



## **Händische Responsivität im Kontext (post-)digitaler Präsenz**

*Andreas Brenne und Katharina Brönnecke*

Händische Responsivität ist ein komplexes Phänomen und evoziert einen transdisziplinären Zugriff. Adressiert werden in diesem Zusammenhang heterogene Wissensbestände aus dem Kontext von Wahrnehmungs- und Entwicklungspsychologie, Evolutionsbiologie aber auch Kulturwissenschaft und die Bildungsphilosophie. Dabei geht es vornehmlich um die Bedeutung und Funktionalität eines Organs, das den zentralen Zugriff auf Weltzusammenhänge ermöglicht und die Voraussetzung für ein leibliches Begreifen zu sein scheint. Die Hand des Menschen zeichnet sich durch ein hohes Maß an Flexibilität aus und ermöglicht Zugriffe auf Weltzusammenhänge. Sie weist eine differenzierte Anatomie auf, die mannigfaltige Bewegungsformen hervorbringt. Durch sein Daumengelenk hebt sich der „Homo Sapiens“ vom Primaten ab und ermöglicht die Herstellung und Verwendung komplexer Werkzeuge. Hinzu kommt die dynamische Taktilität und Responsivität der Hand, so dass über Hautrezeptoren und einem ausgeklügelten Bewegungsapparat ein sensueller Zugang zur externen Umwelt möglich wird. Die Hand ist somit ein weltzugewandtes Organ, das produktiv und rezeptiv zum Einsatz kommt. Sie prägt die Welterzeugung und das Welterleben (vgl. Leroi-Gourhan 1987) und ist eine Art drittes Auge mit der Potentialität, das Erkannte gewahr werden zu lassen.

Die Hand kann die Gesichtssinne substituieren bzw. ergänzen und ist somit ein Instrument der Kommunikation, jenseits einer konzeptuellen Sprachlichkeit. Somit wird deutlich, dass im Kontext ästhetischer Bildungsprozesse der Hand berechtigter Weise eine große Bedeutung zu gemessen wird. Dies gilt gleichermaßen für die Kunst, basiert doch künstlerische Produktivität prinzipiell auf der taktilen und sensiblen Auseinandersetzung mit Material. Auf diesen Zusammenhang macht Horst Bredekamp im Kontext der Untersuchung prähistorischer Faustkeile aufmerksam, die nicht allein als Produkt einer intentionalen Formgebung einzustufen seien, sondern als in ihrer strukturellen Eigenständigkeit gleichermaßen den Produzenten sensuell infiltrierend (Vgl. Bredekamp 2019). Insofern ist die produktive und rezeptive Dimension manueller Weltzugänge ein in sich verzahnter Bereich, ohne den die formgebende Dimension künstlerischer Prozesse kaum gedacht werden kann.

Nichtsdestotrotz stellt sich im Kontext einer sukzessiven und fundamentalen Digitalisierung von Lebenswelt und Gesellschaft die Frage nach dem Wandel der Materialität und der darauf bezogenen Handlungsweisen. Dieser mediale Wandel basiert nicht mehr auf einer direkten leiblichen Interaktion, sondern auf der Modellierung von Wahrnehmungskonstituenten, die den unmittelbaren Zugang substituieren bzw. simulieren. Angeschlossen ist man dabei an Sensoren und Interaktionsmodule, die zwar ebenfalls manuell ausgerichtet sind, aber als Körperextensionen fungieren. Im Unterschied zu Merleau-Pontys Auffassung, dass analoge Instrumente und Technologien (z.B. ein Blindenstock, vgl. Merleau-Ponty 1966, S. 173) einen qualitativen Weltzugang ermöglichen, transferieren digitale Apparaturen die Welt in einen phantastisch-imaginären Möglichkeitsraum, in dem traditionelle Materialitätsvorstellungen nicht nur überbrückt, sondern erweitert werden. Insbesondere da unmittelbare Verknüpfungen mittels „smarter“ Technologien den vormals dichotomischen Gegensatz von *analog* und *digital* hinter sich lassen. Dies gilt auch für die Hände, die in Interaktion mit den Steuerungsgeräten und Tools die digitale Machart zu transzendieren wissen (vgl. Müller 2013). Letztlich stellt sich hier die radikale Frage, ob die Konstitution von Lebenswelt allein auf Sinnzuschreibungen basiert, die sensuelle Impulse mittels der Vorstellungskraft semantisch kondensiert. Im Sinne Martin Heideggers setzt die Kunst „die Wahrheit ins Werk“, d.h. dass das sensuell Erfahrbare in eine spezifische Konstellation gebracht wird, die das Sein zeitlich und sinnhaft konstituiert (vgl. Heidegger 1986). Dieser erweiterte Werkbegriff negiert nicht den Eigensinn des Materials, sondern überführt ihn in einen imaginär-utopischen dritten Raum. Das Digitale und das Analoge sind somit keine Gegensätze, sondern werden im Kontext einer weltentwerfenden Kunst aufeinander bezogen. Diesem Zusammenhang soll in diesem Beitrag nachgegangen werden, der aus einer hochschuldidaktischen Perspektive die Händigkeit im Kontext der Digitalisierung reflektiert. Im Zusammenhang der Corona-Pandemie wurde jegliche Kommunikation über digitale Instrumente realisiert – dem konnte sich auch die künstlerische Hochschullehre nicht entziehen. Legt man eine medial erweiterte Form des Händischen zu Grunde, so muss auch eine Diskussion des Materialbegriffs aus einer (post-)digitalen Perspektive erfolgen, da die technische Substitution und Unterstützung manueller Zugriffe eine adäquate Rezeption nach sich zieht.

### **Materialität und Kunstpädagogik**

Nicht nur im Kontext der Kunst, sondern auch im kunstpädagogischen Diskurs spielt die Auseinandersetzung mit Material eine zentrale Rolle. Im Fokus steht zumeist die rezeptive und produktive Auseinandersetzung mit künstlerischen Prozessen. Es waren vor allem Gunter Otto (vgl. Otto 1969) und Gerhart Pfennig (Pfennig 1967), die in einer kunstdidaktischen Analyse der Moderne, die Bauhauspädagogik Schwertfegers und Ittens

aufgreifend (vgl. Schwerdtfeger 1953), das Materialexperiment als zentralen Gegenstand der Kunstvermittlung identifizierten und Modelle einer produktiven Kunstrezeption entwickelten. Im Zentrum dieser Aktivitäten stand die reflexive Verknüpfung zwischen den „Gesichtssinnen“ und einer gestaltungsbezogenen Manualität. Dabei wurden im Unterschied zu traditionellen Formen kunstpädagogischen Denkens und Handelns, wie etwa im Zeichenunterricht, analog zur Kunst der Moderne indirekte und zufallsorientierte Verfahren thematisiert, so dass eine auf mimetische Abbildungen fokussierte Ausbildung händischer Fertigkeiten systematisch unterlaufen wurde. Hintergrund war auch die Diskussion kybernetischer Modelle, welche die mediale Übertragung spezifischer Inhalte problematisierte, so dass eine individuelle künstlerische Entwicklung aus dem Zentrum rückte.

