

Alltag und Neugier.

**Das transformative Potenzial der Subjekt-Objekt-Beziehung
in der ästhetischen Forschung**

Theaterpädagogische Akademie der Theaterwerkstatt Heidelberg Vollzeitausbildung
Theaterpädagogik BuT Jahrgang 2021

Abschlussarbeit im Rahmen der Ausbildung Theaterpädagogik BuT ®
an der Theaterwerkstatt Heidelberg

Vorgelegt von **Alba-Magdalena Talamo**
Eingereicht am 29.07.2022
an Wolfgang G. Schmidt (Ausbildungsleitung)

Inhaltsverzeichnis

0. Einleitung	3
1. Ästhetisches Forschen – eine interdisziplinäre Methode	4
1.1. Zwei Anekdoten	4
Im bunten Regen meines Curriculums	4
Der Regenschirm	6
1.2. Was ist ästhetische Forschung?	7
1.3. Der schlendernde Blick	10
1.4. Frage, Sammlung, Ordnung, Transformation – Methode einer vernetzten Erkenntnisgenese	12
1.5. Im Spannungsfeld von Kunst, Wissenschaft und Pädagogik	16
2. Die Bedeutung von Spiel und Flow als Welterzeugung	18
3. Die Subjekt-Objekt-Beziehung im ästhetischen Forschungsprozess	22
3.1. Alltag als Bildungsort, Dinge als „diskrete Pädagogen“	22
3.2. Wer formt wen? Verwachsungen, Ausweitungen, Gesten	24
3.3. Eigen-Sinne	27
3.4. Die Stellvertretungsfunktion im Figuren- und Objekttheater	28
4. Verpuppung und Verkörperung – Entlehnung aus der Zoologie	30
5. Ein kleiner Ausblick – Schule, Resilienz, Theater	32
6. Fazit – Ästhetisches Forschen und Theaterpädagogik	33
Literaturverzeichnis	36
Selbstständigkeitserklärung	40

0. Einleitung

Spiele das Spiel. Gefährde die Arbeit noch mehr. Sei nicht die Hauptperson. Such die Gegenüberstellung. Aber sei absichtslos. Vermeide Hintergedanken. Verschweige nichts. Sei weich und stark. Sei schlau, laß dich ein und verachte den Sieg. Beobachte nicht, prüfe nicht, sondern bleib geistesgegenwärtig bereit für ein Zeichen. Sei erschütterbar. Zeig deine Augen, wink die anderen ins Tiefe, Sorge für den Raum und betrachte einen jeden in seinem Bild. Entscheide nur begeistert. Scheitere ruhig. Vor allem hab Zeit und nimm Umwege. Lass dich ablenken. Mach sozusagen Urlaub. Überhör keinen Baum und kein Wasser. Kehr ein, wo du Lust hast, und gönn dir die Sonne. Vergiss die Angehörigen, bestärke die Unbekannten, bück dich nach Nebensachen, weich aus in die Menschenleere, pfeife auf das Schicksalsdrama, mißachte das Unglück, zerlach den Konflikt. Beweg dich in deinen Eigenfarben, bis du im Recht bist und das Rauschen der Blätter süß wird. Geh über die Dörfer. Ich komme dir nach.¹

Peter Handke

Als ich letztens zufällig auf diesen Text von Handke stieß, konnte ich nicht anders, als ihn als Aufforderung und Beschreibung jener Haltung zu lesen, zu der uns ästhetisches Forschen einlädt und befähigt. Schlendern, entdecken, begeistert entscheiden, sich einlassen, durchlässig werden, Zeit haben, nicht wissen, wo man als nächstes abbiegen wird, ohne Angst zu scheitern, mit Mut zur Überraschung, die Wahrheit der Anderen gelten lassen und sich in den „Eigenfarben“ bestärken, vor allem präsent werden, wahrnehmen und sich machen lassen.

Diese Arbeit untersucht die Beziehung des kreativen Subjekts zum Material, das es aus seiner alltäglichen Umwelt mit den Mitteln des ästhetischen Forschens zu jederzeit gewinnen kann. Durch dieses neue In-Beziehung-treten mit der unmittelbaren Umwelt gewinnen wir neue Perspektiven und Erkenntnisse, wir sehen mit anderen Augen und das durch die Mittel des subjektiven Blicks. Es wird diskutiert, ob das Material, ähnlich wie im Figuren- und Objekttheater, eine stellvertretende Funktion übernehmen kann, ein Vehikel sein, mittels dessen man neue Erfahrungen macht, sich in ihm spiegelt und ausdrückt, vielleicht sich selbst antrifft. Wenn ich Material transformiere, transformiere ich mich dann selbst? Welche Bedeutung hat die Dimension des Spiels für diesen Prozess? Wann werden in dieser Subjekt-Objekt-Beziehung die Objekte zu Subjekten und umgekehrt? Haben die Dinge eine Eigenmacht oder sind sie reine Projektionsfläche für die sie Betrachtenden? Welche Macht hat mein Blick auf die Welt und was geschieht, wenn ich ihn ändere? Wie lassen sich Kunst und Pädagogik verbinden und zu was ermächtigen sie uns? Betrachtet wird, welcher Haltung

¹ Peter Handke: Über die Dörfer.

ästhetische Bildungsprozesse bedürfen, die keinen festgefühten Plänen folgen, welches transformative Potenzial das ästhetische Forschen als Methode für die Theaterpädagogik haben kann und welche Rolle die Vernetzung verschiedener Erkenntnisbereiche dabei spielt.

1. Ästhetisches Forschen – eine interdisziplinäre Methode

1.1. Zwei Anekdoten

Bilder bestimmen, was man erlebt... Je nach den Bildern, aus denen einer besteht, gerät er in ein verschiedenes Leben. Stark fühlt sich, wer die Bilder findet, die seine Erfahrung braucht²

Elias Canetti

Im bunten Regen meines Curriculums

Hunderte bunte Karten, lange Papierbahnen, Begriffe, Verbindungslinien, ein saalfüllendes Plakat auf dem Boden, über das sich 15 Körper bewegen, Geräusch von Papier, das zerknüllt wird, zerrissen, erst zaghaft, dann immer schneller und wilder, in immer kleinere Stücke, in die Luft geworfen, darunter, dazwischen, darüber: wir, die TP21, aktueller Ausbildungsjahrgang der Theaterwerkstatt Heidelberg. Wir bewegen uns im bunten Schnipselregen unseres Curriculums, das wir im Rahmen der Methodik-Didaktik Werkstatt bei Harald Volker Sommer die letzten Tage zusammengetragen und vernetzt haben, des Curriculums, das wir soeben in Stücke gerissen haben, aus denen ab und zu jemand zufällige Wortfetzen vorliest, auf die wieder jemand reagiert.³

Theorie kann sinnlich sein. Im Prozess des gemeinsamen Sammelns und Verknüpfens fühlt es sich so an, als hätten wir unsere müden Gehirne zu einem wachen Super-Gehirn vernetzt, das sich gemeinsam alle Ausbildungsinhalte vor Augen führt und in diesem riesigen Bodenplakat sammelt, das wir schließlich konkret „begehen“. Unsere Körper laufen Verbindungslinien zwischen verschiedenen Inhalten ab, wälzen sich darüber, wickeln sich darin ein, tanzen hindurch, zerknüllen, zerreißen, beforschen es. Die Material- und Raumtransformation, das Ordnen, Auflösen und spontane Neuschöpfen von Erlebnissen und Situationen im Spiel mit dem Papier und den anderen Körpern – all diese Stadien haben eine performative, kreative, rituelle und ästhetische Erfahrung aus der curricularen Wissensverknüpfung gemacht, aus der Sammlung all dessen, was wir bisher gelernt haben als angehende Theaterpädagog*innen. So hat sich auch formal und methodisch eingelöst,

² Elias Canetti, zitiert nach Weintz, S.111.

³ Sommer: Theaterwerkstatt Heidelberg (Video)

was die Theaterpädagogik ist: ein Rhizom, eine hybride Disziplin, die gerade durch die Verknüpfung auch disparat erscheinender Bereiche, wie z.B. Theorie und performatives Erlebnis durch ästhetisches Forschen, neue Energien freisetzt und ganz neue Lernzugänge setzen kann. Hier zeigt es sich: pädagogische Praxis kann „subjektive Weltaneignung und Identitätsentwicklung um so mehr fördern [...], je mehr sie um die Rückkopplung kognitiver Erkenntnis an ihre leiblich-seelische Basis bemüht ist“⁴. Indem ich physisch geworden bin mit unserem Curriculum und es nicht nur gedanklich bewegt habe, hat es sich mit meinem Körper verbunden, ich habe es im wörtlichen Sinne „begreifen“ können, es hat sich mit einer beglückenden Gruppenerfahrung, Aha-Momenten und befreiender Spielfreude verknüpft. So lerne ich gerne. Die Bedeutung der physischen Erfahrung ist nicht zu unterschätzen. Bruno Latour setzt den

„Körper/Leib als fundamentalen Erkenntnisort und auch als essenzielles Forschungselement, und zwar nicht obwohl, sondern weil der Körper/Leib affiziert werde im Forschungsprozess [...] Der bewegte und bewegende Körper ist der Garant der Wissensproduktion im Forschungsprozess, da er eine andauernde epistemische Bewegung [...] in Gang setzt“⁵.

So wie hier gearbeitet wurde, lässt sich mit Rancière die „Kunst als Umwandlung des Gedankens in die sinnliche Erfahrung der Gemeinschaft“ verstehen⁶. Ein Programm, das dem Denken und der Praxis der Avantgarden der 1920er Jahre zugrunde liegt: „die Kunst als getrennte Tätigkeit abschaffen und sie der Arbeit, und das heißt dem Leben, das sich seinen eigenen Sinn erarbeitet, wieder zurückgeben.“⁷

Bevor wir die Schnipsel mit einem großen Bühnenbesen zusammen kehren und entsorgen, blitzen hier und da Bruchstücke von Worten auf. In dem Berg aus buntem Papier finde ich, unversehrt, einen kleinen gelben Zettel, darauf steht „Idealfigur“, sie bezieht sich auf Tschchow, ich stecke sie ein. Dieses Stück Papier hat auf einmal Wert für mich bekommen. Dieses Wort lag da im Chaos wie eine kleine Figurine zwischen den Trümmern, die den ganzen Rest in sich zu speichern scheint, mit dem sie verknüpft war. Ein Souvenir. Diese Tage finde ich viele Figuren auf den Wegen vor meinen Füßen: eine winzige Porzellanmadonna zwischen verkohlten Autoreifen, eine ungelenke Papageienmarionette, der der Kopf abfällt, Spielkarten mit Königinnen drauf und jetzt Tschchows Idealfigur... Liegt es daran, dass ich gerade einen Text zu Figuren- und Objekttheater für die anstehende Lecture-Performance gelesen habe? Sehe ich auf einmal überall Figuren, Objekte, scheinbar

⁴ Weintz, S. 110.

⁵ Pogoda, S. 170.

⁶ Rancière, zitiert nach Weber, S.186.

⁷ ebenda.

„unbelebtes“ Material, weil ich über das Phänomen geborgter Körperlichkeit nachdenke?

Der Regenschirm

Ich stelle fest: an Objekten, Figuren, imaginären, belebten und unbelebten Körpern bleibt mein Interesse immer wieder hängen. An diesen „Zufallsfunden“ merke ich, dass mein Blick schon ästhetisch forschend losgeschlendert ist, und zwar mit der Frage, worüber ich meine Abschlussarbeit schreiben könnte – und so kommen ästhetisch forschend das ästhetische Forschen und Objekte mit Gesichtern zu mir. Ich fühle mich in meine Kindheit zurück versetzt, wo mich ein kaputter Regenschirm wochenlang beschäftigen und zu vielen Überlegungen anregen konnte. Ich sah ihn in einem Mülleimer auf einem Spielplatz, er war dreckig und ich durfte ihn nicht mitnehmen, dabei war es, als würde er mich rufen und genau mich meinen. Es war der Stoff, der mich sofort gefangen nahm: durchsichtiges Plastik mit Marienkäfern darauf. Ich begehrte ihn sofort, sah mich schon als stolze Erfinderin des Regenkleides, überlegte wie ich es ohne Erwachsene anstellen könnte, ein Kleid daraus zu machen. Ich fragte mich, ob der Stoff wohl halten würde, wenn ich mit meiner kleinen Bastelschere Löcher hinein schnitt, durch die ich dann Schnur ziehen wollte, um sie zu verknoten (übrigens eine Technik, die ich Jahrzehnte später oft benutzt habe, wenn ich zu faul war, mit Nadel und Faden zu nähen). Tagelang übte ich diese Tätigkeit vor meinem inneren Auge. Das Nähen mit Nadel und Faden hatte ich als 5-Jährige noch nicht gelernt. Viele Gedanken kreisten von nun an um dieses Objekt, das mich wie magisch anzuziehen schien. In ihm bündelten sich meine Neugier, ein großer Wille es zu besitzen, ein ebenso großer es zu transformieren, konkrete Materie in die Form eines inneren Bildes zu bringen, es durch mich zu verwandeln, damit es dasselbe mit mir tat und mich neu und größer fühlen ließe. Auch wenn ich den Schirm nie wieder sah, imaginierte ich all die verschiedenen Arbeitsschritte, die ich an ihm vollziehen würde, vom Herauslösen der Regenschirmgräten, zum Dreck rausbürsten mit Zahnbürste und Zahnpastaschaum, bis zu den Überlegungen, ob ein Rock nicht einfacher zu bewerkstelligen wäre als ein Kleid, da ich dann vielleicht nur ein Loch in die Mitte schneiden müsste, um dann einfach hineinzuschlüpfen. Ich bereitete mich vor, sollte ich jemals wieder so eine Schirmleiche finden. Ich fand bis heute nie wieder eine, die mich so anzog.

