

Claudia Lemke

Jenseits des common sense

Methodisches Vorgehen an der Schnittstelle Kunst / Wissenschaft / Bildung

An der Schnittstelle zwischen Kunst, Wissenschaft und Bildung, an der wir uns im Rahmen dieses Projektes bewegen, scheint es notwendig, eine Methode zur Untersuchung des Geschehens an den Kunstschulen zu wählen, die mit den drei Bereichen fruchtbare Verbindungen eingehen kann. Es scheint in diesem Kontext nicht adäquat, sich der sog. 'harten' sozial-wissenschaftlichen Methoden zu bedienen, die sich an naturwissenschaftlichen Prinzipien orientieren.

Den sog. 'harten' sozialwissenschaftlichen Methoden geht es um die Beobachtung und Darstellung einer äußeren und objektiven Realität. Zentrale Eigenschaften dieser Methoden sind eine neutrale Beobachterperspektive, Wiederholbarkeit, Überprüfbarkeit und eine Kontrolle über alle Variablen. Wir gehen nicht davon aus, dass, wenn es 'die Wahrheit dort draußen' gibt, es uns möglich ist, ihrer habhaft zu werden. Was als Realität gilt, ist eine Frage der Perspektive, was uns u.a. die Kunst lehrt. Wir haben uns also nach einer Methode umgesehen, die sich nicht darauf verlässt, dass es eine neutrale Beobachterperspektive gibt und die nicht auf eine Kontrolle aller Variablen zum Zwecke der Wiederholbarkeit und Überprüfbarkeit angewiesen ist.

Wir sind bei unserer Suche bei der Ethnographie gelandet.

Ethnographie

Was ist also Ethnographie? Um diese Frage näher zu beleuchten, lohnt es sich, auf die Geschichte der Ethnographie einzugehen.

Michael Agar schreibt über die Ethnographie folgendes:

'Ethnographie war ein Ding, ungefähr so lang wie ein Buch. Sie war über die 'Anderen' geschrieben, wer auch immer 'die Anderen' gerade waren. Sie war in Kapitel eingeteilt, die sich an angeblich universellen Kategorien des menschlichen Zusammenlebens orientierten: Ökonomie, soziale Organisationsformen, Religion usw. Die Ethnographie versuchte dabei, das tägliche Leben einer sozialen Gemeinschaft zu verfolgen.' (1)

(In unserem Falle wären 'die Anderen' also die Lehrer- und SchülerInnen der Kunstschulen.)

Die ersten ethnographischen Schriften, die zwischen dem 16. und 19. Jahrhundert verfasst wurden, sind dabei recht unsystematische Sammlungen der als seltsam und exotisch betrachteten Praktiken 'anderer Völker'.

Den Systematisierungsversuchen in der Botanik folgten ab der Mitte des 18. Jahrhunderts Versuche der Systematisierung der 'Sitten und Gebräuche' als fremdartig betrachteter sozialer Gemeinschaften. Die Feldarbeit wurde zum festen Bestandteil der Ethnographie. Es sollte teilnehmend mit einem Grad an Empathie (aber nicht zu viel) beobachtet und die Beobachtungen in Feldnotizen festgehalten werden. Diese bildeten dann das Fundament der ethnographischen Monographie.

Ziel vieler ethnographischer Studien war es, die sog. Sitten und Gebräuche der indigenen Bevölkerungsgruppen festzuhalten, die, den Erwartungen der westlichen Beobachter nach, das Zusammentreffen mit den imperialen Machthabern nicht überleben würden. 'Salvage anthropology' – eine Rettungsaktion von Information, nicht unbedingt eine der involvierten Menschen.

Ethnographische Informationen dienten überdies den kolonialen Administratoren bei der Land- und Machtübernahme, weshalb sich die Anthropologie immer wieder mit ihrer Rolle als Handlangerin des Imperialismus auseinandersetzen muss. Seit den 60er Jahren fordern Anthropologen und Ethnographen nicht nur aus diesem Grund, die Rolle der Anthropologie und die Rolle des Ethnographen im Prozess der teilnehmenden Beobachtung kritisch zu reflektieren. Viele Ethnographen verabschiedeten sich von dem Gedanken, dass eine objektive Beobachtung möglich wäre. Im Laufe der 70er und 80er Jahre verschob sich der Fokus von einer Präsentation von Fakten zu einer 'dichten Beschreibung' (2) der Gegebenheiten, die eine Reflektion der Rolle des Beobachters mit einbezog. Zur gleichen Zeit verschwand der exklusive Fokus der Ethnographie auf sog.

