

„Die künstlerische Gebärde“

Exposé und Zwischenbericht

März 2021

„[...] für beide, den Autor und den Schauspieler, ist das Wort nur ein kleines sichtbares Teilchen eines riesigen unsichtbaren Gebildes. [...] die einzige Methode, den wahren Zugang zum Wort zu finden, [liegt] in der Wiederholung des ursprünglichen Schöpfungsvorgangs [...].“¹

Antrag auf Forschungsförderung
bei der
Stiftung Forschungsförderung
innerhalb der
Anthroposophischen Gesellschaft in Deutschland e.V.

¹ Peter Brook: *Der leere Raum*, Berlin 1983, S. 14.

Vorab

Stille. Vor mir eine weißes Blatt Papier. Ein leerer Raum. Jemand fragt: Was ist Theater?
Ich nehme ein Stück Kreide und mache eine Skizze. Ich sehe einen Menschen der den Raum betritt, jetzt könnte es beginnen –

Es treten mehr Menschen hervor und beginnen zu sprechen. Einer sagt: „Das Theater ist eine Erfindung der Bürgerschaft von Athen.“² Ein anderer spricht: „Das Theater ist die erste Erfindung des Menschen schlechthin, die den Weg zu allen weiteren menschlichen Entdeckungen geebnet hat.“³ „Es ist die tätige Reflexion des Menschen über sich selbst“, sagt ein Dritter.⁴ Ein vierter spricht vom Theater als „unsichtbaren Therapeuten“⁵ und immer mehr Menschen treten in Erscheinung. Da ruft der zweite: „Der Mensch ist Theater und abgesehen davon, dass alle Menschen Theater sind, *machen* einige von Ihnen Theater auf der Bühne.“⁶ Es erhebt sich ein Stimme aus der Menge und ruft: „Wir *alle* spielen doch Theater auch im Alltag.“⁷ Eine Gruppe von Wissenschaftlern beginnt sich über das Verhältnis von *Theater* und *Denken* auszutauschen. Sie sprechen von einem „Philosophical turn“ in den Theaterwissenschaften.⁸ Da beginnt einer ein theoretisches Verständnis von Aufführungen zu formulieren, welches dem Aspekt des *Staunens* Rechnung trägt.⁹ Es wird ein theoretisches Fundament, sowie ein Analysemodell für das Phänomen der performativen Narration entwickelt.¹⁰ Der Raum ist nun schon ziemlich voll. Da kommt eine Gruppe von Kindern gerannt. Der Kaspar fragt: „Seid ihr alle da?“ Die Kinder rufen: „Jaaa!“

Wenn das Theater ein Bild für den Menschen ist, dann ist der Schauspieler seine Seele. Ich sehe einen Menschen der den Raum betritt, jetzt könnte es beginnen – doch wovon hängt es ab, dass es ein **Schauspiel** wird? Das Forschungsvorhaben dieses Projektes ist, den **anthropologischen Vorgang des Spielens** mit schauspielerisch-künstlerischen Mitteln zu erforschen. Es wird davon ausgegangen, dass dieser für jede **genuin künstlerisch-ästhetische Praxis**, sowie für jegliche **künstlerische Forschung** im eigentlichen Sinne, die **lebendige Grundlage und Voraussetzung** ist.

Diesem Exposé ist im Herbst 2020 ein Förderantrag bei der *Stiftung Forschungsförderung* innerhalb der *Anthroposophischen Gesellschaft in Deutschland e.V* vorangegangen – insofern ist es auch ein Zwischenbericht.¹¹ Ich bekam damals Anregungen zur Vertiefung und Ausarbeitung des hier vorgestellten Forschungsvorhabens. Ich bedanke mich daher bei dem *Beratungskreis Forschung* der AGiD - insbesondere bei Johanna Hueck und Roland Halfen - für ihr wertvolles Feedback!

Mein herzlichster Dank gilt allen, die mir in den vergangenen 12 Jahren Lehrer, Mentorinnen, Kolleginnen und Freunde waren - und sind. Namentlich erwähnen möchte ich Eugenio Barba¹², Pär Ahlbom¹³ und Iris Johansson¹⁴. Ich danke Euch und allen, die Teil unserer Reise sind - im Land der Kunst, der Pädagogik und der Kommunikation!

Meiner Frau und meinen Töchtern möchte ich ebenfalls danken, die mich in den vergangenen Monaten oft entbehren mussten – wenn ich las und schrieb: Ich danke Euch für Eure Geduld!

Lukas König, März 2021 in Hugoldsdorf.

-
- 2 Vgl. Joachim Daniel: *Tragödie und Mysterium. Die Mysterien von Eleusis und die Idee des Theater*. Vortrag, gehalten in Basel, 2007. Vgl. auch: Ewald Koepke: *Bewußtsein und Kunstentwicklung. Von der Eiszeit bis zur Gegenwart*, Schaffhausen, 1997, S. 42-52.
 - 3 Vgl. Augusto Boal: *Regenbogen der Wünsche. Methoden aus Theater und Therapie*, Berlin, 2006, S. 28.
 - 4 Vgl. Novalis: *Kunstfragmente*.
 - 5 Vgl. Husain Zangana: *Theater als therapeutische Erinnerungsarbeit. Das Amanat-Projekt in Sati / Kurdistan*, München, 2020, S. 245.
 - 6 Vgl. Boal: *Regenbogen der Wünsche*, S. 28.
 - 7 Vgl. Erving Goffman: *Wir alle spielen Theater. Die Selbstdarstellung im Alltag*, München, 2003.
 - 8 Vgl. Leon Gabriel/ Nikolaus Müller-Schöll (Hg.): *Das Denken der Bühne. Szenen zwischen Theater und Philosophie*, Bielefeld, 2019.
 - 9 Vgl. Jens Roselt: *Phänomenologie des Theaters*, München, 2008.
 - 10 Vgl. Jan Horstmann: *Theaternarratologie. Ein Erzähltheoretisches Analyseverfahren für Theaterinszenierungen*, Berlin, 2018.
 - 11 Vgl. das Exposé: *Künstlerisches Schaffen vor dem Hintergrund von Friedrich Schillers Briefen ‚Über die ästhetische Erziehung des Menschen‘ und im Lichte der ‚Philosophie der Freiheit‘ Dr. Rudolf Steiners*, 01.11.2020.
 - 12 Regisseur des *Odin Teatret*, sowie seit 1979 Leitung der *ISTA - International School of Theatre Anthropology*.
 - 13 Schwedischer Musiker, Komponist und Pädagoge.
 - 14 Vgl. Iris Johansson: *Eine andere Kindheit*, 3. Auflage 2019, Verlag Urachhaus, Stuttgart.

Forschungskontexte

Als Kontexte dieses Projektes kommen vordergründig zwei Felder in Betracht, die im Folgenden skizziert werden. 1. Da die geplante Forschungspraxis im Wesentlichen einen schauspielmethodischen Ansatz verfolgt und als Beitrag zur *Schauspielkunst* im weitgefassten Sinne intendiert ist, wird eine kurze kulturhistorische Einordnung gegeben. 2. Insofern das Projekt ein *künstlerisches Forschungsprojekt* ist, wird die aktuelle Debatte um ‚künstlerische Forschung‘ summarisch vorgestellt. Im Kontext beider Felder, ist das vorliegende Forschungsvorhaben auf eine *Grundlagenforschung* hin ausgerichtet.

1. Historische Einordnung

„Es war, als würde ein elektrischer Strom durch meinen Körper fließen, als wären das Publikum und ich eins geworden. Ein einziger Organismus. Das Gefühl der Gefahr im Raum hatte die Zuschauer und mich in diesem Moment vereint: Wir waren hier und jetzt und nirgendwo anders.“¹⁵

Mit diesen Worten beschreibt die Performance-Künstlerin Marina Abramović ein Ereignis, welches sie 1975 während ihrer Performance *Lips of Thomas* erlebte. Sie führte im Verlauf dieser Performance verschiedene selbstverletzende Handlungen durch. 30 Minuten vor dem geplanten Ende, wurde die Performance durch Zwischenrufe besorgter Zuschauer*innen unterbrochen und Abramović weggetragen.¹⁶ Die Performance gilt als Beispiel für die seit den 1960er Jahren von Kunstkritikern, Kunstwissenschaftlern und Philosophen beobachteten und proklamierten ‚Entgrenzung der Künste‘.¹⁷ Das Verschwimmen der Grenzen zwischen Kunstgattungen, sowie zwischen Kunst und (Alltags-)Leben und die Verschiebung der Bedeutung von ‚Kunst-Werken‘ hin zu ‚Kunst-Ereignissen‘¹⁸, versucht die renommierte Theaterwissenschaftlerin Erika Fischer-Lichte mit ihrer *Ästhetik des Performativen* fassbar zu machen.¹⁹ Indem sie den Menschen als *embodied mind* in Erscheinung treten lasse, erweise sie sich als das Wirken einer »neuen« Aufklärung. Fischer-Lichte sieht darin einen Aufruf an den Menschen, weder seine eigene, noch die ihn umgebende Natur zu beherrschen. Der Mensch, so Fischer-Lichte, würde zu dem Versuch ermutigt, zu sich selbst und der Welt in ein neues Verhältnis zu treten, welches nicht vom ‚Entweder-oder‘, sondern vom ‚Sowohl-als-auch‘ gekennzeichnet ist. Es sei eine Ermutigung, sich im Leben aufzuführen, wie in den Aufführungen der Kunst.²⁰ Das Konzept des Menschen als *embodied mind* sei jedoch „[...] nicht mit der von Schiller anvisierten Versöhnung der Gegensätze gleichzusetzen [...] es besagt vielmehr, daß mit dem menschlichen Leib als lebendem Organismus **Geist** immer schon gegeben ist.“²¹

„Beim Überblick über die ästhetischen Diskussionen des letzten Jahrhunderts, insbesondere der letzten Jahrzehnte“, scheinen dem Kunsthistoriker Roland Halfen zwei Defizite besonders folgenschwer: „[Das] Fehlen einer tragfähigen erkenntnistheoretischen Basis [und der] Mangel eines konkreten Inhaltes für den Terminus **«Geist»**.“²² In seinem Buch *„Kunst und Erkenntnis. Rudolf Steiners «Ästhetik der Zukunft»*“ macht Halfen es sich zur Aufgabe, die Ästhetik Rudolf Steiners zu rekonstruieren. Er kommt zu dem Schluss, dass Steiner „zumindest diskutabile Lösungen“ für die genannten Defizite anbiete²³ und das die Steinersche Ästhetik den Kunstentwicklungen des 20. Jahrhunderts gewachsen ist.²⁴

Im Hinblick auf die von Fischer-Lichte erwähnte ‚neue Aufklärung‘ (s.o.), ist für das vorliegende Forschungsvorhaben die Frage relevant, wie das ‚neue Verhältnis‘ des Menschen zu sich selbst und zur Welt, zu seiner eigenen und der ihn umgebenden Natur, zum ‚Sowohl-als-auch‘ gefunden werden kann? Der

15 Marina Abramović: *Durch Mauern gehen. Autobiographie*, München 2016, zitiert nach Wikipedia Artikel: https://de.wikipedia.org/wiki/Lips_of_Thomas [23.03.2021]

16 Vgl. Erika Fischer-Lichte: *Ästhetik des Performativen*, Frankfurt a. M., 2004, S. 9-10.

17 Vgl. Fischer-Lichte: *Ästhetik des Performativen*, S. 29. Zu den geschilderten Entwicklungen vgl. auch Michael Guery: *Geschichte der Künste von der Antike bis zur Gegenwart*, Berlin, 2014, S. 183-260. Bzgl. der *Aktionskunst* heißt es dort etwa: „Das Publikum konnte am künstlerischen Schaffensprozess teilnehmen, so dass die Grenze zwischen Kunst und wirklichem Leben überwunden war.“ Ebd., S. 183.

18 Zur Verwendung des Begriffs ‚Ereignis‘ vgl. den entsprechenden Artikel in: Erika Fischer-Lichte/ Doris Kolesch/ Matthias Warstadt (Hg.): *Metzler Lexikon. Theatertheorie*, Stuttgart, 2014, S. 96-98.

19 Vgl. Fischer-Lichte: *Ästhetik des Performativen*, S. 29ff.

20 Ebd., S. 362.

21 Ebd., S. 303 (Hervorhebung L.K.)

22 Vgl. Roland Halfen: *Kunst und Erkenntnis. Rudolf Steiners «Ästhetik der Zukunft»*, Basel, 2019, S. 10. (Hervorhebung L.K.)

