

## **Kunst als Prototyping**

**(Originaltitel der Arbeit: „Das philosophische Gespräch als künstlerische Intervention“)**

Bachelorarbeit zur Erlangung des Bachelor of Arts  
an der Hochschule für Philosophie  
Philosophische Fakultät S.J. München

Vorgelegt von Karin Soika  
Eingereicht bei Prof. Dr. Barbara Schellhammer

SOMMERSEMESTER 2021

---

# Inhalt

<b>1</b>	<b>EINLEITUNG.....</b>	<b>4</b>
<b>2</b>	<b>KUNST ALS KULT: EINE KRITISCHE REKONSTRUKTION.....</b>	<b>4</b>
2.1	ORTE DER KUNST: MUSEUM UND <i>WHITE CUBE</i> ALS KIRCHEN DER ÄSTHETIK.....	5
2.2	OBJEKTE DER KUNST: SAKRALISIERUNG ALS LOKALE KONVENTION.....	6
2.3	VERMITTLUNGSAUFGABEN DER KUNST: VERKÜNDIGUNG, BILDUNG, WAHRHEIT.....	9
2.4	PROTAGONISTEN DER KUNST: HOHEPRIESTERLICHES PREKARIAT.....	10
2.5	FAZIT.....	11
<b>3</b>	<b>KUNST ALS PRAXIS: AKTUELLE ERPROBUNGEN.....</b>	<b>12</b>
3.1	WELTORIENTIERUNG: VERMITTLUNGSARBEIT IM MUSEUM.....	13
3.2	SELBSTVERORTUNG: EMANZIPATION IM SPANNUNGSFELD.....	16
3.2.1	<i>Community Music: Polyphoner Einklang.....</i>	<i>16</i>
3.2.2	<i>Theaterarbeit: Balanceakt zwischen Individuum und Gruppe.....</i>	<i>17</i>
3.2.3	<i>Protagonisten der Kunst: der Künstler als Koordinator.....</i>	<i>18</i>
3.3	AKTUELLE DISKURSE IM BEREICH KUNST, KULTUR UND KULTURELLE BILDUNG.....	20
3.4	FAZIT.....	22
<b>4</b>	<b>KUNST ALS DIALOG.....</b>	<b>22</b>
4.1	VON DER ERKENNTNIS ZUR HANDLUNG.....	24
4.2	INDIVIDUUM UND UMWELT.....	25
4.2.1	<i>Passung.....</i>	<i>28</i>
4.2.2	<i>Responsivität.....</i>	<i>28</i>
4.2.3	<i>Mentalisieren.....</i>	<i>29</i>
4.2.4	<i>Fazit.....</i>	<i>30</i>
4.3	VOM PROBEHANDELN ZUM PROTOTYPING.....	30
4.4	RISSE UND LÖCHER IM KULTURELLEN GEWEBE.....	32
4.5	DAS NETZ NEU WEBEN.....	34
4.5.1	<i>Eine erste Vernetzung: Responsivität und Mentalisieren.....</i>	<i>34</i>
4.5.2	<i>Die zweite Vernetzung: der Künstler als Zuhörer.....</i>	<i>36</i>
4.5.3	<i>Die dritte Vernetzung: Kunst als Praxis – als heilsamer Prozess für den Passungsverlust (eine Krankheit ohne Diagnose).....</i>	<i>38</i>
4.6	FAZIT.....	42
<b>5</b>	<b>FAZIT: DAS PHILOSOPHISCHE GESPRÄCH ALS KÜNSTLERISCHE INTERVENTION.....</b>	<b>42</b>
<b>6</b>	<b>QUELLENVERZEICHNIS.....</b>	<b>44</b>
6.1	LITERATUR.....	44
6.2	DIGITALE QUELLEN.....	48

---

## **VERZEICHNIS DER ABBILDUNGEN**

ABB. 1: SITUATIONSKREIS NACH UEXKÜLL, ILLUSTRATION: PROBEHANDELN IN DER VORSTELLUNG, ALS PHANTASIE, IN TRÄUMEN.....	26
ABB. 2: SITUATIONSKREIS NACH UEXKÜLL, ILLUSTRATION: PROBEHANDELN IN KÜNSTLERISCHEM AUSDRUCK, ALS KONKRETES, LEIB-KÖRPERLICHES, HÄUIG AUCH INTERSUBJEKTIVES TUN..	32

## 1 Einleitung

„Die Menschen heute glauben, die Wissenschaftler seien da, sie zu belehren, die Dichter und Musiker etc., sie zu erfreuen. Daß diese sie etwas zu lehren haben, kommt ihnen nicht in den Sinn.“<sup>1</sup>

Die Frage nach dem Stellenwert der Kunst in unserer Gesellschaft wurde und wird immer wieder gestellt, und sie hat während der Lockdowns zur Eindämmung der Corona-Pandemie aus unterschiedlichen Gründen<sup>2</sup> besondere Relevanz bekommen. Vielleicht hilft bei der Beantwortung dieser Frage ein Blick auf unsere alltäglichen Vollzüge mit den Künsten. Und die sehen in den allermeisten Fällen so aus, dass das Publikum schweigt, während der Künstler, die Künstlerin vorträgt, malt oder musiziert.

Verschenken wir in dieser funktionalen Rollenverteilung Potential? Und wenn ja: welches? Um diese Frage zu beantworten, rekonstruiere ich in Abschnitt 2 *Kunst als Kult* die weit verbreitete Praxis, Kunst zu sakralisieren. In Abschnitt 3 *Kunst als Praxis* untersuche ich alternative Herangehensweisen, die sich etwa seit den 1970er Jahren entwickelt haben und Kunst als gemeinschaftliches Handeln verstehen. In Abschnitt 4 *Kunst als Dialog* prüfe ich, inwieweit philosophische Konzeptionen über den Menschen, wie sie beispielsweise in der philosophischen Anthropologie entwickelt werden, den in Abschnitt 3 vorgestellten Ansatz argumentativ stützen. In Abschnitt 5 ziehe ich ein Fazit – bei dem sich auch die inhaltliche und formale Bestimmung des *philosophischen Gesprächs als künstlerische Intervention* erschließen wird – und rege weiteres Vorgehen an.

## 2 Kunst als Kult: Eine kritische Rekonstruktion

Wohin gehen wir, wenn wir ein Museum betreten? Wo befinden wir uns, wenn wir seine Hallen durchschreiten, ehrfurchtsvoll schweigend vor einem ausgestellten Exponat Halt machen, vielleicht den fundierten Ausführungen eines Spezialisten lauschend?

Wir sind an einem besonderen Ort, zweifellos.

### 2.1 Orte der Kunst: Museum und *White Cube* als Kirchen der Ästhetik

Wenn wir ein Museum, ein Theater oder einen Konzertsaal betreten, verrät uns bereits der gesamte Habitus, dass dies kein Alltagsort ist. Und ganz sicher auch kein Ort gedankenloser Vergnügungen – obwohl Museen und kulturelle Institutionen während der Lockdowns zur Eindäm-

<sup>1</sup> Wittgenstein 1977, 75.

<sup>2</sup> Beispielsweise wegen der wirtschaftlichen Folgen für den Kultursektor, aber auch wegen des Fehlens kultureller Angebote zur Freizeitgestaltung.

mung der Corona-Pandemie nicht selten in einem Atemzug mit Spaßbädern und Vergnügungsparks genannt wurden.<sup>3</sup>

Wie GILBERT nachweist, entwickelte sich die Idee des Museums aus zwei wirkmächtigen, bis heute prägenden Diskursen des 18. Jhs.: der Emanzipation und Autonomisierung der Kunst einerseits und andererseits einer Verquickung von religiösen Bedürfnissen, kunst- und literaturtheoretischen Reflexionen und religionskritischen Einsichten. Bis heute sind die Nähe von Kunst und Religion, von Kunstmuseum und Kirche, augenfällig und eine religiös gefärbte Sprache, die Rede vom Museum als *Tempel* oder *Kathedrale der Gegenwart*, zeugt davon.<sup>4</sup>

Auch NATRUP weist die eklatante Ähnlichkeit von Kirche und Museum in der heutigen Ausstellungspraxis auf:

„Im Phänomen der ‚Musealisierung‘ zeigt sich ein spezifisch moderner Umgang mit Kontingenz, Selbstvergewisserung, Transzendenzbedürftigkeit, Sinnfragen, Tod und Sterben. Die Museumswissenschaft definiert deshalb die immanenten, tradierten und transformierten Einschreibungen in den Präsentationsort ‚Museum‘ als ‚Musealisierung‘. Das Museum stellt Sinnkonstruktionen bereit, die einst der kirchlich-christlichen Religion vorbehalten waren.“<sup>5</sup>

Einzelne Elemente des ritualisiert anmutenden Museumsbesuchs zeigen ebenfalls deren religiöse Kontextuierung: Der Schritt über die Schwelle und das Reinigungsritual, bei dem man Mäntel und Taschen abgibt, um schließlich in kontemplativer Stille und Konzentration das Allerheiligste zu betreten. Beim Rundgang durch die Schauräume ein respektvoller Abstand zu den Exponaten, um sie nicht ihres auratischen Charakters zu berauben. Am Ende des Besuchs die Möglichkeit, im Museumsshop ein Andenken zu erwerben, um etwas aus der extraordinären Museumswelt mit hineinzunehmen in den eigenen Alltag.<sup>6</sup>

DUNCAN spitzt diese Sichtweise weiter zu und spricht gar vom Museum als Ritualstätte. Nicht nur aufgrund seiner Formgebung, die seit dem 18. Jh. und bis heute explizit Palästen oder Tempeln nachempfunden ist, und auch, obwohl das, was in seinem Inneren geschieht (Konservierung, kunstgeschichtliche Forschung, Archäologie etc.), säkular ist. Ohne dass wir es bemerken, ist unser Alltagsleben voller Rituale, die aber nicht unbedingt an (religiös-)rituellen Stätten stattfinden. Sobald wir die der Aufklärung geschuldete strikte Trennung von säkularer und religiöser Erfahrung aufgeben, erkennen wir, dass unsere alltäglichen Zeremonien häufig rituelle Inhalte haben. Und wir werden gewahr, welche ideologische Macht Museen haben:<sup>7</sup>

„To control a museum means precisely to control the representation of a community and its highest values and truths. It is also the power to define the relative standing of individuals within that community. Those who are best prepared to perform its ritual – those who are most able to respond to its various cues – are also those whose identities (social, sexual, racial, etc.) the museum ritual most fully confirms. It is precisely for this reason that museums and museum practices can become objects of fierce struggle and impassioned debate.

<sup>3</sup> Vgl. *Bayerischer Rundfunk*, Jazz & Politik, Sendung vom 07.11.2020.

<sup>4</sup> Vgl. Gilbert 2009, 46.

<sup>5</sup> Natrup 1999, 18.

<sup>6</sup> Vgl. ebd. 19.

<sup>7</sup> Vgl. Duncan 2005, 7–8.

What we see and do not see in art museums – and on what terms and by whose authority we do or do not see it – is closely linked to larger questions about who constitutes the community and who defines its identity.“<sup>8</sup>

Museen sind also Orte, an denen sich Machtdiskurse manifestieren und reproduzieren. Ihre Konzeption als Kultraum wurde inzwischen auch in die zeitgenössische Ausstellungspraxis übernommen, nämlich im fest etablierten, pseudosakralen *white cube*. Für beide Orte gilt: Sie sind idealerweise menschenleer und stellen gewissermaßen eine Antithese zur Lebenswelt dar. Denn der Körper des Betrachters ist im Ausstellungsraum überflüssig, seine Augen, als Spiegel der Seele, und sein Geist sind – ganz im Sinne Descartes‘ – willkommen, seine raumgreifende Physis hingegen nicht.<sup>9</sup>

## 2.2 Objekte der Kunst: Sakralisierung als lokale Konvention

Worum geht es in der Kunst? Oder, fragen wir anders: Was zeichnet ein Kunstwerk aus? STECKER stellt fest, dass diese Frage im Allgemeinen dann gestellt wird, wenn wir nach den hinreichenden oder notwendigen Bedingungen fragen, die etwas, beispielsweise ein Objekt, zu einem Kunstwerk machen, es als *Kunst* klassifizieren – oder eben nicht. Speziell die Avantgarde-Kunst der letzten hundert Jahre stellt uns dabei vor die Herausforderung, dass sie Kunst immer stärker von den traditionellen Merkmalen befreit hat, an denen früher ein Objekt als Kunstwerk zu identifizieren war. Kunst ist nicht mehr gegenständlich-repräsentativ und längst streben nicht mehr alle Kunstwerke nach Schönheit.<sup>10</sup> Es ist auch nicht mehr allein die durch das Objekt vermittelte ästhetische Erfahrung, die es zu einem Kunstwerk macht, auch ethische, kognitive und kunsthistorische Aspekte, die seinen ästhetischen Wert möglicherweise mindern oder auch erhöhen können, sind bedeutsam geworden.<sup>11</sup> Heute kann ein Kunstwerk ein vom Kunstschaffenden vollkommen un bearbeitetes Objekt sein, *Found Art* existiert ebenso wie aleatorische Kunst, bei der das Endprodukt dem Zufall überlassen ist. Die Frage, was eigentlich Kunst ist, scheint vor diesem Hintergrund mehr als berechtigt.<sup>12</sup>

GARDNER nennt unsere aktuelle Situation sonderbar: „we set a value on art which our official beliefs about art do nothing to explain.“<sup>13</sup> Eine Erklärweise für unseren Umgang mit Kunst sei seiner Auffassung nach, dass wir tief in unserem Inneren immer noch vom historischen Erbe einer aus der Romantik stammenden Hypothese geprägt sind. Diese Hypothese besagt, dass Kunst metaphysisch bedeutsam sei, und wir folgen ihr, auch wenn sich dies in unseren expliziten Überzeugungen nicht länger widerspiegelt. Denn die diskursiven Rechtfertigungen für die metaphysische Bedeutsamkeit der Kunst sind längst in Vergessenheit geraten, was uns bleibt, ist einzig die

<sup>8</sup> Ebd. 8–9.

<sup>9</sup> Vgl. Gilbert 2009, 84.

<sup>10</sup> Vgl. Stecker 2010, Kap. 5: What is Art?

<sup>11</sup> Vgl. ebd. Kap. 13: Conclusion.

<sup>12</sup> Vgl. ebd. Kap. 5: What is Art?

<sup>13</sup> Gardner 2002, 276.

romantische Überlieferung, dass sich der metaphysische Gehalt der Kunst durch ihre unmittelbare Erfahrung erschließe. Offenbar wird dies an der vielzitierten ästhetischen Theorie der *Signifikan-ten Form*, die CLIVE BELL 1914 veröffentlichte, einer formalistischen Auffassung vom Wert der Kunst, die zwar keinerlei Merkmale der Romantik aufweist, an entscheidender Stelle jedoch in eine metaphysische Hypothese mündet, nämlich jener, dass uns bestimmte Kombinationen von Linien und Farben deswegen so tief bewegen, weil sie uns – in einem Kunstwerk und kanalisiert durch den Kunstschaffenden – ein Gefühl für die letzte Realität, von Gott in allem, vom Univer-sellen im Besonderen, vom alles durchdringenden, ewigen Rhythmus vermitteln.<sup>14</sup>

Dass dieser romantisierende Blick auf die Bedeutung der Kunst auf einer ganzen Reihe von Missverständnissen beruht<sup>15</sup>, ist auch das Ergebnis einer Untersuchung von SCHAEFFER und seine Schlussfolgerungen lauten demzufolge:

„Any sacralization of a profane reality implies that the latter is distorted. The sacralization of Art is no exception to this rule. It distorts the component of prosaic life that must be part of the arts as well[. ... Other consequences produced by the speculative theory were, KS] more damaging because they directly affected the quality of our relationship to art: through its speculative dogmatism, the speculative theory has blinded us to the actual logic – always pre- carious – of aesthetic and artistic experience. [...] The domain of the arts thus ceases to be the one in which we encounter art works; it becomes the manifestation of *Art* as it is deter- mined by speculative aesthetics. [...] Let us repeat: [...] the definition of Art as presentation of onto-theology implies the reduction of the works (and the arts) to the speculative theory of Art. [...] Through our addiction to the (philosophical) mirage of Art, we have thus cut our- selves off from the multiple and changing reality of the arts and art works; by claiming that Art was more important than this or that work, here and now, we have weakened our aesthetic sensibility (and – often – our critical sense); by reducing art works to metaphysical hiero- glyphs, we have rarefied our paths to pleasure and denied the cognitive diversity – and thus the richness – of the arts.”<sup>16</sup>

SCHAEFFER analysiert, dass die spekulative Kunsttheorie, die nicht nur unser westliches Kunstver- ständnis, sondern auch unsere Kunstpraxis bis heute prägt, die Erfindung einer Handvoll von Denkern ist, nämlich NOVALIS, SCHLEGEL, HEGEL, SCHOPENHAUER, NIETZSCHE und HEIDEGGER. Diese sechs Autoren liefern das Material, aus dem zahllose Kritiker\*innen, Essayist\*innen und auch Künstler\*innen bis heute schöpfen und dadurch zur Wirkmacht eben dieser Theorie beigetragen haben und weiterhin beitragen.<sup>17</sup>

Die drei Aspekte der spekulativen Tradition, die SCHAEFFERS Auffassung nach die schädlichsten Folgen für unseren Umgang mit Kunst nach sich ziehen, sind erstens die erkenntnistheoretische Verwechslung von deskriptivem und evaluativem Ansatz; zweitens die Trennung von ästhetischer und künstlerischer Sphäre, die dazu führt, dass ein Kunstwerk nicht länger ein Produkt (unter vie- len) menschlich-schöpferischen Handelns ist, sondern es hermetisch abschottet; und drittens,

<sup>14</sup> Vgl. ebd.

<sup>15</sup> Vgl. Gardner 2002, 277.

<sup>16</sup> Schaeffer 2000, 12–13.

