

Hamburg University Press

Ulrich Puritz

nAcKT:

Wie Modell und Zeichner
im Aktsaal verschwinden
und was von ihnen übrig
bleibt

Kunstpädagogische
Positionen 9

Editorial

Gegenwärtig tritt die Koppelung von Kunst & Pädagogik, Kunstpädagogik, weniger durch systematische Gesamtentwürfe in Erscheinung, als durch eine Vielzahl unterschiedlicher Positionen, die aufeinander und auf die Geschichte des Faches unterschiedlich Bezug nehmen. Wir versuchen dieser Situation eine Darstellungsform zu geben.

Wir beginnen mit einer Reihe von kleinen Publikationen, in der Regel von Vorträgen, die an der Universität Hamburg gehalten wurden in dem Bereich, den wir FuL (Forschungs- und Lehrstelle. Kunst – Pädagogik – Psychoanalyse) genannt haben.

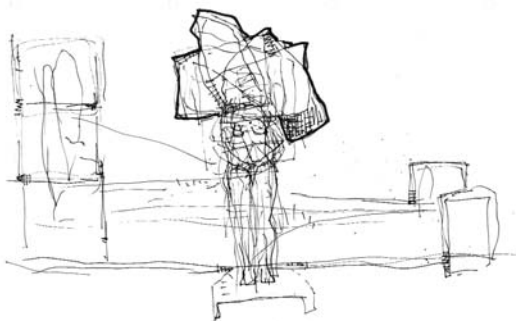
Im Rahmen der Bildung und Ausbildung von Studierenden der Kunst & Pädagogik wollen wir Positionen zur Kenntnis bringen, die das Lehren, Lernen und die bildenden Effekte der Kunst konturieren helfen.

Karl-Josef Pazzini, Eva Sturm,
Wolfgang Legler, Torsten Meyer

Ulrich Puritz

**nAcKT: Wie Modell und Zeichner im Aktsaal
verschwinden und was von ihnen übrig bleibt**

hrsg. von Karl-Josef Pazzini,
Eva Sturm, Wolfgang Legler,
Torsten Meyer



Ottos Katze

»Wir sehen, wenn wir Menschen anschauen, nur Verstümmelte, sagte Glenn einmal zu uns, außen oder innen oder innen und außen verstümmelt, es gibt keine andern, dachte ich. Je länger wir einen Menschen anschauen, desto verstümmelter erscheint er uns, weil er so verstümmelt ist, wie wir es nicht wahrhaben wollen, wie es aber der Fall ist. Die Welt ist voller Verstümmelter. Wir laden uns einen Menschen ein und wir haben einen Verstümmelten im Haus ...«

So lässt Thomas Bernhard den Icherzähler in »Der Untergeher« sprechen (Bernhard 2004, S. 33).

Im Gegensatz zu ihm sehe ich diese Textpassage als sachlichen Befund, der hoffen lässt. Verstümmelte haben zu tun, sofern sie diesen Befund anerkennen und etwas dagegen unternehmen wollen. Sie können Ergänzungen proben und neu Selbstbilder entwerfen: Ich-Baustellen mit der Möglichkeit »aufzugehen«. Es sind jene, die sich nicht verstümmelt wähnen, die schon untergegangen sind.

Aktzeichnen ist zeitlich befristete »Verstümmelungsarbeit«. Ein konkreter Mensch trennt sich auf und wird etwas Allgemeines. Er wird Modell und verhält sich ganz und gar »gekünstelt«. Er stellt sich still und stellt sich hin – ein Trainings- und Studienobjekt für Stunden. Es zeigt Haut und wird durchsichtig. Ein wirklicher Nackter als Durchlass zum Nackt-Sein als übergreifendes Thema.

Derweil wandelt sich auch sein Auftraggeber. Statt spazieren zu gehen, die Zeitung zu lesen oder den Schreibtisch aufzuräumen, stellt auch er sich still und fixiert den Körper, um Zeichenhand und Blick als isolierte Werkzeuge nutzen zu können und ein Zeichner zu sein.

Als solcher nimmt er das Modell auseinander, zerlegt es in Striche und Linien und fügt es in klein wieder zusammen. Ähnlich wie im Otto-Film, in dem eine Katze, weil Otto nicht aufpasste, vermeintlich in einen

Fleischwolf geriet, und Otto nun einen Hackfleischklumpen reumütig in Katzenform bringt und auf Belebung hofft. Der Zeichner – in Anlehnung an die Filmszene – als Schlachter, Fleischwolf und Formgeber in eins. Ein lehrreiches Unterfangen. So wie die Pathologie Einblicke ins Leben verschafft, lässt sich durch zeichnerisches Zerlegen und Fügen der Charakter symbolischer Arbeit studieren und nutzen.

Im Aktsaal treten sich Menschen verstümmelt gegenüber, werden sich selbst und einander fremd und können in ihrer jeweils komplementären und eindimensionalen körperlichen Arbeit sich und andere aus besonderen Blickwinkeln erforschen und erfahren.

»*The painter kills the living*«, sagt die Künstlerin Marlene Dumas (Dumas 2003, S. 23). Genau darin liegt eine Chance, »das Leben« zu begreifen. »*Art is a translation of that which you do not know*«, sagt sie auch (ebenda, S. 31). Dazu gehört, dass jeder sich selbst seine Fragen stellt, statt sich mit verabreichten Antworten abspesen zu lassen. Wie ein Kind, das seine Puppe zerreißt, um sehen zu können, was das ist, eine Puppe. Das ist die ganze Geschichte, die ich der Reihe nach und in einigen Aspekten ausbreiten möchte.

