

aus: Blohm, Manfred (Hrsg.): Leerstellen. Perspektiven für ästhetisches  
Lernen in Schule und Hochschule. Salon-verlag, Köln 2002

Helga Kämpf-Jansen

### Ästhetische Forschung Aspekte eines innovativen Konzeptes ästhetischer Bildung

Anm. 1 und 2

In meinen Darlegungen geht es um vier Fragmente.  
Um eine Skizze zur Wirklichkeit der Kunstpädagogik, um einige Aspekte zur  
aktuellen Kunst, um kurze Ausführungen zu den Konstituenten ästhetischer  
Forschung und um konkrete Beispiele ihrer Umsetzung.

#### Statt eines Vorworts

Die Last kunstpädagogischer Wirklichkeit - eine unendliche Geschichte?  
Meine Gedanken zur Wirklichkeit der Kunstpädagogik sind weitgehend be-  
kannt <sup>(3)</sup>. Aus kultur- und bildungspolitischen Gründen erlaube ich mir, die-  
se Gedanken nochmals zu skizzieren. Überlegungen wie man gemeinsam Ver-  
antwortung für diesen Bereich kunstpädagogischen Brachlandes überneh-  
men kann werden immer dringlicher.

Eine Skizze: Zwischen zehn Uhr fünfzig und zwölf Uhr zwanzig hat Frank  
S. am 1. Oktober in Flensburg im dritten Schuljahr einen Baum im Herbst  
gemalt, Stefanie K. in der vierten Klasse Fische im Aquarium, Isa P. im er-  
sten Schuljahr einen Marienkäfer mit sechs Punkten, Ulla M. klebte im sech-  
sten Schuljahr eine Wunderblume, Sven K. in der siebten Klasse malte zum  
zweiten Mal in seiner Schullaufbahn einen Farbkreis, Sylvia T. in der Klasse  
fünf malte einen Feuer speienden Vulkan und Uta K. in Klasse sieben eine  
Obstschale.

Franks Vater hat 1973 ebenfalls einen Baum im Herbst gemalt, seine  
Großmutter hat ihn 1949 gemalt; Ullas Mutter weiß von einer Wunderblume  
und Svens Vater erinnert sich an mindestens drei Farbkreise.

Sie alle haben dabei in einem Klassenraum gesessen, mit einem Zei-  
chenblock Din A 3, ihrem Wasserfarbkasten und ein oder zwei Pinseln mit  
Resthaarbestand. Niemand von ihnen hat im Zusammenhang mit dem, was  
sie malten irgend etwas gesehen, beobachtet, betrachtet, erforscht, entdeckt

KÄMPF-JANSEN

oder erlebt. Sie sind nicht hinaus gegangen, waren in keinem Museum, haben keine anderen Bilder gesehen, keine Bücher mit Abbildungen von Fischen, Bäumen und Vulkanen und schon gar keine Kunstwerke.

Die Arbeiten schmücken bzw. schmückten die Wände der Schule, alle gleich groß, fast gleich rot, gleich grün, ähnlich braun und immer gleich formfüllend. Alle aus der Vorstellung gemalt, ohne Naturerleben und ohne Kunstwahrnehmung, denn in dieser Art von Kunstunterricht geht es nicht um Bäume, Berge oder Fische und dem, was Kinder und Jugendliche gesehen, erlebt und erfahren haben. Es geht auch nicht um Kreativität, einer Fähigkeit, die man fälschlicherweise mit Kunstunterricht synonym setzt und es geht schon gar nicht um Kunst.

Es geht um das Festigen von Wahrnehmungstereotypen, um das Verteilen dekorativer Farben in reduzierten Formfigurationen, um irgendwie geartete Bildharmonien und Flächengliederungen, um Ordnungen und Geordnetheit, um Überprüfbarkeit und um die Anpassung an eine ästhetische Norm, von der selten jemand zu sagen wüsste, wo sie herkommt und wie sie sich begründet. Zu Begriffshülsen geronnene Zielvorstellungen wie z.B. die Annahme, der Kunstunterricht habe einen nicht weiter zu überprüfenden Dauer-Vertrag für eine vollautomatische Förderung von Wahrnehmung, Kreativität und Fantasie bleiben weitgehend unreflektiert.