<sup>17</sup> Vgl. ebd. 273.

dass die Sakralisierung der Kunst sie ihrer sinnlichen Dimension beraubt und uns allen das Vergnügen am Umgang mit ihr austreibt.<sup>18</sup>

Sich dieser Aspekte gewahr zu werden und nachzuvollziehen, in welchem Maße die spekulative Kunsttheorie prägend war und es weiterhin ist, lässt uns unser heutiges Verhältnis zur Kunst besser verstehen. Angesichts der – seiner Auffassung nach v. a. negativen – Konsequenzen dieser Prägung, plädiert SCHAEFFER für eine tiefgreifende Neuorientierung unseres Denkens über und unseres Umgangs mit Kunst<sup>19</sup>, v. a. zumal die Sakralisierung der Kunst letztlich wohl nicht mehr als eine lokale Konvention ist – und definitiv nicht das letzte Wort, das die Menschheit in Bezug auf Ästhetik und Künste gesprochen hat.<sup>20</sup>

### **2.3 Vermittlungsaufgaben der Kunst: Verkündigung, Bildung, Wahrheit**

Vermittelt Kunst eigentlich eine – wie auch immer geartete – Art von Wissen? Diese immer wieder gestellte Frage findet unterschiedlichste Antworten. STOLNITZ verneint dies mit seiner vielzitierten Begründung, dass „[o]nly rarely does an artistic truth point to a genuine advance in knowledge. Artistic truths are, preponderantly, banal.“<sup>21 22</sup>, während WITTGENSTEIN dagegenhält mit der Bemerkung: „Die Menschen heute glauben, die Wissenschaftler seien da, sie zu belehren, die Dichter und Musiker etc., sie zu erfreuen. Daß diese sie etwas zu lehren haben, kommt ihnen nicht in den Sinn.“<sup>23</sup>

Kunst, speziell die Malerei, steht zweifellos in einer langen Tradition didaktischer Vermittlung vor allem transzendenter Inhalte. Allerdings greift die Vorstellung, bei dieser Vermittlungsarbeit gehe es allein um Illustration oder detailgenaue Darstellung, zu kurz. „For it is one thing to adore a painting‘, as a Dominican preacher defending the virtuousness of art put it, ‚but it is quite another to learn from a painted narrative what to adore‘.“<sup>24</sup>

Tatsächlich stehen exakte Repräsentation und Vermittlung einer – wie auch immer gearteten – Wahrheit in einem interessanten Wechselverhältnis, wie HAMILTON feststellt:

„Didactic aiming at truth contrasts with the representational truthfulness that art is often assumed to aim at. This is the sense in which paintings and drawings may be true to life[. ...] Although we admire ‘realistic’ pictures, we are now inclined to regard them as art with a small ‘a’, products of skill and craft[. ...] Conversely, portraits and landscapes of great merit may be anything but a true likeness. Among these, clearly, would be the portraits of Francis Bacon, yet he claimed that his paintings ‘tell us something true about the world we live in...“

<sup>18</sup> Vgl. ebd. 273–274.

<sup>19</sup> Vgl. Schaeffer 2000, 273.

<sup>20</sup> Vgl. ebd. 308.

<sup>21</sup> J. Stolnitz 1992, 200, zitiert nach Gardner 2002, 294.

<sup>22</sup> Eine Sichtweise, die, wie Hamilton ausführte, auf einem grundsätzlichen Missverständnis von Kunst beruht: „This last formulation rests on a key error diagnosed by Adorno – that art says what its words say.“ (Hamilton 2012, 237.)

<sup>23</sup> Wittgenstein 1977, 75.

<sup>24</sup> Baxandall 1972, 41, zitiert nach Geertz 1983a, 104, zitiert nach Hamilton 2012, 249.

Siehe zur genauen Lokalisation des Zitats von Baxandall auch Geertz, Art as a Cultural System, online unter: HyperGeertz-Text, [http://hypergeertz.jku.at/GeertzTexts/Art\\_Cultural.htm](http://hypergeertz.jku.at/GeertzTexts/Art_Cultural.htm) (Stand: 13.03.2021; Abruf: 13.03.2021), Fußnote. 15.

art is recording... reporting'. Some artists even found a contradiction between didactic and representational truth, however. Burne-Jones commented that his paintings were 'so different to landscape paintings. I don't want to copy *objects*; I want to tell people something'.<sup>25</sup>

Kunstschaffende wollen den Rezipient\*innen in ihren Werken also etwas mitteilen. Aber was passiert, wenn sie nichts lehren beziehungsweise nicht das Richtige, die richtige *message*, also die von der Mehrheitsgesellschaft vertretene Wahrheit? HAMILTON beantwortet diese Art der Kritik mit dem Hinweis darauf, dass sie u. a. die postmoderne Infragestellung des Wahrheitsbegriffes vernachlässigt.<sup>26</sup> Woraus sich wiederum ein Lösungsansatz ergibt, der explizit nicht-didaktische Kunstwerke favorisiert, also Kunstwerke, die nicht länger vordergründig richtige Antworten vermitteln, sondern vielmehr Fragen aufwerfen, auf die der jeweilige Rezipient seine eigenen Antworten finden muss.<sup>27</sup>

In diesem Sinne sind Museen heute also Orte öffentlicher Bildung und sie verstehen sich auch als solche. Allerdings wurden bisher meist weder der Bildungsbegriff selbst noch die in den Museen zur Schau gestellte Werkauswahl weiter hinterfragt. Erst in letzter Zeit beginnt man, kritisch über öffentliche Institutionen nachzudenken und nach der Bedeutung von Bildung zu fragen oder auch danach, was genau im Museum gezeigt wird, warum und für wen.<sup>28</sup>

## 2.4 Protagonisten der Kunst: hohepriesterliches Prekariat

Wenden wir uns zu guter Letzt den Protagonisten selbst zu, den Künstlerinnen und Künstlern, eben jenen Menschen, die die Kunstwerke, das Allerheiligste, jene Artefakte, die später in den Museen zu bewundern sein werden, um Rezipient\*innen Sinnstiftung<sup>29</sup> zu bieten, in die Welt tragen.

Dass Kunstschaffende trotz des hohen Prestiges, das ihre Tätigkeit mit sich bringt, zumeist in prekären Verhältnissen leben und arbeiten<sup>30 31</sup>, ist allgemein bekannt und steht in krassem Gegensatz zur ideellen und wirtschaftlichen Bedeutung des Gesamtbereichs<sup>32</sup>. Vielleicht kann man die Tatsache, dass ihre Werke von den Rezipient\*innen als sinnstiftend empfunden werden, und auch

<sup>25</sup> Hamilton 2012, 250, Hervorhebung im Original.

<sup>26</sup> Vgl. ebd. 238.

<sup>27</sup> Vgl. ebd. 244.

<sup>28</sup> Vgl. MAG – Museum im gesellschaftlichen Wandel, online unter <https://www.pinakothek-der-moderne.de/wp-content/uploads/epaper/#0> (Stand: 2020; Abruf: 10.03.2021), 18.

<sup>29</sup> Vgl. Natrup 1999, 19.

<sup>30</sup> Vgl. Wirtschaftliche Situation der Versicherten in der Künstlersozialversicherung, <https://dip21.bundestag.de/dip21/btd/19/214/1921499.pdf> (Stand: 06.08.2020; Abruf: 13.03.2021).

<sup>31</sup> 36 % der Erwerbstätigen des Teilbereichs Bildende Kunst hatten 2019 ein Nettomonatseinkommen unter 1.100 Euro. (Vgl. Pressemitteilung Bildende Kunst, online unter: Statistisches Bundesamt, [https://www.destatis.de/DE/Presse/Pressemitteilungen/2021/02/PD21\\_083\\_21.html](https://www.destatis.de/DE/Presse/Pressemitteilungen/2021/02/PD21_083_21.html) (Stand: 13.03.2021; Abruf: 13.03.2021).)

<sup>32</sup> Die Bruttowertschöpfung (BWS) in der Kultur- und Kreativwirtschaft (KKW) lag 2019 bei rd. 106,4 Mrd. Euro. Sie wuchs damit gegenüber dem Vorjahr um rund 3,6 Mrd. Euro bzw. 3,5 %. Die KKW liegt damit etwa auf dem Niveau des Maschinenbaus und vor anderen Branchen wie den Finanzdienstleistungen, der Energieversorgung oder der chemischen Industrie. (Vgl. Wirtschaftliche Bedeutung der Kultur- und Kreativwirtschaft, online unter: Bundesministerium für Wirtschaft und Energie, <https://www.kultur-kreativ-wirtschaft.de/KUK/Redaktion/DE/Standardartikel/Dossier/branche-entwicklung.html> (Stand: 13.03.2021; Abruf: 13.03.2021).)

ihr Selbstverständnis, das in vielen Fällen die religiösen Konnotationen bei ihrem Tun bzw. bei den Ergebnissen ihres Schaffens befürwortet oder sogar beansprucht<sup>33</sup>, als Motivationsstrategien sehen, die sie ihre Selbstaussbeutung weiter betreiben lassen.

## 2.5 Fazit

Fassen wir zusammen: Kunst – materialisiert und exemplifiziert im Museum – ist ein Ort der Sinnstiftung, an dem das Gewebe unserer Kultur durch bestimmte Personen – Kunst- und Kulturschaffende – weiter gewoben wird, eben jenes, wie GEERTZ es nennt, „Geflecht von Bedeutungen, mit dessen Hilfe Menschen ihre Erfahrung interpretieren und nach dem sie ihr Handeln ausrichten.“<sup>34</sup> Ohne ein derartiges „selbstgesponnenes Bedeutungsgewebe“<sup>35</sup> wäre der Mensch verloren, denn es stellt „einem extragenetischen Kontrollmechanismus [dar, KS], der Menschen als instinktreduzierten Mängelwesen Sicherheit und Halt gibt, damit sie ein sinnvolles Leben führen können“<sup>36</sup>:

„Die extreme Unspezifiziertheit, Ungerichtetheit und Veränderbarkeit der angeborenen (d. h. genetisch programmierten) Reaktionsfähigkeiten des Menschen bringt es mit sich, dass er ohne die Hilfe von Kulturmustern in seinen Funktionen defizient bliebe. Er wäre nicht etwa bloß ein begabter Affe, der wie ein benachteiligtes Kind unglücklicherweise an der vollen Entfaltung seiner Möglichkeiten gehindert wurde, sondern eine Art formloses Monster ohne Richtungssinn und ohne Befähigung zur Selbstkontrolle, ein Chaos sprunghafter Impulse und unbestimmter Emotionen.“<sup>37</sup>

Im religiös inszenierten Kultort Kunstmuseum erhalten Menschen in diesem Sinne gültige und anschlussfähige Deutungsangebote für das eigene Leben, „Orientierungsmarken durch das Dickicht oder die Netze der Lebenswelt“<sup>38,39</sup> Allerdings finden die faktischen und inhaltlichen Aushandlungsprozesse um das Entstehen dieser Deutungsangebote unter Ausschluss der Öffentlichkeit hinter verschlossenen Türen statt: in Besprechungszimmern, Ateliers, Übungsräumen, auf Prodebühnen. Die so entstandenen Inhalte werden erst nach Fertigstellung und endgültiger Freigabe und im Rahmen von häufig religiös anmutenden Inszenierungen<sup>40</sup> öffentlich zugänglich gemacht.

In diesem Sinne gilt jedoch auch: Wer im Kulturbetrieb bestimmt, beispielsweise was in einem Museum gezeigt, an einem Theater gespielt, in einem Konzertsaal aufgeführt wird, der kontrolliert, wie wir bereits weiter oben gesehen haben, mehr als nur formale Inhalte: „To control a museum means precisely to control the representation of a community and its highest values and

<sup>33</sup> Vgl. *Natrup* 1999, 18.

<sup>34</sup> *Geertz* 1983c, 99.

<sup>35</sup> *Gmainer-Pranzl/Schellhammer* 2019, 9.

<sup>36</sup> Ebd.

<sup>37</sup> *Geertz* 1983b, 60.

<sup>38</sup> *Natrup* 1999, 19.

<sup>39</sup> Vgl. ebd.

<sup>40</sup> Vgl. ebd. 18.

truths [... and this, KS] is closely linked to larger questions about who constitutes the community and who defines its identity.<sup>41</sup>

Diese Kritik scheint inzwischen Frucht zu tragen, die bisherige Praxis, Inhalte unter Ausschluss der Öffentlichkeit festzulegen, wird in letzter Zeit immer wieder auch innerhalb etablierter Institutionen hinterfragt.<sup>42</sup>

### **3 Kunst als Praxis: Aktuelle Erprobungen**

Unser Umgang mit Kunst und Kultur befreit sich also inzwischen vielerorts vom paternalistischen Habitus und findet Formen, die einem aktualisierten, veränderten Menschen- und Gesellschaftsbild angepasst sind. Dass wir Kunst brauchen, dass Kunst und Kultur soziales Kapital darstellen, das Einfluss auf Handlungsweisen innerhalb der Gesellschaft hat und eine Ressource für Entwicklung, Wirtschaft und Technik darstellt<sup>43</sup>, ist eine allgemeine Intuition, die jedoch bisher nicht mit konkreten wissenschaftlichen Daten unterfüttert werden konnte.<sup>44</sup>

Worin der Nutzen bzw. – weniger utilitaristisch – die Motivation dafür liegen könnte, warum sich Menschen mit Kunst und Kultur beschäftigen, fasst SAALMANN unter Bezugnahme auf den bereits oben erwähnten amerikanischen Anthropologen CLIFFORD GEERTZ wie folgt zusammen:

„Geertz betrachtet Kultur gleichsam als Raum für Verhandlungen durch Handeln. Jeder bringt im Tun etwas zum Ausdruck, nämlich das eigene (Welt) Verständnis, auf das dann reagiert werden kann. Symbolisches Handeln und die permanente Interpretation dieses Handelns allein in und durch neue Formen des Handelns, die wiederum auslegungsbedürftig sind, stellen die Grundoperationen menschlichen Lebens dar. Diese pragmatistisch-hermeneutische Kulturtheorie kann mit anderen Bemühungen verbunden werden, eine Theorie der Praxis zu entwerfen (wie bei John Dewey, Michel Foucault, Anthony Giddens und Pierre Bourdieu).“<sup>45</sup>

Diese „Grundoperation menschlichen Lebens“<sup>46</sup>, durch die Menschen Weltorientierung und Selbstverortung entwickeln, ist jedoch – und das stellt sie in einen Gegensatz zum Verständnis von *Kunst als Kult* – vor allem eines: eine Praxis. Eine Praxis, die mit Handlung zu tun hat und in ihrem Vollzug, in Selbstaussdruck und Antwort, jeden einzelnen Teilnehmer in das so entstehende kulturelle Geflecht einwebt. In den beiden nachfolgenden Abschnitten soll untersucht wer-

<sup>41</sup> Duncan 2005, 8–9.

<sup>42</sup> Bernhart Schwenk, Kurator an den Bayerischen Staatsgemäldesammlungen und verantwortlich für zeitgenössische Kunst in der Pinakothek der Moderne in München: „Den genauen Begriff von Bildung oder die Auswahl der im Museum gezeigten Werke hat lange Zeit niemand in Frage gestellt. Das ist heute anders, im 21. Jh. sind die Museen, genauso wie die Schulen, das Theater oder die Oper, als öffentliche Institutionen neu gefordert.“ (MAG – Museum im gesellschaftlichen Wandel, <https://www.pinakothek-der-moderne.de/wp-content/uploads/epaper/#0> (Stand: 2020; Abruf: 10.03.2021), 18.)

<sup>43</sup> Vgl. Dr. Rainer Sontheimer über die Bedeutung der Kunst für unser gesellschaftliches Zusammenleben im Rahmen einer Veranstaltung der Akademie für Politik und Zeitgeschehen der Hanns-Seidel-Stiftung am 16. Dezember 2020 in München.

<sup>44</sup> Vgl. Winner *et al.* 2013, Kap. 11.

<sup>45</sup> Saalman 2019, 66.

<sup>46</sup> Ebd.

den, wie ein derartiges Verständnis von Kultur heute in handlungspraktischen Vollzügen umgesetzt wird.

### **3.1 Weltorientierung: Vermittlungsarbeit im Museum**

Museen als formell organisierte Institutionen folgen inzwischen einem konkret formulierten Bildungsauftrag, den die beiden fachlichen Dachorganisationen, der Deutsche Museumsbund (DMB) und der Bundesverband Museumspädagogik (BVMP), folgendermaßen definieren:

„Vermittlungsarbeit im Museum gestaltet den Dialog zwischen den Besuchern und den Objekten und Inhalten in Museen und Ausstellungen. Sie veranschaulicht Inhalte, wirft Fragen auf, provoziert, stimuliert und eröffnet neue Horizonte. Sie richtet sich an alle Besucher/innen und versetzt sie in die Lage, in vielfältiger Weise vom Museum und seinen Inhalten zu profitieren, das Museum als Wissensspeicher und Erlebnisort selbständig zu nutzen und zu reflektieren.“<sup>47</sup>

Museen antworten auf diesen Auftrag als Orte, die eine besondere Qualität haben, nämlich die des „Authentischen und Realen“<sup>48</sup>, und demzufolge den Menschen, die sie besuchen, besondere Erfahrungen ermöglichen, beispielsweise:

„die Konstruktion persönlicher Bedeutung des jeweiligen Inhalts (Constructing personal meaning), [...] Wahlmöglichkeiten (Choice), die die Entwicklung einer selbstbestimmten interessebasierten Lernmotivation unterstützen, [...] Herausforderung [...] (Challenge), die [...] motivierend wirkt; [...] Aktivitäten, KS] werden selbstbestimmt ausgeführt (Control) und [...] erlauben [...] Zusammenarbeiten mit anderen (Collaboration) [...]. Schließlich fördern sie die Entwicklung des Erlebens von Selbstwirksamkeit [...] (Consequences that promote self-efficacy).“<sup>49</sup>

Ein grundlegendes Prinzip dieser musealen Vermittlungsarbeit „im Dienste der Gesellschaft und ihrer Entwicklung“<sup>50</sup> ist es, Objekte in Bezug zur Gegenwart und zur Lebenswelt des Publikums zu thematisieren: gesellschaftliche, wissenschaftliche oder alltagspraktische Probleme, sammungs- und gesellschaftskritische Aspekte, sowie Themen wie soziale Gerechtigkeit, Menschenrechte, Inklusion/Exklusion oder Diskriminierung von Minderheiten etc. All dies stellt hohe Anforderungen an die in der Vermittlung Tätigen:<sup>51</sup>

„Gegenwartsbezogene Vermittlungsarbeit kann in den einzelnen Museumsgattungen recht unterschiedlich umgesetzt werden: In Ethnologischen Museen wird über die Folgen der Globalisierung diskutiert, Naturkundemuseen thematisieren aktuelle Debatten über die ökologisch verantwortungsvollen Maßnahmen des Umweltschutzes, in Technikmuseen geht es auch um die Auswirkung von technischen Neuerungen auf das Sozialgefüge, historische Museen diskutieren aktuelle politische Nachrichten und Stadt- und Regionalmuseen thematisieren aktuelle soziale und (inter)kulturelle Herausforderungen wie den demografischen Wandel oder Migration.“<sup>52</sup>

<sup>47</sup> Deutscher Museumsbund e. V./Bundesverband Museumspädagogik e. V. 2008, 8.