Nebenbei bemerkt: *Im Prinzip* macht es keinen Unterschied, ob ein Mensch, ein Tier, ein Haus, ein Stück Landschaft oder ein Stilleben gezeichnet wird. Jedes Thema und Motiv wird in ästhetischer Praxis »geschlachtet«. »*The painter kills the living*.« In Frankreich nennt man ein Stilleben »*nature morte*«. Man scheint zu ahnen, dass etwas Totes jenes außergewöhnliche Spektakel bewirken kann, im Betrachterauge wieder aufzuerstehen, dort lebendig zu werden und die Vorstellungskraft lebendig zu machen.

Auch ist es gleich, ob jemand zum Stift, zum Pinsel oder zum Fotoapparat greift. Sie alle bringen den Faktor Zeit zur Strecke, stellen Bewegungen tot und sind insofern Mordutensilien zum Zwecke imaginativer Neubelebungen. Nur der Film nimmt Bewegungen auf

und tut so, als bewege er sich selbst, wobei er den Betrachter in verdunkelten Räumen auf Stühlen fixiert.

Womit ich zu jenen Bildern komme, die ich hier zeige: Videosequenzen aus dem Aktsaal. Sie sprechen von der harten Arbeit des Still- oder sich Totstellens. Dazu Fotos und Zeichnungen, von denen die Rede sein wird und die selbst erzählen.

Eine letzte Vorbemerkung: Auch ein poetischer Text, eine wissenschaftliche Abhandlung oder ein Vortragsmanuskript zer- und erlegt mit sprachlichen Mitteln den wie auch immer gearteten lebendigen und als solchen unteilbaren Gegenstand und fügt ihn unter spezifischen Gesichtspunkten im Nacheinander der Sätze, Abschnitte und Kapitel im toten Medium Schrift wieder zusammen. Sprechend bemühe ich mich um Wiederbelebung und kann nur einen Anfang machen. Mir bleibt nichts anderes, als die Hauptarbeit Ihnen zu überlassen. Den Vortrag halte ich, wie ich ihn meine und wie es mir Tagesform und äußere Bedingungen erlauben. Der Vortrag jedoch, den Sie hören werden, kann ein anderer sein. Er entsteht unter der Regie individueller Erfahrungen und Kenntnisse, mit denen jede und jeder von Ihnen die Worte und Bilder auffüllen, deuten und ins jeweilige Denken einfügen wird. So kann ein und derselbe Vortrag sich wandeln und variantenreich vervielfachen. Über Differenzen und Schnittmengen könnte und sollte eine Diskussion Aufschluss geben und einen Abgleich ermöglichen.



Die Situation

Ca. 50 Personen treffen sich jeden Donnerstag um 18 Uhr im »großen Malsaal« des Caspar-David-Friedrich-Instituts der Universität Greifswald, wie in vielen Aktsälen anderer Universitäten und Kunsthochschulen auch. Die Situation macht, dass sich die meisten von ihnen um das jeweilige Darbietungszentrum im Raum verteilen, ihre Utensilien ausbreiten und der zeitlich befristeten Wandlung in eine Aktzeichnerin oder einen Aktzeichner harren: Ein spezielles *Workout*-Programm für Auge und Hand unter funktioneller Indienstnahme des Restkörpers.

Derweil begibt sich einer oder eine der Anwesenden (bisweilen sind es auch zwei) in einen Nebenraum, entledigt sich der Kleider, der Armbanduhr, der Schmuckstücke, der Papiere und anderer Identität stiftender Utensilien, legt einen Bademantel um, betritt den Malsaal, begibt sich in das vorbereitete Aktionsfeld und zeigt sich nun in Arbeitsmontur: *modellhaft entblößt und in verallgemeinernde Nacktheit gekleidet*. Eine oder einer der Anwesenden wird, den Vorgaben der Situation »Aktzeichnen« folgend, zum Gegenteil und Gegenstück aller Zeichner: Körper »an sich«. Das, was der Zeichner an sich selbst still stellt, tritt vor ihn hin als Anschauungsgegenstand. Womit sich die Situation rundet und worin sie begründet ist.

Ob an einem Mensatisch, an der Kasse eines Supermarktes, in einer Zahnarztpraxis, auf einer Geburtstagsparty, in einem Klassen- oder Seminarraum, ob in Pausen oder nachdem der Lehrer oder Professor seinen Platz eingenommen hat, ob in einer Prüfung oder im Aktsaal, *es ist die jeweilige Situation*, die Verhaltensweisen, Kommunikationsformen, Rollen und Spielräume definiert, die Menschen unter konkreten Vorgaben miteinander verbindet und die jeder immer wieder neu und mit seinen Möglichkeiten durchsteht und mitgestaltet: durch die Art seiner Präsenz, durch Körpersprache, Gesten und Worte, indem er sich freundlich oder unnahbar zeigt, indem er spitz oder gelassen reagiert, in dem er so oder so im Rahmen

des Ganzen Initiativen ergreift oder sich – obwohl anwesend – aus allem heraushält.

X-mal am Tag springt jeder von uns von einer Situation in eine andere, wechselt von Bühne zu Bühne, von Bild zu Bild, von einer »*living sculpture*« zur nächsten und wird sich darin immer wieder aufs Neue verorten, finden und erfinden. Nirgendwo ist er »ganz«. Freunde und Fremde kennen ihn nur in Teilen. Er selbst wähnt sich vielleicht als gemeinsamen Nenner einer un abgeschlossenen Kette von Situationen, in denen er glaubt, zu (s-)Ich gekommen zu sein. Keiner ist vor Überraschungen gefeit, heute nicht und morgen.

