

Im Gefängnis mit dem Virus und den Masken

Ein Essay zur Kunstpädagogik in Zeiten der Pandemie

Johannes Kirschenmann

Welch ein Fest: Das Virus ließ die Internetkultur so richtig viral gehen. Mit dem Virus verbreitete sich die Online-Kultur und hippe Kommunikationsformen erhielten durch die zurückgedrängten Begegnungen einen neuen Schub. Daneben traten mit Wucht die alten Bildmedien. Der Leichentransport durch italienische Militärlaster legitimierte in Deutschland die Schließung des öffentlichen Lebens und allabendlich verkündete die aufgeschreckte Politik im Sängertwist auf der Medienbühne neueste Ahnungen, Prognosen und düstere Prophezeiungen als Legitimation des nachfolgenden Seuchenschutzes. Aus der Nebelwand einer erschütterten Risikogesellschaft, die das Risiko der Bedrohungen durch ansteckend-tödliche Viren schon längst verdrängt hatte, tauchten Aluhüte auf, sinnfreies Neinsagen hatte Hochkonjunktur. Einzig die Virologen und Epidemiologen erinnerten an die Chance des rationalen Arguments aus wissenschaftlich basierter Erkenntnis. In solchen Ausnahmefällen geraten nicht nur kleine Kinder in die Regression als seelische Abwehr. Auch Erwachsene kehrten auf frühe Stufen des Wahrnehmens, des Denkens und des verunsicherten Fühlens zurück. Innen- und Außenwelt verloren ihre Konturen. Wesentliche Bedingungen sozialer Identität, das Gegenüber und die Einbettung in Formen von Gemeinschaft wurden untersagt. Räume der Spiegelung und Orte steter Vergewisserung durch Arbeit und diskursives Aushandeln von Sinn (wie in Schule und Peergroups) wurden ad hoc und ohne Konzept in digitale Begegnungen verlagert. Auf staatlicher Ebene ersetzten wissenschaftliche Momentaufnahmen aus einem weitgehend nur bedrohlichen, aber unerforschten Terrain demokratieessentielle Meinungsbildungsprozesse, die im Normalbetrieb irgendwann via Mehrheit staatliches Handeln legitimieren. Doch der Normalbetrieb musste ausgesetzt werden, soziale Differenzen und individuelle Beschädigungen ließen Verschwörungstheorien bei Abwesenheit von Vernunft und Intellekt ins Kraut schießen. Es war die hohe Zeit zurückgedrängter institutioneller und habitueller Rahmungen – keine Arbeit, keine Schule, kein Sport, keine Treffen. Die Erhitzungstemperatur in den ehemals vielleicht sozialen Medien stieg unerträglich an und am Siedepunkt wurde letztlich alles sagbar, besonders laut das rigorose Nein. Das Nein zu konkreten Schutzmaßnahmen war wohlfeil, vor allem von irrlichternden Geistern, die in der Warteschlange vor dem Bäcker bekundeten, noch nie das Virus gesehen zu haben und keinen Coronatoten zu kennen. Ein lautes und um Argumente verkürztes Nein meidet die Auseinandersetzung mit Komplexität. Moderne Gesellschaften, multikulturell verfasst, im Wandel von der Industrie- zur internetbasierten Dienstleistungsgesellschaft sind auch ohne virale Bedrohungen hoch komplex und allenfalls der Analyse am Stammtisch zugänglich.

Doch auch die Antipoden des Stammtisches schwiegen ratlos unter ihrer Zirkuskuppel, zum Teil auch beleidigt ob ihres Bedeutungsverlustes. Trotzig bekundete FRANK CASTORF, er wolle sich von Frau MERKEL nicht sagen lassen, er solle die Hände waschen. Hatte er einst seine Volksbühne am Rosa-Luxemburg-Platz in Berlin, musste er nun ohne jedes Publikum den frechen Buben geben und lamentierte, die deutsche Bevölkerung unterwerfe sich den Dekreten von Virologen und Politikern.