<sup>48</sup> Lewalter/Noschka-Roos 2013.

<sup>49</sup> Ebd.

<sup>50</sup> „Ein Museum ist eine gemeinnützige, auf Dauer angelegte, der Öffentlichkeit zugängliche Einrichtung im Dienste der Gesellschaft und ihrer Entwicklung, die zum Zwecke des Studiums, der Bildung und des Erlebens materielle und immaterielle Zeugnisse von Menschen und ihrer Umwelt beschafft, bewahrt, erforscht, bekannt macht und ausstellt.“ (ICOM Internationaler Museumsrat 2010, 29.)

<sup>51</sup> Vgl. Nettke 2017.

<sup>52</sup> Ebd.

Konkret lädt beispielsweise das Lenbachhaus München derzeit folgendermaßen zu der für das Frühjahr 2021 geplanten Ausstellung *Gruppendynamik – Der Blaue Reiter* ein:

„[L]assen Sie sich von der neuen Erzählung des Blauen Reiter überraschen. Die Vision von einer Gleichberechtigung der Kunst aller Völker war wegweisend, blieb jedoch auch gefangen in der Zeit der kolonialen Weltordnung vor dem Ersten Weltkrieg. Worin bestanden die Verbindungen von bayerischer Volkskunst zu japanischen Holzschnitten oder Werken aus Gabun? Mit welchem Selbstverständnis trat das Kollektiv auf? Kommen Sie vorbei und sehen Sie den Blauen Reiter wie noch nie zuvor.“<sup>53</sup>

Eingebettet ist das Ausstellungskonzept in das von der Kulturstiftung des Bundes geförderte Programm *Museum Global*, bei dem verstärkt nicht-westliche Akteur\*innen – Künstler\*innen, Kurator\*innen und Theoretiker\*innen – die museale Praxis mitgestalten, Sammlungen moderner Kunst in eine globale Perspektive rücken und Museen die eigene Sammlungsgeschichte dahingehend reflektieren, welche weltweiten Beziehungsgeflechte zwischen Menschen, künstlerischen Strömungen und Objekten existieren, die im gängigen Narrativ der Moderne bisher weitgehend vernachlässigt wurden.<sup>54</sup>

Ein weiteres, derzeit ebenfalls von der Kulturstiftung des Bundes gefördertes Projekt ist die *Dekoloniale. Erinnerungskultur in der Stadt*. Hier soll die faktisch allgegenwärtige – wenngleich nicht immer sichtbare – koloniale Vergangenheit Deutschlands inklusive ihres Echos in der Welt sichtbar gemacht werden. Exemplarisch wird hierbei zunächst Berlin, die ehemalige Kolonialmetropole und Reichshauptstadt, modellhaft auf breiter Ebene auf (post-)koloniale Wirkungen hin untersucht. In Zusammenarbeit mit lokalen Initiativen ist geplant, die verwobene, koloniale Vergangenheit digital zu kartieren, in Zusammenarbeit mit Museen deren Sammlungen kritisch zu hinterfragen und mit Festivals und kreativen Interventionen im öffentlichen Raum postkoloniale Erinnerungskultur einem breiten Publikum zugänglich zu machen.<sup>55</sup>

Anhand der vorgenannten Beispiele wird nachvollziehbar, dass das Paradigma *Kunst als Kult* längst einer neuen Auffassung von Kunst und Kultur gewichen ist: *Kunst als Praxis*, als Ort für lebendige Erfahrung von Kultur. Museumspädagogische Konzepte haben mittlerweile eine starke Handlungsorientierung und vermitteln auch – wie an den vorgenannten Beispielen zu sehen ist – neueste Forschungsergebnisse, z. B. aus den Postcolonial Studies. Damit referieren sie im Sinne DEWEYS auf eine Didaktik des Lernens durch konkretes Erfahren und Tun.<sup>56</sup> V. a. im angelsächsischen Sprachraum sind diese Formate mittlerweile weit entwickelt und haben sich in unterschied-

<sup>53</sup> Vgl. *Gruppendynamik*, online unter: Lenbachhaus München, <https://www.lenbachhaus.de/entdecken/ausstellungen/detail/gruppendynamik-der-blaue-reiter> (Stand: 18.03.2021; Abruf: 18.03.2021).

<sup>54</sup> Vgl. *Museum Global*, online unter: Kulturstiftung des Bundes, [https://www.kulturstiftung-des-bundes.de/de/projekte/bild\\_und\\_raum/detail/museum\\_global.html](https://www.kulturstiftung-des-bundes.de/de/projekte/bild_und_raum/detail/museum_global.html) (Stand: 18.03.2021; Abruf: 18.03.2021).

<sup>55</sup> Vgl. *Dekoloniale*, online unter: Dekoloniale, <https://www.dekoloniale.de> (Stand: 18.03.2021; Abruf: 18.03.2021).

<sup>56</sup> Vgl. *Bohnsack* 2012, 49–50.

lichen Formaten etabliert: Discovery Rooms, Interactive Galleries, Exploring Labs, Hands-On Areas usw.<sup>57</sup>

### **3.2 Selbstverortung: Emanzipation im Spannungsfeld**

Kulturelle Bildung fordert das Individuum auf zweifache Weise: Sie bietet Weltorientierung wie auch Selbstverortung innerhalb des Weltgefüges und verfolgt dabei sowohl gemeinschaftsfördernde als auch emanzipatorische Ansätze. In den nun folgenden Abschnitten sollen diese beiden Herangehensweisen näher erläutert werden.

#### *3.2.1 Community Music: Polyphoner Einklang*

Im Sinne gemeinschaftsfördernder Ansätze soll hier exemplarisch *Community Music* genannt sein, ein praxisorientiertes, gemeinschaftliches Musizieren von Menschen mit teilweise sehr heterogenem Hintergrund. *Community Music* verfolgt wichtige pädagogische Ideale wie Inklusion, kulturelle und soziale Teilhabe, soziale Gerechtigkeit. Diese pädagogischen Ziele stehen dabei gleichwertig neben den musikalischen Bildungszielen, wobei letztere in einem Bottom-up-Prozess entstehen, also nicht top-down an kulturellen Normen oder stilistischen Vorgaben orientiert, wie das beispielsweise im formellen Musikunterricht der Fall ist. Kennzeichnend für *Community Music* ist ferner ein hohes Maß an Interdisziplinarität, und zwar auf verschiedenen Ebenen: Interdisziplinarität in Form von Kooperation mit anderen Kunstformen (Malerei, Performance, Theater, Tanz usw.), aber auch in Gestalt von multidisziplinären Teams mit vielfältigen wissenschaftlich-theoretischen Hintergründen (Musikpädagogik, Soziale Arbeit, Psychologie, Gruppenpädagogik, Kulturwissenschaften, Soziologie etc.), die die Projekte jeweils anleiten bzw. durchführen.<sup>58</sup>

Bisher ist *Community Music* v. a. in den angelsächsischen Ländern etabliert, in Deutschland hingegen noch weitgehend unbekannt. Erst 2013 wurde an der Ludwig-Maximilians-Universität (LMU) in München das *Munich Community Music Center* (MCMC) gegründet, das zwischen deutscher und internationaler *Community Music* auf sowohl wissenschaftlicher wie auch auf praktischer Ebene vermitteln will.<sup>59 60 61</sup>

<sup>57</sup> Vgl. Nettke 2017.

<sup>58</sup> Vgl. Banffy-Hall/Hill 2017.

<sup>59</sup> Vgl. Community Music oder: Musik für alle, online unter: nmz – neue musikzeitung, <https://www.nmz.de/artikel/community-music-oder-musik-fuer-alle> (Stand: 17.03.2021; Abruf: 17.03.2021).

<sup>60</sup> Vgl. Community Music München, online unter: Community Music München, <https://communitymusicmuenchen.com/> (Stand: 17.04.2021; Abruf: 17.04.2021).

<sup>61</sup> Exemplarisch sei an dieser Stelle die Tagung „Kunst als Schutzraum“ ([https://www.musikpaedagogik.uni-muenchen.de/mcmc\\_deutsch/tagungen/tagung\\_kunst-als-schutzraum/index.html](https://www.musikpaedagogik.uni-muenchen.de/mcmc_deutsch/tagungen/tagung_kunst-als-schutzraum/index.html)) genannt, die 2017 in München stattfand. Im Kontext der Arbeit mit und Integration von geflüchteten Menschen wurden Ansätze, die Musik, Bewegung/Tanz und Sprache miteinander verbinden, aus unterschiedlichen Perspektiven betrachtet und Fragen und Herausforderungen diskutiert.

### 3.2.2 Theaterarbeit: Balanceakt zwischen Individuum und Gruppe

Momente aktiver, kultureller Teilhabe wie gemeinsame Lernerfahrungen im Museum oder Musizieren in der Gruppe sind sinn- und idealerweise auch gemeinschaftsstiftende Erfahrungen. Aber künstlerisches Tun geht darüber hinaus. Der emanzipatorische Ansatz kultureller Bildung stärkt nicht nur Gefühle der Gemeinschaft und Zugehörigkeit, sondern, wie KEUCHEL ausführt, idealerweise auch das Individuum selbst, nämlich indem er es dahingehend befähigt, kulturelle Identitäten, Praktiken und Symbole im Sinne BOURDIEUS<sup>62</sup> kritisch zu hinterfragen, eine eigene Haltung zu Zukunftsfragen und Fragen des gesellschaftlichen Zusammenhalts zu entwickeln und es so gestärkt in die Aushandlungsprozesse mit anderen treten lässt.<sup>63</sup>

In diesem Sinne entwickelt HILLINGER einen Ansatz für künstlerisch-pädagogisches Handeln, der sich an einem Demokratieverständnis orientiert, das von strikter Konsensorientierung in strittigen Fragen abrückt, da diese dazu tendiere, Machtverhältnisse zu verschleiern, anstatt den Streit um Positionen sichtbar zu machen und offen auszutragen. Basierend auf politikwissenschaftlichen Überlegungen und alternativen, prozesshaften Demokratiemodellen, wie sie beispielsweise MOUFFE<sup>64</sup> vertritt, entwickelt HILLINGER ein radikaldemokratisches Arbeitsmodell für gesellschaftlich relevante kulturelle Theaterarbeit: die *Devising Performance*.<sup>65</sup>

Bei dieser Art der Theaterarbeit wird ein Stück ohne dramatische Vorlage von der Gruppe selbst entwickelt, und zwar unter Berücksichtigung zweier unterschiedlicher Perspektiven: einerseits bezogen auf die Binnenstruktur der Gruppe, andererseits mit Hinblick auf das künstlerische Ergebnis. Beide Blickrichtungen sind aufeinander verwiesen, Ziel ist es, Vielstimmigkeit und Diversität (verschiedene Wahrnehmungen, Stimmungen und Haltungen innerhalb der Gruppe) einzufangen und zu zeigen; bislang ungehörte, abseitige, streitbare, ungewöhnliche – oder auch von vielen geteilte – Erfahrungen, Einsichten, Ansichten und Haltungen bleiben wahrnehmbar, die biografische Situation der Beteiligten und deren subjektive Perspektiven, die divergierenden Positionen bleiben im künstlerischen Endergebnis sichtbar, denn sie müssen (und sollen) keinem Konsens und keiner glatten Oberfläche der Präsentation geopfert werden.<sup>66</sup>

Eine so verstandene Theaterarbeit zeigt – und lehrt –, dass die Machtfrage innerhalb jeder sozialen und politischen Ordnung immer wieder neu zu stellen ist. Das Zentrum der Macht bleibt, so wie MOUFFE einfordert, leer und wird in demokratischen Verfahren und Auseinandersetzungen immer wieder neu bestimmt und begründet. Kunst und künstlerische Praktiken, die auf derartige Zusammenhänge verweisen, die die Fragwürdigkeit einer mit Bedeutung bereits besetzten Mitte – auch die einer pädagogischen Mitte – reflektieren, die Gewissheiten in Frage stellen, neue Sicht-

<sup>62</sup> Vgl. Bourdieu 1987, zitiert nach Keuchel 2019.

<sup>63</sup> Vgl. Keuchel 2019.

<sup>64</sup> Vgl. Laclau/Mouffe 2012, zitiert nach Hillinger 2019.

<sup>65</sup> Vgl. Hilliger 2019.

<sup>66</sup> Vgl. Hilliger 2019.

weisen erproben und ungewöhnliche Perspektiven einnehmen, sich Erwartungen an gefällige Aufführungen verweigern und stattdessen bereit sind, ihr Publikum zu enttäuschen, ihm Auseinandersetzungsbereitschaft abfordern, gewinnen damit an politischer Relevanz.<sup>67</sup>

### 3.2.3 Protagonisten der Kunst: der Künstler als Koordinator

Theaterarbeit bzw. theaterpädagogische Projekte wie die bereits vorgestellte *Devising Performance*, aber auch *Community Music* stellen hohe Anforderungen an diejenigen, die derartige Prozesse anleiten. Vielstimmigkeit, Diversität, Differenz – vielleicht sogar Dissens – brauchen Raum; Raum, der offen ist und offen bleibt, damit all dies in Erscheinung treten kann, aber auch, um Differenzen verhandelbar zu machen. Darüber hinaus müssen die Mitglieder der Gruppe trotz ihrer Verschiedenheit befähigt werden, eine gemeinsame künstlerische Form zu entwickeln, die idealerweise diese Vielstimmigkeit bewahrt.

HILLINGER verweist hier auf RANCIÈRES<sup>68</sup> Figur des *wissend-unwissenden Lehrmeisters*, seine Überlegungen zu Bildung als einer sinnvollen, sozial eingebetteten Handlung und zur intellektuellen Emanzipation des Einzelnen. Protagonist\*innen, die performative Prozesse wie beispielsweise die *Devising Performance* anleiten, müssen bereit sein, sich selbst zurückzunehmen und das Geschehen den Teilnehmenden zu überlassen. Derartiges Arbeiten erfordert ein hohes Maß an Sensibilität, darüber hinaus aber auch Fachwissen: bzgl. der jeweiligen Kunstform, aber auch um das Material, das durch die Gruppe entwickelt wird, kulturell bzw. politisch zu kontextualisieren.<sup>69</sup>

Daraus ergibt sich, ganz allgemein gesprochen, eine Gratwanderung zwischen Unwissenheit, Offenheit, forschender Neugierde einerseits und andererseits einer hohen Feinfühligkeit und der Kompetenz, den Prozess im geeigneten Moment kompetent zu leiten, ohne ihn dirigistisch zu bestimmen. Noch einmal HILLINGER, hier bezogen auf die Theaterarbeit:

„Gestalten in den performativen Künsten findet *immer* eng an den handelnden Subjekten statt, die die Prozesse tragen. In der experimentellen Annäherung an Themen, Stoffe, Fragestellungen oder Materialien sind es die subjektiven Fragen und Perspektiven aller Gruppenmitglieder, die als Positionen in die Gestaltung eingehen. Die Bedeutung, die die handelnde Auseinandersetzung im Theaterraum für die Subjekte gewinnen kann, wird also in der Probenarbeit hergestellt und durch sie erst sichtbar gemacht. In der Probenarbeit ist der zentrale Selbstverständigungsprozess als ein künstlerischer und sozial relevanter aufgehoben, für den künstlerisch-pädagogische Akteure Impulse geben, Anlässe schaffen – und der von ihnen *gelesen* werden muss. [...] Der Prozess, der dahin [zur Präsentation, KS] führt, ist für alle Beteiligten von Verstehens- und Aushandlungsprozessen geprägt, für die die Lehrenden die Verantwortung tragen. Ihnen kommt die Aufgabe zu, Vielstimmigkeit tatsächlich hör- und sichtbar werden zu lassen.“<sup>70</sup>

Menschen, die Prozesse in den performativen Künsten anleiten und gestalten, vermitteln also beständig zwischen ganz verschiedenen Anforderungen. Dafür brauchen sie sowohl pädagogisches

<sup>67</sup> Vgl. ebd.

<sup>68</sup> Vgl. Rancière 2007, zitiert nach Hillinger 2019.

<sup>69</sup> Vgl. Hilliger 2019.

