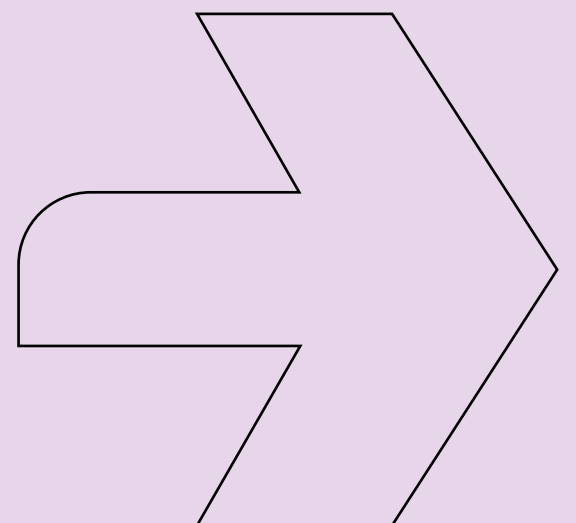


Tanzwissen — tanzend forschen?

**Zu einigen Potenzialen
des fliegenden
Künstlerzimmers**



Die Tanzwissenschaftlerin und Tänzerin Dr. Katarina Kleinschmidt erforscht Proben- und Bildungsprozesse. In ihrem Buch „Artistic Research als Wissensgefüge“ hat sie Wissensformen untersucht, die in künstlerisch-forschenden Arbeitsprozessen zentral sind. Aktuell interessieren sie Bildungs- und Veränderungsprozesse, die Teilnehmende an Angeboten der Kulturellen Bildung durchlaufen. Im Rahmen des fliegenden Künstlerzimmers hat sie die Zeitungs-AG beobachtet und Gespräche mit Lisa Haucke geführt.

EIN TEXT VON DR. KATARINA KLEINSCHMIDT
(GASTBEITRAG)

Wenn die Künstlerin Lisa Haucke ihren Arbeitsansatz als „künstlerisch forschend“ bezeichnet, wie sie es im Vorgespräch mit mir zu dieser Zeitung tat, fragen sich vielleicht einige der Leser*innen und Projekt-Teilnehmenden, was damit gemeint ist. Was hat Tanzen mit Forschung bzw. Wissensproduktion (so das Ziel von Forschung) zu tun? Inwiefern lässt sich das, was im fliegenden Künstlerzimmer passiert ist, unter diese Begriffe fassen?

In einem weiteren Sinne verweist künstlerische Forschung darauf, dass die Praktiken der Herstellung von Kunstwerken immer mit Formen des Wissens verbunden sind. Oft sind dabei künstlerische Arbeitsprozesse gemeint, die auf Recherchen basieren und/oder festgelegte Genre-Konventionen hinter sich lassen. Die Künste entwickeln so Methoden, um Wissen über ein Thema oder ein Material zu schaffen, und rücken dadurch in die Nähe wissenschaftlicher Forschungsprozesse. Die künstlerischen Methoden gelten allerdings als offener und subjektiver als die in den Wissenschaften, da es in den Künsten keine festgelegten Methoden und Regeln gibt. Spannend für Forschende wie mich, die einerseits selbst in der künstlerischen Praxis arbeiten und andererseits an wissenschaftliche Diskussionen zu Wissen anschließen, ist dann, das in den künstlerischen Praktiken hergestellte Wissen zu (be)greifen und zu spezifizieren.

Dafür wird auf unterschiedliche Theorien des Wissens zurückgegriffen: Verschiedenenorts wird das künstlerische Wissen als „Wissen wie“, als implizites (also körperliches, aber sprachlichen Erklärungen zunächst weniger verfügbares) Wissen bezeichnet. Wichtig in der Diskussion ist, dass es eine eigenständige Form der Reflexion ist, ein „anderes Wissen“ als (vereinfacht gesagt) das Faktenwissen, auf dem viele (Natur-)Wissenschaften vermeintlich basieren.¹ Der Philosoph Dieter Mersch (2013) schließt hier an, beschreibt wissenschaftliche Praktiken allerdings als disjunktiv: Das bedeutet, diese sind mit dem Begrifflichen, dem Definieren, also dem sauberen Trennen und Unterscheiden von Phänomenen beschäftigt. Dagegen geht es in künstlerischen Praktiken um das Assoziieren, also um das Verbinden von scheinbar Unzusammenhängendem, von Gedanken, Materialien, Orten, Zeiten usw. Damit schaffen sie Wissen, das – im Gegensatz zur trennenden Disjunktion – konjunktiv ist.

Mein Argument mit diesem kurzen Abriss zu künstlerischer Forschung ist folgendes: In den Diskussionen zu künstlerischem Wissen sind Gegenüberstellungen und Abgrenzungen eine zentrale Strategie. Treffen die Künste – wie mit dem fliegenden Künstlerzimmer – auf Schule, ist das umso verständlicher: Schließlich ist allein der Ort ein besonderer – ein temporäres

¹ Selbst für die Naturwissenschaften sind allerdings Vorstellungen von Faktenwissen, das objektiv und unveränderlich ist, bereits lange hinterfragt worden. In Fachdiskussionen um wissenschaftliches Wissen geht man heute kaum mehr davon aus, dass es so etwas wie unveränderliche Wahrheiten gibt – und man fragt eher nach den Praktiken des Herstellens und Für-wahr-Erklärens von Fakten.