»Je länger wir einen Menschen anschauen, desto verstümmelter erscheint er uns, weil er so verstümmelt ist, wie wir es nicht wahrhaben wollen ...«, um noch einmal Thomas Bernhard zu bemühen und umzudeuten: Der Verstümmelte als kontextabhängiger Selbst-Bausatz mit Gründen und Motiven, sich zu vervollständigen.

Unser Leben spielt in Situationen. Sie sind Raum und Zeit gebunden. Der Raum als Bühne mit »festen« und »weichen« ästhetischen Koordinaten ermöglicht, strukturiert und begrenzt das performative, kommunikative, interaktive und letztlich skulpturale Geschehen. Räume sind die Hardware, mit denen jeder darin Agierende umgehen lernen muss, um sich ihre Diktionen zunutze zu machen und sich darin zu behaupten – auch als ästhetisch wahrnehmbare und wirksame Größe.

Die Herstellung von Situationen und die Mitarbeit daran – sei es ein gemeinsames Abendessen, eine Unterrichtsstunde, eine Ausstellung oder ein Vortrag – betrachte ich als ästhetisches, gestalterisches und soziales Basisvermögen zur Errichtung jenes übergreifenden Gebildes, das Joseph Beuys als »soziale Plastik« umrissen hat. Auch Skulpturen im herkömmlichen Sinne sowie Bilder, Filme, Texte oder Bücher leben und wirken in Situationen. Sie zielen – indem man sie zeigt, zu hören oder zu lesen gibt – auf individuelle oder gemeinschaftliche

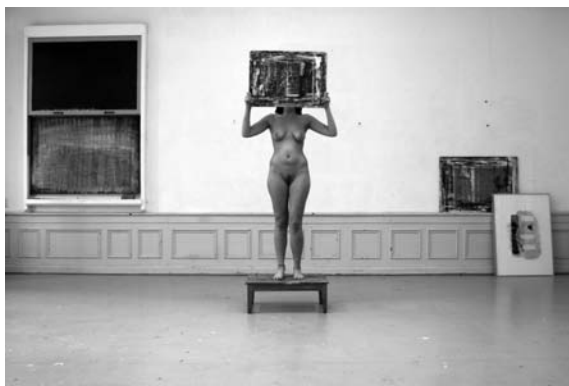
Wahrnehmungssituationen vor Originalen, Abbildungen, in Katalogen, Büchern oder anderen Medien, deren Lesbarkeit zu bedenken ist, wenn ein Verstehen oder Berührtwerden gelingen soll.

Als Vortragender bin ich Opfer und Täter einer plastischen Situation, die mich unter den gegebenen räumlichen Bedingungen hier *Ihnen* gegenüber stellt und mit denen wir gemeinsam zurande kommen müssen. Ich mit Stimme, Erklärungen, Texten und Bildern, die ich als raumgreifende, körperzentrierte, visuelle und akustische Komposition über Sie ausbreite. Sie mit Sitzfleisch, Geduld, Augen und Ohren, die das medial und sprachlich Getrennte zusammenbringen müssen.

Vortragende und Pädagogen sind besondere Situationsproduzenten. Heiserkeit, eine überzogene Stimmlage oder Sprechweise, eine unangemessene Körpersprache, der Ausfall eines Projektors, ein nicht hinreichend durchdachter Unterrichts- oder Seminarverlauf, ein lückenhaftes Manuskript, ein schlechtes Timing, Unaufmerksamkeit gegenüber den Anwesenden, ein mangelndes Improvisations- und Reaktionsvermögen, all das kann die Situation stören, beschädigen oder zusammenbrechen lassen.

Ich betone dies, weil derzeit Kunstwissenschaft, Philosophie und Soziologie den Raumbegriff bemühen, um jene Phänomene zu erfassen, die sich meines Erachtens unkomplizierter und angemessener als »Situationen« beschreiben lassen (u.a.: Franz Xaver Baier, *Der Raum*, Köln 2000; Martina Löw, *Raumsoziologie*, Frankfurt a. M. 2001; Nina Möntmann, *Kunst als sozialer Raum*, Köln 2002).





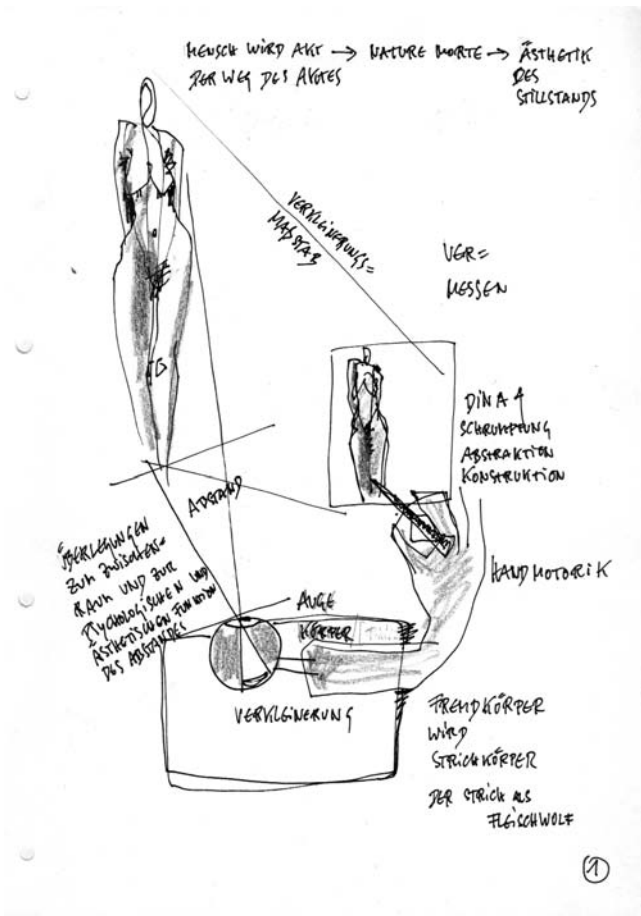
Ich betone dies auch, weil die Kunstpädagogik vor lauter Kunstbezug gern in die Ferne sieht und oftmals den Nahbereich ihrer selbst gewählten Aktionsformen, Vermittlungsweisen und Arbeitsbedingungen als Raum abhängige, situative und performative ästhetische Basis aus dem Blick verliert. Die schönste, interessanteste, radikalste Kunst kann in ermüdenden und eindimensionalen Erläuterungen gegen die Wand gefahren werden und sich so in ihr Gegenteil verkehren.

