

I. Einleitung: Inszenierung der Suche

Während in den letzten Jahren viele Texte über Merkmale und Strukturmomente »Ästhetische Erfahrung« publiziert wurden, frage ich in der vorliegenden Arbeit nach ihren Aktualisierungsmöglichkeiten im kunstpädagogischen Kontext.

»Ästhetische
Erfahrung«

Ausgehend von der Tatsache, dass »Ästhetische Erfahrung« im Lehralltag eine unsichtbare Konstruktion ist, über die wir nur spekulieren können, verschiebe ich die Frage, *was* eine ästhetische Erfahrung *ist*, danach, *wie* sie zur Darstellung gelangen kann, damit sie kommunizierbar *wird*. Eine Möglichkeit Erfahrungen zu aktualisieren, sehe ich in dem Versuch (und der gleichzeitigen Unmöglichkeit), sie aufzuzeichnen. Der Vorzug einer solch prozessualen Manifestation liegt darin, als genetische Schnittstelle zwischen ästhetischer und theoretischer Praxis zu figurieren, welche nicht erst dem Endprodukt Rechenschaft zollt, sondern den Prozess der Darstellung konkretisiert. Entsprechend untersuche ich in dieser Arbeit die These, dass Aufzeichnungen eine ästhetische Produktivität eignet, welche in ihrer Anwendung als kunstpädagogische Methode eine Möglichkeit darstellt, die oft getrennten Bereiche von Erfahrung, Inszenierung und Forschung neu miteinander zu verknüpfen.

Unter dem Begriff der »Aufzeichnung«, den ich synonym zu »Grafie« (griech. *gráphein*: schreiben, ritzen, zeichnen) verwende, verstehe ich lernbegleitende Notations- und Dokumentationspraktiken, die sowohl einen »Inhalt« (*Biografie*, *Kosmografie* etc.) als auch eine mediale Weise der Darstellung (*Fotografie*, *Videografie*, *Audiografie* etc.) bezeichnen. Für die Anwendung solcher Grafien existieren im kunstpädagogischen Diskurs verschiedene Begrifflichkeiten: Neben den Namen für das fixierte Produkt, wie beispielsweise *ästhetisches* oder *visuelles Tagebuch*, *Journal* oder *Portfolio*, betonen Begriffe wie *Mapping* und *Kartierung* spezifische Aufzeichnungspraktiken. Im Unterschied zu rein textbasierten Tagebüchern, können in Aufzeichnungen nicht nur sprachliche, sondern diverse mediale Modi des Darstellens miteinander verknüpft werden.

»Aufzeichnung«
und »Grafie«

Die kunstpädagogische Relevanz besteht darin, dass die Grafie als subjektorientierte Veröffentlichungsstrategie eine selbstorganisierte mediale *Praxis* darstellt, die nicht nur eine individuelle Suche auslösen kann und damit Erfahrungen generiert, sondern gleichermaßen die Erfahrungsorganisation in ihrer Abfolge als dynamische Orientierung der Suche sichtbar macht.

Kunstpädagogische
Relevanz

Anders gesagt: Wenn ich dem Eingangszitat zufolge mit DERRIDA »Erfahrung« als Durchquerung eines noch nicht vorhandenen Raumes verstehe, der sich im Gehen erst öffnet, fungiert die Aufzeichnung als Instrument der Navigation in unbekanntem Räumen, an

dem sich die individuelle Wegbahnung mitsamt der Raumöffnung dokumentiert. Diese Doppelstruktur der Aufzeichnung als Konstruktion einerseits und Repräsentation andererseits macht Aufzeichnungen für die Kunstpädagogik interessant. Indem wir aufzeichnen, inszenieren wir Erfahrungen. Damit wird die Inszenierung erfahrbar.

Inszenierung der Suche

Da die Aufzeichnung eine Methode ist, die individuelle Erfahrungen generiert und damit persönliche Relevanzrahmen, Erwartungshorizonte und Eigensinnigkeiten bereits in ihrem Entstehungskontext kommunizierbar macht, eignet sie sich besonders im Rahmen eines selbst gesteuerten, entdeckenden oder forschenden Lernens.

Denn hier fungiert die Aufzeichnung – wie ich mit dem Titel »Inszenierung der Suche« anzeigen möchte – als antreibende Kraft, als Motor für die singuläre Suche.

