

Sich in Erfahrung begeben

Was hat künstlerisches Denken und Handeln mit Supervision zu tun?

Text: Anna Malunat

Was tun wir als als Supervisor*innen genau, wenn wir handeln? Welche Ansätze und Konzepte stehen uns über die Selbstbeobachtung hinaus zur Verfügung, um die spezifische Eigenart unserer Arbeit zu erklären?

Der folgende Text ist ein Versuch, die Relation von künstlerischen Arbeitspraktiken und supervisorischer Praxis zu bestimmen und etwaige Parallelen und Überschneidungen aufzuzeigen.

Was ist überhaupt Kunst?

Wenn wir über Kunst sprechen, liegt diesem Sprechen (und Denken) zumeist die implizite Annahme zu Grunde, wir wüssten, über was wir sprechen. Diese Annahme beinhaltet auch eine klare Trennlinie zwischen etwas, das wir Kunst nennen, und allem anderen, das diese Bezeichnung nicht verdient: „Kunst ist Kunst. Alles andere ist alles andere.“ (Ad Reinhardt 1998: 994). In der Tat ist eine genauere Bestimmung des Kunstbegriffs gar nicht so einfach. Kunst wurde nicht nur durch die Jahrhunderte in den verschiedenen Epochen unterschiedlich definiert, sondern ist auch heute noch Gegenstand zahlreicher Diskurse, die vor allem von Künstler*innen selbst und den Institutionen vorangetrieben werden. Künstler*innen thematisieren diesen Diskurs in ihrer Praxis und durch ihre Praxis. (Beispielsweise erklärte Marcel Duchamp mit seinen sog. objets trouvés Alltagsgegenstände wie etwa einen Garderobenhaken oder ein Pissoir zu Kunst und stellte sie in einem Museum aus. Mit diesem Tun provozierte er nicht nur, sondern er ironisierte und befragte die Gültigkeit des damaligen Kunstbegriffs.)

Ein genauerer Blick auf diesen sich in kontinuierlicher Wandlung befindlichen Begriff erscheint also lohnenswert, um den Ausgangspunkt zu bestimmen, von dem aus die Frage überhaupt gestellt werden kann, in welcher Relation Kunst und Supervision zueinander stehen (könnten).

Die ältesten Kunstgegenstände stammen aus der Steinzeit und sind ca. 40000 Jahre alt. Es handelt sich im Wesentlichen um geschnitzte Elfenbeinfiguren, Knochenflöten und um Höhlenmalereien. **Das Auftreten von Kunst wird als ein Indikator zur Bildung von Bewusstsein und menschlichem Denken gesehen.** Anders als andere Fundstücke wie zum Beispiel Werkzeuge und Gefäße erfüllten die Kunstgegenstände und Malereien keinen unmittelbaren Zweck und Nutzen zur Lebenserhaltung. Man vermutet, dass sie bei rituellen und kultischen Handlungen eingesetzt wurden und somit auch sozialen Aspekten dienen. In der Antike war der Kunstbegriff sehr weit gefasst. Er bezeichnete alle Tätigkeiten des Menschen, die auf besonderen Fähigkeiten, Fertigkeiten und Geschicklichkeit basierten, wie etwa die Beherrschung eines Handwerks oder einer bestimmten Technik, aber auch das Verfügen über Wissen in einem bestimmten Bereich, z.B. der Heilkunst. **Kunst war ein Hand-Werk.** Künstler hatten dementsprechend eine geringe gesellschaftliche Stellung, da sie im Gegensatz zur aristokratischen Oberschicht ihren Lebensunterhalt mit körperlicher Arbeit verdienen mussten. Im alten Griechenland wurden sie abwertend als „Banausen“ (am Ofen Arbeitende) bezeichnet. Auch im Mittelalter behielten sie den Status als Handwerker weitgehend bei. Kunst wurde meist von Kirchen und Klöstern in Auftrag gegeben und diente in erster Linie der Verbreitung religiöser Inhalte.

Erst in der Neuzeit erfuhren Kunst und Künstler*innen eine vollkommen neue Bewertung: Der aus sich selbst heraus schaffende Mensch galt fortan als Genie. **Als schöpferisches Individuum trat er in Konkurrenz zum Schöpfergott, und so wurde Kunst gleichsam zu etwas Übermenschlichem, annähernd Gottähnlichen.** Die geistige Leistung, der Einfall, die Idee und die Originalität waren mindestens genauso wichtig wie technische Perfektion. Künstler*innen traten zum ersten Mal als Individuen in Erscheinung, die ihre Werke selbstverständlich auch signierten. Die Künstlerbiographie entstand als neue Literaturgattung.