Es ist dieses Gefühl von Freiheit, der eigenen Neugier und Lust nachgehen zu können, sich selbst einfach machen zu lassen, Kurs auf ein bestimmtes Wissen- oder Können-Wollen zu nehmen und dann nicht mehr zu steuern, sondern sich elektrisiert und motiviert in einem Arbeitseifer und Flow-Zustand wiederzufinden, dass man wünschte, der Tag hätte mehr Stunden, weil man auf einmal wirklich beteiligt ist in diesem Modus des Selbstlernens durch

die Forschungsreise, auf die man sich gerade aus eigenem Interesse heraus selbst geschickt hat und die einen verändern wird. Mein Erlebnis mit dem Regenschirm war wohl das, was Helga Kämpf-Jansen als Initialzündung und Motor für den ästhetischen Forschungsprozess sieht: eine Frage haben, ein Anliegen, das individuell motiviert und mit einem persönlichen Sinn verknüpft ist.⁸ „Die Phantasie glücklich zu machen, ihr den ganzen Überschwang zu gewähren, das heißt eben, der Phantasie zu ihrer wahren Funktion als psychischem Impuls und Antrieb zu verhelfen.“⁹

1.2. Was ist ästhetische Forschung?

Unsere durch die gesellschaftlichen Zwänge (...) zugerichtete und domestizierte Wahrnehmung ist auf die Freisetzungsimpulse der Kunst angewiesen.¹⁰

H.-K. Ehmer

Ästhetische Forschung ist ein relativ junges Konzept aus der Kunstdidaktik, das maßgeblich von Helga Kämpf-Jansen und Manfred Blohm entwickelt wurde. Mit ihrem Standardwerk zur ästhetischen Forschung hat Kämpf-Jansen ein „innovatives Konzept ästhetischer Bildung“ vorgelegt¹¹. Wichtige Anregungen stammen aus der Gegenwartskunst und der Kognitionsforschung, dem Ansatz des wissenschaftlichen Kunstunterrichts von Gunter Otto, sowie den theoretischen Ansätzen von Wolfgang Iser (Ästhetisches Denken 1991), Martin Seel (Ästhetische Rationalität 1985), Daniel Goleman (Emotionale Intelligenz, 1998) und Howard Gardner (Kreative Intelligenz, 1999), um nur einige zu nennen¹². Wissenschaftliche Forschungsansätze wie die ethnologische *Feldforschung* oder die archäologisch, kriminologisch und ethnologisch genutzte *Spurensicherung* wurden seit den 1970er Jahren als Strategien in der Kunst nutzbar gemacht (Lili Fischer, Anna Oppermann, Jochen Gertz)¹³. Mit dem *material turn* rückte der Zusammenhang zwischen materieller Kultur und Wissen in den Fokus, Dinge und Objekte gewannen an Bedeutung, Kunst, Kognitionsforschung und Philosophie stützten die Erkenntnis, dass „auf der Grundlage gesammelter Dinge und der durch sie vermittelten ästhetischen Erfahrung, eigenständige Erkenntnisse über Phänomene der Natur und des Sozialen erlangt werden können“¹⁴. Wichtige Impulse für die ästhetische Forschung lieferte auch der Kunstpädagoge und Gestaltungstheoretiker Gerd Selle, der sich

⁸ vgl. Kämpf-Jansen, 15 Thesen zur ästhetischen Forschung, S.274-277.

⁹ Bachelard, zitiert nach Krefting, S. 151.

¹⁰ H.-K. Ehmer: „Über Mme Cézanne in Tübingen und die leidige Frage nach der Kunst-Wahrnehmung“ zitiert nach Kämpf-Jansen, S. 16.

¹¹ Helga Kämpf-Jansen: Ästhetische Forschung: Wege durch Alltag, Kunst und Wissenschaft – Zu einem innovativen Konzept ästhetischer Bildung. Erstveröffentlichung 2001 im Salon Verlag Köln.

¹² Joachim Penzel, S.1f.

¹³ vgl. Penzel

¹⁴ Penzel, S.1.

eingehend mit den Wechselbeziehungen zwischen Menschen und (Alltags)gegenständen beschäftigte. Seine Beobachtungen werden in dieser Arbeit noch zum Tragen kommen.

Joachim Penzel weist darauf hin, dass das Anlegen von Sammlungen und das Gewinnen von Wissen durch ihre systematische Auswertung alte Kulturtechniken sind, die sich bis in die Renaissancezeit mit ihren Wunderkammern und Naturalienkabinetten zurück verfolgen lassen, die sowohl Ausstellungen als auch Orte der Wissensproduktion waren¹⁵. Das Bedürfnis die Welt zu ordnen (z.B. Steine nach Größe), sie zu kategorisieren und daraus Schlüsse zu ziehen, dürfte jedoch so alt sein wie die Menschheit. Der Versuch Sinn zu stiften, in dem man Ordnung schafft, ist die Voraussetzung für die (westlich konnotierte) Wissenschaft. „Wissenschaft ist sehr oft kognitiv konnotiert, aber das Forschen ist ein sinnliches, ganzkörperliches Fragen.“¹⁶

Das Entscheidende an ästhetischer Forschung ist, dass sie „eine maßgeblich von den Lernenden gelenkte Form des Wissenserwerbs und der Erkenntnisgewinnung“¹⁷ ist, sie basiert auf Partizipation und Freiwilligkeit und geht nicht in erster Linie kausal oder rational-logisch vor, sondern kreativ, assoziativ und ästhetisch, d.h. sinnlich wahrnehmend. Passend erscheint mir hier die Definition von Jürgen Weintz:

„Ästhetisch ist alles, was über Versagungen der realen Welt hinausweist, die Sinne affiziert, Empfindungen weckt, in eine spezifische, ungewohnte Form gebracht wird und das Bewußtsein prägt, indem gewohnte Sicht-, Denk- und Handlungsweisen aufgebrochen werden. Ästhetische Produktion und Rezeption können jeweils neue Horizonte von Sinn erschließen.“¹⁸

Genau um diese neuen Horizont-Erfahrungen geht es. Hierbei wird sich „aller zur Verfügung stehenden Verfahren, Handlungsweisen und Erkenntnismöglichkeiten aus den Bereichen der Alltagserfahrung, der Kunst und der Wissenschaft [bedient].“¹⁹ Wie Kämpf-Jansen betont, sind die Verfahren im ästhetischen Forschungsprozess nicht von einander getrennte Bereiche, die „additiv“ genutzt werden, sondern sie sind „vernetzt“ und werden produktiv, indem sie einander durchdringen²⁰.

Ästhetischer Forschung liegt die konstruktivistische Annahme zugrunde, dass jede Person ihre eigene Wirklichkeit erzeugt. Sie nimmt die forschende Person mit all ihren Sinnen und ihrem Eigen-Sinn ernst, ist kreativitätsfördernd, selbstermächtigend, niedrigschwellig im Einstieg („danach kann es mit dem Aufzug durchaus weit nach oben gehen“, wie Harald

¹⁵ Penzel, S. 5.

¹⁶ Vgl. Sommer: Ästhetisches Forschen (Interview)

¹⁷ Penzel, S. 1.

¹⁸ Weintz, S. 111 f.

¹⁹ Kämpf-Jansen, S. 22.

²⁰ Kämpf-Jansen, S. 274.

Volker Sommer einmal im Unterricht sagte) und benötigt wenig bis gar kein Material, um zu beginnen, denn „[a]lles kann Gegenstand und Anlass ästhetischer Forschung sein. Am Anfang kann eine Frage stehen, ein Gedanke, eine Befindlichkeit, ein Gegenstand, eine Pflanze, ein Tier; ein Phänomen [...] u.a.m.“²¹ Sie ist ressourcenorientiert: benutzt wird, was da ist, das kann z.B. auch das eigene Zimmer sein, von wo aus man am Online-Unterricht teilnimmt.

Ästhetisches Forschen lässt sich also als Methode explorativ-individueller Erkenntnisgenese beschreiben, sie ist immer auch eine Auseinandersetzung mit den Dingen des Alltags, der eigenen Umwelt und Wahrnehmung. Dabei werden „lineare Strukturen, hierarchisch angelegte Denkmuster, polare Systeme und veraltete Ästhetikvorstellungen“²² verlassen, um schließlich „immer neue und andere Zugänge zur Welt, zu sich selbst wie zum anderen Menschen“ zu eröffnen²³. Somit gibt es auch kein „richtig“ oder „falsch“, sondern unendliche Möglichkeiten von Weltwahrnehmung und Weltgestaltung.

So ist das Innovative dieser Methode nicht nur der Bruch mit Regelvorstellungen, Konventionen oder Vorschriften (sei es bezogen auf die Kunst, die Pädagogik oder die Wissenschaft) oder die Verknüpfung disparat erscheinender Felder, sondern das Moment der Erneuerung selbst, das Hervorbringen von kleineren oder größeren Innovationen und dadurch neuen Perspektiven. „Sie knüpft an Bekanntes an und führt zu individuell Neuem, sie ist intensiv und erreicht in gelungenen Formen Momente des Glücks.“²⁴ Abgesehen von einem Forschungsergebnis oder einer Präsentation am Ende, die einen wichtigen Orientierungsrahmen setzt, ist es der veränderte Blick auf die Dinge, dem eine Schlüsselrolle zukommt: „Wenn ich Dinge, die mich umgeben, immer nur in dem Zusammenhang sehe, wie sie mich umgeben, dann wird die Welt sich nicht verändern“ konstatiert Harald Volker Sommer in einem Interview²⁵, hingegen gelte aber auch, dass man die Welt verändern kann, wenn man sie neu sieht: wer sinnlich wahrnimmt handelt schon und wirkt direkt auf die Welt ein. Ästhetische Bildung sei zuerst einmal eine Wahrnehmungsschulung und da ästhetisches Forschen gerade diesen „frischen Blick“ einfordert, ermächtigt es zum mutigen Verändern und hat somit auch eine soziale und gesellschaftliche Dimension.

²¹ Kämpf-Jansen, S. 274.

²² Kämpf-Jansen, S. 7.

²³ Ebenda.

²⁴ Kämpf-Jansen, S. 22.

²⁵ Sommer: Ästhetisches Forschen (Interview)

1.3. Der schlendernde Blick

So nun, völlig außerhalb von jeder literarischen Absicht [...], fühlte ich manchmal meine Aufmerksamkeit plötzlich gefangen von einem Dach, einem Sonnenreflex auf einem Stein, dem Geruch eines Weges, und zwar gewährten sie mir dabei ein spezielles Vergnügen, das wohl daher kam, daß sie aussahen, als hielten sie hinter dem, was ich sah, noch anderes verborgen, das sie mich zu suchen aufforderten.²⁶

Marcel Proust

Angetrieben von einer Frage begibt sich die forschende Person in die Welt auf Entdeckungsreise. „Das Ding dingt“²⁷, sagt Heidegger, um zu behaupten, daß die Wissenschaft durch ihr aggressives Erkenntnisinteresse die Dinge „vernichtet“ habe, so daß sie „überhaupt noch nie als Dinge dem Denken zu erscheinen vermochten.“²⁸ Wollen wir den Dingen neu begegnen, müssen wir ihnen also Gelegenheit geben, aus ihren Fest- und Zuschreibungen zu treten, sie von ihren Nutzen und Zwecken befreien, die wir ihnen selbst zugeteilt haben, denn „Informationen“ enthalten Dinge nur in den erzeugenden Versuchen der Rezipienten.“²⁹ Der fremde Blick auf das allzu Nahe und Vertraute könne gelingen, „wenn er sich mit der mikroskopischen Genauigkeit der Wahrnehmungsgeduld gegenüber dem Unscheinbaren, Kleinen verbündet“³⁰, empfiehlt Selle. Es ist also produktiv, sich von einem „aggressiven Erkenntnisinteresse“ frei zu machen, Nutzen- und Zweckorientierung zu beurlauben und einen absichtslosen, schlendernden Blick einzuüben, der sich affizieren lässt und die Dinge mehr findet als sucht.

Durch das absichtslose Schweifen des Blicks können durchaus neue Fragen entstehen. Der Blick schlendert, woran bleibt er hängen? Was weckt sein Interesse? Dem gilt es nachzugehen, denn der ästhetische Forschungsprozess ist bis zuletzt Veränderungen unterworfen und es gilt hellhörig zu bleiben für die Impulse der Bewegung, die unsere Forschung nimmt. Ästhetische Erfahrung rückt die Eigentätigkeit des Subjekts als das ‚vagabundierende‘ Moment der Selbstbildung (Selle) in den Vordergrund³¹.

In der systemischen Didaktik gilt Haltung vor Methode, wir brauchen nicht unbedingt einen fertigen Fahrplan, sondern es ist die Haltung, die uns den Orientierungsrahmen für Handlungskompetenz und Improvisierfähigkeit bietet, der uns live und spontan befähigen

²⁶ Proust, zitiert nach Selle, S. 39.

²⁷ Heidegger, S.169.

²⁸ Ebenda.

²⁹ Krefting, S. 159.

³⁰ Selle, S. 15.

³¹ vgl.Weintz, S. 117.

kann, selbst komplexe Entscheidungen zu treffen³². Gerade für prozessorientierte Kontexte, wie die (echogestaltende) Theaterpädagogik oder den sich organisch verändernden, mäandernden Prozess ästhetischer Forschung, ist Haltung ein gutes Navigationsinstrument. So ist auch der „fremde“ Blick auf die Dinge, das Sehen „wie zum ersten Mal“ im Grunde eine Haltungsveränderung, die neue Wahrnehmungen, Entscheidungen und am Ende auch Ergebnisse ermöglicht, ohne auf sie ausgerichtet zu sein. So kann der Alltag zum täglichen All werden, einem reichen Kosmos, aus dem wir staunend schöpfen können, in dem Aktion aus Kontemplation hervorgehen kann. Es lohnt sich, denn „an Situationen geglückter Wahrnehmungen erinnern wir uns zeitlebens. Es sind diese beglückenden Wahrnehmungen, die uns im Leben auf eine andere Welterfahrung vorbereitet haben“³³.