Ästhetische Forschung

Im kunstpädagogischen Setting dieser Arbeit situiere ich die Aufzeichnung folglich im Rahmen der Konzeption »Ästhetische Forschung«, wie Helga KÄMPF-JANSEN sie 2001 für Schule und Hochschule entwickelt hat. Dabei widerspreche ich ihrer Annahme, dass am Anfang der Forschung bereits eine Frage stünde. Stattdessen versuche ich zu erkunden, wie eigene Fragen entstehen. Dazu bezeichne ich die Phase, die *vor* der Forschung geschieht, als »Suche«.

Suche

Die Suche ist im Unterschied zum Forschungsprozess wesentlich diffuser, weil es noch keine Ordnung gibt und auch keine Frage, die das, was wir suchen, bündeln könnte. Die Suche ereignet sich in einer paradoxalen Struktur: Wir suchen, ohne bereits im Voraus zu wissen, was es sei, wonach wir suchen und dennoch können wir fündig werden. In dieser vorreflexiven Ungewissheit des noch nicht Greifbaren, über die wir schwerlich verfügen können, leiten uns Ahnungen und Aufmerksamkeiten, die uns und unsere Suche ausrichten.

Inszenierung

Eine Suche allein aber müsste pädagogisch irrelevant bleiben, sofern wir sie nicht erscheinen lassen, sie inszenieren. Und *eine* Methode die Suche zu inszenieren, ist, sie zu grafieren. Entscheidend ist nun, dass sich Suche und Inszenierung wechselseitig bedingen. Sie geben sich im Produktionsprozess gewissermaßen gegenseitig Anschwung, sodass man sagen kann, die Suche wiederhole sich variierend anhand der Inszenierung, die sie umgekehrt erst motiviert.

Diese kreisende Suchbewegung, die die Grafie von der singulären Suche abhängig macht, wird insofern kommunizierbar, als sie – unabhängig von dem, was uns jeweils bewegt –, zugleich um Fragen der Darstellbarkeit kreist. Insofern ergänze ich meine bisherige Aussage: Indem wir aufzeichnen, inszenieren wir unsere Erfahrungen der Suche. Damit wird die »Inszenierung der Suche« ästhetisch erfahrbar.

Re-search – Forschung

Durch die sich wiederholende Anwendung im performativen Akt der Bedeutungsbeimessung und Sinnggebung wird der antreibende »Eigen-Drehimpuls«², der Spin des Selbst erfahrbar. Indessen entstehen die Fragen. Eine derartig motivierte, sich wiederholend modifizierende »Inszenierung der Suche«, wird auch »Re-Search« oder »Re-cherche« genannt; sie *ist* bereits »Forschung«. Die etymologische Verwandtschaft der Begriffe »Forschung«, »Frage« und »Suche« verweist ferner darauf, dass Forschung grundsätzlich die Möglichkeit *neuer* Erfahrungen impliziert und sich somit in die Zukunft entwirft. Insofern wird die Grafie zum navigierenden Forschungsinstrument der Lernenden.

Die leere Landkarte

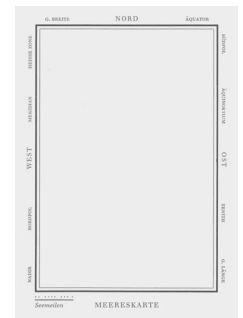
Als symbolisches Modell einer grafierten »Inszenierung der Suche« betrachte ich die berühmte leere Landkarte von Lewis CAROLL. In seinem vermeintlichen Unsinnsgedicht »Hunting of the snark« beschreibt dieser die fiktive Suche einer Schiffsmannschaft nach einem Fabeltier namens »snark«. Als sich die aus Tieren und Menschen bestehende Crew am Anfang der Reise an Bord versammelt, bestimmt der Kapitän seinen Kurs, indem er eine leere Landkarte zeigt:

2 Diesen Begriff übernehme ich von Botho Strauß vgl. STRAUSS, BOTHO: Beginnlosigkeit. Reflexionen über Fleck und Linie. 1997. S. 92.

»He had bought a large map representing the see,
Without the least vestige of land.
And the crew were much pleased when they found it to be
a map they could all understand.

»What's the good of Mercator's North Poles und Equators,
Tropics, Zones, and Meridian Lines?«
So the Bellman would cry: and the crew would reply
»They are merely conventional signs!«

»Other maps are such shapes, with their islands and capes!
But we've got our brave Captain to thank«
(So the crew would protest) »that he`s bought us the best –
A perfect and absolute blank!«³



Die eigentliche »Aufgabe der Karte, an der sich Seefahrer orientieren können, ist als »Konvention« über Bord geworfen. Sie ist leer und geographische Fixpunkte sind durcheinander gebracht. Die Matrosen müssen die Karte neu anfertigen, also die Weltmeere neu entdecken.«⁴ Eine Suche kann beginnen.