Auch andere verstummten gegenüber dem Wirklichkeitsverlust durch ein unsichtbares Virus. Umso lauter konnte dann durch den Finanzwissenschaftler STEFAN HOMBURG das staatliche Handeln in die Nähe der Nazidiktatur gerückt werden, während der von der linken Glaubensgemeinschaft gerne hofierte Philosoph GIORGIO AGAMBEN im Niedergang der Zivilisation die Negation von Kultur und Menschenwürde im Angesicht der Stoffmasken ausmachte. Analytisch viel schärfer trug der auch in der Kunstpädagogik gerne zitierte Lebensphilosoph WILHELM SCHMID mit seherischer Gabe vor: „Die ganze Welt ist eine Schicksalsgemeinschaft.“ So reden vermeintliche Intellektuelle, deren enges Studierstübchen keinen Blick durch die Butzenscheiben auf die soziale Wirklichkeit zulässt.

Diese Schicksalsgemeinschaft ist hochgradig in soziale Kästen getrennt und die Pandemie macht die Separierung einmal mehr deutlich. Ohnmächtig stehen die Bewohner der Großbauten im Münchner Hasenberg dem Versprechen der formalen Gleichheit in ihrer realen Ungleichheit gegenüber. Das dauerhaft gerade nicht einlösbare Freiheitsversprechen neoliberaler Ökonomie mit der grellen Standarte „*Verwirkliche Dich selbst! – optimiere Dich selbst!*“ wurde in seiner Brüchigkeit schon lange durchschaut, mit der Pandemie und dem Lockdown in der signifikanten Ungleichheit der Lebenschancen aber überdeutlich offenbar. Dass die Demütigungen zu Verweigerung, zu Protesten oder Verschwörungstheorien führten, kann nicht wundern. Unterstützung von XAVIER NAIDOO inklusive. Das soziale und materielle Auseinanderdriften der Gruppen, Klassen usw. wird in den USA besonders deutlich sichtbar – von einem geistig völlig irren Schwafler im Weißen Haus noch befeuert. In Deutschland greifen vorerst weitergehende sozialpolitische Mittel. Die Schicksalsgemeinschaft zeigt viele Facetten und Faces und ob der systemischen Realitätsverweigerung einstiger Weltmächte kommt Zufriedenheit hierzulande auf.

All dies wurde verschärft durch die geradezu einmalig spürbare Isolation. Wenn MICHEL FOUCAULT die moderne Gesellschaft noch als einziges Gefängnis beschrieb, dessen Ordnungsstrukturen wir als vereinzelte Individuen internalisiert haben, so forderte der Lockdown von der Party- und Eventgesellschaft eine bewusste Gefangenschaft außerhalb wesentlicher sozialer Räume und



Abbildung 1: Nándor Angstenberger: *Apocalypse Melancholia*, 2020, Mixed Media, 47 × 250 × 1,5 cm, Privatbesitz, Foto: G. Tenter

Bewegungen. Plötzlich und ohne jede Anleitung wurde die soziale Interaktion in die Enge isolierter Erfahrungszellen mit TV- und Internetanschluss gesperrt.

Lost in Paradise

Für Erwachsene wie Kinder und Jugendliche kam die Wucht der Corona-Pandemie völlig überraschend. Nach ersten Maßnahmen in Wuhan schienen rigide Eingriffe in die gesellschaftliche Freiheit mit drastischen Mitteln noch nicht denkbar zu sein. Der beachtliche medizinische Standard schien einer technisch-wissenschaftlichen Avantgarde Selbstsicherheit genug. Erst die hohe und sichtbare Mortalität im unvorbereiteten Norditalien ließ Vorsicht aufkommen. Konventionen verlieren zu sehen, Gewissheiten im Tagesrhythmus verdampfen zu sehen, stabilisierende Ideologien des Daseins als brüchig wegrutschen zu spüren, fordert immense identitätssichernde Arbeit am Ich. Ein erster Schritt ist die Abwehr und die Diskriminierung (auch wider besseres Wissen) des Fremden – „*dieses chinesische Virus!*“ Notwendige Veränderungen werden verdrängt oder wenigstens aufgeschoben, das unbefragte Einvernehmen bietet vorläufige Sicherheit. Der Psychoanalytiker HANS-JÜRGEN WIRTH erklärt dazu: „*Im stark ausgeprägten Konventionalismus kommt der Wunsch zum Ausdruck, durch die Identifikation mit Tradition, Konvention und dem, was als normal und vertraut empfunden wird, ein Gefühl der Sicherheit und des Aufgehobenseins zu erlangen und die Angst vor Neuem, Unbekanntem, Fremdem in Schach halten.*“ (WIRTH 2020) Aus der Psychologie mögen hier Hinweise für die Kunstpädagogik hilfreich sein: Mit der Distanz des Historischen im Kunst-Bild kann die Abwehr des Komplexen aus der Unmittelbarkeit der Gegenwart