<sup>70</sup> Ebd., Hervorhebung im Original.

wie auch künstlerisches Expertentum, wobei beide Felder Techniken und Methoden bereithalten, die erlernbar sind. Allerdings, so betont HILLINGER, muss das Geschehen auch in einen weiter gefassten Diskursrahmen (politisch, sozial, kulturell, philosophisch) eingeordnet werden, damit derartige Arbeit tatsächlich zu der Kraft findet, die sie in einer demokratisch verfassten Gesellschaft haben kann.<sup>71 72</sup>

### **3.3 Aktuelle Diskurse im Bereich Kunst, Kultur und Kulturelle Bildung**

Zum Abschluss dieses Abschnitts sollen knapp einige exemplarische Stränge aktueller Diskurse aus dem Bereich der kulturellen Arbeit wiedergegeben werden.

Dazu zählen Analysen der besonderen **historischen Situation und Entwicklung Deutschlands**, die gemeinschaftlich ausgeführte Kunstformen bis heute prägen und deren Rezeption färben. Während der Zeit des Nationalsozialismus wurden reformpädagogische Ansätze unterdrückt oder in nationalsozialistische, ideologisch gleichgeschaltete Organisationsformen überführt; kulturelle Traditionen, in denen beispielsweise Musik ein gemeinschaftsstiftendes Medium darstellte, verschwanden zugunsten militärischer Aufmärsche und Gesänge. Die Nachkriegsgenerationen hegten in der Folge großes Misstrauen gegenüber öffentlichen, von Musik begleiteten Aktivitäten; zeitgleich kam es, beispielsweise durch ADORNO<sup>73</sup>, zu einer generellen Kritik bzw. Abwertung von Trivial- und Massenkultur, was wiederum zu einer Dichotomisierung in Hoch- und Trivialkultur führte.<sup>74</sup>

Etwa in den 1970er Jahren entwickelte sich eine im alternativen Milieu angesiedelte soziokulturelle Bewegung, die unter dem Label *Soziale Kulturarbeit* oder *Kultur von Unten* Kunst und Kultur allen Menschen zugänglich machen und diese zugleich zu eigenen Aktivitäten ermutigen wollte, gewissermaßen als politische Antwort auf eine Kultur des Massenkonsums. In der Folge entstand ein stark erweiterter Kunst- und Kulturbegriff, wie ihn beispielsweise JOSEPH BEUYS für die Kunst und oder HILMAR HOFFMAN für die Kulturpolitik vertraten.<sup>75 76</sup>

Ein weiterer Diskursstrang beschäftigt sich mit der Frage, unter welchen Bedingungen ein inklusiver, diskriminierungsfreier Zugang zu kultureller Bildung und ästhetischer Erfahrung gewährleistet werden kann. Eine allgemeine Begründung findet diese Forderung zunächst darin, dass „kulturelle/musisch-ästhetische Bildung zu einer wichtigen Voraussetzung für autonome und kritische Teilhabe an Gesellschaft und Politik“<sup>77</sup> geworden ist und in dieser Hinsicht einer selbst-

<sup>71</sup> Vgl. ebd.

<sup>72</sup> Als weiterführender Gedanke sei an dieser Stelle auf Carl Rogers verwiesen. Seine Überlegungen zu signifikantem Lernen und seine detaillierten Beobachtungen, wie dieser Prozess von Lehrenden und Lernenden erfahren wird, sind hilfreich und inspirierend, um ein klareres Bild bezüglich der Anforderungen zu gewinnen, die gemeinschaftlich erlebte kreative Prozesse stellen. (Vgl. Rogers 2016, Kap. 13–15.)

<sup>73</sup> Vgl. Adorno 1969, zitiert nach Banffy-Hall/Hill 2017.

<sup>74</sup> Vgl. Banffy-Hall/Hill 2017.

<sup>75</sup> Vgl. ebd.

<sup>76</sup> Vgl. auch Heinrich 2016.

<sup>77</sup> *Autorengruppe Bildungsberichterstattung* 2012, 157, zitiert nach Sauter 2017.

bestimmten Lebensführung diene. Angesichts der Vielstimmigkeit und Heterogenität des Gerechtigkeitsdiskurses wird für eine inklusive Kulturpraxis mit Hinblick auf **gerechtigkeitstheoretische Überlegungen** inzwischen der *Capability Approach* bzw. Befähigungsansatz<sup>78</sup> als Rahmenkonzept breit rezipiert und erscheint umsetzbar. Bei diesem Ansatz kommt es nicht vordringlich darauf an, dass tatsächlich alle gleichgestellt sind, sondern dass jedem Mitglied der Gesellschaft die Möglichkeit gegeben ist, ein gutes Leben nach je eigener Vorstellung zu führen – ohne dabei jedoch die allgemeinen Rahmenbedingungen aus dem Blick zu verlieren.<sup>79</sup>

Eine weitere Frage, die im aktuellen Diskurs gestellt wird und vielstimmige Antwort findet, ist die nach der **Grenze zwischen Kunst und Sozialarbeit**. Die aktuelle Projektlandschaft ist groß, vielfältig und unübersichtlich, und während die soziale Arbeit schon lange ein kulturelles Mandat hat, ist das inzwischen offensiv formulierte soziale Mandat der Kulturarbeit relativ neu.<sup>80</sup>

Kunst und Soziale Arbeit scheinen heute enger denn je miteinander verwoben zu sein: einerseits im Hinblick auf die konkrete, kooperative Praxis, andererseits im Hinblick auf verletzte Bevölkerungsgruppen als Adressat\*innen. Man kann inzwischen von *Neuen Sozialen Bewegungen* sprechen, die sich (Stadt-)Gesellschaften und -räume erobern. Daraus ergibt sich an die Politik der Auftrag, neben finanziellen Ressourcen auch kooperative und nachhaltige Beteiligungs- und Steuerungsstrukturen für diese innovativen *Labore der Zivilgesellschaft* bzw. *Labore der Selbstermächtigung* bereitzustellen, um so die kulturelle Entwicklung des sozialen Raumes strategisch und ressortübergreifend zu koordinieren. Dabei sollte aber auch klar sein, dass die neue, multiprofessionelle, multidisziplinäre und kooperative Arbeitsrealität im Bereich der kulturellen Bildung auch neue, kollaborative Arbeitspraxen erfordert und ein erheblicher Professionalisierungs- und Forschungsbedarf besteht.<sup>81</sup>

„Es bedarf ‚qualifizierter AkteurInnen, die in der Lage sind, über die eigene Arbeit auf immer neue Weise nachzudenken, sich gemeinsam zu verständigen, Lösungen zu entwickeln, Entscheidungen zu treffen oder (vielleicht auch) unkonventionelle Partnerschaften einzugehen.“<sup>82</sup> Die ‚Kunst‘ der Zusammenarbeit der Beteiligten besteht darin, disziplinäre Kompetenzen einzubringen, sich professionell zu positionieren und gleichzeitig, eigene professionelle Deutungsmuster zu überwinden und auch mit einer ordentlichen Portion Neugierde und Offenheit auf andere Perspektiven und eben unkonventionelle Partner einzulassen. Die Potentiale des multiprofessionellen Setting können auf alle Fälle noch deutlicher ausgelotet werden.“<sup>83</sup>

### **3.4 Fazit**

Unser Umgang mit Kunst hat sich ganz offensichtlich verändert. Das Kunstgeschehen ist dialogisch geworden, der einst ergriffen schweigende Gläubige hat sich zum Handelnden emanzipiert,

<sup>78</sup> Vgl. u. a. Nussbaum 2010, zitiert nach Sauter 2017.

<sup>79</sup> Vgl. Sauter 2017.

<sup>80</sup> Vgl. Heinrich 2016.

<sup>81</sup> Vgl. ebd.

<sup>82</sup> *Educult* 2014, 6, zitiert nach Heinrich 2016.

<sup>83</sup> Heinrich 2016.

der heute vordergründig ein Kunstwerk, tatsächlich aber sich selbst neu erschafft. Der Fokus ist vom Kunstwerk zum Prozess gewandert, ein Prozess, der das Potential hat, Akteure und Akteurinnen, ja die ganze Gesellschaft zu verändern.

Diese Veränderungen in unserem Umgang mit Kunst erfordern allerdings strukturelle Anpassungen: zum einen im Sinne einer nachhaltigen Koordination und Steuerung, zum anderen sollte ihnen aber auch im Rahmen von wissenschaftlichen Forschungsprojekten und konkreten Professionalisierungsmaßnahmen Rechnung getragen werden.

Natürlich wird es auch weiterhin Kunstwerke geben, die verehrt werden, die zu Recht zu bewahren und zu behüten sind, als einmalige Zeugnisse menschlichen Schaffens. Das gesamtgesellschaftlich interessantere Phänomen ist und bleibt jedoch die Popularisierung der Kunst, und zwar in dem Sinne, dass sie Menschen zu Akteur\*innen, ja: zu Künstler\*innen macht – und zwar alle Menschen. Wenden wir uns deswegen im nun folgenden Abschnitt dem Individuum zu, das mit Hilfe von Kunst sein Selbstverhältnis und sein Verhältnis zur eigenen Umwelt verhandelt.

## **4 Kunst als Dialog**

Es vollzieht sich gerade – möglicherweise von vielen Akteur\*innen unbemerkt, aber wohl schon seit geraumer Zeit – ein Paradigmenwechsel in unserem Umgang mit Kunst. *Paradigmenwechsel* ist dabei ein von KUHN geprägter Begriff der Wissenschaftstheorie, der den Wandel grundlegender Rahmenbedingungen bezeichnet, genauer: den Wandel des Paradigmas, jenes *framings*, das wiederum unseren Blick auf das zu beobachtende Geschehen prägt. Unterschiedliche Paradigmen sind dabei wie unterschiedliche Brillen: Sie erzeugen ein jeweils spezifisches Bild inklusive spezifischer Erkenntnisse, die wiederum *inkommensurabel*, d. h. nicht ineinander übersetzbar sind.<sup>84</sup>

*Kunst als Kult* mit seinen verehrungswürdigen Objekten einerseits und *Kunst als Praxis*, wo die Bedeutung des Objekts hinter die der handelnden Akteur\*innen und die zu machenden Erfahrungen zurücktritt, andererseits stehen in diesem Sinne unvermittelt nebeneinander. Beide Phänomene existieren momentan innerhalb unseres kulturellen Lebens, allerdings haben sie sich zum Teil auch Fragen der Legitimation zu stellen. Deutlich wird dies an einem Phänomen, gewissermaßen einer Anomalie, die vornehmlich das Paradigma *Kunst als Kult* betrifft: die Nicht-Besucher\*innen kultureller Angebote.

Es ist eine bekannte und bedauernswerte Tatsache, dass einige, mit öffentlichen Mitteln hoch subventionierte kulturelle Veranstaltungen und Institutionen zum Teil nur sehr wenig Besucherresonanz finden. Dies wiederum ist mit dem Selbstverständnis eines demokratischen Gemeinwesen nur schwer vereinbar, zumal wenn man davon ausgeht, dass diese Nicht-Besuche nicht ausschließlich als freie Entscheidung von Individuen zu verstehen sind, sondern auf Ungleichheit in der Teilhabe und Exklusion bestimmter Gruppen vom demokratischen Prozess verweisen. Der

<sup>84</sup> Vgl. Chalmers 1999, 91–98.

Auftrag an die Akteur\*innen im Kulturbetrieb lautet daher schon länger, neue Zielgruppen im Sinne eines sozial ausgewogeneren Publikums anzusprechen – aber wie soll das geschehen? Besteht die Herausforderung darin, neue Zielgruppen an eine möglicherweise anstrengende, komplexe und schwer zu vermittelnden Kunst heranzuführen, diese neuen Besucher\*innen also in das System *Kunst als Kult* einzuweisen? Oder besteht die Aufgabe darin, das eigene Angebot kritisch zu hinterfragen und dabei die Anforderungen und berechtigten Bedürfnisse dieser neuen Besucher\*innen zu berücksichtigen? Oder anders gefragt: Hat sich das Publikum nach der Kunst zu richten – oder die Kunst nach dem Publikum?<sup>85</sup>

Diese Frage wird nicht einfach zu beantworten sein. Vielleicht ist es deswegen hilfreich, an dieser Stelle den Blick zu weiten und auf einen anderen Bereich unseres gesellschaftlichen Zusammenlebens zu blicken, nämlich einen, in dem ebenfalls Phänomene auftreten, die innerhalb des gängigen Paradigmas nicht erklärbar sind und in deren Folge sich während der letzten Jahrzehnte ein ähnlicher Wandel vollzogen hat, nämlich: dem ehemals (und leider zum Teil immer noch) schweigenden Publikum das Wort zu erteilen.

Die Anomalie – vorhandene Angebote ohne Nutzer\*innen – betrifft unser Medizinsystem, das sich trotz seines technisch hochentwickelten Instrumentariums immer öfter mit sprachlosen Kranken ohne empirischen Befund konfrontiert sieht, die es nicht heilen kann. Wie geht die Medizin mit dieser Herausforderung um, und auf welcher theoretischen Grundlage tut sie es?

#### 4.1 Von der Erkenntnis zur Handlung

*Kunst als Kult* und *Kunst als Praxis* sind zwei unterschiedliche Sichtweisen auf ein einziges Phänomen: das der Kunst. Ähnliches – zwei verschiedene Sichtweisen auf ein einziges Phänomen, in diesem Fall der erkrankte Mensch – gibt es in der Medizin. Diese galt lange als eine theoretische Wissenschaft, deren – gemäß der auf Aristoteles zurückgehenden Tradition der *episteme* – Anspruch es ist, *allgemeine* Erkenntnis zu generieren, d. h. Regel- und Gesetzmäßigkeiten zu erkennen und Theorien zu entwickeln. Begreift man Medizin in diesem Sinne als reine Naturwissenschaft, wird der Körper zum Objekt, das mit dem Ziel untersucht wird, allgemeine Erkenntnis über Krankheiten zu gewinnen.<sup>86</sup>

Mit der Handlungstheorie und dem Verständnis, dass Medizin eine Handlungswissenschaft ist, hat sich eine bedeutsame Veränderung im Selbstverständnis ärztlichen Tuns vollzogen. Denn im Gegensatz zu den theoretischen Wissenschaften ist es die Aufgabe von Handlungswissenschaften, Handlungen in einem *singulären* Einzelfall zu begründen, sodass es möglich wird, in einer „gegebenen Wirklichkeit im Einzelnen vernünftig, an Prinzipien orientiert, zu urteilen und zu handeln.“<sup>87 88</sup>

<sup>85</sup> Vgl. Renz 2016.

<sup>86</sup> Vgl. Köhle 2018a, 10.

<sup>87</sup> Ebd.

<sup>88</sup> Vgl. ebd.

Dieser Einzelfall ist in einer so verstandenen Medizin der singuläre Patient, die singuläre Patientin, der damit zum autonomen Subjekt<sup>89</sup> wird, das dem Subjekt des Arztes/der Ärztin gegenübertritt. Damit wird ärztliches Handeln inter-subjektiv, zwischen-leiblich und zu einem auf Verständigung und Kooperation ausgerichteten kommunikativen Handeln, eine Position, die philosophische Ansätze von BUBER, LÖWITZ, HABERMAS, HONNETH, LÉVINAS und MERLEAU-PONTY aufgreift. Klinische Fallarbeit wird damit zur Kooperation zwischen Arzt/Ärztin und Patient/Patientin, deren Ziel es ist, Erkenntnis zu erarbeiten und zu sichern.<sup>90</sup>

Begreift man Medizin in diesem Sinne als eine inter-subjektive, zwischen-leibliche Handlungswissenschaft, eröffnen sich verschiedene Möglichkeiten, wie diese Handlung vollzogen werden kann. Hilfreich ist hier beispielsweise HEIDEGGERS Unterscheidung zwischen *einspringender*, den Patienten entmündigender Fürsorge und einem *Vorausspringen*, das dem Patienten Raum eröffnet. Oder auch das psychoanalytische Konzept des Heilungsarchetyps, bei dem der Arzt entweder machtvoll, anstelle des *Inneren Heilers* des Patienten, agiert – oder aber im Bewusstsein um die eigene Verletztheit mit diesem kooperiert.<sup>91</sup>

## 4.2 Individuum und Umwelt

Wir haben weiter oben gesehen, dass Kunst eine Möglichkeit darstellt, das eigene Selbstverhältnis und das Verhältnis zur eigenen Umwelt zu verhandeln. Blickt man auf diese Weise auf die Beschäftigung mit Kunst, nämlich als das Tun eines Individuums – eines Organismus – in Relation zu seiner Umwelt, dann ist es nur ein kleiner Schritt bis zu der auch in der philosophischen Anthropologie rezipierten Theorie des *Funktionskreises* des Biologen JAKOB JOHANN VON UEXKÜLL, bzw. ihrer Erweiterung zum *Situationskreis* durch seinen Sohn THURE VON UEXKÜLL.

Nach JAKOB JOHANN VON UEXKÜLL wäre es naiv, von einer absoluten Wirklichkeit der Dinge auszugehen, vielmehr erscheint jedem Organismus seine Umwelt auf je eigene Weise; die Wirklichkeiten zweier Organismen sind nicht kommensurabel, jeder Organismus besitzt vielmehr seinen je eigenen Zugang und interagiert mit seiner spezifischen Umwelt – mit Hilfe seiner Merk- bzw. Wirkorgane. „Das Merknetz, durch das eine biologische Spezies äußere Reize aufnimmt, und das Wirknetz, durch das sie auf diese Reize reagiert, sind in allen Fällen eng miteinander verknüpft. Sie sind die Glieder einer einzigen Kette, die Uexküll den ‚Funktionskreis‘ des Lebewesens nennt“<sup>92</sup>, schreibt CASSIRER.<sup>93</sup> Die Wirklichkeit als Umwelt spiegelt sich damit also gewissermaßen in der Innenwelt des Organismus wieder. Revolutionär an diesem Gedanken ist, dass das Lebewesen dabei stets in Bezug – in Relation – zu seiner Umwelt zu denken ist.<sup>94</sup>

<sup>89</sup> Vgl. ebd. 8.

<sup>90</sup> Vgl. ebd. 12–13.

<sup>91</sup> Vgl. Frick 2015, 190.

<sup>92</sup> Cassirer 1990, 48.