„Jeder geliebte Gegenstand ist der Mittelpunkt eines Paradieses“³⁴, sagt Novalis. Schlendert der Blick einerseits, so ist er andererseits doch gerichtet durch die Forschungsfrage, die Brille mit der wir nun auf die Welt schauen, die im weiteren Verlauf zur Lupe werden kann unter der der Gegenstand zum Zentrum wird, zum Punkt der Konzentration, um den sich alles neu auszurichten und in Beziehung zu setzen scheint. Indem ich die Position oder Perspektive verändere, aus der ich schaue, wird sich mir anderes zeigen, „mit jedem Schritt forschenden, handelnden Umgangs mit den Dingen [werden] neue subjektive Erfahrungsräume erschlossen“³⁵. Dies lässt sich schon ganz einfach erleben, wenn ich mich auf einen Tisch stelle oder mich darunter lege. Ich werde nicht nur den Tisch und den mich umgebenden Raum anderes wahrnehmen, sondern auch andere Körperempfindungen oder Gefühle feststellen können. So lässt sich sagen: verändere ich meinen Blick, verändere ich mindestens meine Welt. Oder wie mein Vater einmal zu mir sagte: „Es ist, als würdest du der Materie einen anderen Code geben und auf einmal öffnet sie sich. Du knackst nicht einen Code, du gibst einen.“ Wie wir den Rahmen setzen, hat also einen entscheidenden Einfluss darauf, was wir sehen werden, worauf sich unser Blick richten kann. Mit welcher Haltung oder Frage wir auf eine so gesteckte Welt schauen, beeinflusst wiederum, was sich uns zeigen oder sich vor uns verbergen wird. Das Framing ist bedeutend dafür, wie wir unsere Realität empfinden.

³² vgl. Anklam, Meyer, Reyer.

³³ Kämpf-Jansen, S. 29.

³⁴ Novalis, zitiert nach Kämpf-Jansen, S. 52.

³⁵ Kämpf-Jansen, S. 31.

1.4. Frage, Sammlung, Ordnung, Transformation – Methode einer vernetzten Erkenntnisgenese

Als Kind hörte man Laub flüstern, Eis knistern, Telefonmasten singen oder den Wald schweigen. [...] Im Grunde leben die Dinge. Indem wir sie an unserem Leben auf das Innigste beteiligen, ja, es von ihnen abhängig machen. Unsere Imagination, von Wünschen und Erinnerungen gespeist, stattet sie mit Leben aus, das sie physisch leugnen.³⁶
Gerd Selle

„Fragen heißt lernen“³⁷, schreibt Kämpf-Jansen. Eine fragende Haltung hilft die Dinge aus ihren festgezurrten Kategorien zu lösen. Wer fragt, kann mitunter überraschende Antworten bekommen, denn Fragen „machen deutlich, dass sich über gezieltes Wissenwollen die alltäglichen Dinge aus der scheinbaren Gewissheit ihrer Existenz wieder zurückführen lassen in die Prozesse ihres Werdens und die Offenheit ihrer Möglichkeiten.“³⁸ Es geht darum, die selbstverständlichen Dinge zu ent-selbstverständlichen, sie aus ihrem bekannten Wertesystem heraus zu lösen, sie wieder fremd werden zu lassen, um sie neu betrachten zu können und sie vielleicht sogar „sprechen“ zu hören. Ausgangspunkt ästhetischer Forschung ist somit immer eine Frage. Wichtig ist, dass sie nicht mit *ja* oder *nein* beantwortet werden kann und sie die forschende Person wirklich interessiert und antreibt, denn die Frage ist „Motor und Motivation“³⁹ im ästhetischen Forschungsprozess. Dieser Prozess wird auch als „entdeckendes Handeln und Lernen“⁴⁰ beschrieben, unterscheidet sich durch den hohen Motivations- und Identifikationsgrad wesentlich von schulischen Arbeitskontexten und ist „immer subjektbezogen, wird selbst verantwortet und eigenständig organisiert“⁴¹. Liebau beschreibt Lernen als einen „sehr individuellen, nur begrenzt durch Lehren steuerbaren, hochgradig entwicklungsoffenen Vorgang der Selbstentwicklung und Selbstgestaltung“⁴². Dem wird hier Rechnung getragen. Es geht also nicht darum, ein bestehendes Lernsystem zu übernehmen, sondern im Arbeitsprozess ein eigenes System zu entwickeln, in dem die „optimalen persönlichen Arbeitsweisen und Zeitstrukturen“⁴³ gefunden werden sollen.

³⁶ Selle, S. 17.

³⁷ Kämpf-Jansen, S.33.

³⁸ ebenda.

³⁹ Kämpf-Jansen, S. 274.

⁴⁰ Kämpf-Jansen, S.19.

⁴¹ ebenda.

⁴² Liebau, S. 31.

⁴³ Kämpf-Jansen, S. 21.

Das Vorgehen lässt sich in 5 Phasen⁴⁴ oder Schritte unterteilen, die allerdings als dynamisches Gefüge verstanden werden wollen⁴⁵, es kann passieren, dass man auch Phasen zurück oder vor springt, denn 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.“⁴⁶ So ist ästhetisches Forschen auch immer eine Reise ins Ungewisse und Überraschende. Oft sind die Forschenden „Grenzerfahrungen ausgesetzt, die ihre Erfahrungsräume erweitern, Gratwanderungen vollziehen und „Selbst-Versuche“ einschließen“⁴⁷.

An dieser Stelle möchte ich eine einfache Übung schildern, die ich im Unterricht bei Harald Volker Sommer erlebt habe. An ihr lässt sich *en miniature* zeigen, wie ein ästhetischer Forschungsprozess ablaufen kann. Hier hat es mit Präsentation und Reflexion etwa 60 Minuten in Anspruch genommen. Man kann sich aber auch ein halbes Schuljahr oder ein Leben lang mit einem ästhetischen Vorschungsvorhaben beschäftigen.

Alle Teilnehmenden wurden aufgefordert ihre Rucksäcke oder Taschen zu holen und sie vor sich auf dem Boden auszuleeren. Ab diesem Zeitpunkt waren zwar alle Teilnehmenden im selben Raum, doch jede*r für sich mit dem eigenen Rucksackinhalt. Die Gegenstände wurden nun erst einmal betrachtet und dann weiter erforscht. Man sollte sich einfach vorstellen, man würde ihnen zum ersten Mal begegnen. Wie sehen sie aus? Wie hören sie sich an? Wie riechen sie? Wie fühlen sie sich an? Was kann man alles mit ihnen machen? (Forschen) Anschließend sollten sie in eine beliebige Ordnung gebracht werden, bis diese sich stimmig anfühlte (Transformation). Die so geordnete Mini-Objekt-Installation wurde wieder betrachtet und es wurde ein Titel gefunden, der auf ein Stück Papier geschrieben und wie ein Schildchen im Museum davor gelegt wurde. Danach haben wir alle den Raum verlassen, um ihn nach einer kurzen Pause frisch zu betreten und haben gemeinsam unsere Rucksackinhalt-Ausstellung besucht, für die alle ein „Werk“ beigesteuert haben (Präsentation). Es war völlig unerwartet, was da in einer halben Stunde aus scheinbar „banalen“ Alltagsgegenständen entstanden und hervor gekommen ist, wie viele überraschende Momente und welcher Schauwert entstanden sind und wie all die Installationen zusammen auch wieder etwas Neues ergeben haben, welche Verknüpfungen und Kommentare der Dinge untereinander sich nun ergaben und wie sich in den Dingen und der Art ihrer Anordnung auch immer etwas von den Persönlichkeiten der Teilnehmenden gezeigt hat. Wir konnten in unserer Ausstellung uns selbst als Gruppe sehen.

⁴⁴ vgl. Das Phasenmodell, in: Leuschner.

⁴⁵ vgl. Leuschner, S.1.

⁴⁶ Kämpf-Jansen, S. 19.

⁴⁷ Kämpf-Jansen, S. 21.

1.) Thema und Frage finden

Am Anfang steht das Fragen und Staunen. Kämpf-Jansens Maximen lauten hier: „Sinnhaftes gegen unsinnig Verordnetes“ und „Sinnenreiches gegen unsinnlich Reduziertes“⁴⁸. Das Vorhaben sollte nicht einfach von außen verordnet werden, sondern muss individuell motiviert werden können, denn folgt man den „persönlichen Interessen, sind die ästhetischen Handlungsweisen nie armselig reduziert“⁴⁹. Auch bei dem eben genannten Rucksack-Beispiel wurde zwar das Vorgehen vorgegeben, aber das Ordnungssystem wurde subjektiv gefunden. Es gibt verschiedene Möglichkeiten zu einer Frage zu gelangen. Es kann ein Rahmenthema vorgegeben oder gemeinsam in der Gruppe gefunden werden. Dazu können vorhandenes Wissen und Assoziationen gesammelt werden. Mindmaps, World-Café, stille Diskussion etc. sind hier gute Möglichkeiten⁵⁰, um einen Pool an Anregungen zu finden, aus dem die Teilnehmenden dann Fragen entwickeln. Dieses Vorgehen ist aber nur eine Möglichkeit.

2.) Forschen, sammeln und erfahren

Hier kann man sich in allen Feldern des Alltags, der Kunst, der Wissenschaft und der ästhetischen Praxis bewegen. Auch alle möglichen öffentlichen und privaten Orte sind denkbar. Ich kann einfach nach draußen gehen und sehen, was mir begegnet, kann Befragungen durchführen, Fotos machen, Objekte einer bestimmten Farbe sammeln, einen Ausschnitt von einem Quadratmeter beobachten, einer Person folgen, typische Gesten zu etwas sammeln und und und. Das Vorgehen kann verschiedenste Gestalt annehmen. Oder ich arbeite mit etwas, dass ich schon habe, z. B. meinem Rucksackinhalt.

„Man ist selten einem Ding so nahe, wie wenn man es prüfend in der Hand wägt, ob es noch zu etwas taugt, und sei es zum Anschauen, weil es so viel daran vorzustellen gibt.“⁵¹

Ein kreativer Zugang zur Welt muss nicht kausal sein, „er hat einen schlendernden Blick, etwas Assoziatives, Absichtsloses, er ist nicht zweckgebunden, sondern ein sich selbst überraschendes Handeln und Sammeln“⁵². Aus eigener Erfahrung kann ich sagen, dass ich oft etwas mitgenommen habe aus einem spontanen Gefühl heraus, ohne zu wissen, warum ich das jetzt eigentlich mitnehme und später konnte ich dann einiges daraus ziehen. Sommer macht darauf aufmerksam, dass gerade in einer verzweckten und kausalen Welt diese Erfahrungen besonders wichtig sind, so könne Kunst ein frischer, persönlicher Zugang

⁴⁸ Kämpf-Jansen, S. 271.

⁴⁹ Ebenda.

⁵⁰ vgl. Leuschner, S. 3 ff.

⁵¹ Selle, S. 27.

⁵² Sommer: Ästhetisches Forschen (Interview)

zur Komplexität der Welt sein. Ästhetisches Forschen verknüpft künstlerische Strategien und Konzepte aktueller Kunst mit wissenschaftlichen Methoden (befragen, recherchieren, analysieren, kategorisieren, dokumentieren, archivieren, konservieren, präsentieren, kommentieren)⁵³. Diese Bereiche stehen hier nicht nebeneinander, sondern durchdringen sich gegenseitig.

3.) Material aufbereiten

Man breitet alles, was man gesammelt hat, vor sich aus und ordnet nach einem subjektiven System, z.B. nach Farbe, Form, Größe, biographischen Vorlieben und entwickelt ganz spielerisch eine eigene Struktur. Das Sammeln und Ordnen kann einen in einen angenehmen tranceartigen Zustand versetzen, man verliert sich in den Dingen wie Kinder im Spiel. Aus der Ordnung schafft man dann die Transformation und gestaltet (z.B. Installation, Ausstellung, Plakat, Theater, Choreographie, Performance, Buch). Sommer gibt Anregungen, wie sich aus dem Material auch theatrale Formen machen lassen⁵⁴: Performances daraus machen, Gesten und Texte zu Objekten sammeln, Biografie der Dinge erfinden, Rauminstallationen und Bühnenbilder aus dem gesammelten Material erstellen, Objekte die in den Rollenkoffer einer Figur gehören suchen, einen Parcours an Dingen aufstellen, durch den sich das Publikum bewegt, man kann ästhetisches Forschen aber auch als Rollenarbeit nutzen, Forschungsfragen können dann z.B. Fragen zur Rolle sein oder die Suche nach persönlichen Requisiten für die Rolle.

4.) Präsentieren

Wie bereits genannt, sind hier verschiedene Präsentationsformen denkbar. Die Präsentation setzt einen Rahmen und einen Endpunkt. Sie ist wichtig für die Wertschätzung der Teilnehmenden und ihrer Arbeiten, für das Mit-Teilen der Ergebnisse an andere, hier kommt man zurück in die Gruppe, die Rezeption der ganzen Werke bietet einen Reichtum an Ideen, Impulsen, Einsichten, Bildern und Erkenntnissen und ist bewegend.

5.) Reflektieren

Am Ende wird der Forschungsprozess reflektiert. Im Austausch werden die Erfahrungen zu bedeutsamen Lernerlebnissen, die in die Gestaltung künftiger Forschungen einfließen können⁵⁵. Kämpf-Jansen empfiehlt begleitend ein Forschungsbuch zu führen, in dem der Prozess mit Notizen, Texten, Fotos, Skizzen, Listen, Protokollen etc. festgehalten und reflektiert wird:

⁵³ vgl. Kämpf-Jansen, S. 274

⁵⁴ vgl. Sommer: Ästhetisches Forschen (Interview)

⁵⁵ vgl. Leuschner, S. 10.