Häuschen auf dem Schulhof. Was dort oder von dort ausgehend passiert, ist „anders“ als im Unterricht gewohnt. In einer Aufgabe tanzen die Schüler*innen der Klasse 7 zum Beispiel auf dem Schulhof und stellen als Spuren ihrer Tanzbewegungen Kreidezeichnungen her. Gezeichnet wird mit dem gesamten Körper. Nicht alle Bewegungen hinterlassen dabei Spuren und werden doch als Zeichnungen zu sehen geübt. Körpergrenzen werden ausgetestet – im Hinblick auf die hinterlassenen Formen. Die Körper sind Zeichnende, Performende, mit einer*m Partner*in Interagierende und zugleich Forschende, die die beteiligten Medien (Kreide, Körper usw.) und die eigenen Körpergrenzen erkunden.

Angeregt durch diese Aufgabe haben die Schüler*innen in Diskussionen mit Lisa Haucke Wissenskategorien in Form von Fächergrenzen infrage gestellt. Warum finden in der Schule Tanzen und Zeichnen meist getrennt statt? Warum gehört Tanz in den Sport- und Zeichnen in den Kunstunterricht? Auch in den Dokumenten anderer Klassen finden sich immer wieder Hinweise darauf, wie ehemals stabile Kategorien brüchig werden. Diese Reflexionen sind geradezu beispielhaft für die Potenziale eines konjunktiven (wie Mersch es nennt) künstlerisch-forschenden Wissens: ein verbindendes, statt begrifflich-trennendes und sondierendes Wissen, durch das Setzungen kritisch befragt werden. Um die Komplexität von Wissensformen innerhalb des fliegenden Künstlerzimmers zu erfassen, erscheint mir diese Zuordnung jedoch ein wenig zu einfach. Vielmehr möchte ich eine Übung herausgreifen, in der ein komplexer Begriff praktisch erfahren und kreativ schreibend erforscht wird: der des Perspektivwechsels. Dabei spielen disjunktive Vorgehensweisen durchaus eine Rolle.

Denn in der Übung sind die Schüler*innen aufgefordert, sich in die verschiedenen Beteiligten hineinzusetzen: Welche Erfahrungen entstehen während der Kreidezeichnungen wohl aus Perspektive der Zuschauenden, der Performenden, des Zeichnenden bzw. der einzelnen Medien wie Kreide, Körper(teilen), Luft, dem Schulhof oder des Tanzes? Die Übung erfordert unter anderem ein feines Differenzieren, wenn Perspektiven der Performenden und des Zeichnenden oder der Performenden und des Tanzes unterschieden werden sollen. Statt von einem Entweder-Oder von Wissensformen des Kon- und des Disjunktiven ließe sich eher von einem komplexen und weiter zu spezifizierenden

Ineinandergreifen beider ausgehen, um das Wissen dieser komplexen Übungen zu fassen.

Warum das wichtig ist? Mir geht es darum, in der Kürze dieses Textes das komplexe Potenzial von Tanz in Schulen im Allgemeinen und dem fliegenden Künstlerzimmer im Besonderen zu unterstreichen – gerade dann, wenn es um forschende Ansätze im Tanz geht. Ermöglicht wird die Komplexität des Wissens hier auch durch die Struktur des fliegenden Künstlerzimmers und Lisa Hauckes Umsetzung, indem immer wieder mit Material, das in einer Klasse generiert wurde, durch eine andere Klasse weitergearbeitet wird. Oder indem eine Klasse ihr eigenes Material später in einem anderen Medium reflektiert – wie im Fall der Schreibübung zu den Kreidezeichnungen. So kann ein komplexes Forschen und Reflektieren entstehen, in dem Begriffe wie Perspektivwechsel von verschiedenen Seiten her „begriffen“ werden können.

In den sezierenden (den unterscheidenden) Prozessen des Disjunktiven – hier: den Perspektivwechseln – spielen dann auch immer Prozesse des Be- und Auswertens eine Rolle. In welchen der kreativen Schülertexte ist der Perspektivwechsel mehr oder weniger gelungen? Welches künstlerische Potenzial haben die entstandenen Texte und Zeichnungen? Hier ließe sich vielleicht aus meiner Außensicht noch fragen, inwiefern solche Prozesse mit den Schüler*innen gemeinsam vollzogen und reflektiert werden können, um genau jene Praktiken des Disjunktiven – des Unterscheidens von Perspektiven – als Teile tänzerisch-forschenden Wissens offenzulegen. Fragen, die sich hier stellen, wären vielleicht: Wie nachvollziehbar ist die Perspektive der Kreide eingenommen? Warum gehören jene Erfahrungen vielleicht eher zur Perspektive des Schulhofs als Malfläche? Welche Perspektiven schreiben wir warum dem Tanz bzw. den Performenden zu? Die Komplexität von tänzerisch-forschendem Wissen zu betonen, weiter zu erforschen und vor allem: körperlich-praktisch zu erkunden, birgt nach wie vor ein unerschöpfliches Potenzial.



Literatur:
 Mersch, Dieter (2013):
 „Kunst als epistemische Praxis“,
 in: Elke Bippus (Hg.):
 Kunst des Forschens. Praxis
 eines ästhetischen Denkens,
 Zürich, S. 27–47.