

Hamburg University Press

Tanja Wetzel

»Das dreht
einen richtig an ...«
Über die Figur der
Rotation in der aktuellen
Kunst – und ihren
Wert für die
ästhetische Bildung

Kunstpädagogische
Positionen 21

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 Le[]rstelle. 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, Andrea Sabisch,
Wolfgang Legler, Torsten Meyer

Tanja Wetzel

»Das dreht einen richtig an ... «

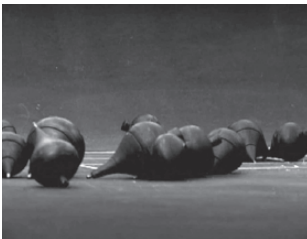
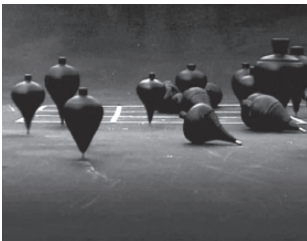
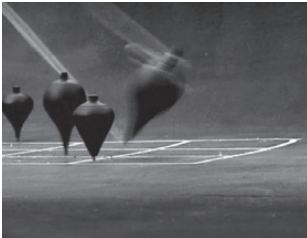
**Über die Figur der Rotation in der aktuellen Kunst – und
ihren Wert für die ästhetische Bildung**

hrsg. von Karl-Josef Pazzini,
Andrea Sabisch, Wolfgang Legler,
Torsten Meyer

*O Schreck! Wir drehn uns, springen wie ein Kreisel,
Die Neugier peitscht uns auf aus Schlaf und Traum,
Dem strengen Engel gleich, der mit der Geisel
Die Sonnen wirbelt durch den Weltenraum.*

*Seltsames Glück, des Ziele sich verschieben,
Das nirgends ist und dennoch überall!
Der Mensch, von Hoffnung hin- und hergetrieben,
Er sucht die Ruhe und durchrast das All.*

Charles Baudelaire: Die Blumen des Bösen



1 – 3 Filmstills aus der Videoinstallation »A Morir«
von Miguel Angel Rios, 2004

Vom Drehen und Wenden

Die Videoinstallation »A Morir« von Miguel Angel Rios besteht aus einem schwarz-weißen Dreikanal-DVD-Loop und einem Soundelement, das spontan an das Heulen von Rennwagen oder an die Motorgeräusche von Jagdflugzeugen erinnert. Kreisel unterschiedlicher Form und Größe werden geräuschvoll und wie von Geisterhand auf ein Spielfeld geworfen und gleiten dort auf ihrer Metallspitze über das Feld. Die Kreisel drehen und bewegen sich in rasender Geschwindigkeit, stoßen aneinander, geraten ins Trudeln, bleiben liegen. Diese dynamische Bewegung der Kreisel, die durch das Blowup der Projektion zu lebensgroßen Figuren einer Choreographie werden, hat etwas gleichermaßen Anziehend-Faszinierendes wie Abstoßend-Gewalttätiges.

Wie gestaltet sich unser Verhältnis zur Kunst, wenn wir ihm Bewegungsfiguren zuordnen würden? Inwiefern trägt das dazu bei, aufmerksam auch für jene unfassbaren Aspekte im Bildungsgeschehen zu bleiben, die zunehmend unpopulär aus dem Blick zu geraten drohen?

Den folgenden Überlegungen liegt die These zugrunde, dass nicht nur der direkte, linear gerichtete und damit kalkulierte Zugriff auf das Kunstwerk nachhaltig im Betrachter etwas in Bewegung bringt, sondern auch die Rotation als ein zirkuläres Geschehen. Durch sie kommt etwas in Gang, was zwar nicht in einem Prozess der Aneignung (von Inhalt, Sinn oder Bedeutung) aufgeht, aber in eine Auseinandersetzung mündet, die uns innerlich angeht und folglich ›andreh‹. Wir werden berührt, geraten in Unruhe, kommen in Schwung. Es erhöht sich somit die Wahrscheinlichkeit, unsere Wahrnehmung zu öffnen oder offen halten zu können. Diese Dynamik aus dem Dreh heraus kann höchst wirkungsvoll sein, sie ist jedoch zweckrational nicht ausbeutbar, weil sie nicht genau zu bestimmen ist.

Des Weiteren geht es um die Frage, ob und wie sich die Qualität einer Auseinandersetzung mit Kunst bestimmen lässt als ein Thema, um das wieder einmal akut bildungspolitisch geführte Diskussionen kreisen mit oftmals zweifelhaften Ergebnissen. So werden allerlei neue Begrifflichkeiten und Strategien kreiert, die dann mit Hochdruck ihren Niederschlag in Erlassen und Beschlüssen finden. Das ist die Logik der Politik und hat erfahrungsgemäß wenig mit Qualität zu tun. Wenn von Modularisierung, Operationalisierung oder von Standards die Rede ist, dann schwingt dabei die Vorstellung einer Kontrollierbarkeit von Lernprozessen mit, sowie das Versprechen ihrer optimierenden Manipulierbarkeit. Das betrifft zum einen den pädagogischen Prozess, welcher von einem nachweislich persönlich dominierten Geschäft der Lehre abgekoppelt wird (persönliches Geschick, Wollen und Können lassen sich eben kaum in dieser Weise lenken), zum anderen den Gegenstand der Kunst, von dem erhofft wird, er lasse sich zugeschnitten in Segmente und angepasst auf Zielvorstellungen effektiv aneignen.

Effizienz ist jedoch auf die Kunst bezogen eine durchaus problematische Kategorie, weil sie impliziert, genau den Gehalt bestimmen zu können, um den es in der Kunst gehen soll. Nimmt man den Lehrer als Lehrenden ernst, d.h. reduziert ihn nicht auf die Rolle des Moderators und Organisators von Lernprozessen, sieht man sich mit der Wirksamkeit eines »pädagogischen Eros« konfrontiert oder mit der eines »fruchtbaren Augenblicks« im Lernprozess. Beides sind Kategorien, die zwar nachweislich an der Lehre mitarbeiten, sich aber nicht domestizieren lassen. Wissenwollen und Erfahrenwollen hat mit dem Begehren zu tun und daher auch mit Leidenschaft, Ambivalenz und Mangel.

Folglich gehe ich davon aus, dass insbesondere an ästhetischen Bildungsprozessen zwei verschiedene Ökonomien beteiligt sind, die sich aufeinander beziehen und sich wechselseitig geltend machen. Da gibt es zum einen jene

Ökonomie, die stringent auf Ziel und Nutzen gerichtet ist (als der Erwerb von Fähigkeiten und Fertigkeiten – heute belegt mit dem Zauberwort »Kompetenz«). Diese Ökonomie bietet sich durchaus einer Steuerung an. Hier helfen Methoden, Strategien und Settings, die Lernprozesse systematisieren, formen und optimieren, vielleicht sogar Rezepte, die sich als nützlich erweisen. Und dann gibt es jene Ökonomie, die im Zuge einer solchermaßen fokussierten Rationalisierung von Lernen und Bildung ins Hintertreffen gerät, weil hier Ziel und Nutzen nicht eindeutig bestimmbar sind und sich deren Wirksamkeit nicht ohne Weiteres messen lässt. An ihr ist eine Kraft beteiligt, die im Verdichten und Zuspitzen liegt, die den Zufall annimmt und intensiv ist, weil sie das affektive Moment nutzt. Ihr liegt die Vorstellung von Kunst als einem »Generator für ästhetische Erfahrung« zugrunde (Welsch 1990, S. 60).