Diese Suche erinnert an die literarisch tradierten Irrfahrten eines Odysseus, an die Schiffe des Fliegenden Holländers, der steuerlosen Todesbarke von Kafkas »Jäger Grachus« sowie Rimbauds »Bateau ivre«, die ins Unendliche treiben, sie erinnert an die die Reise motivierende Sehnsucht ebenso wie an eine Symbolik der Lebensreise; kurz: sie erinnert an das »Motiv der Fahrt«, wie es auch in der »Erfahrung« aufscheint.⁵

Motiv der Fahrt

Versteht man die Karte gewöhnlich als Wegweiser für die Durchquerung oder Erfahrung der Welt, wird die Kartografie »zur künstlerischen Metapher auch für Orientierung in einer immer orientierungsloser apostrophierten Welt.«⁶ Eine leere Karte hingegen wird zum Denkbild der Möglichkeit; sie kann eine Suche hervorrufen.

Erfahrung

Um diesen Entwurfscharakter zu betonen, visualisiere ich zu Beginn jedes Kapitels dieser Arbeit eine leere Karte, die in postkolonialen Zeiten keine Land- oder Seekarte mehr darstellt und schon gar nicht die »Welt an sich«⁷, sondern eine Karte, die die Koordinaten und den jeweiligen Maßstab für meinen Weg der Textwerdung im entsprechenden Kapitel visualisiert.

Kapitel-Wegweiser

Im Gegensatz zu Borges Kartenzeichner, der eine Welt im Maßstab 1:1 entwarf, die die eigentliche Welt überdeckte, sind meine Setzungen und Maßstäbe verkleinert; sie führen eher zu »Fingerreisen«: »Der Fingerreisende, oft kurzsichtig, furchtsam und verträumt, ist ein Conquistador der Fantasie. Leicht ist es über ihn zu lächeln, aber womöglich sind jene Fernen, die er nicht kennen lernt, größer und poetischer als alles, was umtriebige Weltenbummler kurzsichtig erkunden.«⁸

3 CAROLL, LEWIS: Hunting of the snark. Agonie in acht Krämpfen. 1982, zuerst 1876. S. 33.

4 BUSSE, KLAUS-PETER: Atlas-Mapping in der ästhetischen Praxis. 1998. Heft 4. S. 11.

5 FRANK, MANFRED: Die unendliche Fahrt. Ein Motiv und sein Text. 1979. S. 30.

6 BEIL, RALF: »Atlas Mapping«. In: Kunstforum International. Bd. 141. S. 412.

7 Damit widerspreche ich vehement der These von König und Bentler, dass die leere Landkarte als Modell auf das wissenschaftstheoretische Paradigma des Empirismus zurückgeht und mit der Abbildung einen Verweis auf die »Wirklichkeit an sich« darstelle, der den Beobachter ausschließe. KÖNIG / BENTLER: Arbeitsschritte im qualitativen Forschungsprozeß – ein Leitfaden. 2003. S. 89. – Hier mangelt es den Autoren an Grafie-Kenntnissen, die zeigen könnten, wie Konventionen der Kartierung ihre Referenzen und Bedeutungen prägen: Die Ebstorfer Weltkarte bildet z.B. keineswegs eine »Wirklichkeit an sich« ab, sondern zeigt eine historisch kulturelle Sicht auf die Welt, zu deren Maßstab Religiosität wurde. Ein Beobachterstandpunkt ist also vor allem durch Aufzeichnungsprozesse, hier der Kartierung überhaupt erst herauszufiltern und methodisch zu kontrollieren.

8 KEHLMANN, DANIEL: Fingerreisen. 2006. S. 20. Diesen Textfund verdanke ich Nikolai Meyer-Heinricy.

Wenn Oskar Wilde einmal gesagt haben soll: »Eine Karte der Welt verdient nicht einmal einen Blick, wenn das Land Utopia auf ihr fehlt«⁹, so können wir jenes auf der leeren Landkarte überall entdecken. Die leere Landkarte wird zu einem Modell für den Entwurf. Sie visualisiert die Leerstelle(n). Ebenso wenig wie die Geschichte der Navigation von der Geschichte der Kartografie zu trennen ist, können wir die Geschichte der Suche von der Geschichte ihrer Inszenierung, der Grafie trennen.