23 Ebd.

24 Vgl. Ebd., S. 110. Zur aktuellen Debatte um eine thematisch erweiterte Ästhetik vgl. etwa Gernot Böhme: *Atmosphäre - Essays zur neuen Ästhetik*, Berlin, 2013. sowie: Wolfgang Welsch: *Ästhetische Welterfahrung: Zeitgenössische Kunst zwischen Natur und Kultur*, Paderborn, 2016.

Aufruf mag berechtigt sein, *wie* aber kann die ‚Kunst‘ einen Beitrag in diesem ‚Annäherungsprozess‘ leisten?

Der Eintritt des ‚(Alltags-) Lebens‘ in den ‚ästhetischen Raum der Kunst‘, ist nur eine Richtung, von welcher ausgehend sich eine **Verbindung** (und/oder Vermischung) **von Kunst und Leben** im Verlaufe des 20. Jahrhunderts (und darüber hinaus) vollzieht. In entgegengesetzter Richtung findet ein Heraustreten der Kunst aus ihrer ‚eigenen Sphäre‘ statt. Beispiele dafür sind die methodischen Weiterentwicklungen des Theaters für den Sozialbereich, die Politik, Pädagogik und Therapie.²⁵ Ein Interesse an ‚ästhetischer Gestaltung‘ rein zwischenmenschlicher Beziehungen und das Bedürfnis nach einer ‚künstlerischen Kommunikation‘ finden darin u.a. ihren Ausdruck.²⁶ Die von Fischer-Lichte besagte ‚Leib-Geist-Einheit‘ (s.o.), lässt sich auch in diesem Kontext wieder finden. Die Ansicht einer solchen ‚Einheit‘, die an anderen Stellen auch als ‚Leib-Seele-Einheit‘ bezeichnet wird, muss nicht von den Künstler*innen, Pädagog*innen und Therapeut*innen, die im Übergangsfeld zwischen *Kunst und Leben* tätig sind, geteilt werden. Sie scheint jedoch die aktuelle ‚wissenschaftliche Perspektive‘ zu repräsentieren.²⁷

Die ‚Nachfrage‘ und der ‚Bedarf‘ an ‚künstlerisch-kreativem Praxiswissen‘ sind heute groß.²⁸ Die ‚alte Frage‘ jedoch – wodurch sich **‚das Künstlerische‘** eigentlich auszeichnet? – stellt sich durch die **‚Verbindung von Kunst und Leben‘** in einem ‚neuem Gewand‘.²⁹ Als Beispiel, kann auf die Performance *The Artist Is Present*, ebenfalls von Marina Abramović (s.o.), verwiesen werden. Über einen Zeitraum von fast drei Monaten, acht Stunden am Tag, sitzt Abramović im Rahmen dieser Performance an einem einfachen Holztisch und wartete darauf, dass sich Besucher*innen ihrer Performance einzeln auf einen Stuhl ihr gegenüber setzen und ihr in die Augen schauen. Sie begegnet in diesem Zeitraum den Blicken von 1.000 Fremden, von denen viele zu Tränen gerührt sind. Der Stuhl ihr gegenüber ist ständig besetzt und es gibt Warteschlangen von Menschen, die ebenfalls vor ihr sitzen wollen.³⁰ Die Performance ereignete sich 2010

25 Vgl. etwa Augusto Boal: *Theater der Unterdrückten. Übungen und Spiele für Schauspieler und Nicht-Schauspieler*, Frankfurt am Main 1979 sowie Boal: *Regenbogen der Wünsche* und Jacob Levy. Moreno: *Gruppenpsychotherapie und Psychodrama*, Stuttgart 1959. „Selbst Formulierungen wie ‚Beziehung‘ und sogar ‚Verflechtung‘ oder ‚Verschränkung‘ reichen oft nicht mehr aus, um die aktuellen Versuche zwischen Theater und Theaterpädagogik zu beschreiben. Dabei geht es nicht um eine ‚Entästhetisierung‘ des Theaters bzw. um eine ‚Entpädagogisierung‘ der Theaterpädagogik, sondern um ein neues Verständnis von Kunst und Pädagogik als ästhetisches Handeln und Reflektieren.“ Florian Vaßen: *Korrespondenzen. Theater-Ästhetik-Pädagogik*, Berlin/Milow/Strasburg, 2010. S. 7.

26 Boal knüpft bspw. mit seinem ‚Theater der Unterdrückten‘ an die auf *Dialog* gegründete ‚Befreiungspädagogik‘ Paolo Freires an. Zu Freire vgl. *Pädagogik der Unterdrückten. Bildung als Praxis der Freiheit*, Hamburg, 1973. Zum Zusammenhang von Freires ‚Befreiungspädagogik‘ und Boals ‚Theater der Unterdrückten‘ vgl.: Tim Zumhof: *Pädagogik und Poetik der Befreiung*, Münster, 2012. Zum künstlerischen Moment in der *reinen Kommunikation* vgl. Iris Johansson: *Persönliche Entwicklung durch Kommunikation I*, Järna, Schweden, 2006. Mit Blick auf die ‚Erziehungskunst‘ Rudolf Steiners, reflektiert Roland Halfen dieses Feld. Vgl.: *Kunst und Erkenntnis*, S. 224-230.

27 Vgl. etwa Georg Franzen/ Ruth Hampe/ Monika Wigger: *Zur Psychodynamik kreativen Gestaltens. Künstlerische Therapien in klinischen und psychosozialen Arbeitsfeldern*, Freiburg/München, 2020. Aurelia Puschert schreibt dort bzgl. des spielerisch-kreativen Wandlungsprozesses in Theatertherapien: „Als humanistischer Ansatz liegt sein Schwerpunkt auf dem ganzheitlichen Erleben und Ausdruck im Hier und Jetzt – wobei *psyche* und *soma* als im Ursprung verbunden und daher als *Eins* begriffen wird.“ Ebd. S. 77. Zur Theatertherapie in der Psychosomatik vgl. auch Ph. Martius/ F. von Spreti/ P. Henningsen (Hg.): *Kunsttherapie bei psychosomatischen Störungen*, München, 2019, S. 485-489. Einen Diskursüberblick zum ‚Leib-Seele-Problem‘ gibt: <https://www.spektrum.de/lexikon/psychologie/leib-seele-problem/8687> [23.03.2021] Zur Entwicklung der Auffassung, dass den sog. ‚seelischen Phänomenen‘ keine vom Leibe unterschiedene Realität zugrunde liege einerseits und den Perspektiven, die sich mit der von Steiner entwickelten Forschungsmethode andererseits eröffnen, vgl. etwa Hans Erhard Lauer: *Die Sinne des Menschen und die Entwicklung der Künste. Umriss einer neuen, vollständigen und systematischen Sinneslehre auf Grundlage der Geistesforschung von Rudolf Steiner*, Schaffhausen, 1980, S. 22-25. „In unserem Jahrhundert wurde durch die «Psychosomatik» die absolute Leib-Seele-Identität behauptet.“ Ebd. S. 23.

28 Vgl. auch Thomas Gartmann/ Christian Pauli (Hg.): *Arts in Context. Kunst.Forschung.Gesellschaft*, Bielefeld 2020, S.16-20. Abrufbar unter: <https://www.transcript-verlag.de/978-3-8376-5322-9/arts-in-context-kunst-forschung-gesellschaft/?number=978-3-8394-5322-3> [24.03.2021] Vgl. z.Bsp.: „[...] because innovative technology often derives from the intersection of art and science, we’ve planned an artist-in-residence program [...]“ Siehe: <https://www.aboutamazon.com/news/amazon-offices/the-next-chapter-for-hq2-sustainable-buildings-surrounded-by-nature> [04.02.2021]

29 „Ästhetik, Schönheit und Kunst sind [...] offene Begriffe.“ Vgl. Guery: *Geschichte der Künste*, S. 247f. Vgl. auch Georg W. Bertram: *Kunst. Eine philosophische Einführung*, Stuttgart 2005. Zur Bandbreite dessen, was heute ‚im Namen der Kunst‘ in Erscheinung tritt, vgl. etwa die Dokumentation von Tanja Küchle: *Das Echo der Zukunft. Kunst mit Genen und künstlicher Intelligenz*, 2019. und das *Music Project* mit Pär Ahlbom: <http://paer-play.com/wood-music/> [17.03.2021] Eine Charakterisierung des *seelischen Vorganges* bei *ästhetischen Urteilen*, die mit Kunst und Schönheit zusammenhängen, gibt Rudolf Steiner: *Anthroposophie. Psychosophie. Pneumatosophie*, Dornach, 1965, S. 167-173.

30 Vgl. https://www.moma.org/learn/moma_learning/marina-abramovic-marina-abramovic-the-artist-is-present-2010/ [22-03.2021]

im *Museum of Modern Art* in New York und es stellt sich die Frage, worin das *genuin Künstlerische* dieser Performance bestand? War es die Konzeptualisierung und Inszenierung der Begegnungen? Bestand Abramović's künstlerisches Schaffen in einer besonderen Art von Präsenz *während* dieser Begegnungen? Oder handelte es sich gar nicht um *Kunst* im eigentlichen Sinne? Aus alltäglicher Perspektive betrachtet, saß Abramović ‚lediglich‘ lange auf einem Stuhl und schaute Menschen an. Was sich dabei *in ihr* und ihren Besucher*innen abspielte, lässt sich jedoch von *außen* schwer beurteilen. Nach herkömmlicher Lesart, war es Abramović, die in dieser Performance als Künstlerin ‚anwesend‘ und zu betrachten war (‚*The Artist Is Present*‘). Eine andere Sicht tut sich auf, wenn die Besucher*innen ins Feld der Aufmerksamkeit genommen werden. Waren es vielleicht sie, die durch die Art *wie sie* Abramović betrachteten, diese erst in *schönen Schein* versetzten? Die Fragen ließen sich fortsetzen. Abramović selbst sagt im Rückblick:

„Nobody could imagine... that anybody would take time to sit and just engage in mutual gaze with me. [...] It was [a] complete surprise...this enormous need of humans to actually have contact.”³¹

Mit der ‚*Verbindung von Kunst und Leben*‘, verlieren *äußere* Zeichen, Symbole oder Merkmale ihr Gewicht. Der *Ereignishaftigkeit des Ästhetischen* ist mit überlieferten ästhetischen Theorien nicht mehr angemessen beizukommen.³² Vor diesem Hintergrund lässt sich die Frage, *wie* die Kunst einen Beitrag zur ‚Versöhnung des Menschen mit sich selbst und der Welt‘ (s.o.) leisten kann und *worin* das genuin künstlerisch-ästhetische besteht, nur durch einen nach ‚*innen*‘ gerichteten Blick beantworten. Anknüpfend an die skizzierten Kunstentwicklungen stellt sich außerdem die Frage, ob die ‚Erklärung‘ einer ‚Leib-Geist-Einheit‘ (s.o.) der einzige Weg zu ihrer Erfassung ist, bzw. ob damit *überhaupt* schon etwas ‚erklärt‘ wurde?

2. Künstlerische Forschung

Die epistemologische Herausforderung im Zusammenhang mit künstlerisch-ästhetischen Phänomenen und Prozessen, zeigt sich im aktuellen Zeitgeschehen noch an einer anderer Stelle. Im Zuge des so genannten Bologna-Prozesses, der mit dem Ziel einer Vereinheitlichung der Ausbildungssysteme über die europäischen Ländergrenzen hinweg angestoßen wurde, wird das ‚*Forschen in der Kunst*‘ aktuell. Die promovierte Philosophin und Konzeptkünstlerin Anke Haarmann, die eine Professur an der *Hochschule für Angewandte Wissenschaften Hamburg* inne hat, schreibt dazu:

„Es hat sich in der Gemengelage der Gegenwart eine epistemische Falte gebildet, welche die Disziplin der Kunst als forschende Wissenschaft hervorbringen wird. [...] seit den Beschlüssen von Bologna können oder sollen auch Kunsthochschulen zu Universitäten werden [...] als universitäre Einrichtungen sollen Kunsthochschulen – wie alle anderen universitären Hochschulen auch – Forschung betreiben und zwar mit den ihn eigenen Disziplinen. Nur wie? [...] Die institutionellen Zwänge, curricularen Arabesken und die hochschulpolitische Konjunktur des Begriffs der künstlerischen Forschung zeigen den erkenntnistheoretischen Klärungsbedarf.“³³

Eine humorvolle, aber symptomatische Schilderung für das Zusammentreffen von Kunst und akademischer Wissenschaft gibt Richard Weihe, der 2009 mit dem Theorieunterricht im Masterstudiengang an der *Accademia Teatro Dimitri* betraut wurde. Er spricht von seiner ersten Begegnung mit dem damals 76-jährigen Schulgründer und Clown, Dimitri:

„Als ich [...] mich als der neue Theorielehrer [...] vorstelle, reagiert er spontan mit einer pantomimischen Parodie über den Repräsentanten der *Fußnotenschreiber*: Er zieht ein imaginäres Buch aus dem Regal, schlägt es auf, liest, geht via Fußnote zum eigenen Fuß, um die Fußnote mit einer Fußbewegung wieder spielerisch zum Kopf zu befördern... Fußnoten sind in der Tat symptomatisch für die unterschiedlichen Arbeitsweisen in Wissenschaft und Kunst.“³⁴

Abgesehen von den gegenseitigen Integrationsschwierigkeiten, die sich im Zusammentreffen zwischen ‚Kunst‘ und institutionellen Gegebenheiten zeigen, werden durch das ‚Problem‘ der ‚*Kunst als Forscherin*‘ auf Seiten der etablierten Wissenschaften international Forschungsparadigmen in Frage gestellt³⁵ und auf der

31 Ebd.

32 Vgl. Fischer-Lichte: *Ästhetik des Performativen*, S. 29f. Das dies – Roland Halfen folgend – *nicht* auf die Ästhetik Rudolf Steiners zutrifft, wurde oben bereits gesagt. Vgl. Fn. 24.

