

utb.

Kunibert Bering
Rolf Niehoff
Karina Pauls (Hg.)

Lexikon der Kunstpädagogik

2. Auflage



utb 5954



Eine Arbeitsgemeinschaft der Verlage

Brill | Schöningh – Fink · Paderborn

Brill | Vandenhoeck & Ruprecht · Göttingen – Böhlau · Wien · Köln

Verlag Barbara Budrich · Opladen · Toronto

facultas · Wien

Haupt Verlag · Bern

Verlag Julius Klinkhardt · Bad Heilbrunn

Mohr Siebeck · Tübingen

Narr Francke Attempto Verlag – expert verlag · Tübingen

Psychiatrie Verlag · Köln

Ernst Reinhardt Verlag · München

transcript Verlag · Bielefeld

Verlag Eugen Ulmer · Stuttgart

UVK Verlag · München

Waxmann · Münster · New York

wbv Publikation · Bielefeld

Wochenschau Verlag · Frankfurt am Main



Bering, Kunibert; Niehoff, Rolf; Pauls, Karina (Hg.)

Lexikon der Kunstpädagogik

Redaktion:
Johanna Mußenbrock, Nadja Nafe,
Julia Pfafferoth, Philip Wiehagen

ATHENA | 

Ein Athena-Titel bei
wbv Publikation
© 2022 wbv Publikation
ein Geschäftsbereich der
wbv Media GmbH & Co. KG,
Bielefeld

Gesamtherstellung:
wbv Media, Bielefeld
wbv.de

Einbandgestaltung:
siegel konzeption | gestaltung
Umschlagabbildung:
Rolf Niehoff: Visueller Messvor-
gang, Mai 1969

Auflagennr.: 2

Bestellnummer: utb 5954

ISBN: 978-3-8252-5954-9
e-ISBN: 978-3-8385-5954-4

Online-Angebote oder elektro-
nische Ausgaben sind erhältlich
unter www.utb.de

Printed in Germany

Das Werk einschließlich seiner Teile ist urheberrechtlich geschützt. Jede Verwertung außerhalb der engen Grenzen des Urheberrechtsgesetzes ist ohne Zustimmung des Verlags unzulässig und strafbar. Insbesondere darf kein Teil dieses Werkes ohne vorherige schriftliche Genehmigung des Verlages in irgendeiner Form (unter Verwendung elektronischer Systeme oder als Ausdruck, Fotokopie oder unter Nutzung eines anderen Vervielfältigungsverfahrens) über den persönlichen Gebrauch hinaus verarbeitet, vervielfältigt oder verbreitet werden.

Für alle in diesem Werk verwendeten Warennamen sowie Firmen- und Markenbezeichnungen können Schutzrechte bestehen, auch wenn diese nicht als solche gekennzeichnet sind. Deren Verwendung in diesem Werk berechtigt nicht zu der Annahme, dass diese frei verfügbar seien.

Bibliografische Information der Deutschen Nationalbibliothek

Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation in der Deutschen Nationalbibliografie;
detaillierte bibliografische Daten sind im Internet über <http://dnb.d-nb.de> abrufbar.

Vorwort

zur zweiten Auflage des »Lexikon der Kunstpädagogik«

Die zweite Auflage von 2022 des »Lexikon der Kunstpädagogik« basiert auf einer Überarbeitung der ersten Auflage von 2017. Sämtliche Lemmata der ersten Auflage wurden durchgesehen, überprüft und gegebenenfalls aktualisiert. In die vorliegende zweite Auflage des Lexikons wurden neue relevante Lemmata zur aktuellen Situation, zur Grundlage und Entwicklung der Kunstpädagogik und des Kunstunterrichts aufgenommen.

*»Je mehr wir sehen,
desto mehr müssen wir hinzu denken können.
Je mehr wir dazu denken,
desto mehr müssen wir zu sehen glauben.«*
Lessing: Laokoon III

Für Lessing stehen Sehen und Denken in einem unmittelbaren Verhältnis – diese Konzeption ist bis heute unbestritten. Zum Sehen gehört das Wissen, um Kontexte bilden zu können, die dem Gesehenen eine Bedeutung verleihen und eine Orientierung in der Welt ermöglichen. Seit Lessings Zeit sammeln dieses Wissen die großen europäischen Enzyklopädien, in China entstand gleichzeitig mit über 5000 Bänden das größte jemals gedruckte Nachschlagewerk.

Kunstpädagogik setzt sich gleichermaßen mit Sehen und Wissen sowie mit der Produktion, Reflexion und Rezeption von Bildern auseinander. Das »Lexikon der Kunstpädagogik« will das dafür notwendige Wissen ausloten. Bisher fehlt ein derartiges Nachschlagewerk, das den Versuch unternimmt, Wissen für den kunstpädagogischen Umgang in einer Vielzahl von Bereichen bereitzustellen, die notwendig sind, um Heranwachsenden die Orientierung in einer von Bildern geprägten Welt und deren Gestaltung zu ermöglichen. Das Spektrum umfasst die Jugendkulturen mit ihren Bilderwelten ebenso wie kunstdidaktische und kunstwissenschaftliche Felder und inter- und transkulturelle Fragen. Für die Auswahl aus einer unüberschaubaren Fülle des Materials war eine denkbare Bedeutung der ausgewählten Aspekte und Begriffe für den Kunstunterricht ausschlaggebend. Dabei fand auch die Relevanz der jeweiligen Probleme im Bewusstseinshorizont der Heranwachsenden besondere Beachtung.

Vor dem Hintergrund der Digitalisierung des Wissens stellen sich verstärkt Fragen, die in Begrifflichkeiten und gegenwärtige Anliegen münden. Von dieser Basis kann der Blick sowohl zurück in die historischen Entwicklungen als auch in die Zukunft und in offene Fragestellungen schweifen. Dazu versammelt das Lexikon mit Beiträgen von über 90 Autorinnen und Autoren zahlreiche Perspektiven, die auch divergierende Auffassungen deutlich werden lassen.

Ein wichtiges Moment des Lexikons ist schließlich die Vernetzung der Inhalte durch ausführliche Verweise. Die Leserin und der Leser sollen angeregt werden, naheliegende, aber vielleicht auch unerwartete Bezüge zwischen den verschiedenen Beiträgen zu entdecken.

Bei der Konzeption eines fachspezifischen Lexikons stellt sich immer wieder die Frage nach der Verknüpfung mit affinen Gebieten. Angesichts der geschichtlichen Entfaltung der von Bildern geprägten Welt, in der die Heranwachsenden leben und die sie gestalten werden, ist die Einbeziehung historischer Dimensionen der Bilder in den Kunstunterricht unverzichtbar. Es kann nicht mehr nur um eine Geschichte der Kunst gehen, sondern vielmehr um eine *Geschichte der Bilder*. Jeweils zeittypische Formen und Vorstellungen sowie die kulturell geprägten, zeitgebundenen Auffassungen von »Kunst«, werden exemplarisch herausgestellt. Auch bei der Thematisierung der sich historisch entfaltenden Bilderwelt außereuropäischer Kulturen sind keine systematisierenden Abhandlungen zu erwarten, sondern vielmehr Hinweise auf Vorstellungen von Bild und Kunst sowie Anmerkungen zu inter- und transkulturellen Verbindungen.

Dabei stellen sich grundlegende Fragen: Angesichts divergierender Ansätze der gegenwärtigen kunsthistorischen Forschung führt eine stilgeschichtliche Darstellung kaum weiter. Die Kunstgeschichte gab den traditionellen Begriff des Stils als einer sich vermeintlich genetisch entwickelnden Formensprache weitgehend auf. Unter dem Eindruck konstruktivistischer Ansätze wandelte sich radikal das Modell der *einen* gesellschaftlichen »Wirklichkeit«, die sich im Strom der Geschichte entwickelte, zur Vorstellung von der Existenz unterschiedlicher Wirklichkeiten der jeweils handelnden Menschen.

In diesem Verständnis und zur besseren Nutzung des »Lexikons der Kunstpädagogik« werden Begriffe wie »Gotik« oder »Renaissance« beibehalten. Damit sind lediglich umfassendere historische Phasen gemeint, die eine gewisse Konventionalität erreicht haben und sich durch eine Fülle von angenommenen Gemeinsamkeiten auszeichnen. Entscheidend ist dabei, dass die Elemente derartiger Einheiten wiederum in anderen Zeiten und divergierenden Kontexten und intentionalen Zusammenhängen rezipiert werden können.

