

# WISSENSTRÄGER\*INNEN

Entwürfe für Wissenskoproduktion &  
mehr-als-menschliche Gestaltungspraktiken mit  
Ton und Keramik



Carla Winkelmann

**WISSENSTRÄGER\*INNEN**  
Entwürfe für Wissenskoproduktion &  
mehr-als-menschliche Gestaltungspraktiken  
mit Ton und Keramik

Masterarbeit  
von Carla Winkelmann

M.A. Transformation Design  
Hochschule für Bildende Künste Braunschweig  
August 2023

Betreut von:  
Dr. Paul Feigelfeld  
Dr. Bianca Herlo

Kontakt  
carlamail@t-online.de



Dieses Werk ist lizenziert unter der Creative Commons Attribution Namensnennung - Nicht-kommerziell - Keine Bearbeitung 4.0 International (CC BY-NC-ND 4.0 DEED). Diese Lizenz erlaubt das vervielfältigen und weiterverbreiten des Materials in jedwedem Format oder Medium. (Lizenz-Text: <https://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/deed.de>) Die Bedingungen der Creative-Commons-Lizenz gelten nur für Originalmaterial. Die Wiederverwendung von Material aus anderen Quellen (gekennzeichnet mit Quellenangabe) wie z.B. Schaubilder, Abbildungen, Fotos und Textauszüge erfordert ggf. weitere Nutzungsgenehmigungen durch den jeweiligen Rechteinhaber.

*„Relationship among all things appears to be complex and reciprocal – at least two-way, back and forth. It seems that nothing is single in this universe, and nothing goes one way.*

*In this view, we humans appear as particularly lively, intense, aware nodes of relation in an infinite network of connections, simple or complicated, direct or hidden, strong or delicate, temporary or very long-lasting. A web of connections, infinite but locally fragile, with and among everything–all beings–including what we generally class as things, objects.“*

(Le Guin 2017: M15)

# Inhaltsverzeichnis

<b>Einleitung: Vernetzte Körper</b>	<b>1</b>
<b>1. Ausgangspunkte</b>	<b>5</b>
1.1 Ton & Keramik	5
1.1.1 Materialkunde	6
1.1.2 Historischer Blick auf Wissensübertragung durch Ton	7
1.2 Kritische Historiographie	11
<b>2. Tragetasche für [neue] Modi der Wissensproduktion</b>	<b>14</b>
2.1 Perspektiven auf Wissen	16
2.1.1 Wissen als diskursive Aushandlung	17
2.1.2 Situiertes Denken	18
2.1.3 Implizites und verkörpertes Wissen	21
2.1.4 Belebte Materie	23
2.1.5 Zusammenfassung	27
2.2 Workshop “Keramische Tragetaschen als Wissensträgerinnen”	29
2.2.1 Idee und Intention	30
2.2.2 Konzept und Planung	31
2.2.3 Durchführung und Reflexion	34
2.3 speculative clay art – eine visuelle Dokumentation	43
<b>3. Reflexion–Synthese</b>	<b>49</b>
3.1 Die Rolle von Ton und Keramik in der Arbeit	49
3.2 Designstrategien und -haltungen ableiten	52
3.3 Mikropraktiken etablieren	55
<b>Ausblick und offene Fadenenden</b>	<b>58</b>
<b>Quellenverzeichnis</b>	<b>62</b>

## Einleitung: Vernetzte Körper

*“What If All Organisms, Including Humans, Are Tangled Up with Each Other?”*

(Swanson et al. 2017: M1)

Was wäre, wenn wir alle, menschliche und nicht-menschliche Organismen, miteinander *entangled*, also vernetzt wären? Mit diesem Gedankenspiel habe ich mich oft weggeträumt, aus einem Alltag, der stets im Schatten multipler globaler Krisen steht. Aus dem Gefühl der Machtlosigkeit und Verzweiflung über soziale und ökologische Ungerechtigkeit heraus entstand in mir ein innerer Dialog über die Beschaffenheit der Erde. Eine Erde, von Körpern bewohnt, die alle ihre eigene Geschichte in sich tragen und damit auch ihre eigene Welt. (Wie) Kann mit all diesen verschiedenen Welten und Körpern ein gerechteres Miteinander entstehen? Wie können sie einander verstehen? Welches Wissen tragen sie in sich und wie kann dieses für- und voneinander übersetzt werden? Was können in diesem Prozess transformative Narrative sein?

Die vorliegende Arbeit setzt bei diesen Fragen an und ist ein erster Versuch, das Konstrukt ‚Wissen‘ zu umkreisen, aufzubrechen und neu zusammenzupuzzeln. Dadurch wiederum Wissen zu koproduzieren und zu vernetzen und die Leser\*innen dieser Arbeit teilhaben zu lassen an meinem fortlaufenden Such- und Übersetzungsprozess. „Wissens-träger\*innen“ handelt von mehr-als-menschlicher Materie, von Körpern und Behältnissen, die Wissen in sich tragen und von der Beziehung zwischen diesen. Dabei werden unterschiedliche (Ko)Produktionsformen, Perspektiven und Phänomene betrachtet.

Als selbstständige Keramikerin habe ich ein besonderes Interesse an Gestaltungspraktiken und am Arbeiten mit Tonmaterialien. Ton und Keramik sollen in der Arbeit dadurch eine tragende Rolle zukommen – diese Materialien dienen dabei beispielhaft als Medien für Wissenskulturen, an ihnen werden experimentell und spielerisch die Inhalte verhandelt. Meine Praxis als Keramikerin sowie meine daraus entstehenden Fähigkeiten und persönlichen Erfahrungen mit Ton fließen ebenso in diese Arbeit mit ein wie ethnologische Betrachtungen des Themas. Ton nimmt dabei verschiedene Rollen ein: die des Vermittlers, des Wissensträgers, des Gestaltungsgegenstands und des Gestaltenden selbst. Er oszilliert dabei zwischen diesen Polen und ist mal Subjekt, mal Objekt, mal beides zugleich.

Ein Ziel der Arbeit ist es, Wissensproduktion zu reflektieren, ein neues in-und-mit-der-Welt-Sein zu erkunden und durch kollektive Erfahrungen zu erproben. Ich möchte ein Bewusstsein dafür schaffen, den Umgang mit der Welt und ihren Prozessen zu gestalten und dabei verantwortungsvolle und reflektierte Träger\*innen und Vermittler\*innen von Wissen zu werden. Designstrategien oder -haltungen, Denkansätze und Mikropolitiken sollen dabei eine unterstützende Funktion innehaben.

Die Ziele der Arbeit formulieren sich in folgender Forschungsfrage:

*Wie können mehr-als-menschliche, materiell-verkörpernde und queerfeministische Perspektiven auf Wissen/ Wissensproduktion aussehen?*

Die Frage soll in der Arbeit auf prozesshafte Art und Weise ergründet und mit verschiedenen Theorien und Perspektiven darauf gefüllt werden. Um allerdings nicht nur im Theoretischen zu bleiben, besteht ein Teil der Arbeit aus einem Entwurf, der nach der konkreten Umsetzung der behandelten Themen fragt. Meine Designfragen lauten daher:

*Wie kann ich emotionale und verkörperte Erfahrungen zu diesem Thema gestalten?*

*Wie kann ich die Themen in eine ko-kreative und partizipative Gestaltungspraxis mit Ton und Keramik umsetzen?*

Um die Logik in der Bearbeitung dieser Fragen nachvollziehen zu können, wird im Folgenden die Gliederung und mein Vorgehen in der Arbeit vorgestellt.

Im ersten Kapitel sollen die Ausgangspunkte und Grundlagen über Wissen und Materie dargelegt werden, auf denen die weiteren Überlegungen aufbauen. Einerseits wird hier Ton und Keramik vorgestellt: Eine Materialkunde beschreibt die nötigen Begrifflichkeiten und Beschaffenheiten des Materials, während danach Wissensübertragung durch Ton thematisiert und in einen historischen Kontext eingeordnet wird. Andererseits wird in das Thema Wissen eingeführt. Das geschieht durch ein kritisches Hinterfragen des Wissens und der Geschichte, auf der westlich-geprägte gesellschaftliche Systeme aufgebaut sind. Die kritische Historiographie hilft dabei, traditionelle Wissensproduktion zu kontextualisieren.

Der nächste Teil der Arbeit bietet eine Sammlung verschiedener Perspektiven auf Wissen an. Die "Tragetasche für [neue]<sup>1</sup> Modi der Wissensproduktion" beinhaltet verschiedene

---

<sup>1</sup> Der Begriff und der Grund für die Schreibweise in Klammern wird in Kapitel 2 erläutert.

theoretische Überlegungen und Konzepte, die posthumanistische und feministische Positionen einnehmen. Die Perspektiven laden zu einer Auseinandersetzung mit der Frage ein, wie wir (als menschliche Wesen) in Zukunft Wissen generieren wollen, um marginalisierte Stimmen mit einzubeziehen und Machtverhältnisse dadurch neu zu verhandeln. Das Narrativ, das dadurch erzählt wird, ist die *“agency of matter”*, also das Narrativ der Wirk- und Handlungsmacht von Materie. Der zweite Teil der Tragetasche ist die Dokumentation eines Workshops, welchen ich im Juli 2023 konzeptualisiert und durchgeführt habe. Inhaltlich setzten wir uns im Workshop mit verschiedenen Modi von Wissen auseinander und formten gemeinsam Tragetaschen aus Ton. Der letzte Teil des Kapitels geht experimentell vor und lässt den Ton selbst zum Geschichtenerzähler werden. Auf einer gestalterischen Ebene findet ein Dialog mit Ton statt, welcher sowohl durch mich, als auch durch andere Einflüsse geleitet wird. Die gestalterische Umsetzung bezeichne ich hier als *speculative clay art*.

Das nächste Kapitel führt die vorigen Inhalte der Arbeit zusammen und reflektiert diese in Hinblick auf die Forschungs- und Designfrage. Es wird herausgearbeitet, was aus den dargestellten Positionen emergiert und welche Designstrategien oder -haltungen sich daraus ableiten lassen. Diehaltungen sollen dabei für eine Koproduktion von Wissen plädieren und beispielhaft Vorschläge liefern, wie individuelle und kollektive Praktiken darin gestaltet werden können, um anthropozentrischen und kapitalistischen Logiken entgegenzuwirken.

Die Arbeit schließt mit einem Ausblick und mit Fadenenden, die bislang nicht verknüpft werden konnten.

Mein Zugang zu den Themen verstehe ich als postdisziplinär<sup>2</sup> und als prozesshaft. Dabei spreche ich aus der Position einer *weißen* Frau, die in Deutschland aufgewachsen ist und die in einem akademischen Umfeld sozialisiert wurde. Meine Erfahrungen als Ethnologie-, und später Transformation Design Studentin fließen ebenso in die Texte mit ein wie meine Praxis als Keramikerin. Ich schreibe daher bewusst in der ersten Person, um meine Positionierung und meine eigene Erfahrung deutlich zu machen: “Da wir ohnehin immer Teil der Beobachtung sind, sollten wir dies zu einem Aspekt der Beobachtung machen. Anstatt über Objekte zu sprechen, als ob sie immer völlig objektiv vor uns lä-

---

<sup>2</sup> Ich beziehe mich hierbei auf die Position von Nina Lykke, die den Begriff wie folgt versteht: “postdisciplinarity refers to more transgressive ways of producing academic knowledge which destabilize, deconstruct and disrupt the hegemony of distinct disciplines and the classic academic divides between human, social, technical, medical and natural sciences” (Lykke 2018: 333).

gen, sollten wir die eigene Position reflektieren” (Dippel 2021: 53f.)<sup>3</sup>. Schreibe ich plural von einem ‘wir’, so möchte ich respektvoll Referenz auf all die Organismen nehmen, die das jeweilige Wissen koproduziert haben (sofern nicht anders gekennzeichnet).

In der Frage, für wen ich schreibe, sind viele zu nennen – vor allem jedoch schreibe ich für mich selbst, um Verbindungen zwischen Perspektiven herzustellen und um meine eigenen Gedanken und Gefühle im großen Feld der Wissens(ko)produktion zu entwirren. *Research as self-search*. Durch das Beobachten von Phänomenen auf Basis meines eigenen Erlebens und Teilhabens entsteht Resonanz, die sich wiederum in meinen Texten und Reflexionen widerspiegelt. Darüber hinaus lade ich dazu ein, diese Arbeit mit weiterzudenken und an eigenen oder gesellschaftlichen Schnittstellen anzuknüpfen.

---

<sup>3</sup> Anne Dippel bezieht sich hier auf den Ethnologen Clifford Geertz, der in den 1960er Jahren die Idee der teilnehmenden Beobachtung geprägt hat.



# 1. Ausgangspunkte

Der Ausgangspunkt meiner Arbeit war eine Auseinandersetzung mit den Materialien Ton und Keramik, um zu ergründen, inwiefern sie historisch und auf gesellschaftlicher Ebene als materielle Träger und Vermittler von Wissenskulturen fungiert haben. Um dem Ton in der folgenden Arbeit verschiedene Rollen zuzuweisen, sehe ich es als hilfreich an, das Material sowohl in seiner konkreten Zusammensetzung, als auch in seiner historischen Funktion als Speichermedium besser zu verstehen. Töpfern gilt als eine der Ur-Kulturtechniken – aus ethnologischer Perspektive habe ich ein besonderes Interesse an der Beziehung zwischen Menschen und Tonmaterialien. Meine Recherche führte schnell zu der Erkenntnis, wie eng Material und Materialität mit Wissenskulturen verknüpft sind. Zum einen dient Materie als Grundlage für empirische Beobachtungen und Forschungen, zum anderen tragen materielle Artefakte und deren kulturelle Kontexte ganz konkret zur Gestaltung gesellschaftlicher Lebensrealitäten und der Entstehung kollektiven Wissens bei. In dem Maße, wie sich das menschliche Verständnis der physischen Welt und die Fähigkeit, mit ihr zu interagieren, weiterentwickeln, wächst auch das Bewusstsein darüber, stetig neues Wissen durch diese Interaktionen zu schaffen. Doch um den Diskurs darüber zu führen, wie, wann und von wem Wissen generiert werden kann, ist es notwendig, traditionelle Wissensproduktion ins Auge zu fassen und zu reflektieren. Viele Wissenskulturen, auf denen unsere gesellschaftlichen Systeme aufgebaut sind, entstanden in Kontexten großer Machtungleichheiten oder Diskriminierung. Die kritische Historiographie, die ich in diesem Kapitel aufführe, möchte die historische Wissensgeschichte kritisch hinterfragen und um lange marginalisierte Perspektiven erweitern. Das Kapitel möchte die Grundlagen und Ausgangspunkte darstellen, von denen aus ich mich im folgenden Verlauf zyklisch und prozesshaft weiter bewege – und die ich in der Sammlung reflektieren, rekonstruieren oder um diverse Perspektiven erweitern möchte.

## 1.1 Ton & Keramik

Ich möchte das folgende Kapitel nutzen, um Ton und Keramik zu porträtieren und den Gestaltungsprozess mit diesen Materialien historisch und zeitgenössisch zu betrachten. Nach einer Aufführung der grundlegenden Begrifflichkeiten in keramischen Prozessen soll erläutert werden, inwieweit Keramik als Ur-Kulturtechnik eine wesentliche Rolle in

der Gestaltungsgeschichte gespielt hat – und dadurch ein wichtiges Speichermedium für Wissenskulturen darstellt.

### 1.1.1 Materialkunde

**Tone** sind Rohstoffe, die bei der Erkaltung der Erde aus Urgesteinen entstanden sind (Mämpel 2003: 15). Diese Ur- oder auch Muttergesteine (beispielsweise Feldspat und Glimmer) gelangten im Laufe der Jahrtausende an die Erdoberfläche und waren durch Wasser, Luft und Sonneneinstrahlung der Verwitterung ausgesetzt – dadurch haben sich neue Produkte wie Kaoline und Tone gebildet (Hülsenberg 2014: 27). Chemisch gesehen sind Tone Gemenge aus verschiedenen Tonmineralien sowie Kleinstbestandteilen von Muttergesteinen, Sanden, Eisenoxiden und Kalk (Mämpel 2003: 15.). Je nach Zusammensetzung dieser Grundstoffe haben Tone unterschiedliche Färbungen, Form- und Brenneigenschaften. Fette Tone sind, im Gegensatz zu mageren Tonen, sehr fein und daher besonders gut formbar, schwinden jedoch beim Trocknen mehr als magere Tone. Um die Schwindung beim Trocknen zu verringern, können dem Ton Magerungsmittel zugesetzt werden: früher Stroh, Häcksel, Quarz, Glimmer, Kalk, Meeressand, Muschelbruch oder zerstoßene Scherben – heute gebrannte und gemahlene Naturtone, auch Schamotte genannt (Mämpel 2003: 17).

**Keramik** ist ein Werkstoff, der im Verarbeitungsprozess mit tonhaltiger Erde entstehen kann (Mämpel 2003: 5). Als Keramik sind alle Erzeugnisse definiert, die “aus nicht-metallenen anorganischen Stoffen geformt und anschließend in einem Brennprozess verfestigt werden” (ebd.:14). Im keramischen Produktionsprozess werden tönerner Rohstoffe pulverisiert und mit Flüssigkeit versetzt, sodass ein plastischer Zustand entsteht. Die Tonmasse kann dann in kaltem Zustand und mit Hilfe von Wasser geformt werden. Die getrockneten Gegenstände werden durch das Brennen verfestigt; je nach Temperatur sintern sie (sie werden wasserundurchlässig). Während des Brennprozesses bilden sich aus den Rohstoffen neue Materialien wie Wollastonit, Plagioklas und Gehlenit (Mämpel 2003: 14). Etymologisch gesehen kommt das Wort Keramik aus dem Altgriechischen und ist auf den Begriff κέραμος (*keramos* – Töpfererde/Ton/Tonerzeugnis) zurückzuführen (ebd.).

## 11.2 Historischer Blick auf Wissensübertragung durch Ton

*“Das Kneten der Erde wurde immer wieder, auch in alten mythologischen Texten, als die ursprünglichste Form der Kreation betrachtet.”*

(Pakesch 2017: 4)

Archäologische Funde zeigen, dass Keramik schon seit der Steinzeit mit der Geschichte der Menschheit verknüpft ist (Mämpel 2003: 7). Bereits in der jüngeren Altsteinzeit entstand eine Figuralkunst – aus Erde geformte Figuren, die sichtbare Erscheinungen abbildeten (ebd.: 8) und somit, lange vor der Entstehung der Schrift, als ein erstes Speichermedium gelesen werden können. Im Mesolithikum (Mittelsteinzeit) wurden kleine Figuren aus tonhaltiger Erde dann mit Hilfe von Feuer gehärtet (ebd.: 29). Gefäßkeramiken entstanden erst im Neolithikum (Jungsteinzeit), als mit der Sesshaftwerdung von Menschengruppen neue Wirtschaftsformen erprobt wurden – Menschen begannen, bewusst formend in die Umwelt einzugreifen (ebd.). Dazu gehörte zum Beispiel das Domestizieren von Pflanzen und später Tieren, das Betreiben von Ackerbau, der Bau von Hütten und Häusern und auch das Herstellen von Werkzeugen und Keramikobjekten. Mit dem Aufkommen einer Vorratswirtschaft haben Menschen beispielsweise damit begonnen, Lebensmittel in Tongefäßen zu lagern, um sie länger haltbar zu machen (ebd.). Die ersten Gefäße waren wohl Korbgeflechte, in die tonhaltige Erde gedrückt wurde, um die Oberfläche zu verschließen (Fieldhouse 1979: 15). Archäologische Funde von Keramikobjekten solcher Art können auch heutzutage noch als Speichermedien dienen, indem durch sie Rückschlüsse auf Formen und Rituale des Zusammenlebens von Menschen gezogen werden können.