Ein weiterer Grund für mein Insistieren: Gerade das Aktzeichnen – wie im übrigen jede künstlerische Vermittlungspraxis – kommt nicht umhin, sich der konkreten Bedingungen zu vergewissern, die das Geschehen rahmen und durchdringen, die Zeichentraditionen und Wahrnehmungsmuster in den Beteiligten aufrufen und so Blicke wie Reflexionen lenken, engführen oder verstellen können.

Aktzeichnen als Situationserzeugungskunst

Das Aktzeichnen beginnt mit Modellsuche und einer ersten Veranstaltung mit einem der Interessenten. Eine offene Projektgruppe innerhalb des nACT-Seminars, mit der ich das Aktzeichnen vor- und nachbereite, entscheidet, ob und wie mit dem Modell über mehrere Sitzungen weitergearbeitet werden könnte, klärt Details für das nächste Treffen und hält zum Modell Kontakt.

Modelle sollten in der Lage sein, Nacktheit als Berufsbekleidung mit einer gewissen Souveränität vorzuführen und ihren Körper durch das Nadelöhr der Posen hindurch »sprechen« zu lassen, statt ihn ängstlich oder unbeteiligt hinzuhalten. Letzteres färbt auf das Zeichnen ab und kann lähmend wirken. Gemeinsam mit den Modellen arbeiten wir daran, Posen als standardisierte »Vokabeln«, die jeder kennt und in denen eine tausendjährige Geschichte geronnener Körpersprache und Ausdrucksebenen enthalten sind, zu begreifen, zu modifizieren und im Situationsbezug aufzulösen.



Aktzeichnen steht und fällt mit der Qualität der Arbeitsbeziehung und der Arbeitsatmosphäre. Modell und Zeichner müssen sich aufeinander einstellen und sich »einsehen« können. Es gilt, jenseits von Scham und Prüderie eine zweckdienliche und entspannte Normalität zu bewerkstelligen, die zu kreativen und experimentellen Interventionen und zu spontanen »Life-Bild-Findungen« befähigt. Das braucht Vertrauen, die Mitarbeit aller Beteiligten und Zeit.

Die Modelle sind in die Planungen einbezogen. Gemeinsam mit ihnen werden grobe Partituren zu möglichen Aktions- und Szenenfolgen entwickelt. Wir bitten sie, gemäß persönlicher Interessen und Vorlieben einen oder mehrere »Antikörper« oder »Fremdkörper« mitzubringen und in die Arbeit einzubeziehen. So erfahren die Zeichner mehr zur Person, die Modell geworden ist. Durch das Modellsein hindurch scheinen persönliche Daten auf ohne bloßzustellen. Zudem kommen visuelle Kontrapunkte ins Spiel und bilden Szenerien, mit denen sich auf dem Blatt über Körperdarstellungen hinaus experimentieren lässt. Den Modellen selbst bieten solche »Antikörper« Halt, sie helfen ihre Arbeit zu antizipieren und zu strukturieren.

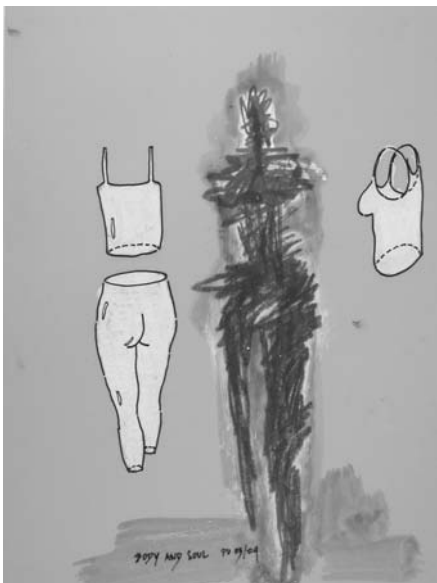
Ein Volleyballspieler z.B. integrierte Bälle und Sportgeräte in seine Posen und brachte damit zum Ausdruck, was er ist, nämlich sportlich und deshalb zu besonderen körperlichen Ausdrucksmöglichkeiten in der Lage. Eine Yoga-Treibende rollte ihre Matte aus und bot eine Abfolge von Übungen. Eine Künstlerin aus Russland brachte ihre Lektüre mit und las in einer fremden, uns unverständlichen Sprache vor. Das Sprechen und die damit verbundenen Atembewegungen erzeugten die besondere visuelle Präsenz eines »Klangkörpers« und hielt Modell und Zeichner akustisch zusammen. Andere Modelle bringen Musik mit, um die Situation auf für sie vertraute Weise einzufärben und ihr zusätzliche Informationen über sich anzufügen.