33 Anke Haarmann: *Artistic Research. Eine epistemologische Ästhetik*, Bielefeld, 2019, S. 13-15.

34 Vgl.: Anna-Sophie Jürgens/Tassilo Tesche (Hg.): *LaborARTorium. Forschen im Denkraum zwischen Wissenschaft und Kunst. Eine Methodenreflexion*, Bielefeld, 2015, *Theater denken. Was können Schauspieler und Wissenschaftler voneinander lernen?*, S. 137

35 Vgl. etwa den Artikel von David Roesner in: Jürgens (et al.): *LaborARTorium*, S. 25-31.

anderen Seite die Kunst im Hinblick auf ihre methodischen, ästhetischen und epistemischen Grundlagen und ‚Fähigkeiten‘ hinterfragt.³⁶ Wie bereits am Beispiel der *Ästhetik des Performativen* gezeigt, verschiebt sich dabei auch im Zusammenhang mit der **künstlerischen Forschung** der Fokus weg von den *Werken* hin zu den **Prozessen**. Haarmann:

„[...] Historisch wurde in den Theorien über die Künste tatsächlich häufig von einem Erkenntnisgehalt ausgegangen, der den Werken innewohnt. Dieser Erkenntnisgehalt wurde allerdings als einer diskutiert, der sich durch die ästhetische Erfahrung der Betrachtenden vermittelt und weniger als einer, dem eine ästhetische Praxis des Herausarbeitens vorausging. Ausgehend von dieser Diskursgeschichte zum Erkenntnisgehalt von künstlerischen Werken, stellt sich vor dem Hintergrund einer Praxis orientierten künstlerischen Tätigkeit und im Rahmen einer epistemologischen Ästhetik tatsächlich nun eher die Frage nach den Erkenntnisprozessen und nicht den Erkenntnisgehalten der Kunst, also den künstlerischen Artikulationsprozessen, die sich markanter mit dem Topos der künstlerischen Forschung vom künstlerischen Erkenntnisgehalt der Werke absetzen lassen. Den Weg der künstlerischen Praxis in seiner Methodik zu analysieren und darin als Forschung zu begreifen, reanimiert zwar zunächst einen auf Systematik gehenden Forschungsbegriff, trägt aber zugleich die tätige epistemische Praxis in das Verstehen der Kunst als einer Forscherin ein.“³⁷

Es lassen sich in dem Diskurs um die *künstlerische Forschung* weitere Tendenzen finden, die mit der geschilderten Kunstentwicklung des 20. und 21. Jh. analog laufen. Zum einen gibt es die Bestrebung, Wissenschaft und Forschung wieder näher an das (Alltags-)Leben heranzuholen³⁸, sie beispielsweise auch in pädagogischen und lebensweltlichen Zusammenhängen fruchtbar und gestaltbar zu machen,³⁹ zum anderen wird das ‚künstlerische Moment‘ auf eine allgemeine ‚ästhetische Praxis‘ erweitert,⁴⁰ durch die sich ein entsprechendes Forschen und Gestalten auf nahezu jegliches Phänomen beziehen und auf eine Vielzahl von Gegenständen und Prozessen richten kann. Das Ringen um begriffliche Erweiterungen bzw. Abgrenzungen, ist in der Debatte fast ‚allgegenwärtig‘.

2020 veröffentlichten Professorinnen und Professoren verschiedener Kunsthochschulen aus der Schweiz gemeinsam ihr *„Manifest der Künstlerischen Forschung. Eine Verteidigung gegen ihre Verfechter.“* Sie bemängeln, dass der *künstlerischen Forschung* ein klarer Forschungsbegriff abgehe. Mit ihrem *Manifest* wollen sie Abhilfe schaffen und die Potentiale einer *forschenden Kunst* verteidigen. Sie vertreten dafür mit Nachdruck 15 markante Thesen, von denen hier einige zitiert werden sollen:

„1. Die Künstlerische Forschung kann sich nur dauerhaft etablieren, wenn sie sich von der universitären Forschung emanzipiert. Stattdessen unterwirft sie sich methodisch-theoretisch und institutionell einem universitär - akademischen Regime. [...]

5. Die Praxis erfordert die Theorie wie die Theorie die Praxis. Als *practice based research* bleibt künstlerische Forschung stumpf, wenn sie ihre Reflexion und Reflexivität verweigert. [...]

6. Künstlerische Forschung verlangt nach einem genuinen Praxis- und Wissensbegriff. [...]

11. Die Praxis Künstlerischer Forschung bezieht ihre Energie aus dem Widerstreit. [...]

14. Ästhetisches Denken bedeutet eine anhaltende Praxis der Selbstkritik. Ihr Grund ist als solche »Freiheit«. [...]

15. Das Prekäre der Ästhetischen Forschung ist auch ihr Potenzial.“⁴¹

36 Vgl. etwa die Artikel von Gernot Böhme in: Martin Tröndle/Julia Warmers (Hg.): *Kunstforschung als ästhetische Wissenschaft*, Bielefeld, 2012, S. 319-329. sowie Gabriele C. Pfeiffer in: Milena Cairo/Moritz Hannemann/Ulrike Haß/Judith Schäfer (Hg.): *Episteme des Theaters. Aktuelle Kontexte von Wissenschaft, Kunst und Öffentlichkeit*, Bielefeld 2016, S. 529-538.

37 Haarmann: *Artistic Research*, S. 28.

38 Vgl. etwa: Sibylle Peters (Hg.): *Das Forschen aller. Artistic Research als Wissensproduktion zwischen Kunst, Wissenschaft und Gesellschaft*, Bielefeld, 2013.

39 Vgl. etwa: Helga Kämpf-Jansen: *Ästhetische Forschung. Wege durch Alltag, Kunst und Wissenschaft. Zu einem innovativen Konzept ästhetischer Bildung*, Marburg, 2012. sowie: Ulrich Gebhard/Britta Lübke/Dörthe Ohlhoff et al. (Hg.): *Natur. Wissenschaft. Theater. Performatives Arbeiten im Fachunterricht*, Weinheim, 2019.

40 Vgl. etwa die Einleitung des Buches: Elberfeld, Rolf/Krankenhausen, Stefan (Hg.): *Ästhetische Praxis als Gegenstand und Methode kulturwissenschaftlicher Forschung*, Paderborn, 2017, S. 7-25. Es kann die umfangreiche Debatte um *künstlerische Forschung* hier nicht vollständig abgebildet oder reflektiert werden. Eine Diskurstopographie bietet: Jens Badura/Selma Dubach/Anke Haarmann et al. (Hg.): *Künstlerische Forschung. Ein Handbuch*, Zürich/Berlin, 2015

41 Silvia Henke/Dieter Mersch/Nicolaj van der Meulen et al.: *Manifest der künstlerischen Forschung. Eine Verteidigungsschrift gegen ihre Verfechter*, Zürich, 2020. S. 6-63.

Die Frage nach den *Grundlagen* einer *künstlerischen Forschung* im genuinen Sinn, stellt aktuell tatsächlich ein ‚Problem‘ dar.⁴²

Anknüpfungspunkte

Für die Frage, ob die ‚Erklärung‘ einer ‚Leib-Geist-Einheit‘ tatsächlich schon eine ‚wissenschaftliche Erkenntnis‘ darstellt (vgl. oben), sowie für das ‚Problem‘ der ‚Kunst als Forscherin‘, bietet Rudolf Steiner einen Lösungsansatz. Ausgehend von der von ihm erarbeiteten erkenntnistheoretischen Basis, ergibt sich sowohl für die Naturwissenschaft, wie auch für eine geisteswissenschaftliche Erforschung des Seelischen und Geistigen ein klarer Ausgangspunkt.⁴³ Das Universum, so Steiner, erscheint dem Menschen in den zwei Gegensätzen: *Ich* und *Welt*. Religion, Kunst und Wissenschaft verfolgen das Ziel, diesen Gegensatz zu überbrücken.⁴⁴ Alles bewusste, geistige Streben des Menschen beginnt mit *Beobachtung* und *Denken*.⁴⁵

Friedrich Schiller, dessen philosophisches Wirken in der Entwicklung der erkenntnistheoretischen Grundlagen Steiners eine besondere Berücksichtigung fand⁴⁶, entwickelt in seinen „*Briefen über die ästhetische Erziehung des Menschen*“ eine ‚Anthropologie des künstlerisch schaffenden Menschen‘. ‚Modell‘ steht ihm dabei Goethe, den Schiller in seiner Beobachtung gleichsam ‚von innen vermisst‘.⁴⁷ Schiller macht den Versuch, den anthropologischen Vorgang, welcher sich in ästhetischer Wirksamkeit artikuliert, Kraft *seines* Denkens *begrifflich* zu erfassen. Schiller geht dabei von zwei sich widersprechenden Grundtrieben des Menschen aus, die er als *Stofftrieb* und *Formtrieb* bezeichnet. Die Versöhnung dieser Triebe - von deren Existenzannahme Fischer-Lichte die *Ästhetik des Performativen* abzugrenzen sucht (s.o.)

42 Es sei hier auf mögliche Ursache verwiesen: Bzgl. des Zusammenhanges der Künste mit den Sinnen schreibt Lauer 1980: „Einer genauen Untersuchung dieser Beziehungen steht ein Umstand im Wege, der primär in der heute herrschenden wissenschaftlichen Forschung seine Ursache hat. Ihr gilt die sinnliche Wahrnehmung zwar als die einzige, ausschließliche Quelle aller unserer Erfahrung. In radikalem Widerspruch hierzu betrachtet sie diese aber als rein subjektives Erlebnis. Nach dieser Auffassung existieren die Qualitäten, die wir durch die Sinne wahrnehmen, lediglich in unserem Bewußtsein, nicht aber in der Außenwelt. Was in diesen vorhanden ist oder geschieht, läßt sich ihr zufolge nur rechnerisch, das heißt nur in seinen Quantitäten, erfassen. Darum ist die moderne Naturwissenschaft immer mehr zur bloßen angewandten Mathematik geworden. Die Kunst aber, die ausschließlich in der Welt der *Sinnesqualitäten* lebt, bewegt sich heute, sofern sie nicht durch technische Konstruktion ersetzt wurde, innerhalb dieser Welt fast nurmehr als ein irgendwie geartetes Experimentieren. Hierin zeigt sich, wie stark das künstlerische Leben von der heute herrschenden wissenschaftlichen Sinnestheorie geprägt wird.“ Lauer: *Die Sinne des Menschen*, S. 8f.

Einen differenzierteren Blick auf den *wissenschaftlichen Alltag* aus *heutiger* Perspektive gibt der Wissenschaftshistoriker Hans-Jörg Rheinberger. Vgl. Rheinberger: *Experimentalität. Hans-Jörg Rheinberger im Gespräch über Labor, Atelier und Archiv*, Berlin, 2017, S. 12-15. „Wenn man [...] die Unterscheidung zwischen Theorie und Praxis genauer in den Blick nimmt, stößt man auf fraktale Welten. An jedem der beiden Pole dupliziert sich die Dichotomie bis in die Feinstrukturen hinein. Auch auf der Seite der wissenschaftlichen Praxis findet sich daher Theorie, und es lohnt sich, dies mehr ins Detail hinein zu verfolgen.“ Ebd. S. 14f.