'traditionelle Gesellschaften'. Das Fremde im Eigenen wurde entdeckt und die Ethnographie breitete sich in allen Feldern der Sozialforschung, so auch der Bildungsforschung, aus. Mittlerweile hat die Ethnographie einen festen Platz in der qualitativen Sozialforschung.

Es stellt sich nun die Frage, wie die Ethnographie an der Schnittstelle zur Kunst fruchtbar gemacht werden kann. Der Zugang des amerikanischen Anthropologen James Clifford ist dabei für die Ausarbeitung unseres methodischen Vorgehens interessant. Clifford spricht von den Parallelen zwischen der Ethnographie und dem Surrealismus. (3)

Surrealistische Ethnographie

Clifford betont, dass die Ethnographie und der Surrealismus ein Interesse an 'anderen Realitäten' teilen. Während der Feldforscher damit beschäftigt war, das Unbekannte, Unheimliche verständlich zu machen, ging es im Surrealismus umgekehrt darum, das Gewöhnliche, Verständliche unheimlich erscheinen zu lassen. Das Andere, das Exotische, Bizarre diene dabei Clifford zufolge in beiden Fällen als Berufungsinstanz gegen das Rationale, das Schöne und das Normale der westlichen Welt. (4) Die Aufgabe des Surrealismus und der Ethnographie bestünde in einer Umcodierung von 'Kultur' mit dem Ziel der 'deauthentication', der Erweiterung und Um-/Deplazierung gewohnter Kategorien. (5) Clifford sieht das, was er surrealistische Ethnographie nennt, als Möglichkeit, das Verhältnis zwischen Kunst und Wissenschaft anders zu denken.

Surrealistische Ethnographie kann in diesem Sinne also als Tätigkeit verstanden werden, der eine gewisse Einstellung zu Grunde liegt.

Eine Einstellung, die den sog. 'common sense' in Frage stellt, die einen Pakt mit dem 'gesunden Menschenverstand' ablehnt.

Collage

Clifford spricht von der Collage als geeigneter Arbeitsmethode der Ethnographie. Eine lineare Beschreibung vermeintlicher Fakten könne der Komplexität der zu beschreibenden 'anderen' Kulturen nicht gerecht werden. Berücksichtigt man, dass es keine einzig wahre Interpretation der Dinge geben kann, liegt es nahe, eine Art von Wiedergabe zu wählen, die Spielraum lässt für andere Interpretationen.

Ethnographien nach dem Model der Collage zu schreiben, vermeidet, Clifford zufolge, Kulturen als organisches Ganzes darzustellen oder als vermeintlich realistische Welten, die man ohne weiteres einem kontinuierlichen erklärenden Diskurs aussetzen kann. (6) Ethnographie als Collage würde den Aspekt der Konstruiertheit ethnographischen Wissens offen legen. Sie wäre eine Assemblage, die die Stimmen anderer, nicht nur der des Ethnographen, wiedergeben würde sowie Fundstücke aufweisen, die sich noch nicht in das vorrangige Interpretationsschema fügen lassen. (7)

Die Materialien dieser Collage gehen in erster Linie aus einer 'ironischen teilnehmenden Beobachtung' hervor. (8)

Ironische teilnehmende Beobachtung

Die ironische teilnehmende Beobachtung versucht nicht eine neutrale Perspektive für sich in Anspruch zu nehmen, um vermeintlich Objektives festzuhalten.

Die Ironikerin, im Sinne Rortys, zeichnet sich dadurch aus, dass sie kontinuierlich an dem Vokabular, welches sie benutzt und an endgültigen Setzungen Anderer zweifelt. Sie realisiert, dass es keine endgültigen Formulierungen geben kann und glaubt nicht, dass ihr Vokabular die Realität besser abbildet, als das Vokabular anderer (9). Sie weiß, dass die Wahl verschiedener Ausdrucksformen nicht in einem neutralen Raum mit universell gültigen Regeln stattfinden kann. Vielmehr bestimmt sie die Wahl der Ausdrucksweise dadurch, dem 'common sense' eine andere Sichtweise gegenüberzustellen. Sie wendet sich damit gegen verhärtete Gewohnheiten und Konventionen.