„Im Rahmen ästhetischer Forschung werden alle Vorgehensweisen subjektiv bedacht, emotional begleitet, auf vielfältige Weise fixiert und kommentiert. [...] Im Ausloten eigener Zugänge und Positionierungen werden persönliche Grenzen erweitert bis hin zu tief greifenden Grenzerfahrungen“⁵⁶

1.5. Im Spannungsfeld von Kunst, Wissenschaft und Pädagogik

Zu jeder Zeit war es wichtig, Theorien, Bezugssysteme, Grenzüberschreitungen in andere Wissenschaftsdisziplinen vorzunehmen, um die im Denken der Zeit virulenten Theorien und Themen zu prüfen, sie für fachliche Fundierungen aufzugreifen und produktiv zu machen. (...) Der fachdidaktische Eklektizismus ist sprichwörtlich und war zu jeder Zeit produktiv.⁵⁷

Helga Kämpf-Jansen

Das Wort ‚Forschung‘ ist vor allem mit der wissenschaftlichen Forschung, ihren klaren Strukturen, kausal-logischem, linearen, vernunft- und evidenzgeleiteten Denken und Wahrheitsanspruch assoziiert, weniger mit einem „ganzkörperlichen Fragen“ (Sommer).

Wir haben gelernt, auf bestimmten Wegen zu Erkenntnissen zu gelangen, wie man sich die Welt „aneignet“ mehr als wie man sie entwirft oder mit ihr ins Gespräch oder in Austausch kommt. Viele dieser Wege vernachlässigen den Fakt, dass wir viele Sinne haben, über die wir Welt und uns erfahren können, verschiedene Erkenntnismodi, und dass das Biotop, in dem wir am besten gedeihen, lernen und wachsen können, individuell heraus gefunden werden muss.

„Das besondere der ästhetischen Erfahrungsarbeit besteht gerade im Verbinden des Getrennten, Gefühl und Verstand treten nicht als antagonistische Kräfte auseinander, sie werden vielmehr in ihrer Gleichzeitigkeit und Gleichrangigkeit als gemeinsame Produzenten einer Geschichte des Bewußtseins interpretiert und rehabilitiert“⁵⁸.

„Ästhetisches Forschen ist ein Begriff, der selber in Spannung steht“⁵⁹, er bewegt sich zwischen dem Spiel als sinnlichem, absichtslosen Erfahrungsraum und der Forschung mit ihren Formen und Strukturen, die nicht beliebig oder willkürlich sind, nutzt wissenschaftliche Methoden und verknüpft sie mit dem Leiblichen und Ästhetischen. Die Ästhetische Forschung ist eine Erfahrungs- und Erlebnisforschung, fröhliche Wissenschaft im Sinne Nietzsches, sie ist nicht die rein induktive und deduktive Forschung, in der die „Phantasie als

⁵⁶ Kämpf.Jansen, S.277.

⁵⁷ Kämpf-Jansen, S. 145.

⁵⁸ Selle, zitiert nach Weintz,120.

⁵⁹ vgl. Sommer: Ästhetisches Forschen (Interview)

Gegnerin der Realität“⁶⁰ gilt, die frei, flüchtig und ahnungslos „der“ Wirklichkeit gegenübersteht. Hingegen sei sie vielmehr eine Erkenntnisform und eine Entwurfsmöglichkeit von Vorstellungen der Wirklichkeit, „ein Produktionsmittel bildhaft vorgestellter Realitäten, die gleichsam immateriell bleiben, aber dennoch das Denken und Handeln beeinflussen.“⁶¹

So lässt sich mit Christoph Schlingensiefel der wissenschaftlichen Forschung die ästhetische empfehlen:

„Jeder Wissenschaftler, der an einem Nobelpreis arbeitet, braucht ab und zu in der Woche vier fünf Stunden, wo er einen völlig sinnlosen Versuch im Keller macht, der auch vielleicht nicht funktioniert [...]. Er muss es machen, er wird dabei sich a) entspannen, b) sogar teilweise in diesem völlig anderen Experiment Dinge erleben, die er dann in sein Endergebnis einbauen kann.“⁶²

Der Vernetzungsgedanke, das gegenseitige Produktivmachen von verschiedenen Wissens- und Erkenntnismethoden, Irritation, Spannung und mögliches Scheitern als Potenzial zu nutzen und nicht als Bedrohung zu empfinden, liegt dem ästhetischen Forschen zugrunde. Dieser Vernetzungsgedanke, der auch der Theaterpädagogik inhärent ist, lässt sich nicht nur auf das Spannungsfeld von Kunst und Wissenschaft, sondern auch von Kunst und Pädagogik beziehen, wo oft getrennt wird anstatt zu verbinden und zu sehen

„dass Kunst und Erziehung zwei voneinander 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.“⁶³

Kämpf-Jansen entwirft durch die Verknüpfung künstlerisch-praktischer Herangehensweisen mit vorwissenschaftlichen Handlungs- und Denkakten und wissenschaftlich-orientierten Methoden ein Plädoyer für „andere Formen der Erkenntnis jenseits der Vernunft [...], über andere Zugänge und ein anderes Begreifen der Welt.“⁶⁴

Lange betrachtet Kunst und ästhetische Bildung als „netzwerkartige Gelenkstellen“ an denen alle Gebiete individueller und wissenschaftlicher Interessen der Lernenden andocken können

⁶⁰ Krefting, S. 151.

⁶¹ Ebenda.

⁶² Schlingensiefel, zitiert nach Pogoda, S.158.

⁶³ Bilstein, zitiert nach Krefting, S. 130.

⁶⁴ Kämpf-Jansen, S. 277.

sollen⁶⁵ und fordert einen Bildungsbegriff, der Raum für Selbstorganisation und Selbstbildung des Subjekts schafft und „die Lernenden unter Einbeziehung der verdrängten Momente des Leiblichen und des nicht linear logisch Gedachten [...], offen und diskursfähig für die Konfrontation mit den heterogenen Kultur- und Lebenssituationen sowie sensibel für die sich wandelnden eigenen Identitätskonstrukte“⁶⁶ macht. Das entwirft einen Bildungsbegriff der „Befähigung des Menschen zur Selbstbestimmung durch Selbsttätigkeit“⁶⁷, der Differenzerfahrung, Irritationen und Ambiguität mit einschließt und ästhetische Praxis „als kreative Überprüfung, Erweiterung und Umgestaltung von Ich- und Weltkonzepten“⁶⁸ versteht.

Weintz weist darauf hin, dass pädagogisch angeleitete Praxis in ihrem Verlauf, ihren Resultaten und Wirkungen nur schwer bis gar nicht kalkulierbar ist. Dies sei die Hauptursache der erschwerten Annäherung zwischen Pädagogik und Ästhetik, die meist zugunsten der Pädagogik entschieden würde, wobei der Idealzustand eine neu zu findende Balance beider Pole sei.⁶⁹

2. Die Bedeutung von Spiel und Flow als Welterzeugung

Spiel ist eine freiwillige Handlung oder Beschäftigung, die innerhalb gewisser festgelegter Grenzen von Zeit und Raum nach freiwillig angenommenen, aber unbedingt bindenden Regeln verrichtet wird, ihr Ziel in sich selber hat und begleitet wird von einem Gefühl der Spannung und Freude und einem Bewußtsein des ‚Andersseins‘ als das ‚gewöhnliche Leben‘.⁷⁰

Johan Huizinga

Mag das Spiel sich auch vom ‚gewöhnlichen‘ Leben unterscheiden, so hat es dieses doch bis ins Innerste geformt, bzw. liegt ihm zugrunde, denn Huizinga begreift den Menschen als einen Spieler, als *homo ludens*, man „findet das Spiel in der Kultur als eine gegebene Größe vor, die vor der Kultur selbst da ist und sie von Anbeginn [...] durchzieht.“⁷¹ Spiel ist durch nichts zu ersetzen und bildet die Grundlage von Kultur. Und so ist Huizingas Hauptthese, dass sich Philosophie, Kunst, Wissenschaft, Politik, Religion, ja alle Kultur in rituellen Formen vollziehe, in denen Spielelemente enthalten sind, spielerische Verhaltensweisen

⁶⁵ Marie Luise Lange „Zum Spagat zwischen Aufgabe und offener ästhetischer Selbstbildung im Prozess kunstpädagogischer Arbeit“, zitiert nach Kämpf-Jansen, S. 264.

⁶⁶ Ebenda.

⁶⁷ Hentschel, S. 91.

⁶⁸ Weintz, S. 30.

⁶⁹ Weintz, S. 114.

⁷⁰ Huizinga, S. 37.

⁷¹ Huizinga, S. 12.

einer Gemeinschaft, deren Gewohnheiten sich „eingespielt“ und zu Normen entwickelt haben, die sich im Laufe der Zeit zu kulturellen Elementen verfestigten⁷². Und so verglichen schon die Dichter des 17. Jahrhunderts die Welt mit einer großen Bühne, auf der jede*r eine Rolle spiele⁷³. Wenn das Spiel die gestaltende Kraft der Kulturen ist, was würde sich besser eignen als das Spiel, um zu neuen Erkenntnissen und Rollen zu gelangen, die ihrerseits wieder die Bühnen, sprich die (kulturellen) Welten, verändern könnten? In Huizingas vorangestellter Definition des Spiels werden die Freiwilligkeit und der Rahmen erwähnt, die für die Spielsituation nötig sind, zwei Parameter, die auch für die ästhetische Forschungsanordnung unabdingbar sind, wie etwa Kämpf-Jansen betont hat. Für die Pädagogik ist das Spiel ein wichtiges Ausdrucksmittel der Persönlichkeit, „in den Lerntheorien wird vor allem sein Beitrag zur Entwicklung der Identität und der Ich-Funktionen hervorgehoben.“⁷⁴ Im Spiel wird das „gesellschaftlich Gegebene verarbeitet und zu etwas Eigenem transformiert“⁷⁵, etwa durch Mittel der Neuordnung, Übertreibung, Verdichtung, Fragmentierung und Verfremdung – ebenfalls Strategien der Transformationsphase im ästhetischen Forschungsprozess und viel benutzte Techniken in der Theaterpädagogik. „Vor diesem Hintergrund erzeugt es keine ‚andere‘ Welt, sondern ist Welterzeugung schlechthin“⁷⁶. Und um Schillers vielzitierten Satz aus der ästhetischen Erziehung zu bemühen, scheint das Spiel unsere ureigenste Seinsform zu sein, in der wir in unserer Ganzheit anwesend sind: „Denn, um es endlich auf einmal herauszusagen, der Mensch spielt nur, wo er in voller Bedeutung des Worts Mensch ist, und er ist nur da ganz Mensch, wo er spielt.“⁷⁷ Am Ende des 15. Briefes beschreibt Schiller einen Zustand, den die heutige Glücksforschung⁷⁸ „Flow“ nennt:

„Durch jenes unwiderstehlich ergriffen und angezogen, durch dieses in der Ferne gehalten, befinden wir uns zugleich in dem Zustand der höchsten Ruhe und der höchsten Bewegung, und es entsteht jene wunderbare Rührung, für welche der Verstand keinen Begriff und die Sprache keinen Namen hat.“⁷⁹

Flow ist ein Zustand und keine Technik. Das englische Wort *Flow* („fließen, rinnen, strömen“) bezeichnet einen konzentrierten Zustand völliger Vertiefung, das restlose Aufgehen in einer Tätigkeit, die mühelos und wie von selbst vor sich zu gehen scheint.⁸⁰ Das

⁷² Huizinga, S. 12 f.

⁷³ vgl. Huizinga, S. 13.

⁷⁴ Seitz, S. 279.

⁷⁵ Ebenda.

⁷⁶ Ebenda.

⁷⁷ Schiller Über die ästhetische Erziehung des Menschen, 15. Brief.

⁷⁸ Der Glücksforscher Mihály Csíkszentmihályi (1934–2021) gilt als Schöpfer der Flow-Theorie

⁷⁹ Schiller Über die ästhetische Erziehung des Menschen, 15. Brief.

⁸⁰ vgl. [https://de.wikipedia.org/wiki/Flow_\(Psychologie\)](https://de.wikipedia.org/wiki/Flow_(Psychologie))

„Urbild des Menschen im Flow ist das spielende Kind, das sich im glückseligen Zustand des Bei-sich-Seins befindet“⁸¹, stellt Warwitz fest und sieht im Spiel alle wesentlichen Kriterien erfüllt, die für das Flow-Erleben charakteristisch sind⁸²:

- Man fühlt sich den selbst gestellten Anforderungen gewachsen
- Die Aufmerksamkeit wird auf ein begrenztes, überschaubares Handlungsfeld konzentriert
- Der Handlungserfolg wird sofort erkennbar
- Handeln und Bewusstsein verschmelzen miteinander
- Man geht voll in der Tätigkeit auf
- Ein verändertes Zeitgefühl tritt ein, im Hier und Jetzt sein
- Die Tätigkeit belohnt sich selbst

Es sei notwendig, Erwartungen an einen Erfolg der Handlung loszulassen und sich frei zu machen von Sorge und Angst, betont Csíkszentmihályi⁸³, so verlange Flow einerseits ein Streben nach Kontrolle, andererseits ein Bewusstsein dafür, dass die Situation in ihrer Gesamtheit unvorhersehbar und unberechenbar ist⁸⁴. So ist Flow ein fluider, bewegter und bewegender Zustand, indem wir Momente der Euphorie erleben, die uns mitunter zu Höchstleistungen befähigen, ohne dass der Leistungsgedanke uns leitet. Die Ausführungen zu Flow und Spiel decken sich mit dem Setting ästhetischer Forschung, die uns genau in diese Dimension des schöpferischen „Bei-sich-Seins“ im Forschungsfluss bringt. Wenn wir im Flow sind, kann mitunter das eintreten, was Tschechow „schöpferische Individualität“⁸⁵ nennt, wo unser „Alltags-Ich“ einem „erweiterten Ich“ Platz macht:

„Aber in Augenblicken der Inspiration macht das Ich des Künstlers eine Art Metamorphose durch. Erwinnere dich solcher Momente. Was geschah mit deinem Alltags-Ich? Hat es sich nicht zurückgezogen und einem anderen Ich Platz gemacht? Und hast du dieses andere Ich nicht als den wahren Künstler in dir empfunden?“⁸⁶

Katja Rothe beschreibt das Spiel als eine „Praxis der Selbstbildung, an der Objekte einen aktiven Anteil haben“⁸⁷, sie betrachtet das Spiel als eine „ökologische Praxis des Ichs“: „Das Spiel ist ein Gefüge, das das Subjekt herstellt, mit sozialen Formen verbindet, kontextualisiert und zwar auf eine ›umweltliche‹ Weise“⁸⁸. Mit Bezug auf den Kinderarzt und

⁸¹ Warwitz, zitiert nach [https://de.wikipedia.org/wiki/Flow_\(Psychologie\)](https://de.wikipedia.org/wiki/Flow_(Psychologie))

⁸² vgl. Warwitz, ebenda

⁸³ vgl. Csíkszentmihályi zitiert nach Flow.