Auch die moderne Schrift, die heute als Speicher- und Übertragungsmedium von Wissen wohl am weitesten anerkannt ist, ist größtenteils auf frühzeitliche Tonobjekte zurückzuführen. Die ältesten Zählsymbole stammen wohl aus dem Süden des heutigen Iraks, damals südmesopotamisches Uruk-Gebiet. Im Zuge der Urbarmachung der dortigen Sumpflandschaft entfalteten sich dort im Neolithikum urbane Lebensweisen: Die Menschen legten künstliche Bewässerungssysteme an und bildeten Architektur und Bildkunst aus (Krebernik 2002: 51). Um die dadurch aufkommenden Handelsgüter dokumentier- und zählbar zu machen, gab es kleine, eingekerbte Tonobjekte unterschiedlicher Form, welche unterschiedliche Wirtschaftsgüter symbolisieren sollten. Ausprägungen dieser frühgeschichtlichen Zählmarken sind zum Beispiel sogenannte “tokens”, welche

durch Abdrücke auf der Tonoberfläche auf die Art und Anzahl der zu handelnden Ware schließen ließen (ebd.: 53f.). Neben den tokens gab es “Tonbullen” – oft in Form hohler Tonkugeln, welche wiederum Zählsymbole wie tokens enthielten. Die Einkerbung und Versiegelung auf den Tonkugeln gab Auskunft über den Inhalt, welcher beim Handel der Ware durch das Aufbrechen der Tonkugel überprüft wurde. Nach den tokens und den Tonbullen wurden für den Handel tönernerne Zahlentafeln verwendet, welche durch Ab- und Eindrücke auf den Tafeln numerische Informationen übermitteln sollten (ebd.: 54).

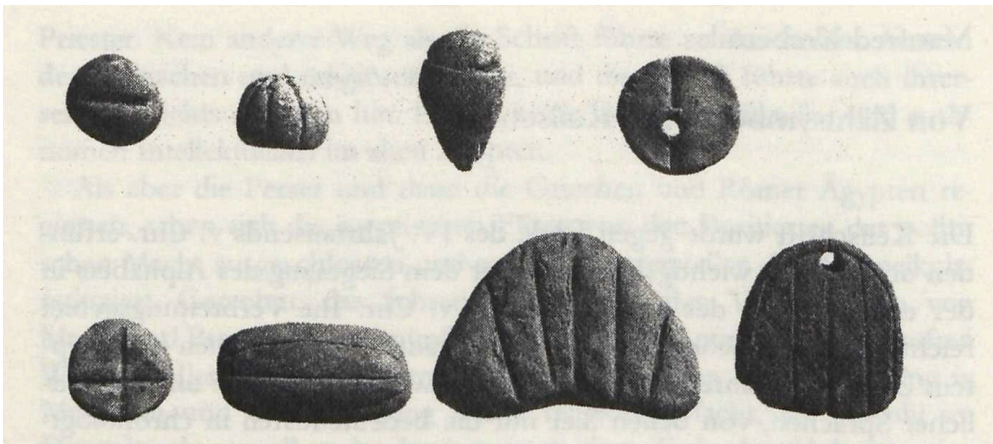


Abb. 1: Tokens (Krebernik 2002: 52).

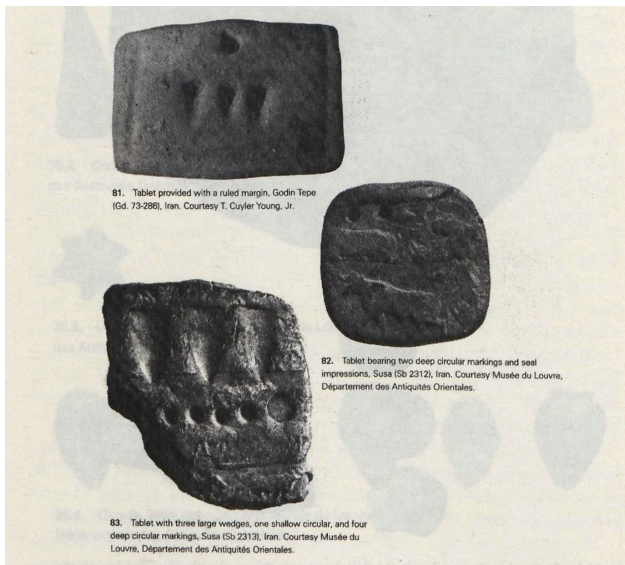


Abb. 2: Tonbullen (Krebernik 2002: 53).

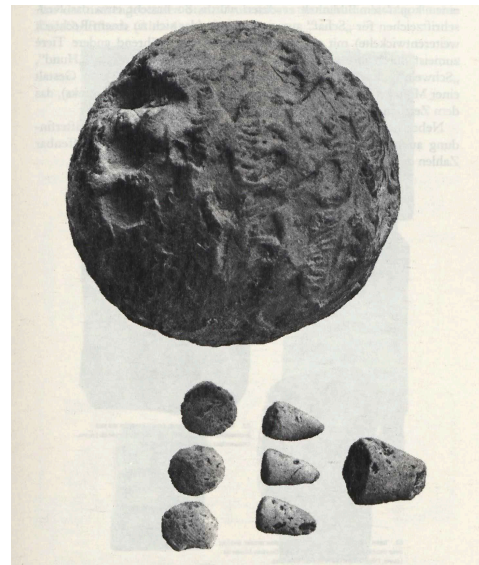


Abb. 3: Zahlentafeln (Krebernik 2002: 54).

Solche Zählsymbole gelten als Vorläufer der späteren Keilschrift und werden dadurch auch als Proto-Keilschrift bezeichnet. Die ältesten Keilschrift-Funde gehen somit ebenfalls auf das Uruk Gebiet zurück. Sie dienen als Fortsetzung der obigen Zählmarken und Zahlentafeln dem Zweck, “die Administration einer zunehmend komplexen Wirtschaft zu bewältigen” (ebd.: 56). Statt der Erfindung der Keilschrift würde ich daher eher von einer Entwicklung sprechen, die sich aus verändernden ökonomischen Bedingungen ergab. In einer anderen Erzählung wurde die Keilschrift von Enmerkar, dem Herrscher von Uruk, erfunden, um seinem Gegenspieler, dem Herrscher von Aratta, Botschaften zu übermitteln. Um eine sicherere Alternative zur Wortübermittlung zu haben, erschuf er die Keilschrift als neues Korrespondenzmittel (ebd.).

So oder so stehen einige äußerliche Faktoren im Zusammenhang mit der Herausbildung einer Schrift: So ist diese in einen Kontext wandelnder Technologien und Wirtschaftsformen eingebettet und entwickelte sich zeitgleich mit diesen. Auch Sprache und Arithmetik sowie Abstraktionsfähigkeit haben sich mit den wandelnden Seinsweisen der sesshaften Gesellschaften verändert (ebd.: 71). Unter diesem Hintergrund ist es schlüssig, dass sich das Schriftbild im Laufe der Jahrhunderte verändert hat und die frühen neolithischen Keilschriften anders aussehen und zu lesen sind als ihre späteren Ausprägungen.

Das Medium dieses neuartigen Zeichensystems ist Ton in Form von Tafeln, in welche Bilder und Eindrücke geritzt werden:

*“Die Zeichen wurden mit einem spitzen Rohrgriffel in den feuchten Ton geritzt, bestimmte Zeichen und Zeichenelemente – insbesondere Zahlzeichen – mit dem runden Griffelende [...] in den Ton eingetieft. Im Allgemeinen brannte man die Tafeln nicht, der durch Lufttrocknung erzielte Härtegrad reichte für die Konservierung aus.”*

(Krebernik 2002: 60)

Die auf den Tafeln symbolisch dargestellten Bildinhalte oder Texte sind meist “unabhängig von der zugrundeliegenden Sprache interpretierbar” (ebd.: 63). Die frühe Keilschrift kann daher als inklusives und sprachenübergreifendes Speichermedium verstanden werden.

Vom Uruk-Gebiet breitete sich die Keilschrift über Nordmesopotamien bis nach Anatolien, Syrien und Ägypten aus, wo sie auch vorwiegend für administrative Zwecke verwendet wurde (ebd.: 57f.). Im Laufe der folgenden Jahrhunderte änderte sich das Schriftbild

– runde und halbrunde Griffelindrücke wurden durch keilförmige ersetzt, die mit der kantigen Spitze des Griffels erzeugt wurden. Durch diese Technik entstand das charakteristische und einheitliche Aussehen, für das die Keilschrift bekannt ist.



Abb. 4: Wirtschaftstexte aus Uruk (Krebernik 2002: 55).

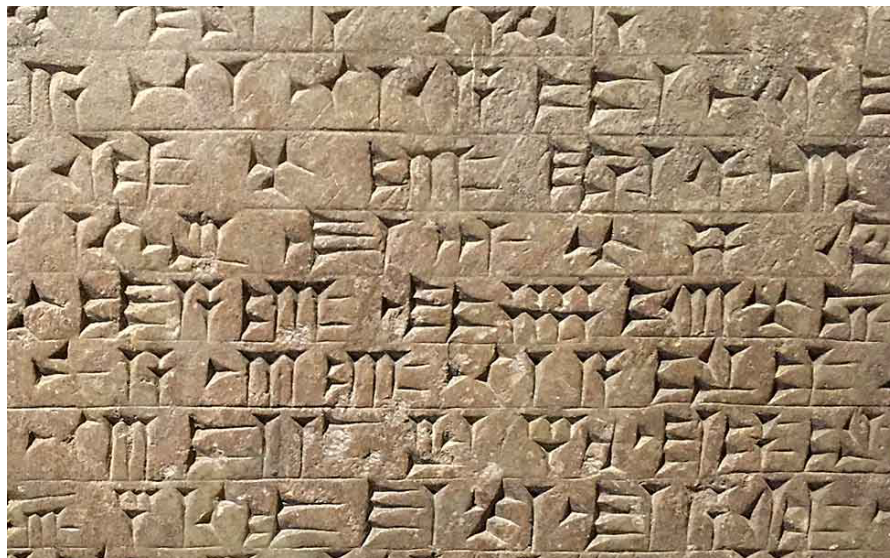


Abb. 5: Neuassyrische Keilschrift, 9. Jhdt. v.Chr. (Beinert 2023).

## 1.2 Kritische Historiographie

Ein Feld, das sich speziell mit Keramikobjekten und gesellschaftlichen Seinsweisen beschäftigt hat, ist das der *ceramic ethnoarcheology*. Ethnologische und archäologische Ansätze zusammenführend, möchte die Disziplin die Beziehung zwischen materieller Kultur und sozialem Verhalten in den Fokus stellen (Longacre 1991: 2). Sie geht dabei beschreibend vor und zielt darauf ab, die Organisation gesellschaftlicher Gruppen und die historische Entwicklung dieser (anhand keramischer Gegenstände) zu ergründen (ebd.). Die ersten ethno-archäologischen Forschungen dieser Art fanden in den 1960er Jahren durch europäische Forscher statt, die gesellschaftliche Gruppen auf dem afrikanischen und amerikanischen Kontinent ‘untersuchten’. Auch wenn durch solche Aufzeichnungen spannende Einblicke in (prä)historische Praktiken der Gestaltung und des Zusammenlebens gewährt werden, sollte Forschungsgeschichte meiner Meinung nach auch immer kritisch betrachtet und umfassend reflektiert werden. Zwar wird viel über Grenzen solcher Forschungen gesprochen – so gibt es bereits ein breites Bewusstsein darüber, dass in Forschungsaufenthalten selten genügend Daten generiert werden können, um interpretative Aussagen treffen zu können (Longacre 1991: 7). Auch die Frage, inwiefern der\*die Forscher\*in fähig (und dazu ermächtigt) ist, als teilnehmende\*r Beobachter\*in gesellschaftliche Kontexte zu verstehen und entsprechend zu dokumentieren, wird in Kreisen ethnologischer Forschung häufig diskutiert. Gerade frühe ethnologische Arbeit war zudem sehr europäisch-kolonial geprägt. Klassische Feldforschungen stellten vor allem “andere” (nicht-europäische und nicht-westlich-geprägte) Gesellschaften in den Betrachtungsfokus und waren stark auf ein westliches Verständnis historischer Entwicklung bezogen. Diese Form von Abgrenzung, in der sich eine Person oder Gruppe von einer anderen durch die Bezeichnung dieser als fremd oder ‘anders’ distanziert, wird als *Othering* bezeichnet. *Othering* findet in vielfältigen politischen Diskursen statt und ist, durch die Anders-Machung einer Gruppe, meist mit Fremdzuschreibungen verbunden. “Die Anderen” werden dabei als nicht zugehörig oder als abweichend bezeichnet, was sich in ungerechten sozialen Positionen und Machtgefällen widerspiegelt (Thomas-Olalde/Velho 2011: 27).<sup>4</sup>

Wenn sich auf solche Forschungsergebnisse bezogen wird, sollte also immer auch die Frage mitgedacht werden, aus welcher Perspektive erzählt wird, welche Narrative vor-

---

<sup>4</sup> Der Begriff des *Othering* wurde besonders durch Gayatri Chakravorty Spivak geprägt – dadurch legt die Literaturwissenschaftlerin einen Grundstein für den Diskurs postkolonialer Theorie (vgl. Spivak 1985). Auch Edward Said setzte sich mit dem Konzept auseinander, besonders im Kontext der Konstruktion des “Orientalen” als Abgrenzung zum “Okzident” (vgl. Said 2003).

herrschend sind und welche eventuell nicht mitgedacht oder sogar geleugnet werden. Betrachte ich Forschung und Geschichtsschreibung auch unter diesen Gesichtspunkten, wird schnell die Partialität und Unvollständigkeit von Wissenskulturen sichtbar. An dieser Stelle ein kurzer Rückschluss auf die Entwicklung der Keilschrift: Auch wenn es gut möglich ist, dass der Herrscher Enmerkar die frühe Keilschrift für seine politischen Zwecke genutzt hat, würde ich es mir sehr einfach machen, die Keilschrift als die Erfindung eines einzelnen mächtigen Mannes zu sehen. Diese Ansicht würde sich damit in die lange Tradition heroischer und patriarchaler Erzählungen einreihen, die bisher Geschichte geschrieben haben.

Wissen, so Donna Haraway (US-amerikanische Feministin, Professorin, Forscherin und Autorin), ist "ein verdichteter Knoten in einem agonistischen Machtfeld" (Haraway 1995: 75). Anzuerkennen, dass Wissen immer kontextgebunden generiert wird und in unterschiedliche Macht- und Vorherrschaftsverhältnissen eingebunden ist (vgl. auch Spivak 1985), kann dabei helfen, (neo)koloniale Strukturen zu erkennen und Historiographie reflektiert und kritisch zu betrachten.

### **Reflexionsfragen:**

*Wer schreibt Geschichte? Wer ist Akteur\*in?*

*Wer definiert, was relevantes und zu erhebendes Wissen ist?*

*Wer hat (keine) Handlungsmacht, gesellschaftliche Verhaltensmuster zu interpretieren?*

Eine Institution, die sich bereits im 20. Jahrhundert damit auseinandersetzte, war die französische Annales-Schule. Die Historiker etablierten eine neue Praxis der Geschichtswissenschaft, indem sie klassische Strukturen der Geschichtsschreibung kritisierten. Sie forderten ein Abrücken von den "Idealen der Wissenschaftlichkeit und Objektivität" (Rüth 2005: 2) und stellten den vermeintlichen Anspruch auf Wahrheit in der Wissensgenerierung in Frage.

*"Es geht um nichts geringeres als die Frage, was wir aus der Perspektive unserer gegenwärtigen Realität für historisch bedeutsam halten, in welcher Form wir diese Geschichte erforschen, und schließlich: wie wir sie vermittelt bekommen wollen."*

(Rüth 2005: 5)

Die Annales-Schule bildete mit ihrem Diskurs einen wichtigen Beitrag für eine neue Methodologie der Geschichtsschreibung, dennoch sind die Perspektiven größtenteils in ein



männlich und westlich geprägtes, akademisches Umfeld eingebettet. Eine feministische Perspektive darauf bietet Ramia Mazé, die sich dafür einsetzt, Wissenskulturen besonders in akademischen Kontexten zu dekolonisieren. Auch Mazé fordert eine kritische Historiographie, die bestehende Narrative und Paradigmen gezielt hinterfragt. Diese aktive Praxis sollte vor allem auch der Selbstreflexion dienen – und ein Bewusstsein darüber schaffen, welche Weltansichten, Ontologien und Ideologien unserem Wissen zugrunde liegen (Mazé 2021: 277). Eine feministische und kritische Praxis impliziert laut Mazé, dass Theorien nicht neutral sind. Durch ein aktives “questioning, naming, and framing” kann nicht nur Bestehendes destabilisiert werden; es können auch neue Möglichkeiten des zukünftigen Denkens und Handelns erprobt werden (ebd.: 259). So wie Geschichte oft unvollständig dargestellt ist, da nicht alle Stimmen und Narrative mit eingebunden werden, liegt es auch an uns, zu definieren, welche Zukünfte möglich und wünschenswert sind und welche Ideen und Narrative wir diskutier- und besprechbar machen.

*“a particular political potential of the future lies in the possibility of conceptualizing difference, of gaining a critical distance from the past and present and, thereby, building different possible futures.”*

(Mazé 2021: 260f.)

Das folgende Kapitel soll den Gedanken der wünschenswerten Zukünfte aufgreifen und eine Sammlung unterschiedlicher Konzepte, Ideen und Praktiken auf Wissenskulturen darstellen.