In der klassischen Moderne war nicht mehr das „Wahre, Gute und Schöne“ das oberste Ziel des

künstlerischen Schaffens und nicht mehr die möglichst naturgetreue Nachahmung, sondern vor allem die Ausdrucksstärke. Künstler*innen und Künstlergruppen waren auf der Suche nach ganz neuen Ausdrucksformen und experimentierten mit Formen und Techniken, um die bis dahin geltende normative Ästhetik zu überwinden. Diese Bestrebungen differenzierten sich in mehrere parallele Stilrichtungen aus. Im Impressionismus etwa brachten bildende Künstler*innen subjektiv-sinnliche Wahrnehmungen und flüchtige Eindrücke auf die Leinwände.

Für den heute geltenden Kunstbegriff lassen sich folgende vorläufige Schlüsse ableiten: Es gibt keine allgemeine Definition von Kunst und es gibt keine normativen Regeln mehr, um Kunst zu beurteilen. Das Schöne und das Ästhetische oder die möglichst genaue Nachahmung der Natur sind nicht mehr oberstes Ziel. Gleichzeitig gibt es auch keine zeitgenössischen Stilrichtungen mehr, wie es noch Ende des 19. und Anfang des 20. Jahrhunderts der Fall war. **Kunst drückt eine innere Notwendigkeit einer*r Künstler*in aus. Die Grenze zwischen Kunst und Nicht-Kunst ist immer wieder neu zu diskutieren und zu definieren.** Dabei spielen zum Beispiel die Zweckfreiheit von Kunst, die Frage nach der Beherrschung des Handwerklichen als Voraussetzung für künstlerisches Schaffen sowie das Vorhandensein des Erfinderischen, Originellen, Neuartigen eine Rolle.

Wie arbeiten Künstler*innen?

In den letzten Jahren ist eine weitere Perspektive auf Kunst hinzugekommen, bei der die Arbeitsweisen von Künstler*innen im Mittelpunkt stehen. Es gibt heute unverkennbar ein verstärktes Interesse am Transfer künstlerischer Arbeitsweisen, Strategien und Erkenntnispraktiken, das vor allem von der Wirtschaft ausgeht, denn in vielen Unternehmen stoßen die herkömmlichen Planungs-, Handlungs- und Problemlösungsstrategien in einer sich rasant verändernden Umwelt an ihre Grenzen. Da klingt ein Import künstlerischer „Methoden“ verheißungsvoll: „Und nun wird diese Insellage Kunst nicht nur als gesellschaftsfähig, sondern vielleicht sogar als betriebsfähig in Augenschein genommen. Eine unverbrauchte Ressource für anderes Handeln, deren unkonventionelle Zugangsweisen eine Art Muster für unkontrollierbare Vorgänge hervorgebracht hat. So hofft man jedenfalls.“ (Bertram 2012)

Ursula Bertram, emeritierte Professorin für Kunst und Kunstwissenschaft und selbst Künstlerin, bietet dabei eine geeignete Begrifflichkeit an, indem sie von „künstlerischem Denken und Handeln“ spricht. Da es für die Entstehung von Kunstwerken – anders als zum Beispiel in der Wissenschaft – keine Regelsysteme gibt, die dem Entstehungsprozess zu Grunde gelegt werden und als Orientierung dienen können, **müssen sich Künstler*innen jedes Mal erneut in eine totale Offenheit hinein begeben** und in dieser Unsicherheit navigieren. Dazu bedarf es einer Art zu denken, die nicht verstandesgeleitet und nicht zweckrational ist und deren Logik sich nicht auf kausale Zusammenhänge bezieht. Ursula Bertram bezeichnet diese Art zu denken als „*non-lineares Denken*“. **Non-lineares Denken und Handeln sei dabei keineswegs auf Kunst beschränkt, sondern in anderen Bereichen genauso möglich.** Allerdings, betont Bertram, handele es sich nicht um eine einfach anwendbare Kreativitätstechnik: *„Das Muster der Kunst, das uns Bilder gibt, Bewegung, Tanz, Klänge, Farben und unsere Fantasie entfacht, ist kein Kleid, es ist eine Haut. Es lässt sich nicht einfach ausziehen und weitergeben. Das Muster muss mit der Person wachsen, ganz langsam, Schicht für Schicht. Es existiert nicht als käufliches Produkt, auch nicht in der Verpackung einer Kreativtechnik. Es bedarf eines Prozesses, der eine Haltung hervorbringt.“*

Bertrams Beschreibungsversuche sind im Grunde aus einer Verneinung heraus entstanden. Wie sie selbst feststellt, entwickelt Bertram sie aus *„einer Antithese von linearer Berechenbarkeit und Logik“* heraus. Damit wird allerdings noch nicht ausreichend deutlich, was bei einem solchen Prozess des *Navigierens im Offenen* genau geschieht.

