

Sara Lüscher

unterwegs

Im künstlerischen Prozess



Mentorat: Doz. Bernadett Settele und Prof. Hannes Rickli
Zürcher Hochschule der Künste
Master of Arts in Art Education
Vertiefung Kunstpädagogik
Frühlingssemester 2023

unterwegs

Im künstlerischen Prozess

Die vorliegende Arbeit zum künstlerischen Prozess ist ein Selbstversuch, der bewusste und unbewusste Denk- und Handlungsmuster erforscht und diese sichtbar und verhandelbar macht.

Was bewegt mich?

Welche Bewegungen gehen von mir aus?

Welche Richtungen schlage ich ein?

Was bewegt sich auf mich zu, wo wende ich mich ab?

Und was trägt schliesslich dazu bei, dass sich neue Fragen bilden und Ideen entstehen?

Ich gehe mit meinen physischen und kognitiven Bewegungen zeichnend, lesend, schreibend und erzählend mit. Im Mitgehen lasse ich mich von meinen Bewegungen lenken und ablenken, ohne zu wissen, wohin diese führen.

Das Schreiben wird zum Medium und zur Methode. Nach und nach zeichnet sich ein Weg durch Stadt, Land, Herz und Hirn und verliert sich irgendwann in der gesprochenen Sprache.

Mein Vorgehen ist nicht linear, sondern ein bewegtes Tun, in Form eines künstlerischen, nicht abgeschlossenen Prozesses.

Inhaltsverzeichnis

leicht	7
immer	19
darüber	23
während	35
durch	43
dazwischen	57
gegenüber	67
aber	77
vorher	83
Anhänge	91
Alltagswege	93–167
Margaret Raspé	169
Francis Alÿs	175
Lidija Burčak	183
[spökən skript] 1–3	188–191
Bilder	192–197
Quellenverzeichnis	198–202
Danke	204–205
Eidesstattliche Erklärung	207

leicht

«Das klärt sich im Verlauf des künstlerischen Prozesses», nickt die Dozentin mit einer handgelenkkreisenden Geste, die Finger leicht abgespreizt.

In meiner Ausbildung an der Zürcher Hochschule der Künste, in meinem Berufsalltag als Lehrperson für Bildnerisches Gestalten wie auch sonst in meinem Umfeld wird der Begriff «künstlerischer Prozess» oder «kreativer Prozess» oft verwendet. Er beschreibt grob den Vorgang und Zeitraum vor dem Produkt, vor dem Kunstwerk und vor einer abschliessenden Erkenntnis. Diverse Modelle unterteilen den Prozess in Phasen, Methoden, optimieren ihn in unterschiedlichsten Disziplinen.

«Künstlerischer Prozess» ist ein Zauberwort. Der Ausdruck verhüllt individuelle Aspekte und Erfahrungen eines bestimmten Zeitraums und normiert sie in einem Atemzug. Offensichtlich gibt es viele Wege, bewusste, unbewusste, geplante und zufällige, die zu einem Produkt, einem Kunstwerk oder einer Erkenntnis führen, und diverse Vorstellungen und Modellierungen eines solchen Weges.

In der Kunstgeschichte beginnen die expliziten Verhandlungen des künstlerischen Prozesses bereits in der Frühromantik: «Andre Dichtarten sind fertig und können nun vollständig zergliedert werden.

Die romantische Dichtart ist noch im Werden; ja das ist ihr eigentliches Wesen, dass sie ewig nur werden, nie vollendet sein kann. [...] Sie allein ist unendlich, wie sie allein frei ist, und das als ihr erstes Gesetz anerkennt, dass die Willkür des Dichters kein Gesetz über sich leide.»¹

In Georg Wilhelm Friedrich Hegels Vorlesungen über die Ästhetik in den 1820er-Jahren wird der künstlerische Prozess folgendermassen zum Thema: «Das Gebundensein an einen besonderen Gehalt und eine nur für diesen Stoff passende Art der Darstellung ist für den heutigen Künstler etwas Vergangenes und die Kunst dadurch ein freies Instrument geworden, das er nach Massgabe seiner subjektiven Geschicklichkeit in Bezug auf jeden Inhalt, welcher Art er auch sei, gleichmässig handhaben kann. Der Künstler steht somit über den bestimmten konsekrierten Formen und Gestaltungen und bewegt sich frei für sich, unabhängig von dem Gehalt und der Anschauungsweise, in welcher sonst dem Bewusstsein das Heilige und Ewige vor Augen waren.»²

In Schlegels Zitat entzieht sich die Kunstform durch ihre Prozesshaftigkeit den Regeln und Gesetzen. «Sie allein ist unendlich, wie sie allein frei ist, und das als ihr erstes Gesetz anerkennt, dass die Willkür des Dichters kein Gesetz über sich leide.» In Hegels Zeilen «Der Künstler steht somit über den bestimmten konsekrierten Formen und Gestaltungen und bewegt sich frei für sich» befreien sich die Kunstschaffenden von den Vorstellungen der Gehaltsformen.

¹ Schlegel, 1796-1801, S. 182f

² Hegel, 1835-1838, S.684. Anm. Das Zitat entnehme ich der Vorlesungsfolie 20 der Sitzung «Hegel» von Jörg Scheller, ZHdK, 4. 5.2021

Die Zitate beschreiben zwar erstmals den künstlerischen Prozess, sprechen ihm jedoch keine Priorität oder gar eine Autonomie zu. Der eigentliche Moment der «produktionsästhetischen Wende» aus Sicht der Kunstgeschichte findet schliesslich im 20. Jahrhundert statt. Die Philosophin und Künstlerin Anke Haarmann hat ihn folgendermassen skizziert: «Der Prozess der Genese einer künstlerischen Arbeit rückt in das Zentrum der Aufmerksamkeit und Künstler:innen nehmen diesen Prozess als fundamentale Phase der Entwicklung einer Arbeit wahr, die von Erkenntnisinteresse geleitet ist und einer systematischen Form-Inhalt-Korrelation folgt.»³

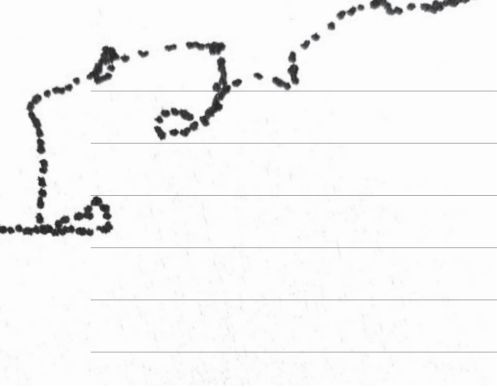
«Im Atelier war ich auf mich selbst gestellt», notiert der Künstler Bruce Nauman. «Das warf dann die grundlegende Frage auf, was ein Künstler tut [...] An diesem Punkt rückte die Kunst als Tätigkeit gegenüber der Kunst als Produkt in den Vordergrund. Das Produkt ist nicht wichtig für das eigene Bewusstsein.»⁴

In der vorliegenden Arbeit erforsche ich den künstlerischen Prozess. Den Prozess verstehe ich als ein Tun, ein Gehen, ein Entwickeln, ein Werden, als ein System von Bewegungen.⁵ Physische und kognitive Bewegungen, die den Prozess bilden und formen, die ihm eine Gestalt und eine Beschaffenheit geben. Stelle ich den künstlerischen Prozess in den Mittelpunkt meiner Untersuchung, stehe ich vor dem Problem der Singularität.

³ Haarmann, 2011, S. 1

⁴ Haarmann, 2019, S. 45

⁵ Wikipedia, Prozess-Definition



Ich beschliesse, um Spekulationen zu vermeiden, von meinem eigenen künstlerischen Prozess auszugehen. Um meine physischen und kognitiven Bewegungen im Prozess aufzuzeigen, muss ich sie sichtbar machen. Sichtbarkeit erschaffe ich, indem ich meinen Bewegungen im Prozess folge, mit meinen Bewegungen mitgehe, sie aufzeichne, aufschreibe und erzähle.

Das Mitgehen als Methode bedeutet, dass ich einerseits in Bewegung bin und mich andererseits selbst in der Bewegung begleite, beobachte und befrage. Ich bewege mich im Mitgehen in den Rollen der Künstlerin und Vermittlerin hin und her. Während des Mitgehens blicke ich zusätzlich auf Bewegungen in den künstlerischen Prozessen von Margaret Raspé, Francis Alÿs und Lidija Burčak und versuche, ihre Bewegungen nachzuvollziehen und in Bezug zu setzen.

Den vorliegenden Text verfasse ich in der Art und Weise, in der ich mit meinen Bewegungen mitgehe: künstlerisch und essayistisch.⁶ Das Schreiben ist Medium und Methode zugleich. Als Werkzeug dient mir das Schreiben dazu, Gedanken festzuhalten und sichtbar zu machen. Ich versuche nicht wie ursprünglich gelernt, Fertiges festzuschreiben, sondern durch das Schreiben Neues, nicht Antizipierbares, Eigenes zu entwickeln. Ausgehend von der

⁶ Das Essay, wörtlich als «Versuch» übersetzt, meint ein tastendes und erwägendes Verfahren, ein auf Erkenntnis ausgerichtetes Tun, das sich seinem Gegenstand als einem Unbekannten nähert, um ihn zu erkunden.
Vgl. Busch, 2018, S. 235-238

Annahme, dass ein solcher Umgang mit Sprache «andere» Erkenntnisse zeigt, wird mein Schreiben epistemisch.

Das suchende Vorgehen ist nicht linear, sondern ein bewegtes Tun, im Sinne eines künstlerischen, nicht abgeschlossenen Prozesses, kreisend, Redundanzen zulassend. Ich lasse mich von meinen physischen und kognitiven Bewegungen lenken und ablenken, die Bewegungen navigieren mich. Sich im «Werden» aufhalten, ist nicht unproblematisch. Ständig suche ich nach Klarheit, nach einem Plan, einem Ziel, nach einer Absicht, nach einer Aussicht, nach einem Ausweg. Das «Werden» ist ein Aushalten und Vertrauen. Das Aushalten eines Nebels, der manchmal dichter und manchmal lichter wird. Doch das Verweilen im «Werden» lohnt sich: die Auseinandersetzung mit den Bewegungen, die im künstlerischen Prozess passieren, birgt für mich als Künstlerin und Kunstvermittlerin eine der wichtigsten Fragen: Was trägt dazu bei, dass sich neue Fragen bilden und eigene Ideen entstehen?

Meine Erfahrungen und Erkenntnisse erachte ich auch in Bezug auf den Kunstunterricht interessant. Das Erforschen meines Prozesses erfordert eine Disziplin und Aufmerksamkeit, die ich bei meinen Schüler:innen im Kunstunterricht immer wieder einfordere: Das Festhalten, was gerade passiert. Bewegungen und Überlegungen wahrnehmen und sichtbar machen. Nebst der Nachvollziehbarkeit von aussen entwickeln sich in den Reflektionen über das Festgehaltene neue Fragen und dadurch eigene Ideen.

Das Verfassen der vorliegenden Arbeit soll in der Form sichtbar und im Lesen erfahrbar werden: Ich biete Bewegungen an.

Zusätzliche Bewegungen, ergänzende Bewegungen oder dieselbe Bewegung in einem anderen Raum.

Der Text kann also einerseits linear oder sprunghaft-schweifend, den *und auch*-Hinweisen folgend, gelesen werden.

In Momenten des Blätterns oder Scrollens darf ein Raum für die Bewegungen der Lesenden entstehen.

immer

Ich verstehe «Bewegung» als eine Veränderung, als ein Werden, als Gegensatz zu Stillstand, zu Unveränderlichem, Ewigen und Statischem.

Eine Bewegung ist Zusammenhang. Eine Bewegung ist Übergang. Einer Bewegung liegt immer etwas zugrunde, das Bewegung erfährt: Körper, Dinge, Gedanken, Gefühle können bewegt werden.

Bewegungen haben eine Richtung.

Eine Richtung in einem Raum.

Bewegungen schaffen Raum.

Bewegungen haben eine Form.

Bewegungen können sichtbar gemacht werden.

Nicht sichtbare Bewegungen werden durch ihre Abwesenheit sichtbar.

Stillstand existiert nur durch Bewegung.

Bewegungen verursachen Energie. Bewegungen brauchen Energie.

Unerwartete Bewegungen: Zucken. Zappeln. Zwinkern. Reflexe.

Automatische Bewegungen.

Bewegungen können kontrolliert werden.

Bewegungen können ausser Kontrolle geraten.

Bewegungen stehen still, sobald ich sie festhalte.

Haben Bewegungen noch ein anderes Ziel, als andere Bewegungen zu verursachen?

Aristoteles ging davon aus, dass jede Bewegung von etwas ausgelöst wird, es also immer etwas gibt, das bewegt, und etwas, das bewegt wird. Dasjenige, was bewegt wird, wird entweder wieder von etwas anderem bewegt oder von sich selbst. Da alles, was bewegt ist und bewegt, ein Mittleres⁷ ist, kann der erste Beweger kein Selbstbeweger sein. Um einen unendlichen Regress zu vermeiden, schliesst Aristoteles, dass der Anfang unbewegt bewegend sein muss.⁸

⁷ Anm. ein Mittleres: sich in der Mitte zwischen zwei Bewegungen befindend Zwischen zwei Bewegungen vermittelnd.