## 2. Tragetasche für [neue] Modi der Wissensproduktion

*We make too much history.*

*With or without us  
There will be the silence  
And the rocks and the far shining.*

*But what we need to be  
is, oh, the small talk of swallows  
in the evening ever  
dull water under willows.*

*To be we need to know the river  
holds the salmon and the ocean  
holds the whales as lightly  
as the body holds the soul  
in the present tense, in the present tense.*

(Le Guin 2017: M19)<sup>5</sup>

Das Konzept der Tragetasche spielt auf die Autorin Ursula K. Le Guin an: In ihrem Essay „Tragetaschentheorie des Erzählens“<sup>6</sup> präsentiert Le Guin eine feministische Perspektive auf die Rolle des Geschichtenerzählens in der menschlichen Evolution und das Wesen der frühen Erzählungen. Ihre Theorie ist als ein Gegenentwurf zu den patriarchalen Heldengeschichten zu verstehen, welche von Kampf und Wettkampf geprägte Narrative darstellen. Alternativ schlägt sie eine Erzählung vor, in welcher es um Beziehungsgeflechte und Wandlungsprozesse geht und um das Neben- und Miteinander von Lebewesen und Geschichten. Die Vorstellungskraft wird dabei zu einer Tragetasche oder einem Beutel, in welchem all diese Samen Platz finden und gesammelt werden können (Le Guin 2020: 12ff.). Spekulative Fiktion wird bei Le Guin ein wirkungsvolles Instrument zur Erforschung gesellschaftlicher Themen, zur Infragestellung gesellschaftlicher Normen und

---

<sup>5</sup> Der Titel des Gedichts lautet „Infinitive“ – es wurde erstmals 1999 als Teil einer Gedichtkollektion von Le Guin veröffentlicht.

<sup>6</sup> Im Original 1986 erschienen unter dem Titel „The Carrier Bag Theory of Fiction“. Der Essay wurde erstmals in der Textsammlung „Women of Vision. Essays by women writing science fiction“ veröffentlicht. Le Guin’s visionäre und transformative Perspektive prägte den intellektuellen Diskurs über Gesellschaftsutopien der kommenden Jahrzehnte bedeutend mit.

zur Förderung eines kritischen Denkens über die Welt, in der wir leben. Auch kulturell gesehen hat die Tragetasche allerdings eine wichtige Bedeutung: Theorien zufolge „handelte es sich bei den ältesten kulturellen Erfindungen um Behältnisse zum Transport von Gesammeltem und um eine Art Tragetuch oder Tragenetz“ (Fisher 1975: 58). So neu und revolutionär das Narrativ des Beutels also erscheint, so alt, unverzichtbar und grundlegend in die Menschheitsgeschichte eingebettet ist es (Le Guin 2020: 17f.).

Die Tragetasche für [neue] Modi der Wissensproduktion ist eine unvollständige und subjektive Sammlung, die zum Reflektieren, Hinterfragen und Visionieren einlädt. Dabei möchte ich, wie Le Guin, Imagination und Vorstellungskraft nutzen, um spielerisch die Potenziale, Wirkräume und Formen von Wissen zu erkunden. Es sollen hierbei nicht nur theoretische Positionen gesammelt werden, sondern auch Erkenntnisse, die aus nicht-fiktiven Entwürfen und konkreten Praktiken hervorgehen. Da ich Transformation auch als Übersetzungsprozess verstehe, möchte ich mich in den folgenden Kapiteln nicht auf ein Medium und Format begrenzen. Die Tragetasche möchte dazu einladen, die Inhalte in Zwischenräumen zu betrachten und zu übersetzen (von der Theorie in die Praxis, zwischen Formaten und Medien, zwischen Materie und Mensch und zwischen unterschiedlichen Kontexten). Dabei möchte ich einen Dialog mit Wissen und Materie eröffnen und einen reflexiven (*un*)*learning* Prozess darüber anstoßen, wie wir, im einzelnen und kollektiv, über Wissen nachdenken und wie wir es in Zukunft produzieren wollen. Der Dialog ermöglicht im besten Fall eine Rekonstruktion dessen, was wir unter dem Konstrukt verstehen und wie wir mit der Mitwelt in Kontakt treten.

Im Folgenden sollen zuerst verschiedene Perspektiven auf Wissensproduktion vorgestellt werden. Dann beinhaltet die Sammlung einen von mir durchgeführten Koproduktionsworkshop und die Dokumentation und Reflexion davon. Als dritten Part teile ich erste visuelle Erfahrungen zu *speculative clay art* - dies soll als kreativer Impuls und offenes Fadenende verstanden werden.

Die Sammlung möchte dabei insgesamt eine posthumanistische & artenübergreifende, materiell-diskursive, verkörperte, queer-feministische und nicht-lineare Position einnehmen.

## 2.1 Perspektiven auf Wissen

Die kritische Historiographie hat gezeigt, mit welchen Problematiken Forschung und Wissensproduktion verbunden sein können, gerade wenn sie in Kontexten ungleicher Machtverhältnisse stehen. Den Wissensbegriff zu reflektieren und von unterschiedlichen Blickwinkeln neu zu betrachten, ist ein wichtiger Diskurs in der Designforschung, der seit einigen Jahren zunehmend an Bedeutung gewinnt. Das folgende Kapitel möchte ich als offene Sammlung kritischer Theorien und Perspektiven verstehen, die den Blick auf herkömmliches Wissen aufbrechen und neue Denkansätze auf dem Gebiet anbieten will. Ich habe „[neu]“ im Titel bewusst in Klammern gesetzt – ‘neu’ verstehe ich in diesem Kontext nicht in Abgrenzung zu ‘alt’, es geht also nicht um eine Zeitlichkeit der unterschiedlichen Modi, die ich folgend porträtiere (ganz im Gegenteil: auch frühe Denker\*innen setzten sich mit dem Thema auseinander und bieten spannende Perspektiven und Praktiken an, die ich in die Sammlung mit einfließen lassen möchte). Die Dichotomie zwischen ‘neu’ und ‘alt’ sehe ich für das folgende Kapitel als nicht sinnvoll an, da es oft gerade darum geht, unterschiedliche Wissensformen aus unterschiedlichen zeitlichen Kontexten aufeinander zu beziehen. Das ‘neu’, von dem ich spreche, definiere ich als eine diverse Ansicht und das Miteinbeziehen multipler Stimmen und Akteur\*innen auf Wissen. Verschiedene Perspektiven und Formate, historische sowie aktuelle, welche sich zusammen zu einer eigenen Sichtweise über Wissen verweben. Neu meint also die Emergenz aus all jenen Modi, welche in einem patriarchalen, europäisch geprägtem Herrschaftssystem der Wissensgeschichte bisher wenig Beachtung gefunden haben oder welche auch ganz bewusst verdrängt oder unsichtbar gemacht wurden. Die folgenden Beiträge sollen umkreisen, wie der Begriff des Wissens erweitert verstanden werden kann. Sie möchten der Frage nachgehen, wie wir dieses (als verantwortungsvolle und gerechte Gesellschaft) in Zukunft generieren und Geschichte schreiben wollen – und welche Prozesse und Praktiken sich daraus ableiten lassen. Ich biete die Sammlung als Inspiration und Reflexion für diejenigen an, die wie ich auf der Suche danach sind, selbstermächtigte Wissensträger\*innen zu werden und Räume sozial-ökologischer Gerechtigkeit aktiv mitzugestalten.

*“Die hier wiedergegebenen Beiträge zeigen Möglichkeiten, zwischen Welten zu wandeln und diese Welten zu verwandeln.”*

(Oberender 2021: 15)

## 2.1.1 Wissen als diskursive Aushandlung

“Wissen” ist, vor allem in klassischen Forschungs- und Design-Diskursen, ein klar umgrenzter Begriff. Wissenschaftliche Modalitäten werden von nicht-wissenschaftlichen unterschieden: “Die” Wissenschaft wird als autonomer Raum verstanden, der klar von anderen gesellschaftlichen Bereichen (wie beispielsweise “Kultur” oder Wirtschaft) abgegrenzt ist.

Claudia Mareis ist Designerin und Kulturwissenschaftlerin und beschäftigt sich in ihren Arbeiten mit Gestaltungspraktiken und kritischer Wissensgeschichte.<sup>7</sup> Mareis plädiert dafür, eben diese Abgrenzungen aufzulösen, da die oben genannten Bereiche in der Realität nicht getrennt, sondern miteinander vernetzt sind, sich überschneiden und sogar teilweise voneinander abhängig sind (Mareis 2010: 20). Eine klare Trennlinie kommt damit einer verzerrten Repräsentation von Welt gleich, die Zwischenräume, Emergenzen und Überschneidungen ignoriert (die ja gerade die Spannungsfelder sind, in denen oft am meisten passiert). Um Wissensproduktion besser zu verstehen, schlägt Mareis vor, traditionelle Modi von neuen Modi der Wissensproduktion zu unterscheiden (ebd.). Während traditionelle Wissensproduktion also klar abgegrenzt ist und einen egalitären Charakter mit sich bringt, möchte “The New Production of Knowledge” (ebd.: 21) Wissen fluider denken und neu konstruieren. Kritische Designwissenschaft versteht Wissen nicht als ‘natürlich gegebene’ Dimension an, sondern als diskursive Aushandlung (ebd.: 27) und Produkt eines “aus heterogenen Materialien strukturierten Netzwerkes” (ebd.: 12). In diesem Versuch, die Bedeutung von Wissen zu erweitern und zu umkreisen, wird bereits die Komplexität sichtbar, die der Begriff in sich trägt. Der Anspruch, dass Wissen mit einer direkten und unabhängigen Repräsentation von Welt gleichgesetzt werden kann, ist schnell dekonstruiert, denn es ist immer in ein komplexes Gefüge aus Kontexten eingebunden. Somit ist Wissen auch immer mit soziokulturellen Dimensionen verknüpft – und mit deren konkreten Praktiken, die zur “Erzeugung, Vermittlung und Archivierung [*des Wissens*]” beitragen (ebd.: 11).

Was ist Wissen nun?

Ich verstehe es als eine diskursive Aushandlung, eine Umwandlung sozialer, technischer, konzeptueller und textueller Komponenten in “heterogene wissenschaftliche Produk-

---

<sup>7</sup> Im Sinne einer feministischen Schreibpraxis und kritischen Historiographie stelle ich die jeweiligen Autor\*innen der dargestellten Positionen kurz vor. Dadurch können die Perspektiven auch von den Leser\*innen besser eingeordnet und kontextualisiert werden.

te” (ebd.: 12). Wissen ist kein selbständiger Stoff, im Gegenteil: Es ist eine Übersetzung oder Repräsentationsform der Welt um uns herum (ebd.: 138).

## 2.1.2 Situiertes Denken

*“Was wir aber dringend brauchen, ist ein Netzwerk erdumspannender Verbindungen, das die Fähigkeit einschließt, zwischen sehr verschiedenen - und nach Macht differenzierten - Gemeinschaften Wissen zumindest teilweise zu übersetzen.”*

(Haraway 1995: 79)

An die Gedanken von Mareis von Wissen als diskursive Aushandlung schließt sich Donna Haraways Perspektive an. Haraway beschäftigt sich seit mehreren Jahrzehnten mit feministischen Sichtweisen und mit der Rolle von Geschlecht und Sozialisation auf Wissenskulturen. Durch ihren Ansatz, sich mit Prozessen der Erkenntnisproduktion intersektional auseinanderzusetzen, prägte sie den Diskurs bedeutend mit.

Im Kapitel über kritische Historiographie habe ich bereits herausgearbeitet, dass Wissen immer kontextgebunden generiert wird und somit Geschichtsschreibung nicht universal und vollständig ist, sondern partiell und in Machtgefüge eingebunden. Auch für Claudia Mareis ist Wissen immer mit einem sozialen und kulturellen komplexen Gefügen vernetzt. Donna Haraway fügt diese Perspektiven gut zusammen und setzt der vermeintlichen Neutralität und Universalität von Wissen den Begriff des Situierten Wissens gegenüber. ‘Situiert’ beschreibt zum einen eine Wissensproduktion, welche lokal, verkörpert und partial ist. Zum anderen geht damit auch immer eine Reflexion des Selbst einher, da wir, als menschliche Subjekte, immer gewisse soziale Prägungen und Körpererfahrungen in uns tragen, die unsere Übersetzungsarbeit bei der Wissensproduktion mit beeinflussen (vgl. Haraway 1995). Für eine situierte Wissensgenerierung ist demnach ein radikales Anerkennen der eigenen unvollständigen Perspektive notwendig (ebd.: 79). Anstelle von “Meistertheorien” (ebd.: 88) stehen im Situierten Wissen verwobene Darstellungen und eine heterogene Vielheit von Narrativen. Statt Wissen(schaft) auf sprachliche und visuelle Instrumente zu reduzieren, arbeitet Haraway heraus, wie wichtig es ist, auch andere Medien und Sinne der Wahrnehmung ernst zu nehmen und anzuerkennen:

*“Wissenschaft war immer eine Suche nach Übersetzung, Verwandlung und Beweglichkeit von Bedeutungen und nach Universalität - die ich Reduktionismus nenne,*

*wenn eine Sprache (wessen wohl) als Maßstab für alle Übersetzungen und Verwandlungen aufgezwungen werden muß.*”

(Haraway 1995: 79)

Wissen als Produkt einer Verwandlung oder Übersetzung – ist es das nicht ein Zeichen von heterogener Vielfalt und Diversität, auch andere, verkörperte Mittel als den sprachlichen Mitteln ebenbürtig zu akzeptieren? Dafür jedenfalls plädiert Haraway, um der zunehmenden Entkörperung entgegenzuwirken, die gerade in hoch technologisierten Gesellschaften stattfindet (ebd.: 80f.). Hier bezieht sich die Autorin vor allem auf visuelle Technologien, die zur grenzenlosen Überwachung eingesetzt werden und die Vorstellung vermitteln, der Mensch könne alles und jeden sehen und erkennen.

*“In diesem technologischen Fest wird Vision unkontrollierte Gefräßigkeit. Jegliche Perspektive weicht unendlich beweglicher Vision, die den göttlichen Trick, alles von nirgendwo aus sehen zu können, nicht länger nur mythisch erscheinen läßt, sondern den Mythos zur alltäglichen Praxis gemacht hat.”*

(Haraway 1995: 81)

Haraway entlarvt diese Praktiken der Entkörperung (der Auslagerung von Wissensgenerierung aus dem Körper für ein vermeintlich objektiveres und allumfassenderes Ergebnis) gekonnt als göttlichen Trick. Damit ist allerdings keine bloße Technik-Kritik gemeint, im Gegenteil: Verkörperung müsse nicht notwendig organischer Art sein, sondern schließe auch technologische Vermittlung mit ein (ebd.: 82). Wichtig sei, die Partialität des Wissens (beispielsweise in Strukturen sprachlicher und visueller Art) anzuerkennen: “Die Moral ist einfach: Nur eine partielle Perspektive verspricht einen objektiven Blick” (ebd.: 82).

Statt den Objektivitätsbegriff komplett zu dekonstruieren und mit Verkörperung zu ersetzen, möchte Haraway den Begriff in einem feministischen Kontext verorten: Statt in der Wissenschaft einen Anspruch auf Objektivität aufrecht zu erhalten, der in seinen Grundzügen bereits ein verzerrtes und homozentrisches Bild von Welt vermittelt und sich als falsche Versprechung entpuppt, will feministische Objektivität genau diese Grenzen anerkennen. Statt “eines Blicks von oben herab” werden multiple partielle Sichtweisen und Stimmen miteinander zu einer “kollektiven Subjektposition” verwebt – Haraway nennt das “positionierte Rationalität” (ebd.: 91). Dass dabei Endlichkeiten, Wi-

dersprüche, Grenzen und Unvollständigkeit zugelassen werden, ist Teil und Kern feministischer Objektivität und Situiertheit des Wissens. Eine weitere Dichotomie, die aufgebrochen werden soll, ist die Spaltung in Subjekt und Objekt (ebd.: 82). Haraway fordert, dass Wissensobjekte als aktive Agent\*innen angesehen werden und nicht als Ressource (aus)genutzt werden (ebd.: 94). Wird diesen (menschlichen sowie nicht-menschlichen) Agent\*innen Handlungsfähigkeit zugesprochen, ist die Erkenntnisgrundlage eine ganz andere – ich möchte daher lieber von Wissenskoproduktion als von Wissensproduktion sprechen.

Durch die Anerkennung feministischer Objektivität und verkörperter Seins- und Denkweisen ergeben sich verschiedene Verantwortlichkeiten, mit denen sich eine reflektierte Übersetzer\*in/Verwandler\*in von Welt mit Wissen auseinandersetzen sollte. Die ethische und politische Verantwortlichkeit für die Praktiken, die Macht verleihen, um zu hinterfragen, was als rationales Wissen gelten darf (ebd.: 87). Die Verantwortlichkeit, zu welchem Zweck wir (visuelle) Praktiken nutzen und “zu sehen lernen” (ebd.: 82). Die Verantwortlichkeit für eine kritische Überprüfung und Positionierung des Wissens, welches wir koproduzieren.

„Feministische Verantwortlichkeit erfordert ein Wissen, das auf Resonanz und nicht auf Dichotomie eingestellt ist“ (Haraway 1995: 88). Wenn ich feministisch verantwortlich sein möchte, erfordert das nicht nur eine Dekonstruktion dessen, was ich als Wissen ansehe, sondern auch eine Wertschätzung neuer Arten von Weltbeziehung und Resonanzen<sup>8</sup>. Um nun zum Eingangszitat von Donna Haraway zurückzukommen: Statt universeller Rationalität und Meistertheorien braucht es Netzwerke “erdumspannender Verbindungen” (ebd.: 79) und Praktiken, Wissen zwischen Gemeinschaften auf Augenhöhe zu übersetzen, zu lokalisieren und neu zu verweben.

---

<sup>8</sup> Ein spannender Einblick in die Themenfelder von Resonanz und Weltziehungsbildung findet sich in der soziologischen Niederschrift von Hartmut Rosa: „Resonanz. Eine Soziologie der Weltziehung“ (vgl. Rosa 2019).