In Folge und als Kontrastfolie formierten sich Konzepte, welche eine leibsinlich konnotierte ästhetische Erfahrung in den kunstpädagogischen Kontext zurückholten. In einem derart erweiterten Fachverständnis wurde Materialerfahrung zu einer holistischen Übung in den „Ästhetischen Projekten“ Gert Selles (vgl. Selle 1988), wobei dieser auf die phänomenologischen Überlegungen von Rudolf zur Lippe rekurrierte (vgl. zur Lippe 1987) und diese kunstpädagogisch transferierte. Aktuelle Ansätze von Petra Kathke (Kathke 2017) und Oliver Reuter (vgl. Reuter 2007) beleuchten das Materialproblem aus einer unterrichtsbezogenen und bildungstheoretischen Perspektive. Des Weiteren beeinflussen Theorien der pädagogischen Anthropologie – insbesondere im Kontext der Pädagogik der frühen Kindheit – den Materialdiskurs im Fach. Genannt seien hier Pestalozzis elementarpraktische Übungen aber auch die Analysen von Martha Muchow (vgl. Muchow 1931), die Formen der kindlichen Raumeignung durch „Umschaffung“ charakterisierte, wobei Bezüge zur Aneignungstheorie von Alexej A. Leontjew hergestellt wurden (vgl. Leontjew 1984).

Frühpädagogische Konzeptionen wie etwa die Junkyard-Education der israelischen Frühpädagogin Malka Haas, beruhen auf einer konzertierten und kontingenten Materialbegegnung (vgl. Haas / Gavish 2008). Innovativ und zeitbezogen sind kunstpädagogische Überlegungen zur postdigitalen Materialität, die sich an der „Post-Internet-Art“ orientieren und Formen einer spekulativen Poetik thematisieren (vgl. Arns 2014). Grundlegend ist hier ein transhumaner Materialbegriff, der sich nicht in den klassischen Dichotomien wie Körper-Geist, Leib-Seele oder Empirie-Theorie begreifen lässt und eine transmediale spekulative Praxis vorschlägt. Neuere Arbeiten, insbesondere von Konstanze Schütze (Schütze 2020) und Gesa Krebber (Krebber 2020), untersuchen derartige Praxen der Kunstvermittlung. Auch das hier vorgestellte hochschuldidaktische Projekt ist in diesem Zusammenhang angesiedelt. Aus der Not eine Tugend machend wurde

bedingt durch die Corona-Pandemie die übliche Präsenz digital substituiert, wobei die materialbezogene Auseinandersetzung Gegenstand einer „künstlerischen Forschung“ werden sollte.

### **Händische Responsivität und Digitalisierung**

Im Kontext einer forschenden Kunst geht es um eine substantielle Auseinandersetzung mit lebensweltlichen Zusammenhängen, wobei implizite Wissensbestände sichtbar gemacht werden bzw. sich produktiv erweitern. Diese Tätigkeit bestimmt sich als intentionale und responsive Auseinandersetzung mit der Materialität der Dinge, wobei Manualität eine zentrale Rolle spielt, sowohl mit dem Ziel einer unmittelbaren Kontaktaufnahme als auch in der Nutzung von Werkzeugen, die wiederum in ihrer Materialität Bedeutung erfahren können. Im Folgenden soll am Beispiel spezifischer Arbeitsergebnisse von Studierenden der Frage nachgegangen werden, inwieweit sich die händische Interaktion mit Material als Voraussetzung für künstlerische Erkenntnisse im Kontext von Digitalisierungsprozessen wandelt. Die künstlerischen Forschungsarbeiten sind innerhalb des Seminars „Künstlerische Forschung - das Forschen aller!?“ im Sommersemester 2020 an der Universität Osnabrück entstanden.

Ausgehend von der Idee des „Künstlerischen Experiments“ (vgl. Schmücker 2016) ist das Streben nach Erkenntnis durch absichtsvolles und reflexives Handeln das Hauptmotiv einer forschenden Kunst. Dabei kann im Sinne von Baumgartens „Wissenschaft von der sinnlichen Erkenntnis“ ein erweiterter Erkenntnisbegriff zu Grunde gelegt werden (vgl. Jens Badura 2015). Es handelt sich somit um „Forschung anderer Art“ (Schmücker 2016). Eine durch Kunst fundierte Epistemologie wird hier unabhängig von einer protokollarisch ausgerichteten naturwissenschaftlichen Forschung als genuiner Wissenszuwachs verstanden. Dies hat durchaus Einfluss auf eine schulische Kunstvermittlung, die genuinen Erkenntnissen jenseits einer vermeintlich objektiven Faktizität eine hohe Relevanz zuweist. In diesem Zusammenhang wird dem „tacit knowing“ und der sensiblen sowie händisch geprägten Auseinandersetzung mit Weltkonstituenten eine besondere Rolle zugemessen (vgl. Polanyi 1966). Im Folgenden werden exemplarisch einzelne Arbeiten von Studierenden vorgestellt und diesbezüglich befragt.

#### 1. Coloraturne

In ihrem Forschungsprojekt „Coloraturne“ widmet sich die Studentin Sarah Berkemeier der Frage, wie sich Musik in der Kunst mittels Fotografie abbilden lässt und wie sie sichtbar gemacht werden kann. Die Studentin erforscht dabei die Verknüpfung zwischen auditiver und visueller Wahrnehmung im Wahrnehmungsprozess, wobei digitale und analoge Dimensionen synergetisch verbunden werden. Sie untersucht responsiv Steine als quasi

leibliches Gegenüber, transformiert ihre leibsinlichen Erfahrungen in audiovisuelle Formate, um sie in die digitale Sphäre zu überführen. Dabei gelingt es Ihr mittels ästhetischer Handlungsdimensionen wie Sammeln, Sortieren und Arrangieren, die haptischen und auditiven Qualitäten des Forschungsmaterials in den digitalen Raum zu übersetzen, wodurch ein orts- und zeitunabhängiger Diskurs ermöglicht wird. Dabei stellt sich die Frage, inwieweit haptische Qualitäten des Gegenstandes und der zugrunde liegenden Interaktion in die digitale Sphäre überführt werden können und welche Wahrnehmungsverschiebungen dabei entstehen.



Abb. 1: Lithoformus Kieselsteine (Sarah Berkemeier, 2020)

In ihrer Untersuchung prüft die Studentin zunächst experimentell die Sinnlichkeit einfacher Kiesel- und Klinkersteine, indem sie zunächst haptische und optische Qualitäten wie Strukturen, Maserungen, Zeichnungen und Risse fotografisch festhält. Anschließend überprüft sie die klanglichen Eigenschaften der Untersuchungsgegenstände: Sie wirft Kieselsteine und schlägt Klinkersteine an. Dabei fällt zum einen auf, dass bereits Kieselsteine formal-ästhetische Entsprechungen zu Notenköpfen haben, zum anderen, dass sich in den Maserungen und Rissen der Klinkersteine Muster und Strukturen aufspüren lassen, welche Läufen und Sprüngen von stimmlichen Koloraturen entsprechen. Sarah Berkemeier stellt durch deren Vielschichtigkeit Analogien zu musikalischen Arien her, die sich wiederum in der Koloratur offenbaren.