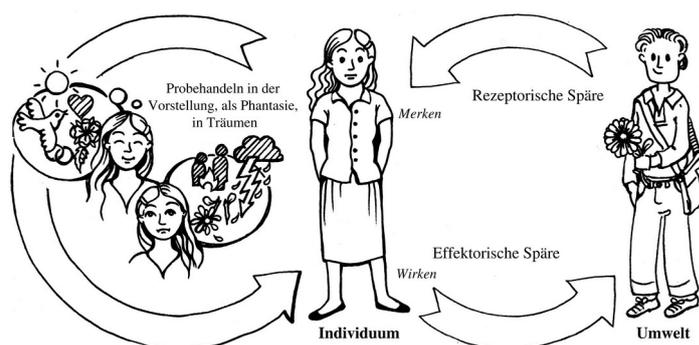
<sup>93</sup> Vgl. ebd. 47–48.

<sup>94</sup> Vgl. Uexküll/Wesiack 2003, 65–67.

UEXKÜLL nimmt in seinem Funktionskreismodell dabei verschiedene, erst später explizit formulierte theoretische Konzepte vorweg: den *Konstruktivismus*, der jedem Organismus eine art-spezifische Wirklichkeit zuspricht; die *Systemtheorie*, in der die Funktionskreise mit Hilfe von Reafferenz die Möglichkeit zur Selbstregulation besitzen; die *Zeichentheorie* und damit das Wirkprinzip *semiotischer Kausalität* im Sinne einer bedürfnisgeleiteten Umweltmarkierung.<sup>95</sup>

Für die Psychosomatik hat THURE VON UEXKÜLL das Modell des Funktionskreises zum Situationskreis erweitert.<sup>96</sup> Hier ist die komplexe Beziehung zwischen Individuum und Umwelt ein Interpretationsprozess, der durch die zwischen Wirk- und Merknetz eingefügte Ebene der Bedeutungsunterstellung und -erteilung gekennzeichnet ist:<sup>97</sup>

„Im Situationskreis vollzieht sich der Aufbau von Wirklichkeit zunächst als hypothetisches Deuten von Daten, die zum Teil aus dem Körper, zum Teil aus der Umgebung stammen (Bedeutungsunterstellungen vor der endgültigen Bedeutungserteilung), und als ständiges Testen der Praktikabilität der zur Deutung eingesetzten Programme für die Problemlösung (zunächst in der Vorstellung als Phantasie eines ‚Probhandelns‘).“<sup>98</sup>



**Abb. 1: Situationskreis nach Uexküll, Illustration**  
Probhandeln in der Vorstellung, als Phantasie, in Träumen.

Das Modell des Situationskreises stellt „einen Meilenstein innerhalb der bio-semiotischen Wende in der Humanmedizin dar“<sup>99</sup>, denn faktisches Handeln in der Welt geschieht hier erst im Nachgang, d. h. sekundär, also nachdem Bedeutungsunterstellung und -erteilung im Rahmen eines Probhandelns in der Imagination abgeschlossen sind.<sup>100</sup> „Ursprünglich und auf die allgemeinste Form gebracht ist Handlung: Umgang mit der Welt“<sup>101</sup>, so UEXKÜLL. Konkretisiert auf die in der Medizin verhandelten Konzepte von Gesundheit und Krankheit stellt UEXKÜLL fest, dass beide aus der Interaktion des Individuums hervorgehen – und zwar sowohl der Interaktion des Individuums

<sup>95</sup> Vgl. Köhle 2018b, 91.

<sup>96</sup> Vgl. Frick 2015, 61.

<sup>97</sup> Vgl. Uexküll/Wesiack 2003, 223–225.

<sup>98</sup> Ebd. 225.

<sup>99</sup> Frick 2015, 62.

<sup>100</sup> Vgl. Uexküll/Wesiack 2003, 224–225.

<sup>101</sup> Uexküll 1963, zitiert nach ebd. 8.

mit seiner Umwelt als auch der Interaktion des Individuums mit sich selbst.<sup>102</sup> Dabei kann die Interaktion des Individuums mit seiner Umwelt sowohl als Willens- wie auch als Triebhandlung geschehen, bei der jeweils ein bewusstes oder aber ein unbewusstes Motiv in eine Handlung überführt wird. Liegen mehrere Motive vor und ist das Individuum fähig, diese zu integrieren, entsteht kohärente Handlung; schafft das Individuum diese Integration nicht, sind bruchstückhafte, missglückte Handlungen – Abwehrmechanismen – die Folge.<sup>103</sup>

Tatsächlich wird hier klar, dass der Situationskreis mehr ist als nur eine Ausweitung des Funktionskreises: „der ‚Funktionskreis‘ ist beim Menschen nicht nur quantitativ erweitert; er hat sich auch qualitativ gewandelt. [...] Der Mensch [...] lebt nicht mehr in einem bloß physikalischen, sondern in einem symbolischen Universum“<sup>104</sup>, die „Engführung auf ein rein kausal-mechanistisches Weltbild wird [...] durch die Fähigkeit des Menschen zur ‚Bedeutungserteilung‘ aufgebrochen“<sup>105</sup>.

Diese qualitative Wandlung vom Funktionskreis beim Organismus hin zum Situationskreis beim Menschen besteht nach FUCHS darüber hinaus auch darin, dass im Situationskreis „nun auch der Affekt seinerseits gehemmt, und der Hiatus zwischen Wahrnehmung und Bewegung in neuer Weise genutzt [werden kann, KS] – bis hin zur Möglichkeit der Reflexion auf die Situation und die eigene Stellung in ihr.“<sup>106</sup> Im Unterschied zum Tier ist der Mensch nämlich fähig, sich als Subjekt von seiner jeweiligen Situation – im Sinne von Plessners *exzentrischer Positionalität*<sup>107</sup> – zu distanzieren und so kann er die Welt statt als subjektive Umwelt nun als intersubjektiven Raum, als objektive Welt erfahren. Indem der Mensch Abstand zu sich selbst gewinnt, ist es ihm auch möglich, sich in die Perspektive der anderen zu versetzen. „Die Exzentrizität des Menschen ist gleichursprünglich mit seiner Sozialität.“<sup>108 109</sup>

Kehren wir an dieser Stelle noch einmal zum Situationskreismodell und seiner Anwendung in den Humanwissenschaften – konkret: in der holistisch ausgerichteten Herangehensweise der Psychosomatischen Medizin – zurück. Hier spielen drei aus der philosophischen Anthropologie und Phänomenologie vertraute Konzepte eine wichtige Rolle: *Passung – Responsivität – Mentalisierung*.<sup>110</sup>

#### 4.2.1 Passung

Das von UEXKÜLL und WESIĄK eingeführte Konzept begreift Passung als ein grundlegendes Funktionsprinzip lebender Systeme, dessen Ziel das Zusammenwirken von Individuum und Umwelt

<sup>102</sup> Vgl. Uexküll, zitiert nach Helmich 1991, 31 und 37, zitiert nach Köhle 2018b, 92.

<sup>103</sup> Vgl. Hager 2004, 70–71.

<sup>104</sup> Cassirer 1990, 49–50.

<sup>105</sup> Frick 2015, 62.

<sup>106</sup> Fuchs 2017, 119.

<sup>107</sup> Vgl. Plessner 1982, 10.

<sup>108</sup> Fuchs 2017, 119.

<sup>109</sup> Vgl. ebd.

<sup>110</sup> Vgl. Köhle 2018b, 91–92.

im Sinne eines interaktiven Abstimmungsprozesses ist. Gelingt dem Organismus diese Abstimmung, spricht man in der Medizin von *Gesundheit*, misslingt sie, kommt es also zu einem Passungsverlust, bilden sich *Symptome* als Hinweise auf Anpassungsstörungen. Das Passungskonzept weitet die klinische Perspektive, der Blick öffnet sich, geht weg von der Fixierung auf ein spezifisches Zeichen, dem Krankheitsbild, und hin zu den allgemeinen Bedingungen des Krankwerdens. Krankheit ist damit Folge eines Passungsverlustes im Zusammenwirken von Organismus und Umwelt und zeigt sich beispielsweise auch in der sozialen Situation oder der Qualität der persönlichen Beziehungen der Patient\*innen. Allgemeiner ausgedrückt: Krankheit entsteht in Situationen, in denen der Dialog mit der Umgebung, eben jener Dialog, in dem unsere individuelle Wirklichkeit entsteht, gefährdet ist oder gar abbricht.<sup>111</sup>

In diesem Sinne wird Heilung zu einem Geschehen, dessen Ziel es ist, diesen Dialog, den Dialog zwischen den Patient\*innen und ihrer Umwelt wieder zu etablieren, und zwar mit Unterstützung eines Arztes oder einer Ärztin, deren Handeln UEXKÜLL semiotischen Charakter zuschreibt und GADAMER als „symbolische[n] Beruf“<sup>112</sup> versteht.<sup>113</sup>

#### 4.2.2 Responsivität

Damit Passung gelingen kann, muss das Individuum notwendigerweise ansprechbar, offen, *responsiv* sein – ein Begriff, den GOLDSTEIN VON GROTE übernommen hat.<sup>114</sup> Nach GROTE ist Responsivität das charakteristische Merkmal erfolgreicher Anpassungsprozesse, bei dem „die Lebensäußerungen eines Individuums völlig seinen biologischen Notwendigkeiten, die ihm aus dem Zusammentreffen seiner äusseren Lebenslage und seiner physiologischen Leistungsmöglichkeit erwachsen, entsprechen“<sup>115</sup>. Symptome sind in dieser Betrachtungsweise nicht Zeichen für Krankheit, sondern „Antworten, die der Organismus auf ganz bestimmte an ihn gestellte Fragen gibt“,<sup>116</sup> Antworten, deren Orientierungsmarken die Bedürfnisse, Wünsche oder Erwartungen des Individuums selbst sind. Gelingt die Antwort, dann trägt Responsivität zum Kohärenzerleben bei; scheitert sie, können Rückzug und Dissoziation des Individuums die Folgen sein. WALDENFELS beschreibt Responsivität – ein Ausdruck, den er der VIRCHOW-Schule und KURT GOLDSTEIN entlehnt hat<sup>117</sup> – als eine primäre Form von Bezogenheit, als „einen Grundzug, der unser gesamtes leibliches Verhalten prägt“<sup>118</sup> und gerade auch voraussetzt, nicht nur die eigenen, sondern ebenfalls die Bedürfnisse und Erwartungen anderer wahrzunehmen und Zugang zu deren Wirklichkeit zu finden.<sup>119</sup>

<sup>111</sup> Vgl. ebd. 92–93.

<sup>112</sup> Gadamer 1996, 117, zitiert nach Köhle 2018b, 93.

<sup>113</sup> Vgl. Köhle 2018b, 93.

<sup>114</sup> Vgl. ebd.

<sup>115</sup> Grote 1921, zitiert nach Goldstein 1934, 270.

<sup>116</sup> Goldstein 1934, 11, Hervorhebung im Original.

<sup>117</sup> Vgl. Waldenfels 2015, 20.

<sup>118</sup> Ebd.

<sup>119</sup> Vgl. Köhle 2018b, 93.

### 4.2.3 Mentalisieren

Diesen Zugang zur eigenen und fremden Wirklichkeit finden Individuen über die Fähigkeit des Mentalisierens, der Fertigkeit also, eigenes und fremdes Verhalten und Erleben durch Zuschreibung mentaler Prozesse zu fassen – andere und auch sich selbst als fühlende, denkende und intentional handelnde Wesen innerpsychisch zu repräsentieren – und damit zu verstehen. Über die Repräsentationsfähigkeit hinaus befähigt Mentalisieren auch dazu, in einem metakognitiven Prozess innere Distanz zum Geschehen bzw. Erleben zu gewinnen, sich selbst, die eigene Gefühlswelt, zu regulieren und die Perspektive zu wechseln.<sup>120 121</sup>

Die Fähigkeit zu mentalisieren ist ein überwiegend unbewusster, automatisierter Prozess, schließt jedoch bewusstes Nachdenken nicht aus; die Fähigkeit ist nicht angeboren, sondern entwickelt sich erst im Lauf der Kindheit in der sozialen Interaktion, wobei die Entwicklung durch ungünstige Umstände – beispielsweise eine gestörte Beziehung zu primären Bezugspersonen – gehemmt bzw. erschwert werden kann. Eng verbunden mit der Mentalisierungstheorie ist daher der Alexithymiebegriff, der das Unvermögen beschreibt, eigene Gefühle zu erleben und zu verbalisieren oder auch soziale Situationen adäquat zu deuten. Neben Bindungsstörungen können sich auch schwere Traumatisierungen in Alexithymie äußern, weil unerträgliche Gefühle möglicherweise die Fähigkeit des Individuums übersteigen, sie psychisch zu repräsentieren, um sie dann verbalisierend und denkend zu verarbeiten.<sup>122</sup>

### 4.2.4 Fazit

Die Trias aus Passung, Responsivität und Mentalisieren bildet damit die Grundlage dafür, dass ein Individuum erfolgreich – im medizinischen Code *gesund* – mit seiner Umwelt interagieren kann:

- *Passung* bezeichnet den gelingenden Abstimmungsprozess,
- der *Responsivität* – Bezogenheit – voraussetzt und
- *Mentalisierungsfähigkeit*, also Zugang zum eigenen und fremden Innenleben, erfordert.

Liegen Responsivität und Mentalisierungsfähigkeit vor, kann Passung gelingen – was UEXKÜLL und WESIACK auf die Kurzformel „für Gesundheit und Krankheit die Begriffe **Passung** und **Passungsverlust**“<sup>123</sup> bringen. Symptome sind dabei Hinweise auf Anpassungsstörungen und in jedem Fall bestmögliche Antworten des Organismus angesichts der ihm zur Verfügung stehenden Möglichkeiten.

In der Medizin ist der Zusammenhang zwischen somatoformen Störungsbildern und Bindungsstörungen bzw. eingeschränkter Mentalisierungsfähigkeit inzwischen wissenschaftlich belegt und erste Behandlungskonzepte wurden entwickelt, die basales Mentalisieren in ihr Zentrum

<sup>120</sup> Vgl. ebd. 94–95.

<sup>121</sup> Vgl. auch Subic-Wrana 2018, 148.

<sup>122</sup> Vgl. Subic-Wrana 2018, 146–151.

<sup>123</sup> Uexküll/Wesiack 2003, 8, zitiert nach Köhle 2018b, 92, Hervorhebung im Original.

stellen: Erkennen und Benennen von Affekten, Einübung von Perspektivwechsel, Einfühlung in andere.<sup>124</sup>

### 4.3 Vom Probehandeln zum Prototyping

Kehren wir an dieser Stelle wieder zur Kunst zurück, denn sie hat eine lange Tradition in der Behandlung von Störungen, sowohl leiblicher wie auch seelischer Art.<sup>125</sup>

Kunsttherapie stellt heute die wichtigste institutionelle Therapieform dar. Dennoch fehlen weiterhin sowohl eine systematische Darstellung wie auch eine einheitliche Theorie – was einerseits sicherlich ihren vielfältigen Formen geschuldet sein mag, andererseits aber auch der Uneinigkeit über eine angemessene Weise der Evaluation. Tatsächlich gibt es inzwischen jedoch reichlich Praxiserfahrung und bei spezifischen psychosomatischen Störungen werden auch je eigene Formen von Kunsttherapie erfolgreich angewendet. Offenbar gibt es also tatsächlich einen allgemeinen Wirkfaktor, der von künstlerischer Betätigung ausgeht, auch wenn die Frage nach wie vor unbeantwortet ist, auf welche Weise eine kunsttherapeutische Intervention in Bezug auf eine spezifische Störung tatsächlich wirkt.<sup>126</sup>

In der Praxis zeitgenössischer Kunsttherapie geht es für Patient\*innen in jedem Fall vor allem einmal darum, die eigene innere Welt zu erforschen, neue Spiel- und Handlungsräume zu erschließen und durch ein äußeres Objekt (ein Bild, eine Skulptur) Zugang zur eigenen inneren Welt zu gewinnen. Das Kunstwerk, an dem gearbeitet wird, stellt dabei gewissermaßen einen Schutzraum dar, in dem neue Lösungsmöglichkeiten wie auf einer Probebühne spielerisch ausprobiert werden.<sup>127</sup> Auf diese Weise nimmt das kreativ gestaltende Individuum seinem eigenen Innenleben gegenüber in einem sehr konkreten Sinne die exemplarisch dem Menschen zukommende *exzentrische* Position<sup>128</sup> ein. Vorher möglicherweise schwer zu bewältigendes innersubjektives Geschehen wird im künstlerischen Handeln plötzlich fassbar, weil dieses innere Geschehen als etwas Konkretes und Verobjektiviertes gegenübertritt und dadurch beobacht- und handhabbar wird. Indem das Individuum an seinem Kunstwerk arbeitet – allein oder in der Interaktion mit anderen –, arbeitet es gewissermaßen am eigenen inneren Prozess. Kunstschaffen ist in diesem Sinne ein Probehandeln, das nicht länger solipsistisch denkend, innermental, in der Vorstellung, in Phantasien, in Träumen<sup>129 130</sup>, gewissermaßen als Geschehen einer reinen *res cogitans* erfolgt, sondern in konkretem, faktischem Tun, innerhalb des dem ganzen leib-körperlichen Menschen zustehenden dreidimensionalen Raum und häufig auch inter-subjektiv stattfindet.

<sup>124</sup> Vgl. *Subic-Wrana* 2018, 153–154.

<sup>125</sup> Vgl. *Engelhardt* 2005, 3–8, zitiert nach *Spreti/Martius* 2018, 464.