Es ist vielfach Ignoranz, Unfähigkeit oder vielleicht auch Angst ganz andere Formen ästhetischer Aktivitäten in Gang zu setzen. Die Angst vieler Lehrender vor dem ästhetischen Chaos der Lernenden ist offenbar so groß, dass sie frühzeitig alles ordnen und verordnen, überschaubar und vergleichbar machen. Mit ästhetischer Erziehung oder ästhetischer / kultureller Bildung hat dies alles nichts zu tun. Um einen solchen Unterricht zu initiieren, bedarf es auch keiner Ausbildung an einer Universität oder Akademie – dafür bedarf es überhaupt keiner Ausbildung. Es reicht das frühere Wissen aus dem eigenem siebten Schuljahr.

### Die lustvolle Wirklichkeit von Kunst heute

Stellt man der oben skizzierten Alltagspraxis kunstpädagogischer Verrichtungen die aktuell wahrnehmbare Praxis der Kunst gegenüber, so wird die pädagogische Armseligkeit, die Enge, Reduktion, Linearität überaus deutlich. Innovatives ästhetisches Denken und Handeln sind ebenso wenig gegeben, wie sinn- und sinnen-reiche Erfahrungen. Da Kunst immer auch Spiel gel geistiger, ästhetischer, ethischer Verfaßtheiten von Menschen einer bestimmten Zeit und Kultur ist, ist der Blick auf sie für die Perspektiven ästhetischer Bildung überaus bedeutsam.

Genanzino betitelt eines seiner Bücher mit 'der Fleck, die Jacke, die Zimmer, der Schmerz'. Für den Kunstkontext, in den meine Gedanken zur ästhetischen Forschung eingebettet sind, würde ich in Analogie formulieren: der Körper, die Dinge, die Sprache, die Spur. Oder auch: das Material, der Raum, die Zeit, das Immaterielle – und vielleicht auch: das Banale, das Hässliche, das Schöne, das Unsichtbare. Sie alle spielen als Kontexte ästhetischer Forschung eine wesentliche Rolle – doch ich greife nur die erst genannten auf, wissend, dass nicht einmal diese Überlegungen hier angemessen darzulegen sind. Ich vertraue darauf, dass vieles aus diesen Zusammenhängen bekannt ist.

### Körper

Die Diskussion der 'Zukunft des Körpers' <sup>(4)</sup> in der Kunst, in der Gen- und Biotechnologie wie auch die Diskussion vom Verschwinden der Körper, ihrer Immateralisierung in den virtuellen Welten, entwirft Perspektiven, vor deren Hintergrund sich jeglicher aktuell geführte (kunst) pädagogische Diskurs begreifen muss.