Düsseldorf, im Oktober 2022

Herausgeberin, Herausgeber und Redaktion

Inhalt

A

Abstraktion 13
Afrika (südlich der Sahara) 15
Aisthesis 19
Aktion 22
Akustische Kunst 24
Aleatorik/aleatorische Verfahren 24
Alltag 26
Alterität 29
Anamorphose 31
Animationsfilm 32
Anime 32
Anschauliches Denken 32
Antike 32
Apps 35
Architektur 36
Architekturvermittlung 39
Arts and Crafts-Bewegung 41
Assoziative Verfahren 43
Ästhetik 46
Ästhetische Bildung 49
Ästhetische Erfahrung 53
Ästhetische Erziehung 56
Ästhetische Forschung 56
Ästhetische Grenze 58
Ästhetische Operationen 58
Ästhetische Rationalität 60
Ästhetisches Projekt 63
Atelier (Studio) 66
Atlas 66
Atmosphäre 69
Augmented Reality 72
Ausstellung 74
Autopoiesis 76
Avantgarde 77

B

Barock 81

Bauhaus 84
BDK – Fachverband
für Kunstpädagogik 88
Beurteilen im Kunstunterricht 89
Beutekunst 92
Bild/Bildverständnis 96
Bild und Kontext 100
Bild und Kunst 100
Bild und Sprache 100
Bildakt 100
Bildanalyse 104
Bildanthropologie 104
Bildbearbeitung/
Bildbearbeitungsprogramme 104
Bildbegriff, islamisch 104
Bilderflut 106
Bildgeschichte rückwärts 107
Bildhauerei 108
Bildkompetenz 109
Bildnerisches Tagebuch 113
Bildorientierung 115
Bildungsstandards 116
Bildungstheorie 118
Bildwissenschaft 120
Bildzerstörung 120
Biografie 124
Bologna-Prozess 124

C

China 129
Collage/Prinzip Collage 131
Combining 132
Comic/Graphic Novel/Manga 135
Computerspiele 139
Cosplay 139
Cultural Studies 139
Cyberpunk 141

D

Denkmal 141
 Design 141
 Digital Games 145
 Digital Natives/Digital Immigrants 148
 Digitale Bildgestaltung 148
 Digitale Medien 151
 Digitale Netzwerke 151
 Digitalisierung 152
 Dilettantismus 152
 Diversität/Diversity 153
 3D-Welten im Kunstunterricht 153
 Druckgrafik 155

E

Elementarpädagogik 155
 Empirische Ästhetik/
 Experimentelle Ästhetik 156
 Empirische Unterrichtsforschung 160
 Exkursion 163

F

Fachübergreifender/
 Fächerverbindender Unterricht 163
 Fachverbände 165
 Fan Art 169
 Farbe im Kunstunterricht 169
 Farbe, entwicklungspsychologisch 173
 Farbe, sozialhistorische Aspekte 176
 Farbmateriale 180
 Feldforschung 182
 Film/Video 182
 Film/Video im Kunstunterricht 186
 Film/Video – Animationsfilm 191
 Film/Video – Handyfilm 194
 Forensische Ästhetik 197
 Fotografie 199
 Foto-Tagebuch 202

G

Gender 204
 Genie 207

Gesamtkunstwerk 210
 Geschichtsbewusstsein 212
 Geschmack 214
 Gestalt/Gestaltpsychologie/
 Gestalttheorie 216
 Glitch Art 220
 Globalität/Globalisierung 222
 Gothic 225
 Gotik 225
 Grafik 227
 Graphic Novel 231
 Grundschule 231

H

Handlungsfelder 231
 Handlungsorientierung 231
 Handy-Film 231
 Handy-Foto 231
 Heterogenität 231
 Hybrides Bild 232

I

Iconic Turn 233
 Identität 233
 Ikonik 235
 Ikonizitätsgrad 235
 Ikonografie 235
 Ikonologie 236
 Illusionismus 236
 Imagination 239
 Impuls 242
 Individuelle Förderung im
 Kunstunterricht 243
 Informationsästhetik 246
 Inklusion im Kunstunterricht 246
 InSEA 250
 Installation 250
 Inszenierung 253
 Integration 256
 Interdisziplinarität 256
 Interkulturalität 256
 Intermedialität 256

- Internetphänomene 259
IRAND 262
Islamischer Bildbegriff 265
- J**
Japan/Japonismus 265
Jugendkultur(en) 267
Jugendkunstschulen 270
Jugendtheater 272
- K**
Kartografieren 272
Kinder- und Jugendtheater 272
Kinderzeichnung 275
Körper 279
Kollektives Gedächtnis 282
Kompetenzorientierung 282
Komposition 284
Konkrete Kunst 284
Konstruktivismus, philosophisch/
bildwissenschaftlich 285
Kontextualität 288
Kreativität 288
Kultur 290
Kulturelle Bildung 293
Kulturelles Gedächtnis 296
Kulturkompetenz 298
Kultursoziologie 298
Kunst/Kunstverständnis 298
Kunstakademien 300
Kunstdidaktik 302
Kunsterziehungsbewegung 304
Kunstgeschichte/
Kunstwissenschaft 304
Kunstgewerbe 307
Künstlerausbildung 307
Künstlerbücher 307
Künstlerische Bildung 309
Künstlerische Feldforschung 313
Kunstorientierter Kunstunterricht 314
Kunstpädagogik 318
Kunstpädagogik/Grundschule 321
Kunstpädagogik im
Nationalsozialismus 325
Kunstpädagogik, international 329
Kunstpädagogik und
Transkulturalität 332
Kunstpädagogische Handlungs-
felder 332
Kunstpsychologie 336
Kunstsoziologie 340
Kunsttherapie 340
Kunstvermittlung 343
Kunstwissenschaft 347
Kybernetische Ästhetik 347
- L**
Lehrerausbildung 347
Leib 347
Lernort Schule 347
Lernorte, außerschulisch 348
- M**
Malerei 351
Manga 357
Mapping 357
Mash-Up 358
Massenmedien 358
Materialität 360
Media Literacy 364
Medienartefakte 365
Medienkonsum 365
Medienkunst 366
Medienpädagogik 369
Memes 372
Methoden der Bildanalyse 372
Methoden im Kunstunterricht 376
Migration und Bildkultur 379
Migration und Kunstpädagogik 383
Mikroformen 386
Mimesis 389
Mittelalter 391
Mnemosyne 393
Mode 394

- Moderne/Postmoderne 397
 Möglichkeitssinn 401
 Moodboard 404
 Morphing 406
 Motivgeschichte 406
 Multikulturalität 407
 Museumspädagogik 407
 Musische Erziehung 410
- N**
- Nationalsozialismus 411
 Naturalismus/Realismus/Verismus 411
 Netzbasierte Kunst 412
 Netzkunst 414
 Nürnberg-Paper 414
- O**
- Offenes Kunstwerk 417
 Ort(-sbezug) 417
 Othering 417
- P**
- Partizipation 417
 Performance/Performativität 419
 Perspektive 423
 Perzept (Percept) 423
 Phänomenologie 424
 Phantasie 426
 Philosophie und Kunstunterricht 428
 Pictorial Turn 431
 PISA 432
 Plastik 434
 Pluralismus 434
 Portfolio 434
 Post-Digital Culture 436
 Postcolonial Studies – Postkoloniale
 Theorien 438
 Postmedia 438
 Postmoderne 438
 Präsentationsformen 438
 Prinzip Collage 440
 Produktion 440
- Propaganda 440
 Prozessorientiertes Lernen 444
 Provenienzforschung 444
- Q**
- Queer 444
- R**
- Rassismus 444
 Raubkunst 448
 Raum 451
 Realismus 455
 Realität(-swahrnehmung) 455
 Reflexion 455
 Reformpädagogik und
 Kunsterziehung 455
 Relief 458
 Renaissance 460
 Rezeption 462
 Rezeptionsästhetik 462
 Romanik 465
 Romantik 466
- S**
- Sammeln 468
 Schönheit 468
 Schülerorientierung 472
 Schularchitektur 472
 Selbstdarstellung 476
 Selfie 476
 Semiotik 478
 Skulptur/Plastik 481
 Soziale Medien/Social Media 485
 Soziale Netzwerke 486
 Soziale Plastik 488
 Sozialisation durch Bilder 490
 Spiel 490
 Sprache und Bild 492
 Städtebau 492
 Steampunk 496
 Strukturmodell (Kompetenz-
 strukturmodell) 496

Strukturzeichnung 496
Studio-Thinking 496
Symbol 498
Symbolische Form 498
Synästhesie 498
Systemtheorie 500

T

Tagebuch 500
Theater 500
Theaterpädagogik 502
Transgender 505
Transkulturalität 505
Trompe l'œil 507

U

Urbanes Lernen im Kunst-
unterricht 508

V

Verismus 511
Video/Videokunst 511
Videospiele 511
Virtuelle Realität/Virtual Reality 512
Virtueller Raum 512

Visual Culture 512
Visual Kei 512
Visual Learning 512
Visual Literacy 513
Visuelle Kommunikation,
kunstpädagogisch 515

W

Wahrnehmung (Physiologie,
Neurowissenschaften) 517
Wahrnehmung (Wahrnehmungs-
theorie, -psychologie) 519
Welterbe 524
Werken 527
Werkstatt(-prinzip) 528

X/Y

Younow 529

Z

Zeichenunterricht, historisch 529
Zeichnen als Erkenntnis 532
Zeit und Kunst 536
Zentralabitur 539

Abstraktion

→ Avantgarde | Genie | Konkrete Kunst | Naturalismus/Realismus/Verismus

Für die Entfaltung der künstlerischen Moderne kommt Abstraktionsprozessen eine außerordentliche Bedeutung zu – einen entsprechenden Stellenwert beanspruchen sie auch im Kunstunterricht. Allerdings wird der Begriff »abstrakt« und die damit zusammenhängenden Termini »gegenstandsfrei«, »ungegenständlich« und »konkret« nicht einheitlich benutzt. Das ist weitgehend der Phänomenologie der Werke geschuldet, die auf den ersten Blick oft keine klare Zuordnung ermöglichen. Vielmehr erlaubt häufig erst eine Darlegung der Intentionen des Malers oder die Genese seines Œuvres die Entscheidung, ob es sich um Werke handelt, die einen Bezug zu einer außerhalb ihrer selbst liegenden Wirklichkeit suchen (und davon »abstrahieren«) oder ausschließlich auf sich selbst bezogen sind. Werkimmanente Analyseansätze finden hier deutliche Grenzen. Angesichts dieser komplexen Konstellation sind terminologische Grauzonen nicht zu vermeiden, dennoch seien Klärungen versucht, die für den Kunstunterricht anwendbar erscheinen.