⁸⁴ Ebenda.

⁸⁵ vgl. Tschechow, S. 79 ff.

⁸⁶ Tschechow, S. 80.

⁸⁷ Rothe, S. 88 .

⁸⁸ Rothe, S. 88.

Psychoanalytiker Donald W. Winnicott versteht sie die „Interaktion von Mensch und Objekt im Format des Spiels als bedeutungsgenerierendes Verfahren“⁸⁹. Ferner bietet das Spiel auch die Möglichkeit, nicht-verbalisierbare Ideen zu entwickeln und zu erforschen, denn gerade „[a]uf der gefühlshen, sinnlich-präsentativen Ausdrucksweise, die Verbindungen zu ausgegrenzten und/oder schwer kommunizierbaren Lebensaspekten knüpfen kann, basiert das identitätsfördernde, ich-bildende Potential des Ästhetischen.“⁹⁰ Wenn wir mit Buytendijk annehmen „Spielen ist also nicht nur, dass einer mit etwas spielt, sondern auch, dass etwas mit dem Spieler spielt“⁹¹, bekommen die Objekte dabei eine tragende Rolle. Das Spiel ist demnach keine einseitige, sondern eine reziproke Beziehung zwischen Spielenden und Objekten, „ein Versammlungsort, an dem Subjekt und Objekt nicht geschieden sind, sondern sich gegenseitig konstituieren.“⁹² Winnicott nimmt an, dass das Objekt als Gefundenes im Spiel sogar erst erschaffen wird, so erschaffe der Säugling „das, was in Wirklichkeit herumliegt und darauf wartet, gefunden zu werden“⁹³, das bedeutet „dass das Objekt nicht für etwas steht [...], sondern ein Ausdruck der »Ich-Organisation« ist.“⁹⁴

Der Begriff der „Intermediärbereiche“ (Winnicott) bezeichnet „Freiräume zwischen den funktionalen Räumen und Zeiten gesellschaftlicher Produktion und Reproduktion“⁹⁵. Im Grunde kann man sie als Spielräume verstehen, sie sind wichtig für die spielerische Erkundung der Welt im Kindesalter und „unverzichtbar für das Erleben und Handeln des Erwachsenen, da sie ihn vom Zustand des Funktionierens entbinden“⁹⁶. Diese Übergangsräume vermitteln ebenso wie die Übergangsobjekte zwischen innerer und äußerer Welt des Subjekts und sind bedeutend für dessen gesamte Lebensspanne. Und so erlaubt uns „[d]as Spiel mit den Übergangsobjekten [...], etwas zu finden, was man erfunden hat, also den Bezug zur Realität der Welt mit der Vorstellungskraft zu verbinden.“⁹⁷ Und so kann man auch Impulsübungen, Improtheater und jede Förderung des Spontanen, als Strategien einer „Selbstüberlistung“ nutzen, die es dem Bewusstsein ermöglichen, heraus zu treten „aus dem Käfig der eigenen, sorgsam gehüteten Subjektivität. Es finden Verschmelzungen mit der Umwelt statt, die durchaus als Tranceerlebnisse verbucht werden können“⁹⁸, also als jene beschriebenen Flow-Zustände. So ist dieses Hervorbringen ohne Ziel und Zweck laut Kamper, „die Grundform des sich selbst schaffenden Geistes, welches als ein Können den

⁸⁹ Rothe, S. 92.

⁹⁰ Weintz, S. 113.

⁹¹ Buytendijk, zitiert nach Rothe, S. 93.

⁹² Rothe, S. 97.

⁹³ Winnicott, zitiert nach Rothe, S. 95.

⁹⁴ Rothe, S. 96.

⁹⁵ Wiese, S. 53.

⁹⁶ Ebenda.

⁹⁷ Rothe, S. 96.

Hervorbringer selbst mit hervorbringer⁹⁹.

3. Die Subjekt-Objekt-Beziehung im ästhetischen Forschungsprozess

3.1. Alltag als Bildungsort, Dinge als „diskrete Pädagogen“

*Der Alltag ist die Vollzugsbühne aller gelingenden oder problematischen
Gegenstandsbeziehungen.¹⁰⁰*

Gerd Selle

Auch Selle benutzt hier das oben erwähnte Bild der Bühne, auf der sich Mensch und Ding „aufführen“ und Rollen zueinander einnehmen. Begeben wir uns also tiefer in den Alltag, um diese Beziehungen weiter zu beleuchten, denn meine bisherige Recherche hat ergeben, dass diese Beziehungen meistens unbewusst verlaufen, doch von enormer Tragweite sind: „Dem Neuen ist jede Aufmerksamkeit gewiß, dem alten der Respekt“¹⁰¹, so sei es gerade das Alltägliche, das allgewöhnlichste Massenprodukt, das „als real Anwesendes zwischen dem Magischen und dem Rätselhaften“¹⁰² steht, das Nichtbeachtete, „in dessen Schatten sich unbemerkte kulturelle Prozesse vollziehen“¹⁰³.

„In ihrer Gesamtheit haben die bescheidenen Dinge unsere Lebenshaltung bis in ihre Wurzeln erschüttert. Diese kleinen Dinge des täglichen Lebens akkumulieren sich zu Gewalten, die jeden erfassen, der sich im Umkreis unserer Zivilisation bewegt.“¹⁰⁴

Wie banal, allgegenwärtig oder unauffällig ein Ding ist, sagt rein gar nichts darüber aus, welche Macht es auf uns ausübt, wie es unsere Lebensrealität prägt und unsere Bewegungen formt (man denke nur an die allgegenwärtigen Smartphones), denn „Dinge dringen so tief in unser Leben ein, daß man behaupten darf, es lebe sich durch sie. Wir lernen unentwegt von ihnen. Der Stand der Dinge spiegelt den Zustand der Kultur“¹⁰⁵, beobachtet Selle. Die Dinge sorgen dafür,

⁹⁸ Wiese, S. 54.

⁹⁹ vgl. Kamper, zitiert nach Krefting, S. 152.

¹⁰⁰ Selle, S. 79.

¹⁰¹ Selle, S. 31.

¹⁰² Ebenda.

¹⁰³ Ebenda.

¹⁰⁴ Giedion, S. 20.

¹⁰⁵ Selle, S. 9.

„daß wir kulturell Bedingte bleiben. Sie tun es nachhaltig als diskrete Pädagogen. Insofern ist der Ort des unauffälligen, der Alltag, wichtigster Lernort des Lebens – lebenslang.“¹⁰⁶

So lehren uns die Dinge z.B. uns in unzähligen Alltagssituationen wie im Schlaf bewegen zu können, uns zurecht zu finden ohne nachzudenken. Quasi im Autopiloten verrichten wir unzählige unbewusste Interaktionen mit den Dingen: Zähneputzen, die eigene Haustür öffnen, Treppen steigen. Der Fuß merkt zuerst, wenn da keine Treppenstufe mehr ist, „[d]enn alles bewußtlos Gebrauchte gebraucht uns zu einem höheren Zweck“¹⁰⁷, durch Gewohnheit und Wiederholung üben wir spezifische Gesten an den Dingen ein, „[j]ede Hantierung mit einer Sache hinterläßt ihre feine Spur im Körpergedächtnis“.¹⁰⁸ Wenn wir mit Liebau annehmen, „jeder Mensch lebt seine absolut einmalige Lebensgeschichte und Biographie als biologisch-kulturelles Doppelwesen, indem es seine Umwelt und dabei zugleich sich selbst gestaltet“¹⁰⁹, so lässt sich fragen, wie ein gestaltendes Tätigsein das Ich formt, aber auch wie die geschaffene Umwelt mit ihren Objekten und Anordnungen auf seine Schöpfer*innen zurück wirkt. Liebau versteht bildendes Lernen als einen Prozess, der dialektisch und offen ist:

„das Kind wirkt auf die Welt ein, es bewirkt dort etwas, und das, was es da bewirkt, wirkt auf überraschende und nicht vorhersehbare Weise auf es selbst zurück [...] Es wird buchstäblich ein anderes, indem es eine andere Welt herstellt.“¹¹⁰

Wir bewegen uns also „in einem Lernraum [...], den wir uns mehr oder weniger selbst eingerichtet haben“¹¹¹, wir brauchen diese „Einrichtung“, die Dinge, denn „[o]hne Objekt gibt es kein Subjekt. Die Dinge sind ein Gegenüber, [...] an dem wir unser kulturelles und persönliches Ich definieren.“¹¹² Verwirrend daran sei, dass man nie ganz wissen könne, „in welcher Funktion sie [die Dinge] gerade ihr Objekt, das sie gebrauchende Ich, formen“¹¹³, einer gesellschaftlichen oder einer persönlichen. Interessant an diesem Zitat erscheint mir hier ferner die Perspektivverschiebung, hier ist der Mensch das Objekt der Dinge.

Dinge übernehmen viele Funktionen. Sie sind „Garanten der Kontinuität“ für unser Sein und Bewusstsein¹¹⁴, sie können uns trösten, begleiten, uns mit der Außenwelt verbinden, uns hindern, aufregen, retten oder vernichten u.v.m. Sie geben dem Leben im Alltag einen festen

¹⁰⁶ Selle, S. 83.

¹⁰⁷ Selle, S. 82.

¹⁰⁸ Selle, S. 82.

¹⁰⁹ Liebau, S. 31.

¹¹⁰ Ebenda.

¹¹¹ Selle, S. 83.

¹¹² Selle, S. 19.

¹¹³ Selle, S. 68.

¹¹⁴ Selle, S. 22.

Rahmen und sie binden „im Gebrauch und in der Anschauung zurück an die Anfänge der kulturellen Herkunft und Gattung“¹¹⁵, verankern uns historisch oder machen auf vorgreifende Art Geschichte, indem sie „die zukünftigen Gebrauchsweisen und Lebensformen vorwegnehmen oder in sie einüben“¹¹⁶. Oft nutzen wir sie, um mit ihrer Hilfe Übergänge zu bewerkstelligen¹¹⁷ und „[m]anche Gegenstände wirken wie starke Persönlichkeiten, die einem schwachen Ich auf die Beine helfen, wie es bestimmte Exemplare des Automobils mit ihren bedürftigen Lenkern tun.“¹¹⁸ Die Beziehungen, die wir zu ihnen unterhalten, sind mannigfaltig und größtenteils unbewusst. „Beziehungen zu Dingen sind wie richtige Beziehungskisten gekennzeichnet von Eifersucht, Agressivität, Irrationalität, Gleichgültigkeit, Tätlichkeiten usw.“¹¹⁹ So gebe es auch „die Vorstellung vom Fremdgehen der persönlichen Dinge. Sie würde erklären, daß man als Beifahrer im eigenen Wagen leidet, während man ihn als Fahrer bedenkenlos mißhandeln darf.“¹²⁰

3.2. Wer formt wen? Verwachsungen, Ausweitungen, Gesten

*Der Mensch ist [...] mit den ihn umgebenden Gegenständen auf die gleiche innige und intime Weise verbunden wie mit den Organen seines eigenen Körpers.*¹²¹

Jean Baudrillard

Zwar mögen die Dinge ein Gegenüber sein, an dem wir unser Ich definieren, die uns formen oder mit denen wir eine Beziehung unterhalten, doch legt „Gegenüber“ immer noch eine gewisse Distanz nahe. Es gibt aber auch Dinge „die wir als nahe Verwandte bezeichnen können, weil sie im alltäglichen Umgang mit uns persönlich verwachsen sind.“¹²² Und wenn wir jedes Werkzeug als eine Verlängerung der Hand¹²³ verstehen, können Dinge nicht nur in uns hinein oder mit uns verwachsen, sondern auch Ausweitungen unserer selbst werden, ausgelagerte Organe, durch die wir Welt erfahren, gestalten und wiederum gestaltet werden. Sie formen unsere Reaktionsfähigkeit, unsere Sinne und Körper, von denen sie wiederum geformt werden: „Die Hand hat die Dinge in der Geschichte der Gattung geformt und benutzt und ist selber daran geworden, was sie ist.“¹²⁴ Der Mensch wird ständig durch die Verwendung seiner technischen Mittel verändert und verändert diese stets weiter. Mensch

¹¹⁵ Selle, S. 23.

¹¹⁶ Ebenda.

¹¹⁷ Selle, S. 22.

¹¹⁸ Selle, S. 19.

¹¹⁹ Selle, 68.

¹²⁰ Ebenda.

¹²¹ Baudrillard, zitiert nach Selle S.39.