Die Suche beginnt mit der Suche nach einem Anfang: »Die Schwierigkeiten beim Suchen nach einem Anfang ergeben sich aus dem Festhalten an einer Illusion. Es gibt diesen Anfang nicht, ebenso wenig wie es einen Abschluß gibt. Die hingestellten Anfänge sind immer fiktiv und jede Beendigung bleibt offen.«¹⁰

Verlauf

Mit den hier grob skizzierten Wirkungsmechanismen einer »Inszenierung der Suche« markiere ich den konzeptionellen Rahmen dieser Arbeit. Fokussiert werden dabei die Fragen, inwiefern ästhetische Erfahrungen und Aufzeichnungen miteinander verwoben sind, auf welche Weise ästhetische Erfahrungen anhand von Aufzeichnungen aktualisiert werden können und wie sie kommunizierbar werden.

Dazu werde ich mit Waldenfels einen Erfahrungsbegriff zugrunde legen, der sich gegen eine Einheit der Erfahrung wendet, – welche von dem im kunstpädagogischen Diskurs viel rezipierten John Dewey vertreten wurde¹¹ – und stattdessen die »Bruchlinien der Erfahrung« betont.

Ausgehend von diesem Erfahrungsbegriff, der besonders die pathische Dimension der Erfahrung berücksichtigt, erkunde ich Möglichkeiten seiner Anwendung durch Grafien in der qualitativen empirischen Forschung. Ein solches Vorhaben setzt sich unweigerlich mit denjenigen auseinander, die diese Erfahrungen machen. In dieser Untersuchung handelt es sich dabei um Studierende, die im Sommersemester 2003 an meinem kunstpädagogischen Seminar »Ästhetische Forschung« an der Universität Dortmund teilnahmen.

Am Beispiel einer studentischen Aufzeichnung beleuchte ich zunächst methodologisch, dann anhand der Dokumentarischen Methode der Interpretation nach Bohnsack, wie Aufzeichnungen überhaupt ästhetische Erfahrungen reflektieren können und welche Konsequenzen sich daraus für die Dokumentarische Methode ergeben. Daran schließt die Frage an, wie Aufzeichnungen eine kunstpädagogische Lehrsituation verändern und wie mit den Lernenden über ästhetische Erfahrungen in Lehrsituationen verhandelt werden kann

Ziel

Ziel dieser Arbeit ist es, die Aufzeichnung als kunstpädagogische Methode zu implementieren und dafür ein methodologisches Gerüst für die Untersuchung und Kommunikation von »ästhetische Erfahrungen« zu entwerfen, in der das Singuläre und die pathische Dimension der Erfahrung erscheinen können.

Gliederung

Die Arbeit gliedert sich in drei Teile, die die Verankerung dieser kunstpädagogischen Methode vorsehen, indem sie die fundamentale Bedeutung der Grafien als Zugang zur Forschung, als Zugang zu den Daten der Anderen und als Zugang zur (kunstpädagogischen) Situation ansiedelt.

Zugang zur Forschung

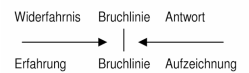
Im nun folgenden, zweiten Kapitel **Zugang zur Forschung** entfalte ich die Begriffe »Erfahrung« und »Grafie« aus der phänomenologischen Perspektive. Dabei frage ich danach, wie Aufzeichnungsprozesse mit Erfahrungen zusammenhängen.

9 BLOCH, ERNST: Tübinger Einleitung in die Philosophie. 1970. S. 102.

10 WEISS, PETER: Abschied von den Eltern.

11 »Wie Dewey selber betont, ist seine Theorie der ästhetischen Erfahrung eine Theorie der Einheit der Erfahrung. Sie bildet sowohl das Zentrum seiner Ästhetik, wie auch seiner Erfahrungsphilosophie insgesamt.« ENGLER, ULRICH: Kritik der Erfahrung. 1992. – Vgl. DEWEY, JOHN: Kunst als Erfahrung. 1980, zuerst 1934.

Indem ich den Text entsprechend der hier geschilderten Erfahrungsstruktur: Widerfahrnis, Bruchlinie, Antwort gliederte, platziere ich die Erfahrung als Widerfahrnis, den Riss als unbeschreibbaren Bruch und die Aufzeichnung als Antwort, wobei ich behaupte, dass sich Erfahrung und Aufzeichnung wechselseitig bedingen. Neben der Lektüre über Erfahrung simuliere ich so meine Suche nach dem Zugang zur Forschung als brüchige Erfahrungsgenese. Insofern ist das erste Kapitel als Inszenierung zu verstehen, als strukturelle Simulation eines Suchprozesses entlang den Grenzen von Erfahrung und Repräsentation.