Die Differenzierungen Rheinbergers ändern m.E. jedoch nichts an der grundlegenden Problematik - auf die auch Lauer hinweist - der epistemologischen ‚Unüberbrückbarkeit‘ von ‚Materie‘ und ‚Geist‘. Vgl. dazu etwa: Hübner, Johannes: *Einführung in die theoretische Philosophie*, Stuttgart/Weimar, 2015. Im Zusammenhang mit dem sog. ‚phänomenalen Bewusstsein‘, thematisiert Hübner die epistemische Frage, was erklären kann, warum es phänomenale Eigenschaften (wie bspw. Röte) überhaupt gibt und warum sie den besonderen Charakter haben, den sie haben. Er kommt in diesem Zusammenhang auf die, unter diesem Namen durch Joseph Levine (2004) bekannt gewordene, „Erklärungslücke“ („explanatory gap“) zu sprechen. Levine macht darauf aufmerksam, dass es intuitiv möglich und denkbar erscheint, dass Schmerz nicht die Erregung von C-Fasern ist und das dies ein Symptom für eine ‚Lücke im Verstehen‘ sei. Hübner stellt daher fest: „Tatsächlich führt das Verständnis der Mechanismen, die Schmerzfähigkeit realisieren, aber keinen Schritt weiter, wenn es um die Frage geht, warum ein Wesen fähig sein muss, Schmerzen mit dem und dem phänomenalen Charakter zu empfinden. (...) Das Problem des phänomenalen Bewusstseins ist tatsächlich ein hartes Problem.“ Vgl. ebd. S. 313-317.

43 Vgl. Rudolf Steiner: *Wahrheit und Wissenschaft. Vorspiel einer Philosophie der Freiheit*, Dornach, 1980. sowie Rudolf Steiner: *Die Philosophie der Freiheit. Grundzüge einer modernen Weltanschauung*, Dornach, 1962.

44 Vgl. Steiner: *Die Philosophie der Freiheit*, S. 28.

45 Vgl. ebd. S. 38.

Kritisch setzt sich mit Steiners erkenntnistheoretischem Ansatz Hartmut Traub auseinander, vgl. *Philosophie und Anthroposophie. Die philosophische Weltanschauung Rudolf Steiners. Grundlegung und Kritik*, Stuttgart, 2011. Vgl. etwa S. 329f. Eine andere Lesart bietet: Halfen: *Kunst und Erkenntnis*, S. 65-68 sowie S. 128-141 u. S. 235-239. Eine philosophiegeschichtliche Einordnung der Anthroposophie gibt: Rudolf Steiner: *Die Rätsel der Philosophie in ihrer Geschichte als Umriß dargestellt, Band I und II*, Dornach, 1974. Insbes. Band II, S. 226-252.

46 Vgl. Rudolf Steiner: *Grundlinien einer Erkenntnistheorie der Goetheschen Weltanschauung mit besonderer Rücksicht auf Schiller*, Dornach, 2003.

47 Vgl. den Artikel von Peter Neumann in: Klaus Manger (Hg.): *Der ganze Schiller – Programm ästhetischer Erziehung*, Heidelberg, 2006, S. 573.

- findet Schiller in dem vermittelnden **Spieltrieb**.⁴⁸ In unmittelbarer Nähe stehen dabei die Ideen der *Freiheit* und *Schönheit*, welche im **Spielen** einerseits ins Leben treten, andererseits den ewigen Horizont der unabschließbaren Lebendigkeit, in ihrer Bewegung und Unvollständigkeit bilden.

Mit den oben genannten ‚Problemen‘ (‚Leib-Geist-Einheit‘ und ‚Kunst als Forscherin‘) ist aus wissenschaftlicher Perspektive die Herausforderung verbunden, begrifflich fassbare und **konstante** Aspekte mit der **Veränderlichkeit** des Lebens, Subjektivität und Singularität mit Allgemeinem, gedanklich Nachvollziehbarem, Bleibendes mit Bewegtem usw. in Einklang zu bringen.⁴⁹

Anke Haarmann macht darauf aufmerksam, dass sich auch in der Philosophie keine festen Sets an maßgeblichen Forschungsmethoden und kein Kanon feststehender Reflexionsverfahren im Vorweg des Denkens bestimmen ließe. Die immer wieder neue Entwicklung systematisch-methodischer Antworten auf unterschiedliche Fragestellungen und Problemfelder und die damit einhergehende Notwendigkeit einer sich selbst reflektierenden und justierenden Forschungspraxis, sei auch der Philosophie immanent.⁵⁰

„Für die künstlerische Forschung kann entsprechend vorgeschlagen werden, dass die Grundanforderung an eine präzise, reflektierte, konsequente und nachvollziehbare Methode tatsächlich als Nach-Wirkung oder als Effekt der Praxis – nicht aber als vorgängiges Regelwerk – zu bestimmen wäre.“⁵¹

Da sich Reflexion in der Regel in begrifflichen Bezügen bewegt, stellt sich die Frage, ob es für die Erforschung von **künstlerisch-ästhetischen Prozessen**, sowie für eine **Grundlagenforschung** im Bereich der **künstlerischen Forschung**, ein geeignetes, begriffliches Instrumentarium gibt, welches die damit verbundenen Phänomene in sich fassen und *kommunizierbar* machen kann. Ein solches begriffliches Instrumentarium, müsste eine Vermittlung zwischen den oben genannten Dichotomien ermöglichen, d.h. es müsste sich durch eine *innere Beweglichkeit* sowie durch *hinreichend klare Begriffe* auszeichnen. Die **Ästhetischen Briefe** Schillers erfüllen beide Anforderungen.⁵² Für das vorliegende Forschungsvorhaben kommen diese als solches insbesondere in Betracht, weil der **anthropologische Vorgang des Spielens** – wie der Gegenstand der Untersuchung bisher paraphrasiert wird – ein zentrales Thema dieser Briefe ist. Es wird davon ausgegangen, dass sich durch die Erforschung dieses Vorganges ein Beitrag zur **Grundlagenforschung** für die **künstlerische Forschung** insgesamt, sowie für den Bedarf einer nach ‚*innen*‘ gerichteten Befragung der genuin **künstlerisch-ästhetischen Praxis**, wie er im Zusammenhang mit der ‚**Verbindung von Kunst und Leben**‘ weiter oben skizziert wurde, ergibt. Schillers **Ästhetische Briefe** – genauer: die für seine Anthropologie besonders relevanten ‚mittleren Briefe‘ (13.,14.,15.)⁵³ – sollen dabei als begriffliches Instrumentarium ‚Pate stehen‘. Die erkenntnistheoretische Basis Rudolf Steiners wird dabei vorausgesetzt: Nicht als vorgängiges Regelwerk oder philosophisches System, sondern als *Erkenntnismöglichkeit* – durch *eigene Beobachtung* und *selbsttätiges Denken*.⁵⁴

48 „Mit den grundlegenden Begriffen Stoff und Form knüpft Schiller dabei an bewährte, auch in Kants Philosophie weiter gültige Kategorien an, verlieh ihnen jedoch als „Stoff“- und „Formtrieb“ eine prozessuale, anthropologisch erweiterte Tiefendimension, die den „Spieltrieb“ als vermittelnde Instanz in die natürliche Entwicklung des Menschen einzuschreiben erlaubt.“ Halfen: *Kunst und Erkenntnis*, S. 39.

49 Vgl. „Zentral ist hier die Idee der Komplementarität. Sie erlaubt es, die traditionellen Dichotomien intuitiv versus diskursiv, sinnlich versus rational oder objektiv versus subjektiv nicht als Entgegensetzungen, sondern als Ergänzungen zu denken. Eine Ergänzung allerdings, die nicht als harmonisches Ganzes, sondern als Spannungsverhältnis zu begreifen ist, das sich nicht höherstufig auflösen lässt, gleichwohl in den Praktiken der Erkenntnisgewinnung Raum greift.“ Badura et al. (Hg): *Künstlerische Forschung*, S. 46. Methodisch hat Pär Ahlbom ein solches ‚Wissen‘ fruchtbar gemacht, er sagt: „Widersprüche, sowohl physisch-leibliche, wie auch gefühlsmäßige oder intellektuelle sind typisch für die Arbeit. Unsere Sinne werden leicht von Gewohnheiten und Routine überwältigt und gelähmt; paradoxe, widersprüchliche Erlebnisse können weckend wirken.“ Siehe: <https://intuitive-paedagogik.de/paer-play/> [25.03.2021]

50 Vgl. Haarmann: *Artistic Research*, S. 287.

51 Ebd. Vgl. auch den Artikel von Rheinberger in Cairo et al. (Hg.): *Episteme des Theaters*, S. 17-27.

52 „Entsprechend diesem Harmonie-Konzept zeichnet sich nach Schiller die menschliche Harmonie aus: Die beiden divergierenden Konstanten des Menschen verschmelzen nicht zu einer höheren Einheit, sondern gerade indem Vernunft und Sinnlichkeit in ihrer Verschiedenheit zusammentreffen, kann sich jedes in seiner Eigenart herausmodellieren; erst im Zusammenspiel ergeben sie eine in sich differenzierte Einheit, eben den 'ganzen Menschen'[...].“ Heike Pieper: *Schillers Projekt eines 'menschlichen Menschen'. Eine Interpretation der "Briefe über die ästhetische Erziehung des Menschen" von Friedrich Schiller*, Lage, 1997, S. 98f.

53 Vgl. Christian Rittelmeyer: »Über die ästhetische Erziehung des Menschen« *Eine Einführung in Friedrich Schillers pädagogische Anthropologie*, Weinheim/München, 2005, S. 103-120.

54 „Die erkenntnistheoretische Selbstvergewisserung in der Philosophie der Freiheit wird ja nicht um ihrer selbst willen durchgeführt, sondern steht im Kontext der Freiheitsfrage.“ Halfen: *Kunst und Erkenntnis*, S. 140.

Die Annahme, dass der *anthropologische Vorgang der Spielens* die lebendige *Grundlage und Voraussetzung* für jede genuin *künstlerisch-ästhetische Praxis*, sowie für die *künstlerische Forschung* bildet, soll im Rahmen dieses Projektes nicht als These geprüft werden.⁵⁵ Es geht vielmehr um die Erforschung dieses Vorganges selbst.

Schillers Verhältnis zu Kant, wird in der Schillerforschung als *Kardinalfrage* betrachtet.⁵⁶ Folgt man dem Vorschlag von Anke Haarmann, dass die Methodologie einer *künstlerischen Forschung* nicht als ‚vorgängiges Regelwerk‘ zu bestimmen ist, dann kann Schillers Orientierung an der Systematik Kants durchaus vielversprechend erscheinen. Der Hinweis Christian Rittelmeyers, den er bezüglich der Kantischen Systematik gibt, kann das verdeutlichen:

„[...] man [kann] im voraus durch keine Regel festlegen, wie z.Bsp. ein schönes Gedicht oder ein schönes Bild hervorzubringen ist. Der Beurteilung des Objektes in der ästhetischen Reflexion liegt also – folgt man Kant – kein inhaltlich bestimmtes „hervorbringendes Prinzip“ zugrunde, nach dem sich jenseits der *konkreten Anschauung* eines Gegenstandes bestimmen ließe, wann dieser „formal zweckmäßig“ für Einbildungskraft und Verstand ist. Es gibt aber auch für den konkreten Gegenstand keine *Beweisführung* seiner ästhetischen Qualität, sondern nur ein empirisches Erzielen von Übereinstimmungen der ästhetischen Urteile [...].“⁵⁷

Eine solche Analogie zwischen der epistemologischen Ästhetik Haarmanns (die auf eine entsprechende Methodologie des künstlerischen Forschens hinausläuft) und der Ästhetik Kants, in deren Systematik sich Schiller bei der Verfassung seiner *Ästhetischen Briefe* bewegt, gibt jedoch noch keine hinreichende Rechtfertigung, letztere als geeignetes begriffliches Instrumentarium für die *künstlerische Forschung* zu bewerten, zumindest können sie daraufhin weiter hinterfragt werden - nicht zuletzt deshalb, weil Schiller die Grenzen der Kantischen Systematik verlässt.

Dieter Henrich spricht Schiller eine philosophische Originalität im eminenten Sinne ab, weil dieser nicht bemerke, „[...]dass er in der Beschreibung des von ihm Gesehenen die Grenzen der Systematik verlässt, an denen er sich orientiert hat“⁵⁸ Henrich kommt trotz dieser Feststellung zu einem differenzierten Urteil über Schiller:

„In dem durch die Begriffe der Systematik immer wieder gehemmt Drängen seiner [Schillers] Gedanken über die Grenzen seines Kantianismus hinaus liegt einerseits das Unbefriedigende, andererseits aber das Fruchtbare und Weiterführende seiner philosophischen Schriften.“⁵⁹

Immer dann, wenn in Schillers Schriften das Wort ‚Ideal‘ auftaucht, würde der Gedankengang verwirrt bzw. verdunkelt, so Henrich. Gleichzeitig verweise dieses Wort auf den Ausgangspunkt und das Ziel, zwischen welche Schillers philosophische Bemühungen eingespannt seien.