gemildert werden. Historische wie mediale Distanz vermögen eher Aggregate der Reflexion und Selbstreflexion sein denn eine direkte, noch so wohlmeinende Aufklärung. Hinzu kommt, dass Modifikationen von Bewusstsein und gar Handlung nur im Kontakt mit anderen gelingt, letztlich als soziales Konstrukt, wenn auch mit verteilten und ungleichen Rollen. RILKES Erweckungsdiktum „*Du musst Dein Leben ändern*“ nach einem Besuch des Louvre im Anblick des spätarchaischen Kopfes eines Jünglings klingt allzu schön. Kunst verändert nicht das Leben, aber sie stößt an zur Reflexion über das beschädigte Leben. Nicht die ästhetische Emphase ist erstes Ziel eines Kunstunterrichts, sondern die Übung im Perspektivwechsel – durchaus ausgelöst aus initiiender ästhetischer Erfahrung.

Und die Kunst?

Am 18. April flehte in der Schwäbischen Zeitung MARTIN OSWALD, Professor für Kunstpädagogik an der PH Weingarten, um eine freiwillige Kunstpause nach der erzwungenen. Ihn schauderte vor niederschwelliger Betroffenheitskunst, auch aus der künstlerischen Provinz (OSWALD 2020). Kunst reagiert auf Gesellschaft – sie hat Stoffmasken gestaltet und die bleierne, beredete Sprachlosigkeit aufgegriffen und nicht selten mit künstlerischen Virennachbildungen in merkantiler Absicht beantwortet. (Vgl. z. B. die Werbeanzeige von MICHAEL BÜGLE für seine Cortenstahl-Stelen mit dem originellen Titel „Cordonen“ im Kunstforum 268, S. 17). Deutlich anspruchsvoller fasst der Berliner Künstler NÁNDOR ANGSTENBERGER (Abbildung 1) die Agonie in der rasch wieder ermatteten gesellschaftlichen Debatte um Aufbruch und Veränderung in eine böse Ahnung, die Ahnung einer Farce! Zu seiner Arbeit gab er

in einem E-Mailaustausch ein Statement: „Meine Idee zu dieser Arbeit war, durch Zusammensetzung zweier sehr unterschiedlicher Worte, die zwei grundverschiedene subjektiv wahrgenommene Assoziationen auslösen, einen vielleicht schwer zu definierenden Gemütszustand der momentanen Situation beschreiben. Diese momentane Situation ist allein schon ein definitionssuchender Umstand.

Diesen Umstand wollte ich mit APOKALYPSE MELANCHOLIA betiteln.

Am Anfang der Pandemie war tatsächlich eine konträr zur Situation gefühlte leichte Euphorie zu spüren, die nicht nur bei mir stattfand, aber auch bei vielen Kollegen und Freunden, die ähnliches beschrieben haben. Man hoffte, und das Hoffen war noch nie so nah an der Realität dran wie jetzt, dass ein gesellschaftlicher Ruck stattfindet, sowohl in der Politik als auch in der Gesellschaft. Aber das Hoffen hat sich leider als eine kurze Phase einer Farce herausgestellt, die Politik wünschte sich ausschließlich keine Veränderungen, alles wurde daran gesetzt das Niveau des alten Status Quo wieder zurückzuholen. Aus Euphorie entstand Wehmut, melancholische Rückblicke auf etwas, was nicht passiert ist, aber man war einfach so nah dran, und diese Chance wurde fallen gelassen. Die nächste Stufe, eine Steigerung der Enttäuschung und Wehmut, etwas verloren zu haben, was nicht einmal angeboten wurde, ist vielleicht Wut, Zorn, die ich mit Apokalypse beschreiben wollte. Meine Wortarbeit sollte diese Phase der Pandemie und ihre doch vielen

Einzelschicksale beschreiben. Das war zumindest meine Absicht.“

Es scheint, als hätten die apokalyptischen Reiter alles niedergetram-pelt. Doch gerade DÜRER hat mit seiner „Melencolia I“ nicht dem schwermütigen Rückzug das Wort geredet, sondern, mit Verlaub – in bester kunstpädagogischer Absicht – vorwärtstreibende Reflexion zum Programm erklärt.