¹²² Selle, S. 87

¹²³ Selle, S. 19

¹²⁴ Selle, S. 69

und Technik schaukeln sich so in eine gegenseitige Veränderungsspirale hoch. Oder wie es McLuhan formuliert:

„Der Mensch wird sozusagen zum Geschlechtsteil der Maschinenwelt, wie es die Biene für die Pflanzenwelt ist, die es ihnen möglich macht, sich zu befruchten und immer neue Formen zu entfalten.“¹²⁵

„Innerhalb großer geschichtlicher Zeiträume verändert sich mit der gesamten Daseinsweise der menschlichen Kollektiva auch die Art und Weise ihrer Sinneswahrnehmung.“¹²⁶ Mit dem Aufkommen der Elektrotechnik habe sich der Mensch „ein naturgetreues Modell seines eigenen Zentralnervensystems [geschaffen], daß er erweiterte und nach außen verlegte“¹²⁷, schreibt McLuhan. Auf das digitale Zeitalter und das Internet übertragen, ließe sich wohl eine gesamte Parallelwelt konstatieren. „Unsere elektrischen Ausweitungen von uns selbst umgehen ganz einfach Raum und Zeit und schaffen Probleme menschlicher Belange und Organisation, die es bisher nicht gab.“¹²⁸ Da jede Erfindung oder neue Technik eine „Ausweitung oder Selbstamputation unseres natürlichen Körpers“¹²⁹ sei, verlange sie stets nach einem neuen Gleichgewicht der anderen Organe und Ausweitungen untereinander¹³⁰. Was es bedeutet, wenn dieses Gleichgewicht nicht wieder hergestellt wird, lässt sich wunderbar in Ulrich Bröcklings Aufsatz *Der Mensch als Akku, die Welt als Hamsterrad. Konturen einer Zeitkrankheit*¹³¹ am Beispiel gängiger Burnout-Metaphern nachvollziehen.

„Wie das Motiv des leeren Akkus eine ganze Anthropologie zusammenfasst, so enthält eine andere Schlüsselmetapher des Burnout-Diskurses [...] eine komplette Theorie der Gesellschaft: [...] das Hamsterrad“¹³² als Sinnbild für ein besinnungsloses Auf-der-Stelle-Treten hinter Gittern – eine Art Hospitalismus-Syndrom domestizierter Langzeit-Gefangener“¹³³

Bröckling führt ferner eine Vielzahl von Maschinenmetaphern an wie z.B. Pausetaste, Reset oder die Warnlampe. Hier scheinen die Menschen die Funktionsweisen der sie bestimmenden Technologien übernommen zu haben und nun in ihnen gefangen zu sein. „Wenn man sagt, eine Sache habe Hand und Fuß, ist ein Gedanke zum Gegenstand

¹²⁵ McLuhan, S. 56

¹²⁶ Benjamin, S.478.

¹²⁷ McLuhan, S. 52.

¹²⁸ McLuhan, S. 116.

¹²⁹ McLuhan, S.54.

¹³⁰ Ebenda.

¹³¹ vgl. Bröckling, S.179-198.

¹³² Bröckling, S. 189.

¹³³ Ebenda.

gemacht, „verdinglicht“ und dem Leib gleichgesetzt worden“¹³⁴ beobachtet Selle und fragt sich, ob es eine intime Identität zwischen Mensch und Ding gebe. Betrachten wir den genannten Aufsatz, so scheint das in den gewählten Dingmetaphern auch der Fall zu sein, allerdings in umgekehrter Richtung, hier wird der Mensch zum defekten Objekt verdinglicht, um seine akute Lebensrealität auszudrücken, in die sich der Mensch mit seinen Techniken unter maximaler Beschleunigung manövriert hat und sich nun ausgelaugt und entfremdet vorfindet. An dieser Stelle sei darauf verwiesen, dass die konstruktivistische Psychotechnik der Metaphernarbeit hier vertiefend sicherlich interessante Einsichten liefern könnte.

„Indem wir fortlaufend neue Techniken übernehmen, machen wir uns zu ihren Servomechanismen. Deswegen müssen wir, um sie überhaupt verwenden zu können, diesen Objekten, diesen Ausweitungen unserer selbst, wie Götter kleinerer Religionen ihnen dienen.“¹³⁵

So sei laut McLuhan der Cowboy der Servomechanismus seines Pferdes und der Beamte der seiner Uhr. Interessanterweise liegen vielen Gegenständen und Apparaten „Bedienungsanleitungen“ bei, die Dinge mögen uns dienen, doch zuerst sind wir es, die sie be-dienen müssen. Dabei verhält sich unser Körper auf sehr spezifische Weise: „im Augenblick des zielgerichteten Handelns in der Geste realisiert sich ein Verhältnis von Mensch und Gegenstand. [...] Nicht wir führen das Werkzeug, das Werkzeug führt uns.“¹³⁶ Selle nennt das Beispiel des Schreibmaschineschreibens. Das Einspannen des Papiers, das Justieren, das sich Aufrichten und kurze Innehalten vor dem ersten Anschlag sind hier nur die rituelle Vorbereitung, bevor das Schreiben überhaupt beginnen kann. Ein neuer Modus des Schreibens erzeuge folglich auch neue Gesten und neue Zwischenräume¹³⁷. Auf den heutigen Touchscreens kann Schreiben eine Wischbewegung auf einer Oberfläche sein oder dem Gerät diktiert werden, das dann selbstständig aus Audio Buchstaben formt. Auch muss es nicht mehr stationär an einem Schreibtisch auf einem Stuhl sitzend geschehen, sondern ist sogar unterwegs im Gehen möglich. So verweisen Gesten „auf die akkumulierte Erfahrung an den Dingen im Gebrauch“¹³⁸, der Gestenbestand kann „Schlüssel zu allen wahrgenommenen Dingen sein“¹³⁹.

¹³⁴ Selle, S. 19.

¹³⁵ McLuhan, S. 56.

¹³⁶ Selle, S. 73.

¹³⁷ Selle, S. 74.

¹³⁸ Selle, S. 72.

¹³⁹ Ebenda.

„Ob beim Bleistiftanspitzen oder beim Glattstreichen von Einkaufstüten, die man nicht wegwirft – immer wird eine Geste reproduziert. Sie ist durchaus ohne das Ding vorstellbar: „Machen sie eine typische Handbewegung!““¹⁴⁰

Beforschen wir die Dinge, steht uns also auch immer ein entsprechendes Gestenrepertoire zur Verfügung, in denen die Dinge anwesend sind, ohne physisch präsent sein zu müssen. „Der Sammlung der Dinge steht mit der Fülle der Gebrauchserfahrung im Alltag ein Schatz gegenüber – unser gesammeltes Umgangswissen in Gestalt von Gesten“¹⁴¹. Unser Umgangswissen ist also ein körperliches. Da sich das Ding „nie in seinem Zweck verwirklichen [würde], käme ihm nicht die Geste seiner Ingebrauchnahme entgegen“¹⁴², können wir es von seinem Zweck befreien, wenn wir anders mit ihm hantieren und das Experiment unternehmen ganz andere Gesten auszuprobieren, gemeinsam mit den Objekten neue zu suchen oder die Gesten selbst zweckentfremden, sie an anderen Gegenstände als denen, die sie geformt haben, benutzen und beobachten, was es mit den Dingen und psycho-physisch mit uns macht.

Dieser Ausflug zu den Dingen soll zeigen, mit welchen Dimensionen wir es zu tun haben, wenn wir „nur“ unsere Alltagswelt mit ihren Gegenständen beforschen. An dieser Stelle sei angemerkt, dass sich ästhetisches Forschen natürlich nicht nur auf Objekte beziehen muss! Pflanzen, Tiere, Menschen, Phänomene, Worte, Texte usw. sind genauso möglich – wie eingangs erwähnt: alles kann Gegenstand ästhetischer Forschung sein.

3.3. Eigen-Sinne

[I]ndem der Mensch mit der Kunst konfrontiert ist, ist er im Grunde mit sich selbst konfrontiert. Er öffnet sich dann selbst die Augen.“¹⁴³

Joseph Beuys

Begreifen wir Technologien und Gegenstände mit McLuhan als Ausweitungen und Verlängerungen unserer Körper, als ausgelagerte Organe oder Abbilder unserer Nervensysteme, würde das bedeuten, dass wir an unserem erweiterten Körper operieren, wenn wir mit ihnen hantieren oder im ästhetischen Forschungsprozess etwas aus ihnen heraus picken, sammeln und transformieren. Diese Eingriffe und Umformungen wirken damit zwangsläufig auf uns zurück. Wenn wir Beuys Satz ernst nehmen, öffnen wir uns damit die

¹⁴⁰ Ebenda.

¹⁴¹ Selle, S. 75.

¹⁴² Selle, S. 74.

¹⁴³ Beuys, zitiert nach Weber, S. 185.

Augen, sehen, was wir zuvor noch nicht wahrgenommen haben, holen es ins Bewusstsein. Es ist gerade die Kunst, die ferner unsere Sinne schärfen oder auch erst ausbilden kann:

„Erst durch das Hören der Musik wird das Ohr zu einem für die Schönheit der Musik empfindlichen Organ. [...] Die gelungene Gestaltung einer bisher ungestalteten oder weniger gestalteten Wirklichkeit entwickelt im Menschen ein ihr entsprechendes Organ des Auffassens, und so leben wir in einer Welt, wie die Kunst uns sie zu sehen gelehrt hat“¹⁴⁴

Krefting macht darauf aufmerksam, dass erkennen jedoch nie die „Welt da draußen“ repräsentieren könne, sondern jedes Wahrnehmen „ein andauerndes Hervorbringen der Welt durch Beobachten“¹⁴⁵ sei, bei dem wir stets im Sinne der eigenen Struktur und Befindlichkeit reagieren¹⁴⁶. „Die Welt ist also nicht unabhängig von uns, sondern wird kollektiv im Prozeß des Erkennens erschaffen.“¹⁴⁷ Nun haben wir verschiedene Erkenntnisorgane und so kann ich mich Liebau nur anschließen:

Da die Künste unterschiedliche Dimensionen menschlicher Bildung ansprechen – man braucht hier nur an die fünf Sinne zu denken –, werden sie alle gebraucht, wenn man Ästhetische Bildung in einem umfassenden Sinn ermöglichen will.¹⁴⁸

Vielleicht können wir uns so nicht nur selbst die Augen, sondern alle weiteren Wahrnehmungsorgane öffnen, wenn wir mit Beuys annehmen, alle Künstler*innen zu sein. Natürlich schult auch die Rezeption von Kunst die Sinne, wenn wir aber dazu noch selbst kreativ tätig werden, schulen wir nicht nur die körperlichen Sinne, sondern auch die sozialen und den persönlichen Eigensinn.

3.4. Die Stellvertretungsfunktion im Figuren- und Objekttheater

[D]er schöpferische Zustand des Belebens, das selbst Erschaffen, das einer Figur Leben Einhauchen, ist eine besondere Erfahrung, die über eine gewöhnliche Gestaltung einer Rolle hinausgeht und dem theaterpädagogischen Spieler völlig neue Erfahrungsräume bietet.¹⁴⁹

Harald Volker Sommer

¹⁴⁴ Bollnow, zitiert nach Liebau, S. 31.

¹⁴⁵ Krefting, S. 88.

¹⁴⁶ vgl. Krefting, S. 87.

¹⁴⁷ Krefting, S. 88.

¹⁴⁸ Liebau, S. 36.

¹⁴⁹ Sommer 2020, S. 12.

Nachdem wir uns mit den alltäglichen Gegenstandsbeziehungen beschäftigt haben, möchte ich nun einen Ausflug in die spezielle Gegenstandsbeziehung im Puppenspiel unternehmen. „Wir begegnen in theatral-szenischen Zusammenhängen oft dem Phänomen geborgter Körperlichkeit“¹⁵⁰, indem wir in eine Rolle schlüpfen, schlüpfen wir in „einen Körper, der anders funktioniert, wahrnimmt, atmet, sich bewegt [...] uns Grenzen setzt oder die eigenen erweitert.“¹⁵¹ Im Spiel mit Objekten ist dies vor allem insofern interessant, da wir nicht einen anderen Körper mit dem unseren verkörpern, sondern in einen unbelebten Gegenstand schlüpfen, einen ausgelagerten Rollenträger und so geht es „beim Spiel mit Figuren, Objekten und Puppen um die Kunst, diesen anderen Körper zu lenken und zu beleben“¹⁵². Im Puppen- und Figurentheater wird ein stofflicher, lebloser Gegenstand mit der lebendigen, subjektiven Tätigkeit der Spielenden verknüpft, daraus entsteht „eine erlebbare subjektbezogene Figur, die weder mit dem Gegenstand, noch mit dem Spieler identisch, sondern ein Anderes ist“¹⁵³. Laut Goethe schult das Puppenspiel in kurzer Zeit und mit wenig Aufwand das Erfindungs- und Darstellungsvermögen und die Einbildungskraft¹⁵⁴. „Tatsächlich befähigt der mediale Charakter der Puppe das Kind etwa zu praktisch-sinnlichen Tätigkeiten als modellbildende“¹⁵⁵, indem es den Gegenstand mit einer „Quasi-Realität“ ausstattet. So können ganze Lebensräume oft sehr emotional erlebt werden¹⁵⁶. Durch ihren medialen Charakter und ihre „kreative Passivität“¹⁵⁷ sind die Puppe oder das Objekt ideale Projektions- und Phantasieflächen und gewähren den Spielenden die nötige Eigendistanz, um schöpferisch tätig zu werden und durch das Objekt verfremdet, etwas über sich selbst auszusagen¹⁵⁸. Oft schaffe diese Stellvertretung erst die Voraussetzung für neue Erfahrungen des Vertretenen“¹⁵⁹, denn

„[e]rst im anderen Körper kann ich mich spiegeln und wiederfinden. Dieser Abstand öffnet den viel umwobenen Möglichkeitssinn. Ich spiele in einem von mir geführten Körper Aspekte meiner selbst.“¹⁶⁰

So können Puppen Rollen- und Gefühlsträger, Dialogpartner aber auch Verstärker, Verzerrer und Ableiter eigener Empfindungen und innerer Vorgänge werden¹⁶¹, denn die Puppe sei „ganz Flow“, sie lasse die Dinge geschehen und sei damit „eben auch Werkzeug zum

¹⁵⁰ Sommer 2020, S.10.