In der Kunst des 19. Jahrhunderts finden sich zahlreiche Ansätze, sich von der Wiedergabe der beobachtbaren Wirklichkeit zu entfernen. In den Naturwissenschaften spielte der Begriff der Abstraktion eine zentrale Rolle, so bei Helmholtz und Hertz sowie Boltzmann, der die Relation zwischen Zeichen und Bezeichnetem als »Abstraktion« zu fassen suchte. Der Vorstoß der Künstler in die Bereiche der malerischen Abstraktion um 1900 fand daher in einem weiten Kontext mit tiefreichenden historischen Wurzeln statt. Ein wichtiger Wegbereiter der abstrahierenden Malerei war Cézanne mit der Forderung, Kunst müsse eine »Harmonie parallel zur Natur« hervorbringen.

Der Begriff »Abstraktion« stammt aus der philosophischen Tradition und hat dort bereits eine jahrhundertelange Geschichte. Thomas von Aquin (1225–1274) setzte sich wegweisend mit dem philosophischen Problem der Bildung allgemeiner Begriffe auseinander, indem er mit Aristoteles annahm, das sinnlich Wahrgenommene »falle« gleichsam in die Vernunft, während der Intellekt die allgemeinen Begriffe hervorbringe. Nach Thomas von Aquin vollzieht sich der damit verbundene Denkprozess in mehreren Stufen der Abstraktion, die schrittweise von der Lösung des Gegenstandes aus seinem Kontext zu übergeordneten Gesetzmäßigkeiten führt – diese Position nimmt bereits die Problematik der künstlerischen Abstraktion vorweg.

Die enge Verbindung Piet Mondrians, eines Protagonisten der abstrakten Malerei, zu dem esoterischen Theologen und Theosophen Mathieu H. J. Schoenmaekers, dem die Lehren Thomas' von Aquin offenbar vertraut waren, zeigen die weitreichenden Reflexionen in der frühen Phase der künstlerischen Abstraktion. Selbst, wenn Mondrian seine Abstraktionsprozesse nicht so stringent durchgeführt hat, wie es aus späterer Sicht oft erschien, so suchte er doch stets Formen, die die fundamentalen Strukturen der Existenz hinter der sichtbaren Wirklichkeit entschleiern sollten.

Wie in den zeitgenössischen Naturwissenschaften findet bei vielen Künstlerinnen und Künstlern die Suche nach grundlegenden Formen des Lebens und des Univer-

sums statt, die den verborgenen Aufbau der Welt erkennbar werden lassen. Das bedeutet aber auch, dass diese Prozesse nicht den Kontakt zur sichtbaren »Wirklichkeit« verlieren, sie im Gegenteil noch überbieten wollen, indem sie ihre Strukturen aufschließen. Die Abstraktionsprozesse der einzelnen Künstlerinnen und Künstlern erweisen sich als ausgesprochen subjektive Verfahren der Welterkenntnis und sind zugleich in den kulturellen Kontext der Moderne mit ihrer reduktionistischen Verfahren der »Erkenntnis« eingebunden.

Die schwedische Malerin Hilma af Klint (1862–1944) gilt als bedeutende Protagonistin der Abstrakten Kunst, die über 1000 Gemälde und Aquarelle hinterließ. Zunächst suchte sie in den 1890er Jahren unter dem Einfluss von Edvard Munch in Landschafts- und Pflanzenstudien grundlegende Strukturen des Lebendigen jenseits der äußeren Erscheinung. Zahlreiche Arbeiten entstanden aufgrund von Erfahrungen aus spiritistischen Séancen. Ab 1906 führten diese Studien zu großformatigen gegenstandsfreien Werken, die ihre dualistische Weltansicht visualisieren.

Wassily Kandinsky malte expressive Landschaften mit einer Reduktion der Naturformen, deren Setzung in einigen Fällen geradezu willkürlich erscheint. Kandinsky selbst verbreitete die Legende, er habe eine dieser (noch unfertigen) Landschaften um 90° gedreht, auf diese Weise die Möglichkeiten der »gegenstandsfreien« Malerei erkannt und sein »Erstes abstraktes Aquarell« (1910) geschaffen. Allerdings war das Drehen eines Bildes traditionell ein beliebtes Mittel der kontrollierenden Beobachtung der Farbkomposition eines Bildes durch den Maler.

Ebenfalls 1910 entstanden die weitgehend abstrahierenden Kompositionen František Kupka in Paris und die des Amerikaners Arthur Dove. Im Gegensatz zu diesen Malern entwickelte Kandinsky jedoch noch 1910 die theoretische Grundlage seiner abstrahierenden Malerei – auf seine in diesem Jahr entstehende Schrift »Über das Geistige in der Kunst« (1912 publiziert) geht der Begriff »abstrakte Kunst« zurück. Kandinsky rezipierte Rudolf Steiners, auf Goethes Anschauungen fußende Gedanken sowie die theosophischen Lehren von Charles Webster Leadbeater (1855–1934) und Annie Besant (1847–1933).

Im Spektrum der beginnenden abstrakten Malerei nimmt Kasimir Malevič einen bedeutenden Stellenwert ein. Das Formenrepertoire seiner gegenstandsfreien Kompositionen entwickelte er weitgehend durch die Abstraktion religiöser Motive, wie er sie in der Ikonenmalerei vorfand. Selbst das »Schwarze Quadrat« nennt er eine »ungerahmte Ikone« und weist so auf den Formfindungsprozess, der zu diesem Werk führte, hin.

Die Resultate der Abstraktionsprozesse bei Kandinsky, Malevič und Mondrian bestehen in der Entwicklung eines Formenrepertoires, das den Aufbau »autonom«, gegenstandsfreier Konzeptionen als »Weltschöpfung« (Kandinsky) ermöglicht – Individualität und mystische Innerlichkeit, ein vielfach esoterischer Ästhetizismus und die Vorstellung vom → Genie des Malers und seiner geradezu prophetischen Gabe gehen vielfältige Verbindungen ein.

In den Konzeptionen Hilma af Klimts, Mondrians, Kandinskys und Malevičs liegen darüber hinaus die Fundamente der abstrahierenden Malerei der folgenden Generationen, seien es die frühen geometrisierenden Richtungen zwischen russischem Konstruktivismus sowie der De Stijl- und der Bauhaus-Bewegung, seien es die späteren Kompositionen der »lyrischen Abstraktion« eines Georges Mathieu oder WOLS (Wolfgang Otto Schulz) in den 40er-Jahren des 20. Jahrhunderts in Paris. Den Titel der Ausstellung »Art informel« 1951 in Paris übertrug der Kritiker Michel Tapié auf die weitgehend gegenstandsfreie Malerei dieser Künstler. In den frühen 50er-Jahren entstand in Deutschland mit der »Informellen Kunst« eine bedeutende, unmittelbar verwandte Richtung, vertreten durch Karl Otto Götz, Bernard Schulze, Hans Hartung, Gerhard Hoehme u. a.

Darüber hinaus prägen Abstraktionsprozesse auch skulpturale Werke in vielfältiger Weise (Constantin Brancusi, Umberto Boccioni u. a.) sowie Konzeptionen der Architektur (Adolf Loos).

Literatur:

Kat. d. Ausst. »Hilma af Klimt«, Stockholm – Hamburg 2013

Kunibert Bering: Malevics »nackte Ikone«. Konstruktion und Lernen von Kontexten, in: Klaus-Peter Busse (Hg.): (Un)Vorhersehbares Lernen. Kunst, Kultur, Bild. Bundeskongress der Kunstpädagogik, Dortmund 2007 (Dortmunder Schriften zur Kunst: Studien zur Kunstdidaktik 6), Norderstedt 2008, S. 99–111

Kunibert Bering: Mondrians Apfelbäume. Oder: Was heißt eigentlich *Abstrakte Kunst?*, Impulse.Kunstdidaktik 1/2007, S. 9–22

Kunibert Bering – Rolf Niehoff: Horizonte der Bild-/Kunstgeschichte, Bd. 1, Oberhausen 2018, S. 193–232

Werner Hofmann: Von der Nachahmung zur Erfindung der Malerei, Köln 1969

Michel Seuphor: Lexikon der abstrakten Malerei, München 1957

Wilhelm Worringer: Abstraktion und Einfühlung, München 1908 (Neuausgabe 1976)

Kunibert Bering

Afrika (südlich der Sahara)

→ Beutekunst | Moderne/Postmoderne | Postcolonial Studies | Rassismus | Raubkunst

Probleme um Globalisierung und Migration rücken Kunst und Kultur Afrikas südlich der Sahara verstärkt in den Horizont pädagogischen und insbesondere kunstdidaktischen Handelns. Einige grundlegende Aspekte seien hier angesprochen: der Blick auf weltweit agierende afrikanische Künstlerinnen und Künstler der Gegenwart, historische Aspekte des kulturellen Austauschs, insbesondere bei der Konstituierung der → Moderne, und Strukturen des Bildverständnisses indigener afrikanischer Kulturen.

Die afrikanischen Künstlerinnen und Künstler der Gegenwart konterkarieren mit einem breiten Spektrum gestalterischer Möglichkeiten die Vorstellung von einer »afrikanischen Kunst«. Vielmehr zeigt sich ein vielfach hybrides Bild- und Medienrepertoire, das aus transkulturellen gestalterischen Praktiken resultiert. Sie setzen sich – wie Wangechi Mutu mit ihren Darstellungen verletzter und verstümmelter Menschen – mit den Kriegen auf ihrem Kontinent auseinander. Wangechi Mutu kombiniert in ihren Aquarellen Bilder afrikanischer Frauen mit westlichen Elementen, z. B. mit einer Rezeption von Hannah Höchs Collagen der 20er-Jahre des vorigen Jahrhunderts.