⁸ Vgl. Brockhaus Online, «Unbewegter Beweger»

darüber

Gemäss Aristoteles liegt jeder Bewegung eine Bewegung zu Grunde. Ich versuche, den philosophischen Gedanken auf mich wirken zu lassen und auf mein Vorhaben zu übertragen. Körperbewegungen werden durch bewegte Signale ausgelöst. Bewegte Signale im Gehirn werden durch kognitive Bewegungen, durch Gedanken, angestossen. Physische Körperbewegungen lösen wiederum neue kognitive Bewegungen aus. Ich beschliesse, bei meinen kognitiven Bewegungen anzusetzen, um mein System von Bewegungen zu erforschen. Um meine kognitiven Bewegungen sichtbar zu machen, greife ich zu Stift und Papier.

Worüber denke ich nach? Wie bewegen sich meine Gedanken?

Die Schwierigkeit, meine Gedanken in Worte zu fassen, sie zu versprachlichen und festzuhalten, erfahre ich in unzähligen Versuchen. Die von den Surrealisten in den zwanziger Jahren begründete Methode des «Automatischen Schreibens» versucht die Hürde der Übersetzung von Gedanken in Worte zu überwinden. Die «écriture automatique» entwickelte sich unter dem Einfluss von Studien des Psychologen Pierre Janets zum «psychologischen Automatismus» (1889) und der Traumdeutung (1900) Sigmund Freuds. Die Schreibgeschwindigkeit und der Zufall spielen in dieser Methode eine ebenso wichtige Rolle wie die Infragestellung der Sprache als Kommunikationsmittel.

André Breton⁹ schreibt in den Anweisungen zur Ausführung der «écriture automatique» im Surrealistischen Manifest folgende Sätze: «Lassen Sie sich etwas zum Schreiben bringen, nachdem Sie es sich irgendwo bequem gemacht haben, wo Sie ihren Geist so weit wie möglich auf sich selbst konzentrieren können. Versetzen Sie sich in den passivsten oder den rezeptivsten Zustand, dessen Sie fähig sind. Sehen Sie ganz von Ihrer Genialität und von Ihren Talenten und denen aller anderen ab.»¹⁰

Der rezeptive Zustand scheint im Schreiben einer «écriture automatique» ausschlaggebend, um sich den eigenen Gedanken überhaupt bedienen zu können. Das Navigationssystem, welches uns in unseren «mental Karten» ausrichtet und in Schach hält, wird im rezeptiven Zustand vollständig deaktiviert¹¹. Der ständig überprüfende Denkprozess verliert durch die Deaktivierung die Kontrolle, löst sich von seinen Strukturen und verselbstständigt sich. Gemäss Breton zeichnet sich der rezeptive Zustand durch eine wert- und interpretationsfreie Betrachtung der eigenen Gedanken und einer Absichtslosigkeit dem Erkenntnisgewinn und der

⁹ André Breton, 1896-1966, Dichter, Schriftsteller und wichtigster Theoretiker des Surrealismus.

¹⁰ Breton, 1986, S. 29

¹¹ Anm. Kognitions- und Neurowissenschaftler:Innen kamen zum Schluss, dass ein Navigationssystem die Basis unseres Denksystems bildet, und das Gehirn Informationen über unsere räumliche Umwelt in sogenannten kognitiven Räumen speichert. Diese würden nicht nur geografische Daten betreffen, sondern auch die Beziehungen zwischen Objekten und Erfahrungen. Solche kognitiven Räume entsprächen mentalen Karten, in die wir unsere Erfahrungen einordnen. So besitze alles, was wir im Alltag wahrnehmen, physische und emotionale Eigenschaften, seien es Personen oder Objekte, welche im Gehirn abgespeichert würden. Science Online, 2018

Empfangen von der

Erkenntnisnutzung gegenüber aus.

Was jedoch nicht in Bretons Anleitung zur «écriture automatique» steht, ist wie dieser vielversprechende «rezeptive Zustand» herbeizuführen sei. Einen empfangenden Aufmerksamkeitsmodus finde ich in der buddhistischen Lehre und in der Meditationspraxis, insbesondere in der Lehre der Bewegung der Achtsamkeit. Die Achtsamkeit, per Definition ein Zustand der Geistesgegenwart, eine Form der Aufmerksamkeit, die ein spezifischer Wahrnehmungs- und Bewusstseinszustand hervorruft, welcher Gedankenströme, Erinnerungen und Emotionen betrachtet, jedoch nicht darüber nachdenkt und die Gedanken somit auch nicht bewertet.¹²

Im Surrealistischen Manifest weist Breton darauf hin, dass es sich empfiehlt, den rezeptiven Zustand kurz nach dem Erwachen oder vor dem Schlafen hervorzurufen.¹³ Eine eigene Erfahrung beschreibt er folgendermassen: «Eines Abends also, vor dem Einschlafen, vernahm ich, so deutlich ausgesprochen, dass es mir unmöglich war, ein Wort daran zu ändern, abgetrennt jedoch vom Klang irgendeiner Stimme, einen recht merkwürdigen Satz; er hatte keinen Bezug zu irgendwelchen Geschehnissen, in die ich nach bestem Gewissen zu diesem Zeitpunkt verwickelt war, es war ein Satz, der mir eindringlich erschien, ein Satz, möchte ich sagen, der ans Fenster klopfte. Rasch nahm ich davon Kenntnis und wollte es dabei belassen, als mich sein organischer Aufbau stutzig machte.

¹² Vgl. Mindfulness Swiss, URL: mindfulness.swiss/achtsamkeit/

¹³ Breton, 1986, S. 22

Dieser Satz versetzte mich wirklich in Erstaunen.»¹⁴

Nebst meinen ähnlichen Erfahrungen des rezeptiven Zustands vor dem Einschlafen¹⁵, erinnere ich mich an ein Essay von Peter Handke. Handke schreibt in «Versuch über die Müdigkeit»: «Ich tat, weit bis in den Abend hinein, nichts mehr als sitzen und schauen; es war, als bräuchte ich dabei auch nicht einmal Atemholen. [...] Das Schauen dieses Müden war eine Tätigkeit, es tat etwas, es griff ein: die Akteure des Spiels wurden besser durch es, noch schöner – zum Beispiel, indem sie sich vor solchen Augen mehr Zeit liessen. Dieser langsame Lidschlag liess sie gelten – brachte sie zur Geltung. Dem dergestalt Schauenden wurde von der Müdigkeit seinerseits das Ich-Selbst, das ewig Unruhe stiftende, wie durch ein Wunder von ihm weggenommen: alle sonstigen Verzerrungen, Angewohnheiten, Ticks und Sorgenfalten von ihm abgefallen, nichts mehr als die gelösten Augen [...] Dank meiner Müdigkeit wurde die Welt ihre Namen los und gross.»¹⁶

In diesem Text offenbart sich das schöpferische wie auch das subversive Potential, welches die Auswirkung der Müdigkeit auf die Wahrnehmung hat. Eine Müdigkeit der Produktivität, der Verwertbarkeit und der Zielgerichtetheit des Handelns.

Nebst dem Dämmerzustand scheinen auch weitere körperliche Faktoren einen Einfluss auf die Erlangung des rezeptiven Zustands

¹⁴ Breton, 1986, S. 16

¹⁵ Anm. Einen Zustand den ich oft als quälend empfinde, denn er stellt sich zwischen mich und den ersehnten Schlaf. Ich kann mich meinen Gedanken nicht entziehen, sondern bin ihnen und ihrer Vorführung ausgeliefert.

¹⁶ Handke, 2012, S. 28

zu haben. Knut Hamsun¹⁷ bringt die Art Offenbarungen, von welcher Handke wie auch Breton¹⁸ sprechen, mit dem Hunger in Zusammenhang. Gemäss diesen Darstellungen lässt sich feststellen, dass sich der rezeptive Zustand einfacher in körperlichen «Übergangsstadien» einstellen lässt.

und auch

Diese Beobachtungen kann ich aus eigener Erfahrung bestätigen. Den neutralisierenden Einfluss meines müden Geistes, oder körperliche Einflüsse wie Hunger oder Krankheit, lassen mich Dinge anders wahrnehmen, längst Bekanntes zeigt sich mir neu, fällt plötzlich auf, inspiriert und zeigt sich überraschend. «Ich hatte den Eindruck, und ich habe ihn immer noch [...], dass das Tempo des Denkstroms nicht grösser ist als das des Redestroms, und, dass das Denken nicht unbedingt die Zunge oder gar die Feder am Mitkommen hindert.»¹⁹ Mit dieser Auffassung beschrieben Breton und sein Freund Philippe Soupault Unmengen von Papier und schufen mit der Methode der «écriture automatique» 1919 eines der bedeutendsten surrealistischen literarischen Werke: «Les Champs Magnétiques». «Die Leichtigkeit der Ausführung tat das ihre. Am Ende des ersten Tages konnten wir uns um die fünfzig so gewonnene Seiten vorlesen und unsere Ergebnisse vergleichen.»²⁰

¹⁷ Brockhaus Online, «Knut Hamsun»

¹⁸ «Tatsache ist, dass ich zu dieser Zeit nicht regelmäßig jeden Tag gegessen habe.» Breton, 1986, S. 24

¹⁹ Breton und Soupault, 1981, S. 146

²⁰ Breton, 1986, S. 25

Lange halte ich das automatische Schreiben nicht aus, immer wieder versuche ich zu erkennen und zu verstehen. Was führe ich hier vor? Breton und Soupault schaffen das, woran ich scheitere: ihre Gedanken als Sprache wahrzunehmen und in Einklang mit einem Schreiben zu bringen. Ich verstehe meine Gedanken erst gar nicht. Sind meine Gedanken überhaupt Worte? Oder doch eher Bilder? Oder Gefühle? Oder alles zusammen? Noch bevor ich schreibe, überprüfe ich die Formulierungen, ob sie zu dem, was ich denke, dass ich denke, passen. Und wenn ich schlussendlich etwas aufschreibe, befrage ich das Geschriebene sofort wieder, ob es tatsächlich mit dem Gedachten übereinstimmt. Die ständig überprüfenden Bewegungen strengen mich an. Ich würde gerne aufgeben und etwas anderes tun. Ich zwingen mich, weiterzuschreiben, mich nur auf die Handlung zu konzentrieren und den Worten und ihren Bedeutungen keine Beachtung mehr zu schenken.

Seite 192 und 193

während

Ich schreibe in einem bestimmten Rhythmus. Die Worte verändern sich nun, sie verlieren ihre Lesbarkeit, werden undeutlich und zu Linien und Strichen. In der Stille wird das Geräusch des bewegten Stiftes auf dem Papier deutlich, fast schon laut, und lenkt meine Aufmerksamkeit auf die Handlung. Meine Handkante pflügt sich von links nach rechts über das Geschriebene, verwischt das Bild der Zeichen auf dem Papier, die Spitze des Stiftes arbeitet sich unermüdlich voran.

und auch

Die aneinanderhängenden kreisenden Bewegungen der Stiftspitze, die in meine Hand übergehen, erinnern mich an die Geste der Dozentin, die das Wort «künstlerischer Prozess» im Seminar untermalt. «Das klärt sich im Verlauf des künstlerischen Prozesses.» «Es beginnt alles damit, dass uns etwas auffällt, uns befremdet, beunruhigt, anlockt, abschreckt, mitreisst, und ähnlich steht es mit dem, was uns in den Sinn kommt, was uns einfällt. Wir beginnen immer aufs Neue ausserhalb unser selbst, indem wir auf etwas antworten, das uns widerfährt, zustösst, zufällt», formuliert Waldenfels in der Einleitung von Sabischs Forschung «Inszenierung der Suche».²¹

²¹ Waldenfels, 2007, in Sabisch «Inszenierung der Suche», S. 9

37

Prozess kreisend kontinuierlich entwickeln wird, und darauf, dass sich das am Ende Entstehende als Folge von unseren Bewegungen zeigt.

Die Bewegungen der Dozentin und meine zeichnende Hand erhalten jetzt eine zentrale Rolle in meinen Gedanken und ihre Geste manifestiert und materialisiert sich in meinen Schriftzeichnungen. Die künstlerische Forscherin Judith Dobler²⁴ spricht in ihren Ausführungen «Experimente zwischen Zeichnen und Denken» von einem physischen Leib als einem «Körperapparat» oder einem «ausführenden Instrument», das die Zeichnenden in eine andere Bewusstseinssebene versetzt. Der Leib ist gleichzeitig vollkommen involviert in eine Konzentration, zugleich angespannt und entspannt, fokussiert nur auf ein Ziel, das Zeichnen. Im Leib selbst, dem Körperinstrument, liegt nun die Steuerung von Bewegungen, die unbewusst erfolgen. Eine bewusste Reflexion während des Zeichnens wird demnach unmöglich, weil das Wahrnehmen und Denken in den Leib hineinverlagert wird.²⁵

Ich schliesse die Augen, um meinen überprüfenden Blick auszu-schalten. Meine Aufmerksamkeit liegt nun gebündelt in den schrei-benden Bewegungen meiner Hand, welche bereits die Kontrolle der Ausführungen übernommen hat, und «irgendwas» tut.

²⁴ Judith Dobler, URL: judithdobler.de

²⁵ Dobler, 2014, S. 18

Seite 169

Ich lasse es zu.

Es fühlt sich besser an, als meine anstrengenden Versuche, meine Gedanken in Worte zu überführen mit der Methode der «écriture automatique».