Daher setze ich am sogenannten Eigensinn der Kunst an, als jenes Entzugsmoment, das ihre inkommensurable Lebendigkeit stiftet. Indem sich Kunst der Habhaftwerdung des Sinns verweigert, verweist sie uns auf ihre grundsätzliche Fragwürdigkeit: Worin besteht (ihr) Sinn, wie kommt er zustande, wo kommt er her? Fragen werden angestachelt, die durch keine letzte Antwort zu befriedigen sind.

Am Eigensinn der Kunst lässt sich Wesentliches erfahren, was zwar kaum in Wissenspäckchen abgelegt werden kann, das aber etwas mit Persönlichkeitsbildung zu tun hat. Der Eigensinn der Kunst provoziert, eine Haltung zu gewinnen, in der sich das Subjekt sich selbst und einer Welt zuwenden kann, die wie es selbst nicht klar und distinkt ist, sondern bestimmt wird von Widersprüchen, Ambivalenzen und Paradoxien. Durch diese Haltung richtet es sich nicht nur aus im Sinne von Orientierung und Positionierung. Es wird durch sie unterstützt, sich jenen Tendenzen zu widersetzen, die dazu führen, angesichts von Zwiespältigkeiten Scheuklappen anzulegen oder sich in eine Zwangsordnung zu flüchten. Sich drehend und

wendend ausrichten angesichts von Kunst – auf welche Weise öffnet diese Bewegungsform den Blick?

Das Drehen um sich selbst findet sich in ganz unterschiedlichen Bereichen des Lebens als eine autarke, sich zentrierende Form, die letztlich jedoch ineffizient bleibt (denkt man an das narzisstische Rotieren um den eigenen Bauchnabel, das den Anderen nicht in den Blick nimmt, das Laufen im Hamsterrad, das Zeit schindende Kreisen des Flugzeugs über dem Landflughafen oder den Walzertanz, der lange Zeit nicht nur als unzüchtig ob der ständigen Berührung der Paare galt, sondern zudem als »weibisch«, weil diese sich permanent im Kreise drehen). Im Unterschied zum ewigen Hin und Her einer Bewegung scheint das Kreisen einer aufgeklärten Kultur eher verdächtig, zum einen aufgrund seiner impliziten Nutz- und Distanzlosigkeit, zum anderen, weil es einen rauschhaften Zustand erzeugt. Diese Qualitäten widersprechen der Vorstellung eines vernünftigen, reflexiven, emanzipierten Subjektes als eine honorable Errungenschaft der Aufklärung.

Demgegenüber scheinen z.B. religiös-spirituelle Praktiken dem Drehmoment durchaus positive Effekte abzugewinnen, wenn es darum geht, andere Ebenen des Bewusstseins zu erreichen. Erinnerung sei an die rotierende Glaskugel in alchemistischen Praktiken, durch die der Blick in die Zukunft geöffnet wird oder an Sema, den Dreh-Tanz der Derwische, der diese Magie, statt sie symbolisch zu übersetzen, auf eine Körperpraxis überträgt. Laut Meviana, dem bekanntesten der islamischen Mystiker, können die Derwische durch Sema die himmlische Macht berühren, um die irdische zur göttlichen Ebene hin zu überschreiten. Hier kommt etwas in Bewegung, öffnet und entwickelt sich, überschreitet Grenzen. Das Drehen, progressiv gewertet, scheint also der Magie und Mystik näherzustehen als einem rationalen Zugriff.

Dem ist letztlich auch die pädagogische Einsicht geschuldet, dass an persönlichen ›Entwicklungen‹ nicht nur das lineare Moment bestimmend ist – wenn sich ein Subjekt auf ein Ziel hin entwickelt (auch hier ist wieder ein ›Wickeln‹ enthalten) oder erzieherisch darauf ausgerichtet wird –, sondern auch das Drehen, nämlich dann, wenn es um den kontingenten Anteil von Entwicklung geht, wenn also der Lauf der Dinge eine überraschende Wendung nimmt oder sich unverhofft neue Entfaltungsmöglichkeiten bieten. (Analog bestimmt dieses Bedeuten auch den fotografischen Prozess, bei dem »Entwicklung« die Umwandlung als das wundersame Auftauchen eines Bildes im chemischen Bad meint. Diese Entwicklung hat durchaus magische Qualitäten, auch wenn sie wissenschaftlich erklärbar sind).

Die Rotation beschreibt weniger eine (abzuleistende) Strecke als einen Entwicklungsraum, ein Volumen, ein energetisches Niveau, auf dem sich etwas in seiner ganzen Bedeutung des Wortes ›konzentriert‹. Der Kunstpädagoge Otto Haase erklärte folglich das Musische zum umfassenden »Prinzip«, dem entsprechend sich der Mensch »nicht linear, sondern zyklisch« bewegt. Dem Musischen werden Kreis und Spirale zugeordnet, weshalb der Mensch nach Haase »in luftigen Reigen« schwingend jenen tieferen Grund erreichen kann, wo »die ewigen Bilder ruhen« (Haase 1951, S. 26). Dass diese Vorstellung von der Dynamik eines Kreativ-Schöpferischen durchaus relativ ist, bekundet die Malerin Maria Lassnig in einem Interview:

»Kreisen, kreisen. Wenn man kreist, kann man sich nicht konzentrieren. Dazu brauche ich Stille. Statik« (Lassnig 2007, S. 37).

Was ist jedoch, wenn diese Bilder entgegen Haases Vermutung nicht in der Tiefe liegen, sondern sich auf der Oberfläche des (Bild-)Körpers entfalten – und dort nicht geborgen, sondern einzig entwickelt werden können? Wenn folglich das Kreisen ein Sich-Drehen um die leere Achse ist, ohne bereits antizipierten Sinn und

Zweck? Was ist, wenn daran ambivalente Kräfte arbeiten, die sich gegenseitig potenzieren, statt aufzuheben oder unterzuordnen?