Der erste farbige Absolvent der University of Pretoria, Kudzanai Chiurai, klagt in multimedialen Kompositionen und Filmen die Gewalt in seiner Heimat Zimbabwe an. In seinen Videoinstallationen (»Moyo II« u. a.) verwendet Kudzanai Chiurai traditionelle Motive der europäischen Kunst, z. B. das Motiv der Pietà. Ein besonders bedeutendes Thema ist die Problematisierung der kolonialen Vergangenheit: Sammy Baloji präsentiert große Fotomontagen der ehemaligen belgischen Kolonialstadt Lubumbashi mit Aufnahmen von Betroffenen aus der Kolonialzeit. Bereits 2002 trat Yinka Shonibare auf der documenta 11 mit der umfangreichen, kritischen Installation »Gallantry and Criminal Conversation« hervor. Aus Benin stammt Meschac Gaba, dessen ironisches »Museum of Contemporary African Art« seit 2013 in der Tate Modern zu sehen ist.

Afrikanische Vor-Bilder in der westlichen Moderne

Von hoher Bedeutung für die Entfaltung der künstlerischen Moderne ist ohne Zweifel die Rezeption afrikanischer Objekte durch den Kubismus, insbesondere durch Picasso. Ein um 1911 entstandenes Foto zeigt den Künstler in seinem Atelier, von Objekten der Naturvölker umgeben, eine seiner Zeichnungen zeigt einen Innenraum mit einer Wobe-Maske aus Westafrika. Zahlreiche Skizzen führen die Integration afrikanischer gestalterischer Elemente in intensive Formfindungsprozesse, die in der Komposition des bahnbrechenden Gemäldes »Les Femmes d'Alger« münden.

Nach dem 1. Weltkrieg wandten sich zahlreiche expressionistisch orientierte Künstlerinnen und Künstler afrikanischen Skulpturen zu, vor allem nach der Publikation von Carl Einsteins Buch über die »Negerplastik« (1915), in der der Autor erstmals den Gedanken einer eigenständigen Kunst Subsahara-Afrikas jenseits der religiösen oder repräsentativen Funktionen der Objekte formulierte.

Ein Beispiel für die Rezeption afrikanischer Formen lieferte Karl Schmitt-Rottluff mit der Skulptur »Arbeiter mit Ballonmütze« (1920), die sich auf Arbeiten, die Einstein in seinem Buch abbildete, bezog. Die Maler der »Brücke«, namentlich Erich Heckel und Max Pechstein, suchten das Völkerkundemuseum in Dresden zu Studien der Kunst Afrikas auf. Afrikanisches Formenrepertoire konnte Ausdrucksmöglichkeiten für die radikalen Intentionen des Expressionismus liefern, besonders auch im Hinblick auf eine verbreitete anti-bürgerliche und dementsprechend eine anti-klassische Haltung, verbunden mit sozialkritischen Ambitionen.

Eine folgenreiche Bewegung setzte in New York in den 20er-Jahren des vergangenen Jahrhunderts ein, als sich – nach der Welle der Abwanderung farbiger Arbeiter aus den Südstaaten nach New York und Chicago – Harlem zum Zentrum der einsetzenden afroamerikanischer Literatur und Kunst entwickelte und die sog. Harlem-Renaissance begann. Hier kam es zu den Anfängen einer afroamerikanischen Identitätsbildung, bei der die bildende Kunst eine führende Rolle übernahm (Richmond Barthé; Sargent Johnson und die Rezeption der Plastik des Ife-Volkes als eigenes Schönheitsideal afrikanischen Ursprungs).

Die Rezeption afrikanischer Kulturgüter konnte sich nur vor der Folie einer seit dem ausgehenden 19. Jahrhundert forciert verbreiteten Vorstellung vom »Edlen Wilden« vollziehen. Der Überdruß an den Folgen der Industrialisierung, verbunden mit einem um sich greifenden Kulturpessimismus, führte zu Utopien vom vermeintlichen Paradies bei den Naturvölkern sowie zu Phantasien von Freizügigkeit und Tabulosigkeit angesichts viktorianischer oder wilhelminischer spießiger Bürgerlichkeit.

Seit der Mitte des 19. Jahrhunderts gab es sog. Völkerschauen, die Präsentation von farbigen Menschen auf Jahrmärkten und in Zoologischen Gärten, die in vermeintlich afrikanischen Hütten den angeblichen Alltag vorführten oder lautstarke »Kriegstänze« aufführten. 1878 sahen z. B. in Berlin 62 000 Besucher die »Nubier-Schau«.

Nicht nur die europäische Kunst reagierte auf Impulse aus Afrika, sondern europäische Zeichen fanden auch Eingang in das Bilderrepertoire Subsahara-Afrikas. Im Zusammenhang mit dem Vordringen portugiesischer Seefahrer im 16. Jahrhundert produzierten Bronzegießer in Zaire über Generationen hinweg Kruzifixe, die allerdings im Laufe der Zeit ihre christliche Bedeutung verloren und als magische Zeichen Eingang in einheimische Rituale fanden.

Das europäische Kunstverständnis der frühen Moderne verstellte zumeist das authentische Bildverständnis indigener Kulturen Afrikas. Vor allem in den Savannengebieten besaßen die afrikanischen Ethnien einen weite Lebensbereiche prägenden, z. T. heute noch existierenden Ahnenkult und eine dementsprechende Bilderproduktion. Man schuf insbesondere Ahnenskulpturen, die als Ziel von Opfern und Gebeten fungierten. Diese Skulpturen folgen einem von dem jeweiligen Stamm festgelegten Kanon schematischer Formen, die jedoch in Gemeinschaften mit sakral legitimiertem Königtum auch veristische Züge annehmen konnte. Daneben gibt es Zauberfiguren zur Abwehr von Feinden und Gefahren oder mit zugeschriebenen apotropäischen Wirkungen, die oft christlichen Heiligen entsprechen. Hölzerne Skulpturen, in die man Nägel einschlägt, können durch einen Schadenzauber eine Lähmung oder den Tod eines Gegners hervorrufen.

Besonders relevant ist die Maske mit dem meist dazu gehörenden Gewand aus Fellen, Stoff oder Pflanzenteilen, die Ahnen oder Geister erlebbar werden lässt, also kein menschliches oder tierisches Wesen abbildet. Den verwendeten Farben kommt eine bestimmte, allgemein verständliche Bedeutung zu: Bei der Beschwörung der Buschgeister verwendet man schwarze Masken; rote beziehen sich auf das Leben im Diesseits oder auf den Krieg, während die weiße Maske bei Totenritualen Verwendung findet.

Durch die Produktion der Masken wird der Geist des Ahnen oder eines Tieres herbeigerufen. Es geht nicht um »expressive« Formen, wie die europäische Betrachtung vielfach annahm, sondern um ein jenseits des Wandels der Zeiten gedachtes, unveränderliches Geist-Wesen. Zur Maske gehören stets Rituale, insbesondere Tänze, die zu bestimmten Anlässen wie Ernte, Gericht oder Initiationen stattfanden. Mit der Maske nimmt der Tänzer die Identität des Ahnen an. Masken können darüber hinaus die Angehörigen bestimmter Gemeinschaften kennzeichnen.

Diese Werke entstanden zumeist in den Stammesgebieten, hergestellt innerhalb der dörflichen Gemeinschaften im Rahmen von Ritualen. Die Traditionen des Stammes gaben auch das zu reproduzierende Formenrepertoire vor. Die animistischen Religionen, verbunden mit Ahnenkult und Fruchtbarkeitsmagie, finden sich meist in landwirtschaftlich geprägten Kulturen. Die Verstorbenen, zu denen die Skulpturen und Objekte Verbindungen herstellen, werden in Parallelwelten, oft aber auch als tatsächlich anwesend gedacht.

Demgegenüber zeigt die Skulpturen- und Maskenproduktion an den Königshöfen, namentlich denen von Nok (500 v. Chr. bis ca. 200 n. Chr.), Ife (10.–13. Jahrhundert) und besonders Benin sowie am unteren Niger, eine stärkere soziale Differenzierung. In Benin bildete sich im 14./15. Jahrhundert ein in Zünften organisierter Handwerkerstand heraus, der für die Königshöfe arbeitete und später auch mit Europäern, zuerst mit Portugiesen, Handel trieb. Es entstanden bedeutende Werke in Bronze und Eisen, Terrakotta, Elfenbein und Holz. Der Metallguss benutzte das Verfahren der verlorenen Form.

Weitere machtvolle, über längere Zeiträume existierende Reiche mit sakralem Königtum und höfischen Strukturen entstanden in Kamerun und im Kongo, der Staat der Kuba mit Skulpturen ihrer Könige, in Dahomey, Ghana (nicht identisch mit dem heutigen Staat Ghana), Mali sowie die Reiche der Dogon und der Lega u. a. In den Regionen des oberen Niger und des Senegal-Flusses entwickelten sich die Kulturen seit der Zeit um 1000 in Auseinandersetzung mit den von Norden her vorrückenden Muslimen – Timbuktu gilt als wesentliche Drehscheibe des kulturellen Austauschs.