Ich halte inne und betrachte das vor mir liegende Blatt. Die Linien und Striche erinnern mich an eine Karte mit Spuren und Wegen.

und auch

durch

«The lines that direct us, as lines of motion as well as lines of thought, are in this way performative: they depend on the repetition of norms and conventions, of routes and paths taken, but they are also created as an act of repetition».²⁶

Das Zitat der Wissenschaftlerin Sara Ahmed lese ich zufällig. Die Worte «lines of motion», «lines of thought» und «created as an act of repetition» wecken meine Aufmerksamkeit. Was meint Ahmed mit «lines that direct us»? Ich lese das Zitat so: Ahmed erörtert die Idee, dass (Lebens-)Wege nicht einfach vorgegeben sind, sondern vielmehr durch die Wiederholung und die Verstärkung von Normen und Konventionen entstehen. Dies würde bedeuten, dass die Wege, die uns führen, sowohl in Bezug auf unsere körperlichen Bewegungen als auch auf unsere Denkprozesse performativ sind und durch die wiederholten Handlungen und Verhaltensweisen ständig verstärkt werden. Ahmed wendet diese Idee auf die Konstruktion von Geschlecht, Reproduktion von Hierarchien und die Aufrechterhaltung institutioneller Machtdynamiken an. Sie schlägt vor, durch die Anerkennung des performativen Charakters dieser «lines» die

²⁶ Ahmed, 2006, S. 16

Anm. «lines» sind nicht gleichzusetzen mit Wegen im eigentlichen Sinne. Es sind die Bedingungen, die Umstände, die vorgesehenen Pfade, die gesellschaftlichen Erwartungen, die Konventionen, welche die «lines» mitbestimmen.

Seite 190

Normen und Konventionen zu hinterfragen und dadurch neue Handlungs- und Denkmöglichkeiten zu eröffnen.

Was sind die «lines that direct me» als Mutter von drei Kindern, als Lehrperson für Bildnerisches Gestalten und als Studierende der Kunstpädagogik? Ich versuche die Bewegungen in meinen unterschiedlichen Rollen zu verknüpfen, sie zu verweben, sie in Einklang zu bringen. Ich stelle mir die drei Kontexte wie überlagerte Netze vor. Durch die Überlagerung entstehen Stellen die engmaschiger sind als andere. Die Netze sind in ständiger Bewegung und beeinflussen sich gegenseitig. Und so fühlt es sich an: «Everything is moving – nothing is out of control».²⁷

und auch

Ich führe in meinem Alltag unzählige physische Bewegungen aus, die in bewussten und unbewussten Handlungen münden. Ich führe meine Bewegungen in kontrolliert bemessenen Einheiten aus. Die Einheiten bestehen aus Zeit und Raum. Kleine unauffällige Gesten, die zu Bewegungen werden, die Ziele und Absichten haben, die

²⁷ Schaub, 2005, S. 67

Anm. Das Zitat «Everything is moving – nothing is out of control» finde ich in Janet Cardiff's «The Walk Book». Die Künstlerin ist bekannt für ihre Audiowalks. Sie lässt Teilnehmende mit einer Karte und einem MP3-Player Orte erkunden. Auf diesen Spaziergängen sind über Kopfhörer Geräusche und Cardiffs Stimme zu hören, die sich mit den Geräuschen und den Stimmen der Umgebung und den Bildern des Ortes vermischen. Das Zitat «Everything is moving – nothing is out of control» ist eine Anspielung auf die Erfahrung dieser unterschiedlichen physischen und audiovisuellen Bewegungen, die von der Künstlerin durch die Inszenierung kontrolliert werden.

Abläufe erfüllen. Meine Bewegungen werden durch Bewegungen angestossen und laufen schlussendlich in einer einzigen grossen Bewegung quer durch den Raum zusammen.

Meine grosse sichtbare tägliche Bewegung hat immer denselben Ausgangspunkt: meine Wohnung. Ich beginne, sie aufzuzeichnen.²⁸ Ich kann meine Bewegungen messen, verorten und festschreiben, durch ein Gitterwerk der Längen- und Breitengrade, das sich um den Globus spannt.²⁹

Ich kartografiere meine täglich zurückgelegten Strecken, indem ich sie abends auf der Stadtkarte nochmals suchend nachvollziehe und anschliessend mit schwarzem Stift auf Papier durchpasse. Die Zeichnungen werden zum visuellen Protokoll meiner täglichen Erledigungen.³⁰

und auch

Mich beruhigt die Klarheit und die Nachvollziehbarkeit der Zeichnung meiner physischen Bewegung. Im Gegensatz zu den automatischen Zeichnungen weiss ich, welche Bedeutung die Linien und Striche haben und was sie darstellen. Ich lege ein einfaches Konzept für mein weiteres Tun fest:

²⁸ Anm.: Ich wähle das Datum 11. Januar 2023 aus, da ich an diesem Tag diese Word-Datei erstelle.

²⁹ Vgl. Konersmann, NZZ Online, 2021 «Die Messbarkeit der Welt: Wie Zahlen unser Weltverständnis prägen – und was das bedeutet»

³⁰ Anm.: Als Grundlage dient mir die Karte der Stadt Zürich (1:64000), da ich mich in diesem Zeitraum fast ausschliesslich in der Stadt Zürich aufhalte.

Meine täglichen Bewegungen im öffentlichen Raum nachzuzeichnen.

Ich bewege mich, ich kartografiere. Ich konzentriere mich auf diese Vorgabe und verbiete mir weitere Gedanken, wohin mich diese Zeichnungen führen werden. Die Zeichnungspraxis macht meine täglichen Gewohnheiten sichtbar, und ich beginne, im Wissen um meine abendliche Zeichnung meine Routen tagsüber leicht zu verändern. So erlebe ich den Einfluss meiner gestalterischen Tätigkeit auf meine Routinen in gegenseitiger Wechselwirkung.

Der GPS-Künstler Jeremy Wood nennt seine Arbeiten «visual journals that document a personal cartography». Wood interessiert sich für die ästhetische Qualität seiner GPS-Wege, welche durch seine Bewegungen im öffentlichen Raum entstehen. «Seeing the rhythm and patterns of one's tracks can have the effect of seeing your own ghost.»³¹

In meinen vermessenen und gezählten physischen Bewegungen wird eine Struktur, ein Muster, ein Rhythmus sichtbar. Mein eigener «ghost» zeigt sich mir in meinen Zeichnungen, indem ich die Blattkanten mit Geschwindigkeit über meinen Daumen bewege und meine täglichen Bewegungen animiere wie ein Daumenkino.

und auch

nochmals! Seite 93–167

³¹ O'Rourke, 2016, 134

Das ratternde, flatternde Geräusch, welches das Papier in meiner Hand durch das Abblättern erzeugt, erinnert mich an einen Motor, lateinisch für «Beweger».

Ich schätze, viele haben ein Daumenkino-Phantom in einer ähnlichen Form. Ich bewege mich nicht allein auf meinen alltäglichen Wegen, sondern ich dränge mich mit anderen in den Bus, ich warte umgeben von Velofahrenden an einer Kreuzung, ich werde von schneller Gehenden überholt. Ich bin Teil einer mobilen Gesellschaft. Wir bewegen uns auf unterschiedliche Art und Weise, mit individuellen Absichten. Wir bewegen uns aus eigenem Antrieb oder motorisiert, individuell oder organisiert. Wir bewegen uns auf Wegen, Strassen und Routen. Wir bewegen uns in einem Schwarm. Wir schwärmen. Und wir zeichnen. Unsere Bewegungen werden gemessen, gezählt und visualisiert, durch Befragungen wie auch durch ein Zählstellennetz. Der Veloverkehr wird vom Tiefbauamt der Stadt Zürich mittels eingelassene Induktionsschlaufen im Strassenbelag gezählt, der Fussverkehr durch passive Infrarotstrahlung von Sensoren, welche an Geländer oder Stangen angebracht werden.

und auch

Die an Geländer oder Stangen angebrachte Geräte erfassen grundsätzlich alle Bewegungen innerhalb des Perimeters, je nach Querschnitt, also auch Velofahrten oder größere Tiere.

Seite 194 und 195

In der Unterführung der Langstrasse sind von den durchschnittlich 15'000 Bewegungen pro Tag rund 75 Prozent auf Velofahrten zurückzuführen.³²

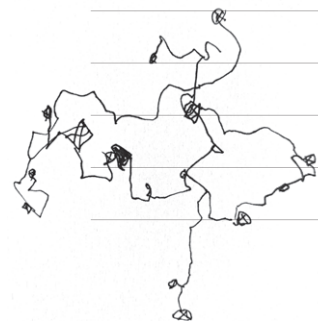
Täglich führen zwei von 11'250 Bewegungen auf mich zurück.

«Im heutigen Athen heissen die kommunalen Verkehrsmittel «metaphorai», Metapher – die Übertragung», schreibt de Certeau. Um zur Arbeit zu fahren oder nach Hause zurückzukehren nimmt man «eine Metapher» – einen Bus oder einen Zug. «Auch die Geschichten könnten diesen schönen Namen tragen», ergänzt de Certeau, «jeden Tag durchqueren und organisieren sie die Orte; sie wählen bestimmte Orte aus und verbinden sie miteinander; sie machen aus ihnen Sätze und Wegstrecken. Sie sind Durchquerungen des Raumes und ihre narrativen Strukturen haben die Bedeutung von räumlichen Syntaxen.»³³

Die Klarheit meines Konzepts, meine Alltagsrouten nachzuzeichnen, befreit mich vom Deutungsstress des «Automatischen Zeichnens». Die Vorgabe beginnt mich jedoch auch nach einigen Wochen zu langweilen.

³² Anm. Die Daten werden alle fünf Jahre vom Bundesamt für Statistik und vom Bundesamt für Raumentwicklung im Mikrozensus Mobilität und Verkehr durch einen Fragenkatalog erhoben und ausgewertet. Zusätzlich zur Befragung wird die Mobilität auch automatisch durch ein Zählstellennetz gemessen.

³³ de Certeau, 1988, S. 215



Seite 175

Ich werde nachlässig.

Ich lasse Tage aus, zeichne zwei hintereinander.

Ich verlasse schrittweise meinen eigenen Auftrag.

Mein gedankliches Abschweifen lässt mich über die Linie als
Zeichnung und die Strecke im Raum nachdenken.

und auch

dazwischen

Ich blicke schreibend nach draussen. Hinter der jungen Esche, die direkt vor meinem Fenster steht, ist ein liches Wäldchen zu sehen, dessen farbliche Erscheinung sich in den letzten Tagen vom winterlichen Braun in ein zartes, helles Grün verwandelt hat. Vor mir turnt eine Meise auf einem dünnen Ast. Der kleine, gedrungene Vogel hüpfte akrobatisch auf und ab, der Ast gerät in Schwingung, und die Meise, sich mit ihren kurzen Beinen festhaltend, federt wie auf einem Trampolin auf und ab. Schliesslich lässt sie sich schwungvoll in die Luft zurückkatapultieren.

Mein Blick schweift in die Ferne. Ich entdecke zwei Mäusebussarde über dem Feld. Sie gleiten ohne einen einzigen Flügelschlag und zeichnen grosse, gleichmässige Kreise in den Himmel. Nach kurzer Zeit werden die Greifvögel von zwei wütenden Krähen attackiert, die hartnäckig in die Flugbahn der Greifvögel reinflattern und sie dadurch vertreiben.

Die Szenerie vor meinem Fenster ist nicht urban und doch befinde ich mich im städtischen Raum. Der städtische Raum ist der Ort, wo meine täglichen Bewegungen stattfinden. Den «Raum» beschreibt de Certeau als ein Geflecht von beweglichen Elementen, im Gegensatz zum «Ort», der eine momentane Konstellation von festen Punkten sei. Ein Raum hingegen entstehe, so de Certeau, wenn man

Seite 196 und 197

Richtungsvektoren, Geschwindigkeitsgrößen und die Variabilität der Zeit in Verbindung bringe. [...] Insgesamt ist der Raum ein Ort, mit dem man etwas macht. So wird zum Beispiel die Strasse, die der Urbanismus geometrisch festlegt, durch die Gehenden in einen Raum verwandelt.»³⁴

Ich nehme die Stadt, in der ich lebe und in der ich mich bewege nicht als ein Bauwerk von Strassen und Häusern wahr, sondern als ein unendlicher Raum von Erinnerungen, Handlungen und Geschichten.

Was entdecke ich auf meinen täglichen Durchquerungen der Stadt?
Was zeigt sich mir zufällig, was suche ich bewusst?

und auch

«In diesem Dazwischen des Verhältnisses, zwischen physischem Stadtraum und kulturellem Wahrnehmungsraum, erzeugen Städter:innen jenes Wissen, das als urbanes Wissen polyfon und dissonant in jeder Stadt steckt», schreibt die österreichische Kuratorin, Stadtforscherin, Kulturtheoretikerin und Kunstpädagogin Elke Krasny und setzt mit ihrem Projekt des «Narrativen Urbanismus» in dem «Dazwischen» an, zwischen Geschichte, Gegenwart, Alltagshandlungen und Planung, und bringt dieses «Dazwischen» dadurch zur Artikulation. Die Artikulationen werden erzeugt, indem Krasny Städter:innen einlädt, mit ihr einen ihrer Alltagswege zu gehen und ihr diesen Weg zeitgleich zu erzählen.