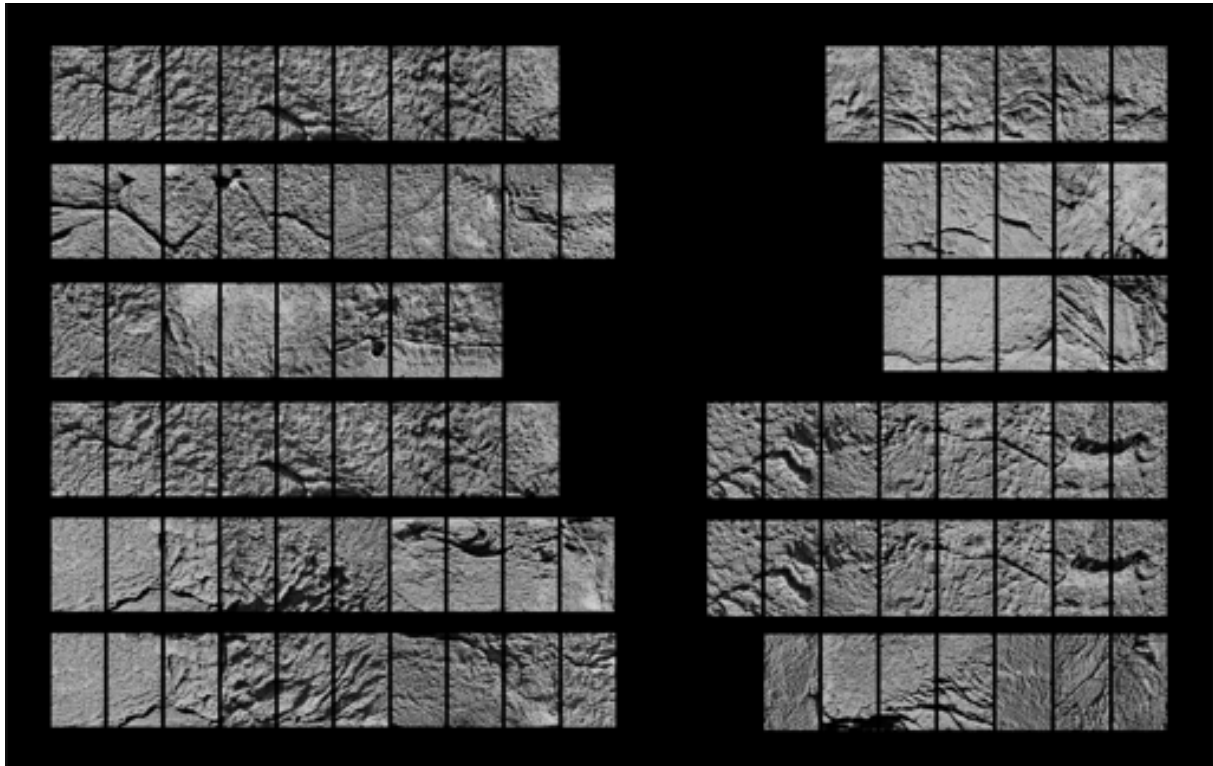


Abb. 2: Coloraturne (Sarah Berkemeier, 2020)

Die „Coloraturne“ entsteht als eine vielschichtige visuell-musikalische Komposition aus eben diesen Steinmaserungen und -rissen. Gespielt werden diese Arien auf einem von der Studentin erfundenen „Litophonium“, wobei es sich um ein aus Klinkern hergestelltes Schlaginstrument handelt. Das Litophonium besteht dabei aus acht tonal aufsteigend geordneten Klinkersteinen, die auf zylinderförmigen Hohlkörpern stehen. Die mit einem Schlägel auf dem Lithophonium erzeugten Klangbilder nennt die Studentin Lithophonien.

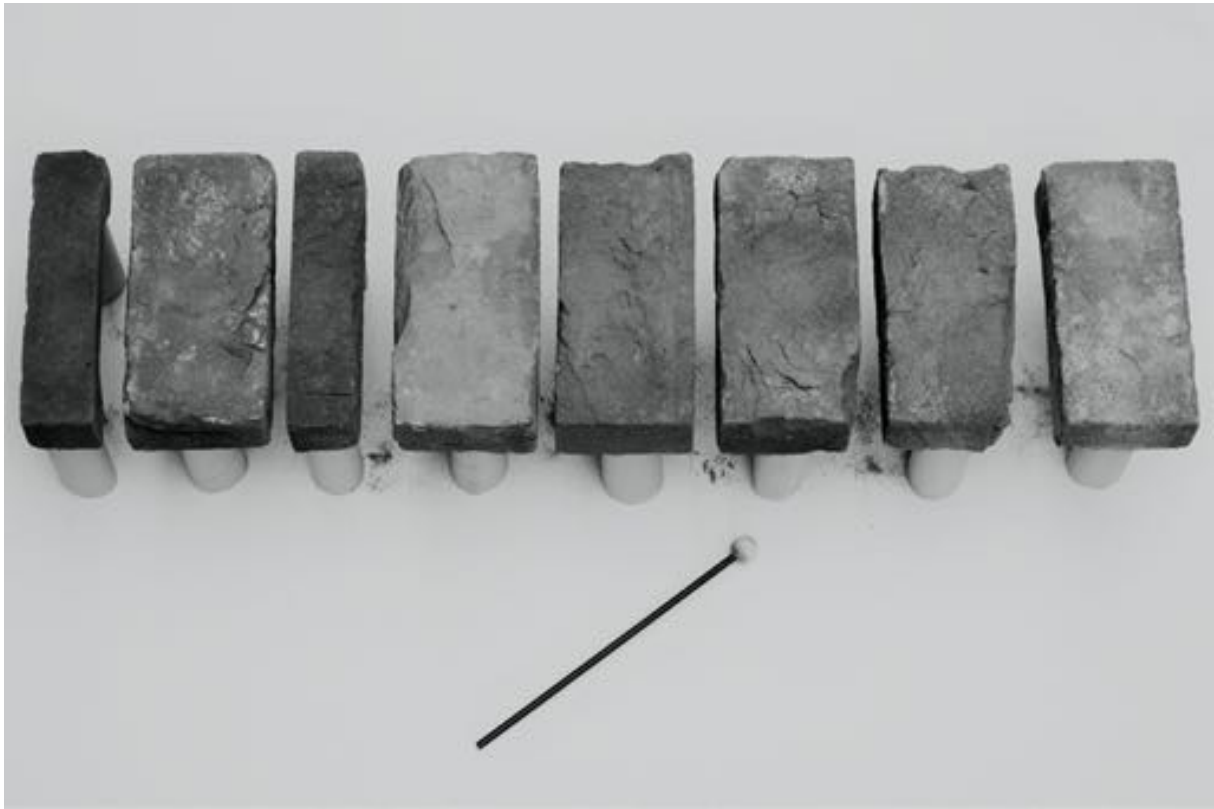


Abb. 3: Lithophonium (Sarah Berkemeier, 2020)

Beim Sammeln, Untersuchen und Ordnen plastischer Strukturen entdeckt sie spezifische Tonabfolgen aus Opernarien von Verdi, Rossini und Massenet wieder und übersetzt diese in Steincollagen. Die als ‚Lithollagen‘ benannten plastischen und als Steinrelief sichtbaren Anordnungen repräsentieren die in Schwingung versetzten Stimmbänder (Ligamenta Vocalia). Ligamenta Vocalia stoßen die Gesangslinie aus, sodass diese in eine künstlerisch-bildhafte Darstellung in Form linearer Abstraktion übersetzt werden kann. In den untersuchten Klinkersteinen zeigen sich die Ligamenta Vocalia in den tiefen Gravuren, die mittels der Detailfotografie von der Studentin eingefangen wurden.