¹⁵¹ Ebenda.

¹⁵² Sommer 2020, S. 10.

¹⁵³ Barthel, S. 235.

¹⁵⁴ Ebenda.

¹⁵⁵ Ebenda.

¹⁵⁶ Ebenda.

¹⁵⁷ Sommer 2020, S. 11.

¹⁵⁸ Sommer 2020, S. 10.

¹⁵⁹ Ebenda.

¹⁶⁰ Sommer 2020, S. 13.

¹⁶¹ Sommer 2020, S. 11.

Flow¹⁶², mit dem die Spielenden einen Zustand der hochkonzentrierten Selbstvergessenheit erreichen können. Das Hineinversetzen in die Puppe, die innere Beteiligung, „die da in die Puppe hineinversetzt und dann wieder daraus evoziert wird“¹⁶³, ist laut Sommer der zentrale Akt der spielerischen Erfahrung mit dem anderen Körper, den nur die Puppe so bieten kann¹⁶⁴. Tschechow nennt das „Mit-Empfinden“ die Grundlage aller wahren Kunst, „weil nur Mit-Empfinden dir sagt, was andere erleben und fühlen. Nur Mit-Empfinden hebt die Schranken der persönlichen Einengung auf und gibt dir Zugang zum Innenleben deiner Rolle.“¹⁶⁵ Auch wenn sich Tschechow auf das Schauspiel bezieht, lässt sich seine Aussage durchaus auf das Objekt als ausgelagerten Rollenträger beziehen. Durch die Beschaffenheit ihres Körpers kann die Puppe ferner, was keine Spieler*innen mit ihrem eigenen Körper vermögen, wie etwa fliegen, verbrennen oder zerreißen. So lässt sich sagen: „Im Objekttheater bewegen sich die Dinge tatsächlich wie im Traum.“¹⁶⁶ Und so ist hier jene ästhetische Erfahrung möglich, die Weintz beschreibt „als intensiviertere Form alltäglicher Erfahrungsweisen, die diese dadurch übersteigt, daß Entwürfe von bis dahin Unbekanntem, noch nicht Erfahrenem/Bearbeiteten oder auch kaum Erfahrbarem möglich sind“¹⁶⁷.

Auch wenn hier vor allem über Puppen und Figuren gesprochen wurde, so seien sie hier als Stellvertreter*innen für sämtliche Gegenstände und Materialien verstanden. Denn die genannten Phänomene lassen sich meiner Ansicht nach fruchtbar auf Dinge im Allgemeinen ausweiten. Es spricht nichts dagegen, dass ich mir die Körperlichkeit einer Zahnbürste oder die einer Hand voll Erde genauso borgen kann, wie die einer Marionette. Es bietet sich geradezu an, hier ästhetisch weiter zu forschen.

4. Verpuppung und Verkörperung – Entlehnung aus der Zoologie

*Menschen [sind] sofort von jeder Ausweitung ihrer selbst in einem andern Stoff als dem menschlichen fasziniert.*¹⁶⁸

Marshall McLuhan

Zwar sind Insekten keine Ausweitung des Menschen, doch indem ich an ihnen ein Phänomen beobachte, dass ich auf mich beziehen kann, dehne ich mich zumindest gedanklich in ihre Sphäre aus, mache sie zu Stellvertreter*innen für meine eigene Veränderung, nehme Anteil an ihrer Auflösung und Verwandlung, schärfe meinen „Möglichkeitssinn“ und finde mich im anderen Körper wieder, wie eben im Verhältnis zu

¹⁶² Sommer 2020, S. 12.

¹⁶³ Ebenda.

¹⁶⁴ Ebenda.

¹⁶⁵ Tschechow, S. 83 f.

¹⁶⁶ Sommer 2020, S. 12.

¹⁶⁷ Weintz, S. 119.

¹⁶⁸ McLuhan, S. 50.

Puppen beschrieben. Zu den Insekten bin ich tatsächlich assoziativ und fasziniert gekommen, durch eine Wortverwandheit: die Puppe. Somit unternehme ich wohl einen jener assoziativen Erkenntnisversuche, die ästhetische Forschung fordert, die Möglichkeit des Scheiterns inbegriffen.

Die Puppe eines Insekts meint in der Zoologie ein fast oder ganz bewegungsloses Übergangsstadium zwischen der Insektenlarve und dem geschlechtsreifen Vollinsekt (Imago)¹⁶⁹. Bei der Verpuppung findet ein fast vollständiger körperlicher Umbau statt, die Metamorphose, aus der das Insekt in völlig veränderter Gestalt hervor geht und nun andere Lebensräume als vor der Verpuppung erschließt. Auf einer Pflanze herum zu krabbeln oder Wälder zu durchfliegen ist eine je andere Welterfahrung. Die Raupe löst sich restlos in eine schleimige Flüssigkeit auf, aus der der Schmetterling gebaut wird. Ich kann hier nur die Arte-Doku „Metamorphose – Faszination des Wandels“ empfehlen, um sich ein Bild dieses geheimnisvollen Prozesses zu machen¹⁷⁰. Für mich ist er nicht nur faszinierend, sondern auch ein Sinnbild für den ästhetischen Forschungsprozess mit seinen Transformationen. „Subjekte müssen auf der Basis von kulturellen Mustern und Identifikationsobjekten durch eigene Konstruktionen ihr Lebensgehäuse selbst bauen.“¹⁷¹ Wenn wir uns in unseren „Lebensgehäusen“ im Stadium des (flüssigen) Forschungs-Flows befinden, lösen wir unseren Körper zwar nicht auf, doch wie die verflüssigte Raupe, die hier auch abgeschlossen in der Puppe „ganz bei sich ist“, befinden wir uns wie sie in einem hochaktiven Umbaustadium. „Du bist gleichzeitig Baumaterial und Baumeister“¹⁷², sagt Tschechow. Auch wenn wir hier die „Umbauenden“ sind und gestalten, so werden wir doch durch diesen Prozess selbst umgestaltet, vielleicht „beflügelt“, erlangen damit neue Fähigkeiten mit denen wir uns neue Räume erschließen können. Ferner lässt sich das Bild der Insektenpuppe auch auf die Puppen des Objekttheaters beziehen. Äußerlich statisch, leblos und reglos, halten sie doch innerlich den Impuls zu schöpferischen Mysterien bereit. Laut Kamper ist

„die menschliche Phantasie, Imagination, Einbildungskraft das einzige Vermögen, das geschlossene Räume aufsprengen und auf Zeit hin überschreiten kann, weil es mit der diskontinuierlichen Zeiterfahrung selbst identisch ist.“¹⁷³

¹⁶⁹ vgl. Flow

¹⁷⁰ Briggs: Metamorphose – Faszination des Wandels, arte, 2012.

¹⁷¹ Krefting, S. 165.

¹⁷² Tschechow, S. 80 f.

¹⁷³ Kamper, zitiert nach Krefting, S. 156.

5. Ein kleiner Ausblick – Schule, Resilienz, Theater

In einem Interview¹⁷⁴ fordert die Autorin und ehemalige Schulleiterin Margret Rasfeld eine radikale Bildungsinnovation. Verstärkt durch die Pandemieerfahrung habe sich deutlich gezeigt, dass nur sehr wenige Kinder und Jugendliche gelernt haben, selbstständig zu arbeiten, obgleich diese Forderung im Schulgesetz festgeschrieben sei. Kinder, die in ihren Schulen ein selbstständiges Arbeiten stärker gewöhnt waren, hatten weniger Probleme, den Präsenzunterricht auszugleichen.¹⁷⁵ Das macht deutlich, wie sehr es pädagogischer Ansätze bedarf, die die Lernenden zu mehr Selbstständigkeit befähigen und kreative Lernsettings bieten, die eigene Interessen und die Lust am Selbstlernen bestärken. Die disruptiven Veränderungen, in die die Lehrpersonen durch die Pandemie geworfen wurden, hätten die Krise aber auch zu einem Inkubator für Transformation gemacht – ähnlich der beschriebenen systemischen Irritation, wo ein Impuls von außen das Gleichgewicht des Systems stört, das sich darauf hin wieder auszugleichen versucht.

„Da sieht man mal, wenn wir plötzlich irgendwo reingeschmissen werden, fangen wir an, uns aus Mustern heraus zu begeben und Neues zu erforschen, auszuprobieren und neue Erfahrungen zu machen.“¹⁷⁶

Auf einem „Hackathon“, einem Treff für multiprofessionelle Teams, die sich zusammenschließen, um Lösungsansätze zu vorgegebenen Themenbereichen zu entwickeln, machte Rasfeld die Erfahrung, „dass das ein unglaubliches kreatives Potenzial freisetzt und gerade diese übergreifenden und multiprofessionellen Austauschprozesse zu anderen Perspektiven und Lösungsvorschlägen führen können.“¹⁷⁷ Hier löst sich die Vernetzung von verschiedenen Wissens- und Erkenntnisbereichen ein, die Kämpf-Jansen so nachdrücklich beschwört und das große Potential von heterogener Gruppenarbeit. Wenn wir neue Lösungen wollen, müssen wir neue Wege gehen.

Ästhetisches Forschen lässt sich möglicherweise auch für die Stressprävention und das Resilienztraining fruchtbar machen, das darauf zielt, das „Abwehrsystem der Psyche“ zu kräftigen. Eine Dingmetapher gebrauchend, entwirft René Träder acht „Resilienzbausteine“¹⁷⁸, die helfen sollen, Stress besser zu bewältigen. Als ich sie las, fiel mir

¹⁷⁴ Rasfeld, S.129ff.

¹⁷⁵ Rasfeld, S. 130.

¹⁷⁶ Ebenda.

¹⁷⁷ Rasfeld, S. 131.

¹⁷⁸ vgl. Träder.

auf, dass es Fähigkeiten sind, die man alle „nebenher“ trainiert, wenn man ästhetisch forscht: *Verantwortungsübernahme, Akzeptanz, Zukunftsorientierung, Lösungsorientierung, Netzwerkorientierung, Optimismus, Selbstwirksamkeit und Erholung.*

Ferner sei an dieser Stelle das forschende Theater¹⁷⁹ erwähnt, das Ansätze der hier diskutierten ästhetischen Forschung für neue Theaterformen nutzbar macht. Partizipation und „Forschungstheater zum Selbermachen“ hat hier einen großen Stellenwert. Auch werden die Grenzen von Bühne und Publikum hier nicht nur neu gedacht, sondern aufgeweicht und ausgeweitet. Auf der Website des Fundus Theaters finden sich viele Anregungen für eigene, forschende Unternehmungen, wie etwa die Geister- und Wundersuche oder die Urlaubsforschung¹⁸⁰. Projekte die an der Schnittstelle von politischer Bildung, Sozialraum- und Gesellschaftsforschung und Theater/Performancekunst operieren, finden sich auf der Website des Forschenden Theaters¹⁸¹. An der Uni Bochum gibt es sogar einen eigenen Studiengang zu szenischer Forschung¹⁸².

6. Fazit – Ästhetisches Forschen und Theaterpädagogik

Um es gleich vorweg zu nehmen: ich vertrete aus eigener Erfahrung und durch die Recherche für diese Arbeit, die Ansicht, dass alle, überall, mehr ästhetisch forschen sollten, egal aus welchem Feld sie kommen oder welches sie beforschen möchten. Die Basis dieses Ansatzes sind der Vernetzungsgedanke, die Erschließung neuer Erkenntnisformen und die Versetzung in die vielleicht älteste Kulturtechnik, das Spiel. Ästhetisches Forschen lässt sich mit allem verknüpfen und ich halte es für zentral in der theaterpädagogischen Arbeit, die mit ihrem rhizomatischen Wesen selbst ein großes, stets erweiterbares Feld von Techniken, Methoden, Theorien, Konstellationen und Kontexten ist. Auch sie kann quasi mit allen, auch kunst- und pädagogikfernen Feldern, verknüpft werden.

Ebenso wie das ästhetische Forschen ein Experiment oder Versuch darstellt, ist auch die zentrale Praxis der Theaterarbeit das Probieren, das „auf die Vielzahl von Möglichkeiten, von Wegen und notwendigen Umwegen innerhalb des theatralen Arbeitsprozesses“¹⁸³ verweist. Es geht nicht um einen Nutzen, sondern darum, Welt auszuprobieren und sich mit ihr in Beziehung zu setzen¹⁸⁴. Und so stehen auch in der Theaterpädagogik Theorie, Praxis, Kunst und Pädagogik „nicht in ein[em] Verhältnis der Vor-, Nach-, Über-, oder Unterordnung“¹⁸⁵, sondern der „gegenseitigen Durchdringung der Praktiken und der ihnen innewohnenden

¹⁷⁹ siehe <https://www.fundus-theater.de/> und <https://www.kultur-forscher.de/>

¹⁸⁰ <https://www.fundus-theater.de/diy/>

¹⁸¹ <http://forschendes-theater.de/>

¹⁸² <https://szenische-forschung.blogs.ruhr-uni-bochum.de/>

¹⁸³ Hentschel, S. 14.

¹⁸⁴ Ebenda.

¹⁸⁵ Hentschel, S. 15.