³⁴ de Certeau, 1988, S. 215-218

Die Schritte und Worte werden so zur öffentlichen Artikulation, und zwar in unterschiedlichen Formaten wie kollektiven Spaziergängen und der Einladung an Teilnehmer:innen, ihren Weg als Stadtführer:innen vorzustellen. Krasny versucht dadurch eine Methodik des «Mit-Gehens» und «Weiter-Erzählens» als kulturelle Praxis zu entwickeln, die den Schritten und den Worten von Einzelnen in ihrem Raum jenen anderen Raum der Äusserung öffnet, der Entdeckung und Mitteilung zugleich wird und kollektive Begegnungen möglich macht.³⁵

«Die Spiele der Schritte sind Gestaltungen von Räumen. Sie weben die Grundstruktur von Orten. In diesem Sinne erzeugt die Motorik der Fussgänger eines der realen Systeme, deren Existenz eigentlich den Stadtkern ausmacht», so de Certeau.³⁶

Den Raum der Äusserung für die Gehenden als Artikulationsraum zu öffnen und in Folge für die Öffentlichkeit als urbanistische Wissensproduktion zugänglich zu machen, prägt den «Narrativen Urbanismus» gemäss Krasny. «Die Stadt ist also immer auf dem Weg. Wir, die wir die Stadt sind, in unseren Bewegungen, die Stadt in ihrer Momenthaftigkeit auf Dauer ausmachen, sind auf dem Weg in der Stadt. Die Relationalität des Raums ist eine Relationalität, die aus unseren Bewegungen erzeugt wird und zugleich die Bewegungsmöglichkeiten von Stadt tagtäglich benutzt, überprüft, erkundet, erforscht und hinterfragt.»³⁷

³⁵ Vgl. Krasny, 2010, S. 95 in «urbanes lernen», Hrsg. Marion Thuswald

³⁶ de Certeau, 1988, S. 188

³⁷ Vgl. Krasny, 2010, S. 102 in «urbanes lernen», Hrsg. Marion Thuswald



In Krasnys Ausführungen zum «Narrativen Urbanismus» finde ich die wunderbare Geste des «Mitgehens». So entstehe im «Mitgehen» gemäss Krasny eine distanzierte Nahaufnahme, die es ermöglicht, meinen eigenen Weg neu zu entdecken und die Wahrnehmungen und ihre Bedeutungen zu äussern.

Meine schlichten schwarz-weiss Zeichnungen, die meine täglichen Wege durch die Stadt abbilden, zeigen sich mir durch Krasnys Erläuterungen in neuem Licht. So erzähle ich mir meinen Weg während ich unterwegs bin. Meine gegenwärtigen Erfahrungen unterwegs verknüpfe ich im Erzählen mit ortsgebundenen Erinnerungen. Der gezeichnete Strich auf dem ich mich bewege, löst sich gedanklich auf und wird zu einem Raum, der sich mit jedem laut ausgesprochenen Satz erweitert.

«Da Gehende in ihrem Sprechen zum einen ihren Weg beschreiben und zum anderen ihren Weg zum Anlass nehmen, ihren Assoziationen, Vergleichen, Erinnerungen und Verknüpfungen nachzugehen, so wird auch die Stadt zur Akteurin, die die mentalen Vorstellungslagen auslösend mitbestimmt.»³⁸

Ich staune über die Grösse des sich öffnenden Raumes. Ich bemerke den markanten Unterschied zwischen dem Schreiben und dem Sprechen. Das laute Kommentieren meiner Wahrnehmungen eröffnet ganz andere Erzählräume.

³⁸ Vgl. Krasny, 2010, S. 102 in «urbanes lernen», Hrsg. Marion Thuswald

Seite 191

Die Präsenz meiner Stimme und der Klang der Worte beeinflussen mich und meine Bewegungen. Derselbe Anfang eines Gedankens nimmt schreibend oder sprechend eine andere Wendung, fällt mir auf.

Ich denke an die Kindergarten- und Schulwege, die ich mit meinen Kindern «mitgegangen» bin. Kinder sprechen unaufgefordert, versunken in einer Art Selbstgespräch, und bringen ungefiltert zum Ausdruck, was sie gerade sehen und was ihnen dabei durch den Kopf geht.

und auch

Im Tram sitzt mir eine alte Frau gegenüber, die alles, was sie sieht, laut kommentiert.

gegenüber

L'idée vient en parlant!³⁹

³⁹ Kleist, 1878, S. 2

«Wenn du etwas wissen willst und es durch Meditation nicht finden kannst, so rate ich dir, mein lieber, sinnreicher Freund, mit dem nächsten Bekannten, der dir aufstösst, darüber zu sprechen. Es braucht nicht eben ein scharf denkender Kopf zu sein, auch meine ich es nicht so, als ob du ihn darum befragen solltest: nein! Vielmehr sollst du es ihm selber allererst erzählen. Ich sehe dich zwar grosse Augen machen und mir antworten, man habe dir in frühen Jahren den Rat gegeben, von nichts zu sprechen als von Dingen, die du bereits verstehst. Damals aber sprachst du wahrscheinlich mit dem Vorwitz, andere, ich will, dass du aus der verständigen Absicht sprichst, dich zu belehren, und so könnten, für verschiedene Fälle verschieden, beide Klugheitsregeln vielleicht gut nebeneinander bestehen. Der Franzose sagt «l'appétit vient en mangeant», und dieser Erfahrungssatz bleibt wahr, wenn man ihn parodiert und sagt «l'idée vient en parlant». Oft sitze ich an meinem Geschäftstisch über den Akten und erforsche in einer verwickelten Streitsache den Gesichtspunkt, aus welchem sie wohl zu beurteilen sein möchte. Ich pflege dann gewöhnlich ins Licht zu sehen, als in den hellsten Punkt, bei dem Bestreben, in welchem mein innerstes Wesen begriffen ist, sich aufzuklären. Oder ich suche, wenn mir eine algebraische Aufgabe vorkommt, den ersten Ansatz, die Gleichung, die die gegebenen Verhältnisse ausdrückt, und aus welcher sich die Auflösung nachher durch Rechnung leicht ergibt. Und siehe da, wenn ich mit meiner Schwester davon rede, welche hinter mir sitzt und arbeitet, so erfahre ich, was ich durch ein vielleicht stundenlanges Brüten nicht herausgebracht haben würde.»

«Die Rede wird bei Kleist als Austragungsort und Ermöglichungsbedingung des Gedankens geschildert.»⁴⁰ Im erheiternden Aufsatz «Über die allmähliche Verfertigung der Gedanken beim Reden» schildert Kleist den intellektuellen Vorgang, der bei der allmählichen Verfertigung eines Gedankens stattfindet.

Kleist beschreibt den Prozess folgendermassen: «...weil ich doch irgendeine dunkle Vorstellung habe, die mit dem, was ich suche, von fernher in einer Verbindung steht, so prägt, wenn ich nur dreist damit den Anfang mache, das Gemüt, während die Rede fortschreitet, in der Notwendigkeit, dem Anfang nun auch ein Ende zu finden [...].»⁴¹

Dem Anfang eines Gedankens redend ein Ende finden.

Kleist spricht in seiner Formulierung von einer anfänglichen Vorahnung, wohin sich sein Gedanke entwickeln könnte, erwähnt ebenfalls seine «Dreistigkeit», seinen Mut, vielleicht auch seine Überheblichkeit, unbedacht drauflos zu sprechen, ohne zu wissen, wie der Gedanke enden könnte. So schreitet in seiner Erzählung sein Sprechen voran, bis hin zu einem «Erstaunen», dass sein kunstvoller Schachtelsatz, «sein Ende doch tatsächlich findet»⁴².

«Ich mische unartikulierte Töne ein», notiert Kleist über sein Vorgehen. «Ich ziehe die Verbindungswörter auseinander, gebrauche wohl

⁴⁰ Vgl. Kleist: 1878, S. 2

⁴¹ Ebd.

⁴² Ebd.

eine Apposition, wo sie nicht nötig wäre, und bediene mich anderer, die Rede ausdehnender Kunstgriffe, zur Fabrikation meiner Idee auf der Werkstätte der Vernunft, die gehörige Zeit zu gewinnen». Nach Kleist werden beim Stammeln und Sammeln von Worten die Gedanken gebildet. Ebenfalls beschreibt er das Erstellen von Lücken im Redefluss, um darauf aufmerksam zu machen, wie das Denken im Reden Zeit gewinnt. Ein Denken, das sich ohne den stammelnden Redefluss nicht in Klarheit entfalten kann.⁴³

Kleists Stammeln wendet sich an ein «Antlitz». Und zwar an seine Schwester, die hinter ihm an ihrem Schreibtisch sitzt und arbeitet. Man kann sich diese Szene vorstellen: Der in Gedanken versunkene Kleist, festgefahren in einem noch formlosen Ideenschwarm, wendet sich um, die Schwester aus ihrer Arbeit aufstöbernd, so dass diese aufblickt und zunächst noch mit eigenen Gedanken beschäftigt nur halben Ohres, dann aber notgedrungen immer aufmerksamer dem Stammeln und den Halbsätzen ihres Bruders mit hochgezogenen Augenbrauen folgt:

Was willst Du mir also sagen?

«Es liegt ein besonderer Quell der Begeisterung für denjenigen der spricht, in dem menschlichen Antlitz, das ihm gegenübersteht; ein Blick, der uns einen halb ausgedrückten Gedanken schon als begriffen ankündigt, schenkt uns oft den Ausdruck für die ganz andere Hälfte desselben.»⁴⁴

⁴³ Haarmann, 2019, S. 44

⁴⁴ Kleist: 1878, S. 2

Kleist schlägt in seinem Essay vor, darüber nachzudenken, inwiefern eine Erkenntnis im Reden mit einem konkreten, gleichsam sensorisch antwortenden Anderen herausgearbeitet wird. Diese Erkenntnis entspränge einem intersubjektiven Verhandeln mit Begriffen, sowie deren Relationen und den Augenkontakten mit dem Gegenüber. Es kommt in diesem Prozess jene sich im Sprechen allmählich verfertigende Rede und das im Verfertigen am Anderen sich prüfende Sprechen als Gedankenbildungsprozess zusammen.⁴⁵

Ich schätze, alle Lehrenden und Lernenden wissen um die Kraft und Macht des Gegenübers. Kleist wendet sich im Essay in seiner suchenden Rede an seine Schwester, eine vertraute Person, die er sein Leben lang kennt und zu der er ein vertrauensvolles Verhältnis pflegt. In dem geschützten Raum mit seiner Schwester kann er seinen unfertigen Gedanken bedenkenlos entwickeln.

Schulzimmer und Seminarräume sollten diese Bedingungen auch erfüllen. Es sollte in diesen Räumen möglich sein, Dinge auszuprobieren, Dinge zu entwickeln, Ahnungen zu erforschen und auf diesem Weg Wissen zu generieren und Neues zu entdecken.

Ich bin versucht, den fertigen Gedanken mit einer automatischen Handlung zu vergleichen. Ein fertiger Gedanke ist autark. Er ist eine zielgerichtete Bewegung. Ein Schlag. Eine Meinung?

⁴⁵ Haarmann, 2019, S. 44

Der sich verfertigende Gedanke bezieht das mit ein, was ihn umgibt. Die Umgebung nimmt in ihm teil. Er involviert. Er kann überraschen und neue, vielleicht erwartete Wendungen zeigen (Humor!), er bricht vielleicht plötzlich ab (Poesie!), er darf scheitern, sich verlieren, komplett abschweifen.

Er hat die Möglichkeit, Neues zu werden.

Ich stehe im Schulzimmer.

Seite 183

aber

Die Stimme in meinem Kopf ist unüberhörbar. Sie fordert Klarheit und Erkenntnis. Das hat mit dem Fortschreiten der Zeit zu tun. Ich brauche irgendetwas, das ich verwenden und vermitteln kann.

Seit Wochen zeichne ich meine Bewegungen nach.

Seit Wochen versuche ich schreibend den Bewegungen in meinem künstlerischen Prozess Sichtbarkeit zu verleihen.

Seit Wochen bin ich unterwegs und spreche vor mich hin.

Ich schreibe und beschreibe meine Bewegungen und stosse durch die Linearität des Schreibens an Grenzen. Die geschriebene Sprache zwingt mich in Zeilen zu formulieren, eine Linearität einzuhalten. In einem Bild kann ich mehrere Dinge gleichzeitig darstellen. Während des Sprechens kann ich gestikulieren.

und auch

Ich dehne meinen Prozess aus und entgrenze ihn zeitlich. Der Prozess erfordert meine Anwesenheit und meine Präsenz, er findet ohne mich und meine Bewegungen nicht statt, das unterscheidet ihn von den meisten Kunstwerken. Dem Werk wird traditionellerweise Erkenntnischarakter zugesprochen. Was ist mit dem Prozess? Was erwarte ich von ihm? Mein Prozess ist unberechenbar. Er bildet einen Kontrast zu meiner Konsumhaltung, zu meinem Fleiss, meinem Eifer, meinem Ehrgeiz.

«Das geht nicht» als Prognose für mein Vorhaben klingt in meinen Ohren nach. Bewegungen im eigenen Prozess sichtbar zu machen und diesen Bewegungen nachzugehen, um sie sichtbar zu machen: zu selbstreferenziell, ein eigens konstruiertes Perpetuum Mobile.

Ich blicke nun von aussen auf meinen Prozess. Was erwarte ich von ihm? Was wird von mir erwartet, was ich von ihm berichte? Was ist bisher sichtbar? Was ist erkennbar? Was ist verständlich? Und was nicht?

Verstehen hat mit Nachvollziehen zu tun. Und Nachvollziehen hat mit Methoden der Nachvollziehbarkeit zu tun. In der Philosophie zum Beispiel ist die Methode des Nachvollziehens das Lesen. Stück für Stück werden Gedanken nachgezeichnet in Worten und Sätzen, die dann als plausibel im Sinne des Zusammenhangs erfahren werden, oder eben nicht.