Des Weiteren werden Dinge und Raumdimensionen ins Spiel gebracht, die längst – jedoch unbemerkt – im Spiel sind, weil sie als atmosphärische, funktionale und Raum bildende Größen anwesend sind: Tische, Stühle, Podeste, Staffeleien, im Malsaal ausgestellte Bilder, die Tafel und die Türen beispielsweise als Bühnenausschnitte mit spezifischen dramaturgischen Möglichkeiten. Gemeinsam mit Modellen, die Theater spielen oder Tanzen können und deshalb ihren Körper als Ausdrucksmedium

nutzen wollen, entwickeln wir raumbezogene performative Sequenzen. Über allem strahlt zu später Stunde das unvermeidliche Neonlicht.

»Ich arbeite mit der Welt so, wie ich sie vorfinde«, sagt der Landart-Künstler Richard Long. Eine Sichtweise, die ich teile. Auf das Aktzeichnen bezogen besteht »meine Welt« an jedem Donnerstag Abend für zwei Stunden aus den anwesenden Menschen, einschließlich deren Erwartungen, Befürchtungen und inneren Vorbildern hinsichtlich der gemeinsam zu tätigen Situation. Den Vielen also, die zeichnen wollen und jener Person, die Zeichenanlass werden möchte. Zwei polare und Raumstrukturierende Größen, die vorsichtig und mit Weitsicht in Zeitrhythmen, Abfolgen und Verhaltenszumutungen synchronisiert sein wollen. Zuzüglich der Dinge im Raum und dem Raum selbst, der zur Arbeitsbühne wird und als solche alles Geschehen rahmt, fügt und durchdringt.

Ich spreche hier von einem Lehrkonzept, das den Versuch unternimmt, hierarchische Beziehungen zu durchbrechen und verengende Muster in klassischen Aktzeichensituationen zu erweitern und das alle Beteiligten in die Entscheidungsfindungen zur Situationsherstellung einbezieht – eine kollektiv erzeugte soziale Plastik. So wird zwar ein Mensch zum Modell und als solches zu etwas allgemeinem, dennoch bleibt das Modell konkret und persönlich. Ein Mensch bleibt im Modell als Abstraktion seiner selbst anwesend, behält seinen Namen und bereichert die zeichnerische Auseinandersetzung mit persönlichen Daten. Sie hindern den Zeichner daran, von der Person abzusehen und sich in Modellhaftigkeit zu verlieren. Es handelt sich um ein ästhetisches und pädagogisches Bemühen, den Widerstand des Realen zu erhöhen und seine Widersprüchlichkeit zu nutzen, statt es tradierten situativen Mustern und Fügungen blindlings anzupassen. Die gemeinsame Situationserzeugungsarbeit lässt die Komplexität künstlerischer Lern- und Arbeitsanlässe transparent werden, womit sie auch zum Thema werden kann.





Der Zeichner zerlegt und fügt sich selbst
Für Zeichner, Maler und Bildhauer beispielsweise – für alle Künstler, die äußere Anlässe mittels Handwerk symbolisch zerlegen und wieder zusammenfügen, zerfällt die Situation in zwei Raumdimensionen: in den Bild- oder Materialraum, den es zu gestalten gilt, und in jenen Raum, der bereits gestaltet ist, der das visuelle und szenische Angebot enthält und der die Beziehungen zwischen Anlass und Darstellungspraxis konfiguriert. (Für Fotografen und Filmemacher verschwindet ersterer beim Aufnehmen in einer Maschine und muss als unsichtbare Produktionsgröße imaginiert und mitgedacht werden.)

Während das Auge des (Akt-)Zeichners zum einen in raumüberbrückender Sinnesarbeit den abgerückten Fremdkörper ertastet, lenkt es zum anderen die »chirurgischen« Operationen der Hand, die körpernah und körperabhängig auf einem gewählten Blattformat und mit entschiedenen Strichwerkzeugen »en miniature« analoge Schnitte und Fügungen tätigt. Es entstehen zwei komplementäre Wahrnehmungszonen, eine »heiße« rund um das »intakte« und »ganze« Körpermodell und eine »kalte«, bestimmt von analytischen, fragmentierenden und rekonstruierenden Anstrengungen. Beide Zonen stehen zueinander in Spannung. Zwischen ihnen dehnt und streckt sich der Zeichner, bildet eine Art inneren Produktionstunnel aus mit unterschiedlichen Klimazonen und Aggregatzuständen an den Enden und mit diversen Zerlegungs- und Transformationssystemen dazwischen.

Das Modell mag unterschiedliche Formen des Begehrens aufrufen. Es thematisiert – in welcher Dichte und unter welchen Aspekten auch immer – die Kulturgeschichte von Nacktheit, Scham, Verletzlichkeit und Körperbildern, in die Zeichner wie Modell verwoben sind, doch je nach Geschlecht verschieden. Das Modell kann Bilder aus Kunstgeschichte, Erotikmedien oder politischen Ereignissen wie jene Nackten aus den Folterkellern im Irak zusammenziehen. Trotz der Fülle möglicher

Körper bezogener Fragen »vorn« am Modell kommt »hinten« auf dem Blatt eine Ansammlung von Strichen heraus.