## 2.1.3 Implizites und verkörpertes Wissen

Im Sinne Haraways möchten [neue] Wissenskulturen einer Entkörperung entgegenwirken und Wissen im Kontext ihrer soziokulturellen Umgebung betrachten. Nach Michael Polanyi, einem ungarisch-britischen Physikochemiker und Philosoph, beinhaltet menschliches Erkennen immer auch implizite (also unbewusste) Bestandteile (Polanyi 1985: 14). In seiner Forderung, implizite und verkörperte Erfahrungsspeicher als Wissen anzuerkennen, hat er bereits Mitte des 20. Jahrhunderts einen Beitrag zu neuen Modi der Wissenskulturen geleistet. Die letzten Kapitel haben bereits herausgearbeitet, dass Wissen im Design keine "natürliche" Dimension darstellt, sondern sich darin "Effekte einer soziokulturellen Habitualisierung manifestieren" (Mareis 2010: 27). Und dieses Wissen, so Polanyi, ist nicht immer verbalisierbar und rationalisierbar, wenn es durch gemachte Erfahrungen in unsere Körper eingeschrieben ist. Seine These, "dass wir mehr wissen, als wir zu sagen wissen" (Polanyi 1985: 14) beschreibt gut, welche impliziten, verkörperten, unbewussten Dimensionen menschlicher Erkenntnis zugeschrieben werden sollten, um einem ganzheitlichen Anspruch gerecht zu werden. Seine Theorie des impliziten Wissens behandelt keinen statischen Wissensbefund im klassischen Sinne (im Englischen bezeichnet als *knowledge*), sondern "den Akt beziehungsweise den Prozess des Erkennens und Wahrnehmens" (im Englischen bezeichnet als *knowing*) (Neuweg 2004: 134). Diese Differenzierung möchte den Wissensbegriff erweitern und somatische, unbewusste Weisen des *knowing* als ebenso wichtige Komponente anerkennen wie das klassische, formalisierbare *knowledge*, das die meiste Zeit Geschichte geschrieben hat.<sup>9</sup>

*"We are in need of inquiry into the epistemology of practice. What is the kind of knowing in which competent practitioners engage? How is professional knowing like and unlike the kinds of knowledge presented in academic textbooks, scientific papers, and learned journals?"*

(Schön 1992: 39)

Schön plädiert für eine neue Epistemologie der Praxis, welche sowohl bewusste, als auch intuitive Prozesse und praktische Kenntnisse mit einschließt (ebd.: 49). Er versteht Wissen als erfahrungsgebundene Praxis, welche in unseren Handlungen und Tätigkeiten sichtbar wird: "our knowing is in our action" (ebd.: 69). Auch bei Polanyi spielt individu-

---

<sup>9</sup> Da es in der deutschen Sprache keine explizit-wörtliche Trennung von *knowledge* und *knowing* gibt, sondern beides im Begriff des Wissens zusammengefasst sind, werde ich in der weiteren Arbeit z.T. die englischen Begriffe nutzen, um die semantischen Unterschiede zu verdeutlichen.

ell verinnerlichtes Können und Erfahrung eine wichtige Rolle. Darüber hinaus unterstreicht er die Wichtigkeit von Werten, Lebensweisheiten und kollektiv perpetuierten Normen (Polanyi 1985: 24). Wissen sei nicht nur geprägt durch gesellschaftlich-moralische 'Regeln', sondern könne sich "erst innerhalb der dadurch geschaffenen sozialen Grenzen realisieren" (Mareis 2010: 126). Es spannen sich also zwei Betrachtungsebenen auf, unter denen sich implizite, eingeschriebene Wissensstrukturen betrachten lassen – die individuelle und die kollektiv-gesellschaftliche Ebene. Beide wirken auf unser *knowing* und implizite Strukturen ein. Kollektive Wertvorstellungen und Normen sind oft stark im individuellen menschlichen Handeln verankert, sodass eine klare Trennung der Ebenen komplex und teilweise vielleicht auch gar nicht notwendig ist. Implizite Strukturen verschränken also sowohl individuelle, als auch kollektive Faktoren. Claudia Mareis sieht bei Polanyis Implizitem Wissen einen Anschluss an das Konzept des Habitus, das der Soziologe Pierre Bourdieu entwickelte (Mareis 2010: 135f.). Der Habitus versteht sich als ein gesamtheitliches Konzept des Auftretens einer Person. Er vereint implizites und explizites Wissen, *knowledge* und *knowing* und umfasst "Handlungs- und Bedeutungswissen, Schemata, Regeln und Skripte genauso wie Werte und Normen und Fähigkeiten, Kompetenzen und Fertigkeiten" (Meier 2004: 66).<sup>10</sup> All diese Muster verschränken sich miteinander und wirken als implizite Strukturen oder sozialer Sinn (Mareis 2010: 135).

Wissen ist also immer von unserer Sozialisierung und gesellschaftlichen Kontexten geprägt, auch wenn es implizites und unterbewusst in Erscheinung tritt. Daneben ist auch die Dimension individueller Fähigkeiten und verkörpertem, eingeschriebenen Können von Wichtigkeit.

Zusammenfassend lässt sich festhalten, dass Wissensstrukturen oft nicht als bewusstes *knowledge* abrufbar sind. Viele Strukturen sind inkorporiert und spiegeln sich als *knowing* in Handlungen und Praktiken unbewusst wider. Für einen erweiterten Wissensbegriff sehe ich es daher als wichtig und notwendig an, eine Sensibilität für den sozialen Charakter von Wissen zu entwickeln und diese auch bei der aktiven Erkenntnisgenerierung bewusst beizubehalten.

---

<sup>10</sup> Mein Ziel ist es, die Zusammenhänge des Konzeptes in Bezug zu implizitem Wissen darzustellen – der Habitus wird in dieser Arbeit daher nicht vollständig definiert und erläutert. Für eine tiefergehende Auseinandersetzung empfehle ich weiterführende Literatur von und über Pierre Bourdieu (z.B. Lenger et al. 2013).

## 2.1.4 Belebte Materie

Wie bereits zu Beginn der Arbeit erläutert, ist Wissen mit Materie auf verschiedene Weisen miteinander verwoben. Ich verstehe Materie als physikalische Substanz, aus der die Welt und das Universum besteht. In dieser Substanz materialisiert sich Wissen – materielle Körper werden dadurch also zu Wissensträger\*innen.

Designgeschichtlich wurde lange daran festgehalten, Dingen “feste und stabile Eigenschaften” zuzuschreiben (eine Position, die in vielen Bereichen immer noch unhinterfragt ist), die “ontologisch unveränderlich sind und zu eindeutigen moralischen Positionierungen führen” (Hoppe/Lemke 2021: 12). Gestaltungsprozessen ging in diesen Kontexten meist eine Materialbetrachtung voraus, welche Dinge und die “natürliche Welt” (ebd.: 10) als passiven Rohstoff wahrnahm (ebd./ vgl. Reinhard 2018). Insgesamt jedoch wuchs die wissenschaftliche Aufmerksamkeit um Objekte, Materie und Artefakte in den letzten Jahrzehnten und die Begriffe wurden in neuen Blickwinkeln betrachtet und konzeptualisiert (Hoppe/Lemke 2021: 10). Ein Diskurs, welcher im späten 20. und frühen 21. Jahrhundert aus diesen Betrachtungen hervorgegangen ist, ist der Neue Materialismus, oder, besser gesagt: Neue Materialismen. Dabei handelt es sich weniger um eine Theorieschule im klassischen Sinne, sondern um einen Sammelbegriff, der “eine Vielzahl unterschiedlicher Ansätze und disziplinärer Perspektiven abdeckt” (ebd.: 13). Verschiedene Denker\*innen und Wissenschaftler\*innen der Neuen Materialismen fordern eine Rekonzeptualisierung von Materie – charakteristisch dafür ist eine Verknüpfung “ontologischer, epistemologischer, politischer und ethischer Fragestellungen” (ebd.: 14). Die Ansätze und Weisen der Auseinandersetzung mit diesen Fragestellungen sind dabei allerdings oft sehr unterschiedlich.<sup>11</sup>

In meiner Arbeit stütze ich mich immer wieder auf verschiedene Positionen dieser Denkbewegung. Unter anderem halfen sie mir, mich auf unterschiedlichen Ebenen mit Materie im Kontext von Wissensproduktion auseinanderzusetzen. Durch einen posthumanistischen Blick ist Materie nicht starr, sondern flexibel und dynamisch (ebd.: 12f.). Dadurch wird ihr auch “jenseits des menschlichen Subjekts” (ebd.: 15) Handlungsfähigkeit zugesprochen, was zunächst irritierend, bei genauerer Betrachtung jedoch sehr transformativ wirken kann. Gerade in der westlichen philosophischen Tradition domi-

---

<sup>11</sup> Um die Entstehung Neuer Materialismen in einem historischen und designwissenschaftlichen Kontext zu verstehen, lohnt sich eine Betrachtung der Geschichte des Materialismus, der eine philosophische Traditionslinie darstellt, die bis in die Antike zurückreicht. In ihrem Buch “Neue Materialismen” führen die Autor\*innen zusammen, wie der Begriff in unterschiedlichen Disziplinen und Kontexten genutzt wurde und in welche Richtungen Materialismus sich im Laufe der Zeit entwickelt hat (vgl. Hoppe/Lemke 2021).

niert die Vorstellung, dass “die Natur von deterministischen Grenzen beherrscht wird, während menschliche Gesellschaften sich durch freie Willenshandlungen auszeichnen” (ebd.: 42). Theoretikerin Jane Bennett möchte diese Vorstellung dekonstruieren und schlägt alternativ ein Narrativ vor, welches die Wirkmacht nicht-menschlicher Entitäten anerkennt und diese ins Zentrum der Betrachtung rückt. Bennett nennt das “Vitalität der Materie” (Bennett 2020: 7). Die Idee von Materie als passiven Stoff möchte sie widerlegen, indem sie ihr lebendige, vitale, schwingende Eigenschaften zuschreibt (ebd.: 185). Ihre philosophischen Überlegungen sind dabei mit einer politischen Intention verbunden: Das Bild der belebten Materie soll ökologische Sensibilität fördern und zu einer “radikalen Neustrukturierung der ökonomischen Verhältnisse” beitragen (Hoppe/Lemke 2021: 44). Ob dieses Ziel durch eine diskursive Betrachtung von Materie erreicht werden kann, ist diskutierbar – wichtig ist meines Erachtens, dass durch dieses Narrativ ein neues in-der-Welt-Sein erprobt werden kann, das sich in alltäglichen Interaktionen und in Beziehungen menschlicher sowie nicht-menschlicher Art widerspiegeln kann. Allein diese Praxis kann, sowohl individuell, als auch kollektiv, transformativ wirken und Paradigmen in Frage stellen. Wenn wir damit beginnen, nicht nur unseren Mitmenschen, sondern auch der mehr-als-menschlichen Welt um uns herum zuzuhören, wenn Steine, Häuser und Ameisen plötzlich eine Stimme bekommen, wird Bennetts Bezeichnung eines “verzauberten Materialismus” (Bennett 2005: 135) gut nachvollziehbar.

Auch Rosi Braidotti, eine feministische Philosophin, setzt sich mit der Frage nach einer posthumanen Materialität auseinander. Sie beschäftigt sich mit neuen Konzeptionen von Körpern und Kollektiven jenseits eines anthropozentrischen Denkens. Subjektivität und Verkörperung stehen bei Braidotti im Mittelpunkt – für ein zeitgemäßes Verständnis setzt sie ihre Betrachtungen in Beziehung zu den “komplexe[n] Netzwerke[n] und Beziehungsgeflechte[n] der Gegenwart” (Hoppe/Lemke 2021: 83). Sie plädiert dabei für eine zunehmende Hybridisierung des Menschlichen und Nicht-Menschlichen, was sie als “posthumane Verwicklung” (Braidotti 2014: 9) bezeichnet. Damit meint sie die “konstitutive Mischung und wechselseitige Abhängigkeit menschlicher und nicht-menschlicher Entitäten” (Hoppe/Lemke 2021: 88). Auch hier verschwimmen bewusst die Grenzen zwischen Subjekt und Objekt, zwischen Kultur und ‘Natur’ und zwischen menschlich und nicht-menschlich. Materie wird nicht als getrennte Substanz gesehen, im Gegenteil: sie ist in komplexer Art und Weise mit unseren menschlichen Körpern verwoben. Menschliches Handeln ist dadurch immer *gemeinsames* Handeln. Die Beziehungen zu “vielfältigen Anderen” (Braidotti 2014: 54) und die Abhängigkeiten, die sich daraus ergeben, sollten in bestem Fall Politik und Ethik mitbegründen.

Eine posthumane Ethik ist auch im Sinne Judith Butlers, die, wie Braidotti, dualistische Logiken aufbrechen möchte und eine entkoppelte Ansicht verschiedener Pole (Aktivität und Passivität, Aktion und Reaktion) ablehnt (vgl. Butler 2014). Auch Physiker\*in und Wissenschaftstheoretiker\*in Karen Barad schließt sich dieser Reorientierung von Verhältnissen an. Statt von Interaktion zu sprechen, etabliert Barad das Konzept der „Intraaktion“ (vgl. Barad 2007). Interaktion im klassischen Sinne meint ein Verhältnis zweier Entitäten, die einander gegenüberstehen und getrennt voneinander sind. Intraaktion hebt diese Trennung auf und geht noch einen Schritt weiter: Die Verhältnisse einer Beziehung seien erst durch, oder in, den Relationen existent und nicht etwa davor schon bestehend (Barad 2007: 33). Die Grenzen zwischen Entitäten der materiellen Welt seien dadurch nicht starr, sondern fluide und durch Intraaktionen ständig in einen Prozess der Neukonfiguration verwickelt. Intraaktionen betreffen dabei auch nicht-menschliche Elemente wie Atome, Moleküle, Planeten oder Tiere. Menschliche und nicht-menschliche Akteur\*innen sind bei Barad ebenso miteinander verwoben wie Phänomene und Beziehungen, Materie und Bedeutungen<sup>12</sup>. Die Welt ist also geformt durch kontinuierliche Intraaktionen sowie zahlreiche wechselseitige Beziehungen. Auf Wissenskulturen bezogen bedeutet das, dass die Produktion von Wissen immer auch mit dem eigenen Sein in der Welt verbunden ist:

*“Praktiken des Wissens und des Seins [sind] nicht isolierbar [...]; sie sind gegenseitig impliziert. Wir erlangen Wissen nicht dadurch, dass wir außerhalb der Welt stehen; wir wissen, weil wir von der Welt sind.”*

(Barad 2007: 185, Hervorheb. im Orig.)

Die Rolle der Forschenden und Generierenden von Wissen wird durch diese Perspektive aufgebrochen und durch die Rolle der Mit-Gestalter\*innen der Wirklichkeit ersetzt. Barads Position und Synthese wird als „agentieller Realismus“ (Hoppe/Lemke 2021: 59) be-

---

<sup>12</sup> „Entanglements or not the mere intertwinings of, or linkages between, separate events or entities or simply forms of interdependence that point to the interconnectedness of all being as one. Entanglements are the ontological inseparability of intra-acting agencies. Naturalcultural phenomena are entanglements, the sedimented effects of a dynamics of iterative intra-activity, where intra-actions (contra interactions do not assume seperability, but rather) cut together apart, differentiate-entangle. Phenomena are specific material relations of the ongoing differentiating of the world, where “material“ needs to be understood as iteratively constituted through force relations. Phenomena are not located in space and time; rather, phenomena are material entanglements enfolded and threaded through the spacetime-mattering of the universe. Entanglements are the iterative intra-active (re)configurings and enfoldings of spacetime-mattering“ (Barad 2017: G111).

zeichnet, welcher seitdem wichtige Auswirkungen auf die Grundsätze westlicher Epistemologie hat.

Aus Barads Arbeiten ergibt sich eine neue “Ethik des Wissens” (Barad 2012: 88). Ethik entfalte sich nicht nur in menschlichen Entscheidungen, sondern in den intraaktiven Beziehungen der Welt – damit schließt sie eine Verantwortung für alle Akteur\*innen mit ein. Barad spricht in dem Zusammenhang von “Verantwortungsbeziehungen” (ebd.: 68). Dabei ist auch Materie als nicht-menschliches Gegenüber mit in die Betrachtung einbezogen. Bleibt man dieser neuen Ethik des Wissens treu, wird jede Beziehung zu einer Verantwortungsrelation (Barad 2007: 178f.).

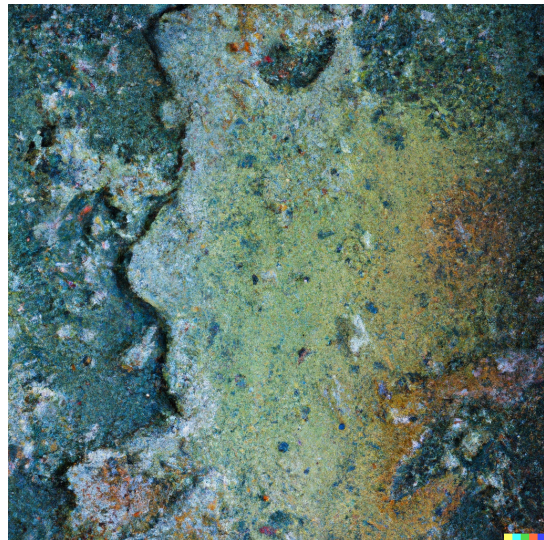


Abb. 6–8: “living matter as an abstract photograph” (Daniele mit DALL·E 2).

## 2.1.5 Zusammenfassung

Einige Perspektiven auf Wissen wurden nun dargestellt und kontextualisiert – viele sind jedoch (noch) nicht enthalten. Die Sammlung ist dadurch unvollständig/ partial und von meiner subjektiven Position geprägt, mit der ich die Beiträge ausgewählt habe. Die aufgeführten Theorien und Denkansätze sollen als erste Impulse gesehen werden, den Begriff des Wissens erweitert zu verstehen und darüber zu reflektieren, wie dieses in Zukunft generiert werden kann und soll. Die Sammlung lädt dazu ein, die Inhalte selbst weiterzudenken und immer wieder um Perspektiven zu erweitern.

Um zu verstehen, auf welcher Wissensgrundlage ich den durchgeführten Workshop und die keramische Gestaltungspraxis durchführe, werden die Positionen der letzten Seiten im Folgenden kurz zusammengefasst.

Wissen ist komplex. In einem erweiterten Verständnis ist Wissen nie neutral und universell, nie eine objektive und unabhängige Repräsentation der Welt (entgegen einiger tradierter wissenschaftlicher Diskurse). Es entsteht nicht in einem luftleeren Raum, sondern ist immer mit soziokulturellen Dimensionen verknüpft, die, je nach Kontext, anders aussehen können. In der Arbeit verstehe ich Wissen also als diskursive Aushandlung, als Produkt, das durch Prozesse der Übersetzung von Welt (re)produziert wird oder als Produkt einer Verwandlung. Wenn die eigene unvollständige Perspektive auf Wissen und die Generierung dessen anerkannt wird, kann es als lokal, verkörpert und partial, oder, in Haraways Worten, als situiert beschrieben werden. Dieses Wissen baut nicht auf Dichotomien, sondern auf Resonanzgefügen auf, woraus sich eine feministische Verantwortlichkeit für eine kritische Überprüfung und Positionierung der eigenen Rolle und Macht im Gefüge ergibt.

Eine weitere Perspektive fokussiert Wissen als verkörperten Erfahrungsspeicher, als somatisch und oft unbewusst. Polanyi nutzt dafür den Begriff des Impliziten Wissens, oder, in einer englischen Variante, des *embodied knowledge*. Auch wird von Formen des *knowing* (in Abgrenzung zu *knowledge*) gesprochen, um Wissen als implizite Haltung oder unterbewusste praktische oder kognitive Fähigkeit zu beschreiben. Dieses Wissen kann dabei jedoch nicht einer rein individuellen Ebene zugeschrieben werden (auch wenn es sich durch die Körper von Individuen ausprägt), da es immer auch von gesellschaftlichen, moralischen Prägungen oder Sozialisierungsprozessen beeinflusst ist.

