

Emmenbrücke, 16.04.2026

Joanna Jenny  
Sedelstrasse 21  
6020 Emmenbrücke  
joanna.t.jenny@gmail.com  
Matrikelnr. 19-869-478

## *Haptisches Denken?*

Eine Untersuchung in kunsthandwerklicher Praxis.

Mentorat Theorie: Marina Belobrovaja  
Mentorat Praxis: Elisabeth Nold Schwartz

Master of Arts in Fine Arts  
Major Art Teaching  
Hochschule Luzern Design Film Kunst  
2026

# Inhaltsverzeichnis

<b>1</b>	<b><u>EINLEITUNG.....</u></b>	<b>3</b>
1.1	PERSÖNLICHE MOTIVATION .....	3
1.2	PROBLEMSTELLUNG.....	3
1.3	FORSCHUNGSINTERESSE UND ERKENNTNISZIELE .....	4
1.4	FORSCHUNGSFRAGE.....	5
1.5	METHODIK .....	5
<b>2</b>	<b><u>HANDWERK.....</u></b>	<b>8</b>
2.1	BEGRIFFSGESCHICHTE DES HANDWERKS .....	8
2.2	HANDWERK ALS EPISTEMISCHE PRAXIS .....	9
2.3	QUALITÄT UND NORMATIVITÄT IM HANDWERK .....	9
2.4	GESELLSCHAFTLICHE FUNKTION DES HANDWERKS.....	10
2.5	HANDWERK IM POSTDIGITALEN KONTEXT.....	10
<b>3</b>	<b><u>HANDWERK AUS DER FEMINISTISCHEN PERSPEKTIVE .....</u></b>	<b>11</b>
<b>4</b>	<b><u>HANDWERK IN DER ZEITGENÖSSISCHEN KUNST .....</u></b>	<b>14</b>
<b>5</b>	<b><u>WISSEN IM HANDELN .....</u></b>	<b>17</b>
<b>6</b>	<b><u>HAPTISCHE WAHRNEHMUNG .....</u></b>	<b>21</b>
<b>7</b>	<b><u>HAPTİK IN DER POSTDIGITALEN GEGENWART .....</u></b>	<b>24</b>
<b>8</b>	<b><u>LEBHAFTE MATERIE .....</u></b>	<b>27</b>
<b>9</b>	<b><u>FAZIT .....</u></b>	<b>30</b>
<b>10</b>	<b><u>BIBLIOGRAFIE .....</u></b>	<b>33</b>
<b>11</b>	<b><u>ANHANG .....</u></b>	<b>38</b>
11.1	DIDAKTISCHER TRANSFER .....	38
11.2	INTERVIEWS.....	42
	LEITFRAGEN INTERVIEW MIT DANIEL ZÜSLI .....	42
	LEITFRAGEN INTERVIEW MIT VERONIKA DIERAUER.....	48
	LEITFRAGEN INTERVIEW MIT JUTTA GALIZIA .....	53
	LEITFRAGEN INTERVIEW MIT TALAYA SCHMID .....	57
	SELBSTINTERVIEW .....	63

# 1 Einleitung

## 1.1 Persönliche Motivation

Seit zweieinhalb Jahren unterrichte ich als Werklehrerin und beobachte dabei, dass viele meiner Schüler:innen Mühe haben mit feinmotorischen Aufgaben, räumlicher Vorstellung und dem intuitiven Verständnis für handwerkliche Prozesse. Ich möchte ausdrücklich festhalten, dass es sich um subjektive Beobachtungen aus meiner Unterrichtspraxis handelt, die ich nicht verallgemeinern kann. Dennoch haben sie mich dazu bewogen, diesen Fragen systematisch nachzugehen.

Mein eigener Weg ist stark vom Handwerk geprägt. Nach einer Ausbildung als Goldschmiedin habe ich vier Jahre lang Kunst und Vermittlung studiert und befinde mich nun im Master Art Teaching. Diese Biographie hat mir eine Überzeugung mitgegeben: dass Theorie und Praxis nicht voneinander zu trennen sind. Theoretisches Verständnis bildet sich durch körperliche Praxis durch das Arbeiten mit Material, durch Widerstand, Fehler und Gelingen.

Gleichzeitig nehme ich eine zunehmende Trennung von Theorie und Praxis wahr – eine Hierarchie, in der konzeptionelles Denken höher bewertet wird als körperliches Können. Der Stellenwert des Handwerks scheint besonders seit der Industrialisierung und Digitalisierung zu sinken. Dabei geht nicht nur eine Fertigkeit verloren, sondern auch ein bestimmtes Verständnis für Prozesse, Materialien, Ressourcen und die Zeit, die es braucht, etwas herzustellen.

Diese Beobachtungen berühren mich nicht nur als Lehrerin, sondern auch persönlich. In meiner eigenen Praxis erlebe ich den Dialog mit Material als etwas, das weit über handwerkliche Fertigkeit hinausgeht: Das Haptische, das unmittelbare Arbeiten mit Widerstand und Form, löst Zustände aus, die ich als Selbstermächtigung, Aufmerksamkeit und ein vertieftes Verständnis für kognitive Zusammenhänge beschreiben würde.

## 1.2 Problemstellung

In dieser Arbeit gehe ich von der Annahme aus, dass Prozesse der Digitalisierung zu einer zunehmenden Marginalisierung verkörperter Wissensformen beitragen: Handwerkliche Fertigkeiten, motorische Kompetenzen, Materialbewusstsein und der unmittelbare Umgang mit Werkzeugen werden in digitalen Alltags- und Arbeitskontexten seltener praktiziert und damit weniger eingeübt. Diese Annahme stütze ich auf Beobachtungen aus meiner eigenen kunsthandwerklichen Praxis sowie auf Erkenntnisse aus relevanter wissenschaftlicher Literatur.

Empirische Studien belegen einen statistisch signifikanten Zusammenhang zwischen erhöhter Bildschirmnutzung und rückläufiger Feinmotorik, insbesondere bei Kindern im Vorschul- und Grundschulalter.<sup>1 2</sup> Auf neurophysiologischer Ebene zeigen Untersuchungen, dass das Handschreiben ein breiteres Netzwerk sensorisch-motorischer und kognitiver Hirnareale

---

<sup>1</sup> Varadarajan S, Govindarajan Venguidesvarane A, Ramaswamy KN, Rajamohan M, Krupa M, Winfred Christadoss SB (2021) *Prevalence of excessive screen time and its association with developmental delay in children aged <5 years: A population-based cross-sectional study in India*. PLoS ONE 16(7): e0254102. <https://doi.org/10.1371/journal.pone.0254102> (abgerufen am 13.4.26)

<sup>2</sup> Bakht D, Yousaf F, Alvi Z, Ali MKB, Khawar MMH, Munir L, Bokhari SFH, Qureshi MS, Raza M, Qureshi AA (2025) *Assessing the Impact of Screen Time on the Motor Development of Children: A Systematic Review*. *Pediatric Discovery* <https://onlinelibrary.wiley.com/doi/full/10.1002/pdi3.70002> (abgerufen am 13.4.26)

aktiviert als das Tippen auf digitalen Geräten – ein Befund, der auf qualitative Unterschiede in der kognitiven Einbettung körperlicher Praxis hinweist.<sup>3</sup>

Für den spezifischen Verlust handwerklichen, impliziten Wissens bei Erwachsenen durch Digitalisierung fehlt bislang eine systematische empirische Untersuchung. Theoretisch ist dieses Phänomen jedoch von mehreren Seiten beschrieben worden: Simon Penny diagnostiziert in seinem Beitrag *Sensorimotor Debilities* (2021) eine strukturelle Marginalisierung haptischer, propriozeptiver und kinästhetischer Fähigkeiten durch digital dominierte Interfaces. Richard Sennett zeigt in *Handwerk* (2008), wie die Trennung von Konzeption und Ausführung zu einem Verlust materialgebundenen Erfahrungswissens führt.

«Die Geschichte hat Bruchlinien geschaffen, die Praxis und Theorie, Technik und Ausdruck, Handwerker und Künstler, Hersteller und Benutzer voneinander trennen.»<sup>4</sup>

Sennett weist darauf hin, dass sich unsere Gesellschaft zunehmend von den Produktionsprozessen entfremdet und dabei das Bewusstsein für Ressourcen und materielle Zusammenhänge verloren geht. Er formuliert es so: «Das Problem liegt [...] in der Tatsache, dass man das Lernen den Maschinen überlässt. Der Mensch ist nur noch ein passiver Zuschauer und Konsument der so erweiterten Fähigkeiten und nimmt nicht selbst daran teil.»<sup>5</sup> Der Mensch wird damit vom aktiv Gestaltenden zum blossen Beobachter. Dieser Verlust betrifft nicht nur handwerkliche Fertigkeiten, sondern auch das Verständnis für die Welt selbst.

### 1.3 Forschungsinteresse und Erkenntnisziele

Das zentrale Forschungsinteresse dieser Arbeit gilt der Frage, wie sich haptische Wahrnehmung und körperliche Praxis auf Denkprozesse auswirken. In meiner eigenen Erfahrung als Goldschmiedin und Werklehrerin nehme ich wahr, dass das Arbeiten mit Material nicht nur körperliche Fertigkeit erfordert, sondern auch eine spezifische Art des Denkens ermöglicht und bedingt: ein Denken, das sich im Dialog mit Widerstand, Textur, Gewicht und Form entfaltet und das sich von rein sprachlich oder visuell vermittelten Erkenntnisprozessen zu unterscheiden scheint. Obwohl es in der Forschung bereits umfangreiche Literatur zur haptischen Wahrnehmung gibt, fehlt mir nach meiner Recherche die explizite Verknüpfung mit kognitiven Prozessen – also die Frage, wie das Haptische nicht nur wahrgenommen wird, sondern wie es das Denken selbst formt.

In diesem Zusammenhang bin ich auf das Begriffspaar *haptisches Denken* gestossen – und zwar in einem einzigen Text und Video <sup>6</sup>, nämlich bei Anna Hoffmann, die den Begriff aus dem Kontext der Digitalisierungsberatung und agiler Arbeitsmethoden heraus verwendet. Hoffmann ist keine Kunstwissenschaftlerin oder Phänomenologin, sondern Prozessberaterin und KI-Trainerin; sie gebraucht das Begriffspaar in einem anderen Bedeutungsfeld als dem hier verfolgten. *Haptisches Denken* ist damit kein etabliertes wissenschaftliches Konzept, keine

---

<sup>3</sup> Marano, G.; Kotzalidis, G.D.; Lisci, F.M.; Anesini, M.B.; Rossi, S.; Barbonetti, S.; Cangini, A.; Ronsisvalle, A.; Artuso, L.; Falsini, C.; et al. *The Neuroscience Behind Writing: Handwriting vs. Typing—Who Wins the Battle?* *Life* 2025, 15, 345. <https://doi.org/10.3390/life15030345> (abgerufen am 13.4.26)

<sup>4</sup> Sennett, Richard: *Handwerk* (2008) S.22

<sup>5</sup> Sennett, Richard: *Handwerk* (2008) S.64

<sup>6</sup> Hoffmann, Anna: Beschreibt ein Prinzip des Haptischen Denkens: <https://intense-impact.de/denken.html> (abgerufen am 15.12.2025)

anerkannte Theorie und kein gesicherter Fachbegriff – es ist ein Begriffspaar, das bislang in der einschlägigen Literatur nicht systematisch entwickelt wurde.

Genau darin liegt für mich jedoch das Potenzial. Die Tatsache, dass der Begriff existiert, aber nicht ausgearbeitet ist, eröffnet eine produktive theoretische Leerstelle. Diese Arbeit versucht nicht, *haptisches Denken* als fertiges Konzept zu übernehmen oder zu bestätigen, sondern nähert sich dem Begriffspaar explorativ: als Arbeitsbegriff, der es erlaubt, einen Erfahrungsbereich zu benennen und zu untersuchen, der in der Forschung bislang wenig Aufmerksamkeit erhalten hat. Dabei stütze ich mich auf verwandte theoretische Konzepte – insbesondere implizites Wissen (Polanyi 1966), verkörperte Kognition (Sennett 2008; Pallasmaa 2009), haptische Wahrnehmung (Deuser 2016) und Prehension (Sennett 2008) – um dem Phänomen theoretisch näherzukommen, ohne ihm vorschnell eine Definition überzustülpen.

Ziel dieser Arbeit ist es, das Begriffspaar *haptisches Denken* theoretisch zu erproben und qualitativ zu erkunden: durch die Befragung handwerklich tätiger Kunstschaffender und durch die Reflexion der eigenen künstlerischen Praxis. Die leitende Frage dabei ist, ob und inwiefern sich mit diesem Begriffspaar etwas beschreiben lässt, das bislang in der Sprache der Theorie schwer fassbar geblieben ist.

## 1.4 Forschungsfrage

Haptisches Denken: Wie lässt sich dieses Phänomen beschreiben, theoretisch verorten und empirisch erkunden?

Die leitende Forschungsfrage lautet:

Was ist *haptisches Denken* – und wie zeigt es sich in der kunsthandwerklichen Praxis?

Diese Hauptfrage entfaltet sich entlang dreier miteinander verbundener Teilfragen:

**Erstens:** Wie beschreiben handwerklich Kunstschaffende das Verhältnis zwischen körperlichem Tun, Materialität und kognitivem Prozess – können diese Beschreibungen das Begriffspaar *haptisches Denken* fassbar machen?

**Zweitens:** Inwiefern unterscheidet sich *haptisches Denken* als Wissensform von rein sprachlich oder konzeptuell vermitteltem Wissen – und welche theoretischen Konzepte aus der Literatur zu implizitem Wissen, verkörperter Kognition und haptischer Wahrnehmung helfen, es zu beschreiben?

**Drittens:** Welche Bedeutung hat haptisches Denken und handwerkliches Wissen in einer zunehmend digitalisierten Gesellschaft? Was bedeutet das für den Werkunterricht, in dem körperliche Praxis, Materialerfahrung und kognitive Entwicklung zusammenkommen?

## 1.5 Methodik

Diese Arbeit verfolgt einen qualitativ-explorativen Ansatz. Da *haptisches Denken* kein etabliertes wissenschaftliches Konzept ist, sondern ein Phänomen, das erst erschlossen werden muss, eignet sich kein hypothesenprüfendes, sondern ein offenes, erkundendes Vorgehen. Die Forschung bewegt sich an der Schnittstelle von Theorie, persönlicher Erfahrungsreflexion und direktem Austausch mit handwerklich tätigen Kunstschaffenden.

## Theoretische Grundlegung

In den Kapiteln 2 bis 8 erarbeite ich den theoretischen Rahmen dieser Arbeit. Er führt vom Handwerk in historischer und epistemischer Perspektive (Kap. 2) über Handwerk aus der feministischen Perspektive (Kap. 3), Handwerk in der zeitgenössischen Kunst (Kap. 4), Wissen im Handeln (Kap. 5), Haptische Wahrnehmung (Kap. 6) und Haptik in der postdigitalen Gegenwart (Kap. 7) bis zur Lebhaften Materie (Kap. 8). Diese Kapitel bauen aufeinander auf und bilden die Grundlage für die Auswertung der empirischen Ergebnisse.

## Qualitative Interviews

Um implizitem, verkörpertem Wissen näherzukommen, das sich nur begrenzt sprachlich fassen lässt, wurden leitfadengestützte Interviews mit fünf Personen geführt — vier Kunstschaffende sowie ich selbst: Talaya Schmid (Performance und Textil, Schwerpunkt Tufting), Daniel Züsli (Schreiner, Holzbildhauer und selbstständiger Künstler), Jutta Galizia (Keramikerin und Künstlerin), Veronika Dierauer (Steinbildhauerin) und ich (Goldschmiedin, Werklehrerin und Künstlerin).

Allen fünf Gesprächspartner:innen ist gemeinsam, dass handwerkliche oder materialbezogene Praxis einen zentralen Bestandteil ihrer Arbeit bildet. Die bewusst kontrastive Auswahl unterschiedlicher Materialien, Techniken und Kontexte ermöglicht den Vergleich von Erfahrungen über verschiedene handwerkliche Kulturen hinweg. Die Interviews wurden anhand eines gemeinsamen Leitfadens zu Handwerk, Materialwahl, körperlichem Erleben und dem Verhältnis von Denken und Tun geführt. Ziel ist es, Gemeinsamkeiten und wiederkehrende Muster sichtbar zu machen, die Rückschlüsse auf den Zusammenhang von Material, Technik und Denkprozessen erlauben. Alle Interviews sind im Anhang dokumentiert.

## Zum Verhältnis von Theorie und Empirie

Diese Arbeit versteht Theorie und Praxis nicht als getrennte Sphären, sondern als sich wechselseitig erhellende Zugänge. *Haptisches Denken* lässt sich weder ausschliesslich theoretisch herleiten noch empirisch messen – es zeigt sich im Zusammenspiel von begrifflicher Annäherung, gelebter Erfahrung und reflektiertem Austausch.

Die Interviews folgen dem Format leitfadengestützter Expert:inneninterviews: Die Gesprächspartner:innen werden als Expert:innen ihrer eigenen materialgebundenen Praxis befragt. Der Leitfaden verbindet thematische Offenheit mit struktureller Vergleichbarkeit und umfasst dreizehn Fragen – von biografischen Einstiegsfragen bis zur expliziten Reflexion des Begriffs haptisches Denken.

Die transkribierten Interviews wurden mehrfach gelesen, ausgewertet und den übergeordneten Themen zugeordnet. Die zentralen Analysekategorien umfassen: Material als Gegenüber und Widerstand, Körpergedächtnis und Wiederholung, Denken im Tun und Prehension, Multisensorik und Affektivität sowie den Zusammenhang von Haptik und kreativer Freiheit.

Das Selbstinterview wird methodisch als autoethnografische Reflexion behandelt. Es folgt dem gleichen Leitfaden und ermöglicht eine reflexive Positionierung der Forschenden als zugleich Subjekt und Objekt. Die eigene situierte Perspektive wird nicht als verzerrende Subjektivität behandelt, sondern als epistemisch produktive Position im Sinne feministischer Standpunkttheorie, wie sie insbesondere von Donna Haraway (1988) mit dem Konzept des situierten Wissens formuliert wurde.<sup>7</sup> Die sich daraus ergebende Einschränkung – fehlende Distanz zum eigenen Erleben – wird in der Analyse transparent gemacht.

Die Stichprobe ist als kontrastives Sample angelegt: Die fünf Interviewpartner:innen repräsentieren unterschiedliche Materialien (Holz, Stein, Ton, Textil, Metall) und Prozesslogiken. Ziel ist nicht statistische Repräsentativität, sondern kontrastive Tiefenerschließung.

Ein methodischer Hinweis zur Auswertung: Da im Interview direkt nach «haptischem Denken» gefragt wird, beeinflusst diese Frage die Antworten. Aus diesem Grund werden in der Analyse nicht nur die expliziten Antworten auf diese Frage herangezogen, sondern vor allem auch jene Passagen, in denen das Phänomen indirekt und spontan sichtbar wird – etwa beim Beschreiben von Fehlern, Routinen, Materialwahl, Körpergedächtnis und Flow-Zuständen.

---

<sup>7</sup> Haraway, D. (1988). Situated Knowledges: The Science Question in Feminism and the Privilege of Partial Perspective. *Feminist Studies*, 14(3), 575–599

## 2 Handwerk

Dieses Kapitel untersucht den Begriff des Handwerks in theoretischer und historischer Perspektive. Es fragt, welche Praktiken Handwerk definieren, wie sich der Begriff und sein gesellschaftlicher Stellenwert historisch verändert haben und welche Rolle Handwerk in gesellschaftlichen, kulturellen und epistemischen Kontexten spielt. Als zentrale Referenzen dienen Richard Sennett, Juhani Pallasmaa sowie empirische Positionen aus den Interviews.

### 2.1 Begriffsgeschichte des Handwerks

Der Begriff des Handwerks ist historisch wandelbar und kulturell situiert. In vormodernen Gesellschaften bezeichnete Handwerk primär spezialisierte, körperlich gebundene Produktionsformen, die in Zünften organisiert waren und sowohl ökonomische als auch soziale Identität stifteten.<sup>8</sup> Mit der Industrialisierung verschob sich der Begriff zunehmend in Abgrenzung zur maschinellen Massenproduktion, wodurch Handwerk häufig als traditionell, manuell und lokal verortet wurde.<sup>9</sup>

Richard Sennett erweitert diese enge Begriffsbestimmung und versteht Handwerk nicht ausschliesslich als manuelle Tätigkeit, sondern als eine Haltung zur Arbeit: Handwerk bedeutet: «den Wunsch, eine Arbeit um ihrer selbst willen gut zu machen».<sup>10</sup> Für Sennett ist Handwerk die Fähigkeit, gute Arbeit zu leisten – etwas, zu dem jeder Mensch fähig ist. Damit sind Programmierende, Ärztinnen und Ärzte, Eltern und Politiker:innen gleichermassen Handwerkende.<sup>11</sup> Diese Definition verschiebt den Fokus von der materiellen Praxis auf eine ethische und epistemische Dimension der Tätigkeit. Handwerk kann demnach auch in nicht-manuellen Bereichen existieren, sofern eine Praxis durch Sorgfalt, Wiederholung und Qualitätsanspruch geprägt ist.<sup>12</sup>

In den Interviews mit zeitgenössischen Kunstschaffenden wird Handwerk dagegen stärker pragmatisch gefasst. Der Holzbildhauer Daniel Züsli beschreibt Handwerk als «eine Dienstleistung für einen Zweck», also als körperliche Tätigkeit mit klar definiertem Ziel.<sup>13</sup> Diese Definition betont die funktionale Dimension des Handwerks und verweist auf die enge Verknüpfung von Praxis, Material und Gebrauch. Auch meine eigene Definition betont die Materialgebundenheit, rückt jedoch anders als Züsli's funktionale Fassung die Wiederholung ins Zentrum: «Für mich ist es Handwerk, wenn man mit den Händen ein Material bearbeitet. Dies so oft wiederholt, bis die Techniken, um das Material so zu bearbeiten, so gut beherrscht werden, bis es die Form annimmt, die man gerne hätte.»<sup>14</sup> In dieser Formulierung verbinden sich die körperliche Praxis mit den Händen und die zeitliche Dimension des Übens und der Wiederholung.

---

<sup>8</sup> Kockel, Titus; Müller Klaus: *Geschichte des Handwerks Handwerk im Geschichtsbild* (2013) S.11  
[https://ifh.wiwi.uni-goettingen.de/site/assets/files/2548/ifh-studie\\_96.pdf](https://ifh.wiwi.uni-goettingen.de/site/assets/files/2548/ifh-studie_96.pdf)

<sup>9</sup> Fischer, Wolfram: *Das Handwerk im Umbruch am Beginn des Industriezeitalters* (2006)  
<https://www.europa.clio-online.de/essay/id/fdae-1324>

<sup>10</sup> Sennett, Richard: *Handwerk* (2008) S.19

<sup>11</sup> Sennett, Richard: *Handwerk* (2008) S.19

<sup>12</sup> Sennett, Richard: *Handwerk* (2008) S.39

<sup>13</sup> Züsli, Daniel: Interview (2026) (siehe Anhang, S.42)

<sup>14</sup> Jenny, Joanna: Selbstinterview (2025) (siehe Anhang, S. 63)

Bereits Mitte des 20. Jahrhunderts versuchte der Soziologe C. Wright Mills, die «handwerkliche Gesinnung» zu systematisieren. Er formulierte sechs Merkmale, darunter die Ganzheitlichkeit des Arbeitsprozesses, die Möglichkeit zur Selbstkontrolle und -entwicklung sowie die Integration von Arbeit, Kultur und Lebensweise.<sup>15</sup> Sennett kritisiert diese Darstellung als idealisierend, betont jedoch ihre analytische Relevanz, da sie eine normative Vorstellung von Handwerk als Lebensform sichtbar macht.<sup>16</sup>

## 2.2 Handwerk als epistemische Praxis

Handwerkliche Praxis kann als eine Form der Wissensproduktion verstanden werden. Sennett und Pallasmaa definieren Fähigkeiten und Handwerk als trainierte Praxis, die durch Wiederholung, Experimentieren und Materialdialog entsteht.<sup>17</sup> In dieser Perspektive ist Handwerk nicht lediglich die Anwendung von Wissen, sondern ein Ort, an dem Wissen generiert wird.

Juhani Pallasmaa betont, dass die Entwicklung handwerklicher Fähigkeiten eine langfristige Übungspraxis erfordert. In Anlehnung an psychologische Forschung von K. Anders Ericsson verweisen Pallasmaa und Sennett auf die oft zitierte Schwelle von etwa 10'000 Stunden Übung als Bedingung für Expertise.<sup>18</sup> Diese Vorstellung unterstreicht die zeitliche und körperliche Dimension des Wissensaufbaus im Handwerk.

Sennett beschreibt handwerkliches Wissen als dialogischen Prozess zwischen Mensch und Material. Technisches Verständnis entsteht nicht allein aus abstraktem Denken, sondern durch imaginative und körperliche Auseinandersetzung mit Materialität.<sup>19</sup> Handwerk wird somit zu einem epistemischen Feld, in dem Wahrnehmung, Handlung und Reflexion untrennbar verschränkt sind.

## 2.3 Qualität und Normativität im Handwerk

Historisch war die Identität Handwerkender eng mit der Idee guter Arbeit verbunden. Qualität fungierte als zentrales normatives Kriterium, das sowohl technische Präzision als auch moralische Integrität implizierte. Sennett argumentiert, dass das Streben nach Qualität ein intrinsisches Motivationsprinzip des Handwerks darstellt, das sich weder vollständig durch moralische Imperative noch durch Wettbewerb erklären lässt.<sup>20 21 22</sup>

Die Unterscheidung zwischen «gutem» und «schlechtem» Handwerk ist jedoch nicht universell, sondern kulturell und historisch codiert. Normen der Qualität variieren je nach Material, Technik, sozialem Kontext und ästhetischem Paradigma. Dennoch bleibt die Idee eines handwerklichen Qualitätsanspruchs ein zentrales Element der handwerklichen Ethik.