Die Striche schlagen aus der »Kältezone« über das Zeichnen nach »vorne« zum Modell hin durch. Mit der ersten Linie auf dem Zeichenpapier zerfällt es in Einzelaspekte und wird zerteilt. Der Zeichner sieht sich aufgespannt zwischen den Polen einer handwerklichen Sezierarbeit am Detail und der sinnlichen Präsenz eines Anschauungsobjektes als Ganzes, das mit individuellen und allgemeinen Aspekten von Nacktheit in Verbindung steht. Mit jedem Strich überlagern und durchdringen sich Bild- und Präsenzraum, Linienführung und Modell bezogene Blickarbeit. So zerfällt nicht allein das Modell, auch der Zeichner zerlegt sich beim Zeichnen selbst, entfernt sich von seinem Körper als »ganzheitlichem« Sensor und führt seine Wahrnehmung im entstandenen Produktionstunnel eng und enger, um das Modell als Gefüge von Linien neu zu synthetisieren.

Diese Art »Fleischwolf« zermahlt auch alle erdenklichen Anfangsmotive. Sollen sie im künstlerischen Ergebnis aufscheinen, bedarf es besonderer Anstrengungen und einer stetigen Überprüfung im Laufe des künstlerischen Prozesses. Zunächst bleibt nichts wie es war. Ein lebendiger Mensch stellt sich tot und wird zu einem ebenso toten Bündel von Strichen, das im Stande ist, ihn zu überleben. Sollte dabei eine erotische Zeichnung gelingen, so handelt es sich um eine Täuschung als Ergebnis konstruktiver »Ent-Täuschungen« im handwerklichen Prozess. Täuschung auch in dem Sinne, dass Erotisches nur willkürlich und gegen die enterotisierenden Bedingungen der Massenveranstaltung Aktzeichnen zu bewerkstelligen ist. Eine gelungene ästhetische Konstruktion vermag die Anspannungen sinnlicher, grafischer, gedanklicher und emotionaler Formen der Auseinander-Setzung zwischen Autor und Modell zu verbergen. Ein Bild (eine Skulptur, eine Installation, ein Film – was auch immer) soll im Betrachter Eigensinn und Eigenleben entwickeln können. Nur so wird es Treibstoff seiner Imagination.



Während das Modell dem linierten Blick visuelle Daten übermittelt, agiert der Stift als »Diktator«. Ausdrucksqualitäten, Variationsbreite, grafische Präsenz und »Lautstärke« seiner Spuren auf dem Blatt diktiert die dramaturgischen Möglichkeiten des Übersetzens in das gewählte Blattformat unter Mitsprache der Oberflächenstruktur und deren Abriebqualitäten.

Die Hand ist der Regisseur des Geschehens, der die Ausdrucksmöglichkeiten seiner »Darsteller« zur Kenntnis nehmen muss und nicht anders kann, als mit ihnen zu arbeiten. Hält die Hand z.B. den Stift vorn an der Spitze wie ein Schreibgerät, mobilisiert sie das feinmotorische Repertoire biographisch entwickelter Schreibroutinen unter dem Aspekt einer größtmöglichen Kontrolle über die Linie, die so eher fest geraten, den Umriss suchen und das Volumen mit Schraffuren belegen wird. Hält sie jedoch den Stift locker am anderen Ende, verschafft sie ihm und sich Spielraum, zeichnet und lässt geschehen und wird eher zum seismographisch arbeitenden Sensor und Tastorgan. Zwei exemplarische und zugespitzte Beschreibungen von Produktionsbeziehungen unter vielen möglichen anderen um deutlich zu machen, wie unterschiedlich die »Entlebung« äußerer Gegebenheiten zum Zwecke des Einverleibens geraten kann, je nach Werkzeug und Handarbeit als Regieführende.

Jeder Übende wird seine speziellen Beziehungsmöglichkeiten als Hand geleitete Technik des Zerlegens und Fügens in individuellen experimentierenden Prozessen erkunden und entwickeln müssen. Hierbei umwerben ihn viele Helfer. Es sind jene Wahrnehmungs-, Schnitt- und Produktionsmuster, wie wir sie aus der Geschichte der Aktdarstellungen kennen. Sie lenken den Blick auf Linie und Fläche, Volumen und Umriss, Proportion und Statik – auf all jene Dimensionen am Modell, die dem gewählten Zeichenwerkzeug als Linien produzierenden »Trennjäger« auf natürliche Weise entgegenzukommen scheinen. Sie geben Halt, weisen Darstellungswege und lenken zugleich von anderen

Wahrnehmungsbezügen und Übersetzungsmöglichkeiten weg. Sie überlagern oder löschen all jene »dummen Fragen«, mit denen – so Joseph Beuys – Revolutionen beginnen und die aus historischen, biographischen und künstlerischen Dummheiten herausführen können. Der Zeichner läuft Gefahr, dass auf seinen Blättern alles beim Alten bleibt, sich wenig Neues tut und seine Mühen einen dümmlichen Frieden finden: in einer »schönen« Zeichnung. Reicht das?