Schließlich materialisiert sich Wissen auch in nicht-menschlichen Körpern. Wissensproduktion im Zusammenhang mit Materie zu betrachten, bietet Möglichkeiten der tiefen Selbstreflexion und des eigenen in-der-Welt-Seins. In einer posthumanistischen Betrachtung

tungsweise ist Materie nicht starr und passiv, sondern wird als dynamisch und aktiv begriffen. Nicht-menschlichen Entitäten wird dabei *agency*, also Wirk- und Handlungsmacht, zugesprochen. Barad spricht in diesem Zusammenhang von Intraaktionen statt von Interaktionen – das Konzept beschreibt Relationen jenseits von Dualitäten wie Subjekt und Objekt, Natur und Kultur oder menschlich und nicht-menschlich. Intraaktionen finden innerhalb und zwischen belebter Materie statt und formen dadurch die Welt und unsere Wahrnehmung dieser. Durch diese allumfassende Verwebtheit entstehen wechselseitige Abhängigkeiten: Was Haraway als feministische Verantwortlichkeit bezeichnet, formuliert Barad in einer neuen Ethik des Wissens, die im Sinne von Verantwortungsbeziehungen praktiziert werden sollte.

All diese Positionen mit einbeziehend, verstehe ich Wissensproduktion immer als kollektiv, mehr-als-menschlich und dialogisch. Wissensproduktion wird zu Wissenskoproduktion. In einer verwebten Welt werden materielle Körper zu Wissensträger\*innen und es können immer zahlreichere, immer engmaschigere Netzwerke zwischen diesen gespannt werden.



## 2.2 Workshop “Keramische Tragetaschen als Wissensträgerinnen”



Abb. 9: Workshopeinblick.<sup>13</sup>

<sup>13</sup> Wenn nicht anders gekennzeichnet, sind die Abbildungen aus eigener Quelle.

## 2.2.1 Idee und Intention

*“An gestalteten Objekten kann Wissen diskursiv verhandelt werden und in ihnen materialisiert es sich auch.”*

(Mareis 2010: 11)

Meine Intention war es, [neue] Modi des Wissens erlebbar zu machen und gemeinsam mit anderen Menschen eine Lernreise zu diesem Thema zu kreieren. Ein Workshop erschien mir dafür als das passende Format, da dieser partizipativ gestaltet werden kann. Der Workshop sollte als Spielplatz zum Experimentieren und Reflektieren dazu einladen, unterschiedliche Wissens-Outputs zu generieren und sich der eigenen Verantwortung als Wissensträger\*in bewusst zu werden. Zudem wollte ich den Teilnehmenden das Material Ton durch einen individuellen, aktiven und gestalterischen Prozess vorstellen und zugänglich machen. Die Teilnehmenden sollten im Workshop, nach einem Input und einer Kontextualisierung zu Wissenskulturen, dazu eingeladen werden, in einem individuellen Gestaltungsprozess eigene spekulative Tragetaschen aus Ton herzustellen. Eine Tragetasche kann, so Le Guin, „ein Blatt, eine Kalebasse, eine Muschel, ein Netz, ein Beutel, ein Tragetuch, ein Sack, eine Flasche, ein Topf, eine Schachtel, ein Container. Ein Gefäß. Ein Behältnis“ (Le Guin 2020: 15) sein. Oder eben ein tönernes Objekt. Hierin konnten die Teilnehmenden (metaphorisch, oder auch wortwörtlich) Impulse und Denkanstöße sammeln, *learnings* und *unlearnings*, Wissen ganz unterschiedlicher Art. Die Inhalte des Workshops materialisierten sich dadurch ganz konkret im Werkstoff des Tons und im Gestalten mit den eigenen Händen. Die Teilnehmenden waren dazu eingeladen, sowohl sich selbst, als auch die entstandenen Tonobjekte als Wissensträger\*innen anzusehen.



Abb. 10: Einladung zum Workshop.

## 2.2.2 Konzept und Planung

### Struktur

Für die Erstellung meines Workshop-Konzeptes habe ich das Design-Tool IDOARRT verwendet. IDOARRT steht für *intention, desired outcome, agenda, rules, roles* und *time*.<sup>14</sup> Das Ziel des Tools ist es, die Struktur, den Zweck und die Ziele des Workshops klar herauszuarbeiten und bereits zu Beginn mit den Teilnehmenden zu teilen, um Transparenz zu schaffen und allen ein Verständnis über den Prozess zu ermöglichen.

#### **IDOARRT**

-Workshop „Keramische Tragetaschen als Wissensträgerinnen“-

#### **Intention:**

[Neue] Modi des Wissens/ Wissenskoproduktion im Workshop erlebbar und gestaltbar machen.

#### **Desired Outcome:**

[Neue] Modi Spekulative Tonwerke herstellen; ein *learning* oder *unlearning* über mehr-als-menschliche Wissenskulturen mitnehmen.

#### **Agenda:**

1. Check-In und gemeinsames Ankommen (15min)
2. Vorstellung der Struktur & Rollen vergeben (5min)
3. Kontext und Einführung in das Thema (15min)
4. Gruppenarbeit (15min)
5. Plenum (10min)
6. Erkundungsphase (10-20min)
7. Gestaltung eigener Tonobjekte (50-60min)
8. Reflexion und Check-Out (20min)

#### **Rules:**

*Deep Listening*<sup>15</sup>: sich gegenseitig zuhören, sich nicht unterbrechen, aufmerksam und emphatisch sein.  
*Mindful Speaking/ Loving Speech*: achtsam sprechen, nicht von sich selbst auf andere schließen, keine diskriminierende Sprache verwenden.

#### **Roles:**

Timekeeper, Moderatorin & Input-Geberin, Foto-Dokumentation, Teilnehmende.

#### **Time:**

150-170 min/ ca 2,5 h

---

<sup>14</sup> IDOARRT ist ein Open-Source-Tool, das ursprünglich im Businesskontext entstanden ist, um Meetings und Gruppenprozesse effektiv und partizipativ zu gestalten. Mehr Infos dazu gibt es auf der Website von Hyper Island, einer digitalen kreativen Business-School, die transformative Lernerfahrungen für Individuen und Businesses durch Onlineprogramme und Tools ermöglichen wollen (vgl. Hyper Island 2023).

<sup>15</sup> Der Begriff wurde 1988 von der US-amerikanischen Komponistin und Experimentalmusikerin Pauline Oliveros geprägt (vgl. Oliveros 2005).

## Setting & Materialien

Um den Teilnehmenden in der Erkundungsphase vielfältige Möglichkeiten zum Sammeln und Entdecken zu gewährleisten, wählte ich als Durchführungsort des Workshops den Braunschweiger Prinzenpark. Ich baute das Setup am Waldrand auf einem Stück Wiese auf, etwas abseits der Durchgangswege durch den Park. Durch Picknickdecken und Sitzkissen versuchte ich eine möglichst gemütliche Atmosphäre zu schaffen, der Sitzkreis ermöglichte ein Begegnen auf Augenhöhe. In der Mitte des Sitzkreises platzierte ich Snacks sowie einige keramische Objekte als Inspiration für die Gestaltungsphase als letzten Part des Workshops. Für das Gestalten stellte ich Ton und einfache Werkzeuge zum Bearbeiten zur Verfügung. Jede teilnehmende Person erhielt zudem ein Reflexions-Set, bestehend aus einem bunten Umschlag (zum Sammeln verschiedener Wissens-Impulse), einem Zettel mit Begriffen (als Grundlage und Impuls für [neue] Modi des Wissens) und einer Karte, auf der ein persönliches *(un)learning* notiert werden konnte. Das Reflexions-Set konnte somit als erster Inhalt für die entstehenden Tragetaschen gesehen werden.

Insgesamt gestaltete ich sowohl die Struktur, als auch das Setting möglichst offen und experimentell, um den Teilnehmenden Gestaltungsspielraum zu gewährleisten und unterschiedliche Outputs von Wissen zu ermöglichen.



Abb. 11: Setup.

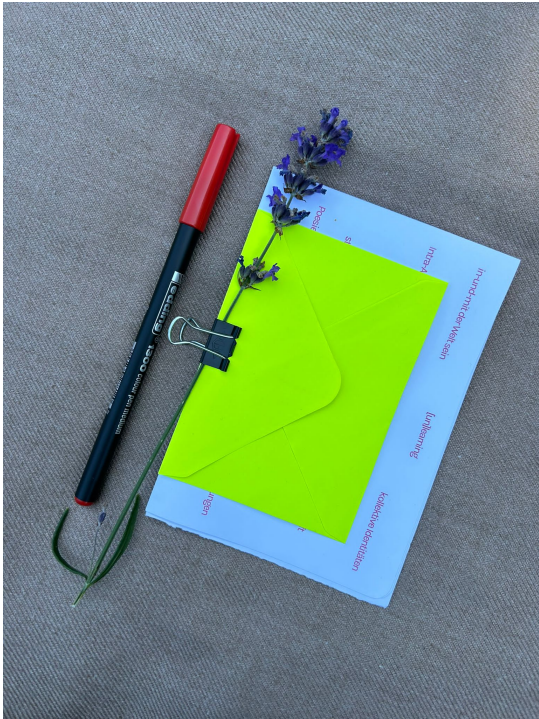


Abb. 12: Reflexionsset.



Abb. 13: Begriff-Sammlung für die Tragetasche.

### 2.2.3 Durchführung und Reflexion

Der Workshop fand am 08.07.2013 von 9 bis 12 Uhr im Braunschweiger Prinzenpark statt. Von den eingeplanten elf Personen nahmen letztendlich neun teil. Die Gruppe setzte sich aus Menschen meines engeren sozialen Umfeldes zusammen, die ich aus unterschiedlichen Kontexten kenne.

#### **Check-In und gemeinsames Ankommen**

Nach einer Begrüßung zum Workshop und der Einladung, sich auf eine gemeinsame *(un)learning*-Reise zu begeben, startete ich den Check-In. Alle stellten sich vor und durften teilen, wie es ihnen heute geht und mit welchen Materialien sie gerne arbeiten. Dadurch konnten sich alle kennenlernen und bereits über einen persönlichen Zugang zum Thema nachdenken. Nach dem Check-In gab es eine Achtsamkeitsübung: Gemeinsam saßen wir zwei Minuten in Stille, hielten unsere Augen geschlossen und übten, unseren Körpern und unserer Umgebung aktiv zuzuhören, auf den Atem zu achten und bei uns selbst und einander anzukommen.

#### **Kontext und Einführung in das Thema**

Nach der Vorstellung des Workshopverlaufs teilte ich meinen persönlichen Kontext und Zugang zur Thematik. Anschließend gab ich einen kurzen Input über verschiedene Formen von Wissen. Ich startete mit einer kritischen Reflexion des Wissensbegriffs in klassischen wissenschaftlichen Kontexten und stellte dann verschiedene transdisziplinäre und nicht-anthropozentrische Perspektiven auf Wissen vor. In diesem Zuge erläuterte ich auch Ursula K. Le Guins Tragetaschentheorie in Bezug auf den Workshop. Ich porträtierte sowohl die Materie Ton und die daraus entstehenden Tragetaschen, als auch uns selbst als handelnde Subjekte, als Wissensträger\*innen. Dadurch wollte ich den emanzipatorischen Impuls setzen, sich der eigenen Handlungsmacht als Wissensträger\*in bewusst zu werden.

Die Teilnehmenden gaben mir nach dem Workshop Rückmeldung, dass sie den Input spannend fanden und er ihnen eine gute Grundlage für die anschließende Gruppenarbeit bot. Auf Anfrage teilte ich die Inhalte nach dem Workshop mit den Teilnehmenden als eine Art 'Handout'.

Auch gab es das Feedback, dass ich die theoretischen Inhalte stärker kontextualisieren und daher anwendungsfreundlicher vermitteln könnte. Gerade den Personen, die nicht in einem akademischen Umfeld aufgewachsen sind oder die bisher wenig Zugang zu de-

signwissenschaftlichen Diskursen hatten, fiel es schwer, mir in allen Punkten zu folgen. Rückblickend habe ich nicht genügend über die Zielgruppe meines Workshops nachgedacht und ich hätte meinen akademischen Hintergrund besser reflektieren können. Meine Wortwahl und Sprache könnte dementsprechend zugänglicher sein, indem ich beispielsweise weniger Fachbegriffe verwende und weniger Querverweise auf andere theoretische Arbeiten mit einfließen lasse. Ein Ziel von mir war es, die theoretischen Inhalte meiner Tragetasche durch den Workshop in eine gestalterische Praxis zu übersetzen. Der Input war für die meisten informativ und hilfreich, um sich dem Thema anzunähern. Dennoch mag er es nicht geschafft haben, für alle eine verständliche Grundlage zu bieten und alle Teilnehmenden gleichermaßen auf die praktische Phase vorzubereiten.

### **Gruppenarbeit & Plenum**

In dieser Phase teilten sich die Teilnehmenden zuerst in Zweier- oder Dreiergruppen auf und tauschten sich zu folgenden Fragen aus:

*Was sind Wissensträger\*innen in euren persönlichen Kontexten?*

*Was ist Erfahrungswissen für euch?*

*Welche Modi der Wissensproduktion fallen euch ein, die die Sammlung ergänzen könnten?*

Nach der Gruppenarbeit fanden wir uns im Plenum zusammen, sammelten die Gedanken zu den drei Fragen und dokumentierten sie stichpunktartig auf Postern.

Die Gruppenarbeit stieß auf große Resonanz bei den Teilnehmenden, da sie sich über den gegebenen Input austauschen konnten und ihre eigenen Erfahrungen teilen und reflektieren konnten. Die geplanten 15 Minuten waren allerdings zu knapp angesetzt, so dass ich die Phase spontan etwas verlängerte. Die Teilnehmenden gaben mir danach Rückmeldung, dass die Gruppenarbeit noch etwas länger hätte dauern können, um dem Dialog und den unterschiedlichen Perspektiven genügend Raum zu geben. Auch gab es das Feedback, dass die Fragen (besonders zu den [neuen] Modi der Wissensproduktion) zu komplex waren – eine einzelne, breiter gestellte Frage hätte hier etwas mehr Klarheit schaffen können.





## Erkundungsphase & Gestaltung eigener Tonwerke

In dieser Phase habe ich die Teilnehmenden dazu eingeladen, sich für 10 bis 20 Minuten Zeit zu nehmen, alleine die Umgebung zu erkunden und ganz bewusst die Mitwelt wahrzunehmen. Die Übung des Zuhörens vom Beginn des Workshops habe ich hier wieder aufgegriffen und in Impulsfragen formuliert, die durch die Erkundungsphase begleitet haben:

*Wem & was könnt ihr zuhören?*

*Wer hört euch zu?*

*Wo könnt ihr Resonanz erzeugen?*

Durch das bewusste Wahrnehmen der Umgebung konnten Gedanken, Impulse oder auch kleine Gegenstände gesammelt werden, die später in das praktische Arbeiten übersetzt werden, oder die Sammlung der entstehenden Tragetaschen erweitern konnte.

Die Teilnehmenden beendeten das Erkunden in ihrem eigenen Tempo und kamen anschließend zurück in den Sitzkreis, wo ich in der Zwischenzeit Materialien und Werkzeuge zum Arbeiten mit Ton verteilt habe. Jede\*r durfte nun die im Workshop und beim Erkunden gesammelten Eindrücke in eine Gestaltungspraxis übersetzen und ein spekulatives Tonobjekt erstellen, das als ganz persönliche Tragetasche für verschiedene Wissensformen fungiert. Dafür war die restliche Workshopzeit eingeplant, also ca. 50-60 Minuten, je nach Länge der eigenen Erkundungsphase. Die Teilnehmenden arbeiteten frei an ihren Ideen, bei Bedarf stand ich mit Aufbautechniken<sup>16</sup> und Tipps zur Tonbearbeitung zur Seite. Die entstandenen Tragetaschen werden im Nachgang (von mir selbst oder, wenn gewünscht, in gemeinsamer Arbeit) gebrannt und glasiert, um sie haltbar und gebrauchsfähig zu machen.

Die Gruppendynamik in der Gestaltungsphase empfand ich als sehr achtsam und fruchtvoll: Jede\*r war mit dem eigenen Gestaltungsprozess beschäftigt, dennoch entstand immer wieder Austausch über die entstehenden Tonstücke oder über den Prozess mit dem Material, die Teilnehmenden halfen sich gegenseitig aus. Sie beschrieben das Werken im Nachhinein als inspirierend, entschleunigend, als neue Erfahrung und als passende Form, um die Inhalte des Workshops auf sich wirken zu lassen und ihnen gleichzeitig eine neue Form zu geben. Auch ich selbst erlebte das Arbeiten mit dem Ton als angenehm und als kollektiven Prozess. Während ich in den Phasen davor eher die Rolle der

---

<sup>16</sup> Das Aufbauen ist eine der gängigsten Techniken zur Herstellung von handgemachter Keramik, bei der keine technischen Hilfsmittel und Werkzeuge benötigt werden.

Input-Geberin/Moderatorin eingenommen und den Raum bewusst gehalten habe, fühlte ich mich beim Töpfeln selbst als Teilnehmende und mehr auf Augenhöhe mit den Teilnehmenden. Die Aufmerksamkeit war bislang vor allem auf die Inhalte und uns als Personen gelenkt – im gemeinsamen Werken nahm das Material Ton den Raum ein und trat durch den Schaffensprozess in Dialog mit uns. Auch wenn sehr individuelle Tragetaschen entstanden sind, fühlte es sich nach einem Prozess der Koproduktion an – mit dem Ton, uns selbst, den gesammelten Impulsen und Gegenständen und der Umgebung des Parks als Handlungsmacht-tragende Agent\*innen.



Abb. 16: Herstellung keramischer Tragetaschen.



Abb. 17-18: Experimentelle Gestaltung.



Abb. 19: Fertiggestellte Tonwerke.

### **Reflexion und Check-Out**

Da meine Zeitplanung recht knapp bemessen war und einige Phasen des Workshops länger als geplant dauerten, baute ich die gemeinsame Reflexion und den Check-Out spontan in die zweite Hälfte der Gestaltungsphase mit ein. Während noch weiter Ton geformt wurde, durften die Teilnehmenden rundum vorstellen, was oder wie sie gestalten und welche Impulse sie davor gesammelt haben. Die Leitfragen dazu lauteten:

*Was ist eine Sache, die du aus dem Workshop mitnimmst?*

*Wie hast du den Workshop heute erlebt?*

Zudem lud ich die Teilnehmenden dazu ein, auf die unbeschriftete Karte im Reflexionsset jeweils ein *learning* oder *unlearning* zu notieren und mir im Nachhinein zukommen zu lassen.