Betreff: Kunstpädagogik und Kunstunterricht

Kunst und Kunstpädagogik neigen zur Selbstüberforderung. Doch wenn der Erstlingsroman von ALBERT CAMUS, „Die Pest“ (1947), rasch im Buchhandel vergriffen, im Homeoffice Eltern in eine historisch erzählte Pandemie versetzt, dann gilt es, mit den Kindern und Jugendlichen die Pandemie über den Kunstunterricht reflexiv, vielleicht auch kompensatorisch aufzugreifen. Ängste, Hoffnungen, Aktuelles – all dies sind Themen von Kunstunterricht wie der Kunst. Eine Doppelcodierung von Kunst speist ihr großes Reflexionspotenzial: Die ihr immanente Ästhetik resultiert aus der Aisthesis und fordert auf zur Wahrnehmungsschulung. Und, dann zum Zweiten, Kunst, ob historisch narrativ oder gegenwärtig konzeptuell, reagiert auf Lebensverhältnisse, sie malt die Apokalypsen an die Wand und sie kündigt, nicht selten naiv, vom rettenden Optimismus.

Die Höllen auf Erden von HIERONYMUS BOSCH oder die AIDS-Fotos von NAN GOLDIN schaffen die Folien und Erzählungen der Reflexion.



Abbildung 2: Jossse Lieferinxe: Der heilige Sebastian bittet für die Pestopfer, 1497-1499, Öl auf Holz, 81,8 x 55,4 cm, The Walters Art Museum



Abbildung 3: Arnold Böcklin (1827-1901): Die Pest, 1898, Tempera auf Tannenholz, 149,5 x 104,5 cm

Doch Vorsicht ist geboten, wenn die Heilserwartungen allzu groß sind. Kunstpädagogische Erfahrungen mögen das reflexive Weltverstehen befördern, sie stärken die Alterität als ein Verstehen des Anderen, sie sind aber kein Gesundheitsversprechen. Die jüngere Publikation von CHRISTIANE FUCHS „*Ich mach dich gesund ... Kulturelle Bildung und Gesundheitsförderung*“ bei kubim-online weckt falsche Hoffnungen.¹ Als Leiterin von „StadtKultur“, einem Netzwerk bayerischer Städte, und dort des aktuellen Projektes „gesundmitkunst“ in 20 Museen Bayerns, darf Promotion mit Schlagseite erlaubt sein.

Wenige Felder einer reflexiven Kunstpädagogik sollen das Terrain konturieren – und zugleich weiter öffnen, die wiederkehrenden Ängste, Aktuelles, Hoffnungen in unserer komplexen späten Postmoderne auch im Kunstunterricht aufzugreifen. Im alten Streit um wissenschaftliche versus künstlerische Erkenntnis hilft es nichts, wenn der Kunstunterricht einer wissenschaftlichen Analyse naheilt, sich dieser bedient und diese dann modifiziert – so könnte ULRICH BECK in seiner legendären „*Risikogesellschaft*“ nach Tschernobyl interpretiert werden (1987, S. 95). Künstlerische, ästhetische und gestalterische Erfahrung ist in einer anderen Erkenntnisphäre zu gewinnen. BECK ist deshalb aus kunstdidaktischer Perspektive zuzustimmen, wenn er konstatiert: „*Erst beim Schritt zum zivilisatorischen Risikobewusstsein wird das alltägliche Denken und Vorstellen aus den Verankerungen mit der Welt des Sichtbaren herausgelöst.*“ (ebd., S. 98) Genau darum kann es im Kunstunterricht gehen: Unmittelbare Verankerungen lösen, das Ästhetische auch vom Ethischen her zu betrachten und in hermeneutischer Offenheit die Differenz des Risikos von Nichtwissen zulassen.

Im Kunstunterricht kann z. B. über die Figur des standhaft gläubigen und deshalb heiligen SEBASTIAN Glauben (im religiösen Sinne), Irrglauben und wissenschaftliche Rationalität über historische Bilder diskutiert werden.