»Ich denke mit der Hand ...«

Es kann auch Anderes und Zusätzliches geschehen. Jeder Zeichner tritt aus einem Alltag bestimmenden, betäubenden und blendenden Hochgeschwindigkeitssehen heraus, wird zur Wahrnehmungsschnecke, zum Menschen-, Modell- und Bedeutungszerleger und kann so – wenn er die Aufmerksamkeit darauf richtet – zeichnend das Sehen und sehend das Zeichnen und die Entstehung von Zeichen befragen und dabei neue Verknüpfungen nach innen und außen proben und entscheiden. »Ich denke mit der Hand, lieber Verstand«, so ein Bildtitel, den ich erinnere, ich glaube von Günter Brus. Ein Satz von Joseph Beuys ergänzt diesen Aspekt: »Ich denke mit dem Knie.«

Zeichnen bietet – bei aller Eindimensionalität und dem hohen Maß an Spezialisierung – durch zeitliche Dehnungen hindurch Möglichkeiten einer reflektierten Kontaktaufnahme in kulturelle, biographische und situative Zurichtungen des eigenen Körpers hinein, in die Arbeit der Sinne, des Unterbewussten und der Gefühle, die nach Alexander Kluge – dem Filmer, Medienunternehmer, Autor und Wissenschaftler – aus eingedickten geschichtlichen Taten bestehen. Das ist eine besondere Chance zur Selbstbildung oder Autopoiesis, wie es Gert Selle nennt, die sich auch verspielen lässt, wenn man, statt sich fortzubewegen, selbstsüchtig und kurzsichtig um die eigene Achse dreht.



Verknüpfungen im Innern aus Anlass visueller Reize werden durch die Medien mit hoher Geschwindigkeit hergestellt, ausgenutzt und zugleich durchtrennt. Sie stürmen durch den Haupt-Eingang Auge, dringen zu unseren Wünschen und Ängsten vor und nutzen sie als Rohstoffe für ihre Ökonomie. Gerade der nackte Körper als bis ins Detail vermessene, bedeutete und im Ergebnis normierte Größe mit dem Effekt, das Begehren in globalem Maßstab gleichzuschalten, spielt hier eine zentrale Rolle. Nur wenn die Verknüpfungen von äußeren Reizen und inneren Schemata »unhaltbar« und unbegriffen bleiben und wieder zerfallen, lassen sie sich in Wiederholungen und Variationen nutzen und der Rubel rollt weiter.

Zeichnen als zeitlich gedehntes Zerlegen und selbst gesteuertes Fügen und Formen betrachte ich als Möglichkeit zum Widerstand gegen Entmündigung durch fremd gesteuerte mediale Blickbeschleunigung mittels »Reizüberflutung« und gegen Abstumpfungen in alltäglichen Wahrnehmungsroutinen.

Unterstellte man mir einen Rückgriff auf das Konzept »Sehen lernen« von Helmut Hartwig aus den siebziger Jahren, ich würde nicht widersprechen (Hartwig 1976). Darin werden Ansätze verhandelt, die ästhetisch, sozial und politisch wirksamen Faktoren nachgehen im handwerklichen, körperlichen und sinnlichen Vollzug künstlerischer Arbeitsweisen. Eine Rarität in den Geistes- und Erziehungswissenschaften, die in Folge tradierter Spezialisierungen und Distanzen zwischen »Körper und Geist«, zwischen Atelier und Orten wissenschaftlicher Produktion, zwischen Kunstpraxis und Kunstwissenschaft von künstlerischen Produktionsprozessen im Normalfall abgeschnitten sind. Von letzteren kommt zur Sprache, was aus Ateliers und Werkstätten auf unsystematische Weise zugetragen wird und was sich mittels »reiner«, erfahrungsarmer Anschauung aus abgeschlossenen Werken schlussfolgern und vermuten lässt. Praxisferne »entkörperte« Blicke, die zur Sprache bringen, was Körper gebundene Blickarbeit aus nonverbalen

Sphären zu Bild kommen lässt, neigen zu Spekulationen, zu Mythenbildungen und Mythenpflege.

Deshalb möchte ich auf ein weiteres, allzu schnell in Vergessenheit geratenes Buch verweisen, herausgegeben und moderiert von Wolfgang Kunde mit dem Titel »Akt in Farbe« (Ravensburg 1989). Hier kommen Künstler und Grenzgänger zwischen Kunst und Wissenschaft zu Wort. Es handelt sich um Mitteilungen aus den ersten Reihen in Situationen der Aktmalerei. Auf die hier dargelegten Inhalte satteln meine Überlegungen drauf. Der darin enthaltene Artikel »Der Akt vor dem Akt« (S. 122 ff.) war damals eine erste Zwischenbilanz meiner Aktzeichenpraxis und diesbezüglicher Seminare und Projekte, die ich hiermit – 15 Jahre später – ergänzen und erweitern möchte.

Aktzeichnen bietet über den Aspekt einer erhöhten (selbst-)kritischen Widerstandskraft hinaus die Möglichkeit, sich zu individuellen und globalen Aspekten einer Kulturgeschichte der Nacktheit, des Körpers und des Begehrens in Beziehung zu bringen, einschließlich des Schönheitsterrors à la Hollywood oder der Mode- und Kosmetikindustrie, einschließlich der Körperpolitik von Fitnessbewegungen, Krankenkassen und Bundesgesundheitsministerium, aber auch einschließlich jener zynischen Macht- und Wutdemonstrationen an nackten, gefolterten und toten Körpern in irakischen Gefängnissen beispielsweise. Bei aller scheinbaren Dominanz Zeit, Raum und Körperkraft überwindender Techniken und Medien, die Ressource »Körper« als ortsgebundene, lokale, leibhaftige Größe samt ihrer inneren Potentiale bleibt Rohstoff, Material und Angriffsziel globaler Ökonomien und letztlich Instanz, die auch Einflussnahmen und Korrekturen ermöglicht.