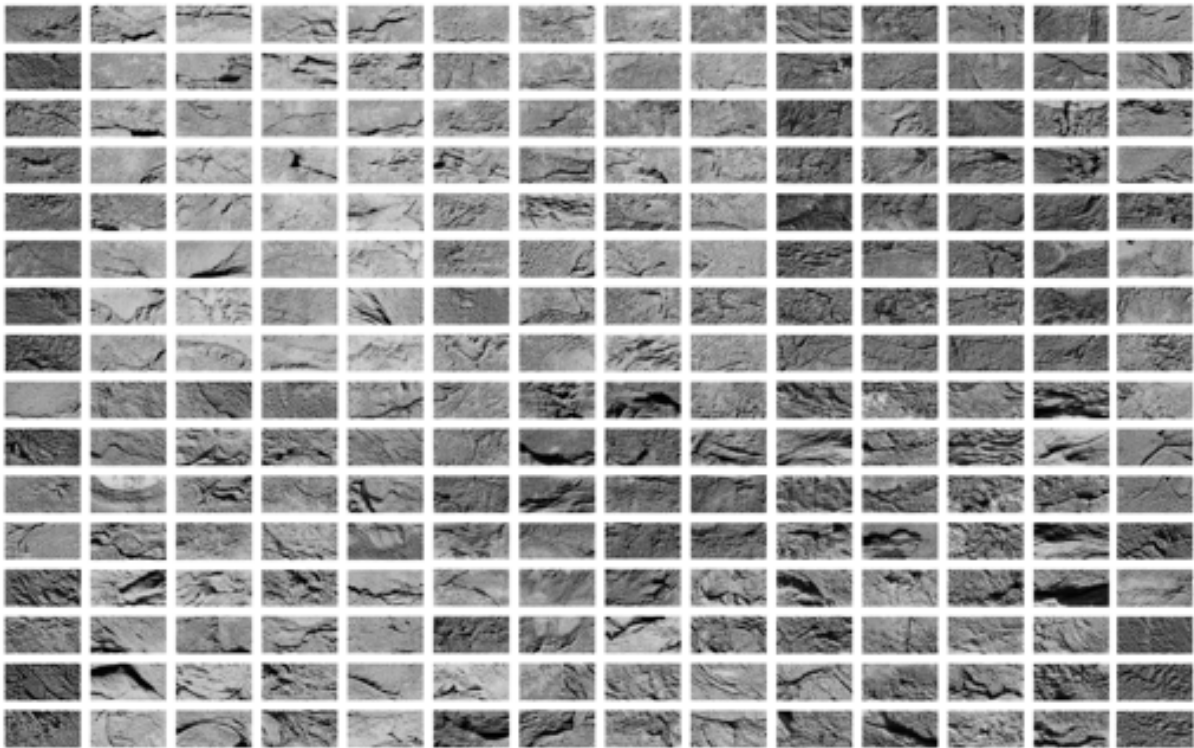


Abb. 4: Lithollage (Sarah Berkemeier, 2020)

Im Rahmen dieses Projektes entstand eine Reihe audio-visueller künstlerischer Objekte, welche sich in mannigfaltigen Forschungssträngen zu einer ästhetisch-komplexen Gesamtkomposition verdichteten. Durch die gelungene Translation dieser visuellen und auditiven Informationen in den digitalen (Ausstellungs-) Raum schafft es die Studentin, Teilhabe an diesen Erkenntnissen aus Musik und Bildender Kunst zu ermöglichen, ohne dass die z.T. plastischen und somit sinnlich erfahrbaren Gegenstände im realen Raum zugänglich sein müssen.

## 2. nulla dies sine linea - Individualität und Entfremdung der Linie

In ihrem Forschungsvorhaben „nulla dies sine linea - Individualität und Entfremdung der Linie“ setzt sich die Studentin Vanessa Bross mit gesellschaftlichen Zwängen und Normen im Hinblick auf das Individuum auseinander. In einem streng experimentellen Selbstversuch füllt sie täglich einen Papierbogen mit geraden Linien, welche sie mit Feder und schwarzer Tusche aufträgt. An dreißig aufeinanderfolgenden Tagen ritualisiert sie diese Form der Zeichnung, in der sie die persönliche Handschrift sukzessive zu eliminieren sucht, um einer ideell gedachten geraden Linie gerecht zu werden.





Abb. 5: Nulla dies sine linea I (Vanessa Bross, 2020)

Das graphische Projekt bezieht sich zunächst auf ein lateinische Sprichwort, welches so erstmals wörtlich im Epigramm von Fausto Andrelini niedergeschrieben wurde (vgl. Nikitinski 1999) und ursprünglich aus der *Historia Naturalis* von Plinius entstammt. Die Studentin möchte darüber hinaus mit ihrem künstlerischen Forschungsprojekt an künstlerische Traditionen anschließen, welche sich ebenfalls auf Plinius beziehen, und mit diesen Werken in einen Dialog treten: unter anderem die graphischen Bildzyklen Paul Klees, vor allem die Werknummer 365 „Süchtig“ aus dem Jahr 1938, unter welcher er ganz explizit „nulla dies sine linea“ vermerkte. Außerdem bezieht sie sich auf Piero Manzoni (*Linea* 1959 bis 1961) und das aus dem Jahr 1999 stammende Werk von Katharina Hinsberg mit dem gleichnamigen Titel „nulla dies sine linea.“



Abb. 6: Schwarze Tinte auf Papier (Vanessa Bross, 2020)

Wie im Werk von Manzoni sind hier reduzierte Materialien Ausgangspunkt der künstlerisch forschenden und gleichsam ästhetischen Selbsterfahrung. Schwarze Tusche mit Feder als Handzeichnung auf Papier gebracht hinterlässt dabei eine unwiderrufliche Spur und erfordert radikale Ehrlichkeit. Sowohl die im Experiment intuitiv aufgenommene Menge an Tinte als auch jedes Zögern oder jede Unkonzentriertheit im Moment der Bewegung, in der sie ausgeführt wird, ja sogar jeder Herzschlag werden hier unmittelbar und unwiderruflich in der Linienführung sichtbar und für den Betrachter erfahrbar dokumentiert.