Die Kunstgeschichte stellt viele Zeugnisse vor, die die Pest als steten Schrecken der anbrechenden Neuzeit mit ihren Handelskontakten illustrieren. Noch war der hermetische Glaube näher als wissenschaftliche Vernunft. Im Heiligen- oder Motivbild wurde die gläubige Impfung gegen den Erreger gesucht. Bei JOSSE LIEFERINXE (Abbildung 2) ist die Frage einer sündigen Schuld der Pestopfer zumindest unentschieden. Sie werden völlig umhüllt beerdigt, sie erhalten Fürbitten, mitleidende Zuwendung und der streng gläubige SEBASTIAN, an dessen Haltung kein Zweifel besteht, lenkt die strafenden Pfeile auf sich. Noch wird die Ursache des Pesttodes im individuellen Fehlverhalten gesehen, doch es ist eingeordnet in den ewigen Widerstreit zwischen Gut und Böse, der über der Stadt tobt. Bis auf die Totengräber halten alle eine mittlere Distanz – zur Ansteckung wie zur Sünde.

Für ARNOLD BÖCKLIN als Symbolisten eignete die Pest als Bedrohung der modernen Zivilisation (Abbildung 3). Aller Fortschritt wurde von den Symbolisten skeptisch kommentiert. Gegen die Naturgewalt des Schwarzen Todes auf dem monströsen Drachentier kann, so die bittere Erkenntnis der später formulierten Dialektik der Aufklärung, der moderne Mensch nichts ausrichten. Vielleicht ist die technische Revolution mit all ihren Fortschritten in den Wissenschaften, letztlich mit ihrem Ziel der totalen Naturbeherrschung schon gescheitert, bevor sie ihre großen Triumpfe jenseits der Dampfmaschine ausspielen konnte. Während zur Zeit der Bildentstehung die Pest in Indien wütete, wurde zuvor BÖCKLINS kin- derreiche Familie von Typhus und Cholera heimgesucht. Er verstarb



Abbildung 4: Pietro Longhi (1701–1785): *Casino (Il ridotto)*, ungefähre Zuschreibung 1720 bis 1790, Öl auf Leinwand, 85 x 101,5 cm, Rijksmuseum Amsterdam

zwei Jahre später in Folge einer Influenza-Erkrankung.

Die Bilder von JOSSE LIEFERINXE oder ARNOLD BÖCKLIN rücken die Pandemien in die Distanz des historischen Abstandes und erlauben gerade deshalb die impliziten Fragen nach den Seuchen, den Umgangsweisen und Erklärungen, den Ausgrenzungen und rationalen wie irrsinnigen Schutzmaßnahmen. Der Bayerische Rundfunk stellt zur (Kultur-)Geschichte der Seuchen eine mehrteilige TV-Reihe zur Verfügung.² Ein breites Literaturangebot lässt profunde Recherchen zu, z. B. bei in der „Geschichte der Seuchen in Europa“ (VASOLD 2015).

Masken – ein Accessoire vor der Pandemie

Venedig feiert heute den Karneval auch mit Schnabelmasken. Als Handelshafen ersten Ranges im Spätmittelalter war Venedig ein erster Umschlagplatz für Viren. Die Schnabelmaske sollte den Pestarzt wie den Gondoliere bei der letzten Überfahrt der an Pest Verstorbenen zum Friedhof vor der Pest schützen. Gegen den üblen Geruch um die Pest waren im Schnabel Gewürze für einen besseren Duft eingelagert. Doch viel mehr galt die Maske und der schwarze Umhang noch als Garant der Anonymität: Weder Arzt noch Bestatter wollten mit der Pest und ihren Toten identifiziert werden. Zu groß war die Gefahr der Stigmatisierung.