---

<sup>15</sup> Auszug aus dem Buch *White Collar. The American Middle Class*, ein Beitrag zu Soziologie des Angestellten

<sup>16</sup> Sennett, Richard: *Handwerk* (2008) S.42

<sup>17</sup> Pallasmaa, Juhani: *The Thinking Hand* (2009) S.079 (übersetzt von Joanna Jenny)

<sup>18</sup> Pallasmaa, Juhani: *The Thinking Hand* (2009) S.079 (übersetzt von Joanna Jenny)

<sup>19</sup> Sennett, Richard: *Handwerk* (2008) S.21

<sup>20</sup> Sennett, Richard: *Handwerk* (2008) S.19

<sup>21</sup> Sennett, Richard: *Handwerk* (2008) S.43

<sup>22</sup> Sennett, Richard: *Handwerk* (2008) S.51

## 2.4 Gesellschaftliche Funktion des Handwerks

Handwerk erfüllt vielfältige gesellschaftliche Funktionen. Es ist Produktionsform, Wissenssystem, kulturelle Praxis und identitätsstiftend. Sennett weist darauf hin, dass moderne Gesellschaften unter der Trennung von Praxis und Theorie, Technik und Ausdruck, Herstellende und Nutzende leiden. Handwerk kann als integrative Praxis verstanden werden, die diese Dichotomien – im Sinne der philosophischen Trennung von Körper und Geist, wie sie seit Descartes das westliche Denken prägt – teilweise überbrückt. Darüber hinaus formuliert Sennett eine ökologische Dimension des Handwerks. Er postuliert die Notwendigkeit, «gute Umwelthandwerker» zu werden, um auf Herausforderungen wie den Klimawandel zu reagieren.<sup>23</sup> Handwerkliche Kompetenzen können demnach als gesellschaftliche Ressource verstanden werden, die nachhaltige Praktiken, Materialbewusstsein und Verantwortlichkeit fördert.

## 2.5 Handwerk im postdigitalen Kontext

Im postdigitalen Zeitalter gewinnt Handwerk eine neue epistemische und kulturelle Bedeutung. Digitale Technologien transformieren Produktionsprozesse, Wahrnehmungsformen und Arbeitspraktiken, wodurch körperliche und materialbasierte Wissensformen teilweise marginalisiert werden. Vor diesem Hintergrund erscheint Handwerk als Gegenmodell zur Entkörperlichung digitaler Kulturen.

Handwerkliche Praxis kann hier als kritische, reflexive und erkenntnisproduzierende Tätigkeit verstanden werden, die verkörpertes Wissen aktiviert und materialbasierte Denkprozesse sichtbar macht. In der künstlerischen Forschung fungiert Handwerk somit nicht nur als Technik, sondern als epistemische Methode, die alternative Formen des Denkens und Wissens generiert. Pallasmaa behauptet, dass die Handwerkskunst in der heutigen technologisierten Welt, der maschinellen Produktion und den bedauerlichen Verlust menschlicher Präzision deutlich an Wert und Anerkennung gewinnt.<sup>24</sup> Pallasmaa stützt diese Behauptung auf Sennetts Buch *Handwerk*.

---

<sup>23</sup> Sennett, Richard: *Handwerk* (2008) S.24

<sup>24</sup> Pallasmaa, Juhani: *The Thinking Hand* (2009) S.051 (übersetzt von Joanna Jenny)

### 3 Handwerk aus der feministischen Perspektive

Die Ausübung handwerklicher Tätigkeiten war über Jahrhunderte hinweg eine zutiefst männlich geprägte Domäne. Im europäischen Zunftwesen wurden Frauen und FINTA-Personen zusehends aus Berufen, Zünften und Ausbildungswegen verdrängt; politische Mitsprache galt als männliches Vorrecht. Diese Exklusion war Ausdruck sozialer Machtstrukturen, die bestimmte Körper als produktiv, andere als reproduktiv klassifizierten.<sup>25</sup> Bis in die Gegenwart sind die Spuren sichtbar: In der Schweiz sind laut Bundesamt für Statistik lediglich 2,5 Prozent der erwerbstätigen Frauen in einem Handwerksberuf tätig – gegenüber 14,7 Prozent der Männer.<sup>26</sup> Durch technische Entwicklungen und ergonomische Hilfsmittel werden körperliche Unterschiede im Arbeitsalltag zunehmend irrelevant – schwere Materialien lassen sich heute maschinell heben, präzise Werkzeuge erfordern Geschicklichkeit mehr als Muskelkraft –, dennoch wirken stereotype Vorstellungen davon, welche Körper für welche Tätigkeiten geeignet seien, strukturell fort.<sup>27</sup> Diese stereotypische Vorstellung hält auch Sennett im Buch *Handwerk* fest: «Die geschlechterspezifische Unterscheidung legt die Saat für eine noch heute existierende Pflanze: Die meisten häuslichen Tätigkeiten und Handwerke scheinen uns anderer Art zu sein als die Arbeit, der man ausser Haus nachgeht: So halten wir die Versorgung und Erziehung der Kinder nicht für ein Handwerk wie die Tätigkeit des Installateurs oder Programmierers, obwohl wir beträchtliche Fähigkeiten brauchen um gute Eltern zu sein.»<sup>28</sup>

Die Codierung von Materialien und Techniken als «männlich» oder «weiblich» ist keine neutrale Beschreibung, sondern eine kulturelle Setzung. Metall, Stein und Bau galten historisch als maskulin konnotierte Domänen; Textil, Keramik und Haushaltsarbeit als feminin. Diese Trennlinie verlief nicht entlang biologischer Fähigkeiten, sondern entlang von Macht: Sie bestimmte, wessen Arbeit als Handwerk, wessen als Hausarbeit anerkannt wurde – und wessen Wissen als epistemisch relevant galt.<sup>29</sup>

Dass diese Grenzen keine Naturgegebenheiten sind, zeigt sich daran, wie bewusst sie unterlaufen werden können. Die Künstlerin Talaya Schmid beschreibt im Interview, warum gerade die Tufting-Technik sie als Medium gefunden hat: «Das Tufting ist eine Technik, die historisch mit Frauenarbeit verknüpft wurde – und dann diese Tufting-Gun: körperlich, laut, schnell. Diese Kombination hat mich gepackt.»<sup>30</sup> In dieser Aussage verdichtet sich, was

---

<sup>25</sup> Felleckner T (2017) Zur historischen Bedeutung der Frauen im Handwerk. Handwerkskammer Braunschweig-Lüneburg-Stade, Lüneburg. <https://www.hwk-bls.de/downloads/zur-historischen-bedeutung-der-frau-im-handwerk-22,427.pdf> (abgerufen am 6.4.26)

<sup>26</sup> Bundesamt für Statistik: Berufshauptgruppen nach Geschlecht, 2025 <https://www.bfs.admin.ch/bfs/de/home/statistiken/arbeits-erwerb/erwerbstaetigkeit-arbeitszeit/merkmale-arbeitskraefte/beruf-berufliche-stellung.assetdetail.36326389.html> (abgerufen am 25.3.26)

<sup>27</sup> Zentralverband des Deutschen Handwerks (ZDH): *Frauen im Handwerk*, [zdh.de](http://zdh.de) (2024): «Mit dem digitalen Wandel werden die körperlichen Belastungen handwerklicher Berufe geringer»; zum fortbestehenden Stereotyp vgl. auch: SRF News: «Rollenbilder im Beruf – Warum die Maurerin und der Kita-Betreuer so selten sind», [srf.ch](http://srf.ch), 10. Juli 2023, wo Swissmem-Vertreterin Sonja Studer festhält, dass veraltete Berufsvorstellungen trotz veränderter Arbeitsbedingungen strukturell fortbestehen.

<sup>28</sup> Sennett, Richard: *Handwerk* (2008) S.37

<sup>29</sup> Parker, Rozsika: *The Subversive Stitch. Embroidery and the Making of the Feminine*. London: The Women's Press, 1984 (Neuauffl. London: I.B. Tauris, 2010), S.5

<sup>30</sup> Schmid, Talaya: Interview mit Joanna Jenny, 5.3.2026. (siehe Anhang, S.58)

feministische Kunstpraxis seit den 1970er Jahren theoretisch und praktisch verhandelt: die bewusste Aneignung und Umwertung von als «weiblich» codierten Techniken.

Mit der zweiten feministischen Welle rückte diese Geschlechtercodierung ins Zentrum politischer und künstlerischer Auseinandersetzung. Rozsika Parkers *The Subversive Stitch* (1984) analysiert die Stickerei als ambivalentes Medium: Einerseits fungierte sie historisch als Instrument der Disziplinierung, als Raum, in dem Frauen zur Geduld und Unterordnung angeleitet wurden. Andererseits war sie ein Ort kreativer Selbstermächtigung, in dem subversive Ausdrucksformen entstehen konnten.<sup>31</sup> Diese Doppelnatur macht Handwerk zu einem Beispiel dafür, wie eine Praxis zugleich Unterdrückung und Widerstand produzieren kann. Die damit verbundene strukturelle Kritik – die hierarchische Trennung von Fine Arts und Handwerk – ist eng mit Kategorien von Geschlecht, Klasse und Kolonialität verknüpft. Zoë Thomas' Studie *Women Art Workers and the Arts and Crafts Movement* (2020) zeigt, wie Frauen trotz aktiver Beteiligung an der Erneuerung des Handwerks aus der Geschichtsschreibung weitgehend unsichtbar gemacht wurden, während männliche Protagonisten als Erneuerer kanonisiert wurden.<sup>32</sup>

Feministische Künstlerinnen wie Judy Chicago, Miriam Schapiro, Faith Ringgold und Sheila Hicks integrierten handwerkliche Verfahren – Textil, Keramik, Körperkunst – gezielt in den Kunstdiskurs und stellten damit die Grenzziehung zwischen Kunst und Handwerk grundlegend in Frage. Haptik spielte dabei eine politisch aufgeladene Rolle: Materialität, Körperlichkeit und Berührung wurden nicht als vorästhetische Dimensionen verstanden, sondern als epistemische und politische Kategorien. Der Körper war nicht Werkzeug, sondern Wissensort. Dass diese Haltung keine rein theoretische ist, macht Talaya Schmid deutlich, wenn sie die politische Dimension ihrer Materialwahl beschreibt: «Ich könnte nicht über feministische Themen arbeiten und dabei nicht-biologische Wolle verwenden. Das passt für mich nicht zusammen.»<sup>33</sup> Hier wird sichtbar, was Parker für die Stickerei beschreibt: dass Handwerk und politische Haltung keine getrennten Sphären sind, sondern sich gegenseitig durchdringen.

Das eigene handwerkliche Werden ist situiertes Wissen – nicht abtrennbar von den historischen Bedingungen, unter denen es möglich wurde. Als ich meine Ausbildung zur Goldschmiedin begann, bestand meine Klasse ausschliesslich aus Frauen. Im Rückblick wird deutlich, dass das keine Selbstverständlichkeit und vor wenigen Jahrzehnten undenkbar war. Die Freiheit, einen handwerklichen Beruf, überhaupt bezahlbare Arbeit auszuüben und das eigene Leben mehr oder weniger selbst zu bestimmen, ohne Problematisierung des eigenen Geschlechts auszuüben, ist das Ergebnis jahrhundertelanger emanzipatorischer feministischer Kämpfe!

Feministische Kritik richtet sich nicht nur auf institutionelle Strukturen, sondern auch auf die Sprache, durch die Handwerk beschrieben und überliefert wird. Richard Sennetts Buch über das Handwerk trägt im englischen Original den Titel *The Craftsman* – nicht *Craft*, nicht *The*

---

<sup>31</sup> Parker, Rozsika: *The Subversive Stitch. Embroidery and the Making of the Feminine*. London: The Women's Press, 1984 (Neuauffl. London: I.B. Tauris, 2010), S.xii

<sup>32</sup> Thomas, Zoë: *Women Art Workers and the Arts and Crafts Movement*. Manchester: Manchester University Press, 2020

<sup>33</sup> Schmid, Talaya: Interview mit Joanna Jenny, 5.3.2026. (siehe Anhang, S.59)

Craftsperson, sondern explizit die maskuline Form.<sup>34</sup> Sprache, die das Generische mit dem Männlichen gleichsetzt, macht nicht-männliche Subjekte unsichtbar, nicht durch böse Absicht, sondern durch sedimentierte Gewohnheit. Eine differenzierte Sprache ist daher nicht nur eine Frage der Repräsentation, sondern der epistemischen Gerechtigkeit.

Feministische Perspektiven auf Handwerk und Haptik führen zu einer wesentlichen Einsicht: *Haptisches Denken* kann keine neutrale, körperlich-universale Praxis sein. Es ist historisch situiert, kulturell kodiert und geschlechtlich markiert. Welche Körper welche Materialien berühren, formen, bearbeiten dürfen – und welches Wissen dabei als legitim gilt –, ist keine natürliche Tatsache, sondern das Ergebnis von Machtverhältnissen.

---

<sup>34</sup> Sennett, Richard: *The Craftsman*. New Haven/London: Yale University Press, 2008. Deutschsprachige Ausgabe: *Handwerk*. Berlin: Berlin Verlag, 2008.

## 4 Handwerk in der zeitgenössischen Kunst

In der zeitgenössischen Kunst lässt sich seit einigen Jahren eine markante Hinwendung zu handwerklichen Materialien und Techniken beobachten. Besonders augenfällig ist dies im Bereich der Keramik. Laut dem Artikel «Material im Trend – Die Wiederbelebung der Keramik» von Eva Komarek, 2025 im Kunstmagazin *Parnass* erschienen, hat sich die Keramik vom Handwerk emanzipiert und erlebt einen Aufschwung in der zeitgenössischen Kunst.<sup>35</sup> Melanie Wagner von der Galerie Lombardi-Kargl bringt es auf den Punkt:

*«Keramik als Material in der zeitgenössischen Kunst ist gewissermassen salonfähig geworden. Sie hat sich vom Handwerk emanzipiert, was sicherlich auch mit dem Umgang des Materials und den Konzepten der einzelnen Künstler:innen zu tun hat.»<sup>36</sup>*

Ob diese Neubewertung für alle handwerklichen Formen gleichermaßen gilt, bleibt offen. Im Fall der Keramik dürfte die jahrtausendealte Geschichte des Materials eine besondere Rolle spielen: Kaum ein anderes Material hat die Entwicklung menschlicher Gesellschaften so grundlegend geprägt – von der prähistorischen Töpferei bis zur industriellen Massenproduktion. Wenn eine solch tiefe materielle Tradition mit einem zeitgenössischen Konzept verbunden wird, entsteht eine Spannung zwischen Archaischem und Gegenwärtigem, die künstlerisch produktiv ist und gegenwärtig tatsächlich den Kunstmarkt zu prägen beginnt. Dass dieses Interesse institutionell registriert wird, zeigt der 2022 lancierte Lehrgang «Kunst und Handwerk» der ibW Höhere Fachschule Südostschweiz – ein Ausbildungsangebot, das materialbasiertes Wissen explizit mit künstlerischer Praxis verknüpft<sup>37</sup> und damit zu signalisieren scheint, dass handwerkliches Können in einer zunehmend digitalen Welt wieder als kulturell relevant erkannt wird.

Dieser Trend ist mehr als eine ästhetische Modeerscheinung. Künstlerinnen und Künstler, die weben, töpfern, tuften, sticken oder schnitzen, tun dies selten aus blosser Materialvorliebe: Sie wählen handwerkliche Verfahren, weil diese spezifische Erkenntnismöglichkeiten eröffnen, die andere Medien nicht bieten. Die Kestner Gesellschaft formulierte es in ihrer Ausstellung *Kunst–Handwerk* (2019) pointiert: Zeitgenössische Künstler:innen nutzen Materialien und handwerkliche Techniken, um Brücken zu bauen – zwischen tradiertem lokalem Wissen und anderen Kulturen und Zeiten, zwischen Handwerk und zeitgenössischer Kunst.<sup>38</sup> Handwerk erscheint dabei nicht als Gegenpol zur Kunst, sondern als Methode, durch die Kunst Fragen stellen kann, die rein konzeptuellen oder digitalen Medien verschlossen bleiben.

Wer mit Material arbeitet, denkt nicht zunächst und handelt dann – das Denken vollzieht sich im und durch das Machen selbst. Für die künstlerische Praxis bedeutet dies: Die handwerkliche Technik ist nicht blosser Träger einer vorgängig gedachten Idee, sondern epistemisches

---

<sup>35</sup> Komarek, Eva: «Material im Trend – Die Wiederbelebung der Keramik.» In: *Parnass. Kunstmagazin*, 2025. URL: [parnass.at/kunstmarkt/die-wiederbelebung-der-keramik](http://parnass.at/kunstmarkt/die-wiederbelebung-der-keramik) (abgerufen 05.03.2026)

<sup>36</sup> Ebd. Das Zitat stammt von Melanie Wagner, Galerie Lombardi-Kargl, Wien, zitiert nach Komarek 2025.

<sup>37</sup> ibW Höhere Fachschule Südostschweiz: «Neues Angebot der ibW: Kunst und Handwerk.» URL: [ibw.ch/news/neues-angebot-der-ibw-kunst-handwerk](http://ibw.ch/news/neues-angebot-der-ibw-kunst-handwerk) (abgerufen 05.03.2026).

<sup>38</sup> Kestner Gesellschaft Hannover (Hg.): *Kunst – Handwerk. Zwischen Tradition, Diskurs und Technologien*. Katalog zur Ausstellung. Wien: VfmK Verlag für moderne Kunst, 2019, S. 7.

Instrument. Was im Prozess des Töpferns, Tuftens oder Schnitzens entsteht, ist nicht die Ausführung eines Konzepts, sondern dessen Entwicklung und Prüfung am Material selbst.

Dass dieses Verständnis lange unterdrückt war, hat historische Gründe. Seit der Renaissance begannen Maler und Bildhauer, sich aus den handwerklichen Korporationen zu lösen und ihre Tätigkeit als intellektuelle, nicht manuelle Arbeit auszuweisen.<sup>39</sup> Die Hierarchie, die daraus entstand – Konzept über Ausführung, Kopf über Hand, freie Kunst über Kunsthandwerk – prägt den Kunstbetrieb bis heute. Veronika Dierauer, Steinbildhauerin, kennt diese Abwertung aus eigener Erfahrung: Ein Galerist sagte ihr, Stein sei «alt», man müsse damit «eigentlich nicht» in Museen und Galerien kommen.<sup>40</sup> Dierauer liess sich davon zunächst irritieren, bevor sie zur Überzeugung gelangte: «Ich kann mich nicht dem anpassen, was in der Galerie oder Kunstszene gerade gefragt ist. Das fühlt sich nicht ehrlich an.» Die unmittelbare Rückkopplung zwischen Werkzeug, Material und körperlicher Wahrnehmung erzeugt ein Wissen, das sich nicht in Sprache vorformulieren lässt – und das in der Kunstkritik dennoch lange als epistemisch nachrangig behandelt wurde, als Können ohne Erkenntnis.

Neu ist diese Spannung nicht. Bereits die Arts-and-Crafts-Bewegung, die von der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts bis etwa in die 1920er Jahre andauerte, stellte das Handwerk ins Zentrum einer ästhetischen und sozialen Utopie. Als Reaktion auf die negativen Auswirkungen der industriellen Produktion – Massenproduktion, Qualitätsverlust, Entfremdung der Arbeitenden vom Produkt – versuchte sie, den Wert des Handgemachten neu zu bestimmen. Ausgehend von Grossbritannien breitete sie sich über Nord- und Osteuropa sowie die USA aus und beeinflusste massgeblich den Jugendstil, die Wiener Secession, die Wiener Werkstätte, den Deutschen Werkbund und das Bauhaus.<sup>41</sup> Theoretisch stützte sie sich wesentlich auf John Ruskins *The Stones of Venice* (1851–1853), in dem industriell gefertigte Erzeugnisse als seelenlos, repetitiv und unmenschlich kritisiert wurden, während handwerklicher Arbeit Kreativität, Freiheit und moralischer Wert zugesprochen wurden.<sup>42</sup>

Die Bewegung hatte kein formales Manifest; ihr Zusammenhalt entstand durch gemeinsame Ideen und kollektive Ziele. Alan Crawford beschreibt sie in seinem Eintrag in *Grove Art Online* als zutiefst ambivalent:

*«Die Philanthropinnen und Philanthropen unter ihnen sahen das Handwerk als Therapie für die Armen, Pädagoginnen und Pädagogen als Möglichkeit, etwas über Materialien zu lernen. In gewisser Weise war es eine ernsthafte Bewegung, in anderer Hinsicht jedoch eher spielerisch und selbstgefällig, und ihre erklärten Ideale stimmten nicht immer mit ihrer Praxis überein.»<sup>43</sup>*

---

<sup>39</sup> Zur Trennung von Kunst und Handwerk im Zuge der Renaissance vgl. ArtHist.net: «Alles bleibt anders – Handwerk als Gestaltung / Gestaltung als Handwerk.» Tagungsbericht, 2015. <https://arthist.net/reviews/10658> (abgerufen 05.03.2026)

<sup>40</sup> Dierauer, Veronika: Interview mit Joanna Jenny, 4.2.2026. Alle nicht weiter gekennzeichneten Dierauer-Zitate in diesem Kapitel stammen aus diesem Gespräch.

<sup>41</sup> Crawford, Alan: «Arts and Crafts Movement.» In: *Grove Art Online*. Oxford Art Online, Oxford University Press, 2003. <https://www.oxfordartonline.com/groveart/display/10.1093/gao/9781884446054.001.0001/oao-9781884446054-e-7000004452#oao-9781884446054-e-7000004452> (abgerufen am 05.03.2026)

<sup>42</sup> Ruskin, John: *The Stones of Venice*. 3 Bde. London: Smith, Elder & Co., 1851–1853. Zur Rezeption in der Arts-and-Crafts-Bewegung vgl. Crawford 2003 (Grove Art Online)

<sup>43</sup> Crawford 2003 (Grove Art Online). (übersetzt von Joanna Jenny)

Diese Ambivalenz ist kein blosser historischer Makel, sondern eine produktive Warnung: Auch die gegenwärtige Aufwertung des Handwerks in der Kunst ist nicht frei von ähnlichen Widersprüchen – zwischen genuiner epistemischer Neugier und Marktlogik, zwischen kritischer Aneignung und nostalgischer Verherrlichung des Handgemachten.

Eine bis heute zu wenig beleuchtete Dimension der Bewegung ist die tragende Rolle, die Frauen in ihr spielten. Zoë Thomas zeigt in *Women Art Workers and the Arts and Crafts Movement* (2020), dass zahlreiche Frauen aktiv zur Bewegung beitrugen – als Handwerkerinnen, Lehrende und Netzwerkerinnen –, dennoch aus der Geschichtsschreibung weitgehend getilgt wurden.<sup>44</sup> Frauen der Mittelschicht, denen Erwerbsarbeit aufgrund sozialer Konventionen verwehrt war, richteten kleine Werkstätten in ihren Häusern ein, erlernten und revitalisierten alte handwerkliche Techniken und bildeten damit das Fundament der Bewegung – ohne dass ihre Namen in den Kanon eingingen. Diese Unsichtbarmachung ist kein historischer Zufall. Rozsika Parker hat gezeigt, wie bestimmte handwerkliche Techniken – insbesondere Sticken und textile Arbeit – seit dem Mittelalter systematisch als «weibliche Beschäftigung» definiert und damit aus dem Feld der anerkannten Kunst verdrängt wurden.<sup>45</sup> Was als weibliche Handarbeit galt, galt nicht als Denken – und konnte deshalb auch nicht als Kunst anerkannt werden.

Was lässt sich daraus für die vorliegende Analyse gewinnen? Erstens zeigt die Geschichte der Arts-and-Crafts-Bewegung, dass die Aufwertung des Handwerks nie eine rein ästhetische Frage war, sondern immer eine soziale und politische: Welche Handwerksformen als kunstwürdig gelten, wessen Arbeit als Wissen anerkannt wird, sind Fragen der Macht. Zweitens macht diese Geschichte sichtbar, dass Handwerk und Kunst keine natürlich getrennten Bereiche sind, sondern historisch konstruierte Kategorien. Drittens – und für den weiteren Verlauf dieser Arbeit entscheidend – verweist die handwerkliche Methode auf eine Erkenntnisweise, die sich nicht auf Sprache und Konzept reduzieren lässt. Dierauer beobachtet, dass sich auch im Kunstbetrieb etwas verändert: «Ich sehe schon, dass sich Tendenzen ändern. Galerist:innen und Kurator:innen interessieren sich wieder mehr für Stein und Handwerk.» Ob diese Verschiebung einen nachhaltigen epistemischen Wandel darstellt oder primär einem Markttrend folgt, lässt sich noch nicht abschliessend beurteilen – entscheidend ist, dass das Wissen materialbasierter Praxis wieder ins Bewusstsein rückt.

---

<sup>44</sup> Thomas, Zoë: *Women Art Workers and the Arts and Crafts Movement*. Manchester: Manchester University Press, 2020, S. 3–8

<sup>45</sup> Parker, Rozsika: *The Subversive Stitch. Embroidery and the Making of the Feminine*. London: The Women's Press, 1984 (Neuauf. London: I.B. Tauris, 2010), S. 16

## 5 Wissen im Handeln

Was weiss man, ohne es sagen zu können? Michael Polanyi hat für dieses Phänomen den Begriff des impliziten Wissens (*tacit knowledge*) geprägt. In *The Tacit Dimension* (1966) hält er fest: «Wir wissen mehr, als wir zu sagen vermögen.»<sup>46</sup> Damit meint er Wissen, das nicht vollständig in Sprache übersetzt werden kann, sich aber in Handlungen, Fähigkeiten und Wahrnehmungen zeigt – praktisch wirksam und in Körper und Handlung sedimentiert.