Zwei interessante Erklärungsmodelle für künstlerisches Arbeiten, die eine genaue Beschreibung der Handlungsweisen innerhalb dieser Prozesse beabsichtigen, liefern der Soziologe Fritz Böhle sowie der Kulturwissenschaftler Martin Tröndle.

Ähnlich wie Bertram geht Böhle von der Notwendigkeit aus, dass es angesichts der sich

verändernden Umwelt- und Arbeitsanforderungen unvermeidlich ist, das individuelle Handeln und Formen der Kooperation an diese anzupassen. Infolge der Zunahme von Ungewissheiten und Unbestimmtheit in Arbeitsprozessen wird die Fähigkeit zu improvisieren dabei immer wichtiger. Während insbesondere in der Arbeitswelt davon ausgegangen wird, dass in erster Linie ein planmäßiges, vernunftgesteuertes und intentional ausgerichtetes Handeln geboten ist, um Probleme zu lösen und Ziele zu erreichen, beschreibt Böhle eine andere, bisher wenig beachtete Seite von Arbeit, die er „*erfahrungsgeleitet-subjektivierendes Handeln*“ nennt.

Erfahrungsgeleitet nennt Böhle diese Art zu handeln „*im Sinne des prozessualen Erfahrens, Erfahrung-machens sowie Sich-in-Gefahr-Begebens*.“ Damit meint er nicht das Zurückgreifen auf Erfahrungswissen im Sinne bereits bekannter Routinen, sondern das Erkunden von Neuem, bisher völlig unbekanntem Terrain (=Sich-in-Gefahr-begeben) und das praktische Eruiieren von Möglichkeiten der Problemlösung. Eine genauere Betrachtung dieser Handlungsweise „*lässt ein herantastendes, explorativ-entdeckendes und dialogisch-interaktives Vorgehen erkennen*. Die Beziehung zur Umwelt ist dabei eine völlig andere als beim rational gesteuerten, objektivierenden Handeln. Hier wird das Ich als getrennt von der Umwelt wahrgenommen. Es sieht sich einem wissenschaftlich begründeten Wissen und überprüfbaren Informationen gegenüber, analysiert diese und wertet sie verstandesmäßig aus, um auf dieser Grundlage Handlungsschritte zu planen **Beim subjektivierenden Handeln bilden das Ich und die Umwelt viel mehr eine Einheit.** *Subjektivierend* meint, sich handelnd die Umwelt zu eigen zu machen, mit der Umgebung so verbunden zu sein, dass ein kontinuierlicher Dialog mit den Dingen und den Eigenschaften der Umgebung besteht, um „*das eigene Handeln und die eigenen Absichten in Abstimmung mit den jeweiligen Gegebenheiten, ihren Widerständen wie auch Potenzialen zu realisieren*.“ Als Vergleich zieht Böhle das Improvisieren in der Jazzmusik heran. Hier gibt es zwar Vorgaben im Sinne von Harmonien, Tonfolgen und den Eigenschaften der einzelnen Instrumente. Dennoch werden ohne vorherige bewusste Planung im Augenblick Entscheidungen getroffen wie diese auch manifest werden.

Bei dieser Art zu handeln und zu arbeiten spielen die sinnliche Wahrnehmung und das Körperempfinden eine große Rolle. Es bedarf eines Modus erhöhter Aufmerksamkeit vor allem für vielschichtige und diffuse Eigenschaften von Situationen, wie Atmosphäre, Stimmigkeit, u.ä.. Während die sinnliche Wahrnehmung und das Körperempfinden in Arbeitsprozessen sonst oft als störend empfunden werden, weil sie als täuschungsanfällig gelten, und der Körper so zum reinen technischen Hilfsmittel degradiert wird, sind hier die sinnliche Wahrnehmung und die damit verbundenen Empfindungen wichtig. Sie sind Hinweisgeber und helfen dabei, interpretierend und imaginierend komplexe Situationen zu erfassen.