55 „Entwicklungspsychologen, Neurobiologen und Pädagogen haben in Zusammenarbeit mit den Vertretern vieler anderer Disziplinen in den letzten Jahrzehnten ganz entscheidend dazu beigetragen, unseren Blick für das zu schärfen, was beim **Spiel** in uns und mit uns geschieht. Wir beginnen zu verstehen, weshalb wir Menschen nur dann ganz Menschen sein und das in uns angelegte **schöpferische Potenzial** zur Entfaltung bringen können, solange wir immer wieder vielfältige Gelegenheiten finden, es auf **spielerische** Weise selbst zu entdecken und zu erproben.“ Gerald Hüther/ Christoph Quarch: *Rettet das Spiel! Weil Leben mehr als funktionieren ist*, München, 2016, S. 39f. (Hervorhebungen L.K.)

56 Einen genetisch-genealogischen Neuanfang in der Schillerforschung hat Jörg Robert unternommen. Er nimmt den Zeitraum vor Schillers Lektüre der Kantischen Ästhetik und seiner Begegnung mit Goethe in den Blick. Robert macht deutlich, dass Schillers Verhältnis zu Kant nur als *eine* Kardinalfrage (neben anderen) zu bewerten ist und löst die Diskussion um Schillers Ästhetik von der teleologischen Fixierung auf die Kant-Rezeption. Vgl. Jörg Robert: *Vor der Klassik. Die Ästhetik Schillers zwischen Karlsschule und Kant-Rezeption*, Berlin/Boston, 2011. S. 221f. „Schillers Denken ist zugleich beharrlich und wandlungsfähig. Es ist bestimmt von der Suche nach Anknüpfung und Synthese im Strukturellen wie im Begrifflichen. Ältere Konzeptbestände werden nicht verworfen, sondern semantisch neu gefüllt („Spiel“, „Anmut“, „naiv“, „sentimentalisch“, „lebende Gestalt“ usw.). Ein solches Synthesenbedürfnis ist nicht als Ausdruck konzeptioneller Schwäche zu werten. Es folgt vielmehr dem Impuls, mit Hilfe früherer Erfahrungen die Aporien der Kantischen Ästhetik – und der Aufklärungsästhetik *insgesamt* – zu überwinden.“ Ebd.

57 Rittelmeyer: »Über die ästhetische Erziehung des Menschen«, S. 161. Auch wenn sich die Kantische Ästhetik, so wie sie hier zitiert wird, auf die Hervorbringung und Betrachtung von Kunst-Objekten bezieht, dürfte in Anbetracht der weiter oben geschilderten Verschiebungen vom ‚Werk‘ zum ‚Ereignis‘, bzw. vom ‚Erkenntnisgehalt‘ zum ‚Artikulationsprozess‘ eine ‚Anleihe‘ bei der Kantischen Ästhetik für eine epistemische Ästhetik (und daraus resultierende Methodologie für das künstlerische Forschen) legitim erscheinen.

58 Dieter Henrich: *Der Begriff der Schönheit in Schillers Ästhetik. Zeitschrift für Philosophische Forschung*, 11, 527. S. 540.

59 Ebd.

„Ideal ist nämlich für Schiller einerseits mit Kant das jenseits alles Sinnlichen liegende Ziel [...], andererseits wird dies Leitbild Ideal gerade deshalb genannt, weil in ihm die Synthesis von Unmittelbarkeit (Sinnlichkeit) und Jenseitigkeit gedacht ist. [...] Das Ideal im Gegensatz zum sinnlichen Leben ist selbst lebendige Idealität. Dieser Widerspruch, an dem die Briefe über die ästhetische Erziehung scheitern, ist nur eine weitere Manifestation des Grundproblems von Schillers philosophischen Versuchen.“⁶⁰

Auf das Grundsätzliche der theoretischen Situation Schillers weise die Tatsache hin, dass dieser sich selbst widerspräche, ohne es zu bemerken, so Henrich.⁶¹

„Wenn Schiller sagt, daß nur der reine Geist lieben können, und weiter, daß Liebe eine Neigung sei, so bedeutet dies in einer Kantischen Position einen offenbaren Widerspruch.“⁶²

Die Entdeckungen Henrichs bzgl. der Schillerschen Widersprüche, sprechen **für** eine Anwendung der *Ästhetischen Briefe* als begriffliches Instrumentarium für ein *künstlerisches Forschungsprojekt*.⁶³ Jedenfalls dann, wenn die 11. These des „*Manifest der Künstlerischen Forschung*“ zutrifft:

„11. Die Praxis Künstlerischer Forschung bezieht ihre Energie aus dem Widerstreit. [...] Ästhetische Forschung wie auch das spezifische Wissen im Ästhetischen besitzen darin ihre Außerordentlichkeit, ihren Eigensinn und ihre Legitimität. Sie müssen sich der Rationalität wie auch der diskursiven Logik versperren, weil diese nicht anders können, als Gegensätzliches zu exkludieren und es aus dem Raum ihrer Erkenntnisarbeit zu verbannen.“⁶⁴

Jörg Robert sieht in Schillers Ästhetik ein groß angelegtes Fragment. Schiller habe mit vielen Autoren seiner Zeit das Bewusstsein eines ästhetischen Normverlusts geteilt und seine Ästhetik stünde daher unter den Vorzeichen des ‚Vorläufigen‘ und ‚Übergänglichen‘. Die Theoriebildung Schillers könne in einer solchen Situation nur ‚offen, dialogisch-dialektisch‘ und ‚hantierend-bruchstückhaft‘ ausfallen. Sie sei eine ‚Theorie im Fermentationsstadium‘ und die Philologie müsse lernen, mit Widersprüchen zu leben, die schon Schillers Zeitgenossen verunsichert hätten.⁶⁵

Auch diese Einschätzung legt eine Tauglichkeit der *Ästhetischen Briefe* nahe. Die offene, ‚fermentative‘ Qualität, die Robert in Schillers *Ästhetischen Briefen* findet, deutet auf die benötigte *innere Beweglichkeit* seiner (Schillers) Begriffe hin.

Bei aller Beweglichkeit und Widersprüchlichkeit, kann sich allerdings die Frage stellen, ob wir es bei Schiller mit *unzureichend präzisen Begriffen* zu tun haben, welche eine auf sie gegründete Reflexion gefundener Phänomene (zum anthropologischen Vorgang des Spielens) in Beliebigkeit verwässern würden.

Im Falle der *Ästhetischen Briefe* handelt es sich, wie bereits gesagt, u.a. um eine Anthropologie, die Schiller mit Blick auf den ‚künstlerisch schaffenden Menschen‘ entwickelt. Es stellt sich die Frage, ob dieser Anthropologie eine angemessene Stringenz innewohnt?

Marina Mertens folgend, kann diese Frage bejaht werden. Anknüpfend an Schillers eigene Ausführungen, dass „von der menschlichen Natur – so lange sie menschliche Natur bleibt – nie und nimmer zu erwarten ist, daß sie ohne Unterbrechung und Rückfall gleichförmig und beharrlich als reine Geistnatur handle“⁶⁶, macht Mertens darauf aufmerksam, dass der Schillerschen Ästhetik eine stete Rückfallgefährdung und damit eine prinzipielle Unabschließbarkeit eingeschrieben sei. Das

„[...]stete Streben, den moralischen Menschen zur Einheit seiner Kräfte zurückzuführen, nach Einheit im Wissen um ihre niemals stabil zu erreichende Erfahrungsmöglichkeit, erschafft neue Annäherungen auf höherer Ebene.“⁶⁷

60 Ebd. S. 547. Siehe dort Fn. 22.

61 Ebd. S. 539

62 Ebd.

63 Nicht jedoch die Unterstellung, dass Schiller sich dieser nicht bewusst sei. Ob dieses zutrifft, sei dahingestellt. Einen Überblick über einige Schwierigkeiten, die sich bei der Lektüre der *Briefe* ergeben können, gibt: Rittelmeyer: »Über die ästhetische Erziehung des Menschen«, S. 88-103. „Dass der Briefautor [...] aktuelle, sehr lebensnahe Probleme [...] beschreibt, kann man sich deutlich machen, wenn man die anthropologischen Annahmen Schillers nicht nur abstrakt auffasst, sondern an Alltagsbeispielen zu veranschaulichen sucht.“ Ebd. S. 102f.

64 Henke et al.: *Manifest der künstlerischen Forschung*, S. 48f.

65 Vgl. Robert: *Vor der Klassik*, S. 429f.

66 Zitiert nach: Marina Mertens: *Anthropoetik und Anthropoiesis. Zur Eigenleistung von Darstellungsformen anthropologischen Wissens bei Friedrich Schiller*, Hannover, 2014, S. 146.

67 Ebd.

Mertens bezeichnet dies als ‚*Fraktalstruktur*‘⁶⁸, mit der sich Schillers Ästhetik beschreiben lasse.

„Nur in der Unabgeschlossenheit, die Dauer im Wandel, eine Einheit in der Mannigfaltigkeit anstrebt, manifestiert sich die Geschlossenheit des Systems.“⁶⁹

Diese ‚*Fraktalstruktur*‘ zeige sich am eindringlichsten an einer unprominenten Stelle der *Ästhetischen Briefe*, nämlich in einer Anmerkung zum 25. Brief. Darin schildert Schiller, anknüpfend an die von ihm – im vorherigen Brief geschilderten Entwicklungsmomente, die sowohl der einzelne Mensch, wie auch die ganze Menschheit durchlaufen müsse – das diese der Idee nach schon in ‚jeder einzelnen Wahrnehmung eines Objektes‘ eingeschrieben seien.⁷⁰

„Nicht nur der Makroebene von Individual- und Gattungsgenese, sondern ebenso der Nanoebene jedes einzelnen Erkenntnisaktes liegt eine Prozessualität von Erleiden, Entledigen und Beherrschen der Naturmacht zugrunde. Das Durchlaufen dieses Prozesses bildet also die Grundlage »jeder Erkenntniß, die wir durch die Sinne erhalten«“⁷¹

Nach Schillers Ansicht, die Mertens hier zitiert, ist der Mensch im Durchgangsstadium „zugleich leidend und tätig“.⁷²

Nun sind es jedoch nicht vornehmlich die *inhaltlichen* Ausführungen Schillers, in denen Mertens eine Stringenz in seinem ‚System‘ findet. Vielmehr arbeitet sie in ihrer akribischen Untersuchung die Eigenleistung der *Darstellungsformen* Schillers heraus und kommt zu dem Ergebnis:

„[Es] ist zu konstatieren, dass das *Wie* der Vertextung bei Schiller die anthropologische Grundausrüstung spiegelt, die zur Vereinigung strebend immer wieder in zwei Teile zerfällt. Schon in der Form der Aussage, in der Textstruktur steckt das Wissen um den *ganzen Menschen*. Befragt man die durch eine solche Struktur gekennzeichneten Texte nun auf Eigenleistung der Formen, lässt sich zunächst feststellen, dass sich im Ganzen keine signifikanten Unterschiede zeigen. [...] Trotz der beständig angestrebten Kopplung *in toto* finden sich sowohl auf Mikro- wie auch auf Makroebene Darstellungsformen, deren spezifische Eigenleistung darin besteht, auf jeweils eine Seite der menschlichen Doppelnatur Anspruch zu erheben. [...] Schillers Anthropoetik – so lässt sich abschließend sagen – ist durch die variierende Wiederholung typologisch selbstähnlicher Elemente auf allen diaphorischen Ebenen gekennzeichnet. Dabei beschränkt sich das Konzept nicht allein auf die hier im Vordergrund stehende Text-Kunst, sondern sie ist eminent interartifizuell: Es umfasst alle Künste bis hin zur Lebenskunst, bei der der Mensch sich als ganzer Mensch erkennt und handelt.“⁷³

Das Ergebnis, zu welchem Mertens in ihrer Untersuchung kommt – nämlich, dass sich die Geschlossenheit bzw. Einheitlichkeit der Schillerschen Philosophie und Anthropologie vornehmlich in den *Darstellungsformen* seiner Texte zeigt - gibt paradoxerweise – *nomen est omen* – auch seinen inhaltlichen Ausführungen nachträglich ihre Stringenz zurück, die ja besagen, dass es der *Formtrieb* ist, welcher zur Einheit strebe,⁷⁴ wohingegen sich die Mannigfaltigkeit, das Ausgedehnt sein in der Zeit in seiner stetigen Unabgeschlossenheit und Unvollständigkeit – im materialen Sein und aller unmittelbaren Gegenwart in den Sinnen zeigt.⁷⁵

Den Gegenstand des sinnlichen Triebes, fasst Schiller in dem allgemeinen Begriff *Leben* in seiner weitesten Bedeutung, den Gegenstand des *Formtriebes* in dem weitgefassten Begriff *Gestalt*. Den Gegenstand des *Spieltriebs* stellt Schiller - in einem allgemeinen Schema - als *lebende Gestalt* vor, einem

68 Vgl. auch Rheinbergers Überlegungen zu *fraktalen Welten* in der Unterscheidung zw. Theorie und Praxis, Fn. 42.

69 Mertens: *Anthropoetik und Anthropolysis*, S. 146.

70 Ebd. S. 146f.

71 Ebd. S. 147.

72 Ebd.

73 Ebd. S. 543-551. Patrick Vetter bezeichnet die Struktur der *Briefe* als ‚chiasmatisch‘. „In ihr ruht der Geist des Ästhetischen. Sie nicht zu achten, bedeutet, das bereits Entdeckte wieder erneut zu verbergen.“ Patrick Vetter: *Das Wesen der Schönheit. Zur Transzendentalität von Bildung und Freiheit in Friedrich Schillers ästhetischer Erziehung*, Berlin, 2018, S. 18.