Implizites Wissen ist dabei vom unbewussten Wissen zu unterscheiden: Während unbewusstes Wissen im psychoanalytischen oder kognitionspsychologischen Sinne Prozesse bezeichnet, die dem bewussten Zugriff ganz entzogen sind, ist implizites Wissen handlungsleitend und funktional. Es kann reflektiert und teilweise expliziert werden – aber nie vollständig in Worte gefasst werden. Eine erfahrene Bildhauerin weiss, wie sie den Meissel führen muss; sie kann das zeigen, aber kaum vollständig erklären. Dieses Wissen sitzt in der Hand, im Körper, in der wiederholten Begegnung mit dem Material.

Dieser Zusammenhang zwischen Wissen, Körper und Material ist in den geführten Interviews deutlich sichtbar. Daniel Züsli, Holzbildhauer, beschreibt ihn mit einer einprägsamen Formulierung: «Dann weiss es irgendwann eher deine Hand als du selbst.»<sup>47</sup> Was er damit benennt, ist genau das, was Polanyi als implizites Wissen beschreibt: eine Kompetenz, die sich durch Wiederholung und Materialerfahrung in den Körper eingeschrieben hat und nicht mehr vollständig in Sprache übersetzt werden kann. Jutta Galizia, Keramikerin, beschreibt einen verwandten Zustand: «Wenn ich im Flow bin, höre ich fast auf zu denken. Gedanken sind dann im Hintergrund. Es fühlt sich meditativ an.»<sup>48</sup> Das Wissen, das in solchen Momenten wirksam ist, ist kein bewusstes Wissen – es ist das sedimentierte Ergebnis unzähliger Materialerfahrungen, das den Prozess trägt, ohne dass es artikuliert werden muss.

Zentral für das Entstehen impliziten Wissens ist die Wiederholung. Züsli betont, dass er die Wiederholung als konstitutives Element seiner Arbeit versteht: «Das ist auch etwas, was das Handwerk auszeichnet. Dass man sich wiederholen darf. Und dass man Dinge perfektionieren darf.» Wiederholung ist dabei nicht Routine im Sinne der Erstarrung, sondern das Medium, durch das sich Wissen einschreibt. Schmid beschreibt, wie sich Handlungen und Raumlogik durch Wiederholung in das Körpergedächtnis einschreiben: Sie stellt das Atelier immer wieder so um, dass seine Logik intuitiv wird und man «fast nicht mehr nachdenken muss».<sup>49</sup> Diese Automatisierung ist kein Verlust von Reflexivität, sondern deren Bedingung: Weil ein Teil des Gehirns durch die eingespielten körperlichen Abläufe beansprucht ist, öffnet sich ein anderer Teil für kreatives Denken. «Ein Teil des Gehirns ist absorbiert, dadurch wird ein anderer Teil frei – für kreative Gedanken, die ich sonst nicht habe», sagt Schmid und vergleicht diesen

---

<sup>46</sup> Polanyi, Michael: *The Tacit Dimension*. London: Routledge & Kegan Paul, 1966, S. 4. Im Original: “We can know more than we can tell.”

<sup>47</sup> Züsli, Daniel: Interview mit Joanna Jenny, 21.1.2026. Alle nicht weiter gekennzeichneten Züsli-Zitate in diesem Kapitel stammen aus diesem Gespräch.

<sup>48</sup> Galizia, Jutta: Interview mit Joanna Jenny, 2.2.2026. Alle nicht weiter gekennzeichneten Galizia-Zitate in diesem Kapitel stammen aus diesem Gespräch.

<sup>49</sup> Schmid, Talaya: Interview mit Joanna Jenny, 5.3.2026. Alle nicht weiter gekennzeichneten Schmid-Zitate in diesem Kapitel stammen aus diesem Gespräch.

Zustand mit dem Wandern oder Kochen. Auch Sennett betont, dass Rhythmus und Routine im Handwerk keine Einschränkungen sind, sondern den Blick nach vorn öffnen und Antizipation ermöglichen.<sup>50</sup>

Der verwandte Begriff des verkörperten Wissens (*embodied knowledge*) erweitert diese Perspektive: Er betont nicht nur, dass es Wissen gibt, das sich nicht verbalisieren lässt, sondern dass Wissen grundsätzlich durch Körper, Bewegung, Materialkontakt und situierte Handlung entsteht – und nicht als mentale Repräsentation im Kopf. Wissen ist in dieser Sicht keine Sache des Denkens allein, sondern etwas, das sich im Tun vollzieht. Richard Sennett hat diesen Gedanken für die handwerkliche Praxis ausgearbeitet: «Alle Fähigkeiten, selbst die abstrakteren, beginnen mit einer körperlichen Praxis»,<sup>51</sup> und fasst dies in der These zusammen, dass Machen Denken ist.<sup>52</sup>

Denken und Machen sind keine getrennten Schritte, sondern verschränkte Prozesse – das Wissen entsteht im und durch das Tun selbst. Juhani Pallasmaa veranschaulicht dies mit einem eingängigen Beispiel aus dem Sport: Ein Athlet, der während eines Spiels einen Ball fängt oder schießt, vollzieht in Bruchteilen einer Sekunde ein hochkomplexes Zusammenspiel von Auge, Hand und Verstand – mit augenblicklichen, unbewussten Berechnungen, Bewegungen und strategischen Planungen. Diese Leistung, verschiedene Dimensionen von Zeit, Wahrnehmung, Ziel und Reaktion in einem Moment zu vereinen, ist nur durch intensives Training möglich: Die Aufgabe wird so weit verinnerlicht, dass sie Teil des Selbstverständnisses des Sportlers wird – keine distanzierte, externe Aufgabe mehr, sondern ein verkörpertes Wissen, das ohne bewusste Steuerung abrufbar ist.<sup>53</sup> Was das Beispiel zeigt: Das Wissen, das im Körper sitzt, ist kein minderes Wissen, sondern oft gerade das präziseste, weil es von allem Unnötigen befreit und direkt handlungswirksam ist.

Pallasmaa fasst es zusammen: Während eine Fähigkeit perfektioniert wird, verlieren Wahrnehmung, Handlung und Denken ihre Unabhängigkeit und bilden ein unterschwellig koordiniertes System aus Reaktion und Antwort.<sup>54</sup>

In allen Interviews wird deutlich, dass der kreative Prozess kein linearer Ablauf von Konzept zu Ausführung ist, sondern ein Wechselspiel – ein «Ping-Pong», wie Züsli und Schmid es unabhängig voneinander nennen. Diese Beobachtung bestätigt Sennetts These, dass Machen Denken ist: Das Denken vollzieht sich nicht vor dem Handeln, sondern im und durch das Handeln selbst.

Schmid formuliert dieses Phänomen am prägnantesten: «Durch das Machen begreife ich, was ich will, und was funktioniert. Dann passieren Dinge, die vorher in meinem Kopf noch nicht existiert haben.» Sie kauft oder bestellt Material, ohne vorher zu wissen, was daraus wird, und begreift durch das körperliche Ausprobieren im Raum, welche Verbindungen möglich sind.

---

<sup>50</sup> Sennett 2008 (Handwerk), S.235

<sup>51</sup> Sennett 2008 (Handwerk), S. 21

<sup>52</sup> Sennett 2008 (Handwerk), S. 393

<sup>53</sup> Pallasmaa, Juhani: *The Thinking Hand. Existential and Embodied Wisdom in Architecture*. Chichester: Wiley, 2009, S. 83.

Übersetzt von Joanna Jenny mithilfe von DeepL.com.

<sup>54</sup> Ebd., S. 15.

Züsli beschreibt denselben Prozess, wenn er erzählt, wie ein Holzstück mitentscheidet, was daraus wird. Das Konzept sei «meist nur so lange schön, bis es in die Umsetzungsphase geht und man merkt, wie viele Kompromisse man eingehen muss». Jede Skulptur endet mit tausend Möglichkeiten, wie man sie anders hätte machen können. Diese Offenheit für das Unvorhergesehene ist keine Schwäche des Planens, sondern Ausdruck eines Denkens, das sich im Dialog mit dem Material entwickelt.

Diese Verschränkung zeigt sich nicht nur bei Praktiker:innen mit täglicher Routine. In meinem Selbstinterview beschreibe ich das Verhältnis von Denken und Tun so: «Für mich ist das unmittelbar miteinander verwoben. Ich denke und handle, handle und denke wie in einer Spirale.»<sup>55</sup> Zugleich wird im selben Interview eine produktive Spannung sichtbar: Die fehlende Regelmässigkeit meiner eigenen handwerklichen Praxis führt dazu, dass sich Techniken nicht in dem Masse körperlich einschreiben wie bei Züsli oder Dierauer, ein Eingeständnis, das Polanyis These ex negativo bestätigt, dass implizites Wissen auf kontinuierlicher Wiederholung beruht und nicht allein auf theoretischem Wissen über das Handwerk.

Eine besondere Rolle in dieser Auseinandersetzung kommt den Händen zu. Pallasmaa knüpft an Martin Heidegger an, der die Hand nicht als blosses Greiforgan, sondern als Medium des Denkens beschreibt: Jedes Werk der Hand gründet im Denken – und das Denken selbst kann als «Hand-Werk» verstanden werden.<sup>56</sup> In dieser Perspektive ist die Hand nicht Werkzeug, sondern epistemisches Organ, das Wahrnehmung, Handlung und Bedeutungserzeugung vermittelt. Pallasmaa verweist auf anthropologische und neurowissenschaftliche Studien, die der Hand eine zentrale Rolle in der Evolution menschlicher Intelligenz, Sprache und symbolischen Denkens zuschreiben;<sup>57</sup> Marjorie O'Rourke Boyle bringt es auf die Formel, dass Anaxagoras – gegen Aristoteles – recht gehabt haben könnte: nicht weil der Mensch intelligent ist, hat er Hände, sondern weil er Hände hat, ist er intelligent.<sup>58</sup>

Positionen, die – wie jene von Frank R. Wilson – Intelligenz und Denken primär aus der anatomischen Struktur der menschlichen Hand ableiten,<sup>59</sup> sind kritisch zu reflektieren. Sie tendieren dazu, eine normierte menschliche Physiologie als Massstab zu setzen und nicht-menschliche Formen von Intelligenz sowie Menschen mit körperlichen Beeinträchtigungen aus dem Blick zu verlieren. Verkörpertes Denken ist daher nicht auf eine bestimmte Anatomie zu reduzieren, sondern als relationaler Prozess zwischen Körper, Material und Umwelt zu verstehen. Dieser posthumanistische Zugang – entwickelt u.a. von Donna Haraway und Karen

---

<sup>55</sup> Jenny, Joanna: Selbstinterview (2025) (siehe Anhang, S. 66)

<sup>56</sup> Heidegger, Martin: *Was heißt Denken?* Tübingen: Max Niemeyer, 1954, S. 51. Zitiert nach Pallasmaa 2009 (*The Thinking Hand*), S. 017.

<sup>57</sup> Pallasmaa 2009 (*The Thinking Hand*), S. 017.

<sup>58</sup> Boyle, Marjorie O'Rourke: *Senses of Touch. Human Dignity and Deformity from Michelangelo to Calvin*. Leiden: Brill, 1998. Zitiert nach Pallasmaa 2009 (*The Thinking Hand*), S. 28.

<sup>59</sup> Wilson, Frank R.: *The Hand. How Its Use Shapes the Brain, Language, and Human Culture*. New York: Pantheon Books, 1998.

Barad – begreift Wissen als etwas, das nicht im Subjekt verortet ist, sondern in der Begegnung, im Kontakt, im Zwischenraum zwischen Mensch und Material entsteht.<sup>60</sup>

Den Prozess, durch den Körper und Wahrnehmung Bedeutung antizipieren, ohne auf bewusste Reflexion zu warten, beschreibt Alfred North Whiteheads Begriff der Prehension.<sup>61</sup> Sennett greift diesen auf und entwickelt ihn mit Raymond Tallis weiter, der Prehension in mehrere Dimensionen gliedert: Antizipation, Berührung, sprachliches Erkennen und Nachdenken; Sennett ergänzt die Dimension der Bedeutung.<sup>62</sup> Pallasmaa fasst es zusammen: «Wir warten mit dem Denken nicht, bis alle Informationen beisammen sind, sondern antizipieren die Bedeutung.»<sup>63</sup> In dieser Arbeit wird Prehension als Prozess verstanden, während implizites Wissen als epistemischer Bestand begriffen wird, der aus vergangenen Erfahrungen hervorgeht. Implizites Wissen kann als sedimentiertes Ergebnis von Prehension verstanden werden, während Prehension zugleich auf implizitem Wissen basiert: Prehension ermöglicht Handeln im Vorgriff auf Bedeutung, während implizites Wissen die Grundlage für diese antizipierenden Prozesse bildet. Oder anders formuliert ist Prehension der lebendige Moment des Vorgriffs, implizites Wissen ist das, was sich aus unzähligen solchen Momenten speichert – und dann wiederum neue Prehension ermöglicht.

*Haptisches Denken* kann in diesem Zusammenhang als spezifische Form von Prehension verstanden werden, in der taktilen Wahrnehmung, Bewegung und kognitive Antizipation zusammenwirken. Die Krümmung der Finger, das Gewicht eines Materials oder die Widerständigkeit einer Oberfläche liefern dem Gehirn dreidimensionale Informationen, die visuelle und begriffliche Repräsentationen ergänzen oder transformieren.<sup>64</sup>

Das folgende Kapitel richtet den Blick auf die haptische Wahrnehmung. Wie funktioniert unser Sinn und was für einen Einfluss hat die Haptik aufs Denken?

---

<sup>60</sup> Haraway, Donna: *Staying with the Trouble. Making Kin in the Chthulucene*. Durham/London: Duke University Press, 2016; Barad, Karen: *Meeting the Universe Halfway. Quantum Physics and the Entanglement of Matter and Meaning*. Durham: Duke University Press, 2007.

<sup>61</sup> Whitehead, Alfred North: *Process and Reality. An Essay in Cosmology*. New York: Macmillan, 1929. Zur Rezeption vgl. Sennett 2008 (*Handwerk*), S. 154–156.

<sup>62</sup> Tallis, Raymond: *The Hand. A Philosophical Inquiry into Human Being*. Edinburgh: Edinburgh University Press, 2003, S. 24–30. Sennett greift Tallis' Gliederung auf in: *Handwerk*, S. 154.

<sup>63</sup> Pallasmaa 2009 (*The Thinking Hand*), S. 100. Übersetzung aus dem Englischen mithilfe von DeepL.com.

<sup>64</sup> Sennett 2008 (*Handwerk*), S. 207.

## 6 Haptische Wahrnehmung

Was genau meinen wir, wenn wir von Haptik sprechen? Der Begriff leitet sich vom altgriechischen *haptós* (fühlbar) und *haptikós* (zum Berühren geeignet) ab und wurde Ende des 19. Jahrhunderts vom deutschen Psychologen Max Dessoir als wissenschaftlicher Terminus eingeführt – in Analogie zu Akustik und Visualität als Bezeichnung für die Lehre vom Tastsinn.<sup>65</sup> Haptische Wahrnehmung bezeichnet dabei nicht einfach das passive Empfangen von Hautreizen – wie es die taktile Wahrnehmung beschreibt –, sondern die aktive Erkundung der Umwelt durch Berührung und Bewegung. Dieser Unterschied ist wesentlich: Taktil meint das Registrieren von Druck, Temperatur oder Schmerz an der Hautoberfläche; haptisch meint das Begreifen von Form, Gewicht und Widerstand durch die bewegte Hand. Haptik ist damit kein blosser Sinneskanal, sondern eine Handlungsform.

In der Wahrnehmungsforschung wird Haptik heute als multimodales System verstanden, das verschiedene Teilsysteme integriert: die haptische Sensitivität für mechanische Reize wie Druck, Vibration und Dehnung; die Propriozeption als Wahrnehmung von Körperstellung und -bewegung; sowie die Thermorezeption und Nozizeption für Temperatur und Schmerz.<sup>66</sup> Diese Systeme arbeiten nicht isoliert, sondern sind eng mit motorischen, affektiven und kognitiven Prozessen verschränkt. Der Psychologe James J. Gibson hat darauf hingewiesen, dass Wahrnehmung grundsätzlich ein aktiver Erkundungsprozess ist: Durch Bewegung entdecken wir, was uns die Umwelt anbietet – ihre *Affordances*, also Handlungsmöglichkeiten.<sup>67</sup> Man tastet nicht nur, um zu informieren – man tastet, um zu handeln.

Was Haptik von anderen Sinnen unterscheidet, ist ihre relationale Struktur. Wer etwas berührt, wird zugleich selbst berührt. Diese wechselseitige Verfasstheit hat Maurice Merleau-Ponty als «doppelte Empfindung» beschrieben: Der Körper ist in der Berührung zugleich wahrnehmendes Subjekt und wahrgenommenes Objekt.<sup>68</sup> Heinz Deuser, Professor für Kunsttherapie, formuliert denselben Gedanken in einem prägnanten Satz: «Wir berühren etwas und sind selbst berührt.»<sup>69</sup> Diese Gleichzeitigkeit ist keine Besonderheit besonders sensibler Menschen – sie ist die Grundstruktur haptischer Wahrnehmung überhaupt. Während visuelle Wahrnehmung tendenziell distanziert und objektivierend wirkt, ist Haptik durch Nähe, Kontakt und Affektivität gekennzeichnet: Sie setzt Distanz ausser Kraft und macht Materialität unmittelbar erfahrbar.

Wie prägend diese relationale Qualität für handwerkliche Praxis ist, zeigt sich in den Interviews eindrücklich. Veronika Dierauer beschreibt das Berühren von Stein als eine fast körperliche Sehnsucht: «Mir läuft das Wasser im Mund zusammen, wenn ich das Material sehe. Ich habe

---

<sup>65</sup> Der Begriff geht zurück auf: Dessoir, Max: »Über den Hautsinn.« In: *Archiv für Anatomie und Physiologie, Physiologische Abteilung*, 1892, S. 175–180. Zur Begriffsgeschichte vgl. Grunwald, Martin (Hg.): *Human Haptic Perception. Basics and Applications*. Basel: Birkhäuser, 2008, S. 1–3.

<sup>66</sup> Grunwald, Martin: »Haptik und Tastästhetik.« In: Grunwald (Hg.) 2008 (*Human Haptic Perception*), S. 13–30; Lederman, Susan J. / Klatzky, Roberta L.: »Haptic object recognition.« In: *Scholarpedia*, 4/8 (2009), S. 7231.

<sup>67</sup> Gibson, James J.: *The Ecological Approach to Visual Perception*. Boston: Houghton Mifflin, 1979, S. 127–143.

<sup>68</sup> Merleau-Ponty, Maurice: *Phänomenologie der Wahrnehmung*. Übers. von Rudolf Boehm. Berlin: de Gruyter, 1966 [frz. Orig. 1945], S. 117.

<sup>69</sup> Deuser, Heinz: *Tonfeld und Selbst. Haptische Gestaltbildung als Therapie*. Köln: Claus Richter Verlag, 2009, S.9.

richtig Lust darauf.»<sup>70</sup> Für sie ist das Ertasten einer Form dem Schauen äquivalent: «Das Ertasten einer Form ist wie das Schauen.» Die Oberfläche eines Werks ist für sie deshalb so zentral, dass Betrachterinnen und Betrachter ihre Skulpturen in der Regel anfassen dürfen – «Es ist sogar ein Bedürfnis.» Jutta Galizia, Keramikerin, beschreibt den Ton als Material, das ihr in unsicheren Phasen Halt gibt: «Ein Stück Ton in die Hand zu nehmen, zu klopfen, zu formen – das gibt mir ein Gefühl von Bodenhaftung.»<sup>71</sup> Und Daniel Züsli hält fest, dass er sich immer wieder dabei ertappt, alles anfassen und spüren zu müssen – und dass vieles der haptischen Wahrnehmung unbewusst geschieht und deshalb leicht als selbstverständlich übersehen wird.<sup>72</sup>

Dass Haptik nicht nur eine sensorische, sondern auch eine kognitive Funktion hat, ist ein zentrales Thema der neueren Kognitionswissenschaft. Martin Grunwald beschreibt das haptische System als «zentralen Schlüssel für die Bewusstseinsbildung»: Haptische Wahrnehmung liefert kontinuierliche Rückmeldungen über Körpergrenzen, Bewegung und Interaktion mit der Umwelt und trägt wesentlich zum Erleben von Selbstwirksamkeit und Körperlichkeit bei.<sup>73</sup>

Greifen ist dabei eine intentionale Handlung, das Ergebnis einer Entscheidung – keine reflexhafte Bewegung wie der Lidschlag. Es ist dieser willentliche Charakter des Greifens, der es zur Grundlage von Erkenntnis macht. Sprachliche Metaphern wie «etwas im Griff haben» oder «etwas begreifen» sind in diesem Sinne keine Zufälle: Sie verweisen darauf, dass abstrakte kognitive Prozesse metaphorisch und funktional in haptischen Handlungserfahrungen verankert sind.<sup>74</sup> Das deutsche Wort *begreifen*, auf das sowohl Galizia als auch ich selbst im Selbstinterview unabhängig voneinander hinweisen,<sup>75</sup> benennt genau diese Verschränkung von körperlichem Greifen und kognitivem Verstehen.

Einen praxisnahen Zugang zu dieser epistemischen Dimension der Haptik bietet die von Heinz Deuser entwickelte Methode der Arbeit am Tonfeld®. Deuser versteht Haptik als fundamentale Weise menschlicher Weltbegegnung und «ein zentraler Schlüssel für die Bewusstseinsbildung»<sup>76</sup> Unter Haptik versteht Deuser den Bereich des Tastsinns – hier im Besonderen das Sinnesgebiet der Hände, mit denen wir uns äussern und unmittelbar unseren Weltbezug gewinnen und entfalten. In der therapeutischen und pädagogischen Praxis wird Ton als Medium eingesetzt, um Entwicklungsprozesse, Selbstwahrnehmung und Selbstregulation zu fördern. Die unmittelbare Rückkopplung zwischen Bewegung, Material und Empfindung macht vorsprachliche, implizite Wissensformen erfahrbar. Deuser formuliert: «Wir können uns im haptischen Geschehen verwirklichen und uns selbst in die Hand nehmen.»<sup>77</sup> Haptisches Gestalten erscheint hier als epistemische Praxis, in der Wissen nicht nur repräsentiert, sondern hervorgebracht wird. Galizia beschreibt etwas sehr Ähnliches, wenn sie erzählt, wie sie in einer

---

<sup>70</sup> Dierauer, Veronika: Interview mit Joanna Jenny, 4.2.2026 (siehe Anhang, S. 50)

<sup>71</sup> Galizia, Jutta: Interview mit Joanna Jenny 2.2.2026 (siehe Anhang, S. 54)

<sup>72</sup> Züsli, Daniel: Interview mit Joanna Jenny, 21.1.2026 (siehe Anhang, S. 45)

<sup>73</sup> Grunwald 2008 (»Haptik und Tastästhetik«), S. 14.

<sup>74</sup> Lakoff, George / Johnson, Mark: *Philosophy in the Flesh. The Embodied Mind and Its Challenge to Western Thought*. New York: Basic Books, 1999, S. 35–40.

<sup>75</sup> Jenny, Joanna: Selbstinterview (2025) (siehe Anhang, S. 66)

<sup>76</sup> Deuser, Heinz: Der haptische Sinn, Beiträge zur Arbeit am Tonfeld (2016), S.19

<sup>77</sup> Ebd., S. 31.

Performance das Handwerk bewusst zu «verlernen» und zuzulassen versuchte, dass der Ton sie beherrschte – eine künstlerische Reflexion genau jenes Zurückgebens von Kontrolle ans Material.<sup>78</sup>

Haptische Wahrnehmung hat stets auch eine affektive Dimension. Berührung ist selten neutral – sie kann angenehm oder unangenehm sein, vertraut oder fremd, einladend oder abweisend. Diese affektive Qualität ist kein Beiprodukt der Wahrnehmung, sondern Teil ihrer epistemischen Funktion – denn sie beeinflusst, wie wir mit einem Material umgehen, was wir mit ihm anfangen wollen und was wir durch es erfahren. Dierauer beschreibt ihre Beziehung zum Stein als partnerschaftlich: «Manchmal ist er auch sehr streng. Wenn man ihn stresst, dann lässt er spüren. Dann passiert ein Unfall, ein Missgeschick.»<sup>79</sup> Solche Reaktionen sind keine blossen Gefühlsregungen: Sie zeigen, wie tief haptische Wahrnehmung mit Bedeutung und Beziehung verflochten ist. Das Material ist kein neutrales Objekt, sondern ein Gegenüber – und haptisches Wissen entsteht in dieser Begegnung.

Haptische Wahrnehmung erweist sich damit als ein komplexes, relationales und verkörpertes System, das sensorische, motorische, affektive und kognitive Prozesse integriert. Sie ist nicht nur ein Sinneskanal unter anderen, sondern eine grundlegende Form des Weltbezugs: Sie konstituiert Körpergrenzen, formt Selbstwahrnehmung, ermöglicht implizites Wissen und macht Materialität als Erfahrung zugänglich. In der handwerklichen Praxis der interviewten Künstler:innen zeigt sich: Haptik ist hier nicht Begleitung der Arbeit, sondern ihr Kern. Doch diese Kernqualität steht unter veränderten Vorzeichen – denn in einer zunehmend digitalisierten Gegenwart werden die Bedingungen von Berührung, Materialität und verkörpertem Wissen grundlegend transformiert.