Doch die Geschichte der Maske begründet sich nicht nur im Schutz vor Ansteckung. Sie führt in die von der Ethnologie unterschiedlich und nach regionalen Bräuchen erzählten Verwendungszwecke. In den europäischen Kulturen geht es immer um ein Moratorium, das die Identität versteckt oder – temporär – eine andere zum Rollenspiel vorgibt. Die auch in PIETRO LONGHIS Genrebildern (Abbildung 4) häufig zu sehende Halbmaske, die „Moretta muta“ kam als Halbmaske vom Theater, wo sie das deutliche Sprechen erlaubte. Bis zur Mitte des 18. Jahrhunderts gilt diese Halbmaske jenseits einer Commedia dell Arte als absolut frauenfeindliches Requisit: Die mit schwarzem Samt bezogene Maske für Frauen hatte keinen Schlitz für den Mund. Die Trägerin, der Bezeichnung nach eine „schweigende Mohrin“ (also Dienerin) hatte einen auf der Innenseite der Maske angenähten Knopf im Mund zu halten – so presste sie die Maske an

das Gesicht und war zur Sprachlosigkeit verurteilt. Fast immer wurde die Maske im Zusammenhang einer weiteren Verkleidung getragen und ebenso galt sie mal als Festkleid am Feiertag oder mal als Tarnung vor den nachstellenden Gläubigern und Steuereintreibern. Die Anonymität als Spiel hinter der Maske gab PIETRO LONGHI in seinen Sittenbildern der venezianischen Aristokratie wieder. In Venedig wurde das Tragen der Maske weit über den Karneval hinaus ausgedehnt, erst die napoleonische Besetzung reduzierte die Verkleidung hinter Kostüm und Maske, bis im 20. Jahrhundert der Karneval als Tourismusattraktion alte Konventionen in kommerzieller Absicht aufleben ließ.

Mit der Maske kommt die Lust an der Verwandlung zum Ausdruck. Sie schützt die Identität, mit der Maske werden in einem Moratorium vom Alltag expressive Handlungen möglich, die in der Ambivalenz beim Gegenüber Angst und Erschrecken auslösen wie etwa bei den schauerlichen Halloweenmasken. Die so provozierte Angst bereitet Lust im Gefühl der Macht beim Maskenträger. Die Verwandlung über die Maske wird in der süddeutschen Fasnacht als zeitlich begrenztes Privileg des Aufbegehrens gegen die Obrigkeit als eine Lust des Rollentausches deutlich. Kinder tragen Masken, um ihre Spielgefährten zu erschrecken, um als Hexe oder Ritter Macht auf Zeit zu gewinnen.



Abbildung 5: Maske in anderen Kulturen, hier aus Guatemala. Bemaltes Holz, wahrscheinlich die Indianerin Malinche, San Cristóbal Tototincapán, Museum der Weltkulturen Frankfurt/M. Foto: J. Kirschenmann

In interkultureller Perspektive breitet die Ethnologin MONA B. SUHRBIER die unterschiedlichen Masken zur Verarbeitung kultureller Gegensätze am Beispiel Lateinamerikas aus (Abbildung 5). Über eine dramatische Maskierung als Verzerrung wird von den Indianern der fremde Spanier schon in kolonialer Zeit „mit hervorstechenden blauen Augen, roten Bärten, langen spitzen Nasen, weißem Haar oder kahlköpfig“ dargestellt (SUHRBIER 1999, S. 165). Die Angst vor dem Fremden wird gebannt, indem er ins Lächerliche gezogen wird, die Insignien seiner Macht werden ebenso lustvoll ironisiert. SUHRBIER macht auf die entlastende Funktion des Maskenschauspiels

aufmerksam: Ohne Maske ist der Kontakt direkt, persönlich, mit dem Fremden allein. Im Ensemble der Masken tritt an die Stelle der individuellen Beziehung das Gemeinsame. „Das, Wir‘ findet in der dramatischen Inszenierung zusammen und hält dem „Anderen“ den Spiegel vor: die Maske. In der Maske wird der Fremde auf das Wesentliche reduziert und stereotypisiert. Vor dem ‚Wir‘ verliert er seine Individualität, er wird zum Klischee“ (ebd.). Angst und Abwehr werden über die Maske und ein kollektives, spielerisches Aufheben kommunikativer Strukturen im Verbergen zeitweilig gebannt.