Rückblickend hätte ich mir gerne mehr Zeit für die gemeinsame Reflexion und den Check-Out genommen; dadurch, dass sich alles zeitlich nach hinten verschob, fiel dieser Punkt etwas kürzer und knapper aus als geplant. Dennoch empfand ich es als gut und

wichtig, nach dem eigenen Erkunden und Gestalten noch einmal kollektive Aufmerksamkeit zu erzeugen und sich gegenseitig zuzuhören. Dass alle den Workshop für sich reflektierten und dies mit den anderen teilten, war ein schönes, abschließendes Element. Es wurden viele wertschätzende Rückmeldungen und persönliche Erfahrungen geteilt. Eine Teilnehmerin ging darauf ein, dass sie das Kneten und Bearbeiten des Tons als besondere somatische Erfahrung erlebt hat und sie durch den Prozess eine Resonanz zu dem Material/dem Boden und der Erde darin schaffen konnte. Ein weiterer Teilnehmer empfand die Gestaltungsphase zugleich als informativ, als auch als beruhigend und entschleunigend. Durch das Erkunden im Alleingang und den kreativen Schaffensprozess sei er mit mehr Energie aus dem Workshop hinausgegangen als hinein. Insgesamt gab es viel positives Feedback zum Workshop und alle Teilnehmenden konnten mindestens eine neue Sache für sich mitnehmen (und metaphorisch in die gestaltete Tragetasche legen).

Die Reflexionskarten wurden – aus zeitlichen Gründen – nicht mehr während des Workshops beschriftet.

Insgesamt sehe ich den Workshop als eine wichtige Praxiserfahrung für meine Arbeit an. Das Format erscheint mir, auch rückblickend betrachtet, als gute Möglichkeit, verschiedene Perspektiven zu Wissen und Materie gemeinsam zu vermitteln, weiterzudenken oder mit den Händen ganz praktisch umzusetzen. Für eine nächste Durchführung des Workshops möchte ich das Konzept noch weiter ausarbeiten und die Durchführung in manchen Punkten etwas ändern. Zum einen plane ich etwas mehr Zeit für die verschiedenen Phasen ein – zum anderen möchte ich den Fokus noch mehr auf das Gestalten mit Ton setzen und mehr-als-menschliche Perspektiven bewusst mit in die künstlerischen Überlegungen mit einfließen lassen. Um kollektiv emotionale und verkörperte Erfahrungen zu erzeugen, möchte ich das Konzept auf einen/ einen halben Tag ausweiten. Durch diesen längeren Zeitraum entstehen Zwischenräume zwischen den einzelnen Phasen des Workshops, die sehr fruchtbar sein können und eine Möglichkeit darstellen, über die Inhalte nachzudenken oder sie wirken zu lassen. Durch die zeitliche Entzerrung wären die Inhalte weniger geballt und könnten auf vielschichtigeren Ebenen aufgenommen und reflektiert werden. In diesen mehr oder weniger unstrukturierten Zwischenräumen (die beispielsweise auch ein ‚miteinander essen‘ oder ‚zusammen spazieren gehen‘ sein können) können ungeleitete Gespräche und Konversationen entstehen, die ein kollektives Miteinander fördern und dadurch Empathie und Beziehungen bereichern können. Diese wiederum bieten eine wichtige Grundlage für weiteren Austausch über ganz persönliche

Erfahrungen und Positionen zur Wissens(ko)produktion.<sup>17</sup> Auch für die gestalterische Umsetzung und die eigene vorangehende Erkundungsphase wäre mehr Raum (was sich die meisten Teilnehmenden in meinem Workshop auch gewünscht haben).

Ursprünglich war der Plan, dieses Format in eine der partizipativen Themenwochen des „Transformativen Jahrs“ zu integrieren. Das „Transformative Jahr“ ist ein Projekt, das von Transformationsstudierenden und Bewohner\*innen des Haus des Wandels gegründet wurde. Das Projekt soll 2024 starten und Interessierten die Möglichkeit geben, sich über ein Jahr hinweg gemeinsam mit selbst- und gesellschaftsbewegender Bildung zu beschäftigen und sich gemeinsam Fragen über mögliche und wünschenswerte Zukünfte zu stellen.<sup>18</sup>

---

<sup>17</sup> In den Überlegungen zur Rolle von Gesprächen und Konversationen beziehe ich mich auf die Schriftstellerin und Professorin Paula Marantz Cohen und ihr Buch „Talking Cure“. Darin beschreibt und analysiert sie die Bedeutung des Gesprächs sowie dessen Potenzial für transformative Auswirkungen auf Individuen und Gesellschaft (vgl. Marantz Cohen 2023).

<sup>18</sup> Mehr Infos zu dem Projekt gibt es auf der Website des Transformativen Jahrs (vgl. Transformatives-Jahr 2023). Die Themenwoche soll planmäßig im Haus des Wandels stattfinden – einem gemeinschaftlichen Projekt in Brandenburg, das einen selbstbestimmten Ort zum Lernen, Arbeiten und Sein schaffen möchte.

## 2.3 *speculative clay art* – eine visuelle Dokumentation

Parallel zu meinem Forschungs- und Schreibprozess experimentierte ich immer wieder mit Ton. Ich ging dabei spekulativ vor und ließ meine Hände Objekte formen, die sich in dem Moment passend anfühlten. Die meisten dieser Objekte hielten meiner kritischen Beurteilung danach nicht stand und wurden wieder eingeknetet, in neue Objekte transformiert. Auf den folgenden Seiten sind visuell zwei Ausstellungsstücke dokumentiert, die ich nach dem Formen getrocknet, nachbearbeitet, gebrannt, glasiert und ein zweites Mal gebrannt habe. Als Inspiration für die Werke dienten mir vor allem poetische Zitate und Gedanken über Vulkane, Korallen, Flechten und Seegras – diese materialisierten sich im Laufe des Schaffungsprozesses im Ton. Die hier präsentierten Bilder stellen daher nur einen kleinen Teil des kreativen Prozesses und das Endstadium vieler experimentierender Tage dar: Unsichtbar bleiben die Formen, die dieselbe Tonmasse angenommen hat, bevor sie neu geknetet, verändert und schließlich verfestigt wurde. Gedanklich finde ich es allerdings schön zu wissen, dass in der keramischen Materie auch alle weiteren, früheren Entwürfe eingeschrieben sind, auch wenn sie für das Auge nicht mehr sichtbar sind.

Die beiden hier dargestellten Ausstellungsstücke verknüpfen verschiedene Modalitäten meiner Wahrnehmung. Sowohl meine emotionalen Reaktionen zu den inhaltlichen Impulsen für das Gestalten (einige davon sind auf den folgenden Seiten zu finden), als auch die körperlichen Erfahrungen, die der Schaffensprozess selbst mit sich gebracht hat. Ich verstehe die *speculative clay art*<sup>19</sup> daher als eine Art synästhetische Arbeit. Statt die Bedeutung der Texturen, Formen und Glasuren der Arbeiten konkret zu benennen und zu erklären, möchte ich sie hier ganz für sich sprechen lassen. Dass diese individuell unterschiedliche Gefühle und Assoziationen hervorrufen können, ist dabei gewollt und erwünscht.

---

<sup>19</sup> *Speculative clay art* ist eine eigene Wortschöpfung, die einen experimentellen, künstlerischen Schaffensprozess mit Tonmaterialien beschreiben soll. Der Fokus soll dabei nicht auf dem Endergebnis oder auf einer bestimmten Ästhetik liegen, sondern auf dem Werkprozess und dem dadurch entstehenden Dialog zwischen den Materialien und sich selbst.



Abb. 20: „we are vulcanoes“.

*“We are volcanoes. When we women offer our experience as our truth, as human truth, all the maps change. There are new mountains”*

(Le Guin 1986)

*„A rock palmed along the shore is a participant in an inestimable history of subterranean forces, primordial volcanoes, the ceaseless rhythm of waves, fleeting use as a gull’s hammer or warrior’s arrow head.“*

(Cohen 2018: 305)





Abb. 21: „Symbiosis“.

*„Coral reefs are the forests of the sea, critical to resurgence for humans and nonhumans. [...] Tens of millions of human beings, many of them very poor, depend directly on healthy coral ecosystems for their livelihoods. [...] Corals, along with lichens, are the earliest instances of symbiosis recognized by biologists to understand the parochialism of their ideas of individuals and collectives. These critters instruct people like me that we are all lichens, all coral. Besides all of this, coral reef worlds are achingly beautiful. I cannot imagine it is only people who know this beauty in their flesh.“*

(Haraway 2017: M35)

*„Coral reefs are monsters. Their polyps rise from reefs of their own making—but not just their own. Like the mythical chimeras of ancient Greece, beasts made up of the head of a lion, the body of a goat, and the tail of a snake, coral reefs are made of mismatched parts—animal, plant and more—that hang together in fragile coordinations. In contrast to jellies, warming waters do not turn corals into bullies; rather, they dive off symbiotic dinoflagellates, weakening the corals. The necessity of working together makes coral life possible; indeed, symbiosis is essential to life on earth. But symbiosis is also vulnerable. Corals, like jellies, are tied to others in rapidly shifting worlds, but for them, disrupted relations lead not to riotous reproduction but to decline and death. In all our vulnerable entanglements with more-than-human life, we humans too are monsters.“*

(Swanson et al. 2017: M2)



Abb. 24-27: Schaffensprozess von „Symbiosis“.



Abb. 28-29: „Symbiosis“, glasiert und gebrannt.

### 3. Reflexion–Synthese

Wie bereits beschrieben verstehe ich diese Arbeit als eine Annäherung und als eine post-humanistische, queerfeministische und materiell-verkörpernte Position auf Wissen sowie dessen Übersetzung in und zwischen verschiedenen Kontexten. Die Struktur der Arbeit, die Dokumentation und das Sammeln der verschiedenen Formate spiegelt mein eigenes spiralförmiges Vorgehen in der Auseinandersetzung mit dem Thema wider. Somit kann die Arbeit auch als Autoethnographie meines Prozesses gelesen werden.

Die Inhalte in der Tragetasche der [neuen] Modi der Wissensproduktion stellen dabei sowohl theoretische, als auch ganz praktische Ansätze zum Umgang mit dem Thema dar. Im Folgenden sollen nun die Herangehensweisen miteinander verknüpft und reflektiert werden. Aus dieser Reflexion sollen Designstrategien und -haltungen abgeleitet werden, die dabei helfen können, sich der eigenen Rolle als Wissensträger\*in bewusst zu werden und entsprechend zu handeln.

#### 3.1 Die Rolle von Ton und Keramik in der Arbeit

Im ersten Kapitel der Arbeit wurde dargelegt, inwiefern Ton- und Keramikmaterialien die Rolle eines Speichermediums eingenommen haben, beziehungsweise wie sie, historisch gesehen, zu Wissensvermittlung und -übertragung beigetragen haben. Auch in meiner Praxis wird Ton zum Speichermedium und zu Materie, die Wissen in sich trägt. Einerseits haben die Teilnehmer\*innen des Workshops individuelle Werke gestaltet, die sie auch im Nachhinein immer wieder an den Kontext des Workshops zurückerinnern können. Das Keramikteil wird dadurch zu einem Artefakt, das die Teilnehmenden mental zurück in die gemeinsame Runde transportieren kann. Es wird von einem scheinbar leblosen Objekt zu einer keramischen Tragetasche in doppeltem Sinne: Einerseits trägt sie die Erinnerung an die Diskussionen und kollektive Gedanken zum Thema Wissen weiter in sich. Andererseits mag sie mit der ganz praktischen körperlichen Erfahrung verknüpft sein, die durch das Arbeiten mit dem Ton entstanden ist. Die Tragetasche birgt das Potenzial, sowohl kognitives, als auch emotionales oder implizites Wissen zu beinhalten. Natürlich kommt es hier immer darauf an, wie mit dem Werk in Kontakt getreten wird. Ob es eine aktive oder passive Rolle einnimmt, die des Subjekts oder Objekts (oder eine Rolle dazwischen), liegt ganz in der in-Bezug-Setzung damit. Dieser Gedanke knüpft an Barad's Überlegungen zur Intraaktion an: Das Keramikstück bleibt ‚nur‘ ein Keramikstück, bis sich etwas oder jemand in Beziehung zu ihm setzt und Resonanz auf-

baut. Erst im gegenseitigen Austausch und im Entstehen der Relationen zwischen den Beteiligten können Bezüge gebildet oder Entitäten/Rollen als solche betitelt werden.

Auch kann die keramische Tragetasche als *boundary object* verstanden werden. Das Konzept des *boundary objects* geht auf die Arbeit der Soziolog\*innen Susan Leigh Star und James R. Griesemer zurück (vgl. Star/Griesemer 1989). Sie beschreiben, dass verschiedene Menschen oder Gruppen immer auch ihr eigenes Wissen und ihre eigene Art, die Welt zu verstehen, sowie unterschiedliche Hintergründe, Interessen und Perspektiven mitbringen. In Kontexten, in denen Menschen oder Gruppen zusammenkommen (Star und Griesemer beziehen sich hier vor allem auf wissenschaftliche Kontexte), können diese heterogenen Voraussetzungen schnell zu Hindernissen für eine gelingende Zusammenarbeit oder ein gegenseitiges Verständnis werden. *Boundary objects* sind Artefakte oder andere materielle ‚Werkzeuge‘, die so flexibel und interpretierbar sind, dass sie bestenfalls von allen Parteien verstanden und genutzt werden können und so innerhalb der Gruppe als Vermittler\*innen fungieren. Damit das funktioniert, sollte ein *boundary object* Teil multipler sozialer Realitäten sein – auch wenn es verschiedene Bedeutungen in verschiedenen Kontexten haben mag (ebd.: 409). „Boundary objects are objects which are both plastic enough to adapt to local needs and the constraints of the several parties employing them, yet robust enough to maintain a common identity across sites” (ebd.: 393). Ein *boundary object* ist also gleichzeitig konkret und abstrakt, gleichzeitig fluide und definiert. Trotz individueller Perspektiven und Rahmenbedingungen kann durch die Rolle des Objekts ein gemeinsames Verständnis erreicht werden, indem es Kommunikation und Koordination innerhalb der Gruppe oder zwischen Gruppen erleichtern soll.

Auch die spekulativen Experimente meiner *clay art* sehe ich potenziell als *boundary objects* an – auch wenn sie bislang nicht in in eine Gruppenkonstellation gelangt sind.

Sowie ich die Tonobjekte im Rahmen meiner Arbeit gestalte und mit Bedeutung auflade, so wirken sie wiederum auf mich zurück und beeinflussen die Grundlagen meiner weiterer Gestaltung. Das knüpft an die Perspektiven ontologischen Designs an, in denen das Gestalten und zurückgestaltet-Werden durch Objekte, Technologien oder durch andere nicht-menschliche Entitäten im Vordergrund steht. Ontologie ist eine Denkrichtung, die sich philosophisch und metaphysisch mit der Natur und Eigenschaft des Seins auseinandersetzt (Cohen 2018: 304). In ihrer Vorstellung, dass lebendige Eigenschaften bei Menschen und Nichtmenschen gleichermaßen zu finden sind und dass die Ordnung des Universums nicht nur durch anthropozentrische Schemata zu begreifen ist (ebd.), ist die Ontologie auch Grundlage für die Positionen vieler Neuer Materialist\*innen wie Karen Barad, Donna Haraway, Jane Bennett oder Rosi Braidotti. Der Begriff der ontologischen

Wende (vor allem aus der Anthropologie bekannt) beschreibt dabei den Prozess einer disziplinären Bewegung. Der Fokus verschiebt sich dabei, weg von einer Praxis des reinen Schreibens und Text-Generierens.

*„Instead of exploring what phenomena and objects represent or symbolize within a given cultural system, anthropological work aligned with the ontological turn investigates the multifarious actions of objects and people, the networks that enable agency to unfold and for facts to become cogent. Bodies (human and animal), plants, weather, tools, affordances, imaginary beings and elemental materialities might all be considered on the same existential plane, equally necessary to make reality real.“*

(Cohen 2018: 304)

Auch wenn ich durchaus Text generiert habe und die Schreibpraxis mit essenzieller Bestandteil meiner Analyse ist, spielt die Gestaltung mit Ton eine wesentliche Rolle in meiner Arbeit. Erst durch sie konnten sich meine Gedanken und Perspektiven materialisieren und verkörpern. So wie meine ganz praktische Gestaltung durch mein Schreiben und Recherchieren über Wissen und Materie beeinflusst und verändert wurde, prägte auch meine Arbeit mit Ton diesen Text und meine Reflexionen zum Diskurs.

Meiner Ansicht nach habe ich diese Arbeit also nicht alleine generiert – vielmehr sehe ich mich als Übersetzerin und Vermittlerin zahlreicher Handlungstragenden, die mich über den ganzen Prozess hin begleitet haben. Den Ton, den ich für den Workshop genutzt und mit den eigenen Händen geknetet habe, möchte ich hiermit als Mit-Autor benennen, genauso wie die zahlreichen Denker\*innen, die auf diesen Seiten in direkter oder indirekter Art und Weise auftauchen und denen ich Raum für ihre Positionen schaffe. Auch Personen meines näheren sozialen Umfeldes sind am Gelingen dieser Arbeit zu großen Teilen beteiligt. Und ohne meine mehr-als-menschlichen Kompliz\*innen (meine Tomatenpflanzen, den Park in meiner Nachbarschaft und ohne den Garten und die Katze meiner Eltern) wäre mein Inhalt ein anderer (und ein weitaus anthropozentrischer). Dennoch bin ich, als subjektiv-geprägtes, menschliches Wesen, in erster Linie dafür verantwortlich, was ich gestalte und was die Leser\*innen hier vor Augen haben – auf diese Ambivalenz spielt auch mein Titel „mehr-als-menschliche Gestaltungspraktiken“ an. Ich sehe mich als Teil eines feinmaschigen, wogenden, sich ständig verändernden Netzwerkes, das fortlaufend und durch Intraaktionen Wissen koproduziert. Ein Mikroanteil dieses Wissens ist hier in Wörter und Bilder gewebt.

## 3.2 Designstrategien und -haltungen ableiten

Transformationsdesign befasst sich –heruntergebrochen und verkürzt dargestellt– mit der Gestaltung von Veränderungsprozessen in komplexen Systemen (Transformazine 2023). Gestaltung wird dabei grundsätzlich von „menschlichen, sozialen und kulturellen Bedürfnissen“ (ebd.) her begriffen. Das Designverständnis in dieser Arbeit erweitert diese Position und begreift Gestaltung nicht nur von menschlichen, sondern auch von mehr-als-menschlichen Bedürfnissen her und integriert dadurch eine ökologische Komponente. Der Designbegriff soll an dieser Stelle nicht abschließend definiert oder rekonstruiert werden – zumal diese Aushandlung immer auch Teil des eigenen Gestaltungsprozesses ist. Viel mehr möchte ich Design als Haltung auffassen, aus der sich wiederum Praktiken, Handlungsstrategien und gestalterische Entscheidungen ableiten lassen. Die folgenden Punkte beziehen sich auf persönliche Erkenntnisse und *learnings*, die für mich im Laufe des Arbeitsprozesses von Wichtigkeit waren und die mein Verständnis von Design und Gestaltung erweitern.