---

<sup>78</sup> Galizia, Jutta: Interview mit Joanna Jenny 2.2.2026 (siehe Anhang, S. 54)

<sup>79</sup> Dierauer, Veronika: Interview mit Joanna Jenny, 4.2.2026. (siehe Anhang, S. 49)

## 7 Haptik in der postdigitalen Gegenwart

Die postdigitale Gegenwart ist durch eine tiefgreifende Transformation menschlicher Wahrnehmungs- und Handlungsweisen gekennzeichnet. Im Jahr 2025 verbringen Schweizer:innen durchschnittlich 5,7 Stunden täglich im Internet – mehr als dreimal so viel wie noch 2011.<sup>80</sup> Digitale Technologien durchdringen Arbeitsprozesse, Kommunikation und kreative Praktiken in einem Ausmass, das körperliche und sensorimotorische Erfahrungsformen systematisch in den Hintergrund drängt.

Simon Penny, Professor für Mechatronische Kunst, Mediengeschichte und Kognitionswissenschaft an der University of California Irvine<sup>81</sup>, beschreibt diese Entwicklung als «sensorimotor debilities» – sensorimotorische Schwächen, die aus der Reduktion komplexer körperlicher Handlungen auf minimalisierte Bildschirm- und Interface-Interaktionen resultieren. Digitale Interfaces adressieren dabei vor allem visuell-kognitive Fähigkeiten, während haptische, propriozeptive und kinästhetische Dimensionen des Wahrnehmens und Handelns marginalisiert werden. Der Körper wird im digitalen Raum primär als Bedienoberfläche funktionalisiert – reduziert auf Finger, Augen und Klicks – wodurch reichhaltige sensorische Rückkopplungsschleifen zwischen Körper, Werkzeug und Material verloren gehen.<sup>82</sup>

Penny verortet den ideologischen Ursprung dieser Marginalisierung im cartesianischen Dualismus, der Leib und Seele als getrennte Substanzen begreift. Dieses Paradigma überträgt sich, so seine Analyse, auf eine gesellschaftliche Hierarchie, in der Intelligenz und körperliches Können als wesensfremd betrachtet werden. Penny hält dieser Vorstellung entgegen, dass die Trennung von Geist und Körper «ideologisch, realitätsfern und ohne wissenschaftliche Grundlage» ist.<sup>83</sup> Gestützt auf postkognitivistische Ansätze – darunter Embodied Cognition, Enaktivismus und 4E-Kognition – argumentiert er, dass Kognition grundsätzlich eine Aktivität des gesamten Körpers ist und nicht auf mentale Repräsentationen reduziert werden kann.<sup>84</sup>

Aus einer verwandten Perspektive warnt der Architekt und Wahrnehmungstheoretiker Juhani Pallasmaa vor den Folgen technologischer Überstimulation für die Entwicklung von Vorstellungskraft und Selbstwahrnehmung. In der zeitgenössischen Kindheit fehle zunehmend die Erfahrung von Langeweile – jener Zustand, der nach Pallasmaa als Voraussetzung für selbstmotivierte Beobachtung, Spiel und die Ausbildung von Imagination und Identität gilt. Die permanente Verfügbarkeit digitaler Reize verhindere die Entstehung jenes inneren Raums, in dem kreative und kognitive Eigenständigkeit sich entwickeln kann.<sup>85</sup>

---

<sup>80</sup> Bericht von SRF über die Studie *World Internet Project Switzerland* der Universität Zürich <https://www.srf.ch/news/schweiz/studie-zur-internetnutzung-schweizer-verbringen-im-schnitt-einen-viertel-des-tages-im-netz>

<sup>81</sup> Claire Trevor School of the Arts: Biografie von Simon Penny <https://art.arts.uci.edu/simon-penny>

<sup>82</sup> Penny, Simon: *Sensorimotor debilities in digital cultures* (2021)

<sup>83</sup> Penny, Simon: *Sensorimotor debilities in digital cultures* (2021) S.358

<sup>84</sup> Penny, Simon: *Sensorimotor debilities in digital cultures* (2021) S.359

<sup>85</sup> Pallasmaa, Juhani: *The Thinking Hand* (2009) S.081 (übersetzt von Joanna Jenny)

Vor diesem Hintergrund gewinnt haptisches Arbeiten mit Material eine epistemische Dimension. In materialbasierten Praktiken entstehen Erkenntnisse im dialogischen Wechselspiel zwischen Körper, Werkzeug und Materie: Widerstand, Gewicht, Textur, Temperatur und Formbarkeit wirken aktiv auf den handelnden Körper zurück und beeinflussen Wahrnehmung, Entscheidungen und kreative Prozesse. Haptische Praxis kann somit als eine Form verkörperten Denkens verstanden werden, das sich nicht vollständig in Sprache oder digitalen Symbolsystemen abbilden lässt.

Diese Perspektive wird durch Jane Bennetts Theorie der «lebhaft Materie» erweitert. Bennett beschreibt Materie als lebhaft und handlungsmächtig – als aktiven Akteur im Erkenntnisprozess, nicht als passives Objekt menschlicher Gestaltung.<sup>86</sup> Haptische Praxis erscheint aus dieser Sicht nicht als einseitige Einwirkung des Menschen auf Material, sondern als relationale Konstellation, in der Körper, Material und Umwelt gemeinsam Bedeutung und Erkenntnis hervorbringen.

Über den epistemischen Rahmen hinaus verweist haptische Erfahrung auf eine existenzielle Dimension: Haptik als Verankerung im Hier und Jetzt. Züsli betont die Sicherheit, die das Haptische bietet, und zieht dabei den Vergleich zur digitalen Welt: «Für mich gibt das Haptische brutale Sicherheit. Wenn ich weiss, die Kaffeetasse am Morgen fühlt sich noch gleich an.»<sup>87</sup> Die physische Oberfläche der Tasse bleibt dieselbe – im Gegensatz zur digitalen Welt, wo nicht die Geräteoberfläche selbst, sondern die darauf angezeigte Benutzeroberfläche sich mit jedem Update verschiebt. Die materielle Welt bietet damit eine Kontinuität und Orientierung, die digitale Umgebungen strukturell nicht leisten können.

Was Züsli beschreibt, ist Haptik als Kontinuitätserfahrung: «Wenn mein Handy ein Update machen will, möchte ich das möglichst lange nicht machen, weil dann plötzlich die Welt nicht mehr gleich ist.»<sup>88</sup> Die Gleichbleibigkeit der fühlbaren Welt gibt Sicherheit und Orientierung. Gläserne Touchscreen-Oberflächen hingegen geben kein differenziertes Rückmeldesignal – es gibt nichts zu ertasten, keinen Widerstand, keine Textur. Wenn digitale Interfaces diese haptische Qualität ersetzen, geht etwas verloren, das sich schwer benennen, aber deutlich spüren lässt.<sup>89</sup>

Gleichzeitig zeichnen sich in der Gegenwart deutliche Gegentendenzen ab. Das wachsende Interesse an handwerklichen Praktiken – Keramik, Tufting, Holzbildhauerei, Schnitzerei – lässt sich als Reaktion auf die haptische Verarmung digitaler Umgebungen lesen.<sup>90</sup> Schmid beschreibt, dass sie inzwischen auch Workshops für unterschiedliche Teams, auch aus der Tech-Branche anbietet, in denen Mitarbeitende in wenigen Stunden einen kleinen Teppich tuften: «Es ist eine Bonding-Experience: In kurzer Zeit lernen sie etwas völlig Neues, und sie gehen mit einem kleinen Teppich nach Hause, den sie selbst gemacht haben. Das ist

---

<sup>86</sup> Bennett, Jane: *Lebhaft Materie – eine politische Ökologie der Dinge* (2024) S.9

<sup>87</sup> Züsli, Daniel: Interview mit Joanna Jenny, 21.1.2026 (siehe Anhang, S.47)

<sup>88</sup> Züsli, Daniel: Interview mit Joanna Jenny, 21.1.2026 (siehe Anhang, S.47)

<sup>89</sup> Zur Frage der haptischen Verarmung im Digitalen vgl. Parisi, David: *Archaeologies of Touch. Interfacing with Haptics from Electricity to Computing*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 2018, S. 1–15.

<sup>90</sup> Zur Diskussion von Haptik in digitalen Interfaces vgl. Parisi 2018 (*Archaeologies of Touch*), S. 210–230.

befriedigend.»<sup>91</sup> Dierauer beobachtet, dass Galerist:innen und Kurator:innen sich wieder verstärkt für Stein und handgemachte Arbeiten interessieren: «Digitale Arbeiten scheinen weniger interessant zu sein, weil man sie schon überall gesehen hat.»<sup>92</sup>

Die Rückwendung zu Materialität in der postdigitalen Gegenwart ist weder ästhetische Präferenz noch nostalgische Geste. Sie stellt eine kulturkritische und erkenntnistheoretische Praxis dar, die alternative Wissensformen jenseits rein visueller und diskursiver Paradigmen eröffnet. Was sich in den beschriebenen Gegentendenzen abzeichnet, ist keine Abkehr vom Digitalen, sondern eine Neubewertung haptischer Erfahrung als Qualität, die durch digitale Technologien nicht ersetzt werden kann – eine bewusste Gegenbewegung zur fortschreitenden Entkörperlichung digitaler Kulturen.

---

<sup>91</sup> Schmid, Talaya: Interview mit Joanna Jenny, 5.3.2026 (siehe Anhang, S.62)

<sup>92</sup> Dierauer, Veronika: Interview mit Joanna Jenny, 4.2.2026 (siehe Anhang, S.54)

## 8 Lebhaftes Materie

Die Frage nach der Rolle der Materie selbst rückt nun ins Zentrum: Welchen Einfluss hat Materie auf haptische Wahrnehmung, auf Denken und auf menschliche Handlungspraxen? Dieses Kapitel untersucht Materie aus der Perspektive des New Materialism und entwickelt eine materialontologische Grundlage für das Konzept des haptischen Denkens.

Richard Sennett betont, dass handwerkliche Praxis nicht allein eine technische Tätigkeit ist, sondern eine spezifische Form der Aufmerksamkeit gegenüber dem Material. In seiner Studie über das Handwerk argumentiert er, es gehe darum, «unser Bewusstsein für die betreffenden Stoffe zu schärfen».<sup>93</sup> Material wird in diesem Verständnis nicht als neutrales Substrat betrachtet, sondern als aktiver Partner im gestalterischen Prozess. Handwerkliche Praxis erzeugt somit ein spezifisches Materialbewusstsein, das Wahrnehmung, Denken und Handeln nachhaltig beeinflusst. Diese Perspektive knüpft an eigene frühere Forschungsarbeit an: In der Bachelorarbeit *Kunst und Vermittlung in der Verantwortung zur Mitwelt* wurde Metall als ökologisch und ethisch wirksame Ressource untersucht, und es entstand die Überlegung, die Umwelt als «Mitwelt» zu begreifen, um anthropozentrische Denkmodelle grundlegend zu hinterfragen. Diese Perspektive wird im vorliegenden Kapitel vertieft: Materie wird nun nicht mehr nur ökologisch, sondern auch ontologisch und epistemisch neu gedacht.

Der New Materialism entwickelt sich als kritische Reaktion auf das in der westlichen Philosophie dominante hylemorphische Modell, das auf Aristoteles zurückgeht. Der Begriff «Hylemorphismus» beschreibt die Vorstellung, dass Substanzen aus Materie (*hylē*) und Form (*morphē*) bestehen, wobei die Form als aktives, gestaltgebendes Prinzip der passiven Materie aufgeprägt wird.<sup>94</sup> Dieses Modell impliziert eine hierarchische Trennung zwischen aktivem Subjekt und passiver Materie – eine ontologische Grundlage, die anthropozentrische Weltbilder philosophisch legitimiert und die Handlungsmächtigkeit des Nichtmenschlichen systematisch unsichtbar macht. Ansätze des New Materialism – darunter Jane Bennett, Karen Barad und Rosi Braidotti – stellen dieses Modell fundamental infrage. Sie verstehen Materie nicht als inerte oder formbare Substanz, sondern als lebendige, wirksame und mitgestaltende Entität mit eigener Handlungsmächtigkeit (*agency*). Materie wird damit zum aktiven Akteur, der Wahrnehmung, Handlung und Erkenntnis entscheidend mitprägt.

Jane Bennett entwickelt in ihrem Werk *Vibrant Matter* (dt. *Lebhaftes Materie*) eine materialontologische Perspektive, die Materie konsequent Handlungsmächtigkeit zuschreibt. Ihr philosophisches Vorhaben besteht darin, die tief verwurzelte Gewohnheit zu überwinden, Materie als roh, träge und passiv wahrzunehmen.<sup>95</sup> Dabei hinterfragt sie grundlegend die Dichotomie von Leben und Materie: Am Beispiel von Metall – einer anorganischen Materie – zeigt sie, dass die Grenze zwischen dem Lebendigen und dem vermeintlich Leblosen weit weniger klar ist, als das hylemorphische Denken suggeriert.<sup>96</sup> Materie ist nicht toter Stoff, sondern ein aktives, vibrierendes Gefüge von Kräften und Tendenzen, deren Wirkung menschliche Praktiken, Affekte und Entscheidungen tiefgreifend beeinflusst. Bennett plädiert

---

<sup>93</sup> Sennett, Richard: *Handwerk* (2008) S.186

<sup>94</sup> Charles, David: *The history of hylomorphism: from Aristotle to Descartes*. Oxford: Oxford University Press, 2023. Pp. 432. ISBN 9780192897664 <https://bmc.brynmawr.edu/2025/2025.01.26/>

<sup>95</sup> Bennett, Jane: *Lebhaftes Materie – eine politische Ökologie der Dinge* (2024) S.7

<sup>96</sup> Bennett, Jane: *Lebhaftes Materie – eine politische Ökologie der Dinge* (2024), S. 23

deshalb für einen «strategischen Anthropomorphismus»: die bewusste Zuschreibung von Handlungsmächtigkeit an nichtmenschliche Akteure, um den anthropozentrischen Narzissmus zu destabilisieren.<sup>97</sup> Ziel ist keine naive Vermenschlichung von Dingen, sondern eine epistemische Verschiebung, die die relationalen Verflechtungen zwischen Menschen und Materie ernst nimmt und deren wechselseitige Konstitution sichtbar macht. Diese theoretische Position lässt sich mit eigenen Erfahrungen in der Materialpraxis verbinden: In der Arbeit mit Metall werden dem Material regelmässig anthropomorphe Eigenschaften zugeschrieben – Widerständigkeit, Eigenwilligkeit, Sensibilität. Auch in den für diese Arbeit geführten Interviews mit Künstler:innen wurden Materialentscheidungen häufig mit lebendigen, relationalen oder affektiven Zuschreibungen begründet, als wäre das Material ein Gegenüber mit eigener Handlungslogik. Die Materialien bieten spezifische Handlungsmöglichkeiten an, die den kreativen Prozess massgeblich mitstrukturieren.

Am deutlichsten zeigt sich dies bei Veronika Dierauer, die ihre Beziehung zum Stein als partnerschaftlich beschreibt: Er sei «ehrlich», man könne ihm «nichts vormachen», und wenn man ihn stresse, lasse er es spüren – dann passiere ein Unfall. Dierauer attribuiert dem Stein damit Handlungsmacht im Sinne Bennetts: Der Stein reagiert, er bestraft Ungeduld, er belohnt Sorgfalt. Dass solche Zuschreibungen nicht bloss subjektive Projektionen sind, sondern auf eine tatsächliche Wirkmächtigkeit der Materie verweisen, lässt sich philosophisch weiter fundieren.

Bennett stützt ihre Argumentation wesentlich auf Deleuze und Guattari, die den Begriff eines «materiellen Vitalismus» ausarbeiten. Sie beschreiben ein «Leben»,<sup>98</sup> das überall vorhanden ist, jedoch durch hylemorphische Denkmodelle verdeckt wird: «ein materieller Vitalismus, der sicher überall vorhanden ist, aber normalerweise nur verborgen oder verdeckt, unkenntlich gemacht, vom hylemorphischen Modell ausgeschlossen.»<sup>99</sup> Materie wird hier als dynamischer Prozess verstanden, der Affekte, Kräfte und Tendenzen entfaltet. Bennett überträgt dies auf handwerkliche Praxis: Handwerker:innen haben es mit einer «kreativen Materialität» zu tun, «die aufkeimende Tendenzen und Neigungen an den Tag legt; diese können in unterschiedlichem Ausmass verwirklicht werden, je nachdem mit welchen anderen Kräften, Affekten oder Körpern sie in Kontakt treten.»<sup>100</sup> Besonders anschaulich wird dies im Beispiel des Metalls: In einem Wortspiel, das auf die stromleitenden Eigenschaften des Materials anspielt, schreiben Deleuze und Guattari, Metall «leite sich» (*se conduit*) durch eine Reihe von Selbstverwandlungen<sup>101</sup> – ein Werden, das nicht nur aus Eingriffen der Metallurgen resultiert, sondern aus der Eigenaktivität der Materie selbst. Der Wunsch des Handwerkers, herauszufinden, «was ein Metall leisten kann», und nicht etwa der Wunsch des Wissenschaftlers, zu wissen, «was Metall ist», habe es ihm erlaubt, im Metall «ein Leben» zu erkennen und dadurch auf produktivere Weise mit ihm zusammenzuarbeiten.<sup>102</sup>

---

<sup>97</sup> Bennett, Jane: *Lebhafte Materie – eine politische Ökologie der Dinge* (2024) S.21

<sup>98</sup> Bennett, Jane: *Lebhafte Materie – eine politische Ökologie der Dinge* (2024) S.102

<sup>99</sup> Bennett, Jane: *Lebhafte Materie – eine politische Ökologie der Dinge* (2024) S.106

<sup>100</sup> Bennett, Jane: *Lebhafte Materie – eine politische Ökologie der Dinge* (2024) S.107

<sup>101</sup> Bennett, Jane: *Lebhafte Materie – eine politische Ökologie der Dinge* (2024) S.111

<sup>102</sup> Bennett, Jane: *Lebhafte Materie – eine politische Ökologie der Dinge* (2024) S.113

Im Selbstinterview beschreibe ich die Beziehung zu Metall als «eine Beziehung mit Leidenschaft» und frage mich, ob «das Gegenüber, also das Material Metall, mich wahrnimmt».<sup>103</sup> Diese Formulierung macht Bennetts strategischen Anthropomorphismus in der Alltagssprache einer Praktikerin sichtbar. Bemerkenswert ist dabei eine autoethnografische Einsicht: Erst durch die Reflexion im Rahmen dieser Arbeit wurde mir bewusst, dass ich bereits in der eingangs erwähnten Bachelorarbeit über die Ontologie von Materialien geschrieben hatte, ohne die eigene affektive Beziehung zum Material als solche zu benennen. Der Schritt von der «Mitwelt» als ökologischem Konzept zur erlebten Beziehung mit dem Material vollzog sich nicht theoretisch, sondern durch die Praxis selbst.

Daniel Züsli beschreibt sein Verhältnis zum Holz mit einer bemerkenswerten sprachlichen Wendung: Es sei wie ein Schweizer unter den Materialien – «Es geht lange bis du mal Freunde bist, aber wenn du mal Freund bist, bleibst du befreundet.»<sup>104</sup> Das Holz entscheidet mit: Form, Maserung und Fehler im Material beeinflussen den Arbeitsprozess. Wenn das Holz beim Schnitzen einreisst, streicht Züsli instinktiv mit dem Finger darüber, «als hätte man sich selbst verletzt»<sup>105</sup> – eine Vermenschlichung des Materials, die diese theoretische Position in der Alltagspraxis sichtbar macht.

Wenn Materie als aktiver Akteur begriffen wird, hat dies weitreichende Konsequenzen für das Verständnis haptischer Wahrnehmung. Haptik ist dann nicht länger ein rein menschlicher Prozess, der an der Materie vollzogen wird, sondern eine relationale Begegnung – ein Ereignis, das im Zwischenraum zwischen Körper und Materie entsteht. *Haptisches Denken* konstituiert sich nicht im isolierten Subjekt, sondern im Zusammenspiel von Körper, Werkzeug, Material und Umwelt. Die Materie beeinflusst Wahrnehmung, Handlung und Imagination durch Widerstand, Affordanzen und Affekte; sie strukturiert die Möglichkeiten des Denkens, indem sie bestimmte Handlungen nahelegt und andere verweigert. *Haptisches Denken* ist somit immer auch materialgebundenes Denken – ein Denken, das sich nicht im Abstrakten vollzieht, sondern in situativen, körperlich-materiellen Konstellationen entfaltet. Der Widerstand der Materie ist dabei kein Hindernis, sondern eine epistemische Ressource: Er erzeugt Reibung, Aufmerksamkeit und Erkenntnis.

Mit der Perspektive der lebhaften Materie verschiebt sich die Frage: Nicht nur, wie der Mensch das Material begreift, sondern auch, wie das Material den Menschen berührt, formt und zum Denken bringt. Damit schliesst sich der theoretische Rahmen dieser Arbeit. Was als Untersuchung eines Begriffs begann, hat sich zu einer grundlegenden Frage nach dem Verhältnis von Körper, Materie und Erkenntnis verdichtet, die es nun im Fazit zusammenzuführen gilt.

---

<sup>103</sup> Jenny, Joanna: Selbstinterview (2025) (siehe Anhang, S. 64)

<sup>104</sup> Züsli, Daniel: Interview mit Joanna Jenny, 21.1.2026 (siehe Anhang, S. 44)

<sup>105</sup> Züsli, Daniel: Interview mit Joanna Jenny, 21.1.2026 (siehe Anhang, S. 46)

## 9 Fazit

Diese Arbeit ist von der Frage ausgegangen, was *haptisches Denken* ist und wie es sich in der kunsthandwerklichen Praxis zeigt. Ausgehend von einem Begriffspaar, das in der wissenschaftlichen Literatur bislang nicht systematisch ausgearbeitet worden ist, wurde der Versuch unternommen, das Phänomen theoretisch zu situieren, empirisch zu erkunden und als Arbeitsbegriff zu umreißen.

Die theoretische Grundlegung hat gezeigt, dass *haptisches Denken* an eine reiche Tradition verwandter Konzepte anschliesst: Polanyis *implizites Wissen*, Sennetts Verschränkung von Machen und Denken, Pallasmaas *Thinking Hand*, Gibsons *Affordanzen*, Merleau-Pontys *doppelte Empfindung* und Bennetts *lebhaftes Materie*. Keines dieser Konzepte benennt das Phänomen als Ganzes, aber gemeinsam formen sie den theoretischen Rahmen, innerhalb dessen *haptisches Denken* als eigenständige Kategorie sichtbar wird. Feministische Perspektiven haben verdeutlicht, dass handwerkliches Wissen historisch gendercodiert und epistemisch hierarchisiert wurde und dass seine Wiederaneignung ein politischer Akt ist. *Haptisches Denken* erscheint aus dieser Perspektive als feministische Epistemologie, als eine Wissensform, die dualistische Hierarchien zwischen Geist und Materie, Theorie und Praxis, Kunst und Handwerk untergräbt. Die Einbeziehung zeitgenössischer Kunstpraxis hat gezeigt, dass diese Neubewertung nicht nur im theoretischen Diskurs stattfindet, sondern sich zunehmend auch in der bewussten Wahl handwerklicher Materialien und in der Rückkehr zur körperlichen Arbeit zeigt: Materialität wird in der Gegenwartskunst nicht nur ästhetisch, sondern epistemisch neu bewertet.

Die vergleichende Analyse der fünf Interviews hat ergeben, dass sich *haptisches Denken* in der kunsthandwerklichen Praxis nicht als einheitliches Phänomen zeigt, sondern als ein Spektrum materialgebundener Denkmodi: antizipierend und formbezogen in der Steinbildhauerei, dialogisch und begreifend in der Keramik, erfahrungsbasiert und multisensorisch in der Holzbildhauerei, textural und räumlich-assoziativ im Tufting, affektiv-relational in der Metallarbeit. Was diese Modi verbindet, ist die untrennbare Verschränkung von Wahrnehmung, Handlung und Erkenntnis im Arbeitsprozess. Züsli beschreibt *haptisches Denken* als Moment, «wenn der Körper selbst lernt, ohne intellektuelle Umwege».<sup>106</sup> Schmid formuliert es noch grundlegender: «Ich denke nicht primär in Sprache, sondern in Bildern und Texturen.»<sup>107</sup> Für sie ist *haptisches Denken* ein Denken, das nicht in linearer Logik stattfindet, sondern etwas Dreidimensionales hat, ausgelöst durch körperliche Aktivität. Diese Lebendigkeit hat eine qualitative Dimension, die über das bloss Kognitive hinausgeht: Schmid greift auf Audre Lorde's Essay *The Power of the Erotic* zurück, um zu beschreiben, was im Flow des Tuftens entsteht, ein Kribbeln, eine Lebenskraft, eine Wachheit, ein körperliches Wissen, das sich als Qualität des Erlebens äussert.<sup>108</sup> Im Selbstinterview zeigt sich eine verwandte Erfahrung: Das Wissen um die Bedeutung haptischer Praxis allein reicht nicht aus, um sie auch

---

<sup>106</sup> Daniel Züsli: Interview vom 21.1.2026 (siehe Anhang, S. 46)

<sup>107</sup> Schmid, Talaya: Interview mit Joanna Jenny, 5.3.2026 (siehe Anhang, S. 59)

<sup>108</sup> Lorde, Audre: "Uses of the Erotic: The Erotic as Power." In: *Sister Outsider. Essays and Speeches*. Trumansburg, NY: Crossing Press, 1984, S. 53–59. Schmid bezieht sich explizit auf diesen Essay.

zu leben. Die Kluft zwischen dem theoretischen Verständnis und der gelebten Erfahrung bestätigt, dass *haptisches Denken* nicht gelesen oder gedacht, sondern nur im Tun erworben werden kann.<sup>109</sup>

Auf der Grundlage der theoretischen Erörterung und der vergleichenden Analyse lässt sich nun eine Arbeitsdefinition formulieren: Im Rahmen dieser Arbeit bezeichnet *haptisches Denken* einen haptisch geleiteten, multisensorischen und materialgebundenen Modus des Denkens, in dem taktile Wahrnehmung, Körperbewegung, implizites Wissen und antizipierende Urteilsbildung im Vollzug des Machens zusammenwirken.