In den Naturwissenschaften herrschen andere Nachvollziehbarkeitsstrategien: Zahlenreihen, definierte Bezüge und klare Kategorien, Beweisführungen nach einem Regelsystem. In den Sozialwissenschaften wiederum gibt es die Methode der Zeugen-schaft, in qualitativen und quantitativen Interviews wird der Beweis durch die Bestätigung der anderen in der Befragung erbracht, deren Aussagen wiederum schriftlich fixiert als Datensatz einsichtig und damit nachvollziehbar sein sollen.⁴⁶

⁴⁶ Haarmann, 2019, S. 44

In Bezug auf die Nachvollziehbarkeit und Vermittelbarkeit der künstlerischen Forschung verweist Haarmann auf die Nachträglichkeit. Sie empfiehlt «in einen Prozess des Experimentierens, des Forschens, des ästhetischen Formulierens einzutreten, in dem es «so etwas wie eine Fragestellung» gibt, aber eben vielleicht keine Methode; und dass im Prozess dieses Formulierens methodische Perspektiven explorativ ausprobiert werden, um dann irgendwann auf etwas zu stossen, was am Anfang noch gar nicht da war. Es soll sich im Nachhinein die adäquate Methode, das adäquate Verfahren oder die adäquate Herangehensweise herausstellen.» Sie spricht von einer «nachträglichen oder einer nachdenklichen Methodologie». Methodos, der «Weg», der «Weg des Wissens», also die Wegstrecke im Nachhinein erkennen, nachdem sie schon abgelaufen wurde.⁴⁷

Im Nachhinein.

Das passt gut.

⁴⁷ Haarmann, 2022, Online-Blog «Moving in Every Direction»

vorher

Ich habe meinen künstlerischen Prozess für einen Zeitraum definiert.⁴⁸ Ich bin schreibend, zeichnend, verortend, erzählend mit einigen von meinen physischen und kognitiven Bewegungen mitgegangen. Da die von mir definierte Zeit nun fast abgelaufen ist, frage ich mich:

Was war am Anfang noch nicht da?

Bei den Recherchen zu Francis Alÿs habe ich gelesen: «Es kommt darauf an, Wege aufzuzeigen und zu beschreiten, um den Wandel zu vollziehen. Bewegungen aufzeigen, denen man vielleicht folgen kann.»⁴⁹

Was noch nicht da war, ist dieser Weg hier, der sich nach und nach bildete.

Der vor mir liegende Text, hat mit dem Tippen eines ersten Buchstabens vor ungefähr drei Monaten angefangen, mit einem Gefühl, das sich bei mir vor einer Reise meist einstellt: Vorfreude und Angst, gleichzeitig. Das Vorhaben, meine Bewegungen im künstlerischen

⁴⁸ Zeitraum 11. Januar bis 11. Mai 2023

⁴⁹ Kunst Bulletin Online, Francis Alÿs, 2011

Prozess sichtbar zu machen und aus der Sichtbarkeit neue Bewegungen zu generieren, erwies sich nachträglich als ziemlich kühn. Ich wage es, mein Bestreben, um bei der Reisemetapher zu bleiben, als ein Losgehen ohne Karte, ohne Ziel und ohne passende Ausrüstung zu bezeichnen. Warnrufe überhörend. Die Richtung der Bewegungen, die Orientierung im Gelände wie auch das nachträgliche Ausrüsten meines Gepäcks während der Reise hat mich viel Zeit und Energie gekostet und hätte durch eine bessere Planung vermieden werden können. Und doch, dafür bin ich sehr dankbar, hat mich mein Weg an Orte und in Räume geführt, die sich mir geplant nicht eröffnet hätten. Um auf meine anfängliche Frage zurückzukommen, wo sich Ideen im künstlerischen Prozess bilden, dann war das eigentlich immer dort, wo ich es nicht erwartet hätte.

Ich war mir bei meinem Aufbruch sicher, dass sich mir durch die «écriture automatique» das Neue zeigt, doch ich wurde enttäuscht. Ebenso war das konzeptuelle Aufzeichnen meiner täglichen Wege durch die Stadt irgendwann langweilig. Aus diesen Bewegungen heraus begann ich mich für meine Wahrnehmung auf meinen alltäglichen Durchquerungen im Stadtraum zu interessieren. Das «Mitgehen als Methode», welches ich in Elke Krasnys «Narrativem Urbanismus» fand, eröffnete mir inspirierende Wahrnehmungs-, Denk- und Experimentierräume, die ich nicht erwartet hätte. Das Sprechen im Gehen liess mich das laute Vervollständigen von Gedanken ausprobieren und dadurch stiess ich auf das erheiternde Essay von Kleist.

Eine Ahnung, die mich schon länger begleitete, und die mich unbewusst zur Ausbildung Kunstpädagogik bewog, hat sich im Verlauf dieser Arbeit verdeutlicht:

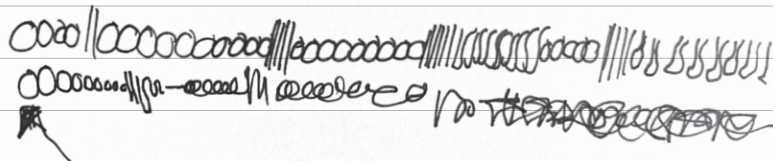
Gedankenbildungsprozesse brauchen ein Gegenüber.

Jedenfalls.

Mein aktuelles Gegenüber, der Text, sagt mir nicht, wann er ein Ende finden wird. Meine Zeit mit ihm läuft nun ab, und meine Bewegungen in ihm werden langsamer. Ich beginne mich von ihm zu verabschieden. Wir sind eine Strecke miteinander gegangen, und das, was in dieser Zeit möglich war, ist zwischen uns gesagt. Sobald wir uns trennen, werde ich mich an all die Dinge erinnern, die ich noch hätte fragen wollen, an alle Antworten, die ausgeblieben sind.

So ist das jeweils.

Ich schweife ab.



«Das Ende ist nicht das Ende

Das Ende endet nicht hier

Es endet woanders

Lassen Sie

Lassen Sie unfinished

Lassen Sie es durch

Lassen Sie es zu, dass es durchkommt

Lassen Sie zu, dass es durchlässig ist

nicht so fertig

nicht zu fertig

nicht so fertig

bisschen unfertig

bisschen unfertig schön

schön und schon vorbei

das ist doch besser

das ist besser

besser das Unfertige durchlassen

besser das selbst durchlässig sein

...»⁵⁰

⁵⁰ Manos Tsangaris, deutscher Komponist, Musiker, Installations- und Performancekünstler und Lyriker. Der Textausschnitt entstammt dem Vortrag, den Manos Tsangaris am 26. Oktober 2015 an der Züricher Hochschule der Künste im Rahmen der Ringvorlesung «Positionen und Diskurse in den Künsten und Design» mit dem Titel: «Kunst ist... geht nicht mehr» hielt.

Blank lined paper for writing.



Blank lined paper for writing.



Blank lined paper for writing.





Blank lined paper for writing.



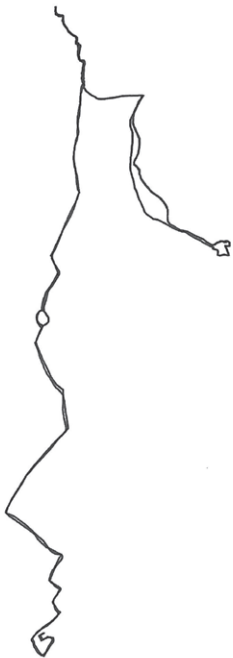
Blank lined paper for writing.



Blank lined paper for writing.



Blank lined paper for writing.



Blank lined paper for writing.



Blank lined paper for writing.



Blank lined paper for writing.





Blank lined paper for writing.



Blank lined paper for writing.



Blank lined paper for writing.



Blank lined paper for writing.



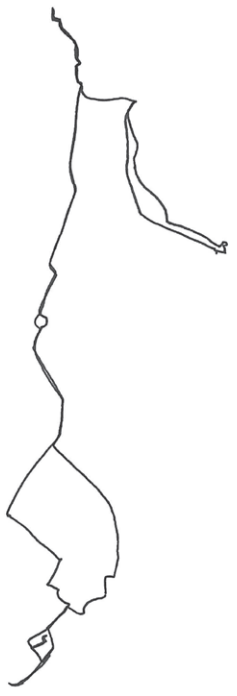
Blank lined paper for writing.



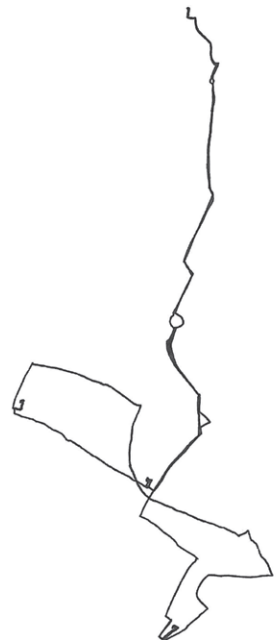
Blank lined paper for writing.



Blank lined paper for writing.



Blank lined paper for writing.



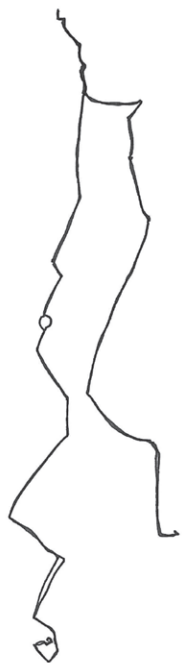
Handwriting practice lines on the left page, consisting of 20 horizontal lines.



Blank lined paper for writing.



Blank lined paper for writing.



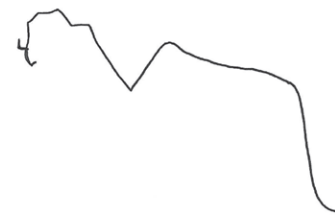
Blank lined paper for writing.



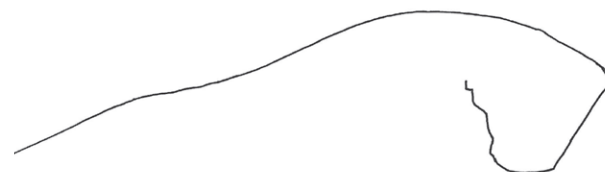
Blank lined paper for writing.



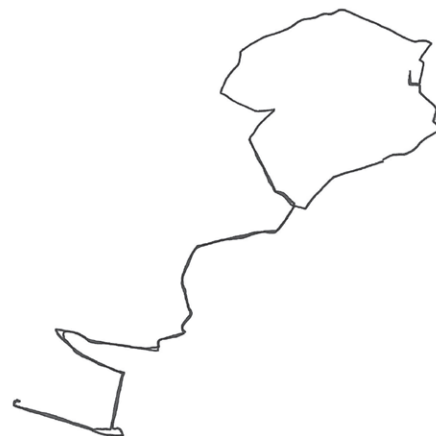
Blank lined paper for writing.



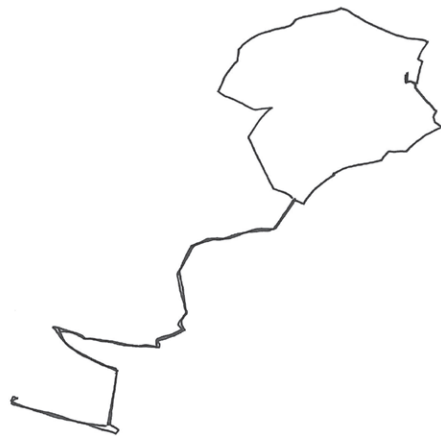
Blank lined paper for writing.



Blank lined paper for writing.



Blank lined paper for writing.



Blank lined paper for writing.



Blank lined paper for writing.



Blank lined paper for writing.



Blank lined paper for writing.



Blank lined paper for writing.



Blank lined paper for writing.



Blank lined paper for writing.





Margaret Raspé

Stotternd zu lesen:

A a a a

aa aa

Autoto toto toto

Automa mama

ma matik

Automamatik

Automatik

tiktik tiktik

tiktik tiktik

(Margaret Raspé, Automatik, 1970)

«Kennst Du Margaret Raspé?», fragt mich Hili, nachdem ich ihr von meinem Selbstversuch, meine kognitiven und physischen Bewegungen im künstlerischen Prozess sichtbar zu machen, erzählt habe. «Raspé hat in den 70er-Jahren ihre alltäglichen Handlungen mit einer Helmkamera gefilmt.» Zu meinem Glück zeigt das Haus am Waldsee in Berlin gerade eine umfassende Retrospektive der Künstlerin, und ich finde online viel spannendes und aktuelles Material, das sich mit ihrer Arbeit auseinandersetzt.⁵¹

⁵¹ Haus am Waldsee, Margaret Raspé «Automatik», Berlin 03.2.-29.5.2023

«Alle Tage wieder – let them swing!» heisst die im Jahr 1974 entstandene Arbeit Raspés. Der Super-8-Film zeigt die Künstlerin in ihrer Küche beim Abspülen. Monoton und fast schon unbewusst nimmt sie nach und nach verschiedene Gegenstände in die Hand, unter anderem eine weisse Porzellantasse in Form eines Frauenkörpers mit der Aufschrift «let them swing» (gemeint sind die Brüste) hält sie unter Wasser, schrubbt sie, legt sie beiseite. Das Besondere dabei: ihr Blick ist durch den Kamerahelm der Künstlerin auch unser Blick.»⁵²

Raspés Atelier war lange Zeit die Küche. Sie fand sich anfangs der 70er-Jahre als alleinerziehende Mutter von drei kleinen Kindern wieder und musste funktionieren. Sie nahm sich als Versorgungsapparat der Familie wahr und machte das zum Thema ihrer Kunst.⁵³ In der Videoarbeit «Alle Tage wieder – let them swing!» untersucht Raspé ihre alltäglichen Bewegungen, die sie als das Automatische bezeichnet, als ein Prozess zwischen Kopf- und Handarbeit. Der Körper als programmierbare Mensch-Maschine, oder, wie sie es mit folgender Worterfindung beschreibt, als Frautomat, deren Kamerahelm als prothetische Erweiterung des Körpers die Perspektive der Künstlerin als Arbeiterin universal erfahrbar macht. «Man lernt aus diesen Filmen nicht Kochen oder Abwaschen, sondern Sehen und Beobachten. Man wird zum Voyeur eines alltäglichen Geschehens.»⁵⁴

⁵² Berndt, Die Zeit Online, 2023

⁵³ Vgl. ARTE, «Videokunst – Margaret Raspés feministische Automatik», 2023

⁵⁴ Rausch, 2004, S. 23.