74 Vgl. Friedrich Schiller: *Über die ästhetische Erziehung des Menschen*, Stuttgart, 2004, 13. Brief, S. 76.

75 Vgl. Ebd., 15. Brief, S.88. Ca. 1 Jahr vor der Verfassung seiner *Ästhetischen Briefe* schreibt Schiller an Körner: „Ich bin jetzt voll Ungeduld, etwas poetisches vor die Hand zu nehmen, besonders jückt mir die Feder nach dem Wallenstein. Eigentlich ist es doch die Kunst, wo ich meine Kräfte fühle; in der Theorie muß ich mich immer mit Principien plagen. Da bin ich bloß ein Dilletant.“ zitiert nach: Klaus Manger/ Gottfried Willems (Hg.): *Schiller im Gespräch der Wissenschaften, Heidelberg*, 2005, Artikel von Birgit Sandkaulen, S. 39.

Begriff, der Schiller zufolge „allen ästhetischen Beschaffenheiten der Erscheinungen, und mit einem Worte dem, was man in weitester Bedeutung Schönheit nennt, zur Bezeichnung dient.“⁷⁶

Die eingehende Auseinandersetzung mit Schillers *Ästhetischen Briefen* legt nahe, dass sie einen geeigneten *Hintergrund* bilden, vor dem eine künstlerisch-forschende Auseinandersetzung mit Fragen, die im Zusammenhang mit der *Verbindung von Kunst und Leben* und den Anforderungen einer *Kunst als Forscherin* auftauchen, durchaus fruchtbar erscheint. Die *Ästhetischen Briefe* bieten ein begriffliches Instrumentarium, welches ausreichend beweglich und gleichermaßen präzise scheint, um Phänomene, die im Verlaufe eines solchen Forschungsprojektes gefunden werden können, *kommunizierbar* zu machen.

Das die *Ästhetischen Briefe* dabei nicht als fertiges Erklärungsmodell oder vorgängiges Konzept in Frage kommen, dürfte sich aus dem bisher Gesagten ergeben. Eigene Beobachtungen und selbsttätiges Denken sind der Anfang *jeglicher* Erkenntnismöglichkeit. In diesem Sinne wird das vorliegende Forschungsprojekt, als *im Lichte der Philosophie der Freiheit* verstanden.

Der näher ins Auge zu fassende ‚**Gegenstand der Untersuchung**‘, der in seiner Prozesshaftigkeit mit dem *anthropologischen Vorgang des Spielens* einhergeht, wird im Folgenden als ‚**die Künstlerische Gebärde**‘ vorgestellt. Hinweise zur Forschungsmethode und zum Materialzugang ergeben sich daraus.

Gegenstand der Untersuchung

Für eine *künstlerische Erforschung des anthropologischen Vorgangs des Spielens* mit schauspielerischen Mitteln, bieten sich sowohl methodisch, wie auch als ‚Materialzugang‘ **Gebärden/Gesten**⁷⁷ an. In ihrem kürzlich veröffentlichten Band *„Gestische Forschung. Praktiken und Perspektiven“*, stellen Veronika Darian und Peer de Smit (Hg.), „[...] das Gestische als transdisziplinäre Perspektive, die sich prinzipiell aus jeder fachlichen Disziplin oder künstlerischen Praxis heraus öffnen und auf mehr oder weniger beliebige Phänomene, Begriffe und Denkbewegungen richten lässt – d.h. nicht zuletzt auch auf Gesten selbst“⁷⁸ vor. Die Konsequenz eines solchen Zuganges ist, dass der Untersuchungsgegenstand, der Materialzugang und die Forschungsmethode in Eins fallen.⁷⁹ Im vorliegenden Forschungsprojekt wird dieses ‚Konglomerat‘ unter dem Titel ‚die Künstlerische Gebärde‘⁸⁰ zusammengefasst.⁸¹

Rudolf Steiner gibt in diesem Zusammenhang eine Fülle von Anregungen und Hinweisen, die nicht zuletzt auch für die Praxis der Schauspielkunst sowie ihr nahestehende Künste relevant sind.⁸²

76 Schiller: *Über die ästhetische Erziehung des Menschen*, S. 88.

77 Die Begriffe werden teilweise synonym verwendet. Hier wird im Folgenden nach Möglichkeit der Begriff ‚Gebärde‘ vorgezogen, das dieser m.E. deutlicher äußere Gebärden/Gesten und ‚innere Gebärden‘ (‚seelisch‘, ‚psychologisch‘ etc.) wie in sich fasst. Vgl. die entspr. Artikel in: Wolfgang Pfeifer et al.: *Etymologisches Wörterbuch des Deutschen* (1993), digitalisierte und von Wolfgang Pfeifer überarbeitete Version im Digitalen Wörterbuch der deutschen Sprache, <https://www.dwds.de/wb/etymwb/Geb%C3%A4rde> [25.03.2021]

78 Veronika Darian/ Peer de Smit: *Gestische Forschung. Praktiken und Perspektiven*, Berlin, 2020, S. 15.

79 „15. Das Prekäre der Ästhetischen Forschung ist auch ihr Potenzial.“ Henke et al.: *Manifest der künstlerischen Forschung*, S. 63.

80 In Schillers Terminologie wäre diese in dem Begriff der ‚lebenden Gestalt‘ gefasst.

81 Vgl. Darian et al.: *Gestische Forschung*. „Die Geste ist ein Grenzphänomen par excellence, sie wird von unterschiedlichsten Theorien auf der Schwelle zwischen vorsprachlicher Natur und sprachlicher Kultur, zwischen Authentizität und Verstellung, zwischen Präsenz und Repräsentation und anderen hierarchisierenden Dichotomien angesiedelt. Die Geste steht für ein verkörpertes, adressiertes Sagen, das jedem gesagten Gehalt vorausgeht und ihn übersteigt. An der Geste scheitert die Trennung von Signifikat und Signifikant, in ihr fallen Mitteilung, Subjekt der Mitteilung sowie Mitteilungsträger und Mitteilungsgehalt in eins“ aus: Kolesch: *Die Geste der Berührung*, S. 228, zitiert nach Darian et al.: *Gestische Forschung*, S. 15f. s. Fn. 15. Vgl. Judith Butler: *Wenn die Geste zum Ereignis wird*, Wien/Berlin, 2019; Vilém Flusser: *Gesten: Versuch einer Phänomenologie*. Frankfurt am Main 1994; Marcel Jousse: *L'Anthropologie du Geste*, Paris, 2008; Jean-Luc Nancy: *Das nackte Denken*, Zürich, 2014. Christoph Wulf/ Erika Fischer-Lichte: *Gesten*, Paderborn, 2010.

82 Vgl. Rudolf Steiner: *Eurythmie als sichtbare Sprache*, Dornach, 1955; Rudolf Steiner/Marie Steiner-von Sivers: *Sprachgestaltung und Dramatische Kunst*, Dornach, 2002; „In der Gebärde lebt der Mensch. Der Mensch selber ist da in der Gebärde. Die Gebärde verschwindet hinein in die Sprache. Wird das Wort intoniert, dann erscheint der Mensch wiederum; der gebärdenbildende Mensch erscheint im Worte wieder. Und in dem, was der Mensch spricht, finden wir den ganzen Menschen. [...] *Im Sprechen ist die Auferstehung des in der Gebärde verschwundenen Menschen*. Die Bühnenkunst, die sich der Gebärde bedient, läßt den Menschen aus der Gebärde nicht völlig verschwinden; sie läßt den Menschen im Worte nicht völlig entstehen. Darauf beruht gerade das anziehende der dramatischen Darstellung, weil dadurch, daß der Mensch in der Gebärde nicht völlig verschwindet, auf der Bühne noch der Darsteller als Mensch steht in der Gebärde, und dadurch, daß der Mensch nicht völlig noch erstet in dem Worte, das Miterleben des Zuschauers möglich wird, indem er dasjenige hinzuzufügen hat in seiner Phantasie, in seinem Drama genießend, was noch nicht in dem Worte auf der Bühne vollständig erstet.“ Steiner/Steiner-von Sivers: *Sprachgestaltung und Dramatische Kunst*, S.90f.

„Die künstlerische Gebärde“ ist gleichermaßen *umfassend* wie *konkret*. Sie lässt sich einerseits als **innerer Vorgang** der **künstlerisch-ästhetischen Praxis** begreifen, wie auch als manifestierte, sprachliche und/oder körperliche Gebärde.⁸³ Die Erforschung des **anthropologischen Vorgangs des Spiels** im **Gebärdenhaften**, oder anders ausgedrückt: die Erforschung der ‚künstlerischen Gebärde‘ durch die ‚künstlerische Gebärde‘ mit schauspielerischen Mitteln, erscheint daher im Hinblick auf die ‚**Verbindung von Kunst und Leben**‘ und eine **Grundlagenforschung** für die **künstlerische Forschung** (vgl. Forschungskontexte, S. 3-7) stimmig. Sie ist einerseits transdisziplinär kompatibel und ‚Werk-unabhängig‘, andererseits macht sie den prozesshaften Forschungsgegenstand *soweit als möglich* im sprachlichen und körperlich-Gebärdenhaften greifbar. Sie vermittelt zwischen ‚Innen‘ und ‚Außen‘. Der Erkenntnismoment wird sich dabei, wie es sich auch in der Debatte um die *künstlerische Forschung* als „unvermeidbar“ abzeichnet (s.o.), nicht in ‚Quantitäten‘ o.ä. niederschlagen. J.W. Ernst, dessen Forschung in Anknüpfung an Steiner steht, schreibt:

„Nicht das Bewußtwerden als solches ist der Kunst feindlich, wie man oft behauptet hat. Kunstfremd ist nur jene besondere Art und Weise des Bewußtseinsgebrauchs, bei welcher das Bewußtmachen durch Stillstehenlassen erstrebt wird, dem Verstand zuliebe, der nur Unbewegtes faßt. Das Künstlertum ist Tun, Bewegungsvollbringen. Wird das Tun im Tun hell, wahrgenommen mit hellwachen Sinnen, die mit der Bewegung mitfahren, so wird das Tun mit Umsicht lenkbar, als Bewegungs-Augenblick, als Bewegungs-Ganzes, und als Zeitschöpfung, die den Moment und das Ganze als Bewegungs-Wille durchzieht. Solches Bewusstsein im Vollbringen stört die Kunst nicht.“⁸⁴

Es eröffnet sich mit dieser Perspektive eine weitere Erkenntnis-Dimension, die über die nachträgliche Reflexion und Formulierung der Forschungs- ‚Ergebnisse‘ hinaus geht – diese bleiben jedoch relevant, wenn es darum geht, das ‚gefundene Wissen‘ begrifflich nachvollziehbar und kommunizierbar zu machen, wofür Schillers *Ästhetische Briefe* ein Beispiel wären.⁸⁵

Durchführung und Auswertung

Konsequenterweise ist für einen künstlerischen Prozess, auch wenn er wie hier als Forschungsprozess aufgefasst wird, eine vorgängige Planung von Arbeitsschritten und Etappen nur bedingt möglich. Letztlich tritt das zu Erforschende erst in seinem Vollzug in Erscheinung. So gesehen, ist das gesamt Projekt nur als ‚künstlerische Gebärde‘ umsetzbar. Einige Anhaltspunkte können jedoch im Voraus formuliert werden. Ein wesentlicher Teil der Forschungsarbeit wird darin bestehen, in der Beobachtung auf Gebärden (im weitesten Sinne) aufmerksam zu werden und sich daraufhin zu sensibilisieren.⁸⁶ Die Beobachtung wird sich dabei

