

No Flash Please: Ausstellungen als geheimes Filmset – DIY Documenta, Biennale. Künstlerische Reaktionen als Gradmesser ästhetischer Erfahrung

Von Eva Hegge

Do It Yourself – DIY, seit mehreren Jahren vor allem als Label für Basteltutorials und kreative Hobbys in Gebrauch, stammt ursprünglich aus der Arts-and-Crafts-Bewegung. In den 1940er und 1950er Jahren kursierten DIY-Anleitungen in den USA als praktisches Mittel, um durch das Selbermachen von Dingen vor allem Kosten zu sparen, ein paar Jahre später nutzt der Punk DIY als Chiffre für Konsum- und Autoritätskritik, Selbstermächtigung und Improvisation.

Als kunstpädagogischen Vorschlag findet man den Begriff am *Institut für Kunst & Kunsttheorie* der Universität zu Köln in den Praxisseminaren von Johannes M. Hedinger und Torsten Meyer zu internationalen Gruppenausstellungen (*DIY Biennale*, *DIY documenta* u.a.). DIY versteht sich hier laut Seminartext als Methode, sich einer Ausstellung nicht nur durch Betrachtung, sondern auch mittels eigener künstlerischer Praxis zu nähern. Studierende werden während mehrtägiger Exkursionen zu den Ausstellungen beauftragt, auf einzelne Kunstwerke, auf die kuratorische Anordnung oder eine bestimmte Stimmung in der Ausstellung künstlerisch zu *reagieren*. Dabei grenzt sich DIY als Methode deutlich von rezeptiv-praktischen Bildanalyseverfahren ab, bei denen durch das Anfertigen eines sogenannten *Nachbildes* Zugänge jenseits einer sprachlich-beschreibenden Analyse geschaffen werden sollen. Solche Techniken sind Bestandteil vieler Lehrpläne, eine Internetsuche des Begriffspaares „Nachbild+Kunst“ führt auf zahllose Schulwebseiten und Hausaufgabenportale. DIY hingegen geht es nicht um die kognitive Erschließung oder den kunstpraktischen Nachvollzug eines bestimmten Kunstwerks, sondern um die *Reaktion*. Mit eigenen künstlerischen Arbeiten reagieren Lernende auf das Gesehene, sie hacken und remixen es oder schreiben Arbeiten fort. Die Methode enthält also, wie ihre Namensverfahren, Momente von Widerständigkeit, Eingriff und *empowerment*. Im Rahmen meiner eigenen *Grand Tour* nach Venedig und Kassel habe ich als Reaktionen zwei kurze experimentelle Filme produziert, die im Anschluss auf unterschiedlichen Kurzfilmfestivals gezeigt wurden.^[1] Dass sie zugleich die ersten meiner Videoarbeiten waren, die von mehreren Jurys ausgewählt wurden, ist – so glaube ich – kein Zufall. Irgendetwas bei diesen Filmen war anders, als ich es von meinen Arbeiten bis dahin kannte. Der Produktionsprozess verlief schneller und lebendiger, gleichzeitig unbewusster, intuitiver, fast schlafwandlerisch. Die Filme waren plötzlich da, ohne dass ich auf Anhieb hätte sagen können, wie ich sie geplant hatte oder wie die Ideen tatsächlich entstanden waren. Auch Fragen nach Struktur, Dramaturgie und Montage hatten sich beinahe wie von selbst ergeben. Gleichzeitig habe ich den Eindruck, dass ich, ausgestattet mit dem Auftrag, auf eine Arbeit produktiv zu reagieren, auch die Ausstellungen beide Male anders wahrgenommen habe, als ich es ohne mentale Vorkonfiguration durch die DIY-Aufgabe getan hätte. Wie also bedingen beide Prozesse einander – die Ausstellungserfahrung und der Reaktions- bzw. Produktionsprozess? Wie wirken sie möglicherweise als gegenseitige Verstärker?

Betrachtet man zunächst den Prozess der Produktion, beginnt er mit dem Sammeln von Material in der Ausstellung, mit der fühlenden, visuellen *Aufzeichnung*, wie Andrea Sabisch es nennt (vgl. Sabisch 2009). In ihrem Aufsatz *Aufzeichnung und ästhetische Erfahrung* (Sabisch 2009) bietet sie eine analytische Verbindung der beiden Begriffe, die für meine Frage sehr aufschlussreich ist. Der Begriff der ästhetischen Erfahrung gilt im kunstpädagogischen Diskurs manchen als abgegriffen, was unter anderem seiner inflationären Verwendung bei gleichzeitig begrifflicher Unschärfe geschuldet sein mag (vgl. Sabisch 2009). Kreist man den Begriff jedoch phänomenologisch ein, wie Sabisch es unter Bezug auf Bernhard Waldenfels tut, kann man sich dem DIY-spezifischen Herstellungsprozess theoretisch weit annähern.