Literatur:

- Birgit Mersmann: Diasporische Bildwanderungen: Migrationskünstlerische Praktiken und transitorische Materialästhetiken bei Ah Xian und Wangechi Mutu, *Impulse.Kunstdidaktik* 15/2014, S. 8–16
- Matthias Winzen (Hg.): *Afrika mit eigenen Augen. Vom Erforschen und Erträumen eines Kontinents*, Oberhausen 2012
- Kat. d. Ausst. »Benin. Könige und Rituale. Höfische Kunst aus Nigeria«, Wien – Paris – Berlin – Chicago 2007/08, Gent 2007
- Kat. d. Ausst. »Afrika remix«, Düsseldorf – London – Paris 2004, Ostfildern-Ruit 2004

Kunibert Bering

Aisthesis

→ Ästhetik | Ästhetische Erfahrung | Schönheit | Synästhesie | Wahrnehmung

Die → Ästhetik als Theorie des Schönen, der Künste und des künstlerischen Urteilsvermögens hat – so könnte man aus heutiger Sicht sagen – ihren Ursprung in einer problematischen Vermählung verschiedenartiger Traditionen im 18. Jahrhundert. Diese bestimmt das diffuse Bedeutungsfeld wesentlich mit, das den auch in der Pädagogik vielzitierten altgriechischen Begriff *aisthesis* kennzeichnet. Er wird üblicherweise als »sinnliche Erkenntnis« oder »sinnliche → Wahrnehmung« übersetzt (z. B. Mollenhauer – Wulf, Mattenkloft), womit keine rein sensorischen Empfindungen, sondern auch kognitiv strukturierte Erfahrungen gemeint sind. Zwar nimmt die Ästhetische Theorie nicht erst ihren Anfang mit Alexander Gottlieb Baumgartens »Aesthetica« (1750/58), sondern lässt sich mindestens in Gestalt fragmentarischer Überlegungen zurück bis in die griechische Antike verfolgen. Aber Baumgartens grundlegendes Werk war der erste Versuch, ästhetische Erfahrungen einer systematischen philosophischen Analyse zu unterziehen.

Die Problematik seines Ansatzes besteht allerdings darin, dass er einerseits eine Theorie sinnlicher Wahrnehmung analog zur Logik entwickeln wollte, wobei er sich auf den Begriff *aisthesis* bezog und diesen zur »Ästhetik« werden ließ. Seine Absicht, die sinnliche Wahrnehmung als eine eigene, der Mathematik und Logik gleichwertige Erkenntnisform plausibel zu machen, die jedoch andersartige Erfahrungen ermöglicht, lebt heute stellenweise in den Publikationen zur »ästhetischen Forschung« wieder auf. Andererseits suchte er zugleich eine Theorie des Schönen und der Künste zu etablieren: Wo die sinnliche Erkenntnis Vollkommenheit erlangt, wird sie zur Erfahrung von → »Schönheit« (§ 14 Aesthetica). Mit dieser Doppelabsicht bezog er sich auf zwei unterschiedliche begriffliche Traditionen, deren Beziehung seither nicht zufriedenstellend geklärt wurde. Denn das Wort *aisthesis* war im Altgriechischen ein allgemeiner Wahrnehmungsbegriff, der sich nicht spezifisch auf den Schönheitsdiskurs jener Zeit beziehen lässt – dafür war unter anderem der Begriff *kalos* mit seinen grammatischen Varianten maßgebend.

Die Sache stellt sich noch komplizierter dar, wenn man die Geschichte des Aisthesis-Begriffs im antiken Griechenland verfolgt. So hat beispielsweise Thomas Schirren die verschiedenen Bedeutungen von *aisthesis* in vorplatonischer Zeit untersucht und ein weitgreifendes Begriffsspektrum aufgedeckt, das zwar immer einen empirischen Bezug hat, nicht aber in jedem Fall unmittelbare Sinneswahrnehmungen betrifft. Der Bericht über weit entfernte Heeresbewegungen, also ein mit den eigenen Sinnen nicht erfasstes Ereignis, kann z. B. als *aisthesis* jener Person benannt werden, die Empfängerin der Nachricht ist. Das macht aber Übersetzungen des Begriffs in »sinnliche Wahrnehmung« oder gar – wie durch Baumgarten vorgegeben – »sinnliche Erkenntnis« problematisch, wenngleich die empirische Erfahrung immer eine zumindest mittelbare Rolle spielte. Daher ist die in vielen Veröffentlichungen zur Aisthesis-Debatte vorgeschlagene Deutung, diesen Begriff als Bezeichnung für eine

allgemeine Wahrnehmungslehre zu wählen und von seiner Bindung an das Künstlerische zu lösen, von der Worttradition her nachvollziehbar. Hans Rudolf Schweizers ausführliche Interpretation der »Aesthetica« sucht ebenfalls die enge Bindung der Ästhetik an die Künste zu überwinden. Und wer Ästhetik in eine Aisthesis überführt und diese dann zu einem generellen, nicht mehr an die Kunst gebundenen Verstehensmedium für Wirklichkeit erklärt, kann natürlich von solchen weitgreifenden Begriffen her die unsere Sinne abstumpfende Fußgängerzonen-Ästhetik als notwendigen *anästhetischen* »Negativpol« der Ästhetik ansehen, der dieser jedoch substanziiell zugehört. Aber eine derartige von Wolfgang Welsch 1993 vorgestellte Ausweitung des Ästhetik- wie Aisthesis-Begriffs enthält mit seiner Betonung sinnlicher Empfindungsfähigkeit oder auch sensorischer Abstumpfungen zugleich schon den Hinweis auf eine gegenläufige, nun forschungsgestützte Auslegung der *aisthesis*.

Denn es gibt rationale Motive, diesen Begriff wieder sensualistischer und mit engerem Bedeutungsumfang auszulegen. Man könnte mit guten Gründen vermuten, dass die Aisthesis-Debatte *eine* Ursache in der erlebten Vernachlässigung von konkreten Sinnesphänomenen hat, die zugunsten einer eher abstrakten und auf der Seite des *logos* statt der *aisthesis* angesiedelten philosophischen Ästhetik aus dem Blick geraten. Aber wie kann aus der Perspektive einer solchen auch sensualistisch orientierten Ästhetik »aisthetisches Denken« oder »aisthetisches Lernen« beschaffen sein (→ Ästhetische Erfahrung)?

Hier muss Neuland der Theorie und Forschung beschriftet werden, denn in den meisten Arbeiten zu diesem Thema wird die Sinnlichkeit eher beschworen als wirklich präzise und forschungsbasiert beschrieben; einer der wenigen Versuche, diese neue Richtung einzuschlagen, ist Richard Shustermanns Entwurf einer *Somästhetik*, d. h. einer strikt auf die Leiblichkeit bezogenen Ästhetik. Aber was darüber hinaus zu leisten wäre, ist eine fundierte Theorie sinnlicher Erfahrung, die auch sinnesphysiologische und sinnespsychologische Erkenntnisse einbezieht: »Sinnliche Wahrnehmung« fungiert immer über das synästhetische Zusammenwirken innengerichteter (interorezeptiver) und außengerichteter (exterorezeptiver) Sinne, die in den meisten Aisthesis-Theorien allenfalls mit Blick auf die klassischen fünf Sinne Sehen, Hören, Riechen, Schmecken und Tasten Erwähnung finden. Für eine umfassendere Sinneslehre könnte jedoch ein neuer Forschungsbereich wichtig werden, der die klassische Gegenüberstellung von sinnlicher Erfahrung (wie *aisthesis* heute häufig übersetzt wird) und theoretischer oder logischer Erkenntnis (*noesis* im altgriechischen Verständnis) fragwürdig erscheinen lässt und damit eine neue Wahrnehmungslehre möglich macht, in der aisthetische und ästhetische Erlebnisse ihren spezifischen Stellenwert erhalten. Es ist die sogenannte Embodied-Cognition-Forschung, die zunehmend deutlich werden lässt, wie gerade unser System auf den eigenen Körper gerichteter (propriozeptiver) Sinne wie Stellungssinn, Gleichgewichtssinn oder Eigenbewegungssinn auch noch an der Ermöglichung abstraktester Gedanken konstitutiv beteiligt ist. Aus dieser Sicht fungiert der Leib mit seinen Sinnen als Resonanz-

körper, der ein erfahrungshaltiges und anteilnehmendes Denken erst möglich macht (Rittelmeyer).

Zu fragen ist in einem derartigen Zusammenhang allerdings, welche besondere Gestalt ein solches leibinspiriertes Erleben und Denken annimmt, wenn es *ästhetisch* wird. Der Versuch einer Antwort dürfte rasch deutlich machen, dass man *aisthesis* als »sinnlich-ästhetische Erfahrung« im Sinne der *embodied cognition* nur im Kontext einer *Ästhetischen Theorie* aufzuklären vermag. Es wird dann erkennbar, dass *aisthesis* zwar eine konstitutive Struktureigentümlichkeit ästhetischer Theorien bezeichnet, ihre Eigenart aber erst in diesem Kontext erhält. Ein Beispiel soll das veranschaulichen.