### **„Theorie und Praxis miteinander verweben“**

Gerade in Übersetzungsprozessen von Wissen gehen Theoriebildung und praktisches Tun Hand in Hand miteinander. Ganz konkret materialisierten sich die theoretischen Überlegungen dieser Arbeit erst in der praktischen Umsetzung (durch den Workshop und die Gestaltung mit Ton) und diese wiederum erweitert die gesammelten Theorien und Erkenntnisse. Auch Claudia Mareis begreift die beiden Modi als miteinander verschränkt und weder einander vorgängig noch nachfolgend (Mareis 2010: 129). Ich behaupte sogar, dass die Grenzen von Theorie und Praxis im Gestaltungsprozess oft so verschwimmen, dass eine Trennung gar nicht mehr sinnvoll oder notwendig ist. Statt den Fokus auf diese vermeintliche Trennung zu legen, möchte ich den Prozess lieber als dialogischen Austausch, oder, in Donald Schön's Worten, als „conversation with the materials of a situation“ (Schön 1992: 78) betrachten. Eine reflexive Konversation mit der Situation oder dem Gestaltungskontext besteht bestenfalls aus iterativen Schleifen, aus einem dialogischen Vor- und Zurück und aus einem gegenseitigen Beeinflussen dessen, was als ‚Theorie‘ und ‚Praxis‘ bezeichnet wird.



### **„Prozess und Emergenz betonen“**

### **„Unsicherheit, Komplexität und Nicht-Linearität anerkennen“**

Die beiden Punkte schließen unmittelbar an den vorigen an. Ich verstehe meine Arbeit im Feld der Wissenskoproduktion als einen fortlaufenden Lernprozess, der nach Abgabe dieser Arbeit nicht beendet sein wird, sondern der durch andere Medien und Formate weitergetragen wird.

Neue Materialismen möchten die der Welt innewohnende Komplexität und Unsicherheit anerkennen (vgl. Hoppe/Lemke 2021). Anstatt Wissen als eine lineare Abfolge akkumulierter Fakten zu betrachten, wird anerkannt, dass Wissensstrukturen oft unübersichtlich und mehrdeutig sind und einem ständigen Wandel unterliegen. Durch diese Perspektive können Phänomene in ihren aktuellen Zusammenhängen betrachtet werden – und nur so können Strategien entwickelt werden, die anpassungsfähig sind und einer Welt im Wandel gerecht werden können.

### **„In Grenz- und Zwischenräumen denken“**

Mareis plädiert dafür, die Prozesse des Entwerfens, Wissens und ‚Produzierens‘ in der Designforschung nicht strikt zu trennen, sondern den Fokus auf die zahlreichen Wechselwirkungen im Dazwischen zu lenken (Mareis 2010: 12). Auch Le Guin spricht sich dafür aus, dass statt einzelner Heroen die Grenz- und Zwischenräume ins Blickfeld der Betrachtung zu rücken, in denen sich Beziehungsgeflechte und Wandlungsprozesse widerspiegeln (vgl. Le Guin 2020). Indem ich diesen ‚Dazwischens‘ Bedeutung zuspreche, ändert sich das Narrativ und Perspektiven, die bislang über den Tellerrand gefallen sind oder als ‚nicht bedeutend genug‘ beurteilt wurden, können erzählt werden.

### **„Dualismen auflösen“**

Die Forderung, Binaritäten aufzulösen, tauchte nun bereits an mehreren Stellen dieser Arbeit auf. Feministische Denker\*innen wie Donna Haraway, Bruno Latour (vgl. Latour 2008), Karen Barad oder Jane Bennett versuchen in ihren Texten ganz bewusst, menschengemachte Trennungen zu thematisieren und in gleichem Zuge zu dekonstruieren, im Sinne einer ontologischen Reorientierung. Dichotomien wie Kultur–Natur, Körper–Geist, Mensch–Nicht-Mensch oder Subjekt–Objekt werden dadurch verknüpft und in Relation und Wechselwirkung zueinander betrachtet. Statt die Konzepte als Gegensätze zu behandeln, können mit dem Zusammenziehen der Begriffe „Verflechtungen, Fusionen und zirkulierende Praktiken [...] ins Zentrum gerückt“ werden (Gesing et al. 2019: 7). Durch den Fokus auf Zusammenhänge verschiedener Dimensionen (statt auf deren Un-

terschiede) können hybride Vermischungen anerkannt werden – hier schließe ich wieder an den vorigen Punkt zu Grenz- und Zwischenräumen an. Design oder Forschung, die Dualismen auflösen möchte, ist daher der „Heterogenität und Multiplizität“ (ebd.: 10) verpflichtet und zielt auf eine „Steigerung epistemologischer, theoretischer und methodischer Vielfalt“ (ebd.). Es geht um Dialoge, Schnittstellen, Dynamiken und Verwicklungen, in denen Möglichkeiten des Nichtdualen erkundet werden können. Für mich bedeutet das, mich vor allem mit den Praktiken auseinanderzusetzen, die uns als Lebewesen oder Materie in der Welt verbinden.

In meinen Texten und Reflexionen möchte ich die Begriffe, die hier als Binaritäten genannt werden, dennoch nicht komplett dekonstruieren. Begriffe wie 'neu' oder 'Objekt' betrachte ich in meinem Ansatz kritisch, reframe und definiere sie für den jeweiligen aktuellen Kontext und löse sie dadurch davon, erst in der Trennung zu ihrem Doppel („alt“, „Subjekt“) an Bedeutung zu erlangen. In Haraway's Worten: Ich kompostiere sie (vgl. Haraway 2018). Kompostieren kann für mich eine künstlerische und revisionistische Praxis sein, Entitäten in Frage zu stellen und stattdessen in Spektren zu denken.

#### **„Menschlichen Exzeptionalismus dezentrieren“**

Besonders im Kapitel zu belebter Materie stelle ich heraus, inwiefern menschliche und nicht-menschliche Akteur\*innen in Prozessen der Wissensproduktion miteinander verflochten sind. Werden Phänomene nicht mehr aus einer homozentrischen Perspektive heraus betrachtet, wird die Handlungsfähigkeit (und die Bedürfnisse) nicht-menschlicher Wesen sichtbar. Neue Materialismen gehen davon aus, dass menschliche und nicht-menschliche Entitäten nicht nur in Beziehung zueinander stehen, sondern sich durch laufende und dynamische Prozesse oft gegenseitig bedingen (vgl. Hoppe/Lemke 2021).

Um Partizipation und Ko-Kreation zu fördern, sollte Gestalten immer auch mehr-als-menschliche Akteur\*innen mitdenken, wie ich finde. Werden Tiere, Pflanzen, Materie, ganze Ökosysteme bei der Produktion und Übersetzung von Wissen mitgedacht, ist das Ergebnis nicht nur ein sozial-, sondern auch ein klimagerechteres.

#### **„Feministische Ethik und Verantwortlichkeit entwickeln“**

Meine diskursive und experimentelle Auseinandersetzung mit Wissen, und ganz konkret mit Ton und Keramik als Speicher- und Gestaltungsmedium, regte mich dazu an, über ethische Fragen im Zusammenhang mit dem menschlichen Umgang in einer materiellen Welt nachzudenken. Durch eine bewusste Auseinandersetzungen mit den Auswirkungen des eigenen Handelns auf die Um- und Mitwelt zeigen sich Verantwortlichkeiten, die

wiederum in konkrete Handlungsmuster übersetzt werden können. Im Sinne Karen Barads sollte daher jede Beziehung als „Verantwortungsbeziehung“ betrachtet werden (Barad 2012: 68).

### „In-und-mit-der-Welt-Sein reflektieren“

Aus all diesen aufgelisteten Punkten ergibt sich für mich ein in-und-mit-der-Welt-Sein, welches immer wieder bewusst reflektiert und erweitert werden kann. In dem Verständnis, dass ich die Welt durch meinen physischen Körper erfahre und sie dadurch beeinflusse, ist dieser Punkt eng mit verkörperter Kognition verknüpft. Die Art und Weise, wie wir (als menschliche Wesen) bestimmte Konzepte wahrnehmen und verstehen, ist oft auf unsere körperlichen Erfahrungen und Interaktionen mit Phänomenen zurückzuführen. In selbem Maße verkörpern wir neue Denkweisen und Ethiken – manchmal explizit, manchmal implizit. Auch Resonanzerfahrungen (vgl. Rosa 2019) werden so in Körper eingeschrieben. Ein aktives In-der-Welt-Sein bzw. reflexive Weltbeziehungen gehen damit Hand in Hand mit dem Schaffen multipler Resonanzpunkte zu mehr-als-menschlichen Akteur\*innen.

## 3.3 Mikropraktiken etablieren

*„But there is also at least some power in our everyday micropractices, in collaborating, coproducing knowledge, in building collectivity, in becoming toward others and preferred futures.“*

(Mazé 2021: 277)

Um neue Denkmuster zu verkörpern oder uns verkörperter Muster bewusst zu werden und diese zu transformieren, kann es helfen, ganz konkrete Mikropraktiken in den eigenen Alltag zu etablieren. Ramia Mazé schreibt in ihrem Essay „Design education futures“ (vgl. Mazé 2021) über ebendiese Praktiken. Sogenannte *subtle/soft variables* wie Ethos, kulturelle Werte oder Curricula, auf die wir Einfluss haben, da sie in unserer direkten Wirkmacht stehen. Um die binäre Logik nicht wieder aufzugreifen, möchte ich es vermeiden, diese Praktiken zu beurteilen. Da es hier keine allgemein gültigen ‚Lösungen‘ gibt, sondern Ansätze immer auf den jeweiligen Kontext (sowohl individuelle, als auch kollektive Kontexte) eingehen, gibt es auch keine Einteilung von Praktiken in ‚richtig‘ und ‚gut‘, ‚wirksam‘ oder ‚nicht-wirksam‘. Vielmehr möchte ich die Leser\*innen dazu anregen, nach weiteren Strategien und Variablen zu suchen, die den eigenen Bedürfnis-

sen und Kapazitäten entsprechen. Wie der Designer und Künstler Paul Elliman so schön festhält: Vielleicht ist es eine der Schlüsselaufgaben im Leben, unsere eigenen Wege zu finden, wie wir mit der Welt interagieren (vgl. Elliman 2011: 157).

Eine Strategie, die ich an dieser Stelle beispielhaft portraitieren möchte, ist eine **kritische, feministische Schreibpraxis**. In der Einleitung habe ich bereits die Position erläutert, aus der ich spreche. Im Hinblick auf eine kritische Historiographie versuche ich das jeweilige Wissen, welches ich reproduzieren möchte, zu kontextualisieren, die jeweilige Perspektive kritisch einzuordnen und Mitautor\*innen zu benennen. Durch Formen dialogischen Schreibens können heterogene, vielstimmige Inhalte auf textueller Ebene sichtbar gemacht werden (Gesing et al. 2019: 23). „Wenn die Welten, in denen wir leben, von menschlichen und nicht-menschlichen Akteuren koproduziert sind, dann geht es auch um Fragen der Darstellbarkeit von Verbindungen und Vermischungen in multiplen Welten und Ordnungen“ (ebd.: 24). Was Gesing und ihre Mitautor\*innen als „writing naturecultures“ (ebd.) bezeichnen, ist der Versuch eines Anschreibens gegen etablierte Wissensordnungen.

*“Wie schreiben wir beispielsweise nicht von „Körpern an sich“, sondern von Körpern-in-Umgebung, Körpern-in-Praxis, Körpern-in-Aktion? Wie von Pflanzen, Tieren und Mikroorganismen, die uns in ihre Welt mit einbeziehen? Wie lassen sich jenseits von biologischen oder kulturellen Reduktionismen, aber auch jenseits anthropomorphisierender Versuchungen, hybride Formen der Beschreibung (er)finden?”*

(Gesing et al. 2019: 24).

Ich nutzte diese Fragen dazu, mich von dem eigenen Anspruch an ‚gutes‘ wissenschaftliches Schreiben zu lösen und zu experimentieren, um meine eigene Schreibpraxis zu finden. Zusätzlich habe ich mir ein Set aus Reflexionsfragen zusammengestellt, die ich mir stelle, bevor ich meine Texte beginne:

*Aus welcher Perspektive schreibe ich?*

*Welches Narrativ wird durch meine Arbeit erzählt?*

*Welches/wessen Wissen reproduziere ich?*

*Wo liegen meine rhetorischen Grenzen?*

*Was ist das richtige Medium, um bestimmte Gefüge, Verbindungen oder Ontologien darzustellen?*

Oft mag eine textuelle Ausarbeitung nicht das Medium der Wahl sein, ein bestimmtes Wissen in einen anderen Kontext zu übersetzen. Die Fragen, Reflexionen und Überlegungen lassen sich jedoch meiner Meinung nach leicht in andere Kontexte und Praktiken übertragen. Jeder Kontext, der als Lehr- oder Lernraum verstanden wird, kann reflektiert werden – auch wenn es ‚nur‘ eine Interaktion oder ein Dialog mit Mitmenschen, mit Umwelten oder sich selbst ist. Wissen in multiplen, situierten, queeren Formen anzunehmen und zu akzeptieren, heißt auch, eigene und gesellschaftliche Bildungsstrukturen zu hinterfragen. Auch über die eigenen Praktiken und Mikropolitiken hinaus benötigen wir „eine neue Bildung, die ernst nimmt, dass sie selbst umkämpft ist, dass sie innerhalb von Machtverhältnissen stattfindet und Position beziehen muss, die zugleich davon ausgeht, dass alle Wissen haben und ständig in und mit Kultur und Bildung leben und handeln“ (Sternfeld 2019: 23).

## Ausblick und offene Fadenenden

Da ich diese Arbeit als Tragetasche und als wachsende Sammlung verstehe, ist sie nach dem Druck und der offiziellen Abgabe nicht abgeschlossen. Im Gegenteil – ich sehe sie als meinen persönlichen Einstieg in das weite Spannungsfeld über Wissen und Materie und als ein Sprungbrett, mich noch intensiver mit den Themen auseinanderzusetzen. Je tiefer ich in die Erkundung dieser Sphären geraten bin, desto mehr spannende Verknüpfungen und erweiternde Perspektiven fand ich. Schnell wurde klar, dass der zeitliche Rahmen dieser Masterarbeit nicht ausreicht, so ein breites Feld auch nur ansatzweise in seiner Komplexität darzustellen oder auch nur zu erfassen. Die Fragmente dieser Arbeit sollen allerdings dazu einladen, sie zu erweitern, zu hinterfragen oder sie als Ansatzpunkte für ein weiteres Erforschen zu nutzen.

Einige Punkte, die bisher nicht oder nur kurz in der Sammlung thematisiert wurden, möchte ich an dieser Stelle benennen. Gerade das Kapitel über belebte Materie sehe ich als Anschlusspunkt für weitere theoretische Überlegungen. So sind die Inhalte eng mit der Auseinandersetzung um Natur-Kultur-Verhältnisse und Mensch-Boden-Beziehungen verbunden. Das Ziel vieler Denker\*innen der neuen Materialismen ist es, Dualismen und binäre Positionen aufzulösen. Das gilt auch für die menschengemachte Trennung zwischen ‚Kultur‘ und ‚Natur‘: Ein Ansatz, der sich genau dieser Thematik widmet, ist die NaturKulturen Forschung, in welcher die Entitäten ‚Natur‘ und ‚Kultur‘ dekonstruiert und in einem gemeinsamen Begriff neu gedacht werden (vgl. Gesing et al. 2019). Besonders im Hinblick auf mehr-als-menschliches Wissen und Gestalten wäre es spannend, diese Perspektive im Kontext der Sammlung aufzugreifen. Eine weitere Position, die ich im Kontext von Wissensproduktion als wichtig erachte, ist die Akteur-Netzwerk-Theorie (ANT) des Soziologen Bruno Latour. Die ANT versteht die Welt als Netzwerk unterschiedlichster heterogener Akteur\*innen und Elemente, die aufeinander einwirken und die Welt und Gesellschaft durch ihre Wechselwirkungen formen (vgl. Latour 2010). Latour fordert, Natur und Gesellschaft dabei nicht als getrennte oder abgeschlossene Bereiche zu betrachten und nicht-menschliche Handlungsmacht systematisch mit einzubeziehen (Hoppe/Lemke 2021: 11). Bruno Latour lässt sich somit gut an die Idee des Auflösens ontologischer Grenzziehungen anknüpfen. Auch das Konzept des Animismus, oder der *animacy*, ist hieran anschlussfähig und sollte erwähnt werden (vgl. Dippel 2021, Franke 2018). Der Animismus erzählt das Narrativ eines beseelten Kosmos, in dem theoretisch alles lebendig ist und eine Stimme hat, und die Geschichte einer Welt des Werdens und der Metamorphosen (ebd.: 39).

*“Die Welt ist in ihrer Weltsicht nicht eine Ansammlung von Objekten, von denen die meisten unbeseelt und manche beseelt sind, so wie wir hier in unseren Körpern. Sondern die Welt ist als eine Welt von Akteur\*innen per se beseelt. Zugespitzt könnte man sagen, dass die Welt aus Personen besteht. Die Welt ist nicht von Personen bevölkert, die die Menschen sind, sondern die Welt ist in ihrer Materialität ein gemeinsamer Prozess von Personen.”*

(Weber 2021: 24)

Wie bereits sichtbar wird, sind viele dieser Ansätze eng miteinander verwebt. Sie reihen sich ein in das Feld posthumanistischer Perspektiven auf die Welt des Wissens und Seins und sind daher in der vorliegenden Sammlung mitgedacht, auch wenn sie nicht explizit portraitiert wurden. Spannend (und sehr poetisch) ist in dem Zusammenhang auch Robin Wall Kimmerer’s Arbeit, die aus einer indigenen Perspektive spricht und diese mit einem naturwissenschaftlich-biologischen Zugang verknüpft, um sich mit Weisheit und Wissenskulturen auseinanderzusetzen (vgl. Kimmerer 2013). Wissenschaft stellt für Kimmerer dabei einen Weg dar, artenübergreifende Resonanz und Weltbeziehung zu fördern: “Science can be a way of forming intimacy and respect with other species [...]. It can be a path to kinship” (ebd.: 252). Das wiederum eint sich mit Haraway’s Forderung, sich verwandt zu machen, jenseits tradierter Vorstellungen über Genealogie und Verwandtschaft: „Macht euch verwandt, nicht Babys!“ (Haraway 2018: 136).

Schließlich ist auch die politische Ökologie ein Feld, welches ich in meiner weiterführenden Arbeit gerne vertiefen würde. Auch wenn die politische Komponente in allen Punkten und Positionen mitschwingt (da sie der Thematik des Wissens von Grund an inhärent und diese immer auch in Machtstrukturen eingebettet ist), wäre es wichtig und notwendig, sie explizit zu machen. In dem Zuge ist auch die Materielle Ökologiekritik (*Material Ecocriticism*) zu nennen, die mehr ökologische Verantwortung und Bewusstsein auf politischer und materieller Ebene fordert (sowohl individuell, als auch systemisch) und materielle Beziehungen ins Sichtfeld der Betrachtungen rückt (vgl. Iovino 2018).