Wie wird aus Nichts ein Werk?

Auch der Kulturwissenschaftler Martin Tröndle untersucht die Arbeitsweise von Künstler*innen. Er fokussiert vor allem auf den Entstehungsprozess von Kunstwerken: „*Höhere Wesen befahlen: rechte obere Ecke schwarz malen!*“ *pointiert Sigmar Polke im Titel eines seiner Werke – und gibt damit nicht zuletzt den Blick darauf frei, dass eine methodologische Diskussion jenseits technischer Handwerklichkeit in den Künsten kaum geführt wird.*“

Tröndle sucht zu verstehen, wie „*aus Etwas bzw. aus Nichts ein Werk wird*“. Seine These ist, dass der Werkentstehung ein Selbstorganisationsprozess im Sinne der Systemtheorie Luhmanns zu Grunde liegt. Alle Elemente eines Werkes – in der Malerei sind das zum Beispiel Farben und Formen – stehen in einer spezifischen Ordnung zueinander, die für jedes Werk einzigartig und stimmig ist. Daraus kann also keine Regel abgeleitet werden, die bestimmt, auf welche Weise einzelne Elemente in Beziehung zueinander gesetzt werden sollten und die auch für das nächste Werk Gültigkeit besitzt. **Bei der Arbeit an einem Werk sind Künstler*innen, abgesehen vom Material, anfangs mit einer völligen Offenheit konfrontiert. Jedes hinzukommende Element wirkt dann konstituierend, denn es bildet sich ein Kontext für die nachfolgenden Elemente.** Mit fortschreitendem Arbeitsprozess reduziert sich daher die Anzahl der Möglichkeiten für weitere Gestaltungsschritte, denn es zeigen sich Ansätze einer Musterbildung. **Eine Ordnung wächst.** Künstler*innen sind fortwährend in Interaktion und Kommunikation mit dem im Entstehen begriffenen Kunstwerk. Sie müssen sich dann der entstehenden Ordnung, die sie selbst geschaffen haben, mehr und mehr beugen: „*Zugespitzt lässt sich sagen: Nicht der Künstler schafft*

das Werk, sondern das Werk schafft sich durch den Künstler.“

Die Entwicklung hin zu einem fertigen Werk ist nicht rational erklärbar und sie verläuft nicht linear, sondern es ereignen sich mehrere Phasensprünge. Plötzlich taucht etwas Neues auf, das so lange Zeit nicht erkennbar war. Diese Entstehung einer neuen, unvorhergesehenen und spezifischen Ordnung macht die Einmaligkeit und Qualität des Kunstwerks aus.

Um das konkrete Geschehen während des künstlerischen Arbeitsprozesses zu fassen, greift Tröndle auf ähnliche Beschreibungen zurück wie zuvor Böhle: *„Die Konzentration liegt dabei ganz auf dem Prozess des Machens – bei dem die Grenze von Innen und Außen verschmilzt. Der Künstler geht gleichsam im Prozess auf, das entstehende Werk zwingt ihn immer mehr in seine Umlaufbahn.“*

Während des künstlerischen Tuns sei *„die Dualität von Körper und Geist aufgehoben“*; Künstler*innen verfügten statt dessen *„über ein intuitives, verkörpertes Handlungswissen (Embodiment), das sie über Jahre hinweg durch ihre Erfahrung ausgebildet haben.“*

Eine spezifische künstlerische Intelligenz bestehe eben in der Fähigkeit *„die Wechselwirkung von innerer und äußerer Repräsentation extrem zu verdichten und den Gestaltungsimpulsen, die sich im Prozess ergeben, zu folgen. Daraus ergibt sich eine „besondere Fähigkeit zur Musterbildung.“*

Was hat künstlerische Arbeit mit Supervision zu tun?

Was haben non-lineares Denken, erfahrunggeleitet-subjektivierendes Handeln und die Fähigkeit zur Musterbildung mit Supervision zu tun? Und wie können wir künstlerische Arbeitsweisen vielleicht (noch) besser für die supervisorische Praxis nutzen?

Zuallererst müsste eine Neubewertung bzw. eine Umwertung von rationalem, vernunftgesteuertem Handeln und intuitivem, prozesshaften, auf verkörpertem Erfahrungswissen basierendem Handeln vorgenommen werden, denn gesellschaftlich -und vor allem in der Arbeitswelt- erfährt planendes und rationales Handeln immer noch eine höhere Bewertung als subjektivierendes, auf Wahrnehmung, Fühlen und Spüren basierendes Handeln.