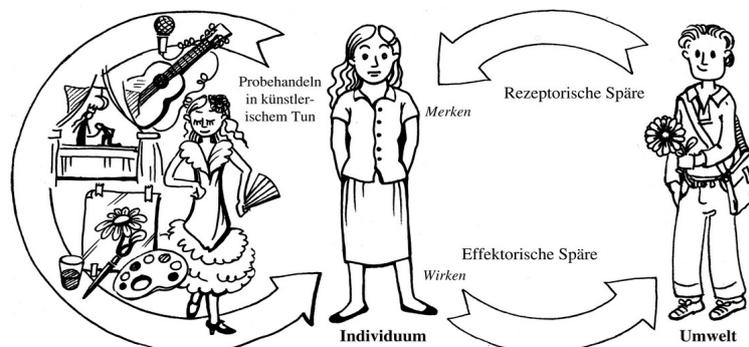
<sup>126</sup> Vgl. *Spreti/Martius* 2018, 464–466.

<sup>127</sup> Vgl. ebd. 461.

<sup>128</sup> Vgl. *Plessner* 1982, 10.

<sup>129</sup> Vgl. *Fuchs* 2017, 119.

<sup>130</sup> Vgl. *Frick* 2015, 61.



**Abb. 2: Situationskreis nach Uexküll, Illustration**  
 Probehandeln in künstlerischem Ausdruck, als konkretes,  
 leib-körperliches, häufig auch intersubjektives Tun.

Vielleicht liegt genau in dieser Möglichkeit, in der Kunst greif- und dadurch be-greifbar probezu-handeln, gewissermaßen zeitliche und räumliche Prototypen zu erschaffen, mit Leib und Sinnen zu erfahren, der besondere Wert und die Wirkung von Kunst, die sie als prozesshafte Anwendung in Form von Kunsttherapie zum Heilmittel werden lässt.

#### 4.4 Risse und Löcher im kulturellen Gewebe

Viele Individuen fühlen sich heute nicht mehr wohl in ihrer immer globalisierter und unübersichtlicher werdenden Umwelt. Die Passung ist vielfach brüchig geworden und dies äußert sich in Symptomen, den bestmöglichen Antworten, die diese Individuen angesichts der ihnen zur Verfügung stehenden Mittel geben können.

Die auf Passungsstörungen oder gar Passungsverlust verweisenden Symptome zeigen sich, wie SCHELLHAMMER beobachtet, in den gegensätzlichen Extremen von Flucht und Kampf: Rückzug und Abschottung einerseits – Depressionen, Suchterkrankung, suizidale Gedanken beim Einzelnen – und andererseits aggressive Überkompensation in Form starrer Freund-Feind-Denkschemata, Fundamentalismen und Nationalismen, die von populistischen Bewegungen geschickt aufgegriffen zu über-individuellen, den gesellschaftlichen Zusammenhalt gefährdenden Pathologien werden.<sup>131</sup>

SCHELLHAMMER beschreibt auch, wie „extremistische Gruppen gerade in Flüchtlingsunterkünften nach neuen Gefolgsleuten fahnden, denn hier finden sie Menschen auf der Suche nach Sinn und Orientierung.“<sup>132</sup> Leicht würden sich Menschen dann in Ersatzgefügen verstricken, monolithische Identitäten, wie DAN BAR-ON sie nennt, die auf verhärteten, fest etablierten Feindbildern

<sup>131</sup> Vgl. Schellhammer 2019, 74.

<sup>132</sup> Schellhammer 2019, 77.

gründen, und zwar trotz eigener, vorangegangener Erfahrungen von Entbehrung, Leid und Gewalt.<sup>133</sup>

Trotz der erlebten traumatisierenden Erfahrungen – oder vielleicht gerade wegen? Wenn wir zurückkehren zu den drei Grundkonstanten, die Gesundheit laut UEXKÜLL ausmachen, nämlich Passung, Responsivität und die Fähigkeit zu mentalisieren, dann ist Traumatisierung definitiv ein Risikofaktor für Alexithymie, nämlich der Unfähigkeit, das, was in einem selbst vorgeht, zu identifizieren.<sup>134</sup> Trauma, bzw. die Erinnerung an die traumatische Erfahrung, wirkt nämlich wie ein Fremdkörper, der auch noch lange nach dem Ereignis im Inneren des Individuums weiterwirkt – wie ein Splitter unter der Haut, den der Körper in einer Entzündungsreaktion auszuschleiden versucht.<sup>135</sup> Eine dramatische Beschreibung, wie sich Alexithymie anfühlt, findet sich bei KOLK:

„Paul Frewen at the University of Western Ontario did a series of brain scans of people with PTSD who suffered from alexithymia. One of the participants told him: ‚I don't know what I feel, it's like my head and body aren't connected. I'm living in a tunnel, a fog, no matter what happens it's the same reaction – numbness, nothing. Having a bubble bath and being burned or raped is the same feeling. My brain doesn't feel.‘ Frewen and his colleague Ruth Lanius found that the more people were out of touch with their feelings, the less activity they had in the self-sensing areas of the brain.“<sup>136</sup>

Wessen Fähigkeit, eigene oder gar fremde innere Zustände fassen zu können, auf derart dramatische Weise blockiert ist, dem wird es schwerfallen, sich dem Fremden responsiv zu öffnen, um auf diese Weise in Passung zu kommen. Ersatzgefüge sind hier das, was sie sind: Ersatzgefüge. Ersatzgefüge, die einen künstlichen Abstand schaffen zum eigenen inneren Erleben, die eine Illusion von Exzentrizität erzeugen, dort, wo echte Exzentrizität nicht mehr möglich ist, weil das Geschehene die eigene Kapazität, Abstand zu nehmen, weit überstiegen hat.

Eine künstliche, falsche, unechte Exzentrizität. Krücken, mit denen man sich bis auf weiteres mühevoll, ungenau und vielleicht auch zerstörerisch durch die Welt manövriert. Als Mensch, der nur vorgibt, ein Leben zu führen.<sup>137</sup>

#### 4.5 Das Netz neu weben

Wir haben weiter oben verschiedene Paradigmen untersucht: *Kunst als Kult* um verehrungswürdige Objekte; *Kunst als Praxis* handelnder Akteur\*innen, die auf diese Weise Weltorientierung und Selbstverortung entwickeln; Medizin als inter-subjektive, zwischen-leibliche Handlungswissenschaft, die entweder machtvoll-entmündigend Fürsorge betreibt oder aber, sich ihrer eigenen *conditio humana* bewusst, mit dem Inneren Heiler des Gegenübers kooperiert.

<sup>133</sup> Vgl. ebd.

<sup>134</sup> Vgl. Kolk 2015, 272.

<sup>135</sup> Vgl. ebd. 246–247.

<sup>136</sup> Ebd. 99.

<sup>137</sup> „Der Mensch lebt also nur, wenn er ein Leben führt.“ (Plessner 1982, 25.)

Wie können wir dort, wo die Passung verloren gegangen ist, wo das kulturelle Bedeutungsge-  
webe brüchig geworden ist, das Netz neu weben – jenes Netz, das Menschen miteinander verbind-  
et und das zugleich ein intrapersonales, identitätsstiftendes Netz ist?

Sicherlich nicht durch Unterweisung in eine Leitkultur, die – mit GEERTZ gesprochen – immer  
*dünn* bleiben wird, aufgesetzt, angelernt.<sup>138</sup> Eher schon in Form von persönlicher Erfahrung,  
Handlung, einer Praxis von verschiedenen Menschen, die dialogisch, polylogisch<sup>139</sup> miteinander  
in Kontakt treten, sich austauschen, über Wertvorstellungen, Erfahrungen und Bedeutungszusam-  
menhänge, über die je eigene Verwurzelung, ein Prozess, an dessen Ende, vielleicht, quasi als Er-  
innerung für alle Beteiligten, ein *Kunstwerk* steht?

Ein Kunstwerk, das bezeugt, dass sich die Handelnden darin neu erschaffen haben. Ein ge-  
meinsam entwickelter Prototyp, auf den sie sich beziehen können, später, wenn sie wieder hinaus-  
treten in die Welt, in die je eigene Lebenswelt, und in dieser weiterhandeln ...

Eine schöne Vision. Wie kann sie gelingen?

#### 4.5.1 Eine erste Vernetzung: Responsivität und Mentalisieren

Kehren wir noch einmal zurück zu den drei Konzepten, anhand derer KÖHLE, basierend auf  
UEXKÜLLS Situationskreismodell, die holistische Herangehensweise der Psychosomatischen Medi-  
zin als Handlungswissenschaft, die sich dem Menschen in seiner leib-körperlichen Gesamtheit  
zuwendet, expliziert: Passung – Responsivität – Mentalisieren.<sup>140</sup> Vielleicht ist von diesen drei  
Konzepten Responsivität die basalste: denn Responsivität bezeichnet die Fähigkeit, Antwort zu  
geben und bildet damit die Grundlage für ein adäquates Miteinander zwischen Menschen, was  
wiederum Voraussetzung dafür ist<sup>141</sup>, dass Menschen die Fähigkeit zum Mentalisieren überhaupt  
erst entwickeln können. Zugleich aber – und das ist bedeutsam – setzt gelingende Responsivität  
genau diese Fähigkeit zum Mentalisieren voraus. Anders ausgedrückt: Damit Menschen die Fä-  
higkeit zum Mentalisieren entwickeln können, brauchen sie ein responsives, einfühlsames Um-  
feld. Und erst wenn sie die Fähigkeit zum Mentalisieren erworben haben, sind sie befähigt, ande-  
ren responsiv zu antworten.

„Die Mentalisierungstheorie als moderne psychoanalytisch geprägte Entwicklungstheorie  
verbindet Bindungserfahrung, d.h. die erste und entscheidende Prägung durch das unmittel-  
bare soziale Umfeld des Neugeborenen, und den Aufbau ich-struktureller Fähigkeiten, die  
ein flexibles Reagieren auf die Lebensanforderungen ermöglichen und so die psychische und  
körperliche Gesundheit zu bewahren helfen. Der Entstehung psychischer Repräsentanzen von  
Affekten kommt in diesem Entwicklungsmodell besondere Bedeutung zu; aus dem Modell  
lässt sich stringent ableiten, wie Bindungsunsicherheit und Bindungstraumatisierung die  
Mentalisierung von Affekten beeinträchtigen.“<sup>142</sup>

<sup>138</sup> Vgl. Schellhammer 2019, 79.

<sup>139</sup> Vgl. Gmainer-Pranzl 2007, 44–48.

<sup>140</sup> Vgl. Köhle 2018b, 92–95.

<sup>141</sup> Vgl. ebd. 94.

<sup>142</sup> Subic-Wrana 2018, 154.

Responsives Verhalten bedeutet dabei nicht, stereotyp äußeren Normen oder Regeln zu gehorchen; Responsivität gelingt erst, wenn sie unter Berücksichtigung der *eigenen* Bedürfnisse, Wünsche oder Erwartungen dem Anderen adäquat antwortet<sup>143</sup> und setzt dabei „die Fähigkeit voraus, die Bedürfnisse und Erwartungen anderer wahrzunehmen, Zeichen hiervon zutreffend zu interpretieren, Zugang zur individuellen Wirklichkeit anderer zu finden“<sup>144</sup> – kurz: mentalisierungsfähig zu sein.

Die dialogisch orientierte Integrierte Medizin wie auch bestimmte Interventionsformen der Fachpsychotherapie orientieren sich inzwischen am Responsivitätskonzept und pflegen eine veränderte Einstellung gegenüber Patient\*innen. In Verbindung mit der philosophischen Anthropologie hat dies auch zur Ausgestaltung neuer, intersubjektiv orientierter psychoanalytischer Verfahren geführt.<sup>145</sup>

Zusammenfassend kann also gesagt werden:

„Die Fähigkeit zu responsivem Verhalten in interpersonellen Beziehungen bedarf nach außen einer Dialogizität, nach innen einer ‚Mentalisierung‘ als Fähigkeit, eigenes und fremdes Erleben und Verhalten durch Zuschreibung mentaler Prozesse interpretieren zu können.“<sup>146</sup>

#### 4.5.2 Die zweite Vernetzung: der Künstler als Zuhörer

Normalerweise hört das Publikum dem Kunstschaffenden zu – dem Schauspieler, der Schauspielerin auf der Bühne, dem Musiker, der Musikerin im Orchestergraben, dem Maler, der Malerin beim Vortrag über Bildinhalte. Dabei gerät leicht aus dem Blick, dass Künstler selbst Hörende sind: Sie hören auf ihr Inneres oder auch auf das Werk, das sie interpretieren.

Der schöpferische Mensch stehe im Vergleich zum Normalmenschen „in einer verstärkten innerpersönlichen Spannung“<sup>147</sup>, schreibt NEUMANN. „Deswegen schließt bei ihm die Ich-Erfahrung die Ganzheitserfahrung nicht aus, und Offensein den Partialwelten gegenüber sowie Durchlässigkeit für die ihnen zu Grunde liegende Einheitswirklichkeit, empfangende Überwältigung und formende Gestaltung bilden die Gegensatzspannungen, in denen der schöpferische Mensch lebt.“<sup>148</sup> Die Partialwelten, von denen NEUMANN hier spricht und denen gegenüber der Kunstschaffende offen ist, sind die Partialwelten von Innen und Außen, von Bewusstem und Unbewusstem.<sup>149</sup> Tatsächlich geht künstlerisches Schaffen aber darüber hinaus, denn die Partialwelten, mit denen sich Künstler\*innen beschäftigen, sind nicht nur die ihres eigenen Innens und Außens, sondern auch die Partialwelten fremder Bewusstseinsinhalte:

„Klavierstudenten [...] wollen [...] lernen ‚Künstler zu sein‘. Im Unterricht [...] geht es vor allem um das Rätselhafte, Mystische von Musik als Kunst, um Spannungsverhältnisse zwi-

<sup>143</sup> Vgl. Köhle 2018b, 93.

<sup>144</sup> Ebd.

<sup>145</sup> Vgl. ebd. 94.

<sup>146</sup> Köhle 2018b, 94.

<sup>147</sup> Neumann 1956, § 70, zitiert nach Frick 2015, 95.

<sup>148</sup> Ebd., zitiert nach Frick 2015, 95.

<sup>149</sup> Vgl. Frick 2015, 95.

schen den Tönen, um die in Musik verschlüsselten künstlerischen Botschaften und Bedeutungen ‚hinter dem Notentext‘, um das ‚Geheimnis Musik‘. [...] Dabei verfügt Prof. Swetlanow über außerordentliche Fähigkeiten, sein künstlerisches Anliegen zu verbalisieren, Dimensionen des Poetischen zu beleben und seine Studenten für philosophische und psychologische Aspekte der Kunst zu sensibilisieren. Beim Spielen [...] unterbricht der Lehrer die jungen Pianisten kaum. [...] Erst danach versucht er, die künstlerische Vorstellungskraft durch bewegende Bilder über ihren Horizont hinaus anzuregen und anzureichern oder in eine neue Richtung zu lenken. [...] Lehren und Lernen Künstler zu sein, heißt für ihn, die künstlerische Visionskraft, die individuelle Projektionsfähigkeit junger Spieler anzusprechen, anzuregen. ‚Lassen Sie sich Zeit, lassen Sie den Ton sprechen, das Lyrische, das In-Sich-Gekehrte[. ...] Es gilt, die Seele schwingen zu lassen, die gesamte Energie in den Fingerspitzen zu versammeln und im pianissimo ganz intim und abgeschlossen im eigenen Kosmos zu sprechen! [...] Es muss ein Ton sein, in dem wir plötzlich die Welt entdecken!‘<sup>150</sup>

Künstler\*innen, im vorgenannten Zitat beispielsweise der Pianist, haben es also mit mehr als dem eigenen Unbewussten zu tun. Als Interpret\*in eines Kunstwerks, eines Musik- oder Bühnenstücks, muss er\*sie sich auch immer mit den Bedeutungsdimensionen einer ihm\*ihr fremden Partialwelt auseinandersetzen. ‚Der Künstler als Pädagoge lehrt seine Schüler neue Erfahrungsräume zu erschließen‘<sup>151</sup>, schreibt GRIMMER über gelingende Pianistenausbildung und zitiert einen anderen Klavierpädagogen: ‚Musik ist ein künstlerisch zu gestaltender Prozess in der Zeit, und dieser Prozess lebt vor allem durch die besondere Aura, die persönliche Ausstrahlung, Suggestivkraft und Klangphantasie des Interpreten. Deshalb [... ist, KS] neben der Steigerung pianistischer Fähigkeiten der Zuwachs an Identität und geistig-emotionaler Reife‘<sup>152</sup> wichtig, denn die Deutung von Musik als Kunst, das Aufspüren ihrer verschlüsselten Bedeutungen, ist immer verknüpft mit künstlerischer Erfahrungsfähigkeit, die wiederum auf persönlichen Reifungsprozessen, der Bewältigung von Krisen und lebensgeschichtlich bedingten Veränderungen der Wahrnehmung beruht.<sup>153</sup> Musiker zu sein, setze voraus, ein feiner Mensch zu sein, jemand mit Fühlern, mit feinen Antennen für das Besondere, für die Sinnlichkeit und Poesie der Musik<sup>154</sup>, ein Mensch, der in der triadischen Konstellation Mensch – Musik – Instrument praktische Erfahrung darin gesammelt hat, sich mit dem *Anderen*, dem *Fremden* auseinanderzusetzen.<sup>155 156</sup>

Damit sollte klar geworden sein, dass ausgebildete Künstler\*innen nicht nur spieltechnische und gestalterische Fertigkeiten besitzen, sondern auch eine hochentwickelte Fähigkeit des Zuhö-

<sup>150</sup> Grimmer 2010, 106–107.

<sup>151</sup> Ebd. 108.

<sup>152</sup> Ebd. 109.

<sup>153</sup> Vgl. ebd. 112.

<sup>154</sup> Vgl. ebd. 141.

<sup>155</sup> Vgl. Grimmer 1991, 132–134.