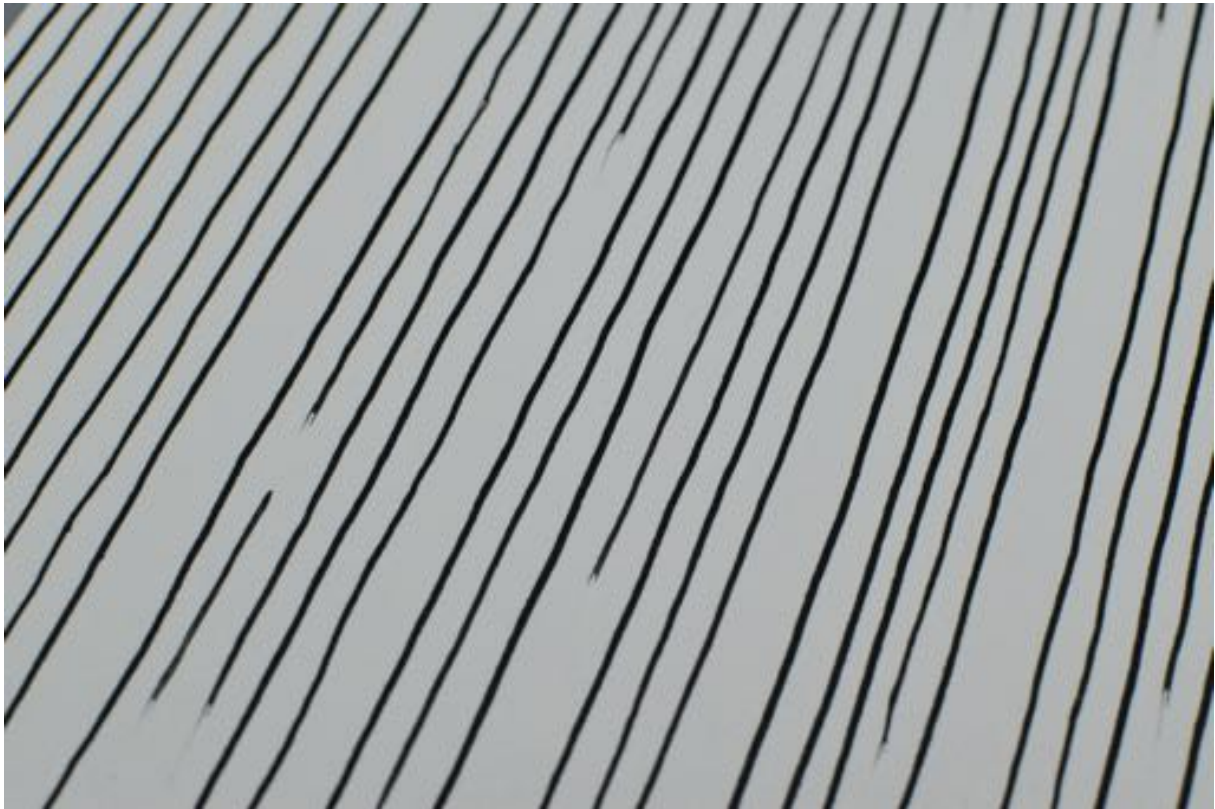


Abb. 7: Zwischen Individualität und Norm (Vanessa Bross, 2020)

Diese Form des rituellen Entsagens individueller Regungen ist letztlich zum Scheitern verurteilt: Die Zeichnungen zeigen beständig zufällige und implizite Formen des Eigensinns. Tuschflecken und zitternde oder unvollendete Linien zeugen nahezu symbolisch von der unhintergehbaren Qualität des individuellen Ausdrucks.

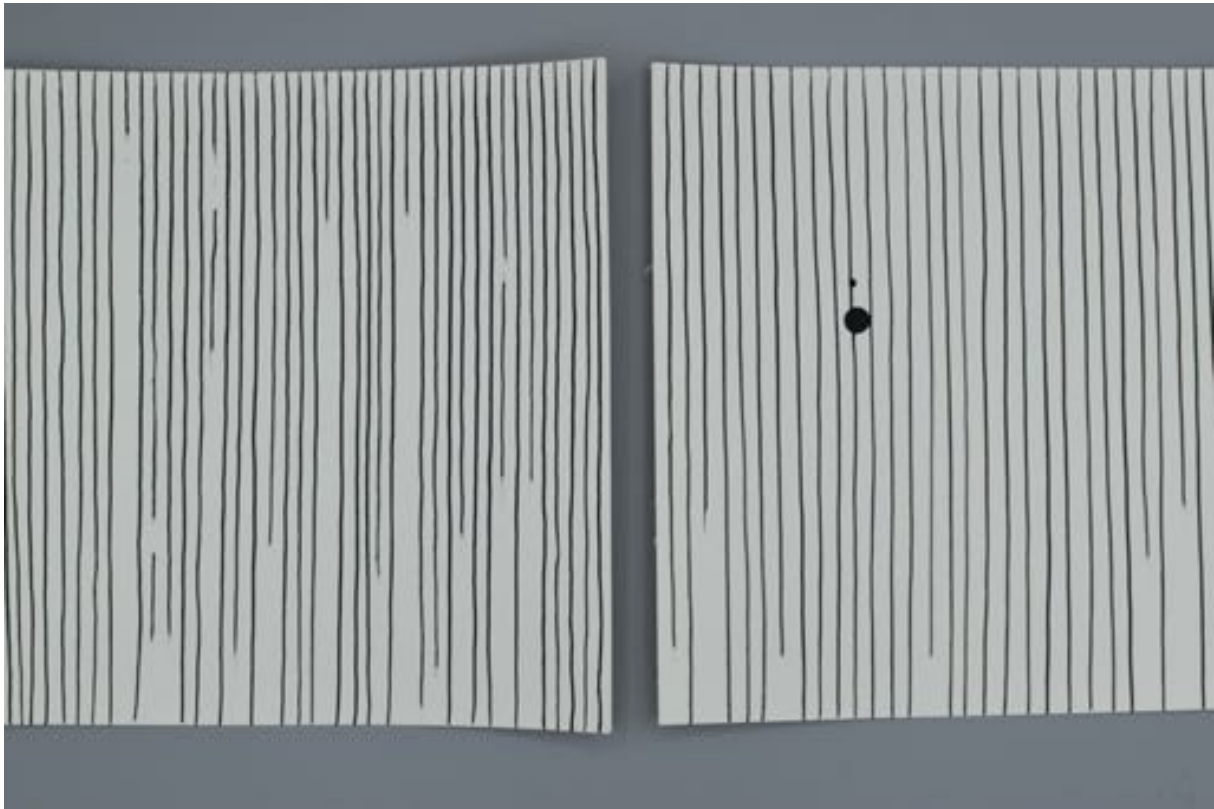


Abb. 8: Tuscheflecken und unvollendete Linien (Vanessa Bross, 2020)

Vanessa Bross dokumentiert den Prozess des Zeichnens videographisch, so dass dieser in der digitalen Sphäre erfahrbar gemacht und kommuniziert werden kann. An Martin Tröndle und Julia Warmer (2011) anknüpfend zeigen ihre Formen exemplarisch, wie in der Verknüpfung dokumentarischer, sozio-analytischer und künstlerischer Forschungsinstrumente individuelle Erfahrungen epistemisch relevant werden können und dem Betrachter eine entscheidende Rolle zugeschrieben wird. Dieter Mersch kennzeichnet zwei Formen ästhetischer Forschung, die er als performativ und werkorientiert voneinander absetzt (Mersch 2015). Dass Werk als Nukleus des ästhetisch-normativen Diskurses wurde bereits im frühen 20. Jahrhundert durch die künstlerische Avantgarde der Moderne in Frage gestellt. In der fokussierten Rezeptionsästhetik im Sinne Marcel Duchamps ist es der Betrachter, der das Werk prozessual konstituiert „C'est le regardeur qui fait l'œuvre“.

In der künstlerischen Arbeit „Menschliche Überbleibsel – Staub und Folie“ von Maya Ina Nitschke waren ein mit Folie zum Malatelier umfunktioniertes Zimmer sowie der als lästig, störend und unhygienisch empfundene Hausstaub Ausgangspunkt der künstlerischen Auseinandersetzung mit den materiellen Qualitäten dieser beiden Phänomene.