Nach Waldenfels findet Erfahrung zwischen den beiden Polen *Widerfahrnis* und *Antwort* statt, man könnte prosaischer sagen: zwischen Reiz und Reaktion. Bei nicht-alltäglichen, nicht-automatisierten Erfahrungen verläuft zwischen Widerfahrnis und Antwort eine *Bruchlinie* – eine Störung, ein Aufgehaltenwerden und Berührtwerden durch Fremdes (vgl. Waldenfels 2002). Das ist bei ästhetischen Erfahrungen der Fall, denn sie lassen – auch wenn sie im Alltag gemacht werden – keine Routine zu. Der Bruch oder die Störung, die Waldenfels beschreibt, verhindert eine automatisierte Antwort. Dennoch erfolgt die Antwort nicht bewusst

oder reflektiert, vielmehr finden Betrachten und Bedeuten simultan und jenseits der mentalen Kontrolle statt. „Indem ich [eine] Bewegtheit *als etwas* betrachte, habe ich es bereits *bedeutet*“ (Waldenfels 2004: 221). Widerfahrungen als solche sind ohne Bedeutung, ihre Bedeutung erlangen sie erst dadurch, dass sie sich „unseren Sinnerwartungen widersetzen“ (Sabisch 2009: 9), von ihnen abweichen. Fremdes und Eigenes durchdringen sich gegenseitig – Betrachten und Bedeuten fallen in eins.



Abb. 1-3: Videostills aus Hegge, Eva: A Company in Greece (6 min, 2015).



Abb. 4: Videostill aus Hegge, Eva: The Arrival of the Art Curator (7 min, 2017).

Damit enthält die Antwort das, „was uns trifft“ (Waldenfels 2004: 59), sie bildet die Erfahrung gewissermaßen ab. Das Medium der Antwort ist offen, die Erfahrung kann sich etwa körperlich, emotional, visuell oder sprachlich artikulieren. Für Sabischs Ansatz, die phänomenologische Ästhetik auf die Kunstpädagogik zu wenden, ist jedoch eine Form der (physischen) Aufzeichnung der (ästhetischen) Erfahrung als eine Form des Antwortens essentiell. Dabei ist die Aufzeichnung, ob textuell, tagebuchartig, zeichnerisch, filmisch oder fotografisch, Teil der ästhetischen Erfahrung, sie dokumentiert Erfahrung nicht nur, sondern – und das ist wichtig – ruft sie eigentlich erst hervor. Die Erfahrung schreibt sich in das Medium ein und umgekehrt – entsprechend lassen sich, folgt man Sabisch, Erfahrungen aus den entstandenen Produkten rekonstruieren. Ästhetische Erfahrung und ihre Artikulation beziehungsweise Widerfahrnis und Antwort, um in Waldenfels' Terminologie zu bleiben, sind also in einer Wechselwirkung eng miteinander verschränkt.

Für meine Ausgangsfrage ergibt sich hieraus zweierlei: Einerseits kann der Aspekt des Ineinanderfallens von Erfahrung und Artikulation eine Antwort sein auf die Frage nach dem schlafwandlerischen Entstehungsprozess der DIY-Arbeiten. Meine Aufzeichnung bestand darin, Teilstücke von Installationen in Venedig und Kassel mit der Handykamera zu filmen und zu fotografieren und dieses Material danach mit eigenen Texten und zusätzlichen Bildern in andere Kontexte zu überführen, in eigene fiktionale filmische Erzählungen.^[2] Wenn Aufzeichnung und Erfahrung eins sind, die ästhetische Erfahrung aber etwas ist, was mich von außen gewissermaßen unvorbereitet *trifft*, mich berührt und einen nicht kontrollierbaren (Veränderungs-/Bildungs-)Prozess auslöst (vgl. Sabisch 2009 und Mersch 2015a), dann erklärt das, weshalb ich Entstehung, Motivation und Form der entstandenen Filme nicht recht rekonstruieren konnte. Mit meiner eigenen Erfahrung muss ich hinzufügen, dass die Einheit von Betrachten und Bedeuten, von Widerfahrnis und Antwort, auch zeitversetzt wirksam bleibt: Auch die Modifikation des aufgezeichneten Materials in den Tagen nach dem Ausstellungsbesuch – das Verfassen und Einsprechen des Textes, das Schneiden des Films – fällt in diesen unbewussten Zustand des *Getroffenseins* offenbar noch hinein. Entscheidend für den Aufzeichnungsprozess scheint mir aber die primäre Notiz während des Betrachtens zu sein (Foto, Zeichnung, Video). In ihr kristallisiert sich die Erfahrung zuerst, während sie sie zugleich hervorbringt. Diese primäre Notiz funktioniert meinem Eindruck nach im weiteren Arbeitsprozess wie eine Kapsel, die das Widerfahrnis, die Erfahrung, lebendig und verfügbar hält.