83 Als Beispiel für den ‚inneren Vorgang‘, vgl. etwa die Überlegungen Roland Halfens, die er in Hinblick auf die Forschungsmethode Goethes äußert: „Der **Gestus**, der sich in Goethes Herangehensweise als Grund**gebärde** abzeichnet, ist somit zunächst und vor allem das vorbehaltlose «Eintauchen» in die Fülle der Phänomene [...] Qualitäten werden somit nicht vorausgedacht oder als These antizipiert, sondern sollen nach und nach aus dem Stoff der Erfahrung gleichsam herausgetrieben werden [...] Der Grund**gestus** dieser Methode in Goethes naturwissenschaftlichem Vorgehen ist dem in Steiners Goethe-Vortrag charakterisierten **Geste** der künstlerischen Aktion auffällig ähnlich [...]“ Halfen: *Kunst und Erkenntnis*, S. 131f. (Hervorhebungen L.K.). Für die ‚nach außen‘ tretende Gebärde (‚Geburt‘) vgl. bspw. die Ausführungen Steiners zu den ‚sechs Offenbarungen der Sprache‘. Diese seelischen Gebärden, artikulieren sich ‚äußerlich‘ sowohl sprachlich, wie körperlich-gestisch. Vgl. Steiner/Steiner-von Sivers: *Sprachgestaltung und Dramatische Kunst*, S. 74-92. Auf Goethe rekurrierend, für den ‚Wille‘ die als ‚Kraft aufgefasste Idee‘ ist, schreibt Roland Halfen: „Verständlicher kann diese Wendung werden, wenn man von den Raumkünsten weg auf die Zeitkünste [...] schaut, wo die ästhetische Erfahrung explizit prozessual erscheint und das Werk nicht von der schöpferisch agierenden Person getrennt werden kann. Die «Verkörperung» des Willens ist hier nicht die produktorientierte Gestaltung eines separaten Objektes, sondern stets gegenwärtige künstlerische Artikulation.“ Ebd. S. 81.

84 J.W. Ernst: *Die musische Kunst. Schlüssel der Kultur*, Malsch, 1980, S. 194. Ernst rekurrert mit dieser Aussage auf *Damon von Athen*. In seinem Buch „*Die musische Kunst*“, arbeitet Ernst in philologisch-archäologischer Fleißarbeit historische und methodische Aspekte (termini technici) der antiken Kunst ‚Dichtung zu sprechen‘ heraus und zeigt die Relevanz dieses ‚alten Wissens‘ für die heutige Zeit.

85 Ewald Koepke schreibt, das „[...] Schiller mittels eigenständiger, ichhaft geprägter Begriffe bestrebt war, sich des Begriffslosen der Kunst zu bemächtigen. Um jeden Preis wollte sich Schiller das Wesen und die Sendung der Kunst bewußtmachen. In Wahrheit rang er um nichts Geringeres als um die Wiederverbindung von Erkenntnis und Kunst, die für die Entfaltung einer zukünftigen Mysterien-Kultur unabdingbar erforderlich ist.“ Koepke: *Bewußtsein und Kunstentwicklung*, S. 163.

86 „Selbst in starren, unbewegten Formen vermeinte ich, diese Bewegungen zu erkennen. [...] Ich gab dieser unsichtbaren Bewegung, diesem Kräftespiel, den Namen »Gebärde«. [...] ich fand heraus, daß Bewegungen nicht einfach Bewegungen sind, sondern Inhalt besitzen: einen Willen und Gefühle aller Art [...] von nun an suchte ich Gebärden nicht nur in der Natur, sondern auch in der Kunst, Malerei, Architektur, Skulptur, Literatur [...] Ich begann, darüber nachzudenken, wie diese Gebärde mit ihrer großen seelischen Wirkungskraft für die Bühne nutzbar gemacht werden könnte [...]“ Michael A. Čechov:

verschiedener Sinne zu bedienen haben, ‚Sehen‘ bei sichtbaren Gebärden, ‚Hören‘ bei hörbaren Gebärden (bspw. im sprachlichen Ausdruck usw.), der Eigenbewegungssinn bei physischen Gebärden usw.⁸⁷ Ferner wird im Verlaufe der Untersuchung der Fokus zunehmend auf die Frage gerichtet sein, wann/wodurch Gebärden ‚künstlerisch‘ werden/ bzw. welche ‚Hinderungsgründe‘ oder ‚Probleme‘ sich dabei in den Weg stellen. Es wird letztlich darum gehen, den *anthropologischen Vorgang des Spielens* innerhalb des Gebärdenhaften (in der Beobachtung und in der schauspielerischen Darstellung) zu erfassen. Es wird sich darum handeln ‚im Spiel‘ ‚das Spielen‘ zu erfahren und gleichzeitig *voll bewusst* ‚dabei zu bleiben‘. Aus einer ‚Fülle‘ solcher Erfahrungen, werden typische Phänomene herauszuarbeiten sein, die den Weg der ‚Gebärde‘ (und des sich Gebärdenden) in die ‚künstlerische Gebärde‘ (ins Spielen), den Vollzug der ‚künstlerischen Gebärde‘ (des Spielens), sowie den Weg aus der ‚künstlerischen Gebärde‘ (aus dem Spielen) heraus markieren. Im letzten Schritt wird es darum gehen, die Erfahrungen sprachlich-begrifflich zu fassen und auszuformulieren.⁸⁸ Es wird eine essayistische Form zu finden sein, die geeignet scheint, dass ‚Erfahrene‘ mitteilbar zu machen, auch in Hinblick auf eine Anknüpfbarkeit an die beschriebenen Forschungskontexte dieses Projektes, also eine transdisziplinäre Vermittlung im Bereich einer Kunst, die sich zunehmend aus den herkömmlichen Gattungen herausbewegt, sowie einer künstlerischen Forschungspraxis im Allgemeinen. Ein periodischer Wechsel zwischen der eigentlichen Forschungstätigkeit und dem reflektierenden, schriftlichen Festhalten der Erfahrungen bietet sich an, da im Zuge dessen der Forschungsprozess in seinem gesamten Verlauf in Abschnitten dokumentiert wird (so das sich etwaige Veränderungen/Perspektivwechsel/Erkenntnisse usw. nachträglich nachvollziehen lassen) und da sich damit Anhaltspunkte ergeben können, in welcher Richtung die Forschung (nach einer periodischen ‚Zwischenbilanz‘) fortgesetzt werden soll. Es ist ein Forschungszeitraum von insgesamt 12 Monaten geplant, wobei jeweils am Monatsende eine schriftliche Dokumentation in Form eines Essays stattfinden soll (jew. ca. 2 Seiten).

Leben und Begegnungen. Autobiographische Schriften, Stuttgart 1992. Zu Tschechows schauspielmethodischen Ausführungen zu ‚psychologischen Gebärden‘ vgl. Michael A. Čechov: *Die Kunst des Schauspielers. Moskauer Ausgabe*, Stuttgart, 2004, S. 45-80. Vgl. auch Eugenio Barba: *Theatre. Solitude. Craft. Revolt*, Aberystwyth, 1999, S. 75-83. „

87 Vgl. dazu Halfen: *Kunst und Erkenntnis*, S. 76: „Der Künstler hat die Fähigkeit, bereits im Sinnlichen Qualitäten zu entdecken, die er in der weiteren Bearbeitung oder Behandlung dieses Sinnlichen weiter entfalten und vollenden kann. [...] [Es] ist schlussendlich klar, dass das künstlerische Tun nicht erst dort beginnt, wo man von der geistigen Quelle aus in das Sinnliche hineinwirkt, sondern bereits in der Betrachtung der Sinneswelt ansetzt. Insofern ist auch schon dieses Erblicken eine Tätigkeit, die im vollen Sinne Kunst genannt werden kann.“ Zum Vorgang der ästhetischen Erfahrung im Augenblicke des sinnlichen Eindrucks vgl. ebd. S. 106f. Es hängt vom Betrachter ab, ob er sich auf diesen unabschließbaren Prozess einlässt, der sich „[...] als fortwährendes lebendiges Wechselspiel zwischen äußeren und inneren Faktoren [vollzieht], das Schiller in seinen ästhetischen Briefen so eindringlich zu beschreiben versuchte.“ Ebd., S. 108. Für die schauspielerische Arbeit ist in diesem Zusammenhang etwa an die ‚Menschenbeobachtung‘ zu denken. Rudolf Steiner äußert sich dazu folgendermaßen: „Dasjenige, was man vor sich hat, muss man in seiner vollen Körperhaftigkeit vor sich haben. Und hat man es in seiner vollen Körperhaftigkeit vor sich, nicht bloß, ich möchte sagen, als eine äußere nebulöse Umhüllung des Namens, dann geht ein solches Anschauen auch schon über in die Möglichkeit des Bildens, des Gestaltens.“ Vgl.: Rudolf Steiner/ Marie Steiner-von Sivers: *Sprachgestaltung und Dramatische Kunst*, Dornach, 2002, S. 22f. Vgl. Eugenio Barba: *Jenseits der schwimmenden Inseln. Reflexionen mit dem Odin-Theater. Theorie und Praxis des Freien Theaters*, Hamburg, 1985, S. 120f. „Sehen ist keine passive Tätigkeit, es ist Handeln, Arbeit. [...]“ Ebd. Zum ‚künstlerischen Hören‘ vgl. die Ausführungen Pär Ahlboms: <http://paer-play.com/wood-music/> [17.03.2021] Die genannten Sinne, stehen gewissermaßen stellvertretend für weitere Sinne. Das ‚künstlerische Sehen‘ zeichnet sich durch ein Zusammenwirken verschiedener Sinne aus. Thomas Göbel spricht in Anlehnung an Rudolf Steiner von ‚Sinnessymbiosen‘. Vgl. Thomas Göbel: *Die Quellen der Kunst. Lebendige Sinne und Phantasie als Schlüssel zur Architektur*, Dornach, 1982. S. 104-110. „Beim Künstler arbeiten die Sinne ineinander, und zwar mittelbar, nicht unmittelbar. Ohne einen faktischen Geruch, ohne faktischen Geschmack und ohne faktische Bewegung wird doch die Tätigkeit dieser Sinne angeregt.“ ebd. S. 105. Göbel entwickelt in seinem Buch eine ausführliche Sinneslehre, die er in Abgrenzung zwischen naturwissenschaftlicher und künstlerischer Perspektivierung reflektiert.

88 „Nach meiner Auffassung ist die Formung ein Teil der Erkenntnisgewinnung. Ich vermittele also nicht ein Fertiges, das ich in Worte fasse und dem anderen mitteile, sondern in der Formulierung selbst gewinne ich Erkenntnis. [Erst] habe ich innere Erfahrung [...] dann kommt der schwierigere Teil: [...] die Erfahrung zum Ausdruck bringen, so daß der andere sie verstehen kann. Das gehört zur Wissenschaft dazu. [...] Das ist der eigentliche Erkenntnisprozeß – das heruntertragen in die Sprache. [...] Erkenntnis muß geteilt werden mit dem anderen, muß mitgeteilt werden.“ Manfred Krüger: *Ästhetik der Freiheit. Gedankenschau und Kunstgedanken*, Dornach, 1992. S. 190-192.