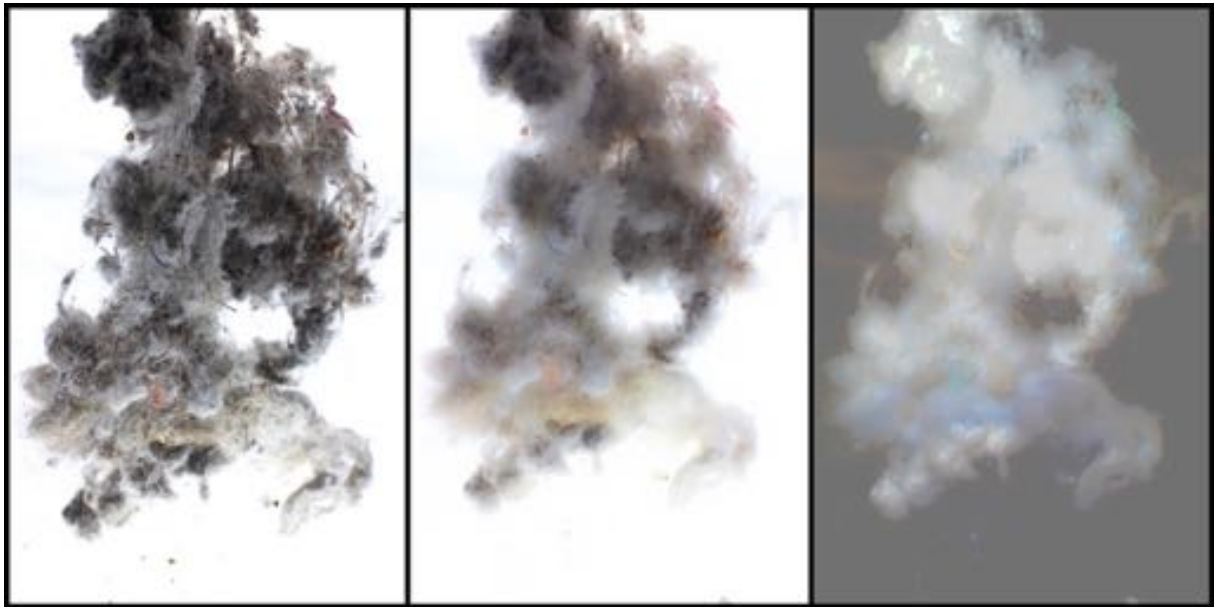


Abb. 9: Collage aus Staub (Maya Ina Nitschke, 2020)

Jenseits einer Produktionsästhetik nach Mersch (2015) entwickelt sie durch experimentell illusionistische Verfahren aus Staubflusen wolkenartige Gebilde, deren luzider Wellengang kosmologische Zusammenhänge offenbart. Im Sinne einer Ästhetik des Ereignisses entsteht durch absichtsloses Vorgehen eine Sensibilität für die Logik des Unvorhersehbaren, wodurch sublimen Strukturen offenbar werden.



Abb. 10: Staubfolienwolke (Maya Ina Nitschke, 2020)

Kulturell etablierte Hygienerituale des alltäglichen Lebens, welche das menschliche Streben nach Sauberkeit und Ordnung aufzeigen, ignorieren die Ästhetik des Unschönen und Marginalen, welche dem Staub normalerweise zugewiesen wird. Ziel des Forschungsprojekts war es daher, sich diesem menschlichen Überbleibsel auf künstlerisch-ästhetische Weise anzunehmen, um seine verborgenen Strukturen zu offenbaren. Die Studentin untersuchte im Zuge ihrer Forschungsarbeit die ästhetischen Strukturen von Malerfolie und der ihr immanenten Eigenschaften, im Sinne des Verhüllens und Entbergens, im Kontext ihrer nahezu schwerelosen Materialität – ein Pendant zur amorphen aber gleichfalls wolkigen Beschaffenheit des Staubs.



Abb. 11: Farbinversion - Staub und Folie (Maya Ina Nitschke, 2020)

Konkret, wie auch metaphorisch, konnte Maya Ina Nitschke innerhalb der Forschungsphase die verborgene Ästhetik beider Werkstoffe offenbaren. In diesem Zusammenhang spielt auch der Begriff des Sozialraums (vgl. Löw 2005) sowie der des Displacements (vgl. Brohl 2019) eine wichtige Rolle. So stellte sich hier auch die Frage, ob nicht ein Kunstwerk erst durch einen mitgedachten (sozialen) Raum seine Potentialität entfalten kann. Die künstlerische Erforschung von alltäglichen und lebensweltlichen Orten steht somit im Interesse einer (außer-) schulischen kulturellen Bildungsarbeit.



Abb. 12: Magische Verbindungen (Maya Ina Nitschke, 2020)

Die durch die jeweilige Kultur gefärbten subjektiven ästhetischen Erfahrungen mit Staub und Folie werden durch die neue Kontextualisierung im Rahmen von künstlerischer Forschung umcodiert. Sie erweitern somit die bereits gemachten Erfahrungen um neue Erkenntnisse, ganz im Sinne des Displacements. Eine solche Umcodierung gelingt hier auch nicht zuletzt durch die Translation der beforschten Phänomene: durch Detailaufnahmen, Collagieren und Retusche übersetzt sie die Materialität von Staub und Folie zunächst ins digitale Medium und lädt sie dadurch mit ästhetisch-reizvoller Bedeutung auf, sodass sie einen neuen Impuls zu kulturspezifischen Phänomenen und somit auch zu Kultureller Bildung ermöglichen und diese lesbar machen.

### **Künstlerisch Forschen**

In den hier exemplarisch diskutierten Arbeiten zeigt sich der Prozess künstlerischer Forschung in seiner prozessualen Form, die sich auch auf Möglichkeiten der Rezeptivität auswirkt. Die lustvolle und materialzentrierte Auseinandersetzung mit den Phänomenen mündet in Erkenntnisformen, die sowohl motivationale als auch imaginäre Erkenntnisse beinhalten. Ganz im Sinne von Anke Haarmann (2011) steht hier der „Prozess der Genese einer künstlerischen Arbeit“ im Zentrum der Aufmerksamkeit. Die so entstandenen künstlerischen Objekte sind erkenntnistragende Manifestationen einer dichten Auseinandersetzung mit einer als sinnhaft erlebten Materialität. „Ihre Kunst liegt nicht im Werk als einem hergestellten Objekt, sondern in der handelnden Geste der Setzung, die

Provokation und Reflektion im performativen Akt zugleich ist“ (ebd., S. 5). Dabei spielen die konzeptuelle Manualität in der Produktion und Rezeption der Prozesse eine essentielle Rolle. Die Berührung und die Responsivität des Materials erzeugen eine Kontaktzone, die nicht nur sensuelle Eigenschaften erfahrbar macht, sondern einen dritten Raum der wechselseitigen Kontaktaufnahme evoziert (vgl. Kathke 2014). Ohne den Abstand zwischen zwei Entitäten kann es keine Interaktion geben, die die daraus abgeleiteten Wissensformen sichtbar machen kann. Selbiges gilt für die Rezeption ästhetischer Objekte, ein quasi dichtes Symbolhandeln, das einen wirkungsmächtigen Dialog mit der Lebenswelt evoziert. Dabei spielt Digitalität insofern eine Rolle, als dass durch sie Gegenstände von Zeit und Raum enthoben werden, so dass sich im Kontext sozialer Netzwerke eine übergreifende und kulturtranszendierende Kommunikation entwickeln kann.

