

Helga Kämpf-Jansen

Ästhetische Forschung

Wege durch Alltag, Kunst und Wissenschaft

Zu einem innovativen Konzept ästhetischer Bildung



KONTEXT
Kunst
Vermittlung
Kulturelle Bildung



KONTEXT Kunst – Vermittlung – Kulturelle Bildung
Band 9

Ästhetische Forschung

Wege durch Alltag, Kunst und Wissenschaft

Zu einem innovativen Konzept ästhetischer Bildung

von
Helga Kämpf-Jansen

4., durchgesehene Auflage

Tectum Verlag

Helga Kämpf-Jansen

Ästhetische Forschung

Wege durch Alltag, Kunst und Wissenschaft

Zu einem innovativen Konzept ästhetischer Bildung

4., durchgesehene Auflage

KONTEXT Kunst – Vermittlung – Kulturelle Bildung. Band 9

ePDF: 978-3-8288-7583-8

(Dieser Titel ist zugleich als gedrucktes Werk unter der ISBN

978-3-8288-4536-7 im Tectum Verlag erschienen.)

ISSN: 1868-6060

Umschlagabbildung: Helga Kämpf-Jansen. Installation. Ausstellung Wald.Kunst.Stücke.

Waldinformationszentrum Hammerhof. Foto:Wolfgang Brenner © VG-Bildkunst. 2011

Abdruck mit freundlicher Genehmigung

Zeichnung Titelseite: Porträt Helga Kämpf-Jansen. © Nadja Glorius-Kröger

Abdruck mit freundlicher Genehmigung

Erstveröffentlichung: © 2001 Salon Verlag, Köln, und H. Kämpf-Jansen, www.salon-verlag.de

Satz und Layout: Claudia Steinmeyer und Ulrike Goll

Bildbearbeitung: Marcus Nümann und Ulrike Goll

© Tectum – ein Verlag in der Nomos Verlagsgesellschaft, Baden-Baden 2021

Besuchen Sie uns im Internet

www.tectum-verlag.de

Gesamtverantwortung für Druck und Herstellung

bei der Nomos Verlagsgesellschaft mbH & Co. KG

Bibliografische Informationen der Deutschen Nationalbibliothek

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

Inhalt

Vorwort zur 4. Auflage IX

Vorwort XI

I Annäherungen 1

Die Kunst, die Dinge, die Sprache ... · Die Konstituenten ästhetischer Forschung

II Bezugsfeld: Alltag 15

Die alltäglichen Dinge und die Erfahrungen der Menschen 15

Von der Verlässlichkeit der Dinge · Ding-Irritationen · Vom flüchtigen Sehen und dem angehaltenen Blick · Über Dinge sprechen · Dinge gebrauchen · Vom handelnden Umgang mit den alltäglichen Dingen · Dinge befragen · Kitschige Dinge · ‚Gendered objects‘ – das Geschlecht der Dinge oder Dinge und Geschlecht · Die Dinge der Kindheit · Erinnerungs-Dinge · Dinge, die unter die Haut gehen · Die Spuren zwischen den Dingen oder das Performative · Die fotografischen Bilder der Dinge · Die Bilder als Dinge

Alltagsästhetische Erkundungen 40

Ein Ding der hundert Möglichkeiten · Über Dinge reflektieren und schreiben · Die Geschichte der Dinge reflektieren

Dinge sammeln – wenn Kinder, KünstlerInnen und Erwachsene das gleiche tun ... 45

Geschlechtsspezifische Aspekte · Zu den Bedeutungen gesammelter Dinge · Und die gesammelten Dinge der Künstler und Künstlerinnen · Sammlungen und ästhetisches Verhalten · Die Ordnungen

III Bezugsfeld: Kunst 54

Die alltäglichen Dinge als Objekte der Kunst 54

Wenn eine Tasse sowohl Alltagsding als auch Kunstobjekte · Künstlerische Strategien · Installation und Spurensicherung ·

Künstler und Künstlerinnen 60

Arman · Badura · Beuys · Boltanski · Bott · Bourgeois · Calle · Chicago · Cragg · Dahn · Feldmann · Fischer · Fischli/Weiss · Hamilton · Hörl · Horn · Kabakov · Kelley · Kienholz · Lang · Meister · Mes-sager · Oldenburg · Oppermann · Saint-Phalle · Salmon · Sigurdsson · Spoerri · Stalder · Trockel · Ulrichs · Waydelich · v. Windheim

Künstlerische Strategien und die Metamorphose der Dinge – eine Zusammenfassung 100

Erinnern – kollektive Archive und individuelle Mythologie · Sprache und Reflexion

Erkundungen im Feld der Kunst oder die Frage:

Wie transformiert man eine Tasse, ein Messer und einen Hut? 103

Zur Frage künstlerischer Eingriffe · Reden und Schreiben über künstlerische Prozesse und Objekte

Vom Täuschen und Fälschen, vom Wahren und vom Wirklichen 105

Zum Diskurs von Wirklichkeit und Wahrheit in der Kunst · Wahrheit und Lüge im System von Kunst und Kitsch · Die Welt der Kunst als existentieller Gegenentwurf zur sozialen Wirklichkeit · Die Wahrheit der Kunst zwischen subjektiver Erfahrung und objektiven Gegebenheiten (Lehnerer) · Aktueller Diskurs: Wirklichkeit und Wahrheit als Konstruktionen · Kunst heute hat ihre eigenen Wirklichkeitsbezüge wie auch ihre eigenen Wahrheiten · Der ‚Fischli/Weiss-Blick‘ · Boltanski · Dorothee von Windheim und Sigrid Sigurdsson

IV Bezugsfeld: Wissenschaft 119

Künstlerische und wissenschaftliche Arbeit im Bereich kunstpädagogischer Erfahrungen 119

Der Prozess und das begleitende Denken · Korrekturen

Wissenschaftliche Annäherungen 124

Fragen · Forschen · Ästhetische Forschung · Suchbegriff ‚Erkenntnis‘ · Das Andere der Vernunft · Das Subjektive · Sinnliche Erkenntnis als Versprechen · Ästhetisches Denken (Welsch) und ästhetische Rationalität (Seel)

Das Andere der Vernunft? – Vom philosophischen zum neurowissenschaftlichen Diskurs 135

Emotionale Intelligenz (Goleman) und Kreative Intelligenz (Gardner) · Suchbegriff ‚Denken‘ · Transversalität oder das Quer-Denken · Im Denken das Denken neu erfinden · Fertige Denkformen übernehmen · Denken und Wissen im kunstpädagogischen Bereich · Offene Denkprozesse · Denken und Sprache · Reflexion bzw. Introspektion · Ästhetische Intelligenz

Ästhetische und wissenschaftliche Erfahrung: Die Wiese 147

Natur- und kunstwissenschaftliche Betrachtung (Makowski/Buderath) · Szientifische und ästhetische Erfahrung (Hard) · Wissenschaftliche Erfahrung und ästhetische Erfahrung sind nicht gegensätzlich · Ästhetisches Erleben oder der andere Blick · Erfahrungen beim Malen einer Wiese

Erkundungen im Bereich der Wissenschaft 159

Informationen, Texte und Meinungen · Wissen sammeln und befragen

V Beispiele 161

Ästhetische Biografien 161

Biografien sind Konstruktionen mit rekonstruierten Anteilen · Das Ästhetische und das Biografische der ästhetischen Biografie · Die biografischen Leerstellen
Hanna – eine Jugend zwischen 1936 und 1945 (Annette Lauer)

Wer war Ursel P.? (Vesna Stalljohann)

Igor de Cadence – ein Dichterleben (Daniel Marre)

Die Frau von nebenan (Mirja Lang)

<http://www.koerper.fractales.de>. (Heike Schlothane)

Ästhetische Biografien im Kunstunterricht (Anja Neisemeier und Alessandra Nitsch)

Ästhetische Forschungen in verschiedenen Bereichen 198

Die objektive Welt der Schweine und die subjektiven Erfahrungen der Tochter eines Schweinemästers (Kathrin Kobusch-Kleßmann)

Die sieben Todsünden (Julie Lambertz)

Der, die, das Fremde – Identität im Kulturvergleich (Antoneta Berisha)

Von Nixen, Undinen und Wasserfrauen – eine ästhetische Forschung (Sabine Eikel)

Ästhetische Forschungen von Kindern und Jugendlichen 227

Finchen, die Katze – ästhetische Forschung einer Neunjährigen

Beispiele ästhetischer Forschung in der Schule · Kindheits-Archive · Zwei oder drei Dinge, die ich mag

Gänseblumen, Wiesenschaumkraut ... und die Erfahrungen der Kunst 249

Aktuelle Kunst als Anregungspotential · Die ästhetische Werkstatt und das Arbeiten in Stationen

Zehn Thesen von der Komplexität ästhetischer Bildung in der Grundschule 241

VI Schlussteil 246

Vorgehensweisen ästhetischer Forschung 247

Mädchenkindheit – individuelle Erfahrungen und kollektive Muster (Alessa Nitsch)

Das Herz – eine ästhetische Forschung (Bianca Lindner)

Lust an wissenschaftlich-theoretischer Arbeit in Verbindung mit künstlerischer Arbeit 251

Ich-Erfahrung und Bewußtseinsprozesse · Ästhetische und soziale Prozesse · Die therapeutische Funktion ästhetischer Praxis · Die Tagebücher – wenn Umwege und Abbrüche wesentliche Bestandteile der Prozesse sind

Sechs bekannte Einwände gegen ein Konzept ‚Ästhetische Forschung‘ 255

Kunstpädagogische Gedankenskizze

Anhang 266

Fünfzehn Thesen zur ästhetischen Forschung – eine Kurzfassung

Anmerkungen 270

Literaturverzeichnis 276

Literatur zu den KünstlerInnen 285

Abbildungsnachweis 295

Nachworte zur Wiederauflage 299

Daniela Hammer-Tugendhat: Ästhetische Forschung und Kunstgeschichte

Gisela Ecker: Krimskräms, Knopfschachtel und Staub. Helga Kämpf-Jansen und die Dinge

Iris Kolhoff-Kahl: Der „Missing Link“ und nun?