Epilog

Der Kaspar und die Kinder sind schon lange schlafen gegangen und auch die anderen – der Raum ist nun fast leer – nur in der Mitte steht im fahlen Lichte einer ganz allein. Leise höre ich ihn sagen: „Klingt auch noch vieles mir im Ohr, bin doch nicht klüger als zuvor..“ Schon will er gehen. Da öffnet sich die Tür ein letztes Mal und einer tritt hinzu, der sagt, „höre“:

„Wenn ein Wissen reif ist, Wissenschaft zu werden, so muß notwendig eine Krise entstehen [...] man [hüte] ja vor aller Kontroverse [sich] und stelle seine Überzeugung [...] hin. So wiederhole ich die meinige: auf diesen Stufen kann man nicht *wissen*, man muß *tun*; so wie an einem Spiele zu wissen wenig ist – zu leisten alles. [...] Die Geschichte der Wissenschaft zeigt uns bei allem [...] darauf kam es nicht an, ob wahr, ob falsch die Ansicht war: sie beide nahmen doch denselben Gang, wurden zur Phrase, prägten als totes Wort sich dem Gedächtnis ein. [...] Das Allersonderbarste aber ist: der Mensch, wenn er den Grund auch aufdeckt eines Irrtums, er irrt sich wieder doch ein nächstes Mal.“⁸⁹

Sie treten ab. Ich lege die Kreide und das Blatt beiseite. Der Raum ist wieder leer.⁹⁰

89 Vgl. Goethe: *Maximen und Reflexionen*, S. 715-718.

90 Stille.

Literaturverzeichnis:

- Badura, Jens/Dubach, Selma/Haarmann, Anke et al. (Hg.): *Künstlerische Forschung. Ein Handbuch*, Zürich/Berlin, 2015.
- Barba, Eugenio: *Jenseits der schwimmenden Inseln. Reflexionen mit dem Odin-Theater. Theorie und Praxis des Freien Theaters*, Hamburg, 1985.
- Barba, Eugenio: *Theatre. Solitude. Craft. Revolt*, Aberystwyth, 1999.
- Bertram, Georg W.: *Kunst. Eine philosophische Einführung*, Stuttgart 2005.
- Boal, Augusto: *Theater der Unterdrückten. Übungen und Spiele für Schauspieler und Nicht-Schauspieler*, Frankfurt am Main 1979.
- Boal, Augusto: *Der Regenbogen der Wünsche*, Berlin/Milow/Strasburg, 2006.
- Böhme, Gernot: *Atmosphäre - Essays zur neuen Ästhetik*, Berlin, 2013.
- Brook, Peter: *Der leere Raum*, Berlin, 1983.
- Butler, Judith: *Wenn die Geste zum Ereignis wird*, Wien/Berlin, 2019.
- Cairo, Milena/Hannemann, Moritz/Haß, Ulrike/Schäfer, Judith (Hg.): *Episteme des Theaters. Aktuelle Kontexte von Wissenschaft, Kunst und Öffentlichkeit*, Bielefeld 2016.
- Čechov, Michael A.: *Die Kunst des Schauspielers. Moskauer Ausgabe*, Stuttgart, 2004.
- Čechov, Michael A.: *Leben und Begegnungen. Autobiographische Schriften*, Stuttgart, 1992.
- Darian, Veronika/de Smit, Peer (Hg.): *Gestische Forschung. Praktiken und Perspektiven*, Berlin, 2020.
- Elberfeld, Rolf/Krankenhagen, Stefan (Hg.): *Ästhetische Praxis als Gegenstand und Methode kulturwissenschaftlicher Forschung*, Paderborn, 2017.
- Ernst, J.W.: *Die musische Kunst. Schlüssel der Kultur*, Malsch, 1980.
- Fischer-Lichte, Erika: *Ästhetik des Performativen*, Frankfurt a. M., 2004.
- Fischer-Lichte, Erika/ Kolesch, Doris/ Warstadt, Matthias (Hg.): *Metzler Lexikon.Theatertheorie*, Stuttgart, 2014.
- Flusser, Vilém: *Gesten: Versuch einer Phänomenologie*. Frankfurt am Main 1994.
- Franzen, Georg/Hampe, Ruth/Wigger, Monika: *Zur Psychodynamik kreativen Gestaltens. Künstlerische Therapien in klinischen und psychosozialen Arbeitsfeldern*, Freiburg/München, 2020.
- Freire, Paolo: *Pädagogik der Unterdrückten. Bildung als Praxis der Freiheit*, Hamburg, 1973.
- Gabriel, Leon/Müller-Schöll, Nikolaus (Hg.): *Das Denken der Bühne. Szenen zwischen Theater und Philosophie*, Bielefeld, 2019.
- Gebhard, Ulrich/Lübke, Britta/Ohlhoff, Dörthe et al. (Hg.): *Natur. Wissenschaft.Theater. Performatives Arbeiten im Fachunterricht*, Weinheim, 2019.
- Goethe: *Goethes poetische Werke. Vollständige Ausgabe. Zweiter Band. West-östlicher Divan. Epen. Maximen und Reflexionen*, S. 715-718.
- Goffman, Erving: *Wir alle spielen Theater. Die Selbstdarstellung im Alltag*, München, 2003.
- Göbel, Thomas: *Die Quellen der Kunst. Lebendige Sinne und Phantasie als Schlüssel zur Architektur*, Dornach, 1982.
- Guery, Michael: *Geschichte der Künste von der Antike bis zur Gegenwart*, Berlin, 2014.
- Haarmann, Anke: *Artistic Research. Eine epistemologische Ästhetik*, Bielefeld, 2019.
- Halfen, Roland: *Kunst und Erkenntnis. Rudolf Steiners «Ästhetik der Zukunft»*, Basel, 2019.
- Henke, Silvia/Mersch, Dieter/van der Meulen, Nicolaj et al. (Hg.): *Manifest der künstlerischen Forschung. Eine Verteidigungsschrift gegen ihre Verfechter*, Zürich, 2020.
- Horstmann, Jan: *Theaternarratologie. Ein Erzähltheoretisches Analyseverfahren für Theaterinszenierungen*, Berlin, 2018.
- Hübner, Johannes: *Einführung in die theoretische Philosophie*, Stuttgart/Weimar, 2015.
- Hüther, Gerald / Quarch, Christoph: *Rettet das Spiel! Weil Leben mehr als funktionieren ist*, München, 2016.
- Johansson, Iris: *Eine andere Kindheit. Mein Weg aus dem Autismus*, Stuttgart, 2019.
- Johansson, Iris: *Persönliche Entwicklung durch Kommunikation I*, Järna, Schweden, 2006.
- Jousse, Marcel: *L'Anthropologie du Geste*, Paris, 2008;
- Jürgens, Anna-Sophie/Tesche, Tassilo (Hg.): *LaborARTorium. Forschen im Denkraum zwischen Wissenschaft und Kunst. Eine Methodenreflexion*, Bielefeld, 2015.
- Kämpf-Jansen, Helga: *Ästhetische Forschung. Wege durch Alltag, Kunst und Wissenschaft. Zu einem innovativen Konzept ästhetischer Bildung*, Marburg, 2012.
- Koepke, Ewald: *Bewußtsein und Kunstentwicklung. Von der Eiszeit bis zur Gegenwart*, Schaffhausen, 1997.
- König, Lukas: *Exposé. Künstlerisches Schaffen vor dem Hintergrund von Friedrich Schillers Briefen ‚Über die ästhetische Erziehung des Menschen‘ und im Lichte der ‚Philosophie der Freiheit‘ Dr. Rudolf Steiners*.
- Krüger, Manfred: *Ästhetik der Freiheit. Gedankenschau und Kunst-Gedanken*, Dornach, 1992.

- Lauer, Hans Erhard: *Die Sinne des Menschen und die Entwicklung der Künste. Umriss einer neuen, vollständigen und systematischen Sinneslehre auf Grundlage der Geistesforschung von Rudolf Steiner*, Schaffhausen, 1980.
- Manger, Klaus (Hg.): *Der ganze Schiller – Programm ästhetischer Erziehung*, Heidelberg, 2006.
- Manger, Klaus/ Willems, Gottfried (Hg.): *Schiller im Gespräch der Wissenschaften*, Heidelberg, 2005.
- Martius, Ph./von Spreiti, F./Henningsen, P. (Hg.): *Kunsttherapie bei psychosomatischen Störungen*, München, 2019.
- Mertens, Marina: *Anthropoetik und Anthropoiesis. Zur Eigenleistung von Darstellungsformen anthropologischen Wissens bei Friedrich Schiller*, Hannover, 2014.
- Moreno, Jacob Levy: *Gruppenpsychotherapie und Psychodrama*, Stuttgart 1959.
- Nancy, Jean-Luc: *Das nackte Denken*, Zürich, 2014.
- Peters, Sibylle (Hg.): *Das Forschen aller. Artistic Research als Wissensproduktion zwischen Kunst, Wissenschaft und Gesellschaft*, Bielefeld, 2013.
- Pieper, Heike: *Schillers Projekt eines 'menschlichen Menschen'. Eine Interpretation der "Briefe über die ästhetische Erziehung des Menschen" von Friedrich Schiller*, Lage, 1997.
- Rheinberger, Hans-Jörg: *Experimentalität. Hans-Jörg Rheinberger im Gespräch über Labor, Atelier und Archiv*, Berlin, 2017.
- Rittelmeyer, Christian: »Über die ästhetische Erziehung des Menschen« *Eine Einführung in Friedrich Schillers pädagogische Anthropologie*, Weinheim/München, 2005.
- Robert, Jörg: *Vor der Klassik. Die Ästhetik Schillers zwischen Karlsschule und Kant-Rezeption*, Berlin/Boston, 2011.
- Roselt, Jens: *Phänomenologie des Theaters*, München, 2008.
- Schiller, Friedrich: *Über die ästhetische Erziehung des Menschen*, Stuttgart, 2004.
- Steiner, Rudolf: *Anthroposophie. Psychosophie. Pneumatosophie*, Dornach, 1965.
- Steiner, Rudolf: *Die Philosophie der Freiheit. Grundzüge einer modernen Weltanschauung*, Dornach, 1962.
- Steiner, Rudolf: *Die Rätsel der Philosophie in ihrer Geschichte als Umriß dargestellt, Band I und II*, Dornach, 1974.
- Steiner, Rudolf: *Eurythmie als sichtbare Sprache*, Dornach, 1955.
- Steiner, Rudolf: *Grundlinien einer Erkenntnistheorie der Goetheschen Weltanschauung mit besonderer Rücksicht auf Schiller*, Dornach, 2003.
- Steiner, Rudolf/Steiner-von Sivers, Marie: *Sprachgestaltung und Dramatische Kunst*, Dornach, 2002.
- Traub, Hartmut: *Philosophie und Anthroposophie. Die philosophische Weltanschauung Rudolf Steiners. Grundlegung und Kritik*, Stuttgart, 2011.
- Tröndle, Martin/Warmers, Julia (Hg.): *Kunstforschung als ästhetische Wissenschaft*, Bielefeld, 2012.
- Vaßen, Florian: *Korrespondenzen. Theater-Ästhetik-Pädagogik*, Berlin/Milow/Strasburg, 2010.
- Welsch, Wolfgang: *Ästhetische Welterfahrung: Zeitgenössische Kunst zwischen Natur und Kultur*, Paderborn, 2016.
- Wulf, Christoph/ Fischer-Lichte, Erika: *Gesten*, Paderborn, 2010.
- Zangana, Husain: *Theater als therapeutische Erinnerungsarbeit. Das Amanat-Projekt in Sati / Kurdistan*, München, 2020.
- Zumhof Tim: *Pädagogik und Poetik der Befreiung. Der Zusammenhang von Paulo Freires Befreiungspädagogik und Augusto Boals »Theater der Unterdrückten«*, Münster, 2012.

Sonstige Quellen:

- Abramović, Marina: *Durch Mauern gehen. Autobiographie*, München 2016, zitiert nach Wikipedia Artikel: https://de.wikipedia.org/wiki/Lips_of_Thomas [23.03.2021]
- Ahlbom, Pär: <http://paer-play.com/wood-music/>sowie <https://intuitive-paedagogik.de/paer-play/> [25.03.2021]
- Amazon Artikel: <https://www.aboutamazon.com/news/amazon-offices/the-next-chapter-for-hq2-sustainable-buildings-surrounded-by-nature> [04.02.2021]
- Daniel, Joachim: *Tragödie und Mysterium. Die Mysterien von Eleusis und die Idee des Theater*. Vortrag, gehalten in Basel, 2007. Erhältlich auf CD.
- Gartmann, Thomas/ Pauli, Christian (Hg.): *Arts in Context. Kunst.Forschung.Gesellschaft*, Bielefeld 2020, S.16-20. Abrufbar unter: <https://www.transcript-verlag.de/978-3-8376-5322-9/arts-in-context-kunst-forschung-gesellschaft/?number=978-3-8394-5322-3> [24.03.2021]
- Henrich, Dieter : *Der Begriff der Schönheit in Schillers Ästhetik. Zeitschrift für Philosophische Forschung*, 11, 527. S. 540.
- Küchle, Tanja: *Das Echo der Zukunft. Kunst mit Genen und künstlicher Intelligenz*, 2019. <https://www.arte.tv/de/videos/083293-000-A/das-echo-der-zukunft/> [13.03.2021]
- Novalis: *Kunstfragmente*, <https://www.projekt-gutenberg.org/novalis/fragmen1/chap022.html> [20.03.2021]
- Pfeifer, Wolfgang et al.: *Etymologisches Wörterbuch des Deutschen (1993)*, <https://www.dwds.de/wb/etymwb/Geb%C3%A4rde> [25.03.2021]