Auch ist rationales Handeln sprachlich eher vermittelbar und beschreibbar. Es erscheint schwierig, ein prozesshaftes Sich-in-Erfahrung-begeben mit sprachlichen Mitteln zu beschreiben. Diese sprachlichen Mittel werden aber auch in der Supervision weitgehend immer noch als einzig gültige Form der Kommunikation gesehen. Es kann beunruhigend sein, wenn nicht in Sprache gebracht und damit rationalisiert werden kann, was eigentlich vor sich geht. Dennoch werden auch auf nicht-sprachliche Weise Ergebnisse erzielt und Ziele erreicht. Wir brauchen mehr Mut zur Beunruhigung.

Nicht nur unsere Klient*innen finden sich zunehmend in unbekanntem und instabilen Situationen und Prozessen wieder, in denen sie dennoch handlungs- und entscheidungsfähig sein müssen. Genauso begegnen uns in der Supervision immer wieder Situationen großer Offenheit, in denen wir nicht auf Erfahrungswissen oder „akademisches“ Wissen zurückgreifen können. Und obwohl das Denken während des Handelns nicht ausgeschaltet ist, lässt sich das Geschehen – wenn überhaupt – erst im Nachhinein mit sprachlichen Mitteln beschreiben.

Umso mehr bedarf es in bewegten und unsicheren Zeiten auch von Supervisor*innen eines kreativen Umgangs mit Unsicherheit und Aufmerksamkeit für das Situative und Zufällige.

Wahrnehmen und Spüren, Konzentriertheit, eine schnelle Auffassungsgabe, die Bereitschaft „sich in Erfahrung“ zu begeben, und nicht zuletzt auch die Bereitschaft zu scheitern, ermöglichen ein gekonntes Improvisieren. Es gilt viel mehr das Potenzial des Nicht-Steuerbaren zu erkennen. Die Fähigkeit im *Offenen zu navigieren* erscheint geradezu als notwendige heuristische Kompetenz (nicht nur, aber besonders) für Supervisor*innen.

Kernkompetenz: sich in Gefahr begeben

Wir haben als Supervisor*innen einerseits die Aufgabe, uns in Suchprozessen gemeinsam mit unseren Klient*innen innerhalb bestehender Systeme zu bewegen und uns andererseits diesen Ordnungsformen nicht zu unterwerfen. Wir bewegen uns handelnd und denkend über sie hinaus. Wir müssen vorgefundene Strukturen und Denkmuster hinterfragen, Kontexte erweitern und neue Perspektiven eröffnen.

Unsere Arbeit lässt sich als ein permanentes Oszillieren zwischen Nähe, Subjektivität, Einheit, Sich-in-Erfahrung-begeben (und damit auch in Gefahr) und Rationalität,

Distanzierung und vernunftgesteuertem Handeln beschreiben. Gerade die Kombination beider Handlungsweisen macht eine wichtige supervisorische Kernkompetenz aus. Dabei gehört es für Supervisor*innen zum *state of the art*, den Körper im Sinne eines Resonanzkörpers als wichtiges Instrument in die Arbeit mit einzubeziehen. Sinnliche Wahrnehmung, Körperempfinden und Gefühle werden als wichtige Informationsgeber geschätzt, wenn es darum geht, diagnostisch vorzugehen. Darüber hinaus können wir das Vertrauen entwickeln, dass verkörpertes Handlungswissen vorhanden ist, das nicht in jedem Falle versprachlicht werden muss und auf dessen Basis ein intuitives supervisorisches Agieren stattfinden kann.

Für all das ist künstlerisches Denken und Handeln ein wichtiger Orientierungs- und Impulsgeber. Die Beschäftigung mit künstlerischen Arbeitsweisen zeigt uns: Erkenntnisgewinn erfolgt auch *durch* das praktische Tun. Durch ein forciertes Sich-in-Gefahr-Begeben.

Anna Malunat ist Diplom Regisseurin, Mediatorin, Coach & Supervisorin DGSv. Als Regisseurin, Autorin und Produzentin war sie lange an Stadt- und Staatstheatern sowie in der freien Szene tätig. Ihre Erfahrung mit der Leitung und Steuerung von Projekten und künstlerischen Prozessen bilden die Grundlage für ihre beraterische Praxis und Lehrtätigkeit.

Literatur und Quellen bei der Autorin.