Der Begriff »sinnliche Erkenntnis«, den man ja auch für empirische Untersuchungen weitab von jeder ästhetischen Praxis reklamieren könnte, ist heute nicht zuletzt deshalb problematisch, weil in den Ästhetik-Theorien Immanuel Kants »Kritik der Urteilskraft« von 1790 und Friedrich Schillers »Briefe(n) über die ästhetische Erziehung des Menschen« von 1795 die Eigenart ästhetischer Urteile und Erfahrungen gerade darin gesehen wird, dass sie zu *keinen* unmittelbaren Erkenntnissen führen. Schiller beispielsweise geht davon aus, dass der Mensch im ästhetischen Erleben in einen Zustand innerer Freiheit kommt, aus dem Erkenntnisse hervorgehen können, die aber in keiner Weise durch diese Erfahrung prädestiniert werden. Man gerät in diesem Zustand in eine nur für derartige künstlerische Erfahrungen charakteristische ergebnisoffene, synästhetisch konfigurierte kreative Disposition. Im Kontext einer solchen Theorie wäre eine ästhetisch-aisthetische Wahrnehmung also gerade keine Erkenntnis, sondern eine ganz andere, in Zukunft theoretisch und empirisch aufzuklärende Erfahrungsform. Folgt man *dieser* Spur, dürften künstlerische Aktivitäten wiederum zentrale Bezugspunkte einer so orientierten Ästhetik bilden.

Literatur:

- Christian Rittelmeyer: *Aisthesis. Zur Bedeutung von Körper-Resonanzen für die ästhetische Bildung*, München 2014
- Gundel Mattenklott: *Ästhetisch-Aisthetisches Lernen*, in: Hildegard Bockhorst – Vanessa-Isabelle Reinwand – Wolfgang Zacharias (Hgg.): *Handbuch Kulturelle Bildung*, München 2012, S. 115–120
- Alexander Gottlieb Baumgarten: *Ästhetik*, übersetzt und hrsg. v. Dagmar Mirbach, 2 Bde., Hamburg 2007
- Richard Shusterman: *Leibliche Erfahrung in Kunst und Lebensstil*, Berlin 2005
- Thomas Schirren: *Aisthesis vor Platon. Eine semantisch-systematische Untersuchung zum Problem der Wahrnehmung*, Stuttgart – Leipzig 1998
- Klaus Mollenhauer – Christoph Wulf (Hgg.): *Aisthesis/Ästhetik. Zwischen Wahrnehmung und Bewusstsein*, Weinheim 1996
- Wolfgang Welsch: *Ästhetisches Denken*, 3. Aufl., Stuttgart 1993
- Karlheinz Barck – Peter Gente – Heidi Paris – Stefan Richter (Hgg.): *Aisthesis. Wahrnehmung heute oder Perspektiven einer anderen Ästhetik*, Leipzig 1990

Ernesto Grassi: Die Theorie des Schönen in der Antike, Köln 1980
 Wladyslaw Tatarkiewicz: Geschichte der Ästhetik. 3 Bde., Basel 1979 – 1980 – 1987
 Hans Rudolf Schweizer: Ästhetik als Philosophie der sinnlichen Erkenntnis, Basel
 1973

Christian Rittelmeyer

Aktion

→ Museumspädagogik | Partizipation | Performance/Performativität

Ende der 1960er-Jahre entstanden in Städten und Gemeinden Interessenverbände, Gruppen und Bürgerinitiativen, in denen sich eigenverantwortliche und selbstorganisierte Bürger in einer neuen »sozialen Bewegung« zusammengeschlossen. Sie waren Mittel und Ausdruck eines veränderten und erweiterten Verständnisses von politischer Beteiligung, sozialem Engagement und gesellschaftlichem Verantwortungsbewusstsein. Die eigenständigen, selbstbestimmten Zusammenschlüsse beabsichtigten unabhängig von etablierten Institutionen und Gremien im öffentlichen Raum zu handeln und diesen (mit-) zu gestalten. Dieses Vorhaben umfasste alle lebensrelevanten Bereiche öffentlichen Lebens und konnte anteilig oder verbindend Themen und konkrete Handlungen in den Bereichen Städtebau und Stadtplanung, Umwelt, Verkehr sowie Kunst, Kultur, Pädagogik und Bildung umfassen. Willy Brandts Credo »Mehr Demokratie wagen«, das in der Bundesrepublik die innenpolitischen Reformen in der Sozial-, Bildungs- und Rechtspolitik begleitete, ist ein zentrales Motiv der »Aktion«. Sie wird zu einem Ausdrucksmittel dieser Bemühungen gezählt und wurde von sogenannten Aktionsgruppen organisiert und geleitet.

Im kulturellen Bereich wurden beispielsweise die sogenannten Aktionsgruppen »KEKS« (Kunst, Erziehung, Kybernetik, Soziologie) und »paed-aktion« oder »Pädagogische Aktion« (PA) bekannt. Sie waren in den Jahren 1968–1990 aktiv und führten außerhalb der etablierten Institutionen »Aktionen« auf Spielplätzen und in Museen durch. Die erste große Aktion war auf dem Johannisplatz in München-Haidhausen 1971, hier konnten an zwei Tagen Kinder mit Materialien wie Papier, Styropor und Farben auf einem gewöhnlichen Kinderspielplatz spielen. Anlässlich der 35. Biennale in Venedig veranstaltete KEKS die »Biennale Bambini«, einen »Aktionsraum« mit Spielaktionen auf dem Gelände der Giardini vom 21. bis 26. Juni 1970. Die letzten großen Projekte verbanden 1972 → Museumspädagogik und Kunst im Münchner Haus der Kunst sowie Kunst und öffentlichen Raum mit einem Spielkonzept für das Olympische Dorf. Die Aktionen wurden von den erwähnten Gruppen im kleinerem Rahmen fortgesetzt und die Konzepte vielerorts in neuen Gruppen und in Vereinen wie etwa Aktion&Kultur mit Kindern e. V. in Düsseldorf oder in städtischen und kommunalen Einrichtungen weiter entwickelt.

Zentrale konzeptionelle Forderungen der Pädagogischen Aktion waren die Demokratisierung des urbanen Raums und das Ermöglichen von kreativen Prozessen. Als besonders zielführend sah man die Gestaltung von Spielplätzen und -bereichen an. Hier wollte man Kinder pädagogisch begleitet mit veränderten und veränderbaren Situationen konfrontieren und ihnen eine lustbetonte, spielerische Bewältigung dieser Situationen ermöglichen. Man distanzierte sich von Spielbereichen im öffentlichen Raum, die aus stabilen, festen Konstruktionen aus Spielgeräten bestanden und richtete stattdessen Materialspielplätze mit veränderbaren Strukturen und mobilen Objekten ein. Freie Bewegung auf Rollschuhbahnen, Mehrzweckgerüsttürmen oder Wasserspielplätzen ermöglichten freies Spielen und Bauen. Farblich gestaltete Bodenbeläge, Maltafeln, Metallgerüste und mobile Objekte schufen variable »Spielsituationen«. Die Möglichkeit der Veränderung und multifunktionalen Nutzung wurde zum Konzept mit dem Ziel, festgelegte Handlungsweisen zu vermeiden. Die PA lehnte unveränderbare Spielgeräte ebenso ab wie etwa vom Fernsehen oder Film übernommene feste Abläufe, wie z. B. das Indianerspiel. Ziel der Aktionen waren die Erfindung und Umsetzung eigener Spielkonzepte mit Kunstbezug, also zeitgenössischen Strömungen wie der Aktionskunst.

Die kunstpädagogische Aktion ist eng mit der Aktionskunst verknüpft, einer Kunstrichtung, die eine wichtige Rolle für die Erweiterung des Kunstbegriffes spielte. Insbesondere das Überschreiten von Grenzen zwischen Genres, Gattungen und etablierten Rollenbildern wurde in medialen, performativen Aktionen thematisiert (→ Performance/Performativität). Durch die Entwicklung neuer Ausstellungs- und Darstellungsformen stellten sich die Aktionskünstler gegen konventionell tradierte Ausstellungs- und Kuratorenpraxen und entwickelten neue, an demokratischen Modellen der → Partizipation orientierte Formen bildender Kunst.

Literatur:

- Natalie Heger: Das Olympische Dorf München: Planungsexperiment und Musterstadt der Moderne, Berlin 2014
- Hans Mayrhofer – Wolfgang Zacharias: Kommunale Netzwerke für Spiel und Kultur. Ein kulturpädagogisches Handlungskonzept, Stuttgart 1988
- Hans Mayrhofer – Wolfgang Zacharias: Ästhetische Erziehung: Lernorte für aktive Wahrnehmung und soziale Kreativität, Reinbek 1976
- Gerd Grüneisl – Hans Mayrhofer – Wolfgang – Wolfgang Zacharias: Umwelt als Lernraum, Organisation von Spiel- und Lernsituationen, Köln 1973
- Gerda Gollwitzer (Hg.): Spiel und Sport in der Stadtlandschaft: Erfahrungen und Beispiele für morgen, München 1972

Akustische Kunst

→ Medienkunst

Aleatorik/aleatorische Verfahren

→ Assoziative Verfahren | Collage/Prinzip Collage | Kreativität | Methoden im Kunstunterricht