Bereits Vertreter der Hermeneutik bestimmten den »hermeneutischen Zirkel« als die der Kunst adäquate Weise einer stets fortschreitenden Annäherung, weil sie keinesfalls direkt zielführend abschließbar ist. Sie verläuft im kreisförmigen Zirkel und trägt der Tatsache Rechnung, dass es keinen objektiv beginnenden und linearen Weg zum Sinn eines Kunstwerkes gibt. Man geht davon aus, dass der Betrachter als derjenige, der das Kunstwerk verstehen will, sich bereits durch seine Vorannahmen in Bewegung befindet. Diese setzt er fort, wenn nicht ›im eigenen Kreise drehend‹, so analog einer konzentrischen Spirale, mit der er sich dem Verstehensziel annähert, ohne es je zu erreichen.

Ähnliches gilt, wenn von einer ›Auseinandersetzung‹ mit dem Werk gesprochen wird, für die ein dialogisches Merkmal zentral ist. Bereits im Begriff der Konversation steckt das lateinische »convertere«, das übersetzt auch »umgehen, hinwenden« bedeutet. Das differente Moment des »Auseinander« bezieht sich nicht nur auf das Verhältnis von Betrachter/Künstler – Werk, sondern auch auf die Konstitution des Subjektes selbst, das eines ist, das nicht ganz und homogen, sondern gebrochen und heterogen in seinen Wünschen (Lustprinzip) und den Ansprüchen an ihre Unterwerfung (Realitätsprinzip) ist. Auseinandersetzung führt im Hinwenden zu einer Begegnung, für die der Grad der Intensität zum Qualitätsmerkmal wird.

Jede echte Begegnung ist jedoch riskant, weil sie Beweglichkeit und Offenheit voraussetzt. Der Kunstwissenschaftler Louis Marin sprach deshalb von einem »Schwindel«, in den eine Auseinandersetzung mit dem Kunstwerk zwangsläufig gerät, wenn sie sich nicht auf die Verhandlung des Sichtbaren als das, was sich konstatieren

lässt, beschränkt, sondern ihre eigenen Bedingungen mit-reflektiert. Schwindel wird im Zuge einer Verundeutlichung des Sinns erzeugt, wobei Marin unter Sinn im Unterschied zu hermeneutischen Vorstellungen keine Idee, sondern einen Affekt versteht, eine Leidenschaft, eine »Affektion der Sprache oder des Bildes, um nicht zu sagen, ihre Infektion, das endlose Unterwegs des Sinns, sein Exil« (Marin 2001, S. 39). Damit liefert er auch eine Vorstellung für ein »gehaltvolles« Drehen um die »leere« Achse, in der die Bewegung als Aufschub insofern elementar ist, als in ihm der Möglichkeitssinn wirksam wird.

Diese Überlegungen lassen sich im Ritornell – einer in der Musik geläufigen repetierenden Figur – als ein grundlegend Kultur-generierendes Prinzip verdichten. Gilles Deleuze und Félix Guattari behaupten es als eine auf den Kosmos bezogene Bewegung, die durch Wiederholungen Raum und Zeit öffnet, um diese reinen Anschauungsformen (Kant) überhaupt beschreib- und konvertierbar zu machen (Deleuze/Guattari 1992, S. 424). Es werden kulturelle Manifestationen möglich, weil sie – übertragen auf die Computersprache – berechenbar, speicher- und übertragbar werden. Durch die Verschiebung der Bewegungen als Differenz werden die »Datensätze« variabel gehalten, d.h. sie bleiben insofern offen, als sie etwas neu Hinzukommendes möglich machen. Deleuze/Guattari begreifen das Ritornell als einen Schwingungsraum von sich überlagernden Schwungbewegungen und bestimmen Kultur als ein nochmal-aber-anders-Sagen, d.h. als eine Bewegung, die dadurch ein gemeinschaftsbildendes Merkmal von Kulturation begründet.

Kreiseln – ein Kinderspiel

Wenn Kinder spielen, dann meint das ein konzentriertes, an bestimmte Formen gebundenes Verhalten, das aus der Flut des Irgendetwas-Tuns herausgehoben ist. Sie erschließen sich damit neue Welten, als eine Weise grundlegender Entdeckung wie Selbstentdeckung. So experimentieren

sie noch völlig unvoreingenommen und lustvoll mit der Ambivalenz der Kräfte. Ein bekanntes Beispiel ist »Blinde Kuh«. Ein Kind bekommt die Augen verbunden, wird gedreht, um dadurch die Orientierung zu verlieren und dann durch Tasten ein anderes Kind zu finden. Dem Spiel liegt die kindliche Lust zugrunde, durch schnelles Drehen Schwindel- und Verwirrtheitsgefühle zu produzieren mit dem Ziel, im Taumel und Schummrigerwerden jene Kraft zu erfahren, die den Körper für einen Moment aus den festen Koordinaten von Raum und Zeit enthebt. Des Weiteren genießen Kinder ein damit verbundenes, eigentümlich freies Gefühl, ein Schweben, ein schwereloses Fluktuieren der »effets à tendance infinie«. Sie machen die essentielle Erfahrung, dass sich die Bilder von den Gegenständen ablösen lassen und frei verfügbar werden, womit sie die »Methode der Einbildungskraft« immer wieder neu erfinden (Virilio 1996, S. 13).

Ihr Spiel mit dem Kreisel bildet diese Erfahrung ab und inszeniert sie als ein Schauspiel, das wiederum Schauräume der Phantasie öffnet. Denn der Kreisel, auf den noch im Schwung seines Tanzes kausalmechanisch die Schwerkraft wirkt, steht nur wirklich frei im Feld der Erscheinungen. Deshalb bezeichnet Friedrich Schiller den Zustand der Schweben als die »Freiheit der Erscheinung«. Und im schwerelosen Schweben markiert der katholische Theologe Romano Guardini die wesentliche Verbindung zwischen Spiel und Kunst:

»Das Schwere leicht zu machen, aber ohne ihm seinen Ernst, seine Gefahr, seine Herrlichkeit zu nehmen – das Lastende zu freiem Stehen zu bringen, das Stockende zu federndem Schreiten – die Überwindung der Schwere. Die Kraft zum Spiel« (Guardini 1932, S. 31).

Rotation als Rite de passage

Wir stehen ganz grundsätzlich in einer Welt, die vier mächtigen Impulsen folgt: Die Erde umkreist in bestimmtem Rhythmus die Sonne. Das nennen wir Umwälzung.

Gleichzeitig dreht sich die Erde um die eigene Achse, führt also eine Rotation aus. Ebenso halten die Schwerkraft, das Zentripetale und die Fliehkraft, das Zentrifugale unser Weltsystem zugleich in Bewegung, wie diese beiden Prinzipien die Bewegungen in bestimmte Bahnen ziehen. Erst eine Ausgewogenheit und Gleichgewichtigkeit unter den vier Impulsen garantiert die gesetzmäßige, lebendige Ordnung, d.h. den Kosmos¹.



4 – 5 Éric Bullo: ohne Titel, s/w Fotografien, 1989

Der Fotograf Érik Bullo thematisiert das Spiel mit dem Kreisel auf ganz andere Weise als eingangs Miguel Angel Rios. Ihn interessiert eine ganz rudimentäre Welt- und Selbstbezüglichkeit, die sich im flüchtigen Moment dieses Spiels verdichtet, und die er neben der thematischen Bezüglichkeit durch eine zweite, mediale Schicht filtert.