Gerade das hohe Maß an intensiver, konzentrierter »Einäugigkeit« beim Zeichnen als Arbeit des Sezierens und Synthetisierens – hier stellvertretend für alle künstlerischen Einzeldisziplinen – ermöglicht es dem

Übenden, aus sich herauszutreten, sich zeichnend in seinen Themen und Objekten aus Reflexionen fördernder Distanz selbst zu betrachten und seine Beziehungen zur Welt als widersprüchliches Geflecht zu überdenken, wenn – ja wenn er sich diesbezüglichen Fragen stellt, sie erträgt, durchsteht, in Arbeit nimmt und dabei einen langen Atem hat. Das ist der Inhalt dessen, was Helga Kämpf-Jansen »ästhetische Forschung« nennt (Kämpf-Jansen 2000).

Als Zeichner, Fotograf, Videomacher, Situations-
skulpteur, Sozialplastiker, Pädagoge und Sinnsucher in einer Person bin ich im nAcKT-Projekt in vielerlei Hinsicht ein Zerrissener. So kommt es zu den Fragen, die ich hier aufwerfe, ohne dass ich Antworten wüsste, mit denen ich mich beruhigen könnte. So kommt es zu meinen Vorträgen, die ich zum Anlass nehme, Praxiserfahrungen so gut es geht zu sortieren und zur Diskussion zu stellen. Fragen »verstümmeln« die heile Welt behüteter Zusammenhänge und überlieferter Antworten und lädieren den Fragenden auf produktive Weise mit.

»Die Welt ist voller Verstümmelter«, so Thomas Bernhard. »Und das ist gut so«, um die Aussage mit einem Wort des derzeit regierenden Bürgermeister von Berlin zu ergänzen. Solange das so ist, solange wird sich was, solange muss was und solange lässt sich was bewegen.

Vortrag gehalten am 07.07.2004.



Literatur

Baier, Franz Xaver: Der Raum. Köln 2000.

Bernhard, Thomas: Der Untergeher. Frankfurt a.M. 1983/München 2004.

Dumas, Marlene: wet dreams. watercolors.

Ostfildern-Ruit 2003.

Hartwig, Helmut: Sehen lernen. Köln 1976.

Kämpf-Jansen, Helga: Ästhetische Forschung. Köln 2000.

Löw, Martina: Raumsoziologie. Frankfurt a.M. 2001.

Möntmann, Nina: Kunst als sozialer Raum. Köln 2002.

Puritz, Ulrich: Der Akt vor dem Akt. In: Kunde, Wolfgang (Hg.): Akt in Farbe. Ravensburg 1989. S. 122 ff.

Bilder

Zeichnungen und Fotografien: Ulrich Puritz. 2004.

Ulrich Puritz

Künstler, Autor, Pädagoge; Lehrstuhl Theorie und Praxis der Bildenden Kunst mit den Schwerpunkten Malerei, Skulptur, interdisziplinäre Kunstpraxis sowie kontextuelle Projekte in Innen- und Außenräumen, Caspar-David-Friedrich-Institut (Bereich Bildende Kunst) der Ernst-Moritz-Arndt-Universität Greifswald; lebt und arbeitet in Berlin und Greifswald.

Weitere Informationen unter:
www.cdfi.de und www.eye-kju.de.

Bisher in dieser Reihe erschienen

2003

Ehmer, Hermann K.: Zwischen Kunst und Unterricht – Spots einer widersprüchlichen wie hedonistischen Berufsbiografie. ISBN 3-9808985-4-7

2004

Buschkühle, Carl-Peter : Kunstpädagogen müssen Künstler sein. Zum Konzept künstlerischer Bildung. ISBN 3-937816-10-0

Hartwig, Helmut: Phantasieren im Bildungsprozess?
ISBN 3-937816-03-8

Selle, Gert: Ästhetische Erziehung oder Bildung in der zweiten Moderne? Über ein Kontinuitätsproblem didaktischen Denkens. ISBN 3-937816-04-6

Wichelhaus, Barbara: Sonderpädagogische Aspekte der Kunstpädagogik – Normalisierung, Integration und Differenz. ISBN 3-937816-06-2

2005

Legler, Wolfgang: Kunst und Kognition.
ISBN 3-937816-11-9

Pazzini, Karl-Josef: Kann Didaktik Kunst und Pädagogik zu einem Herz und einer Seele machen oder bleibt es bei ach zwei Seelen in der Brust?
ISBN 3-937816-13-5

Sturm, Eva: Vom Schießen und vom Getroffen-Werden. Kunstpädagogik und Kunstvermittlung »Von Kunst aus«. ISBN 3-937816-12-7

Impressum

Bibliografische Information der Deutschen Bibliothek: Die Deutsche Bibliothek verzeichnet diese Publikation in der Deutschen Nationalbibliografie; detaillierte bibliografische Daten sind im Internet über <http://dnb.ddb.de> abrufbar.

Kunstpädagogische Positionen

ISSN 1613-1339

Herausgeber: Karl-Josef Pazzini, Eva Sturm,
Wolfgang Legler, Torsten Meyer

Band 9

ISBN 3-937816-15-1

Layout: Rikke Salomo

Bearbeitet von Katarina Jurin

Druck: Uni-PriMa, Hamburg

© Hamburg University Press, Hamburg 2005

<http://hup.rrz.uni-hamburg.de>

Rechtsträger: Universität Hamburg.



G A P
German Academic Publishers



Universität Hamburg

Kunstpädagogische Positionen 9/2005

ISBN 3-937816-15-1 ISSN 1613-1339