*Haptisches Denken* ist dabei nicht identisch mit verkörpertem Wissen: Während verkörpertes Wissen den sedimentierten Bestand an körperlich erworbenem Können bezeichnet, meint *haptisches Denken* den aktiven Prozess der Erkenntnisgewinnung im Materialkontakt, die prehensive Aktivierung impliziten Wissens im Tun. *Haptisches Denken* setzt verkörpertes Wissen voraus, geht aber darüber hinaus: Es beschreibt den Moment, in dem im Kontakt mit dem Material etwas Neues entsteht, das vorher nicht gedacht werden konnte. Züsli's Einwand, dass er zwischen *haptischem Denken* und *verkörpertem Wissen* einen «Riesenunterschied» sehe, erweist sich damit als analytisch produktiv: Er verweist auf genau die Unterscheidung zwischen Bestand und Prozess, die für die Begriffsklärung zentral ist.

*Haptisches Denken* ist ferner nicht rein taktil: Es ist eingebettet in multisensorische Wahrnehmungsprozesse und untrennbar mit visuellen, akustischen und propriozeptiven Informationen verschränkt. Es ist nicht anti-digital, sondern beschreibt eine spezifische Qualität der Mensch-Material-Begegnung, die in digitalen Interfaces strukturell weniger adressiert wird. Und es ist nicht universell gleich, sondern variiert je nach Material, Technik, Erfahrungsgrad und individueller Disposition.

In der postdigitalen Gegenwart gewinnt *haptisches Denken* besondere Relevanz. Digitale Technologien adressieren vor allem visuell-kognitive Fähigkeiten, während haptische, propriozeptive und kinästhetische Dimensionen marginalisiert werden. Haptische Praxis, als materialgebundenes Denken im Tun, stellt keine nostalgische Gegenbewegung dar, sondern eine notwendige Ergänzung: Sie ermöglicht Wissensformen, die in digitalen Symbolsystemen nicht entstehen können, und fördert Materialbewusstsein, Selbstwirksamkeit und sinnliche Differenzerfahrung.

Für den Werkunterricht folgt daraus: *Haptisches Denken* ist keine bloße Nebenwirkung praktischen Arbeitens, sondern eine eigenständige kognitive Leistung, die gezielt gefördert werden kann. Unterricht, der Schüler:innen mit widerständigen Materialien, handwerklichen Techniken und offenen Gestaltungsprozessen konfrontiert, schafft Bedingungen, unter denen diese Wissensform entstehen und erfahren werden kann. Der didaktische Transfer dieser Einsichten, konkret ausgearbeitet als Unterrichtsplanung für das Fach Bildnerisches Gestalten auf der Sekundarstufe II, ist im Anhang dokumentiert.

Die Grenzen dieser Untersuchung sind transparent zu benennen. Die Stichprobe umfasst fünf Kunstschaffende mit professionellem handwerklichem Hintergrund, eine Verallgemeinerung auf andere Kontexte ist nicht zulässig. Der Begriff *haptisches Denken* bleibt ein heuristischer Arbeitsbegriff, dessen weitere Erprobung, etwa in grösseren empirischen Studien, in interdisziplinären Kontexten oder in der Auseinandersetzung mit digitalen Materialitäten,

---

<sup>109</sup> Jenny, Joanna: Selbstinterview (2025) (siehe Anhang, S.65)

aussteht. Zudem eröffnet die Frage, wie *haptisches Denken* bei Menschen mit körperlichen Beeinträchtigungen zu denken wäre, eine wichtige Perspektive, die in dieser Arbeit nicht vertieft werden konnte.

Was diese Arbeit zeigt, ist, dass es einen Erfahrungsbereich gibt, der theoretisch lange schwer fassbar geblieben ist und der mit dem Begriffspaar *haptisches Denken* produktiv benannt und untersucht werden kann. Die Hände wissen etwas, das der Kopf allein nicht weiss, und dieses Wissen entsteht nicht im Stillen, sondern im Kontakt, im Widerstand, in der Bewegung. Es ist ein Denken, das die Welt nicht nur repräsentiert, sondern sie greifend begreift.

## 10 Bibliografie

Adamson/Bryan-Wilson 2016: Glenn Adamson und Julia Bryan-Wilson, *Art in the Making. Artists and Their Materials from the Studio to Crowdsourcing*, London 2016.

Aronson/Wilson/Akert 2004: Elliot Aronson, Timothy D. Wilson und Robin M. Akert, *Sozialpsychologie*, 4. Aufl., München 2004.

Barad 2007: Karen Barad, *Meeting the Universe Halfway. Quantum Physics and the Entanglement of Matter and Meaning*, Durham 2007.

Bennett 2024: Jane Bennett, *Lebhaftes Materie – eine politische Ökologie der Dinge*, Berlin 2024.

Bippus 2013: Elke Bippus (Hg.), *Kunst des Forschens. Praxis eines ästhetischen Denkens / Doing Knowledge. Das verkörperte Wissen in den Künsten*, Zürich/Berlin 2013.

Borgmann 1984: Albert Borgmann, *Technology and the Character of Contemporary Life. A Philosophical Inquiry*, Chicago 1984.

Boyle 1998: Marjorie O'Rourke Boyle, *Senses of Touch. Human Dignity and Deformity from Michelangelo to Calvin*, Leiden 1998.

Bryan-Wilson 2017: Julia Bryan-Wilson, *Fray. Art and Textile Politics*, Chicago 2017.

Charles 2023: David Charles, *The history of hylomorphism: from Aristotle to Descartes*. Oxford: Oxford University Press, 2023.

Crawford 2003: Alan Crawford, *Arts and Crafts Movement*, in: *Grove Art Online*, Oxford 2003, <https://www.oxfordartonline.com/groveart> (abgerufen am 5.3.2026).

Deleuze/Guattari 1976: Gilles Deleuze und Félix Guattari, *Rhizom*, Berlin 1976.

Dessoir 1892: Max Dessoir, *Über den Hautsinn*, in: *Archiv für Anatomie und Physiologie, Physiologische Abteilung*, 1892, S. 175–180.

Deuser 2009: Heinz Deuser, *Tonfeld und Selbst. Haptische Gestaltbildung als Therapie*, Köln 2009.

Deuser 2016: Heinz Deuser, *Der haptische Sinn. Beiträge zur Arbeit am Tonfeld*, 2016.

Dewey 1934: John Dewey, *Art as Experience*, New York 1934.

Drazin/Küchler 2020: Adam Drazin und Susanne Küchler (Hg.), *The Social Life of Materials. Studies in Materials and Society*, London 2020.

Gauntlett 2011: David Gauntlett, *Making is Connecting. The Social Meaning of Creativity, from DIY and Knitting to YouTube and Web 2.0*, Cambridge 2011.

Gibson 1979: James J. Gibson, *The Ecological Approach to Visual Perception*, Boston 1979.

Grunwald 2008a: Martin Grunwald (Hg.), *Human Haptic Perception. Basics and Applications*, Basel 2008.

Grunwald 2008b: Martin Grunwald, *Haptik und Tastästhetik*, in: Grunwald (Hg.) 2008a, S. 13–30.

Haraway 1988: Donna Haraway, *Situated Knowledges: The Science Question in Feminism and the Privilege of Partial Perspective*, in: *Feminist Studies* 14/3 (1988), S. 575–599.

Haupt 2002: Heinz-Gerhard Haupt (Hg.), *Das Ende der Zünfte. Ein europäischer Vergleich*, Göttingen 2002.

Heidegger 1954: Martin Heidegger, *Was heißt Denken?* Tübingen 1954.

Ingold 2013: Tim Ingold, *Making. Anthropology, Archaeology, Art and Architecture*, London/New York 2013.

Kat. Hannover 2019: *Kunst – Handwerk. Zwischen Tradition, Diskurs und Technologien*, hg. von der Kestner Gesellschaft Hannover, Ausst.-Kat., Wien 2019.

Lakoff/Johnson 1999: George Lakoff und Mark Johnson, *Philosophy in the Flesh. The Embodied Mind and Its Challenge to Western Thought*, New York 1999.

Lederman/Klatzky 2009: Susan J. Lederman und Roberta L. Klatzky, *Haptic object recognition*, in: *Scholarpedia* 4/8 (2009), S. 7231.

Lenger 1988: Friedrich Lenger, *Sozialgeschichte des deutschen Handwerks seit 1800*, Frankfurt am Main 1988.

Lorde 1984: Audre Lorde, *Uses of the Erotic: The Erotic as Power*, in: *Sister Outsider. Essays and Speeches*, Trumansburg, NY 1984, S. 53–59.

Merleau-Ponty 1966: Maurice Merleau-Ponty, *Phänomenologie der Wahrnehmung*, übers. von Rudolf Boehm, Berlin 1966 [frz. Orig. 1945].

Mills 1951: C. Wright Mills, *White Collar. The American Middle Class*, New York 1951.

Pallasmaa 2009: Juhani Pallasmaa, *The Thinking Hand. Existential and Embodied Wisdom in Architecture*, Chichester 2009.

Parisi 2018: David Parisi, *Archaeologies of Touch. Interfacing with Haptics from Electricity to Computing*, Minneapolis 2018.

Parker 1984: Rozsika Parker, *The Subversive Stitch. Embroidery and the Making of the Feminine*, London 1984 (Neuauf. London 2010).

Penny 2021: Simon Penny, *Sensorimotor debilities in digital cultures*, 2021.

Polanyi 1966: Michael Polanyi, *The Tacit Dimension*, London 1966.

Rogowski 2017: Gary Rogowski, *Handmade. Creative Focus in the Age of Distraction*, Portland 2017.

Ruskin 1851–1853: John Ruskin, *The Stones of Venice*, 3 Bde., London 1851–1853.

Schulz 2010: Knut Schulz, *Handwerk, Zünfte und Gewerbe. Mittelalter und Renaissance*, Darmstadt 2010.

Sennett 2008: Richard Sennett, *Handwerk*, aus dem Englischen von Michael Bischoff, Berlin 2008 [engl. Orig.: *The Craftsman*, New Haven/London 2008].

Tallis 2003: Raymond Tallis, *The Hand. A Philosophical Inquiry into Human Being*, Edinburgh 2003.

Thomas 2020: Zoë Thomas, *Women Art Workers and the Arts and Crafts Movement*, Manchester 2020.

Whitehead 1929: Alfred North Whitehead, *Process and Reality. An Essay in Cosmology*, New York 1929.

Wilson 1998: Frank R. Wilson, *The Hand. How Its Use Shapes the Brain, Language, and Human Culture*, New York 1998.

### **Interviews (unveröffentlicht)**

Dierauer 2026: Veronika Dierauer, Interview mit Joanna Jenny, 4. Februar 2026.

Galizia 2026: Jutta Galizia, Interview mit Joanna Jenny, 2. Februar 2026.

Jenny 2025: Joanna Jenny, Selbstinterview, 27. Dezember 2025.

Schmid 2026: Talaya Schmid, Interview mit Joanna Jenny, 5. März 2026.

Züsli 2026: Daniel Züsli, Interview mit Joanna Jenny, 21. Januar 2026.

## **Internetquellen**

ArtHist.net 2015: Alles bleibt anders – Handwerk als Gestaltung / Gestaltung als Handwerk, Tagungsbericht, 2015, <https://arthist.net/reviews/10658> (abgerufen am 05.03.2026).

Bakht D, Yousaf F, Alvi Z, Ali MKB, Khawar MMH, Munir L, Bokhari SFH, Qureshi MS, Raza M, Qureshi AA (2025) Assessing the Impact of Screen Time on the Motor Development of Children: A Systematic Review. *Pediatric Discovery* <https://onlinelibrary.wiley.com/doi/full/10.1002/pdi3.70002> (abgerufen am 13.4.26)

Budelacci 2024: Orlando Budelacci, KI-Tools verwenden und zitieren. Richtlinien für Studierende, HSLU Luzern 2024.

Bundesamt für Statistik 2025: Berufshauptgruppen nach Geschlecht, 2025, <https://www.bfs.admin.ch/bfs/de/home/statistiken/arbeit-erwerb/erwerbstaetigkeit-arbeitszeit/merkmale-arbeitskraefte/beruf-berufliche-stellung.assetdetail.36326389.html> (abgerufen am 25.03.2026).

Fischer 2006: Wolfram Fischer, Das Handwerk im Umbruch am Beginn des Industriezeitalters, in: Themenportal Europäische Geschichte, 2006, <https://www.europa.clio-online.de/essay/id/fdae-1324> (abgerufen am 27.03.2026).

HKB 2020a: Wulsttechnik, erklärt von HKB, KL, 2020, [https://materialarchiv.ch/de/ma:procedure\\_1303cfab-ffa3-4d10-8ecd-4a5bde0171d2](https://materialarchiv.ch/de/ma:procedure_1303cfab-ffa3-4d10-8ecd-4a5bde0171d2) (abgerufen am 27.03.2026).

HKB 2020b: Plattentechnik, erklärt von HKB, KL, 2020, [https://materialarchiv.ch/de/ma:procedure\\_bf3c3bea-334d-4324-9b66-088c5afede0b](https://materialarchiv.ch/de/ma:procedure_bf3c3bea-334d-4324-9b66-088c5afede0b) (abgerufen am 27.03.2026).

HKB 2020c: Daumentchnik / Pinching, erklärt von HKB, KL, 2020, [https://materialarchiv.ch/de/ma:procedure\\_2f4c190a-da84-4512-871a-9915eac15ad6](https://materialarchiv.ch/de/ma:procedure_2f4c190a-da84-4512-871a-9915eac15ad6) (abgerufen am 27.03.2026).

Hoffmann, Anna: Beschreibt ein Prinzip des Haptischen Denkens: <https://intense-impact.de/denken.html> (abgerufen am 15.12.2025)

ibW o. J.: ibW Höhere Fachschule Südostschweiz, Neues Angebot der ibW: Kunst und Handwerk, <https://ibw.ch/news/neues-angebot-der-ibw-kunst-handwerk> (abgerufen am 05.03.2026).

Kantonsschule Alpenquai: Lehrplan gültig ab 2021/22 (2016) MAR Bildnerisches Gestalten, [https://ksalpenquai.lu.ch//media/KSAlpenquai/Dokumente/dokumente/lehrplaene/MAR/BEI\\_BKD\\_DGym\\_Kantonsschule\\_Alpenquai\\_Lehrplne\\_MAR\\_2021.pdf?rev=c0bb982a13404ab9854dce61f4637f69](https://ksalpenquai.lu.ch//media/KSAlpenquai/Dokumente/dokumente/lehrplaene/MAR/BEI_BKD_DGym_Kantonsschule_Alpenquai_Lehrplne_MAR_2021.pdf?rev=c0bb982a13404ab9854dce61f4637f69) (abgerufen am 26.03.2026)

Kockel/Müller 2013: Titus Kockel; Klaus Müller: Geschichte des Handwerks Handwerk im Geschichtsbild (2013) [https://ifh.wiwi.uni-goettingen.de/site/assets/files/2548/ifh-studie\\_96.pdf](https://ifh.wiwi.uni-goettingen.de/site/assets/files/2548/ifh-studie_96.pdf) (abgerufen am 27.03.2026).

Komarek 2025: Eva Komarek, Material im Trend – Die Wiederbelebung der Keramik, in: Parnass. Kunstmagazin, 2025, <https://parnass.at/kunstmarkt/die-wiederbelebung-der-keramik> (abgerufen am 05.03.2026).

Marano, G.; Kotzalidis, G.D.; Lisci, F.M.; Anesini, M.B.; Rossi, S.; Barbonetti, S.; Cangini, A.; Ronsisvalle, A.; Artuso, L.; Falsini, C.; et al. The Neuroscience Behind Writing: Handwriting vs. Typing—Who Wins the Battle? *Life* 2025, 15, 345. <https://doi.org/10.3390/life15030345> (abgerufen am 13.4.26)

Penny o. J.: Simon Penny, Webseite, <https://art.arts.uci.edu/simon-penny> (abgerufen am 29.01.2026).

SRF 2023: Rollenbilder im Beruf – Warum die Maurerin und der Kita-Betreuer so selten sind, in: SRF News, 10. Juli 2023, <https://www.srf.ch> (abgerufen am 15.02.2026).

SRF 2025: Studie zur Internetnutzung: Schweizer verbringen im Schnitt einen Viertel des Tages im Netz (Bericht über die Studie World Internet Project Switzerland der Universität Zürich), <https://www.srf.ch/news/schweiz/studie-zur-internetnutzung-schweizer-verbringen-im-schnitt-einen-viertel-des-tages-im-netz> (abgerufen am 13.04.2026).

Varadarajan et al. 2021: Varadarajan, S.; Govindarajan Venguidesvarane, A.; Ramaswamy, K. N.; Rajamohan, M.; Krupa, M.; Winfred Christadoss, S. B., Prevalence of Excessive Screen Time and Its Association with Developmental Delay in Children Aged <5 Years: A Population-Based Cross-Sectional Study in India, in: *PLoS ONE* 16/7 (2021), e0254102, <https://doi.org/10.1371/journal.pone.0254102> (abgerufen am 13.04.2026).

ZDH 2024: Zentralverband des Deutschen Handwerks, Frauen im Handwerk, <https://www.zdh.de/ueber-uns/fachbereich-soziale-sicherung/frauen-im-handwerk/> (abgerufen am 3.02.2026)

# 11 Anhang

## 11.1 Didaktischer Transfer

### Thematischer Transfer

Die Abschlussarbeit untersucht haptisches Denken bei professionellen Kunstschaffenden: wie sie im Dialog mit Material denken, wie das Körpergedächtnis Wissen speichert und wie Materialeigenschaften den kreativen Prozess formen. Diese Erkenntnisse entstammen jahrelanger Übung, tiefer Materialkenntnis und routinierter Körperpraktiken. Für die Sekundarstufe II kann diese Komplexität nicht einfach repliziert werden. Vermittelbar ist das Grundprinzip: dass Denken nicht nur im Kopf stattfindet, sondern im Tun – im Anfassen, Prüfen, Scheitern und Neuanfangen.

Der thematische Transfer fokussiert drei Fragen: Was weiss die Hand, dass der Kopf (noch) nicht weiss? Was passiert, wenn Material widerspricht? Wann entsteht eine Idee – vor dem Machen oder im Machen?

Konkretisiert werden diese Fragen durch eine Aufgabe, die zwei gegensätzliche Materialien kombiniert: Ton und Metall. Ton ist weich, formbar, unmittelbar – er verzeiht Fehler und lädt zum Erkunden ein. Metall ist hart, widerständig, erfordert Kraft und Werkzeug – es setzt der Improvisation Grenzen und verlangt planerisches Denken. Diese Materialgegenüberstellung übersetzt das theoretische Konzept des «Materials als Gegenüber» in eine direkt erfahrbare Spannung.

Ziel ist die Herstellung eines Kerzenständers, der handwerkliche Präzision mit gestalterischer Freiheit verbindet. Er muss funktional (standfest, kippstabil), durchdacht gestaltet und aus beiden Materialien sinnvoll integriert sein. Diese Kombination simuliert die reale Praxis von Kunsthandwerk und Design, wo Material, Funktion und Form in einem ständigen Aushandlungsprozess stehen.

Ein weiterer Akzent liegt auf der Reflexion des eigenen Prozesses. Die SuS führen ein «haptisches Protokoll» – ein Notizheft, in dem sie beschreiben, wie sich das Material anfühlt, welche Assoziationen es auslöst und wo der Prozess stockt oder voranschreitet. Diese Protokolle machen das Implizite sichtbar.

Schliesslich ist das Thema gesellschaftlich relevant: Technisches und plastisches Gestalten mit analogen Materialien ist in den Lehrplänen zunehmend marginalisiert. Die Unterrichtseinheit versteht sich als bewusstes Festhalten an einer Praxis, die Denken mit dem ganzen Körper ermöglicht – und als Einspruch gegen ein Bildungsverständnis, das Wissen auf das Kognitive und Digitale reduziert.

### Medialer Transfer

Die Unterrichtseinheit arbeitet primär analog. Im Zentrum stehen Ton (oder Steinzeugmasse) und Metall. Ergänzend kann Gips als Erkundungsmaterial eingesetzt werden.

Werkzeuge für Ton: Unterlage, Modellierwerkzeuge (Schlingen, Holzspatel, Kämmen), Brennofen, Glasurfarben und Pinsel. Werkzeuge für Metall: Metallsäge oder Flex, Feilen,

Bohrmaschine, Hammer, Biegezangen, Schraubstock, LötKolben oder Schweissgerät, Kupfertreibhammer und Holzschüssel oder Sandkissen. Schutzausrüstung (Schutzbrille, Handschuhe) ist obligatorisch.

## **Vorausgesetzte und zu erarbeitende Fertigkeiten**

Auf Gymnasialstufe kann ein grundlegendes Materialverständnis vorausgesetzt werden. Folgende Fertigkeiten müssen jedoch eingeführt werden:

Ton/Keramik: Aufbautechniken (Wulst-, Platten-, Daumentchnik), Verbindungstechniken (Schlicker, Rillen), Trocknungs- und Brennprozess sowie Grundkenntnisse der Glasurtechnik. Metall: Sicheres Sägen und Feilen, Biegen mit Schraubstock, Bohren und Gewindeschneiden, Grundlagen des Weichlötens oder Schweissens sowie Kupferblech-Treiben als optionale Vertiefung.

Die Inputs erfolgen in kurzen Demonstrationen nach dem Prinzip «Ich mache, du schaust – du machst, ich begleite». Fehler werden als Erkenntnisquellen gerahmt. Sicherheit hat oberste Priorität.

## **Methodische und didaktische Überlegungen**

### Zielstufe

Die Einheit ist für das Schwerpunktfach Bildnerisches Gestalten im 4. Gymnasialjahr (ca. 17–19 Jahre) konzipiert. Im Alpenquai Lehrplan ist als Grobziel verankert: Analoge bildnerische Kompetenz in Theorie und Praxis erweitern durch Lerninhalte im Plastischen Gestalten in verschiedenen Materialien (Gips/Metall/Holz/Kunststoff/Ton/Stein). In einem Semester ist es kaum möglich, Techniken zu all diesen Materialien zu vermitteln. Der Lehrplan berücksichtigt den pädagogischen Aufwand und Zeitrahmen nicht ausreichend. Diese Arbeit soll den Stellenwert des technischen und textilen Gestaltens verdeutlichen und die Rahmenbedingungen für deren Aneignung verbessern.

### Lernziele

- Materialeigenschaften von Ton und Metall benennen, vergleichen und einschätzen
- grundlegende Verfahren der Keramik- und Metallverarbeitung sicher anwenden
- ein funktionales und ästhetisch durchdachtes Objekt entwickeln, das beide Materialien verbindet
- den eigenen Gestaltungsprozess dokumentieren und Entscheidungen begründen
- jene Momente beobachten, in denen Entscheidungen im Tun entstehen
- den Begriff des impliziten Wissens auf die eigene Erfahrung beziehen

## Unterrichtsphasen und -formen

**Phase 1 – Materialerkundung (1 Doppellektion):** Die SuS tasten, klopfen, biegen, drücken, riechen, verbinden und formen Ton und Metall und beginnen mit dem haptischen Protokoll.

**Phase 2 – Design und Konzeptentwicklung (1 Doppellektion):** Die SuS entwickeln ausgehend von ihrer Materialerfahrung ein Konzept für den Kerzenständer. Dabei sind sowohl Handskizzen als auch Material-Mockups aus Karton und Draht erlaubt und erwünscht. Die Lehrperson führt gezielte Impulsgespräche in Kleingruppen. Diese Phase verbindet Einzel- und Partner:innenarbeit mit gelenktem Unterrichtsgespräch.

**Phase 3 – Handwerkliche Umsetzung (4 Doppellektion)** Diese Phase gliedert sich in drei Teilphasen: Töpfern mit Keramik-Input (2 Lektionen), Metallbearbeitung mit handwerklichem Input (4 Lektionen) und Glasieren mit Glasur-Input (2 Lektionen). Die Unterrichtsform ist projektartige Werkstattarbeit mit direkter Instruktion für handwerkliche Techniken.

**Phase 4 – Reflexion und Präsentation (1 Doppellektion):** Die SuS präsentieren ihre Objekte und haptischen Protokolle. In einer moderierten Plenumsdiskussion werden Fragen wie «Wo war der Widerstand produktiv?» und «Wann entstand die Idee – vor oder im Machen?» verhandelt. Diese Phase arbeitet mit dialogischem Unterricht und Peer-Reflexion.

## Beurteilungskriterien

Handwerk und Prozess (40%): Sorgfalt und Sicherheit im Umgang mit Materialien, Qualität der Ausführung, Prozesshaftigkeit im Protokoll. Gestaltung und Konzept (40%): formale und konzeptuelle Qualität, Kohärenz der Materialverbindung, Originalität. Reflexion (20%): Tiefe und Differenziertheit der Reflexion. Die Beurteilung betont bewusst den Prozess gegenüber dem Produkt.