Wissensordnungen“¹⁸⁶. Der Ansatz ästhetischer Forschung ist konstruktivistisch und systemisch und beinhaltet wie die systemische Didaktik die „zentrale Auffassung, Systeme nicht direkt durch Instruktion exakt steuern zu können, sondern durch Interventionen zu Veränderungen und eigenständigen Lernprozessen anregen zu können“¹⁸⁷, denn Wissen kann nur auf der Grundlage eigener, subjektiver Erfahrung individuell aufgebaut werden. Pädagogik ist hier „Ermöglichungspädagogik“ (Rolf Arnold)¹⁸⁸. Für Pädagog*innen bedeutet einen ästhetischen Forschungsprozess zu ermöglichen und zu begleiten, sich in hohem Maß flexibel und offen zu halten, da der Prozess ständiger Bewegung und Veränderung unterworfen ist. Als Anleiter*in begibt man sich selbst mit auf die Reise einer forschenden Gruppe, ist gewissermaßen Reiseleitung, die für Struktur und Rahmung sorgt, um den Teilnehmenden Halt zu bieten. Da der Ausflug ins Neue und Ungewisse Mut erfordert und im Sinne der systemischen Didaktik eine Irritation setzt, ist es wichtig diese anschlussfähig zu gestalten, denn „sie soll nicht überfordern, sondern herausfordern neue Erfahrungen zu machen.“¹⁸⁹ So ist es entscheidend für die Teilnehmenden, sich zu allererst sicher, angenommen und wertgeschätzt zu fühlen, um sich auf Veränderungsprozesse einzulassen und aus der eigenen Komfort-Zone zu wagen¹⁹⁰. Grenzerfahrungen, Unsicherheiten und Scheitern gehören zum Prozess dazu. Das Schöne ist, dass wir gerade in dieser Art von Prozess lernen können, sie anders zu bewerten, sie einzubeziehen und neue vielversprechende Wegkreuzungen in ihnen zu sehen, an denen wir uns neu entscheiden können, dem Leistungsgedanken und der inneren kritischen Stimme ihren Platz unter vielen zuzuweisen und ihre Lautstärke runterzudrehen, damit wir uns wundern dürfen, was es alles zu hören gibt.

Ästhetisches Forschen führt zu vielfältigen Fähigkeiten, Erkenntnis- und Verhaltensmöglichkeiten, es schult die Wahrnehmung, die Selbstverantwortung, den Umgang mit Offenheiten und Unsicherheiten, trainiert Entscheidungsfähigkeit, führt zu neuen Erkenntnisformen, die das „andere der Vernunft“ mit einschließen und verändert alte Denkgewohnheiten und Handlungsmuster¹⁹¹. Ästhetisches Forschen kann

„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

¹⁸⁶ Ebenda.

¹⁸⁷ Anklam, Meyer,Reyer, S.18.

¹⁸⁸ vgl. Anklam, Meyer,Reyer,S.19.

¹⁸⁹ Anklam, Meyer,Reyer,S.20.

¹⁹⁰ vgl. Anklam, Meyer,Reyer,S.19.

¹⁹¹ vgl. Kämpf-Jansen, S. 22.

*Gewinn und er/sie wird – in kunstpädagogischer Verantwortung – Kindern und Jugendlichen vom ersten Tag an ganz andere Erfahrungsräume erschließen.*¹⁹²

Aus meiner Perspektive als Teilnehmerin, die ich diesen Prozess erleben durfte, kann ich mich dem nur anschließen und füge hinzu, dass diese anderen Erfahrungsräume auch für Erwachsene lohnend und transformierend sind, die sie nicht „vom ersten Tag an“ erlebt haben. Ich sehe hier keine Beschränkung auf den schulischen Kontext, die potentiellen Zielgruppen und Orte für diesen Ansatz können extrem breit gefächert und vielfältig sein, da ästhetisches Forschen absolut anpassbar an Bedürfnisse, Fähigkeiten, Räume und Kontexte ist, ja die individuelle und subjektive Aneignung zum Programm hat, da es um das Selbsttun in Eigenregie geht. Auch den Ausdrucksmöglichkeiten und Präsentationsformen sind eigentlich keine Grenzen gesetzt.

So wie Flow keine Technik, sondern ein Zustand ist, lässt sich das auch für das ästhetische Forschen insofern sagen, da es zwar Methoden und Strategien benutzt, aber in erster Linie eine Wahrnehmungshaltung ist, die Welt und Individuum in ihrer Ganzheit mit aller Kontingenz und Ambiguität wahrzunehmen bemüht ist, sich als immer offen und nie zu ende gedacht versteht und viel Gelegenheit zu Differenzerfahrungen bietet, in denen Neues ausprobiert und zu neuem Erfahrungswissen gelangt wird. Überall lauern neue Welten, die darauf warten, hervorgebracht zu werden – was nach all den Subjekt-Objekt-Verschrankungen dieser Arbeit natürlich so zu verstehen ist, dass wir selbst darin verborgen sind. Und so möchte ich das letzte Wort Christoph Schlingensief geben:

*„Auf der Suche nach dem Geheimnis wird man selber das Geheimnis.“*¹⁹³

¹⁹² Kämpf-Jansen, S. 22.

¹⁹³ Schlingensief, zitiert nach Pogoda, S.165.

Literaturverzeichnis

Benjamin, Walter: Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1963.

Giedion, Siegfried: Die Herrschaft der Mechanisierung. Ein Beitrag zur anonymen Geschichte. Frankfurt am Main: Europäische Verlagsanstalt, 1982.

Handke, Peter: Über die Dörfer. Dramatisches Gedicht. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1981.

Heidegger, Martin: Gesamtausgabe. I. Abteilung: Veröffentlichte Schriften 1910-1976. Band 7 Vorträge und Aufsätze. Frankfurt am Main: Vittorio Klostermann, 2000.

Huizinga, Johan: Homo Ludens. Vom Ursprung der Kultur im Spiel. Hamburg: Rowohlt, 1987.

Kämpf-Jansen, Helga: Ästhetische Forschung: Wege durch Alltag, Kunst und Wissenschaft – Zu einem innovativen Konzept ästhetischer Bildung. Marburg: Tectum Verlag, 2012.

Krefting, Anne: „Das wahrgenommene Objekt. Ästhetische Arbeit am Geschichtsbewußtsein. Ein kunstpädagogischer Ansatz für die Praxis in kulturhistorischen Museen“ Dissertation, Universität Oldenburg, 2000.

Leuschner, Christina / Knoke, Andreas: „Selbst entdecken ist die Kunst – Ästhetische Forschung in der Schule. München: Kopaed-Verlag, 2012.

Liebau, Eckart: Ästhetische Bildung. Eine systematische Annäherung. Wiesbaden: Springer Fachmedien, 2013.

McLuhan, Marshall: Die magischen Kanäle: „Understanding Media“. Aus dem Englischen von Dr. Meinrad Amann, Düsseldorf und Wien: Econ, 1968.

Selle, Gerd: Siebensachen. Ein Buch über die Dinge. Frankfurt am Main: Campus Verlag, 1997.

Träder, René: Das Leben so: Nein! Ich so: Doch!. Berlin: Ullstein, 2020.

Tschechow, Michael: Werkgeheimnisse der Schauspielkunst. Zürich: Werner Classen Verlag, 1979.

Weintz, Jürgen: Theaterpädagogik und Schauspielkunst. Ästhetische und psychosoziale Erfahrung durch Rollenarbeit. Butzbach-Griedel: Afra Verlag, 2003.

Sammelbände

Barthel, Henner: Puppentheater. In: Koch, Gerd / Streisand, Marianne (Hrsg.): Wörterbuch der Theaterpädagogik. Berlin, Milow und Strasburg: Schibri-Verlag 2003, S. 235.

Bröckling, Ulrich: Der Mensch als Akku, die Welt als Hamsterrad – Konturen einer Zeitkrankheit. In: Neckel, Wagner (Hrsg.): Leistung und Erschöpfung: Burnout in der Wettbewerbsgesellschaft, Berlin: Suhrkamp Verlag, 2013, S. 179-198.

Kaden, Olaf: Objekttheater. In: Koch, Gerd / Streisand, Marianne (Hrsg.): Wörterbuch der Theaterpädagogik. Berlin, Milow und Strasburg: Schibri-Verlag 2003, S. 214.

Pogoda, Sarah: Schlingensiefel und die künstlerische Forschung. In: Höving, Vanessa / Holweck, Katja / Wortmann, Thomas: Christoph Schlingensiefel. Resonanzen. München: edition text + kritik im Richard Boorberg Verlag 2020, S. 154-171.

Rasfeld, Margret: Bildung muss völlig neu gedacht werden, völlig, also radikal an die Wurzel gehend. In: Weber, Angela / Eberhardt, Lilli / Roord, Lena (Hrsg.): NOW! Die Welt gemeinsam gestalten. Bildung neu denken. Das Morgenmachen-Lesebuch. Bielefeld: Transcript Verlag, 2022. S. 129-137.

Rothe, Katja: Ökologien der Seele: Das Spiel als eine Praxis der Selbstbildung bei Winnicott und Guattari. In: Deuber- Mankowsky, Astrid / Göring, Reinhold (Hrsg.): Denkweisen des Spiels: Medienphilosophische Annäherungen, Cultural Inquiry 10. Wien: Turia + Kant, 2017, S. 87–101.

Seitz, Hanne: Spiel. In: . In: Koch, Gerd / Streisand, Marianne (Hrsg.): Wörterbuch der Theaterpädagogik. Berlin, Milow und Strasburg: Schibri-Verlag 2003, S. 279.

Weber, Angela: Die Zukunft braucht den ganzen Menschen. In: Weber, Angela / Eberhardt, Lilli / Roord, Lena (Hrsg.): NOW! Die Welt gemeinsam gestalten. Bildung neu denken. Das Morgenmachen-Lesebuch. Bielefeld: Transcript Verlag, 2022. S. 185-198.

Zeitschriften

Anklam, Sandra / Meyer, Verena / Reyer, Thomas: Systemische Didaktik: Haltung ist die erste Intervention. Oder: Warum es sich für Theaterpädagog*innen lohnt, vom Konstruktivismus zu lernen. In: Korrespondenzen – Zeitschrift für Theaterpädagogik, Oktober 2019, S. 18-21.

Hentschel, Ulrike: Theater – Didaktik – Probieren. Didaktik als Theorie der Praxis. In: Korrespondenzen – Zeitschrift für Theaterpädagogik, Oktober 2019, S. 14-17.

Sommer, Harald Volker: Der andere Körper – Gedanken zum Spiel mit Figuren in theaterpädagogischen Feldern. In: Korrespondenzen – Zeitschrift für Theaterpädagogik, April 2020, S. 10 ff.

Wiese, Hans-Joachim: Theatrales Lernen. In: Wiese, Hans-Joachim/ Günther, Michaela/ Rупing, Bernd (Hrsg.): Theatrales Lernen als philosophische Praxis in Schule und Freizeit. Band 1 Lingener Beiträge zur Theaterpädagogik. Uckerland: Schibri Verlag, 2006, S. 49-57.

Internetquellen

Briggs, David: Metamorphose – Faszination des Wandels, arte, 2012. In: <https://programm.ard.de>, Stand: 19.02.2016, URL: <https://programm.ard.de/?sendung=2872416727556608> (letzter Abruf am 18.07.2022)

Flow. In: de.wikipedia.org, Stand: o.A. URL: [https://de.wikipedia.org/wiki/Flow_\(Psychologie\)](https://de.wikipedia.org/wiki/Flow_(Psychologie)) (letzter Abruf am 27.07.2022)

Forschendes Theater. In: <http://forschendes-theater.de/>, Stand: o.A (letzter Abruf am 27.07.2022)

Kultur-Forscher. In: <https://www.kultur-forscher.de/>, Stand: o.A (letzter Abruf am 27.07.2022)

Penzel, Joachim: Ästhetische Forschung. In: www.integrale-kunstpädagogik.de, Stand: o.A.
URL: http://www.integrale-kunstpädagogik.de/assets/ikp__kd_%C3%A4sthetische_forschung_2020.pdf (letzter Abruf am 16.06.2022)

Puppe (Insekt). In: <https://de.wikipedia.org/>, Stand: 16.06.2020, URL:
[https://de.wikipedia.org/wiki/Puppe_\(Insekt\)](https://de.wikipedia.org/wiki/Puppe_(Insekt)) (letzter Abruf am 27.07.2022)

Schiller, Friedrich: Über die ästhetische Erziehung des Menschen, 15. Brief. In: www.projekt-gutenberg.org, Stand: o.A. URL: <https://www.projekt-gutenberg.org/schiller/aesterz/aesterz3.html> (letzter Abruf am 27.07.2022)

Selbermachen!. In: <https://www.fundus-theater.de>, Stand: o.A. URL: <https://www.fundus-theater.de/diy/>

Sommer, Harald Volker: Ästhetisches Forschen. In: <https://www.zutp.de>, Stand: o.A. URL:
<https://www.zutp.de/harald-volker-sommer/> (letzter Abruf am 27.07.2022)

Sommer, Harald Volker: Theaterwerkstatt Heidelberg. In: <https://www.youtube.com/>, Stand:
Stand: 21.06.2022 URL: https://www.youtube.com/watch?v=_hR6aPe6VNg (letzter Abruf am 28.07.2022)

Studiengang Szenische Forschung. In: <https://szenische-forschung.blogs.ruhr-uni-bochum.de/>, Stand: o.A (letzter Abruf am 27.07.2022)

Selbstständigkeitserklärung

Hiermit erkläre ich an Eides statt, dass ich die vorliegende Arbeit selbständig und ohne Benutzung anderer als der angegebenen Hilfsmittel angefertigt habe; die aus fremden Quellen direkt oder indirekt übernommenen Gedanken sind als solche kenntlich gemacht. Die Arbeit wurde bisher in gleicher oder ähnlicher Form keiner anderen Prüfungsbehörde vorgelegt und auch noch nicht veröffentlicht.

Mannheim, 29.07.2022