Johanna Tewes: Erinnerungen an Helga Kämpf-Jansen aus der Sicht einer ehemaligen Studentin

Jutta Ströter-Bender: Helga Kämpf-Jansen als Hochschuldidaktikerin

Adelheid Sievert: Helga Kämpf-Jansen – ein Nachruf

Vorwort zur 4. Auflage

Seit nun mehr 20 Jahren bereichert der Band *Ästhetische Forschung. Wege durch Alltag, Kunst und Wissenschaft. Zu einem innovativen Konzept ästhetischer Bildung* den Fachdiskurs innerhalb der Kunstpädagogik und hat bereits Generationen inspiriert.

Mit dieser Veröffentlichung, ihrem Lebenswerk, legte Prof. Dr. Helga Kämpf-Jansen (1939–2011) im Jahre 2001 nicht nur ein neues, umfassendes kunstpädagogisches Konzept vor, sondern sie fasste damit auch ihre langjährigen Erfahrungen sowie ihr intensives Wirken als Kunstpädagogin, Künstlerin, Wissenschaftlerin und leidenschaftliche Hochschullehrerin zusammen. Ihr Anliegen war es, durch ästhetisches wie forschendes Handeln Alltagserfahrungen, Begegnungen mit Kunst, wissenschaftliche Annäherungen und Reflexionen miteinander zu verbinden. Es ging ihr um die Hinwendung zum Subjekt, zur Wahrnehmung und Öffnung der individuellen Erfahrungen von Heranwachsenden und Studierenden, um die Initiierung eigener, selbstbewusster, kritischer Fragestellungen und künstlerischer Wege. Ebenso war ihr die Auseinandersetzung mit der zeitgenössischen Kunst, ihren Themen und Aktionsformen ein besonderes Anliegen. Zugleich war sie davon überzeugt, dass sie mit ihrem Werk eine Methode für die Zukunft vorlegte. Ihre Vision war die Einrichtung von künstlerischen Werkstätten an Bildungsinstitutionen, in denen die Medien und die Instrumentarien für Ästhetische Forschungen vorhanden sein sollten. Seit 1992 wirkte Helga Kämpf-Jansen als Professorin für Kunst und ihre Didaktik an der Universität Paderborn. Durch ihr Konzept fügte sie bisher die in der Lehre getrennten Bereiche der künstlerischen Praxis, Kunstwissenschaft und Didaktik zusammen und schuf damit bisher wenig praktizierte Vernetzungen. Als Kollegin konnte ich in Paderborn die Ausstrahlungskraft und die außergewöhnlichen Erfolge der *Ästhetischen Forschung* auf die Studierenden erleben. Deren Begeisterung für die in dieser Methode enthaltenen Impulse setzte nicht nur immense künstlerische und wissenschaftliche Leistungen frei, sondern sie inspirierte zugleich auch deren Freunde und Familien, regte gemeinschaftliche, Generationen übergreifende Forschungen an. Bei ihren ehemaligen Studierenden sind ihre Seminare unvergessen, aber auch in der Gegenwart bildet die Ästhetische Forschung eine Grundlage nicht nur für den Unterricht, sondern ebenso für Dissertationen und Feldforschungen, für künstlerische Projekte.

Mit dieser Leistung von Helga Kämpf-Jansen strahlt das Konzept der Ästhetischen Forschung in die Gegenwart hinein. Es erscheint bei der Lektüre immer wieder aktuell. Die erneute Auflage erscheint nun im Jahr ihres zehnjährigen Todestages und würdigt damit auch das Wirken einer großen Kunstpädagogin.

Sommer 2021

Jutta Ströter-Bender

Vorwort

Dieses Buch handelt von den Dingen des Alltags und den Objekten der Kunst. Es handelt von den Erfahrungen der Menschen und den Diskursen, die darüber verfasst werden. Ein schwieriges Unterfangen. Muss man doch davon ausgehen, dass die Dinge sich ständig verändern, die Subjekte sich neu entwerfen und die Diskurse – kaum zu einem vorläufigen Ende gebracht – sich augenblicklich neu entfalten. Daraus kann eigentlich kein Buch werden – höchstens eine Text-Endlosschleife oder der Entwurf für ein Stück mit Protagonisten, die sich – kaum erfunden – in performativen Akten sogleich wieder von dannen spielen.

Ich erlaube mir dennoch mit diesem Buch den Lauf der Dinge ein wenig anzuhalten, mich ihnen gelegentlich auf ganz altmodische Weise zu nähern, so als gäbe es sie wie in früheren Zeiten, als sie noch schwer waren und rund, purpurrot oder grasgrün.

Getragen werden die verschiedenen Annäherungen an die Dinge von dem Gedanken, künstlerische, vorwissenschaftliche und wissenschaftlich orientierte Verfahren auf neue Weise miteinander zu verknüpfen.

Vor dem Hintergrund einer breit angelegten Diskussion zum ‚Anderen der Vernunft‘, zu ‚ästhetischem Denken‘ und ‚ästhetischer Rationalität‘ sowie einer ‚ästhetischen, kreativen und emotionalen Intelligenz‘ des Menschen (1), geht es darum, lineare Strukturen, hierarchisch angelegte Denkmuster, polare Systeme und veraltete Ästhetikvorstellungen zu verlassen.

Die Fragestellungen dieses Buches sind eingebunden in bestehende kunstpädagogische Theorien. Das Gebäude der Kunstpädagogik bzw. der ästhetischen Bildung ist in den letzten Jahren durchaus effektiv ausgebaut worden (2), sodass man darin mit persönlichem Gewinn umherwandern kann, sich aber durchaus aufgefordert fühlt, Räume gelegentlich umzuräumen, Dinge neu zu arrangieren und altes Mobiliar auf die Speicher zu bringen. So geht es in diesem Buch also um den Akt des Umbaus einiger Räume.

Es sollte deutlich werden, was es bedeutet, wenn ästhetisches Handeln, vorwissenschaftliche Erfahrung und wissenschaftliches Denken sich auf immer andere Weisen miteinander verbinden und sich so immer neue und andere Zugänge zur Welt, zu sich selbst wie zum anderen Menschen eröffnen.

Wenn daraus dann die Entscheidung für eine kunstpädagogische Verantwortung entsteht, dürfte die traurige Wirklichkeit formalästhetischer Verrichtungen in den Institutionen Hochschule und Schule eines Tages endlich der Vergangenheit angehören.

Zwei Anmerkungen zum Lesen: in diesem Buch kann man an verschiedenen Stellen mit dem Lesen beginnen. Und: für alles, was hier aufgeschrieben ist, gibt es aus dem engeren Fachzusammenhang heraus viele Leselust-machende Texte, sodass manche Textzitate als längere Passagen parallel gesetzt sind. (3)



Ensemble über
zeichnen
entstehen

Dilemma
der Vermittlung

der ökonomische
Aspekt z.B.

Bild-Text

DE

Text

+

de

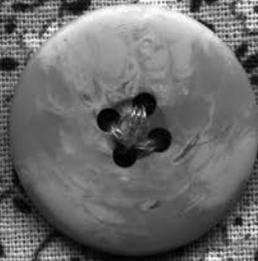
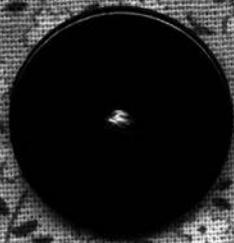
Annäherungen – die Kunst, die Dinge, die Sprache ...

Mit einer Arbeit von Anna Oppermann könnte ich beginnen: ‚das Blaue vom Himmel lügen‘ oder ‚Künstler sein‘. Vor den Augen und in Gedanken würden sich die Ungeheuerlichkeiten monomanischer Anhäufungen entfalten, diese Auftürmungen und Ausbreitungen von Zeichnungen, Texten, Naturdingen und Fundstücken; all die Zettel, Skizzen, gemalten Bilder und unzähligen Fotografien. Man müsste sich in die damit angelegten Ordnungen, Unter-Ordnungen und Un-Ordnungen hineinfinden, in die Papier-Wälder und die Licht-Inseln mit den Spiegelungen, Verriegelungen, Vervielfachungen, und Verwerfungen. Und in allem wären dann die ausgelegten Spuren gedanklicher, literarischer, poetischer und philosophischer Arbeit zu erfahren.

Dieses alles wahrzunehmen, miteinander und mit sich selbst in Beziehung zu setzen, braucht aber Zeit und vielfältigste Formen der Bearbeitung. Und damit wäre ich bereits mitten in einem längerem Text.

Kein Anfang also, aber ein Weg und eine erste Spur.

Abb.: Anna Oppermann: „Künstler sein (...) Über die Methode, seit 1978“. Zustand 1980.