Das dritte Kapitel, **Zugang zu den Daten der Anderen**, handelt von der empirische Anwendung dieser brüchigen Erfahrungsgenese anhand der Grafien als Quellen. Es stellt insofern den Kern dieser Arbeit dar, als es die Möglichkeit der Reflexion ästhetischer Erfahrungen mitsamt den Problemen nicht nur thematisiert, sondern exemplarisch veranschaulicht. Damit geht eine Methodenkritik und Innovation einher. Ferner knüpfe ich mit der qualitativen Forschung an Fragen der Jugend- bzw. Adoleszentenforschung an, die in Bezug auf ästhetische Praktiken ein Forschungsdesiderat darstellt.

Zugang zu den Daten der Anderen

Das Datenmaterial, das 2003 im Rahmen des kunstpädagogischen Seminars »Ästhetische Forschung« an der Universität Dortmund entstanden ist, besteht aus Grafien von ca. 50 Studierenden, die sich über den Zeitraum eines Semesters auf die individuelle Suche nach einem eigenen Thema begeben haben, um für diesen Prozess eine adäquate Dokumentationsweise zu entwickeln. Die Kriterien zur Untersuchung dieses Materials bis hin zur Auswahl des Einzelfalls bilden ferner Scharnierstellen auch für die kunstpädagogische Reflexion von ästhetischen Erfahrungen.

Das vierte Kapitel stellt schließlich den **Zugang zur kunstpädagogischen Anwendung** her. Hier geht es vor allem darum, die Anschlussstellen an den kunstpädagogischen Diskurs zu erkunden und bisherige Ergebnisse auf Anwendungs- und Reflexionsmöglichkeiten im Kunstunterricht zu beziehen.

Zugang zur kunstpädagogischen Lehrsituation

Im Schlussteil thematisiere ich die in dieser Arbeit zugrunde liegenden impliziten **Prinzipien der Setzung**, um sie im Hinblick auf die »Ästhetische Forschung« wie auch einer Grafieforschung als Kritik der methodologischen Übersetzungen von Erfahrungen zu reflektieren.

Für die Betreuung dieser Dissertation, ihre Unterstützung, Anregung und das in mich und meine Arbeit gesetzte Vertrauen gilt Prof. Dr. Klaus Peter Busse, Prof. Konrad Jentzsch und Prof. Dr. Karl-Josef Pazzini mein ganz besonderer Dank. Prof. Dr. Klaus-Peter Busse möchte ich zudem für die unkomplizierte Schaffung von Freiräumen im universitären Alltag danken, die mir die empirische Untersuchung erst ermöglichten. Prof. Dr. Karl-Josef Pazzini danke ich nachdrücklich für die spontane Bereitschaft diese Dissertation – nach dem schmerzlichen Tod von Konrad Jentzsch – mit zu betreuen. Darüber hinaus danke ich den Studierenden, die so mir ihre Aufzeichnungen so großzügig langfristig zur Verfügung gestellt haben.

Dank

Ohne den Rat und die Unterstützung Vieler wäre diese Arbeit nicht möglich gewesen. Herzlich danke ich denjenigen, die sich durch Lektüren, Korrekturen und Diskussionen auf diesen Text eingelassen haben und sich fortan gewissermaßen als Spuren in diesen Text mit eingeschrieben haben: Prof. Dr. Manfred Blohm, Dr. Andreas Brenne, PD. Dr. Nils Büttner, Christine Heil, Dr. Corinna Hohls, Prof. Dr. Helga Kämpf-Jansen, Dr. Sven Keppler, Prof. Dr. Wolfgang Legler, Dr. Silke Leonhard, Prof. Dr. Torsten Meyer, Nikolai Meyer-Heinricy, Stephan Münte-Goussar, Prof. Dr. Georg Peez, Christopher Salzbrunn, Petra Sabisch, Dr. Fritz Seydel, Dr. Anne Söll, Sabine Steinkopf, Prof. Dr. Bernhard Waldenfels und Oliver Wolff. Für den uneingeschränkten Rückhalt danke ich meiner Familie. Besonders aber danke ich Christoph, wem sonst als dir.