Darüber hinaus bin ich mir sicher, dass es zahlreiche menschliche sowie nicht-menschliche Stimmen und Positionen gibt, derer ich mir zu diesem Zeitpunkt nicht bewusst bin und die ich daher in meinem Vorgehen nicht mitgedacht habe. Diesen Stimmen bewusst zuzuhören und ihren zukünftig Raum zu geben, ist mir ein weiteres persönliches Anliegen nach Abgabe der Arbeit.

Auch für die praktischeren Inhalte der Tragetasche ist bereits eine Erweiterung geplant. Teil der *speculative clay art* sollten ursprünglich auch 3D-Drucktechniken mit keramischer

Masse sein. Technologien (und eventuell künstliche Intelligenzen zum Erstellen der Modelle) in die Gestaltung mit einzubauen, würde den Prozess um eine spannende Perspektive erweitern – gerade da Technologien bislang wenig in der Arbeit thematisiert wurden. Da sich keramische Massen zudem im 3D-Druck anders verhalten als die meist genutzten Kunststoff-Massen, entwickeln die gedruckten Objekte oft ein Eigenleben und weichen dabei leicht von den Formen ihrer digitalen Modelle ab.

In der Werkstatt für digitale Produktion an der Hochschule für Bildende Künste in Braunschweig habe ich die Möglichkeit, einen 3D-Drucker zu nutzen und mit der Umsetzung von Modellen zu experimentieren. Da ich keine Vorkenntnisse oder Erfahrungen in der digitalen Produktion habe, habe ich einen Komplizen im benachbarten Studiengang DDG (Design in der digitalen Gesellschaft) gefunden, mit dem ich gemeinsam den 3D-Drucker ausprobieren werde. Bislang wurde das aus zeitlichen Gründen allerdings noch nicht umgesetzt.

Neben dem 3D-Drucken möchte ich das hier vorgestellte Workshopkonzept erweitern. Als Teil eines Werkstattkollektiv gebe ich derzeit Keramikurse, an denen die Teilnehmenden vor allem das Töpfern an der Drehscheibe sowie den Prozess des Nachbearbeitens und des Glasierens erlernen können. Ausblickend kann ich mir vorstellen, das Kursangebot umzugestalten und zu erweitern: Im Fokus stünden dann nicht die Techniken des Drehens, sondern die Erfahrung und der Dialog mit dem Material selbst. Auch konkrete thematische Ausrichtungen sind denkbar (beispielsweise das Thema ‚Wissen‘ oder ‚Materie‘ in den Fokus zu stellen oder experimentell-künstlerisch vorzugehen); die gestalterische Umsetzung mit Ton wäre dabei das Medium, durch welches das jeweilige Thema erfahren und umkreist wird. Insgesamt möchte ich versuchen, kollektiv emotionale und verkörperte Erfahrungen zu erzeugen und Ton und Keramik dadurch auf einer tieferen Ebene erlebbar zu machen. Auch für mich selbst sehe ich es als Möglichkeit an, weiter zu erkunden, wie transformative Gestaltungspraktiken aussehen können und welche Resonanzmomente ich dadurch erfahrbar machen kann.

In meinem Prozess der Recherche, des Erkundens, Zuhörens und Spekulierens habe ich einen Faden aufgenommen, mit dem Ziel, ihn fortzuspinnen, zu einem Muster zu weben. Ich habe nicht erwartet, auf dem Weg so viele Abzweigungen und offene Fadenden zu finden. Statt einer eindeutigen Antwort taten sich immer mehr Fragen auf – die mich nun im Alltag stets begleiten. In diesen Fragen sowie in allen zwischenzeitlichen Zweifeln sehe ich die Vernetztheit, das *entanglement*, dieser Welt und ihrer Wissenskulturen widergespiegelt. Das kann gleichzeitig schön und überfordernd sein. Einige per-



sönliche Kernerkenntnisse, die ich aus dem Prozess dieser Arbeit mitnehme, möchte ich an dieser Stelle trotzdem in Worte fassen. Mit am wichtigsten hierbei ist, dass mein Zugang zu Tonmaterialien sich geändert hat. Die ersten intensiveren Begegnungen mit dem Material (vor circa drei Jahren) waren von einem starken Gefühl von Neugier, Sympathie, fast sogar Ehrfurcht dem Ton gegenüber geprägt. Wie in jeder neuen Beziehung ließ ich mich komplett auf mein Gegenüber ein, versuchte über viele Monate hinweg sein Wesen, seine Eigenschaften und Eigenarten zu verstehen. Lernte dadurch das Material und ein Stück weit auch mich selbst kennen. Mit zunehmender Routine jedoch verließ mich dieses anfängliche Gefühl – der Ton wurde für mich mehr und mehr zum passiven, leblosen Werkstoff, einem Mittel zum Zweck. Erst durch meine Recherche zu Aktiver Materie und durch neue, spielerische Gestaltungspraktiken nahm ich das Material wieder als aktiv und auf eine Art wundersam wahr. Wir lernten uns noch einmal neu kennen, der Ton und ich. Je bewusster mir dadurch meine Beziehung zu Materie wurde, desto stärker sah in den Gestaltungspraktiken das Potenzial eines radikalen, transformierenden Ansatzes. Im Sammeln für die Tragetasche entstand ein neues Gefühl von „wir“, ein verkörpertes Bewusstsein darüber, wie wichtig symbiotische Beziehungen und kollektives Miteinander-Werden in dieser Welt sind. An dieser Stelle möchte ich noch einmal die Worte Donna Haraway's aufnehmen, die von der Dringlichkeit sprechen, „ein Netzwerk erdumspannender Verbindungen“ aufzubauen (Haraway 1995: 79). Auch ich plädiere, als emotionales Schlusswort, für mehr und mehr Verbindungen und für ein „wir“, das alle mit einschließt, sei es menschliche oder nicht-menschliche Materie.

*„As biologist Scott Gilbert tells us, „we have never been individuals“. His „we“ refers to all life; his „individuals“ are autonomous species as well as single organisms. If most of the cells in the human body are microbes, which „individual“ are we? We can't segregate our species nor claim distinctive status—as a body, a genome, or an immune system. And what if evolution selects for relations among species rather than „individuals“?“*

*(Swanson et al. 2017: M71)*

## Quellenverzeichnis

- Barad, Karen (2007): *Meeting the Universe Halfway. Quantum Physics and the Entanglement of Matter and Meaning*, Durham/London: Duke University Press.
- Barad, Karen (2012): *Agentieller Realismus. Über die Bedeutung materiell-diskursiver Praktiken*, Berlin: Suhrkamp.
- Barad, Karen (2020): No Small Matter: Mushroom Clouds, Ecologies of Nothingness, and Strange Topologies of Spacetime, in: Anna Tsing/Heather Swanson/Elaine Gan/Nils Bubandt (Hrsg.): *Arts of Living on a Damaged Planet*, Minneapolis/London: University of Minnesota Press, G103-G120.
- Beinert, Wolfgang (2023): Schriftgeschichte, [online] <https://www.typolexikon.de/schriftgeschichte/> [abgerufen am 03.08.23].
- Bennett, Jane (2005): In Parliament with Things, in: Lars Tønder/Lasse Thomassen (Hrsg.): *Radical Democracy. Politics Between Abundance and Lack*, Manchester: Manchester University Press, S. 133-148.
- Bennett, Jane (2020): *Lebhaftes Materie. Eine politische Ökologie der Dinge*, Berlin: Matthes & Seitz.
- Braidotti, Rosi (2014): *Posthumanismus. Leben jenseits des Menschen*, Frankfurt am Main/New York: Campus Verlag.
- Butler, Judith (2014): Reflections on Ethics, Destructiveness, and Life: Rosi Braidotti and the Posthuman, in: Bolette Blaagaard/Iris van der Tuin (Hrsg.): *The Subject of Rosi Braidotti. Politics and Concepts*, London: Bloomsbury, S. 21-28.
- Cohen, Jeffrey Jerome (2018): The Ontological Turn, in: Rosi Braidotti/Maria Hlavajova (Hrsg.): *Posthuman Glossary*, London/New York: Bloomsbury Academic, S. 304-306.
- DALL-E 2 (2015-2023): "living matter as an abstract photograph", [online] <https://openai.com/dall-e-2> [abgerufen am 28.07.23].
- Dippel, Anne (2021): Wieso wir dem Animismus nicht entkommen können. Anne Dippel im Gespräch mit Tania Hron: Physiker\*in sein, heißt Indigene\*r sein, in: Thomas Oberender (Hrsg.): *Down to Earth. Entwürfe für eine Kultur der Nachhaltigkeit*, Leipzig: Spector Books, S. 40-55.
- Elliman, Paul (2011): A school is a building with a school in it, [online] <https://evening-class.org/posts/a-school-is-a-building-with-a-school-in-it> [abgerufen am 27.02.22].
- Fieldhouse, Murray (1979): *Kleines Handbuch der Töpferei*, Bonn-Röttgen: Hörnemann Verlag.
- Fisher, Elizabeth (1975): *Woman's Creation. Sexual Evolution and the Shaping of Society*, New York: McGraw-Hill.
- Franke, Anselm (2018): Animism, in: Rosi Braidotti/Maria Hlavajova (Hrsg.): *Posthuman Glossary*, London/New York: Bloomsbury Academic, S. 39-41.
- Gesing, Friederike/Katrin Amelang/Michael Flitner/Michi Knecht (2019): NaturenKulturen-Forschung. Eine Einleitung, in: Friederike Gesing/Katrin Amelang/Michael Flitner/Michi

- Knecht (Hrsg.): *NaturenKulturen. Denkräume und Werkzeuge für neue politische Ökologien*, Bielefeld: transcript, S. 7-50.
- Haraway, Donna (1995): Situiertes Wissen. Die Wissenschaftsfrage im Feminismus und das Privileg einer partialen Perspektive, in: Carmen Hammer/Immanuel Stieß (Hrsg.): *Die Neuerfindung der Natur. Primaten, Cyborgs und Frauen*, Frankfurt/New York: Campus Verlag, S. 73-97.
- Haraway, Donna (2017): Symbiogenesis, Symptoiesis, and Art Science Activism for Staying with the Trouble, in: Anna Tsing/Heather Swanson/Elaine Gan/Nils Bubandt (Hrsg.): *Arts of Living on a Damaged Planet*, Minneapolis/London: University of Minnesota Press, M25-M50.
- Haraway, Donna (2018): *Unruhig bleiben. Die Verwandtschaft der Arten im Chthuluzän*, Frankfurt: Campus Verlag.
- Hoppe, Katharina/Thomas Lemke (2021): *Neue Materialismus zur Einführung*, Hamburg: Junius Verlag.
- Hyper Island (2023): IDOARRT Meeting Design, [online] <https://toolbox.hyperisland.com/idoarrt-meeting-design> [abgerufen am 06.08.23].
- Hülseberg, Dagmar (2014): *Keramik. Wie ein alter Werkstoff hochmodern wird*, Berlin: Springer Vieweg.
- Iovino, Serenella (2018): (Material) Ecocriticism, in: Rosi Braidotti/Maria Hlavajova (Hrsg.): *Post-human Glossary*, London/New York: Bloomsbury Academic, S. 112-115.
- Kimmerer, Robin Wall (2013): *Braiding Sweetgrass. Indigenous Wisdom, Scientific Knowledge, and the Teaching of Plants*, Minneapolis: Milkweed Editions.
- Krebernik, Manfred (2002): Von Zählensymbolen zur Keilschrift, in: Erika Greber/Konrad Ehlich/Jan D. Müller (Hrsg.): *Materialität und Medialität von Schrift*, Bielefeld: Aisthesis Verlag, S. 51-71.
- Latour, Bruno (2008): *Wir sind nie modern gewesen. Versuch einer symmetrischen Anthropologie*, Frankfurt am Main: Suhrkamp.
- Latour, Bruno (2010): *Eine neue Soziologie für eine neue Gesellschaft. Einführung in die Akteur-Netzwerk-Theorie*, Frankfurt am Main: Suhrkamp.
- Le Guin, Ursula K. (1986): We are volcanoes, [online] <https://speakola.com/grad/ursula-le-guin-we-are-volcanoes-bryn-mawr-1986> [abgerufen am 06.08.2023].
- Le Guin, Ursula K. (2017): Deep in Admiration, in: Anna Tsing/Heather Swanson/Elaine Gan/Nils Bubandt (Hrsg.): *Arts of Living on a Damaged Planet*, Minneapolis/London: University of Minnesota Press, M15-M21.
- Le Guin, Ursula K. (2020): *Am Anfang war der Beutel. Warum uns Fortschritts-Utopien an den Rand des Abgrunds führten und wie Denken in Rundungen die Grundlage für gutes Leben schafft*, Klein Jasedow: thinkOya.
- Lenger, Alexander/Christian Schneickert/Florian Schumacher (2013): *Pierre Bourdieus Konzeption des Habitus. Grundlagen, Zugänge, Forschungsperspektiven*, Wiesbaden: Springer.
- Longacre, William A. (1991): Ceramic Ethnoarcheology. An Introduction, in: William A. Longacre (Hrsg.): *Ceramic Ethnoarcheology*, Tucson: University of Arizona Press, S. 1-10.

- Lykke, Nina (2018): Postdisciplinarity, in: Rosi Braidotti/Maria Hlavajova (Hrsg.): *Posthuman Glossary*, London/New York: Bloomsbury Academic, S. 332-335.
- Mämpel, Uwe (2003): *Keramik. Kultur- und Technikgeschichte eines gebrannten Werkstoffs*, Wunsiedel: Beer Druck.
- Marantz Cohen, Paula (2023): *Talking Cure. An Essay on the Civilizing Power of Conversation*, Princeton/ Oxford: Princeton University Press.
- Mareis, Claudia (2010): Entwerfen – Wissen – Produzieren. Designforschung im Anwendungskontext, in: Claudia Mareis/Gesche Joost/Kora Kimpel (Hrsg.): *Entwerfen – Wissen – Produzieren. Designforschung im Anwendungskontext*, Bielefeld: transcript, S. 9-32.
- Mareis, Claudia (2010): The “Nature” of Design. Konzeptionen einer impliziten Wissenskultur, in: in: Claudia Mareis/Gesche Joost/Kora Kimpel (Hrsg.): *Entwerfen – Wissen – Produzieren. Designforschung im Anwendungskontext*, Bielefeld: transcript, S. 121-143.
- Mazé, Ramia (2021): Design Education Futures. Reflections on Feminist Modes and Politics, in: Claudia Mareis/Nina Paim (Hrsg.): *Design Struggles: Intersecting Histories, Pedagogies, and Perspectives*, Amsterdam: Valiz, S. 259-278.
- Meier, Michael (2004): Bourdieus Theorie der Praxis – Eine Theorie sozialer Praktiken?, in: Karl H. Hörnig/Julia Reuter (Hrsg.): *Doing Culture. Neue Positionen zum Verhältnis von Kultur und sozialer Praxis*, Bielefeld: transcript, S. 55-69.
- Neuweg, Georg Hans (2004): *Könnerschaft und implizites Wissen. Zur lehr-lerntheoretischen Bedeutung der Erkenntnis- und Wissenstheorie Michael Polanyis*, Münster: Waxmann.
- Oberender, Thomas (2021): Die Anthroposphäre verlassen. 14 Blicke auf eine “Kultur des Ganzen”, ihre Geister, Kräfte und Systeme, in: Thomas Oberender (Hrsg.): *Down to Earth. Entwürfe für eine Kultur der Nachhaltigkeit*, Leipzig: Spector Books, S. 7-15.
- Oliveros, Pauline (2005): *Deep Listening. A Composer’s Sound Practice*, Bloomington: iUniverse.
- Pakesch, Peter (2017): Geknetetes Wissen, in: Barbara Steiner/Peter Pakesch (Hrsg.): *Geknetetes Wissen. Die Sprache der Keramik*, Graz: Kunsthaus Graz, S. 4-27.
- Polanyi, Michael (1985): *Implizites Wissen*, Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag.
- Reinhardt, Nico (2018): *Material und Design. Untersuchung zu einem materialorientierten Gestaltungsansatz*, Bielefeld: transcript.
- Rosa, Hartmut (2019): *Resonanz: Eine Soziologie der Weltbeziehung*, Berlin: Suhrkamp Verlag.
- Rüth, Axel (2005): *Erzählte Geschichte. Narrative Strukturen in der französischen Annales-Geschichtsschreibung*, Berlin: Walter de Gruyter.
- Said, Edward (2003): *Orientalism*, London: Penguin Books.
- Schön, Donald (1992): *The Reflective Practitioner. How Professionals Think in Action*, London: Routledge.
- Spivak, Gayatri Chakravorty (1985): The Rani of Sirmur: An Essay in Reading the Archives, in: *History and Theory*, Bd. 24, Nr. 3, S. 247–72.

- Star, Susan Leigh/James R. Griesemer (1989): Institutional Ecology, ‚Translations‘ and Boundary Objects: Amateurs and Professionals in Berkeley’s Museum of Vertebrate Zoology, in: *Social Studies of Science*, Bd. 19, Nr. 3, S. 387-420.
- Sternfeld, Nora (2019): Wessen Kultur und wessen Bildung?, in: *Zeitschrift für Kulturwissenschaften*, Bd. 13, Nr. 2, S. 21-26.
- Swanson, Heather/Anna Tsing/Nils Bubandt/Elaine Gan (2017): Beyond Individuals, in: Anna Tsing/Heather Swanson/Elaine Gan/Nils Bubandt (Hrsg.): *Arts of Living on a Damaged Planet*, Minneapolis/London: University of Minnesota Press, M71-M72.
- Swanson, Heather/Anna Tsing/Nils Bubandt/Elaine Gan (2017): Introduction: Bodies Tumbled into Bodies, in: Anna Tsing/Heather Swanson/Elaine Gan/Nils Bubandt (Hrsg.): *Arts of Living on a Damaged Planet*, Minneapolis/London: University of Minnesota Press, M1-M12.
- Thomas-Olalde, Oscar/Astride Velho (2011): Othering and its effects – Exploring the concept, in: Heike Niedrig/Christian Ydesen (Hrsg.): *Writing postcolonial histories of intercultural education. Interkulturelle Pädagogik und Postkoloniale Theorie*, 2. Bd., Berlin: Peter Lang Verlag, S. 27-51.
- Transformatives-Jahr (2023): Inhalt, [online] <https://transformatives-jahr.org/pagina-de-exemplo/inhalt/> [abgerufen am 04.08.23].
- Transformazine (2023): Studiengang, [online] <https://transformazine.de/studiengang> [abgerufen am 05.08.23].
- Weber, Andreas (2021): Animismus als Ökopolitik, in: Thomas Oberender (Hrsg.): *Down to Earth. Entwürfe für eine Kultur der Nachhaltigkeit*, Leipzig: Spector Books, S. 16-38.