Sozialer Abstand

Identität und ein stabiles Ich resultieren immer im sozialen Geflecht von Gruppen und Gesellschaft. Interaktion und Kommunikation sind die Konditionen gelingender, sozialisatorischer, integrierender Aushandlungen. Zur konkreten „Aktivierung“ forderte FRANZ ERHARD WALTHER das Publikum während seiner Ausstellung im Sommer 2020 im Haus der Kunst in München auf (Abbildungen 6a und 6b). Erst in der Nutzung konnte sich sein aus 58 Objekten bestehendes Schlüsselwerk in der zentralen Halle vollenden. Der „Erste Werksatz“ von FRANZ ERHARD WALTHER aus den Jahren 1963 bis 1969 musste kurz nach der Vernissage im Lockdown wie alle anderen Arbeiten dieser umfassenden und sehr späten Retrospektive unter Verschluss. Doch nach der Wiedereröffnung animierte das Kollektiv „Tanzquelle“ die zaghaften Besucher und Besucherinnen, in die Stoffbahnen und Textilschlaufen einzusteigen. Zwei oder vier Personen näherten sich an, entfernten sich wieder, bildeten temporäre plastische Gebilde. Nur im Abstand, in Annäherung und der labilen Balance, die sich einzig im Einverständnis von zwei oder vier Personen halten ließ, konnten die hellen Stoffbahnen als Diagramm oder raumgrafisches Notat einer sozialen Interaktion gelingen. Vor über 50 Jahren eronnen, fern von auferlegten und vernünftigen Abstandsgeboten, behauptete WALTHER mit dem „Ersten Werksatz“ Handlung als Werk im klassischen Sinne. WALTHER skizziert im Interview seinen frühen Ansatz, der heute ikonisch für sein Œuvre steht: „Zunächst war es mir darum gegangen, die Objekte, wie sie in der Kunst vertraut waren, aufzulösen. Sie waren immer werkhafte, was ich dagegen wollte, war, dass Werk aus Handlung entsteht. (...) Die Idee war ja, dass, wenn man mit den Werkstücken hantiert, sie eine andere Bedeutung annehmen, als wenn man sie lediglich betrachtet. In der Handlung wurden sie sozusagen instrumentell. So wurde bald der gesamte Körper einbezogen und die Werkhandlungen auf mehrere Personen ausgeweitet.“ (WALTHER in METZGER 2005, S. 213) Es ist in Walthers Werklauf logisch, auf die Teledistanz des Internet, auf Onlinebegegnungen, auf Partnerbörsen und digitale Likes wie Hatespeech mit den Aktivierungen aus den ersten, sehr analogen und taktil bestimmten Künstlerjahren zu reagieren. Die unvorhersehbare Distanzierung in der Pandemie gibt dem „Ersten Werksatz“ eine besondere Pointe.

Auch die „Modified Social Benches“ von JEPPE HEIN auf der Skulpturen Triennale in Bingen a. Rh. fordern auf, die trennende Schwelle zwischen Werk und Betrachter zu überschreiten. Nicht die visuelle Anschauung, sondern die unmittelbare Auseinandersetzung durch Berühren und taktiles Erfahren lösen neben einer ersten Irritation Kommunikation aus. Nicht die Abstandsregeln in der Seuchenbekämpfung haben HEIN zu dieser Skulptur gebracht, sondern die Beobachtung in Kopenhagen, dass viele Parkbänke aus dem öffentlichen Raum entfernt wurden, um dem Vandalismus seine Gegenstände zu entziehen. HEINs Skulpturen laden nicht ein, sie wie eine Parkbank zu nutzen, sie sind dysfunktional, unbequem. Sie



Abbildung 6a und 6b: Franz Erhard Walther: *Erster Werksatz*, 1963 bis 1969, 58 Objekte aus Baumwollstoffen, Schaumstoff, Holz und verschiedenen anderen Materialien. Verschiedene Maße. Detailsicht der Ausstellung Haus der Kunst München, 2020. Foto: J. Kirschenmann