Dieser Text könnte aber auch mit der Betrachtung eines alltäglichen Gegenstandes beginnen – eines ganz einfachen, sehr schlichten und ziemlich banalen. Einer Büroklammer z. B., eines Löffels, einer Reißzwecke oder eines Gummibandes. Über die Schlichtheit der zweckmäßigen Form wäre zu schreiben, über den menschlichen Erfindungsreichtum, der zur Besonderheit seines Materials wie zur Unverwechselbarkeit seiner Funktion geführt hat. Darüber wie Menschen mit diesem einzelnen Ding im Alltag umgehen, welche Bedeutungen sie ihm zumessen, was über dieses Ding gedacht und geschrieben worden ist. Und auch, auf welche Weisen Künstler und Künstlerinnen diesen ganz einfachen, sehr schlichten und ziemlich banalen Dingen begegnet sind, was sie an ihnen fasziniert hat, welche Gedanken der Kunst sich mit ihnen verbunden haben, welche wunderbare Poesien und Sinnangebote z. B. mit einem Pappteller, einem Flaschentrockner und einer Tasse im Pelz für immer in die Geschichte der Kunst eingegangen sind. Und wieder wäre ich mitten in einem längeren Text und hätte keinen Anfang.

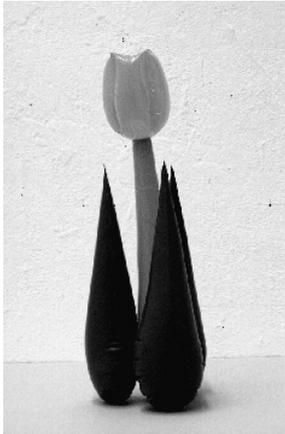
Vom Stottern, vom Stammeln und vom Schweigen

Das Stottern und Stammeln resultiert also aus der Suche nach Worten, die wenigstens etwas von dem, was sich da im Imaginären und Realen des Subjekts abspielt, differenzieren können (vgl. Žižek 1994, S. 64). Dieses Ringen nach Worten findet vor allem in Situationen statt, in denen nicht einfach routiniert symbolisiert werden kann, d. h. in Momenten, in denen etwas Ungewöhnliches, auch Unbekanntes stattfindet. Manfred Schneider hat in seinem Buch über ‚Liebe und Betrug‘ untersucht, welche eminente Rolle das Stottern als eine der Sprachen der Liebe spielt. Es ist jene Phase im Moment des Sich-Zueinander-Wendens von zwei Körpern, in dem der entscheidende symbolische Anfang gesucht und gesetzt wird, welcher ‚schlagartig einen Kanal zwischen zwei Körpern eröffnet‘ (Schneider 1992, S. 14). Der Anfang, das erste Wort ist das Schwierigste, doch auch dann wird die Sache nicht viel leichter. Die Literaturgeschichte ist von Stammelern auf der Suche nach dem ersten und den folgenden Wörtern bevölkert. Ließe sich das folgende Beispiel eines Stotterers nicht ohne weiteres auch auf eine leidenschaftliche Begegnung eines Subjekts mit einem Kunstwerk übertragen?:

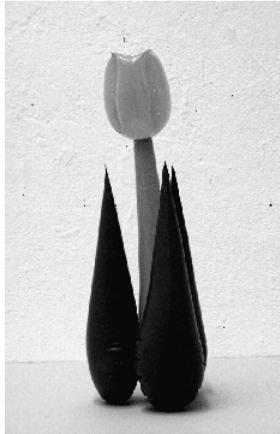
‚Fanfariner war äußerst geistreich; doch als er die schöne Prinzessin Frühling in ihrem ganzen Reiz und voller Majestät erblickte, da konnte er vor lauter Entzücken nicht mehr sprechen und brachte nur gestotterte Worte hervor; man hätte denken können, er sei betrunken, dabei hatte er gewiß nichts als eine Tasse Schokolade zu sich genommen. Verzweifelt stellte er fest, dass er in einem Augenblick die Ansprache vergessen hatte, die er jeden Tag geübt hatte.‘ (Märchen der Madame d'Aulnoy, zit. nach Schneider 1992, S. 15)

Die Situation läßt die Zunge erlahmen und macht den souveränen Sprecher zum stotternden Dichter. Die zuvor zurechtgelegten Worte sind vergessen oder stimmen angesichts der Situation nicht mehr, vor allem dann nicht, wenn sie als fremde-eigene Stimme auftreten. Der Rest erwürgt die Hoffnung auf ein UND.

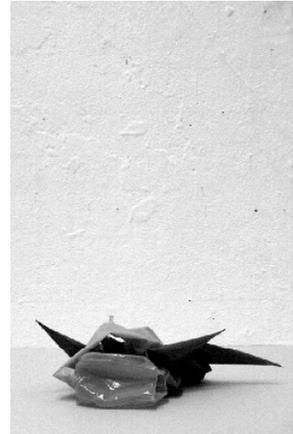
Womit bewiesen ist, was auch die Wissenschaft über Sprachhemmungen herausfand: Stottern ist ‚keine Schwäche, sondern ein übermäßiger Kontrollmechanismus‘ (Schneider 1992, S. 49). Der Stotternde kämpft mit der Unmöglichkeit sein Sprechen in einem adäquaten Verhältnis zur Komplexität der Welt einzurichten. Denkt er nur daran, was er sagen müsste, um der Wahrheit das Wort zu erteilen, und vergleicht er den Bedarf an Worten mit dem, was gleich seinem Munde entfahren wird, dann übermannt ihn die Blockade seiner Zunge ...



Dies ist eine Tulpe



Dies ist keine Tulpe



Sprache

Mit Überlegungen zur Sprache werde ich beginnen müssen, ist sie es doch, die sich zwischen uns und die sichtbare Wirklichkeit – die des Alltags wie die der Kunst – stellt. Der komplizierte Umgang mit ihr, wie die scheinbar vordergründigen Schwierigkeiten, sind hinreichend bekannt – schleichen sich doch gerade dann Stereotypen ein, wenn man nach differenzierten Begrifflichkeiten sucht und bleibt man genau in dem Moment an den Klippen der Formalisierungen hängen, wenn man zum leichtfüßigen Sprung ansetzt. Ganz zu schweigen vom Stottern am Baum der Erkenntnis ...

Für die Beschreibung der sichtbaren Wirklichkeit erscheint sie uns wie in der Geschichte vom Hasen und vom Igel: der sichtbare Acker, die darin gelaufenen Furchen und vor allem die Igel – sie alle sind lange da, bevor der Hase – die Sprache – durch alles Sichtbare hindurch, an allem vorbei und hinter dem Wichtigsten herkommt. Und dann ist dies alles auch noch ein Trugschluss, ein Konstrukt, wie der kundige Leser längst weiß. Denn der Hase sieht ja die ganze Wirklichkeit – und das ist in diesem Fall auch fast die ganze Wahrheit – gar nicht. Und bevor auch nur so etwas wie eine Gewissheit davon aufkommt, stirbt er. Nur die Leser und Leserinnen bleiben mit einer Ahnung zurück – einer Ahnung von den verschiedenen Facetten einer Wahrheit, den Kompliziertheiten der Sachverhalte wie des symbolischen Systems der Sprache. Und auch dies wiederum ist nur eine Gewissheit auf Zeit: denn dass Sprache sozusagen den sichtbaren Dingen hinterherläuft und sie benennt, ist – wie man längst weiß – ebenfalls ein Trugschluss, denn ohne das Vermögen der Sprache, die wahrnehmbaren Dinge zu benennen, gäbe es sie auch nicht. Was nicht in Sprache fassbar und somit in Akte des Bewusstseins überführbar ist, ist nicht existent. Und genau hier funktioniert auch der Umkehrschluss: Sprache ist durchaus – wie die Igel im Märchen – zuerst da. Sie definiert das Sehen (man sieht nur,

Schreiben über Kunst und Pädagogik

Kunst ist das Neue, das Außergewöhnliche, das Abweichende, das Bedeutende, das Schöne und Erhabene, die Arbeit am Noch-Nicht-Darstellbaren, das Provozierende, offene Zeit und unkontrollierte Räume, Schmutz, Unsicherheit, Markt, Wert, Bedeutung, Ruhm ...

Pädagogik ist Lernen, Aneignung, vom Vorhandenen nehmen, das Neue im Alten, Wiederholung, Vermittlung, Weitergeben, Schule, Lehrplan, Unterricht, Vater-Mutter-Kind-Lehrer-Schüler-Verhältnisse, Lernorte, Unterrichtszeiten – die Schule, Institutionen, Aufsicht, Rechtfertigung ...

Auf den ersten Blick: es sind kaum schärfere Gegensätze zu finden als die zwischen Kunst und Pädagogik. Die Kontroversen und das Verhältnis sind also im Eigensinn und der Logik der Bereiche angelegt und nicht an den Haaren herbeigezogen oder bloß Zeichen von Uneinsichtigkeit und Blindheit. Es bleibt uns gar nichts anderes übrig, als über den Eigensinn des Pädagogischen und der Kunst nachzudenken, wenn wir den Sinn und Unsinn von Kunstpädagogik oder ästhetischer Erziehung herausfinden wollen.

Es gibt Erwartungen an das Verhältnis.

Die Erwartung, dass Kunst und Pädagogik auf sinnvolle Weise zusammengebracht werden könnten.

Die Überzeugung, dass beide nicht auf sinnvolle Weise zusammengebracht werden können.

Ich empfehle, mit der zweiten Haltung an das Problem heranzugehen.