«Sie ist auf TikTok schon seit 50 Jahren», schreibt die «Zeit Online» anlässlich ihrer aktuellen Ausstellung. Diese Schlagzeile verdeutlicht die Pionierarbeit ihrer Helmkamerafilme in den 70er-Jahren. Es gab weder Smartphones noch GoPros und Raspé musste zuerst eine Vorrichtung erfinden, um ihren Alltag sichtbar zu machen. Ein befreundeter Architekt besorgte ihr schließlich einen Bauhelm aus Aluminium und ein Schulfreund ihrer Tochter baute ihr mit seinem Märklin-Baukasten ein Gestell für die Kamera auf den Helm. An zwei Schienen wurde die kleine Agfa-Microflex-Super-8-Kamera vor dem Auge befestigt, und konnte mit einem Fernauslöser bedient werden. Zwei um die Taille geschnürte Bänder stabilisierten den Helm. So entstand eine direkte, subjektive, an den Körper gebundene Kamera, die alle Bewegungen des Auges und die des Kopfes aufzeichnete: Ein körperlich gewordener Blick, der mit der «subjektiven Zentralperspektive» eher am Prozesshaften als an der Warenform traditioneller Kunstwerke interessiert war.⁵⁵

Das Filmen wurde für Raspé zum Medium und zur Methode, prozesshafte Bewegungen und Abläufe festzuhalten. Auf diese Weise konnte sie ihre Bewegungen im Alltag beforschen. Sie entwickelte dadurch eine eigene künstlerische Sprache, die das Leben und die Kunst in ihren täglichen Verhältnissen zusammendenkt. Mit ihren Kamerahelfilmen verleiht sie der Hausarbeit, dem

⁵⁵ FLORIDA #02, 2016, S. 13

FLORIDA ist ein Kunstraumkollektiv in München, das jährlich ein Magazin publiziert. URL: floridalothringer13.org. Das Magazin Florida #02 2016 ist einem ausführlichen Gespräch mit der Künstlerin und Filmemacherin Margaret Raspé gewidmet.

vermeintlich Banalen, eine Sichtbarkeit und erforscht deren Abläufe. Sie spürt den bewussten und unbewussten Bewegungen aus ihrer eigenen Perspektive nach und bringt dadurch das Nicht-Repräsentierte ans Licht.

Bei der Recherche fällt mir auf, dass Raspé ihre Werke immer wieder in Anlehnung an Versuchsanordnungen konstruiert, die ihr alltägliches Umfeld in direktem Austausch mit ihrem Körper erforscht. Dadurch, dass sie ihre gelebte Realität in ihren Werken zum Ausgangspunkt ihrer Kunst macht, analysiert sie bewusst oder unbewusst die sozialen und gesellschaftlichen Strukturen der Zeit, und erlaubt Rückschlüsse auf Lebensrealitäten von Frauen und Künstlerinnen. Die automatisierten Handlungen, die die Künstlerin immer wieder anhand ihres eigenen Körpers und Alltags im Kamerablick nachvollzieht, sind in ihren Transformationen sowohl elementar als auch banal, und machen sichtbar, dass man «als Mutter, wie als Arbeiterin, und auch als Künstlerin immer auch eingebunden ist in ein kapitalistisches System.»⁵⁶

Von heute aus gesehen wirken Raspés Kamerahelmsfilme überzeugend in ihrer unmittelbaren Materialität, zu der die spezifische Farbigkeit des Super-8-Films sowie der besondere Aufnahmeprozess mit dem Kamerahelm massgeblich beiträgt – in ihrer konzeptuellen Klarheit und in ihrem handlungsbetonten, performativen Gestus. Gleichzeitig kochen, spülen, (Sahne) schlagen, (Hühner) ausnehmen und künstlerisch arbeiten.⁵⁷

⁵⁶ FLORIDA #02, 2016, S. 13

⁵⁷ Ebd., S. 16.

Der Alltag und die Bewegungen im künstlerischen Prozess scheinen eng miteinander verknüpft und sich gegenseitig zu bedingen und zu beeinflussen. Ich erinnere mich an meine vier Studienjahre der Bildenden Kunst.⁵⁸ Meine kognitiven und physischen Bewegungen bestanden fast ausschliesslich aus künstlerischem Prozess, mein Alltag war der künstlerische Prozess. Ich befand mich ständig auf der Suche nach Bewegungsmöglichkeiten, Bewegungsräumen, Bewegungsflächen, Reibungsflächen. Ich habe diese Jahre als angespannt und anstrengend in Erinnerung. In meinem Fall hat sich die nach und nach entwickelnde Alltagsstruktur von Beruf und Familie positiv auf meine künstlerischen Prozesse ausgewirkt. Durch die klaren und oft auch automatischen Handlungsabläufe des Alltags, wurden interessante Reibungsflächen und Freiräume für mich erst sichtbar und begehbar.

⁵⁸ Kunstklasse, 2002-2006, Zürcher Hochschule der Künste Zürich und Hochschule Luzern



Francis Alÿs

Ich lasse das Papier meiner aufgezeichneten Bewegungen erneut über meinen Daumen abblättern und bleibe bei einer Zeichnung hängen. Ich betrachte sie und sehe sofort, sie zeigt einen Donnerstag. Wie ist es möglich, dass meine Gedanken die kontextlose Form der Linie in «Donnerstag» übersetzen?

In diesem Zusammenhang kommt mir die Arbeit «The Green Line» des belgischen Künstlers Francis Alÿs in den Sinn. Ich schaue mir das Video mit meiner Donnerstag-Zeichnung in der Hand an.⁵⁹

«Sometimes doing something poetic can become political and sometimes doing something political can become poetic».

Mit diesen Zeilen beginnt das Video «The Green Line», welches seine 2004 entstandene Performance dokumentiert. Es folgt eine Nahaufnahme eines grünen Farbtopfs, in den mit einem Schraubenschlüssel ein Loch gestochen wird. Der Farbtopf wird daraufhin vom Künstler angehoben und zur Strasse getragen. Durch das Loch im Topf läuft kontinuierlich Farbe, welche durch sein Gehen eine grüne Linie auf dem Boden hinterlässt. Im Video wird eine Landkarte eingeblendet. Aufgehehlt hervorgehoben ist eine kreisförmige Fläche um die Stadt Jerusalem zu sehen. Die Fläche ist von einer roten und einer grünen Linie durchzogen.

⁵⁹ Francis Alÿs, URL: francisalys.com/the-green-line

Über die Landkarte rollt daraufhin der folgende Text:

«During the month from December 1947 through June 1948, there was heavy fighting in Jerusalem and its immediate vicinity. The city was divided in two by the front lines (...). The statutory basis on which the partition of Jerusalem rested was the cease-fire agreement signed on November 30, 1948, between Moshe Dayan, «commander of all the Israeli forces in the Jerusalem region», and Abdullah al-Tal, «representing the Arab Legion and all the other forces in the Jerusalem area» (...) The lines were sketched on a Mandatory 1:20'000 scale map. Moshe Dayan drew the Israeli line with a green grease pencil, while Abdulla Al-Tal marked his front line with a red one. The grease pencils made lines 3 to 4 millimeters wide. Sketched on a map whose scale was 1:20'000, such lines represented strips of land 60 to 80 meters width. Who owned the width of the line? Meron Benvenisti, City of Stone. The Hidden History of Jerusalem.»

Im weiteren Verlauf des Videos sieht man Alÿs, wie er während zwei Tagen den grüne Farbe rinnenden Topf durch verschiedene Ortschaften in Jerusalem trägt. Sein Weg führt unter einer Brücke hindurch, über steinige Hügel, entlang von Geleisen, durch Dörfer und durch Städte. Personen kreuzen ihn, einige schauen ihm nach, ein paar Kinder gehen mit ihm mit. Alÿs passiert Checkpoints und am Damascus Gate versucht ein junger Mann in Nahaufnahme vergeblich die grüne Linie vom Asphalt zu wischen. Mit der Zeit werden vermehrt jüdisch-orthodox gekleidete Menschen sichtbar, Schulkinder winken und rufen dem Künstler nach. Weiterhin wechseln sich Aufnahmen des Farbkübels, der Umgebung und der

grünen Farbspur ab. Nachdem Alÿs einen weiteren Checkpoint passiert hat, blendet das Bild langsam aus und wird schwarz.

Francis Alÿs liess in seiner Performance in Jerusalem im Gehen 58 Liter grüne Farbe für eine 24 km lange Linie aus Farbtöpfen fließen und ging so der politisch festgelegten Grenzlinie nach, die im Waffenstillstand 1948 vereinbart wurde.

Der Politikwissenschaftler Benvenisti fragt im eingeblendeten Text im Video: «Who owned the width of the line?» und verweist auf die fatale und bizarre Konsequenz einer ausgedehnten, nicht zuzuordnenden Niemandsländ-Fläche von 60 bis 80 Meter Breite, die durch die Dicke des Strichs verursacht wurde. Er nennt diesen Akt und seine Auswirkungen «cartographic monstrosity».⁶⁰

Alÿs thematisiert die Problematik des gezeichneten politischen Entscheids nicht, indem er die Linie als «Strich» zur Diskussion stellt. Sondern er transferiert das Thema in die Dreidimensionalität, indem er die Grenzlinie durch sein Gehen nachzeichnet. Er misst so dem Körper eine paradoxe Rolle bei: «Er hinterfragt die Grenze, indem sie reproduziert, während das Politische metaphorisiert.»⁶¹

Durch seine Handlung beleuchtet Alÿs einen kollektiven Erinnerungsraum, Erinnerungen an eine Grenzlinie, die als Ergebnis

⁶⁰ Benvenisti, 1998, S. 57

⁶¹ Vgl. Pohn, 2020, S. 47

unzähliger historischer Ereignisse in einer mit einem viel zu breiten Stift gezogenen politischen Zeichnung mündete.

Gibt es für Grenzstriche ein «angemessene» Stiftbreite?

Entspricht die Breite meines Strichs in meinen Zeichnungen proportional der Breite meines Velorades?

Ich vermute nicht.

Aljys hält seine Bewegungen in der Performance durch eine dokumentierende Kamera fest. Es fällt auf, dass das Video kaum Interaktionen von Aljys mit den Bewohner:innen der Gegend oder dem kontrollierenden Personal der Checkpoints zeigt. Die niederländische Kunstgeschichtsdozentin Mette Gieskes macht zu dieser Tatsache folgende Überlegungen: Sie vermutet, dass die Kamera, die das Gehen von Aljys filmt, der gesamten Situation etwas derart Extraordinäres verleiht, dass es von außen als ein singuläres Ereignis eingeordnet wird, das nicht auf die unmittelbare Umgebung der Bewohner:innen oder Kontrollierenden abzielt und die Kamera die Handlung somit neutralisiert.⁶²

«The Green Line» lässt sich ebenfalls als eine Reflexion über den Akt des Zeichnens als künstlerische Praxis betrachten. Aljys verwendet das Zeichnen der Linie als Medium, um eine poetisch-politische Handlung auszuüben, aber auch als Kunstform an sich. Durch die Gehbewegungen schwingen die Arme des Künstlers wie ein Pendel,

⁶² Vgl. Gieske, 2014, S. 37

und die dabei entstehenden Linien zeigen sich diffus, unregelmässig, skizzenhaft, suchend und je nach Untergrund – auf Asphalt klar, auf Steinen brüchig, im Gras verschwindend – unterschiedlich.

«Manchmal wird eine poetische Handlung politisch, manchmal eine politische Handlung poetisch» – gemäss Aljys kommt es darauf an, Wege aufzuzeigen, zu beschreiten, um den Wandel zu vollziehen. Seine «grafische Methode» zeichnet ihre eigenen Spuren, schafft mit der Zeichnung als Handlung Vorgaben, denen man gedanklich und physisch folgen kann.⁶³

«In the summer of 1995 I performed a walk with a leaking can of blue paint in the city of São Paulo. The walk was then read as a poetic gesture of sorts. In June 2004, I re-enacted that same performance with a leaking can of green paint by tracing a line following the portion of the «Green Line» that runs through the municipality of Jerusalem.»⁶⁴

Aljys nimmt in seiner Arbeit «The Green Line» eine Geste erneut auf, welche er neun Jahre zuvor performt hat. Durch die Wiederaufnahme stellt er dieselbe Handlung in einen neuen Kontext. Aus «a poetic gesture of sorts» wird «doing something poetic can become political and sometimes doing something political can become poetic.»