Die Ironikerin Rortys hat mit dem Paranoiker Dalis etwas gemein. Die Paranoia erscheint bei Dali als methodischer Zweifel.

Aspekte Dalis paranoisch-kritischer Methode könnten für die Art und Weise der Zusammenstellung einer surrealistischen Ethnographie fruchtbar gemacht werden.

Paranoisch-kritische Methode

Der Paranoiker zeichnet sich u. a. dadurch aus, dass er alles auf sich bezieht. Er deutet Lebenserfahrungen in mehr oder weniger willkürlicher Weise nach rein persönlichen Gesichtspunkten und setzt sie in Beziehung zu den eigenen Wünschen und Befürchtungen. Unter Vernachlässigung der Wirklichkeit malt er sich sein Verhältnis zur Umwelt gemäß seinem Streben nach Selbstbehauptung aus.

Bei Dali erfährt der klinische Befund eine Umwertung. Der Assoziationswahn des Paranoikers wird bei ihm zur schöpferischen Kraft, zu einem Phantasiepotential, welches der Wirklichkeitserkenntnis überlegen ist.

'In der poetischen Umwertung und Ästhetisierung des psychiatrischen Fundes durch den Surrealismus verkehrt sich der Wahn in die unterdrückte Wahrheit über diese Welt, das 'pathologische' Vorurteil des Wahnsinnigen in die schöpferische Kritik an ihrer falschen 'unvernünftigen Realität'.' (10)

Der Paranoiker wird damit zum Kritiker verhärteter Gewohnheiten und Konventionen. Die Paranoia wird zum antikonservativen Element. Dali schreibt:

'Eines Tages wird man zugeben müssen, dass das, was wir Wirklichkeit getauft haben, eine noch größere Illusion ist als die Welt des Traums. Um meinen Gedanken zu Ende zu führen, möchte ich sagen, dass das, was wir Traum nennen, als solches gar nicht existiert, denn unser Geist ist auf Sparflamme eingestellt; die Wirklichkeit ist eine Begleiterscheinung des Denkens – eine Folge des Nichtdenkens, eine durch Gedächtnisschwund hervorgerufene Erscheinung. Die wahre Wirklichkeit ist in uns, und wir projizieren sie nach außen durch die systematische Auswertung unserer Paranoia, die eine Antwort und Reaktion auf den Druck – oder Unterdruck der kosmischen Leere ist [...] Im übrigen drückt sich die Paranoia nicht nur durch eine systematische Projektion aus, sie ist auch ein gewaltiger Lebenshauch.' (11)

Das Adjektiv 'kritisch' der paranoisch-kritischen Methode, betont Gorsen, ist ein Ausdruck der 'antipsychiatrischen Umwertung' der Paranoia durch Dali. Gemeint sei die Kritik und Interpretation von Seiten der Ver-rückten. (12)

1935 beschreibt Dali seine paranoisch-kritische Methode wie folgt:

'Spontane Methode irrationaler Erkenntnis, die auf der kritisch interpretierenden Assoziation wahnhafter Phänomene beruht. Das Vorhandensein aktiver, systematischer, Elemente setzt weder willentlich gelenktes Denken noch einen irgendwie gearteten intellektuellen Kompromiß voraus, denn bekanntlich gehört bei der Paranoia die aktive, systematische Struktur zum wahnhaften Phänomen selbst – jedes wahnhafte Phänomen paranoischen Charakters, selbst das augenblickliche, plötzliche, schließt bereits 'in Gänze' die systematische Struktur ein und objektiviert sich erst a posteriori durch Einschalten der Kritik. Die kritische Aktivität schaltet sich lediglich als Entwickler von Vorstellungsbildern, Assoziationen, Zusammenhängen und Feinheiten des Systems ein, die im Augenblick, wo die wahnhafte Unmittelbarkeit statthat, bereits existieren und zur Zeit, auf dieser Stufe greifbarer Wirklichkeit, allein durch die paranoisch-kritische Aktivität ins Licht der Objektivität gerückt werden können. Die paranoisch-kritische Aktivität ist eine ordnende, schöpferische Kraft des objektiven Zufalls.' (13)

Das Vexierbild

Seit 1930 hat Dali immer wieder den paranoischen Prozeß als Kompositionsprinzip seiner Bilder beschrieben. Eine vorherrschende Figuration gibt es nicht. Der Betrachter hat vielmehr die Wahl mehrerer wahrnehmbarer Ansichten. Die 'bildnerische Nichtidentität', das Vexierbild setzt das Widerspruchsprinzip außer Kraft und 'triumphiert über die eindeutig verifizierbare Darstellung'. (14)