Wenn sich andererseits aus den entstandenen Aufzeichnungen die ihnen eingeschriebenen Erfahrungen rekonstruieren lassen und die Aufzeichnung als besonders lebendig und intuitiv wahrgenommen wird, muss auch die Erfahrung eine besondere sein, in dem

Sinne, dass sie sich unseren Erwartungen spürbar widersetzt. Die Intensität der Erfahrung hängt davon ab, wie sehr das Wahrgenommene – das Widerfahrnis – den „jeweiligen Erfahrungshorizont [...] übersteigt“ (Sabisch 2009: 9). Erfahrung und Artikulation bedingen sich auch in ihrer jeweiligen Qualität – eine intensivere, eine vom gewohnten Rahmen abweichende Erfahrung erzeugt eine stärkere Antwort. Betrachtet man nun das Widerfahrnis und seine spezifische Qualität, ist davon auszugehen, dass die ästhetischen Potenziale der jeweiligen Ausstellungen und Exkursionen einen großen Anteil daran haben.^[3] Große internationale und periodisch wiederkehrende Gruppenausstellungen wie die documenta oder die Kunstbiennale in Venedig stellen Umgebungen dar, die alltägliche Erfahrungshorizonte in besonderer Weise übersteigen: Wir reisen von weit an, verbringen längere Zeit am Stück auf dem Ausstellungsgelände, nicht selten mehrere Tage. Die Ausstellungsräume sind, wie auf der documenta 14, mitunter umfunktionierte ehemalige Gebrauchsorte, Orte des *Umschlags* wie die alte Post (als *Neue Galerie*), die in ihrer neuen Rolle einen hohen Grad an Fremdheit und „Außeralltäglichkeit“ (Scholze 2003:1) des Raums aufweisen und zugleich selbst reich an Assoziationen sind (vgl. auch Scholze 2003). Wie die etablierten musealen Räume wie die *Giardini* oder das *Fridericianum* sind sie im *kuratorischen Zeitalter* Bühnen für die Inszenierung einer radikalen und globalen Gegenwart. Gegenwart im Kontext einer ästhetischen Inszenierung definiert Martin Seel als einen „Zustand, in dem uns die Dinge der Welt und des Lebens auf verschiedene Weise etwas *angehen*“ (Seel 2015: 130). Sie ist gekennzeichnet durch ein Nebeneinander „unrealisierbarer“ und „unüberschaubarer Möglichkeiten des Verstehens und Handelns, des Wahrnehmens und Bestimmens, [ein] unbeherrschbarer Horizont der spürenden, handelnden und erkennenden *Begegnung* mit Vorhandenem“ (Seel 2015: 130 f.). Damit ist Gegenwart ein Nährboden und der paradigmatische Modus ästhetischer Erfahrungen. Hinzu kommt, dass sich diese kuratierten Gegenwärtigkeitsräume über weite Gelände erstrecken, verteilt über den städtischen Raum, sodass man sie erwandern, ja körperlich *erfahren* muss, was zur besonderen ästhetischen Qualität beiträgt. Weiterhin stellt sich meiner Beobachtung nach schon bald ein Verlust des Zeitgefühls ein. Der Ort erscheint als ein Kosmos mit eigenen Zeit- und Bewegungsmustern, er verändert gewohnte Bewegungs- und Reaktionsmuster; der Kopf wird wach und offen, zugleich mäandernd, fließend, treibend. All diese Bedingungen erzeugen Brüche in der gewohnten Wahrnehmung, halten uns auf, *gehen uns an*. Sie ermöglichen jene intensiveren (ästhetischen) Erfahrungen, die, so meine These, zu prägnanteren Antworten führen.

Umgekehrt habe ich mir, um zur Ausgangsfrage zurückzukehren, auf den Ausstellungen auch solche künstlerischen Arbeiten genauer angeschaut, an denen ich ohne DIY-Aufgabe, mit der mentalen Konfiguration der ‚bloßen‘ Besucherin, wohl vorbeigegangen wäre. Ausgestattet mit dem Auftrag, auf eine der Arbeiten künstlerisch zu reagieren, habe ich auch die Ausstellung auf anderen Ebenen wahrgenommen, habe mir Arbeiten aus handwerklicher Sicht oder mit dem Interesse an Kontexten und möglichen Kontextverschiebungen angeschaut, aber auch auf konkrete Details geachtet.