Es ist unübersehbar: Alle wollen die Kunst. Aber die Kunst will nicht alle. Schon gar nicht die Pädagogik. Das ist Zeitgeist.

In der Öffentlichkeit ist die Wertschätzung der Pädagogik (und des Sozialen) auf einen Tiefpunkt gesunken, und das Prestige der Kunst ist zu einem historischen Höhepunkt gestiegen. Der Berufswunsch Künstler hat den des Arztes überflügelt (vgl. Kursbuch 121/1995. S. 123 ff.). Und die Kunstpädagogen werden/sollen beide miteinander verbinden. Was wir im Inneren unserer Neigungen und im Äußeren unserer Arbeit zusammenbringen wollen, treibt im Inneren der Begriffe und im Äußeren der Praxis auseinander. Es gibt viele Wege, zu Antworten auf diese Frage zu kommen. Ein Weg wäre die Untersuchung der Geschichte der Beziehung zwischen Kunst und Pädagogik – ein weites Feld. Man muss den Blick vereinfachen und das Material überschaubar machen.

Dass Kunst als Erziehung zur Kunst und Bildung durch Kunst immer wieder in der Pädagogik zum Programm gemacht wird, ist offenkundig. Wo und wann aber wird das Pädagogische in der Kunst zum Programm erhoben? Da müssen wir lange suchen und landen – im Politischen.

Wie jedes Verhältnis leidet auch die Beziehung zwischen Kunst und Pädagogik an der Asymmetrie der Neigung. Woher kommt die?

Sie kommt aus dem Begriff der Kunst selbst und aus den Ausformungen, die er im Zuge der Moderne bekommen hat. Es gibt die Kunst, und es gibt Kunst und Kunstwerke.

Die Kunst, das große K und sein Begriff sperren sich gegen Öffnung, Vermischung, Auflösung und Verbindung mit etwas, das nicht die Kunst ist. Im philosophisch-emphatischen Begriff von der Kunst sammeln sich die Momente der Abgrenzung gegen anderes unter dem Stichwort Selbstreferentialität. Damit ist gemeint, dass Kunst immer und in erster Linie sich selbst, ihre Art, auf sinnliche Weise Sinn zu erzeugen, zum Thema hat. Viele Kunstwerke aber entsprechen diesem Begriff von Kunst nicht und existieren doch – nach einem vagabundierenden, offenen Begriff von Kunst. In den Kunstwerken/Kunstprozessen frant der Kunstbegriff aus, und es verbindet sich Unmögliches miteinander. Im Material: Dreck mit Farbe, Raum mit Bewegung, Elektrizität mit Motoröl, Filz mit Kupfer und Fett, Geometrie mit Abfällen usw.. In den Prozessen: Spiel mit Zwang, Sublimation mit Affirmation, Kommunikationsinteresse mit Isolationswünschen, Erkenntnisinteresse mit Trivialisierungsbedürfnissen... Wer nach Verbindungen von Kunst und (Pädagogik, Politik, Alltag...) fragt, der muss Kunstwerke und Kunstprozesse befragen oder an Kunsttheorien die Frage stellen, ob und wie sie es mit der Übergangzone und jenen gemischten Verhältnissen halten, in denen Kunst auf Nichtkunst, Kultur auf Alltag, Kunstmachen auf Spielen, Spielen auf Kunst usw. hin offen sind. Ohne die Anerkennung einer Übergangzone zwischen Kunst und Nichtkunst kann es keine Vermittlung geben. Die Namen für diese Zone sind: Kultur, das Ästhetische, Kreativität, Experiment, der erweiterte Kunstbegriff ...

Aus: Helmut Hartwig „Über die Kunst, ihren Begriff und was sie mit der Pädagogik zusammen kann und was nicht“. In: Bdk-Mitteilungen Heft 1/1996. S.4 ff.

was man weiß), kann sogar blind machen und Sichtbares individuell immer wieder neu konstituieren.(4) Es gibt also keine letzten Wahrheiten und die Frage nach der Priorität von Ding oder Sprache ist so müßig, wie die Frage nach der Henne und dem Ei. Folge ich dieser Spur weiter, werden die Sachverhalte noch komplizierter: es geht ja nicht nur um konkret gegebene Dinge und deren abstrakte Repräsentanten, die Wörter im System der Sprache, sondern auch um die Ab-Bilder der Dinge.

Eva Stattmann-Sturm geht den Fragen nach, die sich hier stellen und greift in ihren Darlegungen u. a. die beiden bekannten Formeln von Gertrude Stein (eine Rose, ist eine Rose, ist ein Rose) und René Magrittes ‚Ceci n'est pas une pipe‘ auf:

„Die Pfeife (und auch die Rose) ist längst zur Ikone der Moderne avanciert, denn was sie vorbildhaft zeigt, ist genau dieses Auseinanderfallen des zweifachen Tableaus. Wort und Bild sind nicht imstande, sich gegenseitig zu repräsentieren, weil sie sich auf unterschiedlichen Schauplätzen befinden, von denen jeder seinen eigenen Gesetzen gehorcht.“

(S.-Sturm 1996, S. 66)

An dieser Stelle würde eine lange Auseinandersetzung beginnen. Aber auch hier soll nur der Kern eines weitreichenden Gedankens fixiert werden.

Performative Sprachakte

Einen anderen Aspekt gilt es zu erwähnen: die performativen Sprach- bzw. Sprechakte, in denen gerade nichts definiert, nichts festgelegt wird, sich scheinbar gegebene Gewissheiten immer wieder auflösen. Versucht man z. B. ästhetische Sach- und Denkverhalte manch eines Textes oder einer Rede zusammenzufassen, um sie als sicheres Wissen ‚nach Hause zu tragen‘, so ist es, als bewege man sich auf einem soeben vor den Füßen ausgebreiteten Teppich, der noch im Gehen wieder eingerollt wird. Schaut man zurück, ist da fast nichts – keine Gewissheit, kein Haltepunkt, nur ein irgendwie geartetes Gefühl und eine Atmosphäre.

Vielen fällt es schwer, Sprachprozessen, die im Reden fast gelöscht und im Schreiben wieder ausradiert werden, ohne Ungeduld, ohne Erwartungshaltung an etwas Gesichertes zu folgen. Anders vielleicht jener Student im zweiten Semester, der sich am Ende des Vortrags eines bekannten Autors überaus begeistert äußerte und auf die Frage, was er denn für bedeutsam befunden habe, antwortete, er könne es nicht sagen, da er überhaupt nichts verstanden habe – aber es sei eine wunderbare Rede gewesen ...

Doch Unverständliches bzw. nicht Verstandenes ist nicht gleichzusetzen mit dem Performativen als geistigem Prinzip der Sprach- und Sprechakte (siehe dazu S.43).

Die Sprachen der Kunst und der Pädagogik

Sprache, die erfahrene Wirklichkeit und Kunst entwirft, fügt in der Regel Flüchtliges, Disparates, Widersprüchliches, Ambivalentes, Konträres zusammen – nicht um zu paralysieren oder harmonisch zu glätten, sondern um jedes Benannte in seiner Differenz zum Anderen zu belassen. Diese Sprache ist uns inzwischen vertraut. Sprache, die mit Setzungen, festen

Schreiben über Kunst: Ein Bild Cézannes in der Tübinger Ausstellung

Es dürfte Konsens darüber bestehen, dass Kunst immer auch das Ausdehnen, Überschreiten oder Durchbrechen gängiger und geltender Wahrnehmungsgrenzen ist; dies ist natürlich primär die Leistung der aktuellen Kunst. Doch diese ihre eminent gesellschaftliche Funktion würde zur Vergeblichkeit verdammt sein, wenn die Kunstwahrnehmung selbst die gleiche zu bleiben hätte und nicht ihrerseits zum Ausbrechen angestiftet würde. Natürlich bezieht sich das genauso auf unser Verhältnis zu den erlernten und abge-segneten wissenschaftlichen Systemen. Unsere durch die gesellschaftlichen Zwänge (Medien, Verkehr, Informationssysteme, Bürokratie, aber auch Religion, Moral, Wissenschaft – zum Beispiel kunstwissen-schaftliche Methoden!) zugerichtete und domestizierte Wahrnehmung ist auf die Freisetzungsimpulse der Kunst angewiesen. Es wäre daher widersinnig, d.h. alles andere als im Sinne der Kunst, wenn unsere Wahrnehmung sich – angesichts der Kunst! – an die ihr adressierte Funktionalität gebunden fühlte. Wenn die Kunstwahrnehmung nichts von den künstlerischen Destruktionspotentialen abbekäme, hätte sie selbst (oder ihr Gegenstand) versagt. Was natürlich auch heißt: Wenn die Kunstwissenschaft nicht auch in diesem Verständnis etwas von der Kunst zu lernen bereit ist, ‚forscht‘ sie, fürchte ich, an ihrem Gegenstand vorbei.