'Man muß sich klarmachen, dass es nur die Frage einer vehementeren paranoischen Intensität ist, um das Erscheinen eines dritten Bildes und eines vierten, und von dreißig Bildern zu erzwingen. In einem solchen Fall wäre es interessant zu wissen, was das erwähnte Bild nun wirklich darstellt, welches die Wahrheit ist: so stellt sich für den Verstand schließlich der Zweifel ein, ob man denken soll, dass die Abbilder der Wirklichkeit selbst nur ein Produkt unserer paranoischen Begabung sind.' (15)

Von diesem ver-rückten Standpunkt sind also alle Visualisierungen gleichwertig. Es kann nicht entschieden werden, ob die subjektiv bevorzugte Wahrnehmung wahr oder falsch ist. Es geht nicht darum, ein eindeutiges korrektes Abbild zu identifizieren. Daraus ergibt sich eine 'Demoralisierung des common sense' in der Dali die revolutionäre Funktion seiner Kunst sah. (16)

Die surrealistische Ethnographie selbst, könnte als eine Art Vexierbild verstanden werden, dessen Kompositionsprinzip paranoisch-kritisch ist. Eine Collage von Materialien mehrerer Finder. Eine Assemblage, die die Wünsche und Regungen der Finder widerspiegeln und somit ihrem Fund eine Interpretation verleihen.

Das Finden und Sammeln ist daher eine Tätigkeit an der alle im Projekt involvierten Personen beteiligt sind.

Claudia Lemke, Anthropologin und Lehrerin, ist freie Mitarbeiterin im MultiMedia-Studio Hamburg, Projektpartner im Modell "sense&cyber" des Landesverbandes der Kunstschulen Niedersachsen.

Anmerkungen:

(1) Agar, Michael H.: *The Professional Stranger: An Informal Introduction to Ethnography*, San Diego Academic Press, 1996, S. 4

(2) Geertz, Clifford: *The Interpretation of Cultures*, Basic Books, New York, 1973

(3) Clifford, James: 'On Ethnographic Surrealism', in ders. *The Predicament of Culture – Twentieth-Century Ethnography, Literature and Art*, Harvard University Press 1988

(4) Clifford, ebenda, S. 127

(5) Clifford, ebenda, S. 129

(6) ebenda, S. 146

(7) ebenda, S. 147

(8) ebenda, S. 130

(9) Rorty, Richard: *Contingency, Irony and Solidarity*, Cambridge University Press 1989, S. 73

(10) Gorsen, Peter: 'Der 'kritische Paranoiker', Kommentar und Rückblick' in Matthes, A.; Stegmann, T.D. (Hrsg.): *Salvador Dali – Unabhängigkeitserklärung der Phantasie und Erklärung der Rechte des Menschen auf seine Verrücktheit – Gesammelte Schriften*, Rogner & Bernhard, München 1974, Seite 430

(11) Perinaud, André: *So wird man Dali*, Verlag Fritz Molden, Wien 1974, S. 158 f

(12) Gorsen, ebenda

(13) Dali, Salvador: 'Die Eroberung des Irrationelen', in: Matthes, A. ; Stegmann, T.D. (Hrsg.) *Salvador Dali – Unabhängigkeitserklärung der Phantasie und Erklärung der Rechte des Menschen auf seine Verrücktheit – Gesammelte Schriften*, Rogner & Bernhard, München 1974, Seite 428

(14) Gorsen, Peter: 'Der 'kritische Paranoiker', Kommentar und Rückblick' in Matthes, A.; Stegmann, T.D. (Hrsg.): *Salvador Dali – Unabhängigkeitserklärung der Phantasie und Erklärung der Rechte des Menschen auf seine Verrücktheit – Gesammelte Schriften*, Rogner & Bernhard, München 1974, Seite 422

(15) Dali zitiert in: Gorsen, Peter: 'Der 'kritische Paranoiker', Kommentar und Rückblick' in Matthes, A.; Stegmann, T.D. (Hrsg.): *Salvador Dali – Unabhängigkeitserklärung der Phantasie und Erklärung der Rechte des Menschen auf seine Verrücktheit – Gesammelte Schriften*, Rogner & Bernhard, München 1974, Seite 422

(16) Gorsen, ebenda