Künstlerische Forschung ist ein noch wachsendes Feld, das nach und nach die künstlerische und kunstpädagogische Lehre vieler Universitäten bestimmt. Zum einen als die Kunst erweiternde Praxis, zum anderen als eine Form der entgrenzten Wissenschaft (vgl. Bippus 2015). Die Forschungsprojekte der Studierenden zeigen, dass die Diskussion um das Verständnis und die Definition von künstlerischer Forschung bewusst offengehalten werden sollte, um so dem Moment des Entdeckens, dem des „Etwas-Ausprobierens“ einen Raum geben zu können. Es entstehen Möglichkeitsräume, die auf das schulische Feld ausstrahlen. Im Kunstunterricht kann explorierendes prozesshaftes Arbeiten auf etwas Unbekanntes hin noch immer als mutig bezeichnet werden, scheint doch im Kontext einer kompetenzorientierten Leistungsbewertung ein produktorientiertes Vorgehen zunächst alternativlos zu sein. Dabei kann eine durch künstlerische Forschung induzierte Forschung sowohl im realen als auch im digitalen Raum Schulen, außerschulische Bildungseinrichtungen und Universitäten substanziell anreichern und künstlerische Prozesse in eine erweiterte Forschung – dem Forschen aller – einspeisen.

### **Umgangsformen**

Künstlerisches Forschen basiert im Unterschied zu einer quasi antiseptischen Analyse operationalisierbarer Sachverhalte in den MINT-Fächern auf einer leibsinlichen Bezugnahme. Dabei spielt die Hand und die damit verbundene Responsivität eine zentrale Rolle – sie ist quasi ein erkenntnistiftendes Sensorium, das auf einer substantiellen Annäherung beruht. Die visuelle Betrachtung allein gibt zwar Hinweise und ermöglicht die Herausbildung von Präferenzen – allein ohne eine intensive taktile Bezugnahme bleibt der Kern der Phänomene unentdeckt. Die Hand ist ein Instrument, das durch seine spezifische Morphologie mannigfaltige Zugänge zu den Phänomenen hervorbringt und im Kontext derartiger Praxen eine forschende Attitüde evoziert. Die Etablierung einer vielfältigen „Handhabung“ benötigt nicht nur Erfahrungsfelder und eine zugemessene Zeitspanne,



sondern auch ein responsives Milieu, also Gegenstände, die in ihrer Widerständigkeit die Erweiterung von Handlungsspielräumen bieten. Die prinzipielle Digitalität der Phänomene in einer postdigitalen Gesellschaft verändert zwar die traditionelle Konstellation zwischen Hand, Objekt und einer darauf bezogenen responsiven Reflexivität durch eine weitere mediale Ebene, dennoch kann man von Erweiterung der Episteme sprechen. Basiert doch die Findigkeit des leibsinlichen Spektrums auf einer Verknüpfung sensueller Instrumente des Körpers mit der durch Sinnstiftung verwobenen ästhetischen Erfahrungsgeschichte. Diese „ästhetische Reflexivität“ (vgl. Drews 2018) verdichtet die Wahrnehmung mit kollektiven Praxen der Zuschreibungen und medialen Repräsentationen. Als „dritte Hand“ (vgl. Harman 2012) potenziert sie die Erkenntnisformen einer forschenden Kunst und unterläuft die Dichotomie von digital und analog. Die oftmals anvisierte Präsenzerfahrung in ästhetisch-künstlerischen Bildungsprozessen ist keine Frage der Medialität, sondern einer qualitativen Intensität.

**Infobox:**

**„Künstlerische Forschung - das Forschen aller!?“** im Sommersemester 2020 an der Universität Osnabrück. Dozentin: Katharina Brönnecke, M. Ed., wissenschaftliche Mitarbeiterin der Kunst/Kunstpädagogik - Professur: Prof. Dr. Andreas Brenne.

Gegenstand des Seminars „Künstlerische Forschung - das Forschen aller!?“ war zum einen die dezidierte Auseinandersetzung mit dem Begriff der Künstlerischen Forschung im Hinblick auf künstlerisches Handeln, Experimentieren und Erkenntnisgewinn; zum anderen das Konzipieren eines eigenen künstlerischen Forschungsprojekts nach persönlichem Interessenschwerpunkt. Durch die Sachlage des Lock-Downs der Corona-Pandemie im Frühjahr 2020 mussten hier die erforderlichen Einschränkungen und Bedingungen mitgedacht werden: eine Recherche, welche im realen Raum, dem Home-Office und seiner unmittelbaren Umgebung seinen Ausgangspunkt findet und welche als fertiges Forschungsprojekt innerhalb des Seminars im digitalen Raum präsentiert und vermittelt werden kann. Konkret bedeutete dies eine Reduktion gewohnter technischer Möglichkeiten und Materialien sowie gleichzeitig eine experimentelle Offenheit gegenüber letzteren. Die Materialität und deren (ästhetische) Umdeutung im Kontext alltäglicher Dinge des Natur- und Sozialraums rückten in den Fokus künstlerischen Forschens, „Not“ sollte hier erfinderisch machen.

**Literaturverzeichnis**

Alexenberg, Mel: *The Future of Art in a Postdigital Age: From Hellenistic to Hebraic Consciousness*. Bristol/Chicago 2011

Arns, Inke: *Post-Internet Art: Normcore in Zeiten des Hyperkapitalismus* 2014

Bader, Nadja: *Zeichnen - Reden - Zeigen. Wechselwirkungen zwischen Lehr-lern-Dialogen und Gestaltungsprozessen im Kunstunterricht*. München: kopaed 2019

Badura, Jens: Erkenntnis (sinnliche). S.43-48. In: Badura, Jens/ Dubach, Selma/ Haarmann, Anke/ Mersch, Dieter/ Rey, Anton/ Schenker, Christoph/ Toro Pérez, Germán (Hrsg.): Künstlerische Forschung. Ein Handbuch. Zürich-Berlin: Diaphanes 2015

Baier, Andrea / Hansing, Tom / Müller, Christa / Werner, Katrin (Hrsg.): Die Welt reparieren. Open Source und Selbermachen als postkapitalistische Praxis. Bielefeld 2016

Bippus, Elke: Künstlerisches Forschen. S. 65-68. In: Badura, Jens/ Dubach, Selma/ Haarmann, Anke/ Mersch, Dieter/ Rey, Anton/ Schenker, Christoph/ Toro Pérez, Germán (Hrsg.): Künstlerische Forschung. Ein Handbuch. Zürich-Berlin: Diaphanes 2015

Bredenkamp, Horst: Denkende Hände - Überlegungen zur Bildkunst der Naturwissenschaft. S.109-132. In: Lessl, M./ Mittelstraß, J. (Hrsg.): Von der Wahrnehmung zur Erkenntnis – From Perception to Understanding. Berlin, Heidelberg: Springer-Verlag 2005

Bredenkamp, Horst: Art History and Prehistoric Art. Rethinking their Relationship in the Light of New Observations (Übers. Mitch Cohen). Groningen: The Gerson Lectures Foundation 2019

Brenne, Andreas: „Künstlerisch-Ästhetische Forschung“ Kunstpädagogik im Kontext der frühen und mittleren Kindheit. Köln: Kunstpädagogische Positionen, Universität Köln. Herausgeber: Andrea Sabisch, Torsten Meyer, Heinrich Lüber, Eva Sturm ; Universität zu Köln 2019

Brohl, Christine: Künstlerische Forschung und Kulturelle Bildung. Gedanken zur Entwicklung von kunstpädagogischer Professionalität in Schule und Hochschule. BDK-Mitteilungen 1 2019

Drews, Jonathan: Ästhetische Rationalität als kunstpädagogisches Paradigma bei Gunter Otto. München 2018

Haarmann, Anke: Künstlerische Praxis als methodische Forschung? In: Band 2: Experimentelle Ästhetik, VIII. Kongress der Deutschen Gesellschaft für Ästhetik 2011, Herausgegeben von Ludger Schwarte <http://www.dgae.de/wp-content/uploads/2011/09/Haarmann.pdf> [abgerufen am 28. November 2020].