Ich argwöhne: Alles, was sich über Cézanne in Erfahrung bringen lässt, erlaubt noch keine Schlüsse auf das, was man an seinen Bildern erfahren kann. Das muss man selber besorgen. Denn die Erfahrungen beim Betrachten sind nicht die der Produktion und deren Bedingungen. Sie können auch den Produktionsprozess nicht reproduzieren. Selbst die Dauer des Malens, die mit der Betrachtungszeit nicht übereinstimmen wird, definiert nicht die ‚Erfahrungszeit‘ des Malers; die Erfahrung des Malers reicht weit hinter den konkreten Malvorgang zurück und ist keiner zeitlichen Begrenzung zu subsumieren. – Und die Betrachtung – selbst wenn sie sehr viel Geduld aufbietet und sich um ‚Erfahrungszeit‘ bemüht – bezieht sich auf völlig andere Kontexte, und zwar nicht nur auf diejenigen verschiedener historischer Zeiten; auch die emotionalen und intentionalen Beziehungen sind andere. Denn wo die Produktion vertraute Zusammenhänge auflöst, um an deren Stelle neue zu setzen, ist die Rezeption darum bemüht, ihren Gegenstand, und sei er noch so revolutionär, in die geläufigen und vertrauten Strukturen einzubinden. Produktionserfahrung und Rezep-tionserfahrung beschreiben völlig unterschiedliche und zudem meist gegenläufige Prozesse.

Im Moment zielen meine Erfahrungsgelüste darauf ab, heute ‚meinen‘ Cézanne mitnehmen zu können. Das klingt nach Kunstraub und ist auch fast so gemeint.

Kennen Sie das ‚Feuerbrunst-Rettungsspiel‘? Es geht so: Man nimmt sich ganz plötzlich vor, auf der Stelle zu entscheiden, welches Bild man vor den Flammen bewahren möchte. Die Zeit gilt, der Zeiger läuft; nur wenige Sekunden noch, sonst ist alles zu spät. In größter Anspannung rasch noch mal in die Runde schauen. Nicht mehr überlegen, jetzt!

Ich bin selbst überrascht: Das gerettete Bild ist ‚Mme Cézanne auf gelbem Lehnstuhl‘ aus Chicago.

Zum Zeitpunkt, an dem ich mein Spiel inszeniere, war ich bereits zwei Stunden in der Ausstellung [...] und ich hatte mir sehr wohl schon meine Gedanken gemacht, wie es denn angehen mag, dass selbst so ‚ähnliche‘ in ihrer Qualität (was immer das sei) so hoch angesiedelte Bilder, sich untereinander gleichsam in Konkurrenz begeben, sich gegeneinander hochschaukeln, als ob sie einen imaginären Wettbewerb zu bestreiten hätten.

Es muss offenbar so sein: Ein Bild in der Diaspora verhält sich würdevoll, ist über jeden Vergleich mit seinesgleichen erhaben. Der Tizian in der Villa Borghese zettelt keinen Streit an mit seinen Stallgenossen. Doch sobald der aus Rom für eine Weile zu den anderen Tizians nach Venedig kommt, geht das Gerangel schon los. Während vereinzelte Bilder sich relativ vergleichsneutral verhalten, beginnen ‚ähnliche‘ Bilder, sobald sie beieinander hängen, ihre Standards zu produzieren und gegeneinander auszutarieren. Ein Bild von Tizian ist schwerlich ‚besser‘ als ein Bild von Cézanne (und vice versa). Aber wenn sie unter sich sind, wollen beide von solcher Art Spielregeln nicht mehr viel wissen. Von solchem Selbstvernichtungsdrang der Kunstwerke, ihrem innersten Anliegen, das hintreibt ins scheinlose Bild des Schönen, werden immer wieder die angeblich so nutzlosen ästhetischen Streitigkeiten aufgeführt (Adorno 1970, S. 93) Nicht dass der Betrachter diese Margen schon mitbrächte – nein, die Bilder schaffen sie selbst, ‚der Zwang zu jenen Überlegungen ist [...] in den Kunstwerken selber gelegen‘ (Adorno 1970, S. 92). Vorher sind sie jedenfalls nicht vorhanden.

Aus: H.-K. Ehmer „Über Mme Cézanne in Tübingen und die leidige Frage nach der Kunst-Wahrnehmung“. In: Dietrich Grünewald: „Was sind wir Menschen doch...!“. Weimar 1995. S. 18.

Behauptungen und ‚Wahrheiten‘ arbeitet, die zu analytisch formalisierten Akten geronnen ist, kennen wir gleicherweise.

Beide scheinen unvereinbar und doch sind sie unsere kunstpädagogische Realität, denn der Bereich, in dem wir uns bewegen, hat offensichtlich zwei völlig verschiedene Bezugssysteme und so auch zwei völlig verschiedene Diskurse bzw. Sprachen: die der Kunst und die der Pädagogik – und dann fügt sich beides noch zu einem einzigen Wort.

Das Pädagogische hat seine eigenen Orientierungen. In ihm muss es so etwas geben wie Haltepunkte, Gewissheiten auf Abruf. Es muss Formalisierungen geben, Wiederholungen, Dinge, die sich einprägen und lernen lassen. Ein handhabbares Wissen und Regeln, an die man sich halten kann, zumindest auf Widerruf, gehören dazu. Sprache, die Erziehungsakte fasst, ist also notwendigerweise – zumindest bisher – sehr viel statischer, formaler und mit mehr Gewissheiten versehen, als die Sprache aktueller Kunst und alltagsästhetischer Erfahrung.

Vielleicht kann man sogar so weit gehen, im Bereich der Kunst-Pädagogik eine generelle Unvereinbarkeit verschiedener Denk- und Sprachstile zu sehen: die Sprache der Kunst und die Sprache der Pädagogik schließen sich weitgehend aus.

So gibt es wohl auch immer wieder weitreichende Formen der Polarisierungen: da sind die einen, die sich in bewegtem Kunstgelände wie in Bereichen alltagsästhetischer Moden aufhalten und da sind die anderen, die an traditionell Lehr- und Lernbarem festhalten, die weitreichende Regeln und Formalisierungen in pädagogischen Prozessen für unabdingbar erachten, die sich mit ‚gesichertem‘ Wissen ausstatten, in der Überzeugung, dass Kinder und Jugendliche diese Sicherheiten, diese Regeln und Gewissheiten brauchen.

Jeder Kunstpädagoge also, jede Pädagogin muss somit die verschiedenen Systeme mit den unterschiedlichen Sprach- und Denkstrukturen miteinander in Beziehung setzen und sie für sich immer wieder neu zu vereinbaren suchen. Dass dies auch produktive Formen haben kann, versucht z. B. Bilstein in mehreren Analogien und Parallelen zwischen Kunst und Erziehung aufzuzeigen (bspw. in Begriffen wie Autonomie der Kunst und Autonomie in der Erziehung; dem Besonderen von Kind und Künstler als ‚Genie‘ usw.). Er kommt zu dem Schluss,

„... dass Kunst und Erziehung zwei von einander getrennte Welten menschlichen Lebens, Handelns und Denkens, aus der Spannung, aus der gegenseitigen Konturierung und Abgrenzung lernen können, ihre je eigenen Sinne für die je eigenen Probleme zu schärfen und so vielleicht – ein Stück Eigen-Sinn zu bilden.“ (Bilstein 1997, S. 130)

Ein Versuch also, beides miteinander produktiv zu machen.

Sprache und Werke der Kunst

In der aktuellen Diskussion wird Sprache in ihrer Notwendigkeit der Vermittlung ästhetischer Gegebenheiten und Prozesse zunehmend als bedeutsamer Teil der Kunstpädagogik erachtet.(5) Sie ist nicht voraussetzungslos gegeben und kann nicht unreflektiert benutzt werden.

Und noch ein Gedanke vorab: das Schweigen als das Andere der Sprache ist wichtiger, immanenter Teil des Nachdenkens über sprachliche Akte der Kunst- und Alltagserfahrung. Wie über Sprache im Kontext der Kunsterfahrung gibt es auch über das Schweigen vor den Werken der Kunst kontrovers geführte Diskussionen. Dass man zu schweigen weiß, wenn man das Sprechen gelernt hat, wäre vielleicht einer von vielen möglichen Gedanken dazu.(6)

„Es ist also nicht verwunderlich, wenn das Lob des Schweigens sich oft geradezu überschlägt und das Nichts-Sagen dem viel risikoreicheren Sagen vorgezogen wird. Der Künstler Helmut Federle favorisiert zum Beispiel, was viele, die professionell in einer anderen als der symbolisch-sprachlichen Dimension arbeiten, sehnlichst gerne hätten: Meditation und Ruhe in Anwesenheit der Kunst. ‚Das Höchste, was anzustreben ist, ist die Leere, das Sein.‘ (Federle zit. nach Schmitt 1991, S. 72; vgl. auch Grasskamp 1991)

Das Bedürfnis ist nicht unbegründet, denn tatsächlich charakterisieren sich viele Vermittlungs- und Sprechunternehmungen durch eine krampfhaft Vermeidung des Schweigens und einen Mangel an Stille. Und dennoch ist ungewiß, ob Federle nicht ein wenig dem Mythos anheimfällt, die Sache wäre auch bzw. viel besser ohne Sprache zu haben: ganz und gar ungestört. Lacans Lob des Schweigens hingegen nährt sich aus einer anderen Quelle. Es resultiert aus dem Wissen, dass es ohne Sprechen auch kein Schweigen gäbe, denn ‚das Verstummen [ist, E.S.] ... eine Seinsweise der Sprache selbst.‘ (Lang 1986, S. 81) ‚Wenn ... Lacan eine zentrale Bedeutung des Sprechens gerade im Schweigen s. o. sieht, dann deshalb, weil hier das Subjekt die Leere s. o. seiner Rede vernehmen kann, und weil dieses Schweigen den Anderen ... in einen Bereich der Rede ruft, wo die Sprache ursprünglich spricht: wo sie noch fragt und nicht schon objektivierend antwortet, wo sie an eine Antwort appelliert, die mehr will als das Ausfüllen der Leere mit vorschnellen Worten und mit wohlwollenden Einfühlungen.‘ (Pagel 1991, S. 119)

Kostbare Worte – kostbares Schweigen.