<sup>156</sup> Obwohl die vorgenannten Zitate einen anderen Eindruck vermitteln mögen, ist der Tenor von Grimmers Untersuchungen zur Ausbildung an deutschen Musikhochschulen äußerst kritisch. (Vgl. Grimmer 1991, 161f.) Zur Zeit bereiten die Studiengänge im Fach Klavier an deutschen Musikhochschulen fast ausschließlich auf eine Karriere als Konzertpianist – als Rädchen im System *Kunst als Kult* – vor, ein Berufsziel, das sich jedoch nur für die wenigsten der Absolventen realisieren wird. Eine Ausbildungsreform, die die Befähigung zu pädagogischer Betätigung einschließt, erscheint dringend angezeigt. (Vgl. ebd. 15–18. und vgl. Grimmer 2010, 134–135.)

rens, der Einfühlung und Interpretation eigener wie auch fremder mentaler Inhalte eines realen oder imaginierten Gegenübers.

Eine Fähigkeit, die sie mit Ärzt\*innen teilen, die im Zuhören zu Co-Konstrukteuren im Erkenntnisprozess ihrer Patient\*innen werden, ein derzeit noch unterschätzter und in der Literatur bisher wenig reflektierter Aspekt.<sup>157</sup> In WEIZSÄCKERS Worten: „Wir müssen [...] leise, wartend, aufnehmend, hinnehmend an ihn [den Kranken, KS] herantreten,“<sup>158</sup> „die Grenze der Medizin soll so verlegt werden, daß sie auch noch das Gebiet der eigentlichen Krankengeschichte umfasst“<sup>159</sup>, denn es geht um „Anerbietung eines Wissens um die Wahrheit.“<sup>160</sup>

Vielleicht jener Wahrheit, an deren Ende die Ganzheitserfahrung steht, von der NEUMANN spricht.

#### 4.5.3 Die dritte Vernetzung: Kunst als Praxis – als heilsamer Prozess für den Passungsverlust (eine Krankheit ohne Diagnose)

Weiter oben haben wir gesehen, dass Kunsttherapie eine der mit am häufigsten eingesetzten institutionellen Therapieformen ist, hochwirksam, wenn auch wenig erforscht. Aber Kunsttherapie hat einen gravierenden Nachteil: Sie setzt eine Diagnose voraus, ein definites Leiden, eine\*n Künstler\*in, der\*die sich selbst als Patient\*in identifiziert.

Aber was ist, wenn der Patient, die Patientin sich nicht krank fühlt? Oder wenn es für das Leiden, das er\*sie empfindet, keine Diagnose gibt? Oder wenn die Pathologie sich weniger als individuelle und mehr als gesamtgesellschaftliche äußert? Wer soll dann behandelt werden – und vor allem: wie?

Derzeit befinden wir uns in einem Prozess, in dem traumatisierende Erfahrungen der Kindheit – deren Folgen beispielsweise Mentalisierungsdefizite sind – langsam Eingang in die Diagnose-manuale finden.<sup>161</sup> Waren die Betroffenen vorher nicht krank? Sicherlich waren sie es, leidend, seelisch verletzt, verkrüppelt, aber mangels einer gesellschaftlich akzeptierten Diagnose sich selbst und ihrem Leiden überlassen. Traumatisierung und ihre Folgen begleiten die Menschheit schon so lange, wie es Kriege, Naturkatastrophen und unglückliche Familien gibt.<sup>162</sup> Aber die Menschheit hat auch Methoden entwickelt, mit deren Hilfe sie sich selbst heilen, vom Leid befreien kann. Zeugnisse dieser Maßnahmen entlang der Geschichte der Menschheit liegen uns vor, wir hüten und bewahren sie: in unseren Museen, Theatern, Konzertsälen.

<sup>157</sup> Vgl. Köhle/Koerfer 2018, 331.

<sup>158</sup> Weizsäcker 1987, 59.

<sup>159</sup> Ebd. 62.

<sup>160</sup> Ebd. 65.

<sup>161</sup> Manchmal dauert es erschreckend lange, bis eine Pathologie als solche erkannt wird. Bei der Posttraumatischen Belastungsstörung (PTBS) war das so. Nachdem sie bereits über 100 Jahre lang wissenschaftlich untersucht worden war, fand sie erstmals 1980 Eingang in das amerikanische Diagnose-Manual. (Vgl. „Posttraumatische Belastungsstörung“, in: Wikipedia (2021).) Die Diagnose „komplexe posttraumatische Belastungsstörung“ (KPTBS), die als Folge anhaltender und/oder wiederholter Traumatisierung auftritt, wird ab 2022 Eingang in die ICD-11 finden. (Vgl. „Komplexe posttraumatische Belastungsstörung“, in: Wikipedia (2021).)

<sup>162</sup> Vgl. Posttraumatische Belastungsstörung, Abschn. 3.1 Geschichte, in: Wikipedia (2021).

Insofern hat das System *Kunst als Kult* seinen Sinn. Und heilt uns sogar heute noch, manchmal, beispielsweise wenn wir *Guernica* in Madrid sehen, *Zeige deine Wunde* in München oder einer griechischen Tragödie wie Sophokles' *Ajax* irgendwo auf der Welt beiwohnen. Oder wenn wir unvermittelt Bachs *Chaconne* hören und Trost finden.<sup>163</sup> Erhebende Momente, die uns heilen können, die unsere zerbrochenen Leben wieder ganz werden lassen.

Aber tatsächlich ist dieses Geschehen auch ein bisschen so, als hätten wir Schmerzen, für die es keinen Namen gibt, und würden auf gut Glück ein Medikament aus dem Medizinschrank nehmen, ohne recht zu wissen, was es ist, weil es ein so altes Medikament ist, dass sein verwittertes Etikett inzwischen unleserlich geworden ist. Vielleicht hilft es uns ja dennoch und lindert unseren Schmerz ...

Doch wie wäre es, wenn wir uns um ein neues Medikament bemühen könnten, eines, das eigens für uns gemacht ist, an dessen Fertigungsprozess wir sogar mitwirken dürfen? Indem wir da sind, anwesend in der Mitwelt<sup>164</sup>, partizipierend, unsere Geschichte erzählend, sie Anderen mitteilend? Und die hörten uns zu ...

KOLK, Psychiater mit Forschungsschwerpunkt Posttraumatische Belastungsstörung, der lange Zeit mit Kriegsveteranen arbeitete und sich später traumatisierten Kindern und Jugendlichen zuwandte, vermutet, dass die griechischen Tragödien ursprünglich rituellen Charakter hatten und dazu dienten, Kriegsveteranen wieder in die Gesellschaft zu integrieren.<sup>165</sup> Über verschiedene Erfahrungen seiner Patient\*innen mit *Community Theater* schreibt er:

„[A]ll of these programs share a common foundation: confrontation of the painful realities of life and symbolic transformation through communal action. Love and hate, aggression and surrender, loyalty and betrayal are the stuff of theater and the stuff of trauma. As a culture we are trained to cut ourselves off from the truth of what we're feeling. In the words of Tina Packer, the charismatic founder of Shakespeare & Company: 'Training actors involves training people to go against that tendency – not only to feel deeply, but to convey that feeling at every moment to the audience, so the audience will get it – and not close off against it.' Traumatized people are terrified to feel deeply. They are afraid to experience their emotions, because emotions lead to loss of control. In contrast, theater is about embodying emotions, giving voice to them, becoming rhythmically engaged, taking on and embodying different roles. [...] Theater involves a collective confrontation with the realities of the human condition. [...] Theater gives trauma survivors a chance to connect with one another by deeply experiencing their common humanity.“<sup>166</sup>

KOLK spricht hier von Patient\*innen, die unter diagnostizierten Traumafolgestörungen leiden. Aber die Tatsache, dass wir als Gesamtgesellschaft angehalten werden, unsere Gefühle nicht zu fühlen – und noch viel weniger auszuagieren –, betrifft uns alle. Doch wie sollen wir uns hörend-

<sup>163</sup> James Rhodes wurde als Kind im Internat jahrelang missbraucht. In einem Moment tiefster Verzweiflung hörte er plötzlich Bachs *Chaconne* – und schöpfte Hoffnung. Heute ist Rhodes Konzertpianist und entstaubt die klassische Musik; das Klavierspiel und seine Autobiografie "Der Klang der Wut" sind Wege seiner Traumabewältigung.

<sup>164</sup> Vgl. Plessner 1982, 14.

<sup>165</sup> Vgl. Kolk 2015, 332.

<sup>166</sup> Kolk 2015, 335.

responsiv auf den Anderen einlassen, wie beispielsweise LIPARI unter Rückgriff auf LEVINAS fordert,<sup>167</sup> wenn wir uns unserem Angerufensein durch unser eigenes Selbst verwehren?

Wir Menschen sind fragile Wesen. Wir kommen als solche auf die Welt, schwach und bedürftig, und es dauert mehrere Jahre, bis wir ohne Unterstützung autark lebensfähig sind. Bis dahin sind wir abhängig – von Anderen, die auf unsere Anrufung antworten. Und erst wenn sie dies adäquat tun, können wir Fähigkeiten entwickeln – Mentalisierungsfähigkeit und Responsivität –, die es uns erlauben, eines Tages selbst angemessen auf die Anrufungen Anderer zu antworten, so wie es beispielsweise eine Ethik, die vom Anderen her denkt, fordert. Wird unsere eigene Anrufung an den Anderen, die am Anfang steht, aber nicht gehört, oder aber traumatisiert uns ein extremes Ereignis später im Leben, eine *Grenzsituation*, wie JASPERS sie nennt, dann können wir bereits erworbene Fähigkeiten verlieren und es kann sein, dass wir zukünftige Anrufungen mit Schweigen beantworten werden.

*Kunst als Praxis* ist ein Ort, der der Alltagswelt enthoben ist, ein Spielort, an dem wir uns erproben, Dinge wagen, einüben, einverleiben können. Ein Ort, an dem das, was gesprochen oder getan wird, gilt – aber zugleich für die *äußere Welt* nicht gilt: Der auf der Bühne geleistete Liebeschwur bindet uns nicht länger, sobald wir die Bühne verlassen, der auf der Bühne begangene Mord findet in der Alltagswelt keine Bestrafung. Und doch bleibt etwas in uns zurück von der im Spiel gemachten Erfahrung: Die für einen Moment in uns wahrhaftig gespürten Gefühle stärken uns für das Handeln draußen in der Welt.<sup>168</sup>

Kunst – ein leeres Blatt Papier, ein Klumpen Ton, ein Musikstück, eine Theaterbühne – ist ein magischer Ort. Ein Ort, an dem prozesshaftes Handeln – die Kohlespur, die das leere, weiße Blatt durchschneidet, der Anschlag der Klaviertaste, der den die Stille durchbrechenden Ton erzeugt – zum Akt existentieller Selbstvergewisserung werden kann, zum Akt der Grenzziehung, die das fremdbestimmte *Ding* zum selbstbestimmten *Organismus* macht.<sup>169</sup>

Hier können wir uns erproben, eine Grenzsituation probehandeln transzendieren. Und es im Prozess wagen, das Angerufensein durch unser eigenes Selbst, durch unsere eigene, zentrische Mitte wahrzunehmen, ihm nachzugehen, hinzuspüren, es auszudrücken. Um uns dann, in prozesshaftem, existentielltem Handeln exzentrisch unserer selbst zu vergewissern. Bis wir uns dann,

<sup>167</sup> Vgl. Lipari 2009, 44–59.

<sup>168</sup> Siehe hierzu auch Frick über *Spieleinfähigkeit* (Frick 2015, Kap. 4.3.) und über *Schauspieler, Rolle, Person, Subjekt* (Ebd. Kap. 4.7.).

<sup>169</sup> Vgl. Plessner 1982, 9.

viel später, mit unserer Umwelt, mit den unsere Mitwelt bevölkernden Anderen, in Passung bringen können. Und aus dem traumatisierten Stumm-Sein zurückfinden zur Sprache.

Kunstschaffen ist ein Weg dorthin, zur Sprache, zur Kommunikation. Alle großen Kunstwerke, *Chaconne*, *Guernica*, *Zeige deine Wunde*, *Ajax*, sprechen von traumatischen Erfahrungen, die Individuen verstummen ließen. Und von Transzendierung und wiedergefundener Sprache im bildnerischen Ausdruck. Kunstwerke sind nie einfach nur schön, sondern sie sind schön, weil sie Zeugnis geben von etwas, das überwunden wurde: Schmerz, Trennung, Verletzung, Verlust, Tod.

Kunst ist ein Ort, an dem Traumatisierung symbolisch-symbolisierend überwunden werden kann, überwunden wird, um diese Überwindung dann später, draußen, im eigenen Leben, nachzuvollziehen. Die Heilung, die sich in einem derartigen Prozess vollzieht, passiert in der Mitwelt, in Anrufung und Antwort, hier und heute. Und sie geschieht im Sinne BUBERS dialogisch, im Grundwort des Ich-Du<sup>170</sup>, wobei BUBER eine derartige Begegnung nicht notwendigerweise auf eine zwischenmenschliche einengt.<sup>171</sup> Der Dialog kann intrasubjektiv in der Auseinandersetzung mit dem Material – ggf. auch in Anwesenheit Dritter<sup>172</sup> – oder intersubjektiv in der Begegnung, im gemeinsamen Tun mit gleichwertigen Anderen stattfinden.

#### 4.6 Fazit

Was zeichnet uns Menschen aus? Es ist unsere zweifache Positioniertheit, vermittelt durch die Fähigkeit zum Mentalisieren und zur Responsivität. Fähigkeiten, deren Verfeinerung kaum eine Grenze gesetzt zu sein scheint, bis sie schließlich im BUBERSCHEN Grundwort Ich-Du aufgehen.

Angesichts ihrer Grenzenlosigkeit sind wir eingeladen, diese Fähigkeiten zu entwickeln bzw. manchmal, nach schmerzhaften Verlusten, sie wiederzubeleben. Kunst ist hierfür ein Übungsraum, ein sicherer Rahmen, ein Ort, an dem wir symbolisch-symbolisierend im intra- oder intersubjektiv dialogischen Prozess zur Ganzheit finden können.

### 5 Fazit: Das philosophische Gespräch als künstlerische Intervention

Wie ist nun die eingangs gestellte Frage, ob wir mit der funktionalen Rollenverteilung zwischen schweigendem Publikum und vortragendem Kunstschaffenden Potential verschenken, zu beantworten? Nimmt man die Konzeption der philosophischen Anthropologie ernst, dass der Mensch ein exzentrisch positioniertes Wesen ist und der Kultur bedarf, um sein Gleichgewicht zu finden, lautet die Antwort klar: Ja!

<sup>170</sup> Vgl. *Buber* 2018, 3.

<sup>171</sup> Vgl. ebd. 6–7.

<sup>172</sup> Die Auswirkung der Anwesenheit eines *helfenden* Anderen sieht *Buber* im Gegensatz zu *Rogers* kritisch, weil sich für ihn in der Position des *Helfenden* bereits eine Distanzierung, eine Stellung außerhalb des Grundwortes Ich-Du offenbart. Ob ein von einem Therapeuten zu unterscheidender Künstler, der den kreativen Prozess anleitet, ebenfalls in diese Kategorie fällt, bleibt zu untersuchen. (Vgl. *Anderson/Cissna* 1997, 59–66.)

Kunst und künstlerische Betätigung bieten einen sicheren Raum für Selbstreflexion, ein Tun, das Menschen in ihrem individuellen So-Sein stärkt, indem sie sich in der künstlerischen Handlung in sich selbst wie auch in der Welt – eben den beiden Positionen des Menschen, der zentrischen und der exzentrischen – verorten können. Ganz offenbar muss diese Arbeit von jedem Individuum, wenn auch in unterschiedlicher Intensität, selbst vollzogen werden, denn es ist nicht – oder allenfalls in sehr geringem Maße – möglich, sie vollständig an Dritte, so gut ausgebildet sie auch sein mögen, zu delegieren.

Hieraus lassen sich Anregungen für ein weiteres Vorgehen ableiten. Beispielsweise jene, die strikte Trennung zwischen Kunstschaffenden und Publikum in ein Miteinander zu überführen. In ein Miteinander von Menschen, die sich als Menschen im **Gespräch** auf Augenhöhe begegnen und gemeinsam im inter- oder intrapersonalen Dia- bzw. Polylog künstlerisch arbeiten. Für Künstler\*innen, die diese Art des Miteinanders als **künstlerische Intervention** anleiten, bedeutet dies Professionalisierungsbedarf, und zwar dahingehend, dass sie befähigt werden, Projekte der *Community Art* zu konzipieren bzw. durchzuführen. Und die Philosophie ist eingeladen, argumentative Begründungsstrukturen für die bereits existierenden Praktiken der *Community Art* zu entwickeln und darüber hinaus inhaltlich bezüglich der in der Kunst verhandelten, häufig **philosophischen** Themen, den existentiellen Fragen des Menschseins, ihren Beitrag zu leisten.