### z.B. Stelarc (Australien)

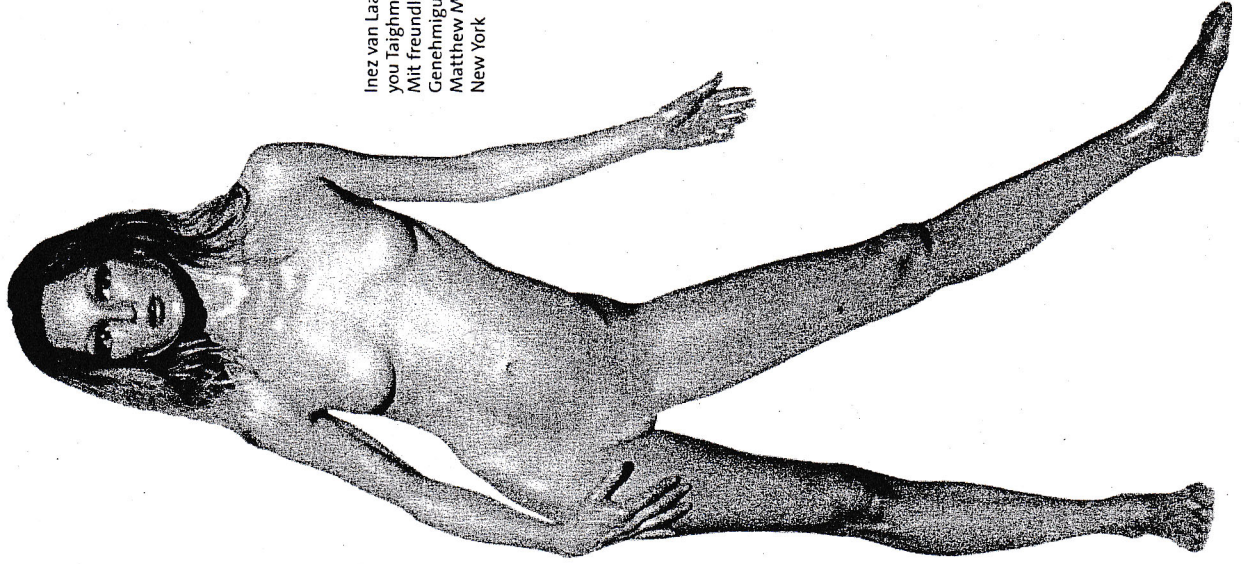
In seinen Performances wie in seinen damit verbundenen Konzepten spielen sich für mich zentrale Fragen der Zeit. Nimmt man die seismografischen Fähigkeiten einzelner Künstler ernst, so ist es vor allem Stelarc, der schon vor Jahren Körperentwürfe propagiert hat, die eine andere Wirklichkeit wie eine andere Virtualität sichtbar machen und darüber mit tradierten Vorstellungen brachen. Die in seinen Performances vorgeführten Prothesen sowie die digitalen Implantate, bzw. Microprozessoren – Roboter in Nano-Größe – zeigen, wie die Handlungs-, Erkenntnis- und Kommunikationsmöglichkeiten des Menschen in bisher unvorstellbare Dimensionen zu erweitern sind. Für Stelarc lediglich Notwendigkeiten, um den Erfordernissen der Zeit nachzukommen, damit Menschen sich in den digitalen Welten des 21. Jh. nicht wie Dinosaurier bewegen müssen. <sup>(5)</sup> Die mit diesen 'Umrüstungen' verbundenen Existenzformen sind für unser Denken und Empfinden eine absolute Herausforderung, münden sie doch letztlich in der Frage, ob eines Tages der Tod überwunden sein wird. Denkt man Stelarc's Konzepte (und nicht nur seine) konsequent zu Ende, wird es in der Tat so etwas wie Unsterblichkeit geben. Die Körperhülle, die Haut wird zu einer Art Panzer gestählt werden, um alle denkbaren digitalen Implantate, alle Prothesensysteme, die alles, was ein Mensch je gelebt, dritten Auge bis hin zu Speichersystemen, die alles, was ein Mensch je gelebt, gedacht und empfunden hat, für immer fixieren. Aus dieser Panzerung oder

der 'technologischen Hülle' fällt zum Zeitpunkt des organischen Todes lediglich ein feuchtes Häufchen Fleisch heraus. Zurück bleibt ein Körpermantel, mit dem sich andere umgeben können und jeder hätte so ein bzw. mehrere weitere, andere, neue Leben neben seinem. Die verbleibenden Knochen und Muskeln lassen sich für alle 'Ewigkeit' präparieren, so wie es der Plastinator von Hagens mit seinen Ausstellungen menschlicher Präparate in Karlsruhe, Basel, Wien, Köln u.a. Städten einer überaus interessierten und faszinierten Öffentlichkeit vorgeführt hat. Zukünftige Ahnengalerien könnten dann Orte in privaten Ambientes sein, wo alle nach ihrem biologischen Tod - sozusagen in einem posthumanen Zustand zusammenkommen - schön aufbereitet - um auf verschiedene Weisen weiter zu existieren und zu kommunizieren. (Dass dies kein Horrorszenario ist, ist nach allem, was wir heute wissen, deutlich; dass auch Geschlechtlichkeit und Geburt anderen Möglichkeiten unterliegen als den traditionell gelebten, ist ebenfalls längst entworfen und partiell vorgelebt). Noch aber ist die Körperflüssigkeit, die Feuchtigkeit und die Verletzbarkeit der Haut hinderlich für ein ewiges virtuelles Leben. Dafür muss der Körper entwässert, erhärtet, gestählt und auch partiell ausgehöhlt werden, um digitale Implantate in größerem Umfang aufzunehmen. (Der Weg dahin wird z.Z. über die 'Wearables' begangen, Kleiderhüllen, die alles an elektronischen Medien aufzunehmen vermögen, was z.Z. auf dem Markt existiert). Vergl. dazu auch B. Richard <sup>(6)</sup>. Doch genau die Feuchtigkeit, die Körperflüssigkeit, die Fleischlichkeit erweist sich als widerständiger Rest - obwohl der Weg zu ihrer potentiellen 'Vernichtung' längst auch in Alltagshandlungen und Alltagsnormen vorbereitet wird. Fleisch, Dickleibigkeit, Körperausdünnungen, Ausscheidungen unterliegen immer stärker werdenden Empfindungen des Ekels und der Abwehr, vor allem in den USA. <sup>(7)</sup>