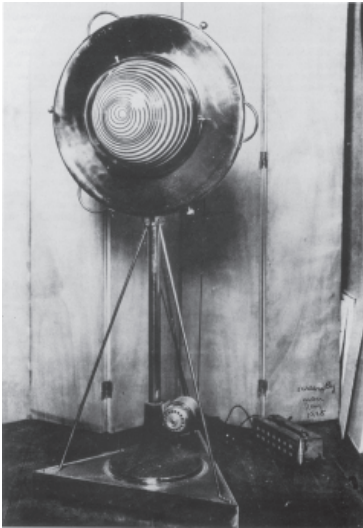
Auf dem linken Foto sieht man ein Mädchen, das einen kleinen Kreisel auf seiner Handfläche drehen lässt. Dieses Bild wird durch einen vergrößerten Bildausschnitt ergänzt, der ebenfalls einen rotierenden Kreisel zeigt. Gegenüber dem narrativen Geschehen des linken Bildes wirkt die rechte Darstellung abstrakt,

wie ein Photogramm.

Das Kind beobachtet gespannt dieses kleine Wunder, das durch eine einzig unbedachte Bewegung aus dem Gleichgewicht geraten würde. Im Unterschied zu dem höchst konzentrierten Moment umspielen Licht und SchattendasGeschehenwieaufeinemimpressionistischen Gemälde, auf dem sich der Betrachter sehnsuchtsvoll verlieren kann. Der Anteil des Phathischen öffnet die Bildhaftigkeit des Spielgeschehens auf einer weiteren Ebene und zwar auf der des Betrachtens selbst. Das Phathische springt über, wenn man sich vom Bild und seiner symbolischen Anspielung ergreifen lässt. Dieser Sprung wird zur Brücke, die das Bild von der trügerischen Verpflichtung löst, für eine Wirklichkeit dahinter eintreten zu müssen: Sie befreit es, indem es sein Verweisungspotential mobilisiert.

Die Fotografie, die in der Regel die Zeit still stellt und die Gegenwart eines Objektes bezeugt, öffnet hier ihre Fixierung auf den Augenblick einer Präsenz, indem sie das Bild gemäß einer innerbildlichen Zeit als Dehnung des Augenblicks anbietet, als die Verkörperung des bildenden Vermögens des Bildes als Spur. Dieser memoriale Zug des Bildes eröffnet einen Raum als Passage im räumlich-zeitlichen Sinne. Es wird zum Übergang, zum Durchgang zu anderen, latenten Bildern, zum Erinnern, Assoziieren, Imaginieren von Bildern, wofür Differenz und Distanz als Unterbrechung des reinen Spektakels zur Bedingung werden. Und es wirkt, als sei es nicht zuletzt das selbstbezügliche Drehen des Kreisels, sein Insistieren auf den Augenblick, der die Funktion einer Rite de passage im Bild anschaulich macht. Das zweite Bild destilliert gewissermaßen diesen memorialen Zug als eine Art Nachbild mit verschwommenen Rändern und verweist ihn auf das Sehen selber als einem Vermögen, das nicht nur wiedererkennt, sondern auch die Bilder für innere Bilder öffnet. Mit Deleuze könnte man von einer »Spirale der Virtualität« sprechen, die unser Sehen in das Geschehen hineinzieht, indem sie den gerichteten, richtenden Blick energetisch auflädt und spiralförmig verwindet.

Wie diese Fotografien oder auch bereits der Tanz der Derwische demonstrieren, wird dem Kreiseln durch eine Intensivierung des Momenthaften eine transformierende Kraft unterstellt, die das Faktische eines Hier und Jetzt zu öffnen vermag. Diese Funktion machte bereits Duchamp am Pulsieren seiner zwischen 1920-23 entwickelten Rotoreliefs anschaulich, wobei es ihm wichtig war, dieser Bündelung von Energien und der damit verbundenen Möglichkeit zur Transformation den (religiösen) Anteil an Transzendenz zu nehmen. Rotoreliefs sind experimentelle Apparaturen zur Erzeugung visueller Effekte. Sie bestehen aus Scheiben aus Metall, Glas oder anderem reflektierendem Material. In Bewegung versetzt, produzieren sie einen hypnotischen Sog, wobei die auf die Scheiben gezeichneten Spiralen den Blick rhythmisch immer wieder nach außen springen lassen. Duchamp setzte damit auf einen Materialismus der Transformation, indem das Pulsieren als visueller Effekt den Betrachter auf einer ganz physischen, sensualistischen Ebene einbindet (Duchamp 1992, S. 85).



6 Marcel Duchamp: Rotative Demi-Sphère, 1925

Anders als der hypnotische Spiralblick der Schlange Kaa im Dschungelbuch dient die Sogwirkung der Rotoreliefs nicht als Köder ganz anderer Mächte oder Wahrheiten, sondern wendet sich in einem autopoietischen Rekurs als medialer Träger optischer Wirkungen wiederum an unsere Wahrnehmung und ihre Grenzbereiche. Die Bewegung eines die Oberfläche durchdringen wollenden Blicks wird im Pulsieren der Spiralscheibe gegen sich selbst gewendet. Sie produziert »Retorisionen« (Lyotard) als die besondere Funktion von Relais, Kräfteverhältnisse umzudrehen und deren Tendenz zur Addition zu vereiteln. Ihre Umkehrung oder Umstülpung erzeugt eine Art Gegenkraft, die insofern schöpferisch ausgebeutet werden kann, als sie nicht jenseits, sondern in der Ökonomie von Akkumulation und Reproduktion wirksam wird, ohne jedoch wie diese domestizierbar zu werden (Lyotard 1999, S. 159). Damit übersetzt Duchamp eine Vorstellung, wie sich Transformation nicht als transzendente, sondern als die immanente Erzeugung eines anderen Zustands denken lässt (ähnlich wie der Übergang der Aggregatzustände fest in flüssig in gasförmig).

Bei aller Differenz zu den Fotografien von Bulloot nutzt Rios in seiner Videoinstallation ebenfalls jenes Moment einer Rite de passage wie sie Duchamp mit seinen Rotoreliefs um jene narrative Ebene reduziert funktionell erfahrbar machte. Er inszeniert den Prozess einer Transformation der Wahrnehmung durch den illusorischen Effekt, den er jedoch im nächsten Zug wieder bricht. In einer optimalen räumlichen Situation gibt es einen Punkt innerhalb der Anordnung, die es dem Betrachtenden erlaubt, alle drei Projektionsflächen im Blick zu haben und gleichzeitig vom sonoren Motorenlärm aus dem Off eingekreist zu werden². An dieser Stelle im Raum gerät er in einen rauschhaft-beklemmenden Sog, der den Bildraum im Betrachterraum aufzulösen droht – wären da nicht die harten Schnitte im Film und die lange Schwarzblende, die den Betrachter abrupt wieder auf Distanz setzen,

indem sie ihn auf das Gemachtsein des Filmischen verweisen. Sie erzeugen im Betrachter vielleicht die Bitterkeit, nicht mehr unmittelbar ins Geschehen involviert zu sein, um es »seinsvergessen« (Heidegger) einfach zu genießen. Zugleich erzeugen sie auf einer anderen, reflexiven Ebene eine Form von Zudringlichkeit, die ihn insofern wieder ins Geschehen verwickelt, als sie auf seine Auseinandersetzung drängt.