‚Zweifellos‘, so Lacan auf dem Weg zum Subjekt, ‚müssen wir unser Ohr dem Nichtgesagten öffnen, das in den Löchern des Diskurses ruht.‘ (Lacan 1953, S. 152)

Im Kunstgespräch ‚Kostbare Worte‘ gelten in diesem Sinn das Schweigen und das Nichtgesagte, die Löcher im Diskurs als ebenso kostbar wie das Gesagte.“

(S.-Sturm 1996, S. 266 ff)

Die Konstituenten ästhetischer Forschung – erste Annäherungen und vorläufige Bestimmungen

Ästhetische Forschung lässt sich als Prozess beschreiben, in dem sich unterschiedliche Formen der Herangehensweisen und Bearbeitungen in ästhetischen Bereichen miteinander verknüpfen.

Als Begriff wird ‚Ästhetische Forschung‘ in der Literatur gelegentlich für entdeckendes Handeln und Lernen benutzt oder synonym für Prozesse im Zusammenhang mit dem ästhetischen Projekt. Er ist bisher also nicht signifikant besetzt bzw. festgelegt, wie z. B. das ‚Ästhetische Projekt‘, mit dem sich klar beschreibbare Gegebenheiten verbinden und das vor allem über Arbeitsweisen, wie Gert Selle sie initiiert und publiziert hat, bekannt geworden ist. ‚Ästhetische Forschung‘ also ist frei, um das zu bezeichnen, was ich im Folgenden damit zu fassen versuche.

Die Ausgangssituationen ästhetischer Forschung

Am Anfang steht eine Frage, ein Gedanke, eine Befindlichkeit; ein Gegenstand, eine Pflanze, ein Tier; ein Phänomen, ein Werk, eine Person (fiktiv oder authentisch), eine Gegebenheit oder Situation; ein literarisches Thema, ein Begriff, ein komplexer Inhalt oder etwas anderes.

Ästhetische Forschung hat – wie alle Forschung – nur Sinn, wenn die Forschenden eine Frage haben, an einer Sache arbeiten wollen, die sie interessiert, einer Idee folgen oder ein ihnen wichtiges Vorhaben verwirklichen wollen. Insofern ist ästhetische Forschung immer subjektbezogen, wird selbst verantwortet und eigenständig organisiert. Mit ihrem hohen Motivationsgrad unterscheidet sie sich wesentlich von den meisten Arbeitszusammenhängen in Schule und Hochschule.

Die Herangehensweisen sind in besonderer Weise vernetzt und bedingen einander. Der Prozess ist performativ, d. h. in ständiger Formung und Umformung begriffen, sodass das ganze Gefüge bis zum Schluss in Bewegung bleibt und ständig neuen Entscheidungen unterworfen ist.

Auch die Orte der Erarbeitungen sind – vor allem in Studienzusammenhängen – meist von Bedeutung, sind sie doch häufig sowohl wissenschaftlich-künstlerischer Arbeitsort als auch Ausstellungsort zugleich. Diese Orte muss jeder, muss jede für sich finden, hängen sie doch wesentlich mit den inhaltlichen Fragen zusammen, die manchmal nur in bestimmter Weise und in bestimmten Räumlichkeiten zur An-Schauung kommen können. Außerdem sind sie immer eine Herausforderung an die physischen und psychischen Verfasstheiten der Einzelnen und so für ungewöhnliche und weitgehend ungewohnte Arbeitsprozesse eine gute Voraussetzung. So suchen sich die Studierenden entweder traditionelle Galerieräume, Fabrikräume, ungewöhnliche Orte wie z. B. ein Kloster, einen Bahnhof, das Katasteramt, einen Schweinestall oder den labyrinthischen Keller eines Mietshauses. Dass an diesen Orten während der Arbeitsprozesse vielfältigste und häufig

ungewohnte Formen der Kommunikation ablaufen, ist ein weiterer wesentlicher Aspekt für diese Art der Arbeit. (Diese Orte sind eine gute Voraussetzung, aber nicht Bedingung ästhetischer Forschung. Für Schülerinnen und Schüler lassen sich auch Orte traditioneller Arbeitsweisen produktiv machen).

Um eine erste Einschätzung des Konzepts zu geben, trenne ich zum besseren Verständnis das, was verbunden bzw. vernetzt, ist und führe es zunächst gedanklich getrennten Bereichen zu:

Orientierung an Alltagserfahrungen

Im Bereich der Alltagserfahrung geht es um alltägliche Dinge und die damit verknüpften Wahrnehmungen, ästhetischen Verhaltensweisen, Handlungs- und Erkenntnisformen. Sie sind zum einen gegeben im fragenden und entdeckenden Umgang mit Dingen und Phänomenen alltäglicher Erfahrung einerseits – mit dem ‚sich wundern‘, mit der Neugier und der Fähigkeit zu hinterfragen und zu staunen. Sie sind zum anderen gegeben im handelnden Umgang mit den Dingen, wie z. B. dem Sammeln, dem Ordnen, dem Arrangieren und Präsentieren all der Dinge, die man persönlich für schön oder bedeutsam erachtet. Dann sind im Rahmen von Alltagserfahrung auch alle ästhetischen Praktiken zu nennen, die Kinder und Erwachsene in alltäglichen Handlungen selbstverständlich nutzen – dazu gehören alle handwerklichen und technischen Verfahren wie etwas kleben, collagieren, montieren, ausschneiden, malen, skizzieren, basteln, nähen, usw. Und viertens stellen sich natürlich – wie im Alltag sonst auch – Fragen nach den nächsten Schritten, den Planungen und Organisationsformen.

Künstlerische Strategien und Kunstkonzepte im Bereich aktueller Kunst

Dann ist da der Bereich künstlerischer Arbeit mit Bezug zu den aktuellen Kunstkonzepten und künstlerischen Strategien einzelner Künstlerinnen und Künstler. Die Orientierungen an den Strategien aktueller Kunst sind inzwischen im Rahmen der Kunstdidaktik weitgehend konsensfähig, ist doch konstatiert, dass der irritierende und unorthodoxe Umgang mit den Alltagsdingen, die zu Objekten der Kunst werden, durchaus vielfältige Analogien zu Dingen, Praktiken und ästhetischem Verhalten auch von Kindern und Jugendlichen hat. Konkret heißt dies für die Arbeiten im Rahmen ästhetischer Forschung, dass traditionelle ästhetisch-praktische Verfahren wie das Sammeln und Basteln, das Skizzieren, Modellieren, Malen, Drucken, Fotografieren und Experimentieren, neben dem Entwickeln visueller Konzepte und Modelle stehen, dem Erarbeiten aufwändiger Video-Tapes, dem Arbeiten mit Computer-generierten Bildern, mit Verfahren der Konservierung und der Restaurierung. Es geht zudem um Objektarrangements und Gegenstandsverfremdungen. Am Ende entstehen in der Regel multimediale Installationen, in denen sich die AusstellungsbesucherInnen bewegen. Auch Klangelemente oder gesprochene Sprache gehören zur ästhetischen Praxis. Wichtig ist, dass die aktuelle Kunst in hohem Maße rezipiert wurde, um die Vielfalt

künstlerischer Strategien und Verfahren heute zu kennen und die ästhetischen Sprachen produktiv zu nutzen. Die eigene künstlerisch-ästhetische Praxis ist dann nicht als Nachvollzug zu verstehen, in dem ein künstlerisches Werk angeeignet wird, wie Kunstdidaktik oft missverständlich lehrt, sondern alles, was je wahrgenommen wurde, bildet ein großes Reservoir ästhetischer Möglichkeiten, aus dem jeweils die ausgewählt, variiert oder modifiziert wird, die den eigenen Intentionen oder auch einem experimentellen Interesse entspricht bzw. nahe kommt.

Die wissenschaftlichen Methoden

In diesem Bereich geht es um das Befragen, Erforschen und Recherchieren, um das Analysieren, Kategorisieren, Dokumentieren, Archivieren, Präsentieren und Kommentieren einerseits, wie um das Einordnen, Vergleichen, in Beziehung setzen sowohl von Gegebenheiten und Erfahrungen der Alltagswelt als auch Erfahrungen von Kunst, ihren Kontexten und den gegebenen Theorien.

Konkret heißt dies, dass es gilt, die engeren Kontexte der Vorhaben zu erarbeiten. Das sind z. B. kunstgeschichtliche und kunstwissenschaftliche Aspekte, die die Arbeit fundieren, wie auch kulturgeschichtliche oder designtheoretische Exkurse zu den Dingen über die und an denen jemand arbeitet. Die Bezüge zu ausgewählten Werken der Kunst, wie auch zu übergreifenden Kunsttheorien sind immer Teil der Erarbeitungen. Daneben gibt es Auseinandersetzungen mit philosophischen, psychoanalytischen, anthropologischen oder religiösen Fragen. Die Konstitution des Subjekts, Identitätstheorien und Geschlechterkonstruktion sind in der Regel ebenfalls Teil der Auseinandersetzung, wie auch zeittypische Fragen, wie die nach Erinnern und Vergessen, nach ästhetischem Denken, etc. Und nicht zuletzt ist immer auch eine Auseinandersetzung mit den gewählten Methoden gegeben, wie z. B. die Reflexion der Differenz von künstlerischen und wissenschaftlichen Herangehensweisen.