Harman, Graham: Der dritte Tisch. In: Christov-Bakargiev, Carolyn (Hrsg.): Das Buch der Bücher. Ostfildern 2012, S. 540-542.

Haas, Malka / Gavish, Tzila: Touching Reality: On the Co-construction of Knowledge and Identity in the Junkyard Playgrounds of Israel. Washington DC. 2008

Heidegger, Martin: Der Ursprung des Kunstwerkes. Ditzingen 1986

Kathke, Petra: Materialität inszenieren - Ein Desiderat im Handlungsfeld künstlerischer Lehre. In: Autsch, Sabine / Hornäk, Sara (Hrsg.): Material und künstlerisches Handeln. Positionen und Perspektiven in der Gegenwartskunst. Bielefeld 2017, S. 23-51.

Kathke, Petra: Mit den Augen den Händen folgen, die dem Verstand vorausseilen ... – Haptisch-visuelle Erfahrungen und raumbezogenes Gestalten. In: Kunst + Unterricht 2014(381/382): 88-92.

Klein, Kristin: Kunst und Medienbildung in der digital vernetzten Welt. Forschungsperspektiven im Anschluss an den Begriff der Postdigitalität. S.16-25. In: Klein, Kristin / Noll, Willy (Hrsg.): Postdigital Landscapes. Köln: zkmb Zeitschrift Kunst Medien Bildung. Andreas Brenne / Christine Heil / Torsten Meyer / Ansgar Schnurr (Herausgeber\*innen im Auftrag der Wissenschaftlichen Sozietät Kunst Medien Bildung e.V.) 2019

Krebber, Gesa: Kollaboration in der Kunstpädagogik - Studien zu neuen Formen gemeinschaftlicher Praktiken unter den Bedingungen digitaler Medienkulturen. Schriftenreihe Kunst Medien Bildung. Band 4, München 2020

Leontjew, Alexei Nikolajewitsch: Der allgemeine Tätigkeitsbegriff. In: Leontjew, Alexej A. et al. (Hrsg.): Grundfragen einer Theorie der sprachlichen Tätigkeit. Stuttgart 1984, S. 13-30.

Löw, Martina, & Sturm, Gabriele: Raumsoziologie. In: F. Kessl, C. Reutlinger, S. Maurer, & O. Frey (Hrsg.), Handbuch Sozialraum (1. Auflage) (S. 31-48). Wiesbaden: VS Verlag für Sozialwissenschaften 2005, <https://nbn-resolving.org/urn:nbn:de:0168-ssoar> [aufgerufen am 27. November 2020].

Leroi-Gourhan, André: Hand und Wort - Die Evolution von Technik, Sprache und Kunst. Frankfurt a.M. 1987

Merleau-Ponty, Maurice: Phänomenologie der Wahrnehmung. Berlin 1966

Mersch, Dieter: Rezeptionsästhetik/ Produktionsästhetik/ Ereignisästhetik. S. 49-64. In: Badura, Jens/ Dubach, Selma/ Haarmann, Anke/ Mersch, Dieter/ Rey, Anton/ Schenker, Christoph/ Toro Pérez, Germán (Hrsg.): Künstlerische Forschung. Ein Handbuch. Zürich-Berlin: Diaphanes 2015

Miller, Daniel (Hrsg.): Materiality. Durham NC 2005

Muchow, Martha: Zur Frage einer Lebensraum- und epochaltypologischen Entwicklungspsychologie des Kindes und Jugendlichen. Hamburg 1931

Müller, Oliver: Selbst, Welt und Technik. Berlin 2013

Nikitinski, Oleg: Zum Ursprung des Spruches nulla dies sine linea. S. 430–431. In: Rheinisches Museum für Philologie 142 1999, <http://www.rhm.uni-koeln.de/142/M-Nikitinski.pdf> [aufgerufen am 04. Dezember 2020].

Otto, Gunter: Kunst als Prozeß im Unterricht. Braunschweig, 1969

Pfennig, Reinhard: Gegenwart der bildenden Kunst. Erziehung zum bildnerischen Denken. Oldenburg 1967

Polanyi, Michael: The Tacit Dimension. New York 1966

Reuter, Oliver M.: Experimentieren. München 2007

Rübel, Dietmar: Begriff der Plastizität: Kunstgeschichte des 20. JH

Schmücker, Reinald: Künstlerisch forschen. S.123-144. In: Sigmund, Judith: Wie verändert sich Kunst, wenn man sie als Forschung versteht? Bielefeld: transcript Verlag 2016

Schütze, Konstanze: Bildlichkeit nach dem Internet - Aktualisierungen für eine Kunstvermittlung am Bild. Schriftenreihe Kunst Medien Bildung. Band 3, München 2020

Schwerdtfeger, Kurt: Bildende Kunst und Schule. Hannover 1953

Selle, Gert: Gebrauch der Sinne. Eine kunstpädagogische Praxis. Reinbek bei Hamburg 1988

Tröndle, Martin/Warmers, Julia (Hrsg.): Kunstforschung als ästhetische Wissenschaft: Beiträge zur transdisziplinären Hybridisierung von Wissenschaft und Kunst. Bielefeld: transcript 2011

Wagner, Monika: Lexikon der Künstlermaterialien, Quellensammlung Materialästhetik

zur Lippe, Rudolf: Sinnenbewußtsein: Grundlegung einer anthropologischen Ästhetik. Reinbek bei Hamburg 1987 <<http://irights-media.de/webbooks/jahresrueckblick1415/chapter/post-internet-art-normcore-in-zeiten-des-hyperkapitalismus/>>.

**Katharina Brönnecke**, M.Ed., Jg. 1985, arbeitet als wissenschaftliche Mitarbeiterin an der Universität Osnabrück am Institut für Kunst/ Kunstpädagogik. Sie ist Mitglied der Arbeitsgruppe Translationen von Migration an der Universität Osnabrück sowie der AG Künstlerische Forschung an der Universität Bremen. Ihre Dissertation befasst sich mit der Entstehung künstlerischer Narrative durch die Translation traditioneller Zeichen und künstlerischer Motive innerhalb transkultureller Kommunikationsprozesse. Zuvor studierte sie Kunst und Germanistik an der Universität Osnabrück und war als Mode- und Produktdesignerin tätig.

**Andreas Brenne** (\* 1966) ist Professor für Kunstdidaktik/Kunstpädagogik an der Universität Osnabrück. Er studierte Lehramt Primarstufe (Kunst, Mathematik, Deutsch und Sachunterricht) an der Westfälische-Wilhelms-Universität Münster, sowie Freie Kunst an der Kunstakademie Münster. Von 2000 –2007 war er Lehrer an den Grundschulen in NRW. Von 2007–2012 war er Professor für „Ästhetische Bildung und Bewegungserziehung“ an der Universität Kassel. Er fungiert als Vorstandsmitglied der Wissenschaftlichen Sozietät Kunst Medien Bildung. Seine Arbeitsschwerpunkte sind Kunstpädagogik, Künstlerisch-ästhetische Forschung, Grundschulpädagogik, Qualitativ-empirische Unterrichtsforschung und Kulturelle Bildung.