⁶³ Vgl. Kunstbulletin Online, Francis Aljys, 2011

⁶⁴ Francis Aljys, URL: francisaljys.com

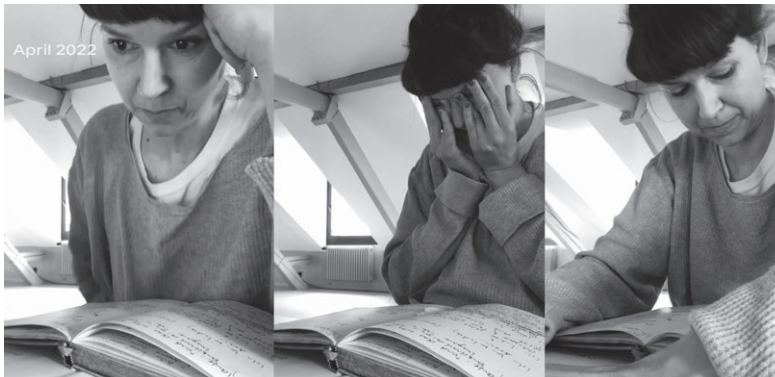
So entwickelt Alÿs aus seinen Erfahrungen und Erkenntnissen neue Erfahrungen und neue Erkenntnisse. Weiter verarbeitet er das Video seiner Performance «The Green Line», indem er das Video einer Reihe von Personen präsentierte, welche er einlud, spontan mündlich auf die Bilder der Performance zu reagieren. Die Reaktionen und Kommentare der Befragten zeichnete er wiederum als Audiospur auf. Somit entstanden elf weitere Versionen von «The Green Line». ⁶⁵

Alÿs entwickelt seine Arbeiten weiter und entgrenzt dadurch seinen künstlerischen Prozess, indem er kein abgeschlossenes Werk, sondern einen weiteren poetischen Akt zeigt, an den jederzeit angeknüpft werden kann.

«Der vollzogene poetische Act, in unserer Erinnerung aufgezeichnet, ist einer der wenigen Reichtümer, die wir tatsächlich unentreissbar mit uns tragen können.» ⁶⁶

⁶⁵ Francis Alÿs, URL: francisalys.com

⁶⁶ Artmann, 1953, gelesen Online, «Schule für Dichtung», URL: sfd.at



Lidija Burčak

«Ja klar habe ich auch Tagebuch geführt. Meine Einträge waren teilweise identisch wie die, die soeben vorgetragen wurden. Ich habe einfach das aufgeschrieben, was passiert ist in meinem Leben, und worüber ich nachgedacht habe. Meistens wenn ich wütend war oder etwas ungerecht fand. Ich schrieb das auf, was gerade aus meiner Sicht das Wichtigste und Dringlichste war. Du schreibst dir alles von der Seele, danach geht es dir besser, und im Nachhinein macht das Geschriebene dann vielleicht erst Sinn.»⁶⁷

Die Praxis des Tagebuchschreibens ist weit verbreitet, Vorläufer davon lassen sich schon in der Antike finden. Ein Beispiel dafür sind die assyrischen Tontafelkalender aus dem sechsten Jahrhundert mit Notizen über Marktpreise, Wasserstände, Wetterverhältnisse und Ähnlichem. Ab dem späten 17. Jahrhundert wurde das Tagebuch besonders in bürgerlichen Schichten zunehmend beliebt. Beim Tagebuchschieben handelt es sich meist um täglich verfasste und chronologisch aneinandergereihte Skizzen, in denen die Schreibenden Erfahrungen, Gefühle und Auseinandersetzungen mit ihrer Umwelt festhalten. Tagebücher von Kunstschaaffenden können auch wichtige Aufschlüsse über künstlerische Schaffensprozesse und ihre zeitgeschichtlichen Kontexte geben.⁶⁸

⁶⁷ Auszug aus einem mitgehörten Gespräch nach der Lesung von Lydia Burčak im sogar Theater am 6.3.23

⁶⁸ Brockhaus Online, «Tagebuch»

Das Tagebuchschreiben ist dem Sichtbarmachen von kognitiven und physischen Bewegungen in meinem künstlerischen Prozess nicht unähnlich. Schlussendlich sind die Bewegungen, die ich hier festhalte, eine Auswahl aus einer nicht zu erfassenden Gesamtheit. Auch ich treffe Entscheidungen welchen Bewegungen ich in meinem künstlerischen Prozess nachgehe und welche ich festhalte.

Ursprünglich waren die Tagebücher der Autorin und Filmemacherin Lydia Burčak nicht für die Öffentlichkeit gedacht. Im Band «Nöd us Zucker» publiziert sie 2022 schliesslich trotzdem eine Auswahl an Auszügen aus 17 Jahren Tagebuchschreiben. «Ein bisschen Jammern, ein bisschen Jugo und viel Ja zum Leben.» Das entstandene Buch verhandelt direkt und unmittelbar die Sorgen und Wünsche einer heranwachsenden jungen Frau. Ein Hin und Her zwischen — schonungsloser — Selbstkritik, — nervigen — Sinnfragen, grenzenlosem Optimismus und der Sehnsucht nach einem Leben als Künstlerin.⁶⁹

«Wenn Leute mich fragen, wie es war, mein Buch zu erstellen: Eine intensive Zeit, in der ich in meine alten Tagebücher eintauchte, die ich von 1999 bis 2016 geschrieben habe, alte Geschichten, Gedanken, Gewohnheiten, Fehler, Hoffnungen, Ängste und all die Dinge, die uns einzigartig, problematisch und schön machen.

Obwohl ich allein war, wurde ich von meinem alten und neuen Ich

⁶⁹ «Lidija Burčak, Nöd us Zucker», Verlag der gesunde Menschenversand, 2022

begleitet» erläutert Burčak.⁷⁰

Während des Prozesses, die Tagesbuchausschnitte auszuwählen und zusammenzustellen, ist ein Video entstanden. Dieses zu teilen, fühlte sich laut Burčak «intimer an als das Buch selbst.»⁷¹

Video: «Nöd us Zucker - working on my book – process»⁷²

Das 1:28 minütige Video beginnt mit dem Schriftzug:

«working on my book NÖD US ZUCKER, zurich / athens 2022»

Das kurze Video ist in schwarz-weiss gehalten und fast nur in dreifachem Splitscreen gezeigt, in welchem die Autorin und Filmerin Lidja Burčak zu sehen ist. In der ersten Einstellung sieht man Burčak von drei unterschiedlichen Seiten im Schneidersitz in einem Heft blättern und beschriebenes Papier sortieren. Zu hören sind Blättergeräusche und ein Radio im Hintergrund. Sie beisst sich auf die Fingerkuppen, scheint zu überlegen. Hinter ihr ist eine Wand voller beschriebener Zettel. In der nächsten Einstellung ist eine Nahaufnahme von Burčak zu sehen, sie gähnt und reibt sich die Augen, vor ihr liegt ein von Hand beschriebenes Heft. Erneut in dreifachem Splitscreen sieht man nun den gesamten Raum in dem sich Burčak befindet. Sie hängt beschriebene grössere und kleinere Blätter vom Boden an die Wand. Ihre Bewegungen sind in den einzelnen Screens leicht zeitversetzt. Es folgen weitere Einstellungen in dreifach Splitscreens, mit kurz eingeblendeten Monatsangaben. Burčak ist

⁷⁰ Der Gesunde Menschenversand, Verlagswebseite

⁷¹ a. a. O.

⁷² Nöd us Zucker - working on my book – process, Vimeo, 2022

zu sehen, wie sie an die Wand lehnt, wie sie lacht und auf den Laptop schaut. Wie sie sich die Zähne putzt oder ihre zettelbehängene Wand betrachtet. Dann sieht man die Autorin draussen, auf einer Treppe sitzend, den Laptop auf den Knien, lachend. Weitere Szenen in dreifachem Splitscreen folgen, Burčák, wie sie nachdenklich in den Bildschirm blickt, sich kratzt oder etwas trinkt. In der letzten Einstellung, eingeblendet «August 2022», sehen wir sie auf ihren beschriebenen Papieren turnen, die unter ihr liegen wie ein Teppich. Burčák lässt die Zuschauenden in ihrem Video an ihrem Prozess teilhaben. Sie gewährt intime Einblicke in Momente der Konzentration, des Nachdenkens, der Müdigkeit, der Unentschlossenheit, des Abwägens, des Erinnerns, des sich Motivierens. Zustände, welche sie durch ihre Mimik, durch ihre Körperhaltungen und durch ihre Handlungen sichtbar macht.

Gestalterisch wählt sie dazu die Technik des Splitscreens. Die einzelnen Videos im Splitscreen zeigen jeweils fast denselben Bildausschnitt, unterscheiden sich jedoch in unterschiedlichen Aspekten: einmal zeigen sie eine andere Mimik, einmal andere Gesten oder andere Handlungen, um dadurch den Schaffensprozess in seiner Vielschichtigkeit darzustellen.

Das nichtlineare und zeitgleich sich Ereignende macht durch die filmischen Mittel das sichtbar, was sich mir schreibend entzieht.

[spōkən skript]

Ein Spoken Script ist ein eigens fürs Vortragen verfasster Text.

Du kannst jetzt nicht mehr einschlafen. Du weisst, das ist der Prozess. Du liegst im Bett, müde, dein Kopf versinkt schwer im Kissen. Du schliesst deine Augen. Und plötzlich bist du nicht mehr allein: Gedanken. Erst weit weg, fern, vergangen, dann näher kommend, lauter, und dann über dir. Sie kreisen und sprechen, schnell und laut, und ja, das kannst du hier ruhig sagen, gar nicht uninteressant. Sie breiten sich rasend schnell in deinem Kopf aus, werden gross, bunt, flirrend, ein Volumen, das an die Grenzen deines Schädels drückt. Dein Kopf hat längst nicht mehr Platz auf dem Kissen, du drehst ihn hin und her, auf jeder Seite sprechen neue Gedanken zu dir. Du bist begeistert von deinen Ideen, von deinen Erkenntnissen, eine warme Freude breitet sich in dir aus. Du versuchst das dir Mitgeteilte festzuhalten, du willst dir alles merken und dazu beginnst du die Gedankengänge innerlich zu wiederholen, wirfst sie in die Zentrifuge, du denkst das Echo eines Echos der Echos, du hörst jetzt nicht mehr nur zu, nein, du kannst hier auch nicht mehr raus, du bist Teil der gesamten Bewegung, der gesamten Performance in dieser Dimension, in deinem Gedankenraum. Es ist unglaublich laut, du tanzt mit, und du weisst, was hier und jetzt verkündet wird ist enorm wichtig, all das ist zu verwenden, du darfst nichts davon verlieren oder vergessen, doch dazu musst du die Tür deiner Gedankenwelt aufstossen und raus hier,

widerwillig Licht machen, dich aufrichten, aufstehen, aufsetzen, den Laptop erneut öffnen.

Du erstellst ein neues Dokument, du nennst es MA.docx. Während du tippst, werden die Stimmen langsamer und stiller, vertrieben durch deine physischen Bewegungen, durch deinen aufrechten Körper, du fühlst dich, als hättest du gerade einen lauten Club verlassen, die eben noch so klaren Gedanken lösen sich auf in ihrer Form, in ihrer Vollkommenheit, du hältst einen letzten Fetzen, eine letzte Melodie fest, du versuchst Worte dafür zu finden, du fragst dich, ob du überhaupt auf Deutsch gedacht hast, oder überhaupt in Sprache, nicht eher in Formen und Klängen, du beginnst eine ungefähre Bedeutung davon in dein neues Dokument zu tippen. Doch was da nun steht und dich anstrahlt auf deinem Display, in klarer Schrift, Arial, 11 Punkt ist farblos, formlos und fad und hat nichts mit der Erfahrung soeben zu tun. Du versuchst dich zu erinnern, strengst dich an, schiebst das Kissen etwas höher und legst dir den Laptop auf den Bauch. Du verstehst nicht mehr, es macht keinen Sinn mehr, jetzt. Und trotzdem schreibst du weiter, Worte, Sätze, denn irgendwo in diesem Nebel, in dieser Erinnerung, in diesem Volumen könnte es sein, das was du suchst.

[spōkən skript]

Tiefdruck, grau, Wolken. Immer wieder Regen, Wind, 5 Grad.

Nein, hockt jeder wo er will.

Und die 60 Seiten, ach komm.

Erinnerung: Überarbeitetes Konzept an Heinrich.

Wolkenlos, strahlend, 12 Grad. Viel zu warm.

Ja genau, kleine Schritte.

Ein paar existenzielle Dinge haben wir ja offensichtlich schon gemeistert.

Wollte dir das auch vorschlagen. A presto.

Frühlingshaft, sonnig, 17 Grad.

Bist du wohlauf?

Stürmisch, nass, 11 Grad.

Medbase Physiotherapie 10:15 anmelden im 13. Stock.

Schritt für Schritt.

Heute astronomischer Frühlingsanfang: um exakt 10:24 Uhr steht die Sonne senkrecht über dem Äquator.

Mir ist übel.

Aufgeben ist keine Option!

Weltuntergangsstimmung: Dunkel, Regengüsse, Wind, Wolken.

Einfach ein kleiner Tipp dann.

Da war ein Erdbeben im Jura. Stärke 4 Komma irgendetwas.

Wieso bist du unsicher?

Regen, fast Schnee, kühl, windig, 5 Grad, zwischendurch Sonne.