Selbstreflexion und Ich-Erfahrung

In der Selbstreflexion bündeln sich z. B. alle Vorgehensweisen, indem sie nochmals subjektiv bedacht, emotional begleitet, auf vielfache Weise fixiert werden – von verbalen und visuellen Skizzen, Bildern bzw. kleinen Collagen bis zu Gedichten und literarischen Texten. In der Selbstreflexion geht es somit auch um das Ausloten eigener Zugänge und Positionierungen.

Im Rahmen ästhetischer Forschung sind die Einzelnen oft Grenzerfahrungen ausgesetzt, die ihre Erfahrungsräume erweitern, Gratwanderungen vollziehen und ‚Selbst-Versuche‘ einschließen. Ästhetische Forschung verlangt zudem von den Individuen neue Organisationsstrukturen bei den Herangehensweisen, da sowohl künstlerische Verfahren wie wissenschaftliche Methoden und selbstreflexive Prozesse die Arbeit tragen. Darin gilt es, die optimalen persönlichen Arbeitsweisen und Zeitstrukturen zu finden. Da es kaum Vorerfahrungen gibt, entwickelt jede/jeder im Arbeitsprozess ein eigenes System – sei es, dass

Zeiteinheiten gebildet und strikt eingehalten werden, sei es, dass man sich von den Ereignissen und Prozessen tragen lässt und je nach Situation und Befindlichkeit künstlerisch oder wissenschaftlich arbeitet. Wesentlicher Bezugspunkt der Reflexionen ist das Tagebuch, in dem alle Stränge zusammenlaufen und neue entworfen werden.

Fazit

Ästhetische Forschung bezieht sich also auf alle real gegebenen wie fiktiv entworfenen Dinge, Objekte, Menschen und Situationen. Sie bedient sich aller zur Verfügung stehenden Verfahren, Handlungsweisen und Erkenntnismöglichkeiten aus den Bereichen der Alltagserfahrung, der Kunst und der Wissenschaft. Sie ist prozessorientiert und hat doch Ziele. Sie ist weitgehend frei in den Organisations- und Entscheidungsformen und wird somit in hohem Maße individuell bestimmt und verantwortet. Sie knüpft an Bekanntes an und führt zu individuell Neuem, sie ist intensiv und erreicht in gelungenen Formen Momente des Glücks. Ästhetische Forschung führt zu Erkenntnisformen, die sowohl rational sind als auch vorrational, sowohl subjektiv als auch allgemein, sowohl über ästhetisch-künstlerische Sichtweisen als auch über den dokumentarisch-fotografischen Blick geprägt, sowohl über nachvollziehbare verbal-diskursive Akte strukturiert als auch von diffusen Formen des Denkens begleitet.

Die sich darüber ausbildenden Fähigkeiten, Erkenntnis- und Verhaltensmöglichkeiten sind vielfältig. Sie schließen – notwendigerweise – Grenzerfahrungen ein, führen dazu, Offenheiten und Unsicherheiten auszuhalten, erfordern ein ständiges Verwerfen, Sich-neuentscheiden, Annehmen von Situationen, auf die man sich unter anderen Bedingungen nie eingelassen hätte. Sie verändern alte Denkgewohnheiten und Handlungsmuster, vergrößern das Repertoire der Zugänge ins z. T. vorher Unvorstellbare. Sie machen das möglich, was sich in der aktuellen Literatur als Gewissheit verkündet, zu der es aber bisher so wenig nachvollziehbare Erfahrungsansätze gibt: sie führen zu Erfahrungen und Erkenntnisformen, die in der Tat auch das Andere der Vernunft neben die Vernunft stellen, die ästhetisches Denken als eine Fähigkeit des Menschen ausbilden, sich der Welt in ästhetisch-künstlerischen Akten zu nähern. Wem diese Möglichkeiten gegeben sind, wird sein Leben anders leben – vielfältiger, interessierter, mit größerem persönlichen Gewinn und er/sie wird – in kunstpädagogischer Verantwortung – Kindern und Jugendlichen vom ersten Tag an ganz andere Erfahrungsräume erschließen. Die erschreckende kunstpädagogische Wirklichkeit unserer Zeit könnte dann endlich der Vergangenheit angehören. (7)

Die alltäglichen Dinge und die Erfahrungen der Menschen

Unsere Alltagserfahrung enthält bereits alle wesentlichen Handlungsformen und Bewusstseinsprozesse, die für künstlerische wie für wissenschaftliche Auseinandersetzungen auch im Rahmen kunstpädagogischer Fragestellungen bedeutsam sind. Mit meinen Ausführungen verbindet sich somit die Forderung, die Bedeutung der Alltagserfahrung, die wesentlich auch an die Dinge gebunden ist, für kunstpädagogische Prozesse wie für pädagogische Prozesse generell immer wieder produktiv zu machen. Es geht darum, Erfahrungen in der Vielfalt sehr heterogener Aspekte zu verorten und sie gelegentlich ein Stück weit zurückzuverfolgen, hin zu all den Fragen, die wir einmal hatten, als die Dinge begannen, ihren Platz in unserem Bewusstsein einzunehmen.

Die folgenden Ausführungen sind kurze Gedankenbündelungen, kleine Passagen, die nicht auf Vollständigkeit hin angelegt sind und hier lediglich auf größere Zusammenhänge verweisen. An teilweise Bekanntes anknüpfend, geht es um neue Verbindungen und andere Sichtweisen. (1)

Ode an die Dinge

Ich liebe die Dinge über alles,
alles.

Ich mag die Zangen,
die Scheren,
ich schwärme
für Tassen,
Serviettenringe,
Suppenschüsseln –
vom Hut
ganz zu schweigen.

Ich liebe
alle Dinge,
nicht nur
die höherstehenden,
sondern
auch
die un-
end-
lich
kleinen,
den Fingerhut,
Sporen,
Teller,
Vasen.

Bei meiner Seele,
ist der Planet
schön,
voller Pfeifen, die
von Händen
durch den Rauch
geführt werden,
voller Schlüssel,
voller Salzfässer,
voll von
allem,
was von Menschenhand erschaffen,
allen Dingen:
die Rundungen am Schuh,
den Geweben,
der zweiten
diesmal unblutigen
Geburt des Goldes,
den Brillen,

den Nägeln,
den Besen,
den Uhren, den Kompassen,
dem Kleingeld, der weichen
Weichheit der Stühle.

Ah, soviel
reine
Dinge
hat der Mensch
entworfen,
aus Wolle,
aus Holz,
aus Glas,
aus Stricken –
Tische,
wunderbare Tische,
Schiffe, Leitern.

Ich liebe
alle
Dinge,
nicht weil sie
brennen
oder
duften,
sondern
ich weiß nicht warum,
weil
dieser Ozean dir gehört,
mir gehört:
Die Knöpfe,
die Räder,
die kleinen
vergessenen
Schätze,
die Fächer,
in deren Federn
die Liebe ihre
Orangenblüten
wehte,
Gläser, Messer,
Scheren –
auf allem

am Griff, am Rand,
eine Fingerspur,
die Spur einer entrückten,
ins vergessenste Vergessen
versunkenen Hand.

Ich gehe durch Häuser,
Straßen,
Fahrstühle
und berühre dabei Dinge,
erkenne Gegenstände,
die ich insgeheim begehre:
mal weil sie läuten,
mal weil sie
so weich sind
wie die Weichheit einer Hüfte,
dann wieder, weil sie wie tiefes Wasser
gefärbt oder dick wie Samt sind.
O unumkehrbarer
Strom
der Dinge,
keiner kann sagen,
ich hätte nur
die Fische
geliebt
oder die Gewächse des Urwalds und
der Wiesen,
ich hätte
nur geliebt,
was hüpf, klettert, überlebt und seufzt.
Falsch:
Mir sagten viele Dinge
vieles.

Nicht nur sie rührten mich
oder meine Hand rührte sie an,
sondern so dicht
liefen sie
neben meinem Dasein her,
daß sie mit mir da waren
und so sehr da für mich waren,
daß sie ein halbes Leben mit mir lebten
und dereinst auch einen halben Tod
mit mir sterben.

Von der Verlässlichkeit der Dinge

In einer Zeit, in der kaum etwas ist, was es zu sein scheint, in der Gewissheiten und Grenzen sich verändern und die Diskurse des Verschwindens, der Konstruktion und Dekonstruktion gleich bündelweise über den Dingen wie ihren symbolischen Repräsentanten lagern, scheint eine Behauptung über ihre Verlässlichkeit ziemlich unangemessen. Nicht dass auf einer einfachen Erfahrungsebene vielleicht doch so etwas gegeben wäre wie die Gewissheit, dass Dinge rund sind oder schwer, bunt oder zerbrechlich, sondern dass man gerade darauf seine Aufmerksamkeit richtet. Diese wahrnehmbaren Gegebenheiten aber sind es, die Dinge überhaupt als ein Gegenüber, als etwas von uns Getrenntes und zu uns Verschiedenem erfahrbar machen, sie zu Gegenständen von Kommunikation und Interaktion werden lassen.

