die Verwendungen von Worten in übersichtlichen Gruppierungen so zu ordnen, dass Familienähnlichkeiten und Differenzen zutage treten können und die Fallstricke eines leerlaufenden philosophischen Wortgebrauches dadurch vermieden werden können. Wenn jedoch das Diagrammatische den Nukleus seiner philosophischen Grammatik bildet und wenn das Diagrammatische sich auf den Einsatz visuell schematisierender Zeichnungen bezieht, etwa so, wie Wittgenstein dies im Zuge seiner Ingenieurausbildung im technischen Zeichnen erlernt hatte, relativiert sich das „Malerische“ als Selbstcharakterisierung Wittgensteins. Die visuelle Färbung in Wittgensteins Diktion wurzelt weniger im Farbspiel künstlerischer Bildgebung, vielmehr im Graphismus des Wechselspiels zwischen Punkt, Linie und Fläche.

7

Ist also Malen eine Kulturtechnik? Drei resümierende Überlegungen:

Gemessen an Kriterien des Begriffes „Kulturtechnik“ scheint es problematisch oder zumindest nichtssagend, das Malen – also die Bildgebung in Form von Gemälden – als eine Kulturtechnik zu charakterisieren; zumindest über den trivialen Sinn hinaus, dass Malen eine für menschliche Kulturen charakteristische und – soweit wir wissen – auch nur dem Menschen zukommende Form von Betätigung ist. Das Malen unter „Kulturtechnik“ zu subsumieren, scheint dieser Form von Betätigung eher wenig angemessen: Gewonnen wird nichts, aber viel geht verloren.

Allerdings kann, angesichts der notorischen Vernachlässigung der Farbigkeit als Reflexionsgegenstand, eine strategische Belebung dieses Forschungsfeldes durch Anknüpfen an den Kulturtechnikbegriff durchaus Sinn machen. Doch eine Kunstgattung (in diesem Falle: Gemälde) sollte nicht das Paradigma einer Kulturtechnik abgeben, deren Spezifik immer auch ihre Alltagsverwurzelung, ihre nicht elitäre Normalität und Selbstverständlichkeit ist. Wenn wir das Malen vor diesem Horizont thematisieren, stoßen wir auf das „Anmalen“ als eine absichtsvolle Farbgebung von Oberflächen – ob beim Streichen des Gartenzauns und beim Schminken von Gesichtern. In diesem Anmalen (nicht unähnlich dem Färben) geschieht etwas, das einer praktisch-kulturtechnischen

15 Krämer 2016: S. 285-328.

Betrachtung durchaus aufgeschlossen ist. Zugleich ist es von hier aus möglich, die Kunstform des Gemäldes als eine artifizielle Stilisierung der Farbgebung und somit als profane Humantechnik zu begreifen.

Das, was das „Malen“ einer kulturtechnischen Perspektive überdies aufschließt, ist der Umstand, dass es des Mediums artifizieller Flächigkeit bedarf, um aus dem optischen Raum unserer farblichen Weltwahrnehmung überhaupt hervortreten zu können. Die Zweidimensionalität (als Medium) bildet die Schwelle zwischen der Eindimensionalität von Zeit und der Dreidimensionalität des Raumes und wird in dieser Eigenschaft zum kulturgeschichtlich folgenreichen Vermittler/Übersetzer zwischen beiden. Könnte in Analogie dazu gesagt werden: die Farbigkeit bildet die Schwelle zwischen dem Objektiven/Realen und dem Subjektiven/Imaginären und erweist sich als Mittler zwischen beiden? Doch was folgt aus dieser durch die Vermittlung von „Ding“ und „Wahrnehmung“ charakterisierbaren Bedeutung der Farbigkeit? Dies bedarf weiterer Überlegung.

Literaturverzeichnis

- Engell, Lorenz/Siegert, Bernhard (Hg.) (2010): *Kulturtechnik. Zeitschrift für Medien- und Kulturforschung 1*, Hamburg.
- Flusser, Vilém (1993): „Lob der Oberflächlichkeit. Für eine Phänomenologie der Medien“, in: Stephan Bollmann/Edith Flusser (Hg.): *Vilém Flusser: Schriften, Bd. 1*, Bensheim/Düsseldorf.
- Krämer, Sybille (2003a): „Writing, Notational Iconicity, Calculus: On Writing as a Cultural Technique“, in: *Modern Languages Notes – German Issue 118 (3)*, Baltimore, S. 518-537.
- (2016): *Figuration, Anschauung, Erkenntnis. Grundlinien einer Diagrammatologie*, Frankfurt a. M..
- Krämer, Sybille/Bredenkamp, Horst (2003): „Kultur, Technik, Kulturtechnik. Wider die Diskursivierung von Kultur“, in: Dies. (Hg.): *Bild, Schrift, Zahl*, München, S. 11-22.
- Macho, Thomas (2008): „Tiere zweiter Ordnung. Kulturtechniken der Identität und Identifikation“, in: Dirk Becker/Matthias Kettner/Dirk Rustemeier (Hg.): *Über Kultur. Theorie und Praxis der Kulturreflexion*, Bielefeld, S. 99-117.
- Schüttpelz, Erhard (2006): „Die medienanthropologische Kehre der Kulturtechniken“, in: *Archiv für Mediengeschichte. Themenschwerpunkt: Kulturgeschichte als Mediengeschichte (oder vice versa?)*, S. 87-110.
- Siegert, Bernhard (2007): „Cacography or Communication? Cultural Techniques in German Media Studies“, in: *Grey Room 29*, S. 26-47.
- (2012): „Doors. On the Materiality of the Symbolic“, in: *Grey Room 47*, S. 6-23.

- Winthrop-Young, Geoffrey (2013): „Cultural Techniques. Preliminary Remarks“, in: *Theory, Culture & Society* 30 (6), Los Angeles u. a., S. 3-19.
- Winthrop-Young, Geoffrey/Iurascu, Ilinca/Parikka, Jussi (Hg.) (2013): „Cultural Techniques“. Special Issue of *Theory, Culture & Society* 30 (6), Los Angeles u. a.: Sage.
- Wittgenstein, Ludwig (1984a): „Bemerkungen über die Farben“, in: von Wright, Georg Henrik/Anscombe, G. E. M. (Hg.): *Werkausgabe, Bd. 8, Bemerkungen über die Farben, über Gewißheit, Zettel, Vermischte Bemerkungen*, Frankfurt a.M..
- (1984b): „Philosophische Untersuchungen“, in: *Werkausgabe, Bd. 1, Tractatus logico-philosophicus, Tagebücher 1914-1916, Philosophische Untersuchungen*, Frankfurt a.M..