Wiederum produziert das Drehen der Kreisel einen Wechsel der Ordnungen: Als gyroskopischer Effekt oder als scheinbar magischer Umschlag aus dem Geordneten des Alltäglichen, Sichtbaren, Klaren, bereits Gekannten in die Ordnung des Intensiven, des Diffusen und des Schwindels, bis hin in die des Abgründigen oder Grausamen. Die Kraft der Transformation, wie sie selbst das Kreiselspiel erfahrbar macht, sensibilisiert die Wahrnehmung, aber nicht durch eine Abkoppelung vom Diesseits, sondern durch ihre Wendung dorthin: auf die schwarzen Kreisel, d.h. auf die Vieldeutigkeit der Dinge, denen wieder etwas »Eigentümliches« zugesprochen werden muss. Unter diesen Bedingungen trifft der Betrachter auch auf die Grenzen seines Verfügungswillens. Er wird konfrontiert mit der Fremdheit und lapidaren Undurchdringlichkeit des Dings, das ihm als das Andere seiner selbst entgegensteht, ihn begrenzt.

So sehr Dinge gebraucht werden wollen, so sehr sie in ihrem Material, ihrer Form oder ihrem Design einem menschlichen Kalkül unterliegen oder ein Werkzeug sind, das man zur Seite legt – es bedarf nur wenig: eine Veränderung des Umgangs, eine Wendung des Blickes, eines anderen Kontextes, und sie zeigen sich in einem anderen »Ansehen«. Der Verweis »auf die Sachen selbst« und auf ihre Sachlichkeit wird auf ihre anschaulichen und geistigen Voraussetzungen zurückgeführt. Diese »Wende zum Bild« (iconic turn) sucht nun, die Dinge aus den Bedingungen ihrer Sichtbarkeit zu verstehen. Der Kreisel als ein Spielzeug, das die hybride Doppelung von

Zweckhaftig- und Zwecklosigkeit in sich vereinigt, eignet sich dazu in besonderer Weise. So ist es seine im Spiel zum Einsatz gebrachte Vieldeutigkeit, die dazu veranlassen kann, nicht mehr, sondern anders zu sehen.

Rotation als Befreiung

Dieses im Drehen um sich selbst bewirkte Anderssehen des Vertrauten kann durchaus auch als ein Akt der Aufklärung gedeutet werden, dem eine Befreiung vom So-und-nicht-anders vorausgeht. Rebekka Horn thematisiert dies in ihrem Spielfilm »Buster's Bedroom« (1991). Hier gibt es eine eindrückliche Szene, in der sich die Protagonistin durch schnelles Drehen aus ihrer eng geschnürten Zwangsjacke herauswindet und sich auf diese Weise befreit. Ausgelöst wird die Bewegung durch ihren Blick in den Spiegel, einen Blick, der immer zudringlicher wird, bis er die »Umstände« in ihrer selbstverständlichen Gegebenheit in Frage stellt. Er scheint eine Energie zu beschwören, die schließlich die Protagonistin wie von Geisterhand in Bewegung setzt, immer schneller rotieren lässt, bis ihre Fesseln sprengen. Den Akt der Befreiung sehen wir dann in Zeitlupe.



7 – 8 Rebekka Horn: Filmstills aus dem Spielfilm »Buster's Bedroom«, 1991

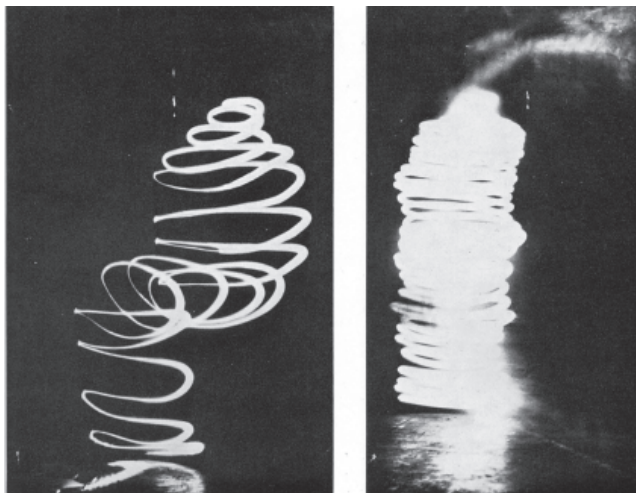
Die Szene könnte in ihrer Heftigkeit eine Wendung des Geschehens bedeuten, bleibt im Film jedoch folgenlos. Anders auf der medialen Ebene des Films: Die Kamera registriert nicht einfach das Geschehen, sie inszeniert es mittels der dem Film immanenten sprachlichen Mittel. Wiederum

mit harten Schnitten werden wechselnde Perspektiven und Formate aneinandergesetzt, durch die filmimmanent zunächst die Protagonistin und schließlich der Betrachter als Rezipient ihre jeweiligen festen Standpunkte verlieren. Beide werden synchron wie durch einen Strudel in den doppelten Prozess von Gewinn (an Freiheit) durch Verlust (an Orientierung) hineingerissen. So verwundert nicht, dass das Geschehen im traumhaften »Nirwana House« als einem Ort spielt, der den Nullpunkt symbolisiert, an dem der Fluss des Lebens zum Stillstand kommt und in einen neuen Zustand übergeht. Es ist jedoch kein ursprünglicher Ort gemäß einer Tabula rasa, vielmehr wird er besetzt durch bildgenerierende Gestelle und Apparate (Spiegel, Fernseher, Kameras). Die Rotation um die eigene Achse verkörpert im Film den Akt einer explosiven Entfesselung, der jedoch nicht das Nichts oder das Ganze, die unendliche Ruhe und Weite nach sich zieht, sondern letztendlich ›bloß‹ die im Schnitt implantierte Notwendigkeit der Übersetzung und damit die Möglichkeiten eines neuen Rhythmus sowie neuen Bild-, Sprach- und dadurch Spielräumen.