## **Kunstpädagogische Kontextualisierung**

Die Einheit verortet sich in einem Paradigma, das dem Bedürfnis der SuS entgegenkommt, ein Produkt zu kreieren und zugleich explorativ vorzugehen. Sie knüpft an die Tradition des erfahrungsbasierten Lernens an, wie sie John Dewey in «Art as Experience» (1934) definiert hat: Ästhetische Erfahrung entsteht nicht im Betrachten, sondern im gestaltenden Tun.

Die Einheit lässt sich in den Diskurs der «verkörperten Kognition» (embodied cognition) einbetten. Zentral ist Richard Sennetts «Handwerk» (2008): Handwerk ist nicht blosse Ausführung vorgefertigter Ideen, sondern ein eigenständiger Modus des Denkens und Erkennens.

Kunstpädagogisch relevant ist die Selbstwirksamkeitserfahrung: SuS, die erleben, dass ihre Hände etwas können und ein funktionales Objekt durch ihre Arbeit entsteht, machen eine im digital geprägten Schulalltag seltene Erfahrung. Die Einheit positioniert sich bewusst im Spannungsfeld von Kunst und Kunsthandwerk – ein Spannungsfeld, das seit der Reformpädagogik diskutiert wird. Das Bauhaus hat die Trennung von «freier Kunst» und «angewandtem Handwerk» explizit hinterfragt.

## **Kunsthistorische Kontextualisierung für die Zielstufe**

### Arts and Crafts Bewegung (ca. 1850–1920)

Entstand in England als Reaktion auf die Industrialisierung und rückte Materialehrlichkeit ins Zentrum. William Morris propagierte die Einheit von Kunst, Handwerk und Alltagsgegenstand.

*Christopher Dresser* (1834–1904) arbeitete an der Schnittstelle von Metallverarbeitung und industrieller Formgebung. Seine Teekannen zeichnen sich durch eine Formensprache aus, die Funktion und Material in den Vordergrund stellt.

*William De Morgan* (1839–1917) widmete sich der Keramik, insbesondere Lüsterglasuren und dekorativen Fliesen, und verband handwerkliche Präzision mit ornamentaler Bildsprache.

### Zeitgenössische Positionen:

*Lucie Rie* (1902–1995) gilt als eine der bedeutendsten Keramikerinnen des 20. Jahrhunderts. Sie entwickelte schlanke, präzise gedrehte Gefäße mit feinen Glasuren zwischen Handwerk und Hochkunst.

*Rebecca Horn* (1944–2024) setzte in ihren Installationen häufig Metall ein – als mechanische Apparatur, als Körper im Raum. Metall erscheint bei Horn nicht als starres Material, sondern als etwas Lebendiges.

Für die SuS empfiehlt sich eine Bildbetrachtung ausgewählter Werke. Diskussionsfragen:

Wie sieht man dem Objekt den Herstellungsprozess an? Was verrät das Material über

Entscheidungen im Tun? Inwiefern ist das Objekt ein Zeugnis des impliziten Wissens seiner Macherin?

## 11.2 Interviews

Die Interviews wurden lektoriert. Füllwörter, Wiederholungen und syntaktische Brüche wurden reduziert, ohne den semantischen Gehalt zu verändern.



Fotografie: Joanna Jenny; Daniel Züsli in seiner Werkstatt

### Leitfragen Interview mit Daniel Züsli

geführt von Joanna Jenny am 21.1.2026

#### 1. Kannst du dich kurz vorstellen?

Ich bin Daniel Züsli, gelernter Schreiner, danach habe ich die Holzbildhauerschule in Brienz absolviert und bin als Holzbildhauer auf Wanderschaft gegangen. Vor 4 Jahren habe ich noch den Bachelor Kunst und Vermittlung an der HSLU abgeschlossen und bin seit 2015 selbstständig als Holzbildhauer und Künstler.

#### 2. Was ist für dich Handwerk?

Ich glaube Dienstleistung für einen Zweck, also eine körperliche Betätigung, dass ein recht pragmatisches Ziel hat. Zum Beispiel ein Stuhl machen oder den Strom an den richtigen Ort legen. Klar messbare Dinge, welche ein Ziel haben und nicht einfach ins Blaue hinaus gehen.

Ein gutes Handwerk ist meist unsichtbar, das ist das Los eines Handwerkers, im Gegensatz zum Kunsthandwerk.

### 3. Was hat das Handwerk in deiner künstlerischen Praxis zu tun? Technik, Materialien, Arbeit, Ausstellungskontexten, was für ein Wert hat das Handwerk in deiner eigenen künstlerischen Praxis?

Eigentlich will ich mir schöne Arbeiten erdenken, nicht nur den Rezipienten glücklich machen. Eigentlich geht es mir darum, dass der Weg dahin toll ist. Ich habe das Gefühl, das ist sehr wichtig. Das Handwerk wird meist gebraucht für die Umsetzung meiner Kunst aber ich unterscheide, zwischen Holzbildhauerarbeiten und reiner Kunst arbeiten.

Ich habe das Gefühl, dass man in den handwerklichen Dingen gefangen ist, die man vielleicht schon kann oder gerne machen würde. Ich würde nicht auf die künstlerische Idee kommen, wie z.B bei denen ich vor Menschen stehen und gut sprechen müsste. Dann würde ich es so entwickeln, dass es jemand anderes macht. Dann interessiert es mich jedoch schon weniger, weil meine Arbeit bis auf das organisatorische nicht mehr enthalten ist.

Bei diesem geschnitzten Ofen aus Holz ist es schon so, dass ich Lust habe, ewig viele Stunden an einem Stück zu schnitzen. Es geht nicht nur darum, dass ich den Ofen geil und sinnvoll finde, sondern auch um die Tätigkeit selbst. Auch um den Weg zum Werk.

Vielleicht gefällt mir auch das Konstrukt des Künstlers, der seine Lebenszeit damit verbringt, alleine im Atelier herumzukratzen. Alle fragen sich, warum diese Person das macht. Das finde ich für eine Gesellschaft auch wichtig. Eventuell ist es ja doch möglich Handwerk ins Blaue hinaus «zum selbstzweck» zu praktizieren.

Den «Holzofen» würde ich nicht machen, wenn ich nicht an der HSLU-Kunst studiert hätte. Ich wäre nie auf diese Idee gekommen. Was man im Bachelor Kunst jedoch nicht hat, ist dass man sich mit etwas ewig lang beschäftigt. Die Wiederholung finde ich jedoch sehr wichtig und ist meist Teil meiner Arbeit, ich mag auch Serien. Das ist auch etwas, was das Handwerk auszeichnet. Dass man sich wiederholen darf. Und dass man Dinge perfektionieren darf.

### 4. Warum, bzw. anhand von welchen Eigenschaften hast du dich für das Material entschieden, mit dem du hauptsächlich arbeitest in deinem Fall Holz?

Die Frage ist ja, ob das Holz mit mir arbeitet oder ich mit dem Holz. In meinem Fall ist es recht biografisch geprägt, ich war als Kind immer auf dem Robinson-Spielplatz. Dort haben wir mit Schwartenbrettern Holzhütten gebaut. Danach habe ich Schreiner gelernt. Dort hatten wir auch mit Plastik, Alu und weiteren Materialien zu tun. Das Massivholz war das Tollste. Netteste und die Königsdisziplin. Dann bin ich dem nachgegangen und habe eine 3-jährige Ausbildung als Holzbildhauer gemacht. Ich hätte nie gedacht, dass ich einmal selbstständig werde. Sondern, dass es einfach eine Weiterbildung ist. Danach war es halt so cool, dass ich als Holzbildhauer auf Wanderschaft ging.

Ich blieb hauptsächlich beim Material Holz, da ein Leben nicht ausreicht, um den Umgang mit mehreren Materialien ganz zu beherrschen. Beziehungsweise, bis ich das Material so händeln kann, dass es mir Spass macht. Es ist halt ein riesiges Ding.

Ich bin zu nah am Holz dran, damit ich sagen kann, was für Eigenschaften ich am Holz toll finde. Ein Material ist so komplex, dass man sich ein Leben lang damit beschäftigen kann. Zudem bin ich nicht so privilegiert, dass ich mehrere Werkstätten und Werkzeuge für

unterschiedliche Materialien besitzen kann. Ich glaube ich hätte auch gut mit anderen Materialien intensiver arbeiten können, jedoch war Holz das erste, mit dem ich in Berührung kam und deshalb arbeite ich mit dem.

Zudem finde ich Holz ein sympathisches Material, das es nicht so teuer ist wie zum Beispiel Bronze, dass schon ohne Bearbeitung seinen Reiz hat. Was ich an der Holzbildhauerei mag, ist, dass das Material nicht viel Wert hat, ich arbeite viel mit 3. oder 4. Qualität von Holz, welche keine Sägerei haben will.

1–2-mal im Jahr schnitze ich auch Eis und da spüre ich die «Wow» Reaktion der Leute, ganz anders als beim Holz, wenn ein Material glitzert, löst es was ganz anderes aus.

Ich glaube, dass Holz braucht, etwas länger um es kennen und lieben zu lernen. Es ist der Schweizer unter dem Material. Es geht lange bis du mal Freunde bist, aber wenn du mal Freund bist, bleibst du befreundet.

Ausserdem habe ich fast keinen Abfall. Das ist schon ein sehr geiles Material. Das ist mega toll am Holz. Die Späne, die ich produziere, werden im Stall der Kühe eingestreut. Der Rest verbrenne ich hier im Ofen, um meine Werkstatt zu heizen.

#### 5. Steht bei dir am Anfang von einer künstlerischen Arbeit das Konzept oder lässt du dich intuitiv mit der Auseinandersetzung mit dem Material leiten?

Mittlerweile möchte ich lieber etwas länger denken, bevor ich eine Arbeit beginne, weil die Werkstatt voll ist mit Dingen, die ich mal gemacht habe. Das hier ist nicht alles. Ich habe noch einen 2 Raum, der «vollgemüllt» ist mit Dingen. Das landet dann trotzdem nicht sofort im Ofen, um zu heizen.

Es ist schon recht häufig so, dass ein Holzstück mitentscheidet, was und wie das Werk wird. Ausser bei Aufträgen suche ich mir ein passendes Holz und schneide es so zu wie es sein muss. Ich unterscheide es relativ stumpf zwischen Holzbildhauerei, Handwerk und freier Bildhauerei. In der Kunst, die bei mir eher konzeptuell ist, muss es auch nicht mit Holz zusammenhängen. Ich bin auch oft schon recht frei und nehme nicht jeden Auftrag an, wenn beispielsweise jemand ein klassischer Adler aus Holz geschnitzt haben möchte, verweise ich die Person auf einen Bildhauer, der dies anbietet oder zeig ihm ein Bild von einem Adler, den ich bestellen kann. Ich bin mir nicht zu schade für die Aufträge, meistens gibt es bei solchen Aufträgen jedoch eine grosse Diskrepanz zwischen der Vorstellung und was ich dafür investieren muss und dem was sie breit sind zu bezahlen.

Meist wollen sie etwas ähnliches, was sie schon von mir gesehen haben. Zum Beispiel einen «Ofen», den ich als konzeptionelles Kunstwerk erschaffen habe, würde ich auch als Auftrag machen und Wünsche des Kunden integrieren.

#### 6. Inwiefern verändert sich dein Denken, wenn du mit einem anderen Material arbeiten musst?

Es ist sehr kompliziert. Ich war in der Metallwerkstatt und merkte, dass es nicht so toll ist, aber es tut schon was, andere Materialien können neue Inputs geben oder du siehst stärken «deines» Materials.

Blechbögen finde ich sehr geil, da man sie biegen kann und sie dadurch sehr stabil werden. Solche Eigenschaften und Vorgänge finde ich spannend.

Ich habe jedoch schon das Gefühl, dass ich das Holz immer im Hinterkopf habe. Auch wenn eine Arbeit sinnvoller und effizienter wäre mit einem anderen Material umzusetzen mache ich es dennoch aus Holz. Ich glaube, du denkst in deinem Material, weil es dir am nächsten ist. Ich finde die Arbeit macht erst richtig Freude, wenn man das Material beherrscht und versteht, sonst ist jeder Arbeitsschritt anstrengender.

#### 7. Welche Bedeutung hat Haptik in deinem Arbeitsprozess im Vergleich zu den anderen?

Es fällt mir schwer dazu was zu sagen, da ich die Sinne nie isoliert wahrnehme. Ich höre und sehe ja gleichzeitig und weiss nicht was wann und wo zuerst ankommt. Jedoch ertappe ich mich immer wieder wie ich alles anfassen und spüren muss. Auch wenn das Holz beim Schnitzen einreisst, spüre ich es, bevor ich es sehe. Ich glaube vieles der haptischen Wahrnehmung geschieht unbewusst und ich glaube ich sehe es als zu selbstverständlich an. Ich habe wirklich Mühe diese Frage zu beantworten. Um ein Handwerk zu lernen, muss man viel zuschauen, wie es jemand anderes ausübt, und wenn man es dann selbst macht, geduldig mit sich selbst sein. Ich frage mich immer was mach ich anders, es ist schwierig zu schauen, wie fest jemand drückt, klar gibt es Indizien, wenn der Fingernagel sich verfärbt, ob er mehr oder weniger drückt. Aber schlussendlich muss man es selbst machen, ausprobieren, spüren und tausendmal machen und dann weiss es irgendwann eher deine Hand als du selbst.

#### Würdest du das noch machen, wenn du blind wärst?

Nein ich glaube dann würde ich eher mit Ton modellieren, also Additive Bildhauerei (Plastik)es sind dann bei der skulpturalen subtraktiven Bildhauerei (Skulptur) schon zu viele komplexe Schritte, bei dem das visuelle Feedback sehr wichtig ist.

#### 8. Inwiefern schreiben sich bestimmte Arbeitsabläufe in deinen Körper ein? Wiederholende Bewegungen, Kraftanwendungen, Techniken, Kompetenzen? Wiederholende Bewegungen, die du immer machst?

Es ist coolerweise relativ viel verschiedenes Zeug. Bei Filigraneren arbeiten, sitze ich auf dem Hocker und drehe mit der einen Hand das Werkstück. Wenn man von Hand schnitzt, bremst man mit der einen Hand und mit der anderen gibt man Gas. Es ist ein stetiges Klemmen, du drückst nicht mit beiden Händen nach vorne.

Ich arbeite meist mit dem Eisen in der linken Hand und dem Klüpfel in der Rechten, es ist ein bisschen doof, dass ich den Klüpfel nicht mit beiden Händen brauchen kann und mich so spastisch anstelle, wenn ich es mit links versuche, da merkt man, was für Wissen im Körper gespeichert ist. Oft wäre ich froh ich hätte es von Anfang an mit beiden Händen gelernt, es wäre an einigen Stellen schon praktisch, bei denen ich, denn Klüpfel nun über dem Kopf führen muss. Ich bin mir nicht sicher, ob das das Hirn oder der Körper es lernen müsste. Das Hirn lässt es nicht zu, dass ich es lernen will. Das Hirn sagt immer, ich mache es auf die andere Seite. Du kannst es auf die andere Seite besser.

Als Steinbildhauer lernt man eher den Klüpfel mit beiden Händen präzise zu schwingen, das kann mein Körper nicht gut. Ich kann mit beiden Händen Ornamente mit dem Schnitzmesser schnitzen

9. Beschreibe dein Verhältnis, in dem dein Denken und dein körperliches Machen zueinanderstehen.

Es ist ein Wechselspiel Pendel und Ping Pong. Wahrscheinlich unbewusst noch viel schneller. Bewusst denkt man was aus, probiert und denkt dann wieder unbewusst passiert das wahrscheinlich noch viel mehr. Das Konzept ist meist nur so lange schön, bis es in die Umsetzungsphase geht und man merkt wie viele Kompromisse man eingehen muss. Jede Skulptur endet, mit tausend Möglichkeiten wie man sie anders hätte machen können.

Es ist noch lustig, wenn ich was filigranes schnitze und ein Fehler passiert es bricht was ab oder reißt ein, streiche ich mit dem Finger darüber und halte den Finger darauf als hätte man sich selbst verletzt. Als könnte man es bremsen oder heilen, es ist wie eine Vermenschlichung des Materials.

10. Wie verstehst du den Begriff *haptisches Denken* und inwiefern hat er etwas mit deiner Arbeit zu tun?

Die körperlichen Bewegungen, Muskeln... Ja, aber zum Beispiel der Geruchsinn, der katapultiert mich direkt in die Kindheit. viel direkter als der Sehsinn. Der wird nicht noch einmal im Hirn umgeleitet. Er geht an einen anderen Ort direkter. Ich habe das Gefühl, beim Tasten bist du an einem ähnlichen Punkt. Dass es auch so verdammt direkt ist.

Ich denke das haptische Denken ist, wenn der Körper selbst lernt, ohne intellektuelle Umwege. Ich weiss nicht, wie schnell das Wechselspiel Kopf-Körper (sofern ich das unterscheiden kann) gibt.-Das geile ist ja, dass gewisse Dinge schneller gehen oder überhaupt möglich sind, weil es unser Körper automatisiert hat. Also ich finde Routine und Wiederholungen etwas mega Tolles. Ohne Routine würden alltägliche Handlungen viel länger gehen.

Ich weiss nicht, ob ich mit Haptik noch etwas dazu denke, ich stelle es mir schwieriger vor als beim Visuellen noch was dazu zudenken oder sich vorzustellen. Jedoch glaube ich beim haptischen sind viele Erfahrungen schon gespeichert, es wurde bereits Vordenkleistungen gemacht. Ich finde den Begriff schwierig zu beschreiben und zu verstehen, für mich müsste beim Denken wie noch was dazukommen. Für mich gibt es ein Riesenunterschied zwischen *haptischem Denken* und *verkörpertem Wissen*. Du separierst das haptische von den anderen Sinnen, dadurch wird es sehr spezifisch ich denke erst das Wechselspiel der Sinne lösen auch Denkprozesse aus.

### 11. Welche Rolle spielt für dich das haptische Erleben angesichts unserer postdigitalen Gegenwart?

Für mich gibt das haptische ein sehr direktes Feedback. Zum Beispiel bei der Tastatur brauche ich dieses Feedback sehr, wenn es nur eine Glasplatte ist, wüsste ich nicht wo ich bin mit den Händen, auch Tasten, die oben und unten sind, brauche ich, um nicht zu schauen, ob es jetzt wirklich gedrückt hat. Mir gibt das haptische brutal Sicherheit, wenn ich weiss die Kaffeetasse am Morgen sich noch gleich anfühlen. Für mich wäre es der Horror, wenn es sich plötzlich, wie ein Eisklotz oder Wabbelig anfühlt. Es gibt der Welt einen fixen Wert, auf den ich zählen kann. Wenn mein Handy ein Update machen will, möchte ich das möglichst lange nicht machen, weil dann plötzlich die Welt nicht mehr gleich ist. Ich glaube, dass haptische erdet und entspannt mich. Das ist beim Holz relativ cool, es ist ein Grundprodukt, ein gewachsenes Naturprodukt, deren Prozess viel verständlicher ist als zum Beispiel bei einem Metall, bei dem man das Erz noch aufwändig bearbeiten muss, um das Material herzustellen. Ich empfinde es als Freiheit, dass ich in der Welt wirklich was bewirken kann, bei dem man nicht nur ein Teil davon ist. Ich denke, was viele die nicht so handwerklich unterwegs sind auch beneiden. Ich finde es toll, dass ich alles machen darf als Künstler und Holzbildhauer, vielleicht auch ein Grund weshalb ich nicht mehr Schreiner bin, der oft nur einen Zwischenschritt mach und nicht der gesamte Prozess bis zum Endprodukt. Manchmal denke ich es wäre auch cool mal noch ein Schnitzmesser selbst zu machen, um zu begreifen und nachvollziehen, wie es funktioniert. Ich denke das gibt Zufriedenheit und vorsichtig gesagt eventuell auch bisschen stolz.

### 12. Inwiefern gibt es deiner Meinung nach Grenzen oder auch Abgrenzungen zwischen Kunsthandwerk und Kunst?

Für mich persönlich muss Kunst noch was dazu tun, irgendein neuer Gedanke oder auch Technik, welche der Welt was hinzufügt.

Kunsthandwerk finde ich schwierig zu definieren oder abzugrenzen. Da sich die Definition sehr mit der Zeit verändert. Ein Schmied der als Handwerker angeschaut wurde, konnte im 16 Jhd. ein Akanthus Blatt schmieden, was ein «Kunsthandwerker» von heute nicht mehr hinbekommt. Oder wie ich es bereits am Anfang beschrieben habe, Handwerk ist ein Auftrag mit klarem Ziel und definierten Normen, bei dem man nicht mehr gestalten muss.

Und beim Kunsthandwerk könnte man es so definieren, dass es immer noch ein klares Ziel hat aber auch ein Gestaltungsspielraum hat, bei dem man Eigenheiten integrieren kann.

In der Kunst finde ich es dann eben toll, dass ich nicht gestalten muss, da es nicht darum geht zu dekorieren.

Grundsätzlich finde ich Kunst ein blöder Begriff, da er zu wenig genau ist.

## Leitfragen Interview mit Veronika Dierauer

geführt von Joanna Jenny am 4.2.2026



Fotografie: Joanna Jenny; Veronika Dierauer in ihrem Atelier

### 1. Kannst du dich bitte in zwei bis drei Sätzen vorstellen? Nennst du dich selbst Künstlerin oder Bildhauerin?

Ich würde sagen, ich bin Bildhauerin, aber ich bin nicht so eine klassische Steinbildhauerin, wie sie hier in der Schweiz gesehen wird. Ich habe das Handwerk gelernt und das ist so zu sagen, Mittel zum Zweck für die künstlerische Tätigkeit. Aber das Material, der Stein, obwohl ich auch zu anderen Materialien greife, ist mir schon am nächsten.

### 2. Was ist für dich Handwerk?

Handwerk ist Können, ist das, was ich im Kopf habe, umsetzen können. Es ist Vertrauen in mich selbst. Auch wieder Mittel zum Zweck und auch Stolz. Schlussendlich das Werk selbst realisieren zu können. Es ist mir sehr wichtig, dass ich es selbst ausführen kann. Ich kann zwar nicht ganz alles selbst ausführen, da ich z.B. keine Giesserei habe, jedoch werde ich sehr erfinderisch und versuche es auch mit improvisierten Mitteln umzusetzen. Alles, was geht, will ich selbst ausführen, es gibt mir auch Freiheit, selber auszuführen und nicht in Auftrag zu gehen.

### Hat das Handwerk für dich immer auch eine Art qualitative Massstäbe?

Das hat mit dem eigenen Anspruch zu tun. In der Bildhauerei gibt es sehr unterschiedliche Ansprüche. Manche sind zufrieden, wenn sie einen Abend einfach nur gespitzt ist und noch im Rohen Bereich und das finde ich auch mega toll. Bei mir ist es aber so, dass ich sehr weit gehe, fast schon exzessiv, um die Oberfläche zu glätten. Irgendwann habe ich dann einfach genug, weil ich merke, wie intensiv das ist. Jedoch muss es für mich im Detail stimmen.

Es geht mir nicht darum, hyperrealistisch zu arbeiten, das ist mir zu eng. Ich lasse mir gewisse Freiheiten, aber ich habe einen hohen Qualitätsanspruch. So, wie ich mir das vorstelle, möchte ich es zeigen. Das hat auch mit Klarheit zu tun. Ich mache nicht aus einem Zufall einen Arbeitsabschluss, sondern ich beende eine Arbeit genauso, wie ich sie mir vorstelle.

### 3. Was hat das Handwerk mit deiner künstlerischen Praxis zu tun oder was hat es für einen Stellenwert in deiner künstlerischen Praxis?

Ich weiss, was die Möglichkeiten von Werken sind. Meine Werke sind meistens nachhaltig, also nicht ephemere, die Beständig sind. Das Material ist mir auch wichtig. Mit dem Werk, wie gesagt, ich weiss, was die Möglichkeiten sind. Also das ist für mich wichtig. Ich denke nicht nur etwas aus und muss es jemand anderem in die Hände geben. Ich kann es 1 zu 1, so wie ich es möchte, direkt ausführen.

### 4. Warum und anhand von welchen Eigenschaften hast du dich für das Material entschieden? Also jetzt in deinem Fall Stein, mit dem du hauptsächlich arbeitest.

Also ich bin seit 30 Jahren am Stein tätig. Ich habe mich vom ersten Moment an verliebt in diese Arbeit. Ich bin nicht hergeführt worden, sondern es war ein Zufall, dass ich zum Stein gekommen bin. Ich war vom ersten Moment an voll begeistert. Es ist auch ein Widerstand, es hat eine Beständigkeit, es holt einen an den Boden und erdet einem. Er ist auch wahnsinnig ehrlich. Man kann ihm nichts vormachen, man kann keine Fakes erzählen. Es ist einfach eins zu eins.

Es ist auch die Stille, die man hat. Ich bin eher ein ruhiger Mensch.

Es ist auch wie ein guter Partner. Manchmal ist er auch sehr streng. Wenn man ihn stresst, dann lässt er spüren. Dann passiert ein Unfall, ein Missgeschick. Da muss man auch dazustehen. Das ist, wie gesagt, eins zu eins.

Was mir auch gefällt, ist, dass er auch beständig ist. Er wird uns über mehrere Jahrhunderte wahrscheinlich überleben. Mir gefällt das einfach so vom Denken, vom Zeitdenken. Wir sind nur eine Mücke im ganzen Universum. Es ist wie ein Zeitsprung. Irgendwie kann ich mir vorstellen, dass es ist wie eine Zeitreise, dass jemand in ein paar hundert Jahren genauso hier stehen wird. Und wir sind vergessen. Es geht nicht darum, mich wichtig zu machen, sondern ich finde es einfach ein schöner Gedanke.