Im Wortursprung verweist die Aleatorik auf den Zufall (aleator, lat.: Würfelspieler). Dieser wird bei aleatorischen bildnerischen Verfahren als wesentlicher Bestandteil des Prozesses verstanden. Dabei kann der Zufall bildnerische Prozesse in Gang setzen, in ihnen aufgegriffen werden und/oder sich im Resultat äußern. Besonders im Zuge der Entwicklung surrealistischer Positionen ab den 1920er-Jahren setzten sich gezielte Experimente mit dem Zufall in der Kunst durch und führten zu einer Erweiterung bildnerischer Ausdrucksmittel und -verfahren. Der Umgang mit dem Zufall ist dabei sehr unterschiedlich: Vor allem als Impuls zur Bildfindung bzw. als Lieferant von Bildideen waren und sind aleatorische Verfahren verbreitet. Bereits Leonardo da Vinci beschreibt das Betrachten einer Mauer mit all ihren Flecken als »brauchbar, den Geist zu verschiedenerlei Erfindungen zu wecken«, da man auf ihrer Oberfläche »Dinge erblicken«, »diverse Landschaften« oder »sonderbar fremdartige Figuren« imaginieren kann, die dann als Ausgangspunkt für die Weitergestaltung dienen können. Victor Lowenfeld, Mitbegründer der Kreativitätsforschung, geht davon aus, dass kein schöpferisches Gestalten möglich sei, das nicht die vielen Zufälle ausnutzt, die sich während der Durchführung ergeben. Womit der bedeutende Einfluss des Zufalls im Verlaufe bildnerischer Prozesse unterstrichen wird. Darüber hinaus wurde in der Kreativitätsforschung in diesem Zusammenhang festgestellt, dass das Vermögen, in bildnerischen Problemlöseprozessen mit Zufällen zu agieren → Kreativität im Sinne von Flexibilität sein kann. Zufälle zu nutzen kann dann heißen, sich von bestimmten unerwarteten Ergebnissen und Zuständen im Laufe eines bildnerischen Gestaltungsprozesses inspirieren zu lassen, diese aufzugreifen und weiterzuentwickeln. Dies kann locker und spielerisch geschehen, lässt sich allerdings auch in bestimmtem Maße nach unterschiedlich strikten Regeln weiterführen, wie es beispielsweise Marcel Duchamp in seinen »Drei Kunststoff Normalmaßen« (Trois stoppages étalon, 1913/14) in einer konsequenten Experimentalanordnung als fast wissenschaftliche Untersuchung durchführte, um damit die scheinbare Objektivität von Wissenschaft zu hinterfragen.

Generell spielt der Zufall eine zentrale Rolle bei vielen experimentellen künstlerischen Verfahren. Experimentelle Verfahren sind mit aleatorischen Verfahren jedoch nicht gleichzusetzen, denn Experimente können auch Verfahren oder Settings beinhalten, die den Zufall konsequent auszuschließen versuchen – ähnlich naturwissenschaftlicher Experimentalanordnungen – und damit Zufälliges nicht gezielt provozieren, wie es aleatorische Verfahren anstreben.

Die Ergebnisse aleatorischer Verfahren sind oft unerwartet und effektiv. Damit verführen sie allerdings schnell dazu, es bei diesem ästhetischen Moment zu belassen, ohne sie sinnstiftend und zielgerichtet für eine künstlerische Aussage zu nutzen und gestalterisch weiterzuentwickeln. Damit blieben sie jedoch beliebig und oberflächlich.

Beispiele für »aleatorische Verfahren«:

- Decalcomanie (Abklatschtechnik mit eher dünnflüssiger Farbe)
- Grattage (Abzug/Rakeln von Farbmasse über reliefartigem Untergrund)
- Frottage (grafisches Durchreibe-Verfahren über reliefartigem Untergrund)
- Materialabklatschtechnik
- Lavage (Ausspreng-/Auswaschverfahren mit Wasser)
- Fumage (Erzeugen von Rauch und Schmauchspuren)
- Drip Painting (Tropfen und Spritzen mit eher flüssiger Farbe)
- Fließen, Blasen, Stoßen, Schießen ... von Farbe
- Schnurverfahren (Einsatz in Farbe getränkter Schnüre)
- Nass-in-Nass-Technik (»Ausblühen« von in Wasser gesetzter flüssiger Farben)
- Konservieren des Zufalls (durch Fotografieren, Fixieren, Kleben usw.)
- Entdecken des Zufalls (z. B. durch Fundstücke)
- Planen des Zufalls (Würfeln, Kombinieren, Variieren usw. nach festen Regeln)
- Provozieren des Zufalls (Aus zählen, Abzählen, Fallenlassen, Wiederholungen usw.)

Literatur:

- Nicole Vennemann: Das Experiment in der zeitgenössischen Kunst. Initiierte Ereignisse als Form der künstlerischen Forschung, Bielefeld 2018
- Steffen Wachter: Malerei zu Beginn des Jugendalters. Kreative Aspekte des Problemlöseverhaltens beim bildnerischen Gestalten im Kunstunterricht, München 2018
- Eberhard Brügel: Praxis Kunst. Zufallsverfahren, Hannover 1996
- Christian Janecke: Kunst und Zufall. Analyse und Bedeutung, Nürnberg 1995
- Eberhard Brügel: Ort und Funktion des Zufalls in künstlerischen Gestaltungsprozessen, in: Kunst + Unterricht, Heft 179 (1994), S. 16–21
- Frank Schulz: Kunst und Zufall, in: Kunst + Unterricht, Heft 179 (1994), S. 22–34
- Frank Schulz – Mario Urfeld: Das Prinzip Zufall. Überlegungen zum »absichtsvollen« Umgang mit dem Zufall im bildnerischen Prozess, in: Kunst + Unterricht, Heft 179 (1994), S. 35–37
- Bernhard Holeczek – Lida von Mengden: Zufall als Prinzip. Spielwelt, Methode und System in der Kunst des 20. Jahrhunderts, Heidelberg 1992
- Leonardo da Vinci: Traktat von der Malerei. Nach der Übersetzung von Heinrich Ludwig neu herausgegeben und eingeleitet von Marie Herzfeld. Jena ([posthum 1882]1909)

Steffen Wachter

Alltag

→ Geschmack | Globalität/Globalisierung | Identität | Mikroformen | Selfie | Soziale Netzwerke | Visuelle Kommunikation

Der Alltag ist geprägt durch ein Leben und Handeln in Routinen; im Alltag werden Handlungen ausgeführt, die das Dasein des Individuums in seiner Gesellschaft wiederkehrend bestimmen. Ausnahmen davon heben sich als freudige oder traurige Ereignisse, oft lange geplant oder als Katastrophe plötzlich hereinbrechend, vom Routinehandeln ab. In der Routine wie in der Ausnahme bestimmen kulturelle Praxen das materiale wie das symbolische Handeln. Und diese Praxis ist vorwiegend von Bildern getragen. Sie konstituiert sich dominant über eine → visuelle Kommunikation.

Historisch sind die öffentlichen Uhren der Rathäuser und Kirchen solch bildhafte Elemente der Strukturierung von Alltag. Trotz aller Umwälzungen war es ein Alltag, dessen Geschehen weitgehend in den Gliederungen festgefügt sozialer Schichten mit ihren Traditionen geregelt war. Wichtige Informationen kamen mit Beginn der Neuzeit mit gut 50 km am Tag voran; heute jagt eine Pushmeldung die andere – Sensationen werden alltäglich. Erst die Taschenuhr Ende des 18. Jahrhunderts maßelte die Zeit als bestimmende Struktur in das Alltagsbewusstsein ein.

Historisch waren die Unterbrechungen des Alltags vor allem den klar definierten religiösen Festen zugewiesen. Der Festtag war durch rituelle Handlungen abseits von Arbeit bestimmt. Hier traten historisch geprägte Rituale in den Vordergrund. Fest und Feier stifteten den Freiraum für das Spiel, das die Handlungsrituale des Alltags explorativ erweiterte und gerade in der Ausnahmesituation des Festes in begrenzter Normenüberschreitung auch kompensierende Funktion zur Festigung der gesellschaftlichen Verhältnisse leistete. Simulationsspiele und Maskerade sind häufige Themen einer Malerei ab dem 16. Jahrhundert, in der das Bürgertum die aus der Ökonomie erwachsenen Freiheitspostulate in utopische und hedonistische Programmperspektiven fasst.

Die Industrialisierung und die Durchdringung des Alltags mit Technik beschleunigte das Handlungsgeschehen im Alltag enorm. Die Nachrichten und im 20. Jahrhundert dann die bildbasierten Informationen zirkulierten immer rascher. Das fordert – nicht nur historisch – das Individuum gewaltig, galt es doch, die Wahrnehmung der (Um-)Welt in all ihrer Komplexität so zu filtern und dabei zu strukturieren, dass die Identität des Subjektes in Kohärenz mit seiner Geschichte und Gegenwart die vielfältigen Widersprüche auszugleichen vermochte. Das heutige Individuum ist in seiner Identität täglich neuen Ambivalenzen ausgesetzt und balanciert sein Alltagsverhalten in einem dynamischen Prozess stets neu aus. Dabei haben sich in den letzten Dekaden die Möglichkeiten auf Lebensentwürfe und pluralistische Alltagspraxen radikal erweitert, ebenso die ethischen Rahmungen für ein gelingendes Leben. Dennoch ist das Individuum in den facettierten und sich transkulturell vermengenden Kulturen in seinen langfristigen Perspektiven wie beim Alltagshandeln mehreren Imperativen aus komplexen Bezugsfeldern unterworfen. Wenige Stichworte rahmen die tagtägliche

Identitätsarbeit, die sich auch aus den Alltagsroutinen speist: Biografische Entwürfe werden von einer Pluralisierung der Lebensformen begleitet, veränderte Geschlechterverhältnisse und aus dynamischen Prozessen hervorgehende Leitbilder werden über die digital gestützten Informations- und Kommunikationsplattformen verteilt. Entfernte Ereignisse treten rasch in den Alltag ein, machen neue Risiken deutlich und schreiben subtil, aber doch wirksam das Alltagsbewusstsein um. Die deutliche Expansion der digitalen Kommunikation und, nachfolgend, der Sozialen Medien seit etwa der Jahrtausendwende haben neue expressive Fähigkeiten in der gesellschaftlichen Kommunikation beim Individuum aufgerufen (→ Soziale Netzwerke).