Dass Künstlerinnen gerade mit dem Phänomen der Körpersäfte und Ausscheidungen arbeiten (Kiki Smith, Vera Bourgoise) ist wiederum ein Zeichen der Spiegelungen und seismographischen Möglichkeiten von Kunst.

*Inez van Lamsweerde, (geb. 1954 / Holland)*

In einigen ihrer Arbeiten scheint genau dieser Kontrast und Konflikt in den Entwürfen menschlicher Existenz zwischen 'trockener' Künstlichkeit und 'feuchter' Leiblichkeit auf. Insofern ist für mich eine erstaunliche Nähe zu den Performances von Stelarc gegeben. Die über die paint-box aufwendig erzeugten lebensgroßen Bilder weiblicher Figuren sind vor allem einem Konzept der Machbarkeit von Körpern verpflichtet, das uns auf der Ebene biotechnologischer Möglichkeiten wie auch im Rahmen von Kunsterfahrung - u.a. über Arbeiten der Künstlerin Orlan - vertraut ist. Inez v. Lamsweerde ar-



Inez van Laamsweerde, "Thank you Taighmaster Kim" C-Print.  
Mit freundlicher  
Genehmigung/Courtesy  
Matthew Marks Gallery  
New York

beitet mit Vorstellungen von Körperschemen, in die die virulenten Schönheitsideale der Zeit eingegangen sind, indem sie solche Vorstellungen zu extremen Idealmäßen 'hoch-rechnet' und darstellt (die Bildvorgaben sind fotografische Abbilder aktueller Models). So erzeugt sie blutleere, fleischlose androgyne Wesen. (Die Vagina als weibliche Körperöffnung – historisch Ort männlichen Begehrens – wird über künstlich erzeugte Fleischpartien ver-schlossen). Ein Begehren existiert nicht mehr, dafür wird der Blick auf eine überaus befremdliche Gegebenheit des Körpers gelenkt: die roten feuchten Schenkel und Beine der androgynen Figur. Fleisch, das friert oder schwitzt und rot anläuft, feucht wird – ein biologischer, körperphysiologischer Akt taucht im virtuellen Entwurf auf, wirkt ganz und gar befremdlich, für ein-ige auch ekelregend – Zeichen dafür, dass sich z.Z. die Ekelgrenze für Kör-perflüssigkeiten ständig weiter nach unten bewegt. (So wie z.B. in den USA Körperbehaarung der Frau als für die Wahrnehmung eines Menschen unzu-mutbar erachtet wird). Ein weiterer Aspekt ihrer körpergroßen fotografischen bzw. im Rechner generierten Bilder ist das Verschwinden jeglicher Individu-alität in den Gesichtszügen und im Körperbau der androgynen Wesen – ein in vielen Zukunftsentwürfen dargestelltes Phänomen – nach der Leiblichkeit, Fleischlichkeit wird auch der individuelle Ausdruck eines Menschen zu eli-minieren sein.