## 6 Quellenverzeichnis

### 6.1 Literatur

- ADORNO, THEODOR W.: *Einleitung in die Musiksoziologie: 12 theoretische Vorlesungen*. Frankfurt a. M.: Suhrkamp 1969.
- ANDERSON, ROB/CISSNA, KENNETH N.: *The Martin Buber-Carl Rogers Dialogue: A New Transcript With Commentary*. Albany: State University of New York Press 1997.
- AUTORENGRUPPE BILDUNGSBERICHTERSTATTUNG (Hrsg.): *Bildung in Deutschland 2012*. Bielefeld: Bertelsmann 2012, unter: <https://www.bildungsbericht.de/de/bildungsberichte-seit-2006/bildungsbericht-2012/pdf-bildungsbericht-2012/bb-2012.pdf> (Stand: 13.03.2021; Abruf: 13.03.2021).
- BANFFY-HALL, ALICIA DE/HILL, BURKHARD: *Community Music: Eine Einführung*. Kulturelle Bildung Online 2017, unter: <https://www.kubi-online.de/artikel/community-music-einfuehrung> (Stand: 30.10.2020; Abruf: 13.03.2021).
- BAXANDALL, MICHAEL: *Painting and Experience in Fifteenth-Century Italy: A Primer in the Social History of Pictorial Style*. Oxford: Clarendon Press 1972.
- BOHNSACK, FRITZ: *John Dewey*. in: *Klassiker der Pädagogik. Zweiter Band: Von John Dewey bis Paulo Freire, Tenorth, Heinz-Elmar* (Hrsg.), München: C.H.Beck 2012.
- BOURDIEU, PIERRE: *Die feinen Unterschiede. Kritik der gesellschaftlichen Urteilskraft*. Schwibs, Bernd/Russer, Achim (Übers.), Frankfurt a. M.: Suhrkamp 1987.
- BUBER, MARTIN: *Ich und Du*. Ditzingen: Reclam 2018.
- CASSIRER, ERNST: *Versuch über den Menschen: Einführung in eine Philosophie der Kultur*. Kaiser, Reinhard (Übers.), Frankfurt a. M.: Fischer 1990.
- CHALMERS, ALAN F.: *Wege der Wissenschaft: Einführung in die Wissenschaftstheorie*. Bergemann, Niels/Prümper, Jochen (Hrsg.), Berlin: Springer 1999.
- DEUTSCHER MUSEUMSBUND E. V./BUNDESVERBAND MUSEUMSPÄDAGOGIK E. V. (Hrsg.): *Qualitätskriterien für Museen: Bildungs- und Vermittlungsarbeit*. Berlin: 2008, unter: <https://www.museumsbund.de/wp-content/uploads/2017/03/qualitaetskriterien-museen-2008.pdf> (Stand: 16.04.2021; Abruf: 16.04.2021).
- DUNCAN, CAROL: *Civilizing Rituals: Inside Public Art Museums*. London/New York: Routledge 2005.
- EDUCULT, INSTITUT FÜR VERMITTLUNG VON KUNST UND WISSENSCHAFT (Hrsg.): *Denken und Handeln im Kulturbereich: Förderung von Modellprojekten Kultureller Bildung*. Wien: 2014, unter: <https://www.bundesregierung.de/resource/blob/997532/481964/6eb8c523da875e01f214c52170f25bcf/2014-11-20-kulturelle-bildung-modellprojekte-data.pdf?download=1> (Stand: 17.04.2021; Abruf: 17.04.2021).
- ENGELHARDT, DIETRICH v.: *Zur therapeutischen Wirkung schöpferischer Prozesse aus historischer Sicht*. in: *Kunsttherapie bei psychischen Störungen*, Sprei, Flora von/Martius, Philipp/Förstl, Hans (Hrsg.), München: Urban & Fischer 2005, 3–8.
- FRICK, ECKHARD: *Psychosomatische Anthropologie*. Stuttgart: Kohlhammer 2015.
- FUCHS, THOMAS: *Das Gehirn – ein Beziehungsorgan*. Stuttgart: Kohlhammer 2017.
- GADAMER, HANS-GEORG: *Zwischen Natur und Kunst*. in: *Über die Verborgenheit der Gesundheit*, Frankfurt a. M.: Suhrkamp 1996, 111–120.
- GARDNER, SEBASTIAN: *The Romantic-Metaphysical Theory of Art*. in: *European Journal of Philosophy* 10 (2002), 275–301.
- GEERTZ, CLIFFORD: *Art as a Cultural System*. in: *HyperGeertz-Text*, unter: [http://hypergeertz.jku.at/GeertzTexts/Art\\_Cultural.htm](http://hypergeertz.jku.at/GeertzTexts/Art_Cultural.htm) (Stand: 13.03.2021; Abruf: 13.03.2021).
- : *Local Knowledge: Further Essays In Interpretive Anthropology*. London: Fontana 1983a.

- *Religion als kulturelles System*. in: Dichte Beschreibung: Beiträge zum Verstehen kultureller Systeme, Luchesi, Brigitte/Bindemann, Rolf (Übers.), Frankfurt a. M.: Suhrkamp 1983b, 44–95.
- *Ritual und sozialer Wandel: ein japanisches Beispiel*. in: Dichte Beschreibung: Beiträge zum Verstehen kultureller Systeme, Luchesi, Brigitte/Bindemann, Rolf (Übers.), Frankfurt a. M.: Suhrkamp 1983c, 96–132.
- GILBERT, ANNETTE: *Die „ästhetische Kirche“*. Zur Entstehung des Museums am Schnittpunkt von Kunstautonomie und Kunstreligion. in: Athenäum – Jahrbuch der Friedrich Schlegel-Gesellschaft (2009), Breuer, Ulrich/Wegmann, Breuer (Hrsg.), 45–85.
- GMAINER-PRANZL, FRANZ: „Atopie“ – „Responsivität“ – „Polylog“. Zu einigen Konversionsprinzipien interkulturellen Philosophierens. in: Salzburger Jahrbuch für Philosophie (Band 52), St. Ottilien: Eos-Verlag 2007, 31–50.
- GMAINER-PRANZL, FRANZ/SHELLHAMMER, BARBARA: *Einführung: Culture – a Life of Learning: Clifford Geertz und aktuelle gesellschaftliche Herausforderungen*. in: *Culture – a Life of Learning: Clifford Geertz und aktuelle gesellschaftliche Herausforderungen (Salzburger interdisziplinäre Diskurse)*, Gmainer-Pranzl, Franz/Schellhammer, Barbara (Hrsg.), Frankfurt a. M./Berlin/Bern: Peter Lang 2019, 7–13.
- GOLDSTEIN, KURT: *Der Aufbau des Organismus*. Haag: Nijhoff 1934.
- GRIMMER, FRAUKE: *Wege und Umwege zur Musik: Klavierausbildung und Lebensgeschichte*. Kassel: Bärenreiter 1991.
- *Wie Pianisten zu Künstlern werden: Klavierausbildung im 20. und 21. Jahrhundert miterlebt*. Berlin: Dt. Literaturges. 2010.
- GROTE, LOUIS RUYTER RADCLIFFE: *Grundlagen Ärztlicher Betrachtung*. Berlin: Springer 1921.
- HAGER, MICHAEL: *Psychosomatische Erkrankung als biographisches Ereignis am Beispiel der Herzneurose*. Universität Würzburg 2004.
- HAMILTON, ANDY: *Artistic Truth*. in: Royal Institute of Philosophy Supplements 71 (2012), 229–261.
- HEINRICH, BETTINA: *Kunst oder Sozialarbeit? Eckpunkte eines neuen Beziehungsgefüges zwischen Sozialer Arbeit und Kulturarbeit*. in: Kulturelle Bildung Online 2016, unter: <https://www.kubi-online.de/artikel/kunst-oder-sozialarbeit-eckpunkte-eines-neuen-beziehungsgefueges-zwischen-sozialer-arbeit> (Stand: 30.10.2020; Abruf: 13.03.2021).
- HELMICH, PETER (Hrsg.): *Psychosoziale Kompetenz in der ärztlichen Primärversorgung*. Berlin/Heidelberg: Springer 1991.
- HILLIGER, DOROTHEA: *Pädagogisches Handeln in den performativen Künsten als (radikal-)demokratische Praxis*. in: Kulturelle Bildung Online 2019, unter: <https://www.kubi-online.de/artikel/paedagogisches-handeln-den-performativen-kuensten-radikal-demokratische-praxis> (Stand: 30.10.2020; Abruf: 13.03.2021).
- ICOM INTERNATIONALER MUSEUMSRAT (Hrsg.): *Ethische Richtlinien für Museen von ICOM 2010*. Zürich: 2010, unter: <https://icom-deutschland.de/de/publikationen-icom/55-ethische-richtlinien-fuer-museen-von-icom.html> (Stand: 18.03.2021; Abruf: 18.03.2021).
- KEUCHEL, SUSANNE, *Kulturelle Bildung und gesellschaftlicher Zusammenhalt – Kitt oder Korrektiv?* in: Kulturelle Bildung Online 2019, unter: <https://www.kubi-online.de/artikel/kulturelle-bildung-gesellschaftlicher-zusammenhalt-kitt-oder-korrektiv> (Stand: 20.02.2021; Abruf: 13.03.2021).
- KÖHLE, KARL: *Integrierte Medizin*. in: Psychosomatische Medizin: theoretische Modelle und klinische Praxis, München: Elsevier 2018a, 3–22.
- *Psychologische Grundlagen der Anpassung und ihre Entwicklung – Einführung*. in: Psychosomatische Medizin: theoretische Modelle und klinische Praxis, München: Elsevier 2018b, 91–96.
- KÖHLE, KARL/KOERFER, ARMIN: *Das Narrativ*. in: Psychosomatische Medizin: theoretische Modelle und klinische Praxis, München: Elsevier 2018, 325–340.
- KOLK, BESSEL VAN DER: *The Body Keeps the Score: Mind, Brain and Body in the Transformation of Trauma*. London: Penguin 2015.

- LACLAU, ERNESTO/MOUFFE, CHANTAL: *Hegemonie und radikale Demokratie: zur Dekonstruktion des Marxismus*. Wien/Bielefeld: Transcript 2012.
- LEWALTER, DORIS/NOSCHKA-ROOS, ANNETTE: *Museum und formale Bildungsinstitutionen*. in: Kulturelle Bildung Online 2013, unter: <https://www.kubi-online.de/artikel/museum-formale-bildungsinstitutionen> (Stand: 30.10.2020; Abruf: 13.03.2021).
- LIPARI, LISBETH: *Listening Otherwise: The Voice of Ethics*. in: International Journal of Listening 23 (2009), 44–59.
- NATRUP, SUSANNE: *Ästhetische Andacht? Das Kunstmuseum als religiöser Ort*. in: Museumsblatt 26 (1999), Landesstelle für Museumsbetreuung Baden-Württemberg (Hrsg.), Stuttgart, 16–19.
- NETTKE, TOBIAS: *Was ist Museumspädagogik? – Bildung und Vermittlung in Museen*. in: Kulturelle Bildung Online 2017, unter: <https://www.kubi-online.de/artikel/was-museumspaedagogik-bildung-vermittlung-museen> (Stand: 30.10.2020; Abruf: 13.03.2021).
- NEUMANN, ERICH: *Der schöpferische Mensch*. Walch, Gerhard M. (Hrsg.), Frankfurt a. M.: Fischer 1956.
- NUSSBAUM, MARTHA C.: *Die Grenzen der Gerechtigkeit: Behinderung, Nationalität und Spezieszugehörigkeit*. Celikates, Robin/Engels, Eva (Übers.), Berlin: Suhrkamp 2010.
- PLESSNER, HELMUTH: *Mit anderen Augen. Aspekte einer philosophischen Anthropologie*. Stuttgart: Reclam 1982.
- RANCIÈRE, JACQUES: *Der unwissende Lehrmeister: Fünf Lektionen über die intellektuelle Emanzipation*. Engelmann, Peter (Hrsg.), Steurer, Richard (Übers.), Wien: Passagen 2007.
- RENZ, THOMAS: *Nicht-BesucherInnen öffentlich geförderter Kulturveranstaltungen. Der Forschungsstand zur kulturellen Teilhabe in Deutschland*. in: Kulturelle Bildung Online 2016, unter: <https://www.kubi-online.de/artikel/nicht-besucherinnen-oeffentlich-gefoerderter-kulturveranstaltungen-forschungsstand-zur> (Stand: 30.10.2020; Abruf: 13.03.2021).
- ROGERS, CARL R.: *Entwicklung der Persönlichkeit: Psychotherapie aus der Sicht eines Therapeuten*. Giere, Jacqueline (Übers.), Stuttgart: Klett-Cotta 2016.
- SAALMANN, GERNOT: „*Dichte Beschreibung*“ – *Der Text und die Sache*. in: Culture – a Life of Learning: Clifford Geertz und aktuelle gesellschaftliche Herausforderungen (Salzburger interdisziplinäre Diskurse), Gmainer-Pranzl, Franz/Schellhammer, Barbara (Hrsg.), Frankfurt a. M./Berlin/Bern: Peter Lang 2019, 59–70.
- SAUTER, SVEN: *Gerechtigkeit in der Kulturellen Bildung? Gerechtigkeit durch Kulturelle Bildung! Der Capability Approach als Rahmenkonzept für eine inklusive Kulturpraxis*. in: Kulturelle Bildung Online 2017, unter: <https://www.kubi-online.de/artikel/gerechtigkeit-kulturellen-bildung-gerechtigkeit-durch-kulturelle-bildung-capability> (Stand: 30.10.2020; Abruf: 13.03.2021).
- SCHAEFFER, JEAN-MARIE, *Art of the Modern Age: Philosophy of Art from Kant to Heidegger*. Rendall, Steven (Übers.), Princeton, N.J.: Princeton University Press 2000.
- SHELLHAMMER, BARBARA: *Zur Bedeutung des Geertz'schen Kulturbegriffs. Versuch einer Analyse aktueller Herausforderungen durch den Blick des „selbstgesponnenen Bedeutungsgewebes“*. in: Culture – a Life of Learning: Clifford Geertz und aktuelle gesellschaftliche Herausforderungen (Salzburger interdisziplinäre Diskurse), Gmainer-Pranzl, Franz/Schellhammer, Barbara (Hrsg.), Frankfurt a. M./Berlin/Bern: Peter Lang 2019, 71–86.
- SPRETI, FLORA VON/MARTIUS, PHILIPP: *Kreativtherapien*. in: Psychosomatische Medizin: theoretische Modelle und klinische Praxis, München: Elsevier 2018, 461–470.
- STECKER, ROBERT: *Aesthetics and the Philosophy of Art*. Lanham: Rowman & Littlefield Publishers 2010.
- STOLNITZ, JEROME: *On the Cognitive Triviality of Art*. in: British Journal of Aesthetics 32 (1992), 191–200.

- SUBIC-WRANA, CLAUDIA: *Von der Alexithymie zur Mentalisierung*. in: Psychosomatische Medizin: theoretische Modelle und klinische Praxis, München: Elsevier 2018, 145–156.
- UEXKÜLL, THURE VON: *Grundfragen der psychosomatischen Medizin*. Reinbek: Rowohlt 1963.
- UEXKÜLL, THURE VON/WESIACK, WOLFGANG: *Theorie der Humanmedizin. Grundlagen ärztlichen Denkens und Handelns*. München/Wien/Baltimore: Urban & Schwarzenberg 2003.
- WALDENFELS, BERNHARD: *Sozialität und Alterität: Modi sozialer Erfahrung*. Berlin: Suhrkamp 2015.
- WEIZSÄCKER, VIKTOR VON: *Gesammelte Schriften Band 5: Der Arzt und der Kranke. Stücke einer medizinischen Anthropologie*. Achilles, Peter (Hrsg.), Frankfurt a. M.: Suhrkamp 1987.
- WINNER, ELLEN/GOLDSTEIN, THALIA R./VINCENT-LANCRIN, STÉPHAN: *Art for art's sake?: The impact of arts in education*. Paris: OECD Publishing 2013.
- WITTGENSTEIN, LUDWIG: *Vermischte Bemerkungen*. Wright, Georg H. (Hrsg.), Frankfurt a. M.: Suhrkamp 1977.

## 6.2 Digitale Quellen

- BAYERISCHER RUNDFUNK, *Jazz & Politik*, Sendung vom 07.11.2020. Online unter: Jazz & Politik <https://www.br.de/radio/bayern2/programmkalender/ausstrahlung-2292352.html> (Stand: 14.12.2020; Abruf: 14.12.2020)
- Community Music München*. Online unter: Community Music München, <https://communitymusicmuenchen.com/> (Stand: 17.04.2021; Abruf: 17.04.2021).
- Community Music oder: Musik für alle*. Online unter: nmz – neue musikzeitung, <https://www.nmz.de/artikel/community-music-oder-musik-fuer-alle> (Stand: 17.03.2021; Abruf: 17.03.2021).
- Dekoloniale*. Online unter: Dekoloniale, <https://www.dekoloniale.de> (Stand: 18.03.2021; Abruf: 18.03.2021).
- Gruppendynamik*. Online unter: Lenbachhaus München, <https://www.lenbachhaus.de/entdecken/ausstellungen/detail/gruppendynamik-der-blaue-reiter> (Stand: 18.03.2021; Abruf: 18.03.2021).
- „Komplexe posttraumatische Belastungsstörung“, in: Wikipedia (2021).
- MAG – Museum im gesellschaftlichen Wandel. Online unter: Pinakothek der Moderne München, <https://www.pinakothek-der-moderne.de/wp-content/uploads/epaper/#0> (Stand: 2020; Abruf: 10.03.2021).
- Museum Global*. Online unter: Kulturstiftung des Bundes, [https://www.kulturstiftung-des-bundes.de/de/projekte/bild\\_und\\_raum/detail/museum\\_global.html](https://www.kulturstiftung-des-bundes.de/de/projekte/bild_und_raum/detail/museum_global.html) (Stand: 18.03.2021; Abruf: 18.03.2021).
- „Posttraumatische Belastungsstörung“, in: Wikipedia (2021).
- Pressemitteilung Bildende Kunst*. Online unter: Statistisches Bundesamt, [https://www.destatis.de/DE/Presse/Pressemitteilungen/2021/02/PD21\\_083\\_21.html](https://www.destatis.de/DE/Presse/Pressemitteilungen/2021/02/PD21_083_21.html) (Stand: 13.03.2021; Abruf: 13.03.2021).
- Wirtschaftliche Bedeutung der Kultur- und Kreativwirtschaft*. Online unter: Bundesministerium für Wirtschaft und Energie, <https://www.kultur-kreativ-wirtschaft.de/KUK/Redaktion/DE/Standardartikel/Dossier/branche-entwicklung.html> (Stand: 13.03.2021; Abruf: 13.03.2021).
- Wirtschaftliche Situation der Versicherten in der Künstlersozialversicherung*, Online unter: Antwort der Bundesregierung auf eine Kleine Anfrage (Drucksache 19/21189), <https://dip21.bundestag.de/dip21/btd/19/214/1921499.pdf> (Stand: 06.08.2020; Abruf: 13.03.2021).