### 5. Ist das bei dir am Anfang das Konzept oder lässt du dich oft intuitiv vom Material leiten?

Ich gehe klar mit dem Konzept dahinter. Das heisst, mit einem Modelle – Ich habe auch schon ohne Modelle gearbeitet. Es gibt Leute, die das können, so intuitiv sich leiten lassen. Das ist nicht mein Weg, das habe ich herausgefunden.

## 6. Was denkst du, wenn du mit dem Material arbeitest?

Es ist eine grosse Zufriedenheit. Es ist ein Glücksgefühl. Es ist viel Raum da, um zu träumen. Es geht auch sehr langsam, dadurch hat man viel Zeit. Aber man muss extrem bei der Sache sein. Es kann jederzeit etwas falsch entschieden werden. Man muss sehr klar sein, man kann nicht zu fest träumen. Man kann innerhalb von zwei Minuten alles zerstören, wenn man mit der Flex zu weit reinschneidet

Und dann empfindest du immer noch Zufriedenheit? Oder hast du dann auch Frustration?

Dann ist es sehr frustrierend, aber mittlerweile habe ich die Erfahrung gesammelt, wie ich damit umgehen kann. Und zwischendurch ist es auch streng. Ich arbeite hier draussen und manchmal ist es auch kalt oder vielleicht feucht. Der Körper, ich bin jetzt 52, macht immer noch gut mit. Aber es ist auch streng. Aber ich bin abends extrem zufrieden. Es ist noch speziell ist, ich habe schon andere gefragt, ob es ihnen gleich geht, sie haben jedoch verneint. Mir läuft das Wasser im Mund zusammen. Wenn ich das Material sehe, ich habe richtig Lust darauf.

Wenn du jetzt mit anderem Material arbeitest, wie verändern sich dort dein Denken und Gefühle? Wenn du ein Modell machst aus Gips oder aus Kunststoff, hast du dann nicht diese Zufriedenheit?

Es ist dann Mittel zum Zweck. Ich visualisiere mein Projekt. Es ist auch sehr spannend. Es ist dann nicht nur ein Ausführen, sondern auch am Ertasten, wie die Form sein wird. Du bist in einem grossen Spannungsfeld von Kreativität. Wie löse ich das? Also das Rätsellösen. Das Material spielt auch schon eine Rolle. Gips an sich hat niemals die Ausstrahlung, die der Stein hat. Das ist für mich wirklich nur eine Zwischenschritt.

Und wie ist es mit Ton, den man wirklich modellieren und formen kann, das wäre ein Gegensatz zu den Eigenschaften des Steins?

Vom Haptischen her ist das eine wahnsinnig schöne Arbeit. Es fühlt sich sehr gut an, weil das Material weich ist und man es immer wieder verändern kann. Beim Stein bist du immer mit dem Werkzeug verbunden, du bist ja nicht direkt mit den Händen am Material. Im Ton ist das anders, das empfinde ich als etwas sehr Nahes, es ist jedoch auch hier für mich nicht das Endprodukt, sondern geht nur um die Formfindung.

## 7. Welche Bedeutung hat die Haptik in deinem Arbeitsprozess im Vergleich zum anderen Sinn, wenn du am Stein arbeitest?

Das Ertasten einer Form ist wie das Schauen. Für mich ist die Oberfläche des Werks dementsprechend wichtig. In meiner Arbeit darf man das Objekt meistens anfassen, es ist sogar das Bedürfnis. Ich finde es sehr wichtig, dass man es anfassen kann. Ausser bei dieser Blei Skulptur, die sollte man nicht anfassen oder abschlecken.

8. Inwiefern schreiben sich bestimmte Arbeitsabläufe, wiederholende Bewegungen, Kraftanwendungen und Techniken im Körper ein? Gibt es das, dass du fünf Stunden lang genau dieselbe Bewegung machst? Welche Arbeitsabläufe hast du im Durchschnitt?

Das ist abhängig vom Stand der Skulptur. Am Anfang ist es eine sehr grobe Arbeit mit der Fräse und am Schluss ist es nur noch das Schleifen, also noch mit dem Eisen arbeiten. Ich finde eigentlich alles ist körperlich anstrengend. Also vom sehr Groben, bist du fast noch ein bisschen mehr in der Aktion. Als wenn du dann am Schluss so fein arbeitest, finde ich, ist die Körperhaltung angespannter und das finde ich auch anstrengend.

Aber ich wechsele natürlich auch immer ein bisschen ab. Wenn ich lange stehe, schaue ich, dass ich weiter unten bin. Wenn ich hinsitze, schaue ich, dass meine Rücken und die Körperhaltung gut sind. Es ist auch Teil der Ausbildung zu lernen mehr mit den Beinen zu arbeiten, um den Rücken zu entlasten.

9. Wie ist dein Verhältnis zwischen deinem Denken und deinem körperlichen Arbeiten? Wie steht das zueinander?

Es gibt mir Freiheit, wenn ich das was ich ausdenke realisieren kann. Mein Körper ist in dem Sinne auch ein Werkzeug und ermöglicht mir, das, was ich mir im Kopf ausdenke, zu realisieren. Ich bin extrem dankbar, dass ich einen guten Körper bekommen habe, der mir das erlaubt. Es ist nicht selbstverständlich, was ich da mache und kann.

10. Wie stehst du zum Begriff *haptisches Denken*? Inwiefern hat das etwas mit deiner Arbeit zu tun?

*Haptisches Denken* ist für mich die Verbindung von den Gedanken mit dem Tastsinn, dass man das fühlt, was man sieht. Für die Erfassung von 3D ist das Haptische sehr wichtig.

Es hat auch mit Erfahrung zu tun, viele Erfahrungen mit dem Tastsinn die man als Kind macht schaffen es sich Dinge wie zum Beispiel Haare auch nur schon durchs Denken zu erahnen, wie es sich anfühlt. Es ist denke ich wichtig bereits als Kind schon viel auszuprobieren und anzufassen.

11. Welche Rolle spielt für dich das haptische Erleben angesichts unserer postdigitalen Gegenwart?

Digitalität ist super Werkzeug auch die KI doch bei mir eher im Hintergrund. Klar, ich brauche die digitalen Medien ja auch. Aber das reale Leben, das Anfassen, das Arbeiten und das Körperspüren, das ist für mich die Realität. Das ist mir einfach viel näher. Das reale Leben muss man spüren können, ich würde verkümmern, wenn ich nur im Digitalen leben würde. Eine Skulptur kann man nicht nur auf einem Bild wahrnehmen und begreifen, das sagt ja das Wort in sich schon. Die digitale Welt ist für mich ein Mittel zum Zweck aber wirklich 2. rangig.

## 12. Inwiefern gibt es in deiner Meinung nach Grenzen oder Abgrenzungen zwischen Kunsthandwerk und Kunst?

Also bei den Bildhauern wird das noch schnell zum Kunsthandwerk eingestuft. In dem Sinne, dass man einfach nur ausführt. Aber bei den Bildhauern ist es auch so, dass du auch noch künstlerische Aktionen einbringen musst. Es ist nicht nur Handwerk. In der Kunstwelt wirst du als Steinbildhauer gerne als Handwerker abgetan.

Das kommt jedoch darauf an, was du mit deinen Arbeiten machst. Wenn du jetzt Grabstein machst, dann ist das ja auch eine Dienstleistung oder ein Werk für die Hinterbliebenen. Aber du musst dich ja auch thematisch mit diesen Personen auseinandersetzen und zum Beispiel das Relief gestalten. Und da bist du sehr wohl auch herausgefordert, künstlerisch tätig zu sein, also in dem Sinne Ideen zu haben und das umzusetzen.

Das Handwerk ist für mich ein Mittel zum Zweck und die Freiheit und Möglichkeit zu haben, umzusetzen was ich mir vorstelle.

## Leitfragen Interview mit Jutta Galizia

geführt von Joanna Jenny am 2.2.2026



Fotografie: Joanna Jenny; Jutta Galizia mit selbstgetöpferem Kelch

### 1. Kannst du dich kurz vorstellen?

Ja, ich bin Jutta Galizia. Meine Hauptausbildung ist Keramikerin EFZ, das war eine Fachklasse, die ich gemacht habe. Früher wurde der Beruf Keramikmalerin oder Töpferin getrennt gelernt, heute ist es Keramikerin, man lernt eigentlich alle Techniken, die es gibt – natürlich nicht alle, aber sehr viele.

Ich bezeichne mich eigentlich mehr als Künstlerin, weil ich nicht mehr so intensiv in der Keramik arbeite. Gleichzeitig habe ich das Handwerk gelernt, deshalb nenne ich mich auf meiner Webseite Keramikerin und Künstlerin.

### 2. Was ist für dich Handwerk?

Wenn ich logisch darüber nachdenke, ist Handwerk das, was man mit den Händen macht. Also von der Hand. Automechaniker:innen sind dann eigentlich auch Handwerker:innen. Und «Werk» ist einfach das, was entsteht.

Für mich ist wichtig, dass etwas nicht maschinell hergestellt ist. Wenn etwas 3D-gedruckt ist, ist es für mich weniger Handwerk. Handwerk ist für mich wirklich das Machen mit den Händen.

### 3. Welche Rolle spielt Handwerk in deiner künstlerischen Praxis?

Bei mir ist es so, dass ich teilweise Keramik mache, um Geld zu verdienen, zum Beispiel Gebrauchskeramik oder Deko-Objekte. Das ist eher handwerklich.

In meiner letzten Performance habe ich die uralte Technik des Töpfers an der Drehscheibe verwendet. Ich habe aber bewusst versucht, das Handwerk zu «verlernen» oder falsch zu machen. Ich habe zugelassen, dass das Material mich beherrscht und nicht umgekehrt.

In dieser Arbeit hatte das Handwerk einen grossen Stellenwert. Aber oft mache ich auch Keramik einfach zum Spass. Oder Postkarten, das ist eher wie Backen oder Dekorieren, aber auch das ist für mich Handwerk.

### 4. Warum, bzw. anhand welcher Eigenschaften hast du dich für das Material entschieden, mit dem du hauptsächlich arbeitest?

Als Kind wollte ich immer mit den Händen etwas machen und Material formen. Ton hat für mich eine tolle Qualität, weil er so plastisch ist. Man kann fast alles machen, was man sich vorstellen kann.

Ich sehe das auch in Ausstellungen: Es gibt eine unglaubliche Vielfalt in Ton und Keramik, mit verschiedenen Erden, Farben und Formen.

Der Brennprozess ist auch speziell. Ein Holzofenbrand ist ein ganz anderes Erlebnis als ein elektrischer Ofen. Mehrere Tage am Feuer zu sein, in einer Gruppe, das ist etwas, das ich gerne wieder machen würde.

Die Verwandlung vom weichen Ton zum dichten, gesinterten Material ist faszinierend. Und das Erdige hat für mich etwas sehr Körperliches.

Ich habe auf meiner Webseite geschrieben, dass in der Keramik das Kind in mir herauskommt. Mit einem dreckigen, erdigen Material zu arbeiten, tut mir gut, besonders in Phasen, in denen ich mich unsicher fühle. Ein Stück Ton in die Hand zu nehmen, zu klopfen, zu formen – das gibt mir ein Gefühl von Bodenhaftung.

### 5. Steht bei dir am Anfang eher ein Konzept oder das Material?

Es ist eine Mischung. In der Schule haben wir sehr konzeptorientiert gearbeitet. Man musste ein Konzept schreiben, das wurde beurteilt, und dann bekam man ein Go.

Beim Diplom in der Keramikfachklasse hatte ich ein grobes technisches Konzept, aber die Formen entstanden im Prozess. Oft habe ich zuerst Formen gedreht und erst später entschieden, was daraus wird.

In meiner freien Praxis ist es manchmal schwierig ohne Anhaltspunkt zu beginnen. Dann drehe ich etwas oder setze Formen zusammen und schaue, was entsteht.

Bei Papier und Farbe arbeite ich viel spontaner. Ich lasse mich treiben, male Tapeten ohne Konzept. Bei Keramik spielt Technik eine grössere Rolle, aber ich lasse mich auch vom Material leiten.

### Welche Gefühle entstehen beim Arbeiten mit Keramik?

Es gibt Frustration, wenn etwas nicht funktioniert, und Freude, wenn es gelingt. Beim Arbeiten mit Ton gibt es viele Handlungen: Schneiden, Kugeln schlagen, Drehen. Das Kugelschlagen kann auch etwas Aggression abbauen.

Wenn etwas zusammenfällt, kann das auch lustig sein. Ich habe gelernt, zuzuhören, was das Material macht, und den Druck loszulassen, dass alles perfekt sein muss.

In Phasen, in denen ich mich wenig spüre, gibt mir der Ton ein Gefühl von Boden unter den Füßen. Kein anderes Material gibt mir das so stark.

### 6. Inwiefern verändert sich dein Denken, Vorgehen, Gefühl, wenn du mit anderen Materialien arbeitest?

Mit Holz und Metall habe ich eher Berührungängste, besonders wegen Feuer und Technik. Glas hingegen mag ich sehr, das könnte mein zweites Material sein.

### 7. Welche Rolle spielt Haptik in deinem Arbeitsprozess?

Haptik ist sehr wichtig. Beim Formen spüre ich das Material und begreife es mit den Händen. Das Begreifen ist für mich zentral.

Ich habe einmal eine Performance gemacht, bei der ich einen Turm um mich herum aufgebaut habe. Die Spuren der Hände und das Greifen waren Teil der Arbeit. Ich wollte im Material verschwinden und wieder herauskommen.

Ich fände es spannend, Objekte zu machen, die man berühren darf, weil ich es ermüdend finde, dass Kunst oft nur visuell ist.

### 8. Wie schreiben sich Techniken und Bewegungen in deinen Körper ein?

In der Fachklasse habe ich gelernt, in die Knie zu gehen bei Heben von schweren Dingen, das ist mir sehr geblieben. Wir mussten oft schwere Rohstoffe tragen. Beim Arbeiten mit grossen Objekten merkt man, wie viel körperliche Kraft nötig ist. Beim Drehen lernt man, das Körpergewicht einzusetzen. Jede Person entwickelt eigene «Griffe». Es gibt viele Wege, zum Ziel zu kommen, und das ist schwer zu lehren. Man übernimmt auch Bewegungen von Lehrpersonen, jedoch ist es sehr schwer genau nachzuvollziehen, wie sie die Griffe einsetzten und mit welcher Kraft. Ich finde es deshalb sehr schwierig das Drehen an der Scheibe anderen zu vermitteln.

### 9. Wie ist das Verhältnis zwischen Denken und körperlichem Arbeiten?

Wenn ich frustriert bin, kommen Zweifelgedanken. Wenn ich im Flow bin, höre ich fast auf zu denken. Gedanken sind dann im Hintergrund. Es fühlt sich meditativ an.

### 10. Was bedeutet für dich *haptisches Denken*?

Ich finde das Wort Begreifen schön, weil es Denken und Greifen verbindet. Wenn ich mit Ton arbeite, gehen meine Hände oft automatisch. Ich muss nicht bewusst sagen, was ich tun soll. Es ist wie ein Wissen in den Händen. Ich vertraue darauf. Das würde ich als *haptisches Denken* beschreiben.

### 11. Welche Rolle spielt Haptik in unserer digitalen Zeit?

Ton ist ein Gegenpol zum Digitalen. Das Digitale ist für mich nicht greifbar, Ton kann man schlagen und spüren. Es gibt mir Halt.

Viele Menschen haben ein Bedürfnis, mit den Händen etwas zu formen. Ich glaube, das ist ein Gegenpol zur digitalen Welt.

### 12. Inwiefern gibt es deiner Meinung nach Grenzen (oder auch Abgrenzungen) zwischen Handwerk, Kunsthandwerk und Kunst?

Wenn jemand zum Beispiel Filzhüte herstellt und sie auf einem Mittelaltermarkt verkauft, würde ich das eher als Handwerk bezeichnen. Das ist stark an eine Technik gebunden – man filzt Hüte mit einer traditionellen Methode.

Wenn aber jemand Hüte aus Zeitungspapier faltet, sie bemalt, lackiert oder mit ungewöhnlichen Materialien arbeitet, dann würde ich eher von Kunsthandwerk sprechen. Das ist innovativer, experimenteller, vielleicht auch mit Recycling oder einem klaren gestalterischen Anspruch verbunden.

Handwerk ist für mich stärker an Technik und Funktion gekoppelt, während Kunsthandwerk die Technik nutzt, um etwas Eigenständiges, Gestalterisches oder Konzeptuelles zu entwickeln. Wenn ich an Kunst denke, wären das Hüte aus Dingen, die man eigentlich nie als Hüte verstehen würde – zum Beispiel aus gestapelten Tellern oder anderen Alltagsobjekten. Also Objekte, die die Idee von «Hut» hinterfragen und als künstlerisches Statement funktionieren. Handwerk ist für mich eher funktional, zum Beispiel Löffel oder Hüte. Kunsthandwerk ist innovativer, mit künstlerischem Anspruch.

Kunst ist etwas anderes, es muss nicht technisch perfekt sein. Aber ich finde, man sollte Respekt vor dem Handwerk haben. Es nervt mich, wenn Hobby-Keramiker:innen professionelle Arbeit entwerfen. Das Handwerk braucht Zeit und Ausbildung. Ich finde spannend, dass man Technik nicht perfekt beherrschen muss, um Kunst zu machen, aber man sollte wissen, was man tut.

## Leitfragen Interview mit Talaya Schmid

geführt von Joanna Jenny am 5.3.2026



Fotografie von Talaya im Atelier. Credits Fotografie: Urs Jaudas.

### 1. Kannst du dich kurz vorstellen?

Ich bin Talaya Schmid. Ich arbeite als selbstständige Künstlerin. Wobei ich den Begriff *selbstständig* eigentlich etwas irreführend finde – ich lebe von meiner Kunst, aber immer in einem Netzwerk von Menschen, das das erst ermöglicht. Ich habe zwei Hauptbereiche: Textilkunst, vor allem mit der Tufting-Technik, und Performance. Die beiden verschmelzen immer mehr. Mittlerweile kann ich eigentlich keine Performance machen, ohne dass ein Teil meiner Textilarbeit darin vorkommt, auch wenn es nur ein kleiner Gegenstand oder ein Teil des Outfits ist. Und auch umgekehrt: Bei Textilarbeiten ohne performativen Teil habe ich das Gefühl, es fehlt ihnen eine Aufladung – sie müssen bespielt werden, oder es steckt ein aktivistischer Gedanke dahinter.

Zudem habe ich vor etwa vierzehn Jahren das Film- und Kunstfestival Porny Days co-gegründet. Für mich gehört das zu meiner künstlerischen Praxis, auch wenn ich dort vor allem als Festivalleitung und Kuratorin tätig bin. Ich denke nicht in Kategorien. Jetzt gebe ich die Festivalleitung nach vierzehn Jahren ab – das Atelier ist gewachsen, und ich merke, dass ich mich zu sehr verzettelt habe und für mein Empfinden zu viel Zeit mit administrativer Arbeit verbringe.

Gemeinschaft ist mir sehr wichtig. Ich ziehe extreme viel Lebensenergie aus meinen Freundschaften. Ohne mein Netzwerk wären meine Kunstprojekte gar nicht möglich. Und dann liebe ich noch die Natur, das Wandern und das Kochen.

Noch ein Funfact zu deinem Einstieg vorhin mit der Info das die Kurzsichtigkeit bei Kindern zunimmt: Man sagt, grosse Naturereignisse nehmen einem Stress, weil man sich dabei wieder klein fühlt. In die Ferne schauen hat anscheinend einen ähnlichen Effekt – und auch Seufzen. Neurologisch löst es offenbar etwas aus: Es entspannt den Körper, belüftet Teile der Lunge, die sonst wenig Luft bekommen. Ich gehe oft bewusst auf den Balkon, schaue in die Weite, sehe einen kleinen Teil des Gebirges und seufze – und es funktioniert.

## 2. Was ist für dich Handwerk?

Für mich hat Handwerk damit zu tun, ein Material und einen Prozess wirklich zu verstehen – zu lernen, wie man mit den entsprechenden Werkzeugen und Maschinen umgeht und was mit dem Material alles möglich ist. Handwerk ist insofern losgelöst vom Inhalt. In der Bildenden Kunst habe ich aber oft das Gefühl, Konzept und Handwerk werden als zwei getrennte Dinge gedacht. Für mich ist Handwerk ein embodied skill – etwas, das sich in den Körper einschreibt.

## 3. Welche Rolle spielt Handwerk in deiner künstlerischen Praxis?

Es ist ein zentraler Teil meiner Arbeit. Was mich besonders fasziniert: Tufting ist ursprünglich eine Technik zur Teppichherstellung – ein Handwerk, das für ein Gebrauchsobjekt entwickelt wurde. Das als Ausgangslage für meine künstlerische Praxis zu nehmen, ist für mich bedeutungsvoll. Craft befriedigt mich sehr, auch weil ich dabei gedanklich tief in eine Arbeit eintauchen kann.

Am Bone Performance Festival in Bern haben wir in der letzten Ausgabe 2025 darüber diskutiert, ob es ein «Handwerk» der Performance gibt. Im Theater gibt es viel mehr Strukturen und Konventionen als in der Kunstperformance. Die Zugänge und Parameter von Performances bin ich in meiner Arbeit konstant am Ausloten.

## 4. Warum, bzw. anhand welcher Eigenschaften hast du dich für das Material entschieden, mit dem du hauptsächlich arbeitest?

Eigentlich war es Zufall. Ich habe einen Master in Fine Arts an der Goldsmiths University of London gemacht. Ich wollte die Architektur der Unigebäude anschauen – der Textil-Workshop ist in einem alten Wasserturm – und bin dort zufällig auf die Tufting-Infrastruktur gestossen. Das hat mich sofort fasziniert, weil ich Textilarbeit bis dahin immer als etwas sehr Feines, Detailliertes, Langsames wahrgenommen hatte. Und dann diese Tufting-Gun: körperlich, laut, schnell – aber das Material trotzdem weich. Diese Kombination hat mich gepackt.

Das Tufting hat auch eine interessante Geschichte: Textile Arbeit ist traditionell mit Frauenarbeit verknüpft worden. Das zusammen mit der körperlichen Wucht der Technik finde ich immer noch sehr reizvoll.

Für die Technik braucht man grosse Mengen an Garn. Acrylgarn wäre eine Option, aber das ist für mich kein gutes Material, da es überhaupt nicht nachhaltig ist. Als Alternative gibt es Schafwolle, aber da gibt es grosse Preisunterschiede zwischen Bio und konventionell. Das liegt nicht nur an der Tierhaltung, sondern auch am Waschen und Färben: Bei Bio-Wolle werden naturverträgliche Chemikalien verwendet, der Rest gelangt ins Grundwasser. Ich habe entschieden: Wenn ich mit Schafwolle arbeite, dann ausschliesslich nachhaltig. Bio-Schafwolle kostet rund 100 Franken pro Kilo, konventionelle etwa 30.- Eigentlich würde ich lieber ganz ohne tierische Materialien arbeiten – nicht zuletzt, weil immer mehr Workshopteilnehmer:innen nach veganem Material fragen. Baumwolle wäre naheliegend, ist aber wegen des hohen Wasserverbrauchs und der langen Lieferwege auch nicht nachhaltiger als Schafwolle, welches ja eigentlich ein »Nebenprodukt« ist. Ich bin jedoch ständig auf der Suche nach Alternativen.

Seit Anfang an arbeite ich mit der Wollspinnerei Vetsch in Prättigau zusammen – ein Familienbetrieb. Jetzt wechsele ich schrittweise zu ausschliesslich Schweizer Bio-Schafwolle. Das Rohmaterial ist nicht so gleichmässig und glänzend wie importierte Wolle aus Züchtungen aus Neuseeland, aber für mich ist wichtiger, was dahintersteht als ein perfekter Glanz. Wir entwickeln gerade auch eigene Farben zusammen.

Ein Funfact: Der Betrieb ist fast 140 Jahre alt und hat noch eine gleich alte Kardiermaschine – ein gusseisernes Gerät mit riesigen Schrauben. Die Maschine ist so gross, dass man ein Gebäude um sie herum bauen musste. Sie funktioniert immer noch.

Die Frage, wo das Material herkommt, und was dahintersteht, ist für mich ein Teil des Crafts und gleichzeitig eine politische Haltung. Ich könnte nicht zu feministischen Themen arbeiten und dabei keine biologische Wolle verwenden. Das passt für mich nicht zusammen.

### 5. Steht bei dir am Anfang eher ein Konzept oder das Material?

Das Tufting habe ich irgendwann für mich gefunden, seitdem suche ich nicht mehr weiter nach einer anderen Technik. Von daher ist die Technik immer schon da. Dann kommt eine Idee und ich überlege, wie ich Tufting am besten einsetzen kann, um sie umzusetzen. Aber gleichzeitig beeinflusst die Technik auch, was ich denke. Es ist ein Ping-Pong. Ich mache immer zuerst eine Zeichnung, übertrage sie auf die Leinwand und halte mich dann aber nicht hundertprozentig daran. Grundsätzlich gehe ich nicht einfach ohne eine Idee an eine Arbeit heran.

### Welche Gefühle entstehen beim Arbeiten mit Tufting?

Das ist schwer in Worte zu fassen. Ich würde Audre Lorde zitieren: In ihrem Essay über «The Power of the Erotic» definiert sie erotische Energie als etwas, das nichts mit Sexualität zu tun hat – eher ein Kribbeln im Körper, ein Wissen, das man körperlich spürt. Eine Lebenskraft. Wenn ich in einen Flow komme, ist da ein Gefühl von Lebendigkeit, Wachheit, Neugier.