Mit ihren Arbeiten macht Inez v. Lamsweerde Ambivalenzen sichtbar, transformiert virulente Vorstellungen der Zeit, ohne moralisch-kritischen Ge-stus. Diese Möglichkeiten von Kunst – sichtbar zu machen, nicht als einfache Übersetzungen zeitgebener Trends, sondern als Fähigkeit, Brüche, Ambi-guitäten mit den Werken der Kunst zu zeigen – hat eine bedeutende Tradi-tion, in der Künstlerinnen vor ihr oder parallel zu ihr Körperbilder entwor-fen haben.<sup>(6)</sup>

*Cindy Sherman (geb. 1954 / USA) und  
Yasumasa Morimura (geb. in Japan)*

Cindy Sherman und Morimura haben Verfaßtheiten des Körpers, Kon-struktionen und Identitätskonzepte sichtbar gemacht, die auch wesentliche Aspekte postmoderner Diskurse sind. Da die Arbeiten C. Shermans viele Jah-re lang in die kunsthistorischen wie in die philosophischen und psychoana-lytischen Diskussionen eingegangen sind, möchte ich hier lediglich nochmals darauf verweisen. Die Vorstellung einer multiplen bzw. pluralen weiblichen Identität, das Sichtbarmachen des ganzen 'Identitätsfächers' einer Person (W. Welsch)<sup>(7)</sup> ist mit ihren Arbeiten verknüpft. So wie ihre Arbeiten heute für die plurale Identität bzw. die Vielfalt weiblicher Identitätswürfe steht

– ohne allerdings ganz darin aufzugehen – so hat Morimura z.B. das Spiel mit Identitäten und Körperkonstruktionen auf Aspekte des 'doing gender' des 'gender-crossing' gelenkt. Er, der Japaner wechselt seine männliche Identität in seinen künstlerischen Darstellungen – den Selbstportraits, wie er sie nennt – zu weiblichen, indem er sich mit großer Raffinesse zu 'Ikonen des westlichen Abendlandes'<sup>(8)</sup> verwandelt – zu Marilyn Monroe oder Vivien Leigh. Ihn interessiert die Macht eines weiblichen Klischees und er versucht Körperposen, Gesten, mimische Ausdrucksformen genau zu erfassen. Doch ist in seinen Transformationen auch mit enthalten, dass sein männlicher Kör-per im weiblichen Entwurf nicht ganz aufgeht. Dieses komplizierte Spiel mit Sein und Scheinen, mit Abbildern von Vorbildern, mit Männlichem und Weib-lichen, mit Virtuellem und Leiblichem ist ein wesentlicher Aspekt der Kör-per-Diskurse der Zeit – nicht nur im Zusammenhang mit den virtuellen Wel-ten und Kommunikationsformen, wie sie z.B. aktuell die Begegnungsformen im Internet leiten. (Dass die Attraktivität der Travestie des Männlichen zum Weiblichen vor allem in den Medien nach wie vor von großer Faszination be-gleitet ist, wohingegen die Verwandlung des Weiblichen in ein Männliches kaum Aufmerksamkeit erweckt, müsste eigentlich genauer dargelegt werden, doch dafür ist hier nicht der Ort).

### **Die Transformationen der Dinge zu Objekten der Kunst**

Sie bilden den zweiten wichtigen Bezugsrahmen zur ästhetischen For-schung, eröffnen sie doch wesentliche künstlerische Strategien und Kunst-konzepte.

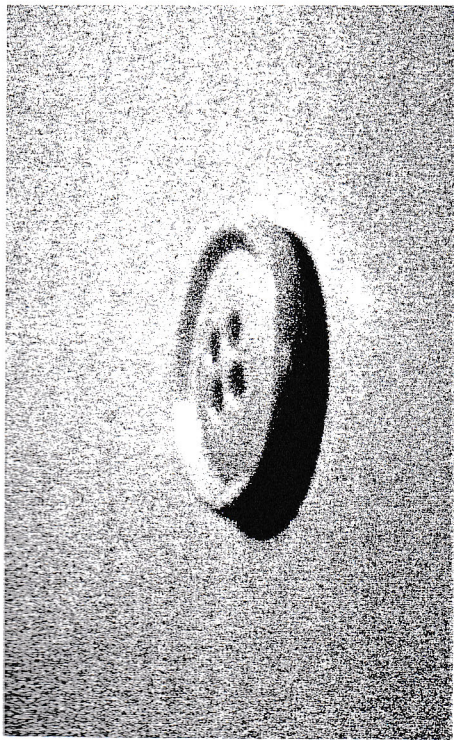
An wenigen Beispielen will ich versuchen, Fragestellungen, Interessen, Zielvorstellungen und Strategien aufzeigen, die mit ästhetischer Forschung im Zusammenhang stehen<sup>9</sup>