fordern aber auf, über den öffentlichen Raum und seine Funktionen neu nachzudenken. Gegenüber dem privaten Raum der erzwungenen Isolation bietet der öffentliche Raum große und neue Chancen der sozialen Gestaltung. Mit und ohne Corona ist dieser Raum stete Aufforderung zu kunstpädagogischer Intervention. Das kann nur didaktisch eingebettet sein in ein übergeordnetes Ensemble gesellschaftlich verantwortlicher Kunstpädagogik: Die ökologische Katastrophe in Folge des Klimawandels fordert jetzt schon täglich mehr Tote als Corona, sie löst gewaltige Migrationsbewegungen aus und fordert auf, das Verhältnis von Ästhetik und Ethik auch kunstdidaktisch immer wieder neu zu denken. Die notwendige Vorstellungskraft dazu bleibt hier zu oft noch im Horizont festgelegter Konventionen und tradierter Klischees, die eine Gesellschaft und ihre jeweils gängigen Bilder und Begriffe bestimmen. Das bedingt ein künstlich eingeschränktes Gesichtsfeld, das den Einzelnen einen Blick auf die Fülle der Denk- und Gestaltungsmöglichkeiten in Wirklichkeit nicht ohne Weiteres erlaubt. Schon PLATONS gefesselte Menschen in der „Höhle“ einer eingerichteten Gesellschaft waren nicht nur an Armen und Beinen im Handlungsspielraum des „Man“ gefesselt. Sie werden also nicht nur daran gehindert, den gewohnten Raum zu verlassen, sondern sie sind auch am Kopf gefesselt. Der Kopf wird dadurch starr gehalten und keine Blickwendung ist erlaubt, sodass alle nur in eine Richtung und auf den gleichen Schattenwurf der Dinge schauen. Solange man sich dessen nicht bewusst wird, hält man diese Blickbahn für die einzig mögliche und nimmt soziale Konventionen, normative Vorgaben und Tabus einer Zeit für ganz selbstverständlich und setzt sie damit absolut. Die Befreiung, die PLATON als zentrale Bildungsaufgabe formuliert, bestünde darin, erstmal den Kopf von den Fesseln



Abbildung 7: Jeppé Hein: *Modified Social Benches*, 2020, verschiedene Maße, weißlackiertes Holz, Skulpturen Triennale Bingen. Foto: G. Tenter

des scheinbar nur so und nicht anders Denk- und Vorstellbaren zu befreien, ihn reflexiv zu wenden und neue Blickwinkel und Perspektiven im Gegenwärtigen und für den Entwurf des Zukünftigen zuzulassen (HUTFLÖTZ 2014). Auch unter dem pandemisch notwendigen Oktroi ist Kunstunterricht mehr denn je ein Ort der utopischen Entwürfe, jenseits tagesaktueller Seuchen, Viren und Infekte (vgl. KUNST+UNTERRICHT Themenheft Utopien, Heft 443/444, 2020).

1 Quelle: <https://www.kubi-online.de/artikel/ich-mach-dich-gesund-kulturelle-bildung-gesundheitsfoerderung>

2 <https://www.br.de/mediathek/video/die-geschichte-der-seuchen-folge-1-6-das-grosse-sterben-pest-typhus-und-cholera-av:5dbfec9bb85f3c001928cc59>

Literatur

Beck, Ulrich: *Risikogesellschaft. Auf dem Weg in eine andere Moderne*. Frankfurt/M. 1986

Hutflötz, Karin: *Nach welchem Bild bilden wir? Eine philosophische Bildbetrachtung zu Platons Höhlengleichnis und Albert Camus' „Der Mythos von Sisyphos“*, in: *Bild und Bildung*. Hg. von Barbara Lutz-Sterzenbach et al, München 2014, S. 41–57.

Metzger, Rainer: *Von der Ganzheit des Fragments. Ein Gespräch mit Franz Erhard Walther*. In: *Kunstforum Bd. 175/2005*, S. 210–255.

Oswald, Martin: *Verschont uns! Warum auf die erzwungene Kunstpause eine freiwillige folgen sollte*. In: *Schwäbische Zeitung*, 18.4.2020, S. 10

Suhrbier, Mona B.: *Fremde Menschen und fremde Götter: Die Verarbeitung kultureller Gegensätze in Lateinamerika*. In: *Mythos Maske. Ideen, Menschen, Weltbilder*. AK hrsg. von Eva Ch. Raabe, Frankfurt/M. 1992, S. 153–183

Vasold, Manfred: *Grippe, Pest und Cholera. Eine Geschichte der Seuchen in Europa*. Stuttgart 2015.

Wirth, Hans-Jürgen: *Warum fallen wir so schnell zurück in alte Verhaltensweisen*. In: *Spiegel online vom 02.07.2020*; Quelle: <https://www.spiegel.de/psychologie/corona-krise-warum-faellt-es-uns-so-schwer-unser-verhalten-zu-veraendern-a-c8af643a-fcda-447d-a80b-d547fa7b78f4>