Es gibt auch Frust, aber beim Tufting weniger als anderswo, weil das Lösen von Problemen interessant ist. Was ich ausserdem spannend finde: Beim Tufting arbeitet man spiegelverkehrt und von hinten. Man sieht die Rückseite der Arbeit, nicht die Vorderseite. Das zwingt zum Loslassen. Es ist ein leichter Kontrollverlust und ich mag das.

Ehrlich gesagt ist der grösste Frust bei mir, dass ich das Gefühl habe, 80% meiner Arbeit ist Admin und Organisation am Laptop.

#### 6. Inwiefern verändert sich dein Denken, Vorgehen, Gefühl, wenn du mit anderen Materialien arbeitest?

Wenn ich sehr präzise sein muss, stresst mich das und ich werde ungeduldig. Ich habe vor einem Jahr einen Schweiss-Workshop gemacht. Das hat mir sehr geholfen, das Material besser zu verstehen und besser Objekte in Auftrag geben zu können. Ich arbeite jetzt auch mit Stahlstangen, sehr simpel, aber ich weiss nun, was das bedeutet, wie es aussieht, was die Möglichkeiten sind.

Jedoch bin ich ehrlich gesagt froh, dass ich ein Material und eine Technik gefunden habe, die mich begeistert und ich bin dankbar, um diese Klarheit. Ich treffe so viele Entscheidungen täglich, auch im Atelier, dass ich froh bin, wenn ich das nicht auch noch beim Material machen muss. Abgesehen davon bin ich ständig auf der Suche nach möglichen nachhaltigen Optionen. Ich würde gerne mehr mit Farbe und Dreidimensionalität arbeiten, das Tuften, Malen und Nähen noch stärker verbinden.

#### 7. Welche Rolle spielt Haptik in deinem Arbeitsprozess?

Eine sehr wichtige. Wolle ist ein robustes Material, man kann es einfach anfassen. Ich bin sehr «touchy», ich mag es, das Material zu spüren und zu riechen. Mir ist es auch wichtig, dass die Leute meine Arbeiten anfassen können, dass sie draufsitzen, Yoga darauf machen oder damit meditieren. In der Kunst traut man sich das oft nicht, es hängt an der Wand und man hat einen Meter Abstand. Bei mir im Atelier sage ich immer: touch it.

Es gibt jedoch auch Werke, die ich von beiden Seiten tuftete und da ist das Garn nicht fixiert. Diese Arbeiten sollte man besser nicht anfassen, da sie schnell kaputt gehen könnten. Auch viele Galerien und Museen möchten nicht, dass man die Werke berührt, da es sonst Verwirrung mit den anderen Arbeiten geben könnte. Im Museum für Gestaltung in Zürich habe ich 2025 jedoch eine Arbeit ausgestellt, die man explizit berühren durfte. Und wir haben auch Slippers getuftet, die die Leute anziehen durften. Das war toll.

Fixierte getuftete Werke sind grundsätzlich sehr robust und beständig, jedoch gefällt mir auch der Gedanke des Ephemereren, da es ein Naturprodukt ist, zersetzt es sich irgendwann.

#### Ist der haptische Sinn wichtiger als der visuelle?

Oh Gott – schwierige Frage. Ich liebe es, über Oberflächen zu fahren, die Slippers anzuziehen. Aber bei Kostümen zum Beispiel ist das Visuelle oft wichtiger. Farben machen mich glücklich, ich liebe das Bunte. Wenn ich morgens ins Atelier komme, und alles schreit in Farben – das ist für mich ein Statement gegen das coole Grau-Schwarz-Weiss der Stadt. Schrill, so schrill, dass es wieder toll wird. Ich kann diese Frage nicht beantworten!

## 8. Wie schreiben sich Techniken und Bewegungen in deinen Körper ein?

Es hat viel mit Routinen zu tun und auch wie ein Atelier als Ganzes funktioniert. Ich stelle immer wieder um, damit die Logik des Raums intuitiv wird und man fast nicht mehr nachdenken muss. Durch Wiederholung, Gewohnheit und das Vertrauen, das daraus entsteht, schreibt sich das ins Körpergedächtnis ein.

Beim Tuften laufe ich den ganzen Tag durch das Atelier, zwischen der Leinwand und meinem Notizbuch hin und her. Es ist körperliche Arbeit, die kreatives Denken auslöst. Was ich spannend finde: Beim Tuften entsteht ein Zwischenraum für Gedanken. Ähnlich wie beim Wandern oder Kochen. Ich bin so weit beschäftigt, dass ich nichts anderes gleichzeitig tun kann, aber genau dadurch öffnet sich ein Teil meines Kopfs. Ich höre beim Tuften, Kochen und Wandern nie Podcasts, dafür brauche ich denselben Teil meines Gehirns.

## 9. Wie ist das Verhältnis zwischen Denken und körperlichem Arbeiten?

Tufting ist für mich eine Art des Denkens, die Körperlichkeit voraussetzt. Ähnlich wie Yoga, am Ende geht es ums Meditieren, und die Körperhaltungen helfen, sich zu konzentrieren. Beim Tuften ist es das Gleiche. Ein Teil des Gehirns ist absorbiert, dadurch wird ein anderer Teil frei, für kreative Gedanken, die ich sonst nicht habe. Das Kochen, das Wandern, das Tuften: alle drei haben etwas Meditatives für mich.

## 10. Was bedeutet für dich haptisches Denken?

Ich denke nicht primär in Sprache, sondern in Bildern und Texturen. Ich rechne oft in Form von Objekten im Kopf. *Haptisches Denken* ist für mich ein Denken, das nicht nur in linearer Logik stattfindet, sondern etwas Dreidimensionales hat. Es sind Denkprozesse, die durch körperliche Aktivität angestoßen werden.

Was es für mich konkret bedeutet: Ich bestelle oder kaufe manchmal ein Material, nicht weil ich schon weiss, was daraus wird, sondern damit ich es im Raum habe und es körperlich ausprobieren kann. Durch das Machen begreife ich, was ich will, und was funktioniert. Dann passieren Dinge, die vorher in meinem Kopf noch nicht existiert haben. Zwei Materialien funktionieren vielleicht nicht so wie gedacht, aber auf eine andere Art, die ich vorher nicht in Betracht gezogen hätte. Das ist für mich *haptisches Denken*: mit Körper und Material im Raum arbeiten und durch das Tun begreifen.

## 11. Welche Rolle spielt Haptik in unserer digitalen Zeit?

Eine sehr wichtige. Ich war sechs Jahre in der Steiner-Schule und habe immer gerne gezeichnet und gebastelt. Handwerkliches Arbeiten ist ein wertvoller Skill, im schlimmsten Fall könnte ich mir selber ein Unterschlupf bauen.

Es gibt viele Kunstbereiche, die durch KI unter Druck geraten: Songs schreiben, Texte, Illustrationen. Ich glaube, KI muss als Tool genutzt werden und ersetzt nicht, was ein Mensch kreieren kann. Aber bis zu einem gewissen Grad ersetzt es trotzdem viele Fertigkeiten, die vorher Handwerk waren.

Beim Tufting glaube ich, da geht das nicht. Und ich merke, die Leute haben wieder ein Bedürfnis danach, selbst etwas zu machen. Ich gebe auch Workshops für Teams aus unterschiedlichsten Branchen (oder: u.a. auch aus der Tech-Branche). Die lernen in vier Stunden einen kleinen Teppich zu tuften. Tufting ist eine dankbare Technik, man kann sich kaum verletzen, es sieht immer toll aus und die Farben sind schön. Es ist eine Bonding-Experience: In kurzer Zeit lernen sie etwas völlig Neues, und sie gehen mit einem kleinen Teppich nach Hause, den sie selbst gemacht haben. Das ist befriedigend.

## 12. Inwiefern gibt es deiner Meinung nach Grenzen zwischen Handwerk, Kunsthandwerk und Kunst?

In meiner Welt gibt es keine Abgrenzung. Aber ich weiss, dass meine Galeristin mir manchmal sagt: «Du machst Kunst, nicht Design.» Das hat damit zu tun, wie die Gesellschaft Wertigkeit liest. Mir persönlich ist es egal, aber ich finde es auch schön, wenn meine Arbeiten eine Funktion haben.

In Brasilien – ich gehe im April für eine Recherchereise hin – werden Fine Arts und Kunsthandwerk in vielen Museen zusammen ausgestellt. Das macht für mich so viel Sinn. Wenn man zeitgenössische Kunst sieht, zusammen mit dem Handwerk und Design derselben oder früherer Epochen, versteht man viel besser, worum es den Künstler:innen geht. Die Geschichte eines Objekts, zum Beispiel die Geschichte der Kreolen-Ohringe, die eine Installationskünstlerin in riesige Skulpturen übersetzt hat, gibt mir einen Zugang, den ich allein beim Betrachten der zeitgenössischen Arbeit nicht hätte.

## Selbstinterview

geführt am 27.12.2025



### 1. Kannst du dich kurz vorstellen?

Ich bin Joanna Jenny, 28 Jahre alt. Ich habe eine Lehre als Goldschmiedin absolviert und habe daher oft mit Edelmetallen gearbeitet. Nach der Lehre habe ich nie mehr auf dem Beruf gearbeitet. Nach dem Bachelor Kunst und Vermittlung bin ich nun im Abschlussjahr des Master Major Art Teaching und schreibe diese Arbeit. Mittlerweile nutze ich mehr Stahl für meine künstlerischen Projekte. Jedoch ist diese handwerkliche Praxis nur ein Teil meines künstlerischen Schaffens, ich liebe es, Menschen zusammenzubringen und habe deshalb die Form der Happenings für mich entdeckt, um Mensch, Mitwelt und Kunst zusammenzubringen.

### 2. Was ist für dich Handwerk?

Für mich ist es Handwerk, wenn man mit den Händen ein Material bearbeitet. Dies so oft wiederholt, bis die Techniken, um das Material so zu bearbeiten, so gut beherrscht werden, bis es die Form annimmt, die man gerne hätte.

3. Was hat Handwerk mit deiner künstlerischen Praxis (also Techniken, Materialien, Arbeits- und Ausstellungskontexten etc.) zu tun? Was für einen Stellenwert hat das Handwerk in deiner künstlerischen Praxis?

Ich dachte, es spielt eine grosse Rolle in meiner Praxis, jedoch widme ich dem Handwerk zu wenig Zeit, um es nach meiner Definition Handwerk zu nennen. Es ist mehr eine haptische Auseinandersetzung, nicht dass dies etwas Schlechtes ist. Jedoch beeindruckt mich persönlich schon sehr, wenn ein Kunstwerk mit einem geübten Handwerk ausgeführt wird. Somit sieht man die Arbeit und Leidenschaft, die hinter dem Werk steckt, auch die Hingabe des Kunstschaffenden wird spürbar, und für mich macht dieser Aspekt eine Arbeit wertvoller und kostbarer.

4. Warum, bzw. anhand welcher Eigenschaften hast du dich für das Material entschieden, mit dem du hauptsächlich arbeitest?

Ich liebe die diversen Eigenschaften des Materials, es ist hart, stabil, weich, jedoch kann man es schmelzen und in eine neue Form giessen. Mich faszinieren die Farben und die Veränderung durch Oxidation und Sulfidieren. Ohne Stahl würden wir nicht so leben, wie wir es heute tun. Die Wichtigkeit der Metalle für die Menschheit erkennt man schon an den Zeitaltern und wie wir sie nennen.

Ich könnte Stunden weiterschreiben, weshalb ich Metalle faszinierend finde, von gediegenen Goldnuggets bis zur aufwändigen Metallurgie, die schon an etwas Magisches hat wie die Alchemie. Mich verzaubert es jedes Mal, wenn ich mit der Flamme Anlauffarben erzeuge, die wie ein Ölfilm in allen Regenbogenfarben schillern.

Es ist eine Beziehung mit Leidenschaft, ich weiss nicht, woher die Liebe zu diesem Material kommt, sie ist dennoch, seit ich 12 Jahre alt bin vorhanden. Mich überrascht und fasziniert das Material immer wieder. Wie und ob mich das Gegenüber, also das Material Metall, wahrnimmt, ist mir noch nicht ganz bewusst. Je nach Metall habe ich eine leicht andere Beziehung, Vergangenheit und Konnotationen, da die Eigenschaften der Metalle auch sehr unterschiedlich sind.

Momentan führe ich die engste Beziehung mit Stahl, einem Metall, das ich erst nach über vier Jahren intensiver Beziehung mit Edel- und Buntmetallen hatte. Vor dieser Arbeit habe ich nicht wirklich von Beziehung gesprochen, obwohl ich mich bereits bei einer Bachelorarbeit über die Ontologie und das Eigenleben von Materialien, insbesondere Metallen, befasste.

Mich interessieren praktisch alle Eigenschaften an Metallen, besonders jedoch die Wandelbarkeit und die verschiedenen Aggregatzustände, welche die Metalle annehmen können. Dass man ein so «kaltes», hartes und starres Material verflüssigen kann und in eine neue Form giessen kann, ist schon sehr faszinierend. Zudem finde ich die Stabilität und die unglaublich diverse Farbenpracht sehr schön. Nur schon allein in dem angeblich grauen Stahl kann man mit Anlauffarben schillernde Regenbögen auf der Oberfläche erzeugen. Auch der Kontrast vom intensiv orange-braunen Rost auf einem Stahlobjekt empfinde ich wie Malerei.

### 5. Steht bei dir am Anfang das Konzept oder lässt du dich von einer intuitiven Auseinandersetzung mit dem Material leiten?

Beides, ich unterscheide zwar noch zwischen meiner eher konzeptbasierten Kunst, bei der es meist darum geht, ein Thema auf künstlerische Weise zu vermitteln, und meiner handwerklichen Kunst, bei der ich nicht wirklich ein Thema vermitteln will, sondern eher die Ästhetik des Materials und der Technik ausdrücken möchte.

Seit meinem Bachelor in Kunst und Vermittlung habe ich es jedoch empfunden und auch selbst so angesehen, dass diese Kunst, bei der es um die Ästhetik an sich geht und nicht darum, ein Thema zu vermitteln, einen tieferen Stellenwert hat, da ich es als zu wenig tief empfand und mir der Sinn gefehlt hat. Klar hätte ich noch irgendein intelligentes Konzept oder Thema über die Arbeit stützen können, damit es intelligent und wichtiger wirkt, jedoch empfand ich es als verlogen, dies zu tun. Weil ich vielleicht im Inneren doch wusste, dass es eigentlich für mich genügt, die Schönheit von Grünspan auf Kupfer zu zeigen, ohne noch das Thema der Umweltverschmutzung oder des üblen Metallabbaus dem Kupfer aufzudrücken.

### Was fühlst und denkst du, wenn du mit deinem Material arbeitest?

Früher hätte ich nein gesagt und es eher als toten Spiegel empfunden, welcher meine Gefühle reflektiert und auf meine Intentionen reagiert. Schwierig zu sagen, da ich, falls es doch mit mir kommuniziert und ich nicht nur Selbstgespräche führe, die Kommunikationsart noch nicht entschlüsseln kann. Und ich es doch noch immer als tote Materie sehe, welche keinen eigenen Stoffwechsel oder ein Nervensystem hat. Auch wenn ich denke, dass es Erinnerungen irgendwie speichern und aufnehmen kann.

### 6. Inwiefern verändert sich dein Denken, Vorgehen, Gefühl, wenn du mit anderen Materialien arbeitest?

Sehr schwierig zu sagen, ich weiss allgemein nicht, wie ich meine meist sprunghaften Gedanken in Worte fassen kann. Ich habe jedoch das Gefühl, dass die Technik und die körperliche Bewegung meine Gedanken mehr verändert als wenn ich das Material einfach nur betrachten oder anfassen würde.

### 7. Welche Bedeutung hat Haptik in deinen Arbeitsprozessen – im Vergleich zu den anderen Sinnen?

Ich habe schon immer gerne mit den Händen gearbeitet und die Welt und deren Materialien und Objekte damit erkundet. Jedoch messe ich persönlich der Haptik keinen höheren Stellenwert im Vergleich zu den anderen Sinnen zu.

### 8. Inwiefern schreiben sich bestimmte Arbeitsabläufe in deinen Körper ein?

Es gibt Techniken, die sich wiederholen, da meine persönliche handwerkliche Praxis leider nicht so regelmässig ist, nicht wirklich erwähnenswert. In der vierjährigen Lehre als Goldschmiedin gab es Techniken, die sich täglich wiederholten.

Wie bei der oben genannten Frage momentan schwierig zu beantworten, da meine künstlerische Praxis sehr vielfältig ist. Am meisten sitze ich vor dem Laptop mit krummem Rücken, und nur die Finger bewegen sich mit einem nicht vorhandenen Zehnfingersystem.

Leider muss ich alle diese Fragen ähnlich beantworten, mit «momentan». Spielen diese Techniken keine grosse Rolle. Ich hoffe, dies wird sich jedoch ändern, wenn ich Zeit habe, mich mehr meiner praktischen Arbeit zu widmen.

#### 9. Bitte, beschreibe das Verhältnis, in dem dein Denken und dein körperliches Tun zueinanderstehen.

Das Handwerkliche hilft mir sehr zu denken und auf neue Ideen zu kommen. Ja, für mich ist das unmittelbar miteinander verwoben. Ich denke und handle, handle und denke wie in einer Spirale.

#### 10. Wie verstehst du den Begriff Haptisches Denken und inwiefern hat er etwas mit deiner Arbeit zu tun?

Schwierig, bis jetzt habe ich nur einmal darüber gelesen und finde die Begriffskombination sehr spannend, weshalb ich diese Arbeit schreibe. Ich weiss noch nicht genau, was die Haptik, also das Greifen, mit dem Denken zu tun hat. Jedoch gibt es wahrscheinlich nicht ohne Grund Begriffe wie «ich begreife etwas», die dafür stehen, Zusammenhänge zu verstehen.

Ich glaube, bei mir werden viele Denkprozesse durch die Haptik angestossen, und ich glaube, dass es miteinander verknüpft ist. Jedoch ist mir auch noch nicht ganz klar, was Denken bedeutet. Geht es nur um die aktiven Gedanken oder auch um unterbewusste Gedanken, welche man nicht mit der inneren Stimme hört/spricht?

Ich denke, dass das Denken immer ausgelöst wird durch Reize, sei es visuell, akustisch, olfaktorisch oder eben auch haptisch. Besonders bei Kleinkindern merke ich, wie sie alles anfassen und mit ihren Händen und Mäulern versuchen, die Welt zu verstehen und zu fassen. Ich glaube, für das Vorstellungsvermögen und das Verständnis für die drei Dimensionen ist die Haptik essenziell.

Das Fühlen kommt ja meist auch durch körperliche Berührung, wenn wir die Haptik nicht hätten, wäre das Leben doch wie ein Film im Fernseher, in dem wir den Selbstbezug und das Verständnis von unserem Körper im Raum nicht hätten. Also ich glaube, das haptische Denken hat nicht nur mit meiner Arbeit zu tun, sondern mit meiner ganzen Existenz, jedoch kann ich das noch nicht genau definieren, was und ob das das Konzept haptischen Denkens gibt und ob es auch sinnvoll ist, darüber nachzudenken.

#### 11. Welche Rolle spielt für dich das haptische Erleben angesichts unserer postdigitalen Gegenwart?

Ich hatte als Kind noch keine eigenen digitalen Geräte und durfte auch nur selten fernsehen, somit war ich oft draussen mit Freunden im Wald und im Matsch. Ich war sehr kreativ, habe viel gebastelt und gewerkelt. Ich mag mich noch gut daran erinnern, ich glaube, eine meiner

ersten klaren Erinnerungen ist, als ich mit wahrscheinlich 3–4 Jahren die trockene Erde gesiebt habe und in eine Kaffeebüchse aus Alu abfüllte. Ich fand es so angenehm, diese ganz feine Erde anzufassen und mich davon berieseln zu lassen. Ich habe Stunden damit verbracht, diese Erde zu sieben und von allen spitzigen Tannennadeln zu befreien. Ich glaube, ich wollte es dann bei unserem Spielplätzchen unter den Nadelbäumen verstreuen, dass ich barfuss darauf gehen konnte. Es war viel feiner als Sand.

Ich bin ein bisschen abgeschweift, aber ich glaube, das Greifen von Material und Werkzeug hat eine wichtige Rolle in meinem Leben. Leider habe ich das Gefühl, dass dies nur noch abnimmt. Irgendwann kam dann der Zugang zum PC mit etwa 12, und ich habe mir anstelle zu spielen «Desperate Housewives» alle Staffeln reingezogen, und so ging es weiter. Zum Glück bin ich nie Snapchat und TikTok verfallen. Ich hatte Instagram, weil man das halt hat, und dann später in der künstlerischen Praxis denkt man, es ist essenziell, jedoch habe ich Stunden vor dem Ins-Bett-Gehen gescrollt, bis mir der Daumen weh tat, und ich habe nicht einmal Dinge angeschaut, die interessant wären, sondern so berühmte Leute Reels oder sonstigen Müll, bei dem ich wusste, das macht mich doch nur blöd, aber es war wie eine Sucht und ich konnte nicht stoppen. Ich habe es immer mal wieder deinstalliert, aber wenn ich irgendeinen Event, Happening oder eine Ausstellung bewerben wollte, wieder installiert und bin dann wieder dem Scrollen verfallen, bis ich es wieder deinstalliert habe. Momentan lebe ich seit ca. 3–4 Monaten ohne Insta-App, und dafür bin ich jetzt am SRF-Nachrichten-Scrollen, war noch nie so gut informiert, aber verändert, mitfühlender, intelligenter oder mehr ermächtigt fühle ich mich nicht.

Ich glaube, wenn ich mich besser regulieren könnte, wäre die Digitalisierung ein super Werkzeug für so vieles, aber irgendwie kann ich das nicht, obwohl ich ja die Auswirkungen kenne und mir dem Ganzen sehr bewusst bin. Ich lese zu viele Kommentare von Restaurants, in die ich nicht einmal gehen werde, und ich könnte mich wahrscheinlich nur noch schwer orientieren ohne Google Maps. Zum Glück liebe ich Menschen und bin eine extrovertierte Person, dass mir die Community noch wichtiger ist als die ständige Möglichkeit, sich in irgendwelche digitalen Medien zu flüchten.

Ich würde gerne wieder mehr haptisch erleben, und ich hoffe, ich fühle, berühre und greife bald wieder mehr als nur die Tastatur unter meinen Fingerspitzen und das Papier in meinen vielen Büchern über das Handwerk.

## 12. Inwiefern gibt es deiner Meinung nach Grenzen zwischen Handwerk, Kunsthandwerk und Kunst?

Ich fand diese Frage immer sehr doof, jetzt schreibe ich eine Arbeit darüber, ich liebe die Ironie der Geschichte.

Also, ich habe für mich mal eine Definition von Kunst gefunden, und die lautet: «Dass alles Kunst sein kann, solange es mindestens ein Mensch als Kunst definiert.» Kunst ist kein geschützter definierter Begriff und hängt extrem von einer subjektiven Wahrnehmung ab. Ich glaube, es gibt auch andere Lebewesen, die Dinge machen, die Menschen als Kunst

wahrnehmen können. Wenn man die Autorenschaft nicht kennen würde oder es gar keine gäbe, würden viele Menschen Dinge im richtigen Setting als Kunst wahrnehmen, die eventuell nicht dafür gemacht wurden. Aber ich glaube, es braucht auch dieses Setting und die Inszenierung nicht, es geht mir nur um die Wahrnehmung.

Ich war schon im Wald und habe eine wunderschöne Rinde gesehen, die ein Käfer bearbeitet hat und seine Spuren hinterlassen hat, ein für mich wunderschönes Relief. Das Stück hat mich fasziniert und zum Nachdenken angeregt. Ich sah es als Kunst und musste es aber nicht mitnehmen oder ausstellen und konnte es nur anschauen und im Wald lassen. Das ist für mich auch Kunstfreiheit und das Schöne am Leben.

Somit reicht ein Mensch, der sagt, dieser Ast oder was auch immer ist Kunst, und ich kenne kein logisches Argument, um das abzusprechen. Wenn die Person das so sieht, was oder wer bin ich schon, um dieser Person das abzusprechen, wenn es keine klar definierten Kriterien gibt. Also für mich braucht es keine menschliche Autorenschaft, sondern nur eine rezipierende Person, die, was auch immer, als Kunst wahrnimmt und definiert.

So weit so gut, nun zum Kunsthandwerk: Um ein Kunsthandwerk auszuüben, braucht es meiner Meinung nach einen Menschen, ein Material und eine Technik. Meiner Ansicht nach sind es Objekte, die mit einer gestalterischen künstlerischen Intention hergestellt wurden.

Das Handwerk braucht für mich keine persönliche künstlerische oder gestalterische Intention, das kann einfach eine Ausübung einer Technik sein.

Erklärung zum Einsatz von KI-Tools (schriftlichen Masterthesis)

Für die Entwicklung der schriftlichen Masterthesis wurde Anthropic: Claude Opus 4.6 (KI-Sprachmodell) als unterstützende Werkzeuge eingesetzt.

Das Tool wurde verwendet, um die Fragestellungen zu verfeinern, zur Strukturierung und Überarbeitung des Textes durch Verbesserung der Sprache, Artikulation und Rechtschreibung.

Alle inhaltlichen, methodischen und konzeptionellen Entscheidungen wurden von der Autorin eigenständig getroffen. KI-generierte Vorschläge wurden reflektiert überprüft, begrifflich nachvollzogen und eigenständig in die schriftliche Masterthesis integriert.

Der Einsatz erfolgte gemäss der HSLU-Richtlinie «KI-Tools» <sup>110</sup>

---

<sup>110</sup> Prof. Dr. Orlando Budelacci (2024), KI-Tools verwenden und zitieren. Richtlinien für Studierende