*Nichts ist was es zu sein scheint:*

*Der Knopf*

Wann ist ein Knopf ein Knopf und wann ein Kunstwerk? Dass aus einem Knopf potentiell per Deklaration ein Kunstwerk werden kann, ist uns seit Duchamps 'Fountain' hinreichend bekannt. Er selbst hat lediglich einige we-nige dieser Transformationsakte vorgenommen (z.B. Flaschentrockner, Schnee-schaukel, Fahrrad-Rad) wohl wissend, dass das Innovationsgesetz für Kunst nur begrenzte Akte dieser Art zulässt. KünstlerInnen nach ihm mussten da-her mit anderen Prinzipien aufwarten. So kann also ein Knopf heute nur auf-grund einer innovativen anderen Idee in die Kunst geraten.

Bei Ulrich Meisters Knopf geschieht dies anhand eines opulenten Knopf-



Ulrich Meister „Knopf-Epos“ (Detail)  
Mit freundlicher Genehmigung von Ulrich Meister

Epos, einer vierunddreißig Seiten umfassenden Text – Partitur, in der die Banalität und Funktionalität eines Knopfes aufgehoben wird über neue Zuschreibungen, Kon-Texte, die gänzlich andere Wahrnehmungsweisen und Denkkonzepte evokieren. Das Knopf-Ding erweitert sich zum Text. Es sind aufwendige Beschreibungstexte, Annäherungstexte, Beziehungstexte, in denen Zustand, Lage, Materialität, Form und Farbe mit subjektiven Befindlichkeiten, philosophischen Grundfragen, moralischen Implikationen, in Beziehung gesetzt werden. <sup>(12)</sup>

*Nichts ist was es zu sein scheint:  
Das Handwerkszeug*

Zu sehen sind Farbeimer, Pinsel, alle in einem Zustand, der andeutet, dass sie über vielfachen Gebrauch abgenutzt und nur noch begrenzt einsatzfähig sind. Man könnte sie so auch irgendwo liegen lassen, ohne das Gefühl eines Verlustes zu haben. An Gegenständen dieser Art gehen wir alltäglich vorbei, ohne sie sonderlich wahrzunehmen.

Doch das, was wir zu sehen glauben, ist von dem, was wir zu sehen bekommen, meilenweit entfernt. Die Dinge sind nach ihrem Gebrauch natür-

lich nicht achtlos liegen geblieben, sondern von den Künstlern Fischli/Weiß wie viele andere Dinge auch in denen verschiedensten Museen (Hamburger Bahnhof, Berlin, Modernes Museum Frankfurt, Darmstadt, wie auch außerhalb musealer Orte, Wien 1993) aufwendig inszeniert. Doch kaum dass man sich mit diesem Wissen arrangiert und das ganze in den Bereich künstlerischer Inszenierungen verwiesen hat um mehr oder weniger beruhigt wahrzunehmen, dass Fischli/Weiß doch relativ bekannte Muster der Kunst bedienen – kommt man bei sehr genauem Hinschauen einer zweiten Wahrnehmungsfalle auf die Spur: die Dinge sind keineswegs 'echte' Alltagsdinge sondern aufwendige, aus Polyurethan geschnitzte und mimetisch detailgenau bemalte, also künstlich hergestellte Alltagsdinge, Dingreste, Abfall-Teile, Müll. Mit dieser Irritation, mit diesen Ent-Täuschungen kommt ein ganzes bekanntes Bedeutungsgefüge ins Schwanken: der benutzte Farbeimer ist nicht nur kein Gegenstand des Alltags, der zu einem Objekt der Kunst transformiert wurde und dessen ehemalige Funktionen darüber für immer still gestellt sind – sondern die ehemaligen Funktionen, auf die er auch im Zustand der Kunst noch verweist, existieren überhaupt nicht – das Behältnis, das vorgibt ein Farbeimer zu sein, ist nur Schein – es könnte überhaupt keine Farbe aufnehmen.

Nichts ist, was es zu sein scheint' löst als Behauptung hier also eine ganze gedankliche Kette aus. Wirkliches und Künstliches, Künstlerisches und Alltägliches, Wirklichkeit und Fiktion, Wahrheit und Lüge geraten hier in einen