Die Rotation wird – auf die Ebene des Filmischen verschoben – zu einem raumgebenden Verfahren, das, statt Raum und Zeit im herkömmlichen Verständnis als kontinuierliche Größen eines Neben- bzw. Nacheinander zu bestimmen, sie im Sinne Heideggers als ein relationales Verhältnis des »Gegen-einander-über« im Einräumen des Raumes und »im Zeitigen der Zeit« (vgl. Heidegger 1965, S. 214) auffasst. Verbunden mit der Vorstellung einer nichtlinearen, zirkulären Zeit, die »die Zeit in der Zeit« (Schiller 1976, S. 44) aufhebt, könnte wiederum analog zur retardierenden Figur des Ritornells dieses ebenso als eine Kraft begriffen werden, die aus der Konzentration heraus den Impuls erzeugt, ins Ungewisse hinein etwas zu wagen. »Es ist«, wie Hannes Böhringer mit Bezug auf den Begriff des Ritornells bei Deleuze/Guattari schreibt, »der Sprung in eine andere Dimension der Zeit, in die ›Zwischen-Zeit‹ der Simultanität, die ›grandiose Zeit‹, in der

Vorher und Nachher koexistieren« (Böhringer 2007, S. 151). »Springen« bedeutet Risiko, mit dem der Zufall zur veritablen Größe des Unvordenklichen wird; »grandios« meint einen Zustand, der sich nicht quantitativ, sondern qualitativ bemisst: in ihm reichert sich etwas an durch Abweichung und Differenz. Damit wird ein Denken gestiftet, welches Kompetenz nicht unbedingt an die Vorstellung knüpft, mit optimierten Fähig- und Fertigkeiten eine größere Ausbeute zu erzielen und Inhalte als gespeichertes Wissen zu kapitalisieren. Sie lässt sich auch als Fähigkeit bestimmen, sich punktuell aus den Angeln lieb und vertraut gewordener Vorstellungswelten heben zu lassen, als ein Wert, der vor allem auf die Bildung von Persönlichkeit als der Entwicklungsprozess von Individualität gerichtet ist.

Für die Protagonistin in »Busters Bedroom« heißt das entsprechend, dass sie befreit nicht zu einer als »eigentlich« begriffenen Identität im Sinne von Ganzheit und Ursprünglichkeit zurückfindet. Vielmehr eröffnet sie sich durch die Rotation ein räumliches Kaleidoskop, in dem, wie Guiliana Bruno schreibt, »fragmentierte Identitäten und Subjektivitäten gespiegelt und vertauscht [werden]. Wie im Spiegelstadium – der Metapher des filmischen Apparates schlechthin – wird das Bild gebrochen. Die vielfältigen Reflexionen innerer Räume werden durch Projektionen und erneute Reflexion zu Außenräumen. Zu Räumen, spatialen Fragmenten« (Bruno 1994, S. 97). Im Wirbeln um die eigene Achse gerät sie in einen Zustand, in dem ein bedeutungsmäßiger Überschuss freigesetzt wird, der von der Nichtentscheidbarkeit eines Sowohl-als-auch abhängt, das heißt von der Aussetzung eines Urteils über den bedeutungsstiftenden Stellenwert.



9 Bruce Nauman: Light Traps for Henry Moore,
1 und 2, 1967

Als ein letztes Beispiel zum Kreiseln in der aktuellen Kunst seien Bruce Naumans große Fotografien »Light Traps for Henry Moore, 1 und 2« aus dem Jahr 1967 angeführt. Sie zeigen gestische Spiralbewegungen, die er mit einem Leuchtstab ausführte, die nichts erzählen und von nichts anderem handeln, als von der unmittelbaren Erfahrung, sich in eine imaginäre Negativ-Form einzuzeichnen. Nauman bezieht diese Darstellungen auf den Bildhauer Henry Moore, der damals international hohe Anerkennung erfuhr, womit jedoch einherging, dass ein bereits antiquierter Begriff von Skulptur etabliert wurde. Bei Nauman verweist die Form wie ein Schatten auf die Mooreschen Körpervolumen. Nunmehr im Negativraum, schafft er Raum für etwas Neues, um wieder über das, was Skulptur sein kann, nachdenken zu können. Nauman übersetzt dieses Neu-Denken als ein Nach-Denken in einen performativen, vorsymbolischen Prozess des Beginnens (zunächst mit einfachen Schwungbewegungen). Formen werden deutbar als sich verdichtende Energiefelder, in denen sich

die Vorstellung des Körpers als Falle für den Geist zeigt, die auch eine Mystik beschwört im Sinne des Einfangens kosmischer Kräfte. Nauman äußert dazu, dass das mit einer, wie er meinte, primitiven Vorstellung zu tun habe, in Artefakten verkapselt zu sein und eine psychische Macht über sie zu gewinnen.

Nach Naumann sind die meisten Arbeiten direkt auf Tätigkeiten bezogen. In einem Interview mit Hanno Rauterberg spricht er davon, was ihn künstlerisch antreibt und dass dafür die Leere oder der Nullpunkt (ergänzend: wie sie sich sinnfällig in der Spitze des Kreisels oder im Auge des Orkans abbilden) zum Kulminationspunkt wird, an dem oder aus dem heraus es zu schwingen und zu rotieren beginnt. »Ein Gewahrwerden von sich selbst«, sagt Nauman, »geht aus einem bestimmten Umfang von Tätigkeit hervor und man kann es nicht bloß mit Nachdenken über sich selbst erreichen« (Nauman 2004). Innere Vorgänge sind unphysisch, so könnte man den Gedanken weiterführen, müssen durch Beziehungen oder Operationen ausgedrückt werden. Entscheidend ist, dass diese nichts symbolisieren, sondern bloße Handlungsformen sind. Sie werden zu Tätigkeiten, die auf den Betrachter überspringen können, indem sie ihn in seiner eigenen energetischen Verfasstheit »erfassen«:

»Ich brauche so eine Art rohe Energie«, sagt Nauman dazu, »um mit etwas beginnen zu können. Das sagt allerdings nichts über das aus, was dann am Ende herauskommt« (Nauman 2004).

Und diese rohe Energie speist rudimentäre Bewegungen, die sie kultiviert und schließlich doch in eine Symbolwelt überführt. Aus Schwüngen werden Zeichen und wieder Schwünge.

»Leider gibt es aber immer wieder lange Phasen, in denen ich nichts machen kann, weil mir nichts einfällt. Irgendwann fange ich dann einfach an, irgendwas zu machen, ganz egal ob mit guter Idee, schlechter Idee, keiner Idee. Ich mache einfach etwas aus dem, was so herumliegt. Und gerade diese Dinge, die aus einer

Sprachlosigkeit heraus entstehen, aus Verzweiflung heraus, sind oft die wichtigsten. Sie führen zum Kern, zu der Frage, wer ich bin und warum ich überhaupt irgendetwas tun will« (Nauman 2004).

Kurzum sind es also oft die Engpässe oder bedrängenden Zuspitzungen, in denen Befreiungsschläge möglich werden, in denen man seine Möglichkeiten ergreift angesichts dessen, was ist. Im bloßen Schwingen etwas tun, ohne »etwas« zu tun, erzeugt dafür die Energie wie ein künstlerischer Generator.