Die Tatsache, dass auf der Erscheinungsebene die Dinge in unserer Wahrnehmung weitgehend die Gleichen bleiben, aber in verschiedensten Kontexten zu jeweils etwas ganz anderem werden können, macht die Bedeutsamkeit gegebener Gewissheiten, bzw. die Verlässlichkeit ihrer Existenz aus. Genau hier liegen viele unserer Fragen, liegt unsere Neugier und unser Erstaunen, denn wie muss Wirklichkeit beschaffen sein, in der eine alltägliche Tasse sowohl Trinkgefäß als auch Kunstwerk sein kann. (2)

Sicher, schon die Grundgewissheiten über die Dinge sind komplizierter geworden: Glas zerspringt, wenn es zu Boden fällt, doch Flaschen, Becher und Gefäße, die genauso ausschauen, zerspringen nicht. Für ein Kind, so meinen Erwachsene, ein ziemlich schwieriger Erfahrungsprozess. Dennoch lernen Kinder ohne große Mühe die Differenz zwischen Glas und Kunststoff wahrzunehmen – anfangs noch mithilfe der Tast-, Geruchs- und Geschmackssinne, später übernehmen die Augen diese Wahrnehmungen mit. Und sie lernen ebenfalls, dass Dinge nicht nur in einer einzigen, eindeutig festgelegten Weise zu nutzen sind. Auf Getränkeboxen kann man auch sitzen, Senfgläser eignen sich als Blumenvase und mit dem Löffel lässt sich Spinat durchaus lustvoll an den Wänden verteilen. Diese ‚Irritationen‘ der Dinge, die Tatsache, dass sie etwas anderes sein können als sie zu sein scheinen oder vorgeblich zu sein haben, werden häufig benannt, um Gewissheiten und Verlässlichkeiten ihrer wahrnehmbaren Existenz in Frage zu stellen. Auf dieser Ebene werden unsere Wahrnehmungen zwar immer wieder aufs Neue aus dem Lot gebracht, pendeln sich aber ebenso wieder ein. Dieses ‚Einquelen‘ auf ein immer anders geartetes Erfahrungswissen gehört in die heutige Zeit. Kinder und Jugendliche wachsen anders damit auf als noch die Generation vor ihnen.

Wie sehr uns ein Wiederfinden und Wiedererkennen vertrauter Dinge im Alltag trägt, machen uns all die vielen Gegenstände deutlich, die immer schon da sind, wenn wir an bekannte, geliebte und vertraute Orte zurückkommen.



Ding-Irritationen: Künstliches und Täuschendes

Einen oben angeführten Gedanken greife ich nochmals auf: Ding-Täuschungen und Fälschungen gehören zur alltäglichen Wahrnehmung. Eine Liste all der Alltagsdinge, die nicht das sind, was sie zu sein scheinen, ist inzwischen wohl kaum mehr zu erstellen, denn letztlich gibt es fast jedes der gewohnten Dinge des Alltags auch als ein anderes: die Papiertüte als Blumenvase, die Cola-Dose als Bleistiftanspitzer, das Gummibärchen als Radiergummi, u. s. w.

Eine andere Ebene ist die der künstlichen Substituierung natürlicher Dinge – Topfpflanzen z. B., Rosensträuße und Früchte. Vor etwa zwanzig Jahren noch relativ grob aus Kunststoffmasse gezogen und für das Auge auch als Un-Natürliches wahrnehmbar, sind sie heute meist aufgrund verbesserter Materialien und verfeinerter Produktionsweisen so ‚echt‘, dass nur die genaue Beobachtung oder der prüfende Griff Klarheit bringen.

Dann gibt es Artefakte, die offensichtlich nicht als Substitutionen gedacht sind, sondern als eigenständige Kunst- bzw. Deko-Stücke fungieren, wie z.B. all die Kakteen, die Äpfel und Tulpen in den Geschenkartikelläden. (3)

Im Bereich der gezielten Fälschungen geht es um einen nicht unwesentlichen Teil produzierter Waren, die sich für etwas ausgeben, was sie nicht sind: hochwertige Markenartikel. Auch an deren Existenz hat sich unsere Wahrnehmung inzwischen gewöhnt. Auf der Erscheinungsebene sind die Differenzen oft nur schwer auszumachen, aber das ausgeprägte Preisbewusstsein vieler Menschen weiß um den Unterschied.

Diese kurzen Hinweise auf drei Bereiche alltäglicher Dingwahrnehmungen mögen genügen, um auf die damit verbundenen Fragestellungen aufmerksam zu machen. Die Rede vom ‚Verschwinden der Dinge‘, die eigentlich eher ihre Auflösungen und Übergänge in die virtuellen Welten der Bilder wie in die Diskurse meint, ist durchaus auch auf die konkreten Dinge selbst zu beziehen. Denn wenn jedes Ding zugleich es selbst und ein anderes sein kann, sind sie ständigen Veränderungen, Metamorphosen, Übergangsformen unterworfen, die die ehemals fest fixierten dinglichen Gegebenheiten und ihre Funktionen immer wieder neu in Frage stellen. Sie sind sozusagen flüchtig, in flagranti, tauchen an immer anderen neuen Stellen im System der Waren-Dinge auf. Simulation, Spiel, Witz und Ironie verbinden sich mit ihnen. Doch so sehr die Dinge sich auch tarnen, uns zu täuschen versuchen, so sehr ist auch unsere Wahrnehmung darauf eingestellt. Und dass sich ein ‚Enttarnen‘ oft durchaus mit Vergnügen verbindet, ist nur möglich vor dem Hintergrund gegebener Grunderfahrungen mit den Dingen.

Dinge wahrnehmen: vom flüchtigen Sehen und dem angehaltenen Blick

Es gibt ein pragmatisches Sehen der Dinge – gekennzeichnet als Alltagswahrnehmung. Ein Sehen, das in aller Flüchtigkeit und Routine die Eigenschaften der Dinge, den Ort, an dem sie sich befinden und die Situation, in der sie in bestimmter Weise zu nutzen sind, konstatiert. Über diese Alltagswahrnehmung geben uns die Dinge Orientierung und Halt. (4) Dann gibt es den Blick über das konstatierende Sehen hinaus: wir sehen, ob

Vom Gebrauch der Dinge

Überall entdecken wir, wie Leute sich auf eine zeitgemäße und zugleich persönliche Art an Gegenständen festhalten, sich durch sie mitteilen, Festigkeit an ihnen gewinnen. Der Alltag steckt voller Bezugnahmen und Gesten, die zunächst gar nicht auffallen. Es ist mehr zwischen den Dingen und uns, als wir träumen lassen, mehr, als man gewöhnlich zuzugeben bereit ist. Man kann aus der besonderen Art des Umgangs mit ihnen auf die psychische Situation und den Charakter der Gebraucher schließen, man kann auf die Gesellschaft schließen, in der die Regeln des Gebrauchs definiert werden. Man kann noch weiter gehen und den Dingen Eigenschaften zusprechen, die über die Momente der persönlichen Berührung und des sozialen Handelns hinausgehen. Denn im Be-Greifen der Dinge meldet sich der Stand der gesellschaftlichen Produktionsweise zu Wort, auf deren Grundlage sich die historischen Bedürfnisse prozesshaft entwickeln und verändern. Gegenstände zum Gebrauch sind daher ein anthropologischer Entwurf, nicht bloß funktionale, ästhetische, soziale und persönliche Bedeutungsträger, sondern Instrumente in einem langfristigen Formungsprozess, bei denen sich die Produktionsgeschichte der inneren und äußeren Natur des Menschen bemächtigt. Der Begriff der ‚ästhetischen Sozialisation‘ meint unter anderem einen Vorgang, der als sinnliche Überformung durch die produzierten Dinge und die Bedingungen ihrer Produktion alle Menschen körperlich und in ihrem inneren Gerichtesein des Wahrnehmens und Ausdrückens erfasst. Das Bild der Dinge, das Bild ihres Gebrauchs und ein Menschenbild sind einander – historisch fixiert oder im Wandel – zugewandt. Die Geschichtlichkeit des Menschen kommt nicht zuletzt vom Stand der Dinge um ihn herum, so wie sie produziert und gebraucht werden und ihm einen Platz darin zuweisen. (...)

So helfen die Dinge mit, uns im Einklang mit Geschichte und Gesellschaft zu formen, indem sie eine Form durch ihren Gebrauch vorgeben oder überliefern. Darin liegt das tiefere Geheimnis jener Verbindung von Form und Funktion, die lange als Ideal des industriellen Design propagiert worden ist. Die Form, die uns die Dinge aufprägen, ist nicht identisch mit deren Erscheinungsbild – das ist der Irrtum –, sondern mit dem Bild, das unser Körper in sinnlicher Funktion, in der Auseinandersetzung mit den produzierten und gebrauchten Gegenständen empfängt, in sich aufnimmt, verarbeitet. Form heißt hier Erinnerung, Erfahrungsbestand, Verhalten und Vollziehen; Form heißt auch Selbstbildung, Selbstaneignung im Gebrauch der Dinge. In diesem Sinne ist sie ein tiefreichendes ästhetisches Ereignis, dem man sich nicht entziehen kann. Form heißt hier Beziehungsdichte zwischen Mensch und Gegenstand unter einem Funktionsbegriff, der über beide hinausgreift. Über diesen Formprozess wird Geschichte ‚dingfest‘ und in uns über die Nähe zu den Dingen gegenwärtig – real. Wir verleiben sie uns: „Der Gegenstand wird somit grundsätzlich anthropomorph. Der Mensch ist (...) mit den ihn umgebenden Gegenständen auf die gleiche innige und intime Weise verbunden wie mit den Organen seines eigenen Körpers, und das Inbesitznehmen des Gegenstandes zielt virtuell immer auf die Wiedergewinnung dieser Substanz durch orale Einverleibung und durch ‚Assimilation‘. (Baudrillard 1977, S. 39)