Hey!!! Das hast du gut gemacht

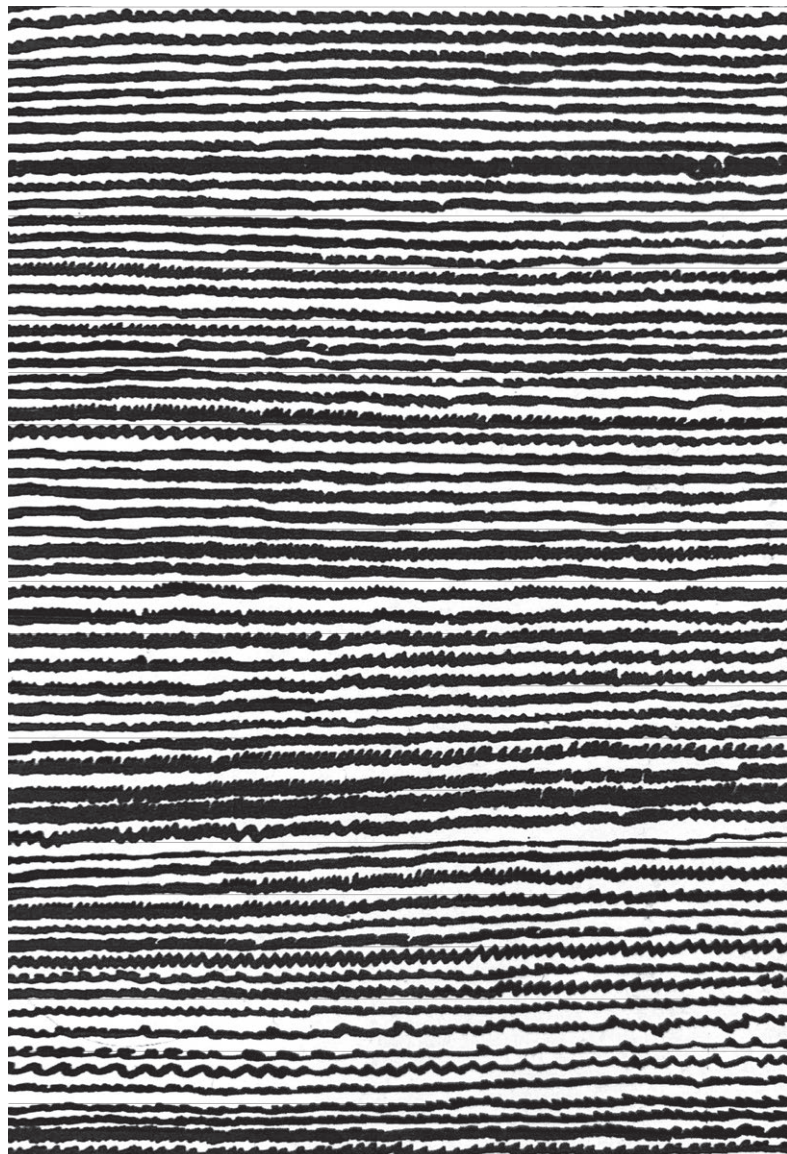
Diffus. Oh ja. Ich auch.

[spōkən skript]

Du begleitest das Kind zur Schule. Du musst dein Tempo immer wieder drosseln, atmen. Es ist in Ordnung, langsam zu gehen. Es ist in Ordnung, stehen zu bleiben. Es ist in Ordnung, den Gummistiefel doch noch einmal abzustreifen, um die Socken hochzuziehen. Dein Körper und dein Geist verlangen nach Geschwindigkeit. Nach Ziel. Es ist in Ordnung, jetzt langsamer zu gehen. Es ist in Ordnung seitwärts zu gehen. Es ist in Ordnung rückwärts zu gehen. Deine Gedanken beruhigen sich mit jedem Schritt. Du hörst das Kind erzählen und wirst innerlich weich. Du spürst. Es ist in Ordnung. Du hörst den Klang der Schulhausglocke. Das Kind rennt an dir vorbei und deine Schritte verlangsamten sich, du bleibst stehen. Du drehst dich. Du atmest die frische kühle Morgenluft. Frühlingsluft. Deine Füße rollen geschmeidig, du spürst den Asphalt durch die dünnen Turnschuhsohlen, von der Ferse zum grossen Zeh. Von der Ferse zum grossen Zeh. Von der Ferse zum grossen Zeh. Du fühlst dich leicht und leichter mit jedem Schritt. Ruhig, weich und leicht. Anstatt einzubiegen, läufst du jetzt einfach weiter. Vom Asphalt auf den Kiesweg. Die kleinen Steine massieren deine Füße. Energie-Impulse schiessen durch deine Beine hinauf in den Rücken, in deine Arme, in deinen Kopf, alles bewegt sich sanft in einer grossen, Bewegung.

Es ist in Ordnung, du spürst, du bewegst, du gehst.

22. Tag unterwegs
Ich sah die Taube da
an die Geschichte,
wie sie war im Orell
Taube durch die
Die Verkäuferin ver
panisch. Die Karte
, weil die Verkäufe
Die Taube stolzierte
überhaupt keine
schon wieder zu ver







Quellenverzeichnis

Literatur

- Ahmed Sara.** Queer Phenomenology, Duke University Press, Durham and London, 2006
- Breton André.** Die Manifeste des Surrealismus, Hrsg. Burgard König, Hamburg, Rowohlt Taschenbuch Verlag GmbH, 1986
- Breton André und Soupault Philippe.** Die Magnetischen Felder, Hrsg. Eugen Helmlé, München, Edition Text und Kritik, 1981
- Benvenisti Meron.** City of Stone: The Hidden History of Jerusalem. Berkeley University of California Press, 1998
- Burčák Lidija.** «Nöd us Zucker», edition spoken script 45, Der gesunde Menschenversand, 2022
- Busch Kathrin.** Essay. In: Badura, Jens et al. (Hrsg.), Künstlerische Forschung. Ein Handbuch. Zürich-Berlin, 2018
- de Certeau Michel.** Die Kunst des Handelns, Merve Verlag Berlin, 1988
- Dobler Judith.** Spuren der Erkenntnis – Experimente zwischen Zeichnen und Denken, Kunstpädagogische Positionen, Hamburg, 2014
- Gieskes Mette.** «The Green Line Potency, Absurdity, and Disruption of Dichotomy in Francis Alÿs's Intervention in Jerusalem» in «The Imagined and Real Jerusalem in Art and Architecture», Hrsg. Goudreau, Jeroen/Verhoeven, Mariëtte/Weijers, Wouter, Leiden/Boston: Brill, 2014

- Handke Peter.** Versuch über die Müdigkeit, eBook, Suhrkamp Verlag Berlin, 2012
- Haarmann Anke.** Artistic Research. Eine epistemologische Ästhetik, transcript Verlag, Bielefeld, 2019
- Hegel Georg Wilhelm Friedrich.** Vorlesungen über die Ästhetik, 1835–1838
- Krasny Elke.** «Schritte und die Worte» in «urbanes lernen», Hrsg. Marion Thuswald, Löcker, Wien 2010
- Rausch Mechtild.** «Im Reich der Hausfrau. Die Filme mit dem Kamerahelm» in «Margaret Raspé, Arbeiten 1970–2004», Tübingen und Berlin, Ernst Wasmuth Verlag, 2004
- Richtmeyer Ulrich. Goppelsröder, Fabian.** Bild und Geste Figurationen des Denkens in Philosophie und Kunst Hrsg. Toni Hildebrandt, Transcript Verlag, 2014
- Renner Michael.** «Die zeichnerische Geste – Soziale Bedingung und individuelle Ausprägung in der Praxis des Zeichnens» in «Bild und Geste Figurationen des Denkens in Philosophie und Kunst» Hrsg. Toni Hildebrandt, Transcript Verlag, 2014
- O'Rourke Karen.** Walking and Mapping. First MIT Press paperback edition, Massachusetts, 2016
- Sabisch Andrea.** Inszenierung der Suche, transcript Verlag, Bielefeld, 2007
- Schaub Mirjam.** Janet Cardiff. The Walk Book, Verlag der Buchhandlung Walther König, 2005
- Schlegel Friedrich.** Athenäums-Fragment Nr. 116. in: Kritische Friedrich-Schlegel-Ausgabe. Hrsg. von Ernst Behler. Erste Abteiling: Kritische Neuauflage. Zweiter Band: Friedrich Schlegel.

Charakteristiken und Kritiken I (1796–1801). München/Paderborn/Wien: Schöningh, 1967

von Kleist Heinrich. Über die allmähliche Verfertigung der Gedanken beim Reden, in: Paul Lindau (Hg.), Nord und Süd, Band. 4, 1878

Onlinepublikationen

FLORIDA #02. Ein Gespräch zwischen Florida und Margaret Raspé, 2016, URL: floridalothringer13.org/wordpress/wp-content/uploads/2016/01/Florida-Magazin-02.pdf, Zugriff, 14.5.2023

Haarmann Anke. Deutsche Gesellschaft für Ästhetik, «Künstlerische Praxis als methodische Forschung?», 2011, URL: dgae.de/wp-content/uploads/2011/09/Haarmann.pdf, Zugriff, 14.5.2023

Haus am Waldsee. Margaret Raspé «Automatik», Ausstellungskatalog 2023, URL: hausamwaldsee.de/files/HAW_Ausstellungsheft_Margaret-Raspe.pdf, Zugriff, 14.5.2023

Pohn Ramona. Performative Ästhetik am Grenzraum zwischen Israel und der Westbank : Körper- und Machttheorien bei Performances von Khaled Jarrar, Shelly Federman, Francis Alÿs, Rona Yefman und Tanja Schlander, Universität Innsbruck, 2020, URL: ulb-dok.uibk.ac.at/ulbtirolhs/content/titleinfo/5271403, Zugriff, 14.5.2023

Beiträge auf Webseiten

ARTE. Videokunst – Margaret Raspés feministische Automatik, 2023, URL: arte.tv/de/videos/113824-000-A/videokunst-margaret-raspes-feministische-automatik. Zugriff 2.4.2023

Artmann HC. Schule für Dichtung, URL: sfd.at/newsflash/bitte-schenkt-uns-einen-poetischen-act/poetischer-act.pdf, Zugriff 1.4.2023

Brockhaus Online. «Unbewegter Beweger», URL: brockhaus.de/ecs/enzy/article/unbewegter-beweger, Zugriff, 14.5.2023

Brockhaus Online. «Knut Hamsun», URL: brockhaus.de/ecs/enzy/article/hamsun-knut, Zugriff, 14.5.2023

Brockhaus Online. «Tagebuch», URL: brockhaus.de/ecs/enzy/article/tagebuch, Zugriff, 14.5.2023

Der gesunde Menschenversand. «Lidija Burčak, Nöd us Zucker» 2022, URL: menschenversand.ch/produkt/lidija-burcak-noed-us-zucker. Zugriff 2.4.2023

Kunstbulletin Online. Francis Alÿs, URL: artlog.net/de/kunstbulletin-1-2-2011/francis-alys, Zugriff, 14.5.2023

«Moving in Every Direction». Anke Haarman, blog.hslu.ch/mied/2022/01/24/nachvollziehbarkeit-ueber-methoden-und-vermittlungsweisen/#_ftn1, Zugriff 16.4.2023

NZZ Online. Konersmann Ralf, «Die Messbarkeit der Welt: Wie Zahlen unser Weltverständnis prägen – und was das bedeutet.» URL: nzz.ch/feuilleton/die-messbarkeit-der-welt-wie-zahlen-unser-weltverstaendnis-praegen-ld.1604535, Zugriff: 15.2.2023

Vimeo. «Nöd us Zucker - working on my book – process», 2022, URL: vimeo.com/766961302, Zugriff 2.4.2023

Wikipedia. «Prozess», URL: de.wikipedia.org/wiki/Prozess, Zugriff, 14.5.2023

Zeit Online. Lisa-Marie Berndt, URL: weltkunst.de/ausstellungen/2023/03/margaret-raspe-haus-am-waldsee-automatik, Zugriff, 09.3.2023

ZHdK, Manos Tsangaris, URL: zhdk.ch/en/event/25848,
Zugriff, 16.4.2023

Bildnachweise

Seite 168

Margaret Raspé, Pressebild, URL: hausamwaldsee.de/presse/margaret-raspe, Zugriff, 14.5.2023

Seite 174

Francis Alÿs, URL: davidzwirnerbooks.com, Zugriff, 14.5.2023
Seite 183

Burčak Lidija, Screenshots des Videos von: URL: vimeo.com/766961302, Zugriff, 14.5.2023

Alle anderen Zeichnungen und Fotografien: Sara Lüscher, 2023

Danke

Bernadett Settele und **Hannes Rickli** für den Austausch, die Denkanstösse und den Spielraum

Franziska Nyffenegger für die inspirierenden Gespräche, die methodische Beratung und die mentale Unterstützung

Heinrich Lüber für die positiven Anregungen

Tamaris Mayer und **Regula Stucki** fürs Korrekturlesen

Guido Holenstein für die gestalterische Beratung

Simon Froehling für die Lesung und das Gespräch im Rahmen der Curateria

Michael Löchl für die Einblicke in die Mobilitätsmessungen der Stadt
der **BG-Fachschaft der Kantonsschule Enge** für die interessanten Anregungen in und um das Schulzimmer

Elisabeth und **Andres Lüscher** für die Kinderbetreuung und die allumfassende Unterstützung wie auch **Dina & Co.** für das mehr und Meer zwischendurch

Und meinen Freundinnen sowieso!

Und natürlich:

Flavio De Lorenzi

Leah

Giacomo

Vania

für den Raum, die fantastische Verpflegung und die Ablenkung

Eidesstattliche Erklärung

Hiermit versichere ich, dass ich die vorliegende Masterthesis selbstständig verfasst und keine anderen als die angegebenen Quellen und Hilfsmittel benutzt habe, alle Ausführungen, die anderen Schriften wörtlich oder sinngemäss entnommen wurden, kenntlich gemacht sind und die Arbeit in gleicher oder ähnlicher Fassung noch nicht Bestandteil einer Studien- oder Prüfungsleistung war.

Ich habe vom § 16 der ASO Kenntnis genommen.

11. Mai 2023

J. Lischke