Immanenz statt Transzendenz in einer »Didaktik des Drehens«

Mit Beispielen aus dem alltäglichen Leben und der Kunst habe ich versucht, die produktive Eigentümlichkeit des Drehens und Kreisens im Bildungsprozess kenntlich zu machen als jene Bewegungsformen, die verkörpert in der Rotation des Kreisels eine grundlegende Seinserfahrung abbildet und eine besondere Faszinationskraft ausübt. In der konzentrierten – konzentrierenden Bewegung, die an einem Punkt ansetzt und sich gewissermaßen aus diesem herausdreht, entsteht eine energetische Intensität, die in religiösen Praktiken das Bewusstsein weitet und ganz allgemein die Wahrnehmung schärft und uns in Schwung bringt. Der Wunsch zu sehen, was sich unserem Blick entzieht, die Neugier, das Erstaunen kann im Taumel durchaus wieder zur Utopie von Befreiung werden, in der Befreiung nicht als ein sich befreien »von«, sondern als ein sich befreien »zu« definiert wird.

So ist das Kennzeichen von Bildern im Unterschied zum Visuellen (vgl. Daney 1996, S. 82), dass Bilder ein solches Wechselspiel zwischen Kunst und Betrachter ermöglichen, weil sie anders als das Visuelle keine Abbilder sind, die das Sichtbare wiederholen, sondern weil sie sich dem Blick öffnen, indem sie mit den Erwartungen eines begehrenden Subjekts arbeiten: dem Begehren, tiefer

blicken zu wollen, alles zu sehen, sich das andere anzuverwandeln (Didi-Huberman 1999, S. 170). Dabei ist im Unterschied zu spirituellen Praktiken, die auf eine transzendente Verklärung des Anderen in der Unmittelbarkeit der Erlösung zielen, eine Immanenz der Bilder am Werk, die die Welt ohne Referenz auf etwas außerhalb Liegendes deutbar macht.

Die angeführten Beispiele demonstrieren zudem, dass an diesen Prozessen neben konstruktiven, lustvoll erlebten Kräften auch Aggressivität und Destruktion beteiligt sind als jene Affekte, die durchaus auch pädagogischen Prozessen inhärent sind (im Nachdenken darüber jedoch gern verdrängt werden) (vgl. Lühman 2006). So schafft analog der Wirbelsturm Raum für etwas Neues, indem er Altes zerstört – ein Anblick, der den Betrachter aus der Distanz durchaus berauscht. Angedrehte Kreisel bringen sich gegenseitig ins Taumeln und lassen zunächst offen, ob und wie es weitergeht. Auch dieser Anteil am Bildungsprozess, sei es das Scheitern oder die Verzweiflung, ist notwendig und muss zugemutet werden.

Durch die Bewegung des Drehens und Wendens, die im Rahmen von Kunstvermittlung zumeist von einer dritten Person angezwirbelt wird, soll das sich bildende Subjekt nicht etwas bereits Gegebenes (sei es Wissen, sei es ein Erfahrungsschatz) übernehmen, sondern es soll dieses produzieren, weshalb ich in einem anderen Zusammenhang von einer »Didaktik des Andrehens« gesprochen habe (vgl. Wetzel 2008, S. 29-31). Dass es beim angedreht-Werden oder sich-Andrehen zeitweise auch zu Unlust- und Schwindelgefühlen kommen kann, liegt daher nicht an einer künstlichen Verkomplizierung von etwas, das eigentlich ganz einfach ist, sondern es ist grundlegend zu denken für Bildungsprozesse, die von der Kunst angetrieben werden, weil sie auf die Person zielen.

Dafür muss Zeit gegeben werden, auch und gerade im Unterricht. Denn nur dann wird wahrscheinlicher, dass SchülerInnen so in Schwung geraten, dass sie etwas

Neues und Überraschendes (gleichsam auch Beunruhigendes) entdecken wollen, dass sie es wagen, neue Wege zu beschreiten und vor allem: dass sie etwas zu sehen wünschen, was sie nicht begreifen können. Natürlich braucht es dafür auch ein visuelles Vokabular und gestalterische Fertigkeiten – d.h. eine zielgerichtete Ökonomie, die jedoch jener anderen Ökonomie bedarf als die Bedingung der Möglichkeit, sich vom Lernen und Bilden überhaupt erfassen zu lassen.



10 Dieter Roth: Spindel, Bleistift, Aquarell, Gouache und Weißleim auf Papier und Pappe, 1974

Anmerkungen

1 Fritz Riemann hat in seinem Standardwerk »Grundformen der Angst« diese vier Impulse als unbewusste Triebkräfte und latente Forderungen auf die psychische Verfasstheit des Menschen gedeutet.

2 So in der Installation auf der Art Basel 2004.

3 Dieses und die folgenden Zitate von Bruce Nauman sind einem Interview mit Hanno Rauterberg entnommen. In: Die Zeit, 14.10.2004, Nr. 43.

Literatur

Böhringer, Hannes: Fehlendes Volk. Über den Begriff des Ritornells in Tausend Plateaus und Was ist Philosophie? von Gilles Deleuze und Félix Guattari. In: Gente, P./Weibel, P. (Hrsg.): Deleuze und die Künste, Frankfurt/M. 2007.

Bruno, Giuliana: Innenansichten: Die Anatomie der Brautmaschine. In: Rebekka Horn, Ostfildern bei Stuttgart 1994.

Daney, Serge: Eine Geschichte über Unbeweglichkeit und Beweglichkeit. In: documenta documents 2, Ostfildern-Ruit 1996.

Deleuze, Gilles/Guattari, Félix: Tausend Plateaus, Berlin 1992.

Didi-Huberman, Georges: Was wir sehen, blickt uns an, München 1999.

Duchamp, Marcel: Interview in Newsweek. In: Stauffer, S. (Hrsg.): Interviews und Statements, Stuttgart 1992.

Guardini, Romano: Spiegel und Gleichnis, Mainz 1932.

Haase, Otto: Misisches Leben, Hannover 1951.

Heidegger, Martin: Das Wesen der Sprache (Vorträge 1957/58). In: Unterwegs zur Sprache, Pfullingen 1965.

Lühman, Hinrich: Schule der Übertragung. In: Pazzini, K.-J./Gottlob, S. (Hrsg.): Einführungen in die Psychoanalyse II, Bielefeld 2006.

Lyotard, François: Wo bestimmte Trennwände als potentielle Junggesellenelemente einfacher Maschinen betrachtet werden. In: Reck, H.U./Szeemann, H./ (Hrsg.): Die Junggesellenmaschine, Wien/New York 1999.

Marin, Louis: Über das Kunstgespräch, Berlin 2001.

Monopol, 12/2007.

Nauman, Bruce: »Die Kunst erlöst uns von gar nichts«. Interview (mit Hanno Rauterberg). In: Die Zeit, 14.10.2004, Nr. 43.