Wie lassen sich diese Zusammenhänge auf Praxis und Schule übertragen? Als „Passage, [...] in deren Verlauf sämtliche Akteure sich ihrerseits verändern und zu ‚Anderen‘ werden“ (Mersch 2015b: 13) beschreibt Dieter Mersch das künstlerische Experiment – dies lässt sich mit Blick auf die kunstpädagogische Relevanz von DIY auch auf die ästhetische Erfahrung übertragen (die ja im künstlerisch-forschenden Experiment enthalten ist, wenngleich sie auch in anderen, alltäglichen Zusammenhängen gemacht werden kann). Aufzeichnung als selbstorganisierte mediale Praxis, die Bildungsprozesse anstoßen und sie gleichzeitig sichtbar machen kann, fügt sich ein in Konzepte des forschenden, subjektorientierten, selbstorganisierten Lernens (vgl. Sabisch 2009). Damit dies gelingt und für den Unterricht sowie für andere kunstpädagogische Kontexte nutzbar gemacht werden kann, müssen die *Bruchlinien*, die sich durch die Erfahrung ziehen, immer wieder aufs Neue provoziert werden: Durch vielfältige und außerschulische Lernumgebungen, die den alltäglichen Horizont und Erwartungsrahmen übersteigen und bildende Erfahrungen bzw. Antworten in besonderer Weise ermöglichen.

Anmerkungen

[1] Kasseler Dokumentarfilm- und Videofest (2015 und 2017), Internationale Kurzfilmtage Oberhausen (2016), Stuttgarter Filmwinter (2018)

[2] Bei beiden Filmen habe ich visuelle und inhaltliche Details ausgestellter Arbeiten genutzt und in einen formal und inhaltlich anderen Kontext überführt. *A Company in Greece* (6 min, 2015) war eine Reaktion auf *Why look at animals* von Maria Papadimitri-

ou im griechischen Pavillon der 56. Kunstbiennale in Venedig. Link zum Video: <https://youtu.be/ZmajjFOQDg0>. *The Arrival of the Art Curator* (7 min, 2017) war inspiriert von der auf der *documenta 14* in Kassel (in der Neuen Neuen Galerie) gezeigten Installation: *Pile o' Sápmi* von der norwegisch-samischen Künstlerin Máret Ánne Link zum Video: <https://vimeo.com/225010233>.
Passwort: Curator.

[3] Dieser Schluss mag mit Blick auf etablierte Konzepte der Rezeptionsästhetik redundant erscheinen, es ist weit erforscht, dass im rezeptionsästhetischen Prozess Rezipient und Werk gleichermaßen Anteile Wie sich Ausstellungen als ästhetische Angebote in diesen Prozess einbringen, ist hingegen erst wenig untersucht.

Literatur

Badura, Jens/Dubach, Selma et al. (Hrsg.) (2015): *Künstlerische Forschung. Ein Handbuch*. Zürich-Berlin: diaphanes.

Hemken, Kai-Uwe (Hrsg.) (2015): *Kritische Szenografie. Die Kunstausstellung im 21. Jahrhundert*. Bielefeld: transcript.

Mersch, Dieter (2015a): *Rezeptionsästhetik/ Produktionsästhetik/ Ereignisästhetik*. In: Badura, Jens/Dubach, Selma et al. (Hrsg.): *Künstlerische Forschung. Ein Handbuch*. Zürich-Berlin: diaphanes, S. 49-57.

Mersch, Dieter (2015b): Was heißt, im Ästhetischen forschen? Online: <http://www.dieter-mersch.de/Texte/PDF-s/> [27.02.2018]

Sabisch, Andrea (2009): *Aufzeichnung und Ästhetische Erfahrung. Kunstpädagogische Editionen 20*. Hamburg: Hamburg University Press.

Scholze, Jana (2003): (Wieder)Entdeckung des Raumes. Die Präsentationsformen des „Werkbundarchivs – Museum der Dinge“. Online: <https://edoc.hu-berlin.de/handle/18452/7565> [27.02.2018]

Seel, Martin (2015): *Inszenerieren als Erscheinenlassen. Thesen über die Reichweite eines Begriffs*. In: Hemken, Kai-Uwe (Hrsg.): *Kritische Szenografie. Die Kunstausstellung im 21. Jahrhundert*. Bielefeld: transcript, S. 125-138.

Waldenfels, Bernhard (2002): *Bruchlinien der Erfahrung*. Frankfurt am Main: Suhrkamp. Waldenfels, Bernhard (2004): *Phänomenologie der Aufmerksamkeit*. Frankfurt am Main: Suhrkamp.

Abbildungen

Abb. 1-3: Videostills aus Hegge, Eva: *A Company in Greece* (6 min, 2015).

Abb. 4: Videostill aus Hegge, Eva: *The Arrival of the Art Curator* (7 min, 2017).