Das kulturell und symbolisch bestimmte vermittelte Routinehandeln trägt die → Identität des Individuums in der Gesellschaft, so wie diese Gesellschaft ihre Normen und Erwartungen an das Individuum über ganz unterschiedliche Institutionen und Medien der Enkulturation heranträgt. Dabei werden heute keine klar konturierten Muster und Figuren vorgegeben, die soziale Regulierung geht von hohen Eigenleistungen der Individuen bei der Interpretation der normativen Rahmungen aus. Solch ein Konzept der Selbstsozialisation hebt die aktiv-handelnde Rolle des Individuums in einem lebenslang andauernden Sozialisationsprozess hervor. Die kulturelle Symbolwelt wird dabei nach den schon ausgeprägten Wahrnehmungsmustern interpretiert und unter dem Einfluss der diversen Imperative aus der Arbeitswelt wie den Bezugsgruppen aus Freizeit, Freunden, Bekannten usw. in das eigene Alltagshandeln aufgenommen. Dabei modifiziert sich die interpretierende Wahrnehmungssselektion fortwährend. Neben die aus der Tradition gespeisten Orientierungen treten Unsicherheiten im Alltagshandeln – die Vermengung generiert eine Hybridität und Dynamik, die traditionelle und vor allem statisch festgeschriebene Vorstellungen von individuellem Verhalten im gesellschaftlichen und kulturellen Feld umwerten. An deren Stelle tritt eine fortwährende Umschreibung, die zwar in der fortgeschrittenen Biografie an Dynamik verlieren mag, aber als ein lebenslanger Prozess zu begreifen ist. Auch die kulturelle Teilhabe, ob im passiven Rezipieren oder aktiven Produzieren ist Segment dieses (schichten- und gruppenspezifischen) Prozesses und drückt sich in Lebensstil und → Geschmack aus.

In pädagogischer Perspektive stellt sich die Frage, welche Funktion die Kunst im Sozialisations- und vor allem im Bildungsprozess einnehmen kann. Kunst kann in Widerspiegelung oder dezidiert Brechung Normen und Ideologien, Utopien und Fantasien vergegenwärtigen und das Symbolreservoir erweitern, aufstören, damit Bestehendes zugunsten von Alternativen infrage stellen.

Medium und Ort der Vermittlung gesellschaftlich bestimmter Alltagshandlungen ist der → Körper des Individuums, dort bilden sich die »mental habits« aus. Sie sind das Produkt der Geschichte, im Körper lagern individuelle und kollektive Praktiken als Habitus, die ihrerseits Wahrnehmungs-, Denk-, Handlungsschemata ausprägen (Bourdieu). Bourdieus Habitus-Begriff geht von einer geronnenen Geschichtlichkeit im individuellen wie sozialen Körper einer gesellschaftlichen Klasse aus. Und doch sind diese eingeschriebenen Dispositionen beschränkt veränderbar. Diese Dispositionen strukturieren individuelle Ordnungsgefüge, sie verknüpfen Vergangenheit mit

dem handelnden Entwurf der Zukunft durch den agierenden, präsenten und sich präsentierenden Körper.

Dies ist heute im Banne neoliberaler Individualisierungspostulate und der normativen Kraft sozialer Netzwerke und ihrer überwiegenden Affirmationskultur kritisch zu befragen. Der Körper ist – aus der Privatheit herausgerückt – zum inszenierten Schaustück in der Öffentlichkeit geworden. Elternhaus und Schule verlieren an Terrain in der Aushandlung sozialer, kultureller (Bild-)Praxen im gesellschaftlichen Raum. Dabei wird immer auch ein Distinktionshandeln sichtbar, das Zugehörigkeit wie Abgrenzung leistet.

Das primäre Medium dieser Bildpraxen ist die Fotografie des Selbst mit dem Handy und eine rasche Distribution dieser Bilder (→ Selfie). Diese Bilder nehmen mehrfache Funktionen wahr: Sie konstituieren das Selbst über die sozialen Netzwerke und folgen dabei dem doppelten Imperativ, sich möglichst individuell und einzigartig zu präsentieren und dabei aber den ästhetischen Normen aus den bevorzugten Plattformen als Leitmedien zu folgen. Die fortwährenden fotografischen Dokumente des Selbst in seinen Alltagshandlungen unterliegen der doppelten Kontrolle durch dieses Selbst und seine Betrachter nach der Maßgabe der jeweiligen modischen, ästhetischen Normen. Optionale Filter in den Plattformen (wie »Toaster« oder »Hefe«) steigern die ästhetische Expressivität der Fotos. Das Fotografieren besonderer Erlebnis Momente im Alltag erhöht die Aufmerksamkeit gegenüber dem Erleben und sichert den Gewinn an sozialem Prestige sozialer Distinktion in der bildlichen Kommunikation aus dem Alltagshandeln. Gut 120 Millionen Bilder werden pro Stunde gegenwärtig angefertigt und 40.000 davon bei Instagram gezeigt. Im Fotomachen und ihrem öffentlichen Zeigen verschmilzt eine essenzielle habituelle Geste der (Selbst-) Versicherung mit dem raschen Fluss des Alltagsgeschehens. Der fortwährende soziale Zwang zur bildhaften Kommunikation senkt die Schwelle der bedeutungsvollen Handlungserlebnisse.

Ästhetische Praxen im Alltagshandeln werden wie das Arbeitsleben und die Freizeitgestaltung Medieninnovationen verändern. Das Internet und der Zugang dazu über Flattrates strukturieren das Alltagsverhalten um: Mehr Zeit wird mit der Nutzung des Internets verbracht, weniger Zeit wird den unmittelbaren persönlichen Begegnungen gewidmet. Dem gesellschaftlichen Diktum nach Selbstoptimierung folgend, bekommen Sport und gesundheitliche Aktivitäten im Alltagshandeln immer größere Bedeutung, ebenso der Besuch populärer Kulturveranstaltungen, von Kino und Volksfesten. Zurück geht der Besuch von Theater, Ballett und Oper (Freizeitmonitor 2016).

Ob Pokémon oder Geocaching, digitale Spiele haben in den letzten Jahren mehr und mehr die Alltagskultur durchdrungen (→ Digital Games). Das Alltagshandeln erfährt im Spiel eine expandierende ästhetische Präsenz. Spiele fordern Aktivität, sie rufen zu Problemlösungen auf, dienen dem Freizeitspaß allein oder online in einer virtuellen Gruppe. Der Wettbewerbscharakter des Spielens hat schon längst die Arbeits- und Konsumwelt erreicht, wichtige Entscheidungen oder eine Personalauswahl werden im ästhetischen Kleid des simulativen → Spiels vorbereitet. Die Partizipation

der Konsumenten über Bewertungen, der rasche und lockere Kommentar zum Alltagsgeschehen, Paybackkarten und Bonusausschüttungen transformieren existenzielle ökonomische Prozesse in ernste Spiele. Die Ästhetisierung des Alltags, zunächst manifest in Design, Architektur, Lebensstilen; die Mediatisierung von Politik und allen gesellschaftlichen Nischen verwandelt sich mit Unterstützung der digitalen Technik in ein Dispositiv des Spielerischen.

Literatur:

Thomas Kühn: Kritische Sozialpsychologie des modernen Alltags. Wiesbaden 2015

Pierre Bourdieu: Sozialer Sinn, Frankfurt a. M. 1987

www.freizeitmonitor.de (22.9.2016)

Johannes Kirschenmann

Alterität

→ Globalität/Globalisierung | Identität | Partizipation | Rassismus | Transkulturalität

»Alterität« (von lat. alter: der/die andere von beiden) bedeutet »Andersartigkeit« und bezeichnet das spannungsvolle binäre Verhältnis zwischen Identität und einem Anderen. Beide bedingen sich gegenseitig und stehen zugleich einander entgegen. Identität kann sich nur in Auseinandersetzung zum Nicht-Ich, zum Anderen, herausbilden. Daher ist die Alteritätserfahrung ein zentrales Element jeder Identitätsbildung. Dies gilt insbesondere für die Kunstpädagogik, die immer mit der Wahrnehmung und Reflexion von Andersartigkeit im Verhältnis zum Subjekt befasst ist.

Bildungstheoretische Grundlagen

Bildungsprozesse gehen stets von einer Begegnung mit etwas noch nicht Vertrautem aus. Dies wurde in der Geschichte der Bildungstheorien in unterschiedlicher Weise dargestellt: Neuhumanistische Konzepte (Wilhelm v. Humboldt) verstehen Selbstbildung als einen Prozess, in dem sich der Mensch die noch fremde Ding- und Ideenwelt schrittweise durch Verstehen und Erlernen aneignet und sich dadurch höherbildet. Das zunächst Unbekannte wird somit zum Eigenen, also in die wachsende → Identität mit eingeschlossen. Die hier beschriebene Möglichkeit, eine weniger fremde Welt zu bilden, ist von aktuellen subjektkritischen Bildungstheorien problematisiert worden (zusammenfassend Lippitz 2008). Demnach ist es in einer Kultur und Gesellschaft zunehmender Diversität gerade nicht möglich, eine spannungsfreie Identität zu bilden. Nichtidentität (Adorno, 1980) und ein zunehmendes Dezentrieren des Subjekts werden hier als Normalfall und Bedingung von Bildung begriffen (Buschkühle 2007). Durch die ständige Konfrontation mit Differenzen werden Subjekt und Welt in komplexer Weise kontingent; sie sind also von grundsätzlicher Offenheit und Uneindeutigkeit gezeichnet. Da-