Riemann, Fritz: Grundformen der Angst, München/Basel 1973.

Schiller, Friedrich: Über die ästhetische Erziehung in einer Reihe von Briefen. In: Gesamtausgabe Bd. 19, München 1976, XIV. Brief.

Virilio, Paul: Ästhetik des Verschwindens, Berlin 1996.

Welsch, Wolfgang: Zur Aktualität ästhetischen Denkens. In: ders.: Ästhetisches Denken, Stuttgart 1990.

Wetzel, Tanja: Für eine Didaktik des Andrehens. In: BDK-Info Hessen 1/08.

Bilder

1 – 3 Filmstills aus der Videoinstallation »A Morir«
von Miguel Angel Rios, 2003. Die Filmstills stammen aus einer Aufnahme von Tanja Wetzel in einer Ausstellung des Ludwig Forum für Internationale Kunst Aachen

4 – 5 Éric Bulloz: ohne Titel, s/w Fotografien, 1989.
In: L`Attraction universelle, Galerie Snapshot, Amiens 1994

6 Marcel Duchamp: Rotative Demi-Sphère, 1925
Siehe: <http://www.dada-companion.com/duchamp/films.php>

7 – 8 Rebekka Horn: Filmstills aus dem Spielfilm
»Buster`s Bedroom«, 1991. In: Horn, Rebecca:
Busters Bedroom. A filmbook. Parkett Publishers
Zürich, Frankfurt, New York 1991

9 Bruce Nauman: Light Traps for Henry Moore,
1 und 2, 1967. Siehe: www.saatchi-gallery.co.uk

- 10 Dieter Roth: Spindel, Bleistift, Aquarell, Gouache und Weißleim auf Papier, auf Pappe, 1974.
In: Ackermann, Marion (Hg.): Kunstmuseum Stuttgart, Hatje Cantz, Ostfildern-Ruit 2005.

Tanja Wetzel

Prof. Dr., Studium der Philosophie, Freien Kunst/Malerei, Kunst und Sozialkunde für das Lehramt an Gymnasien an den Universitäten Berlin und Kassel, sowie an der Kunsthochschule Kassel. DFG-Graduiertenkolleg »Ästhetische Bildung« an der Universität Hamburg, Promotion zum Thema »Geregelte Grenzüberschreitung. Das Spiel in der Ästhetischen Bildung«. Zwischenzeitig Kunstlehrerin an der Humboldtschule in Bad Homburg, seit 2005 Professorin für Kunst- und Medienpädagogik an der Kunsthochschule Kassel. Näheres siehe [http:// www.kunsthochschule-kassel.de](http://www.kunsthochschule-kassel.de).

Bisher in dieser Reihe erschienen:

Ehmer, Hermann K.: Zwischen Kunst und Unterricht – Spots einer widersprüchlichen wie hedonistischen Berufsbiografie.

Heft 1. 2003. ISBN 978-3-9808985-4-6

Hartwig, Helmut: Phantasieren – im Bildungsprozess?

Heft 2. 2004. ISBN 978-3-937816-03-6

Selle, Gert: Ästhetische Erziehung oder Bildung in der zweiten Moderne? Über ein Kontinuitätsproblem didaktischen Denkens.

Heft 3. 2004. ISBN 978-3-937816-04-3

Wichelhaus, Barbara: Sonderpädagogische Aspekte der Kunstpädagogik – Normalisierung, Integration und Differenz.

Heft 4. 2004. ISBN 978-3-937816-06-7

Buschkühle, Carl-Peter: Kunstpädagogen müssen Künstler sein. Zum Konzept künstlerischer Bildung.

Heft 5. 2004. ISBN 978-3-937816-10-4

Legler, Wolfgang: Kunst und Kognition.

Heft 6. 2005. ISBN 978-3-937816-11-1

Sturm, Eva: Vom Schießen und vom Getroffen-Werden. Für eine Kunstpädagogik »Von Kunst aus«.

Heft 7. 2005. ISBN 978-3-937816-12-8

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?

Heft 8. 2005. ISBN 978-3-937816-13-5

Puritz, Ulrich: nAckT: Wie Modell und Zeichner im Aktsaal verschwinden und was von ihnen übrig bleibt.
Heft 9. 2005. ISBN 978-3-937816-15-9

Maset, Pierangelo : Ästhetische Operationen und kunstpädagogische Mentalitäten.
Heft 10. 2005. ISBN 978-3-937816-20-3

Peters, Maria: Performative Handlungen und biografische Spuren in Kunst und Pädagogik.
Heft 11. 2005. ISBN 978-3-937816-19-7

Balkenhol, Bernhard: art unrealized – künstlerische Praxis aus dem Blickwinkel der Documenta11.
Heft 12. 2006. ISBN 978-3-937816-21-0

Jentzsch, Konrad: Brennpunkte und Entwicklungen der Fachdiskussion.
Heft 13. 2006. ISBN 978-3-937816-32-6

Zacharias, Wolfgang: Vermessungen – Im Lauf der Zeit und in subjektiver Verantwortung: Spannungen zwischen Kunst und Pädagogik, Kultur und Bildung, Bilderwelten und Lebenswelten.
Heft 14. 2006. ISBN 978-3-937816-33-3

Busse, Klaus-Peter: Kunstpädagogische Situationen kartieren.
Heft 15. 2007. ISBN 978-3-937816-38-8

Rech, Peter: Bin ich ein erfolgreicher Kunstpädagoge, wenn ich kein erfolgreicher Künstler bin?
Heft 16. 2007. ISBN 978-3-937816-39-5

Regel, Günther: Erinnerungen an Gunter Otto: Ästhetische Rationalität – Schlüssel zum Kunstverständnis?
Heft 17. 2008. ISBN 978-3-937816-50-0

Münste-Goussar, Stephan: Norm der Abweichung.
Über Kreativität.

Heft 18. 2008. ISBN 978-3-937816-51-7

Billmayer, Franz: Paradigmenwechsel übersehen.
Eine Polemik gegen die Kunstorientierung der
Kunstpädagogik.

Heft 19. 2008. ISBN 978-3-937816-57-9

Sabisch, Andrea: Aufzeichnung und ästhetische
Erfahrung.

Heft 20. 2009. ISBN 978-3-937816-64-7

Impressum

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

Kunstpädagogische Positionen

ISSN 1613-1339 (Printausgabe)

Herausgeber: Karl-Josef Pazzini, Andrea Sabisch,
Wolfgang Legler, Torsten Meyer

Band 21

ISBN 978-3-937816-71-5 (Printausgabe)

Bearbeitet von Klara Klipstein

Druck: Uni-PriMa, Hamburg

© Hamburg University Press, Hamburg 2009

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

Rechtsträger: Staats- und Universitätsbibliothek
Hamburg Carl von Ossietzky



Kunstpädagogische Positionen 21./2009

ISBN 978-3-937816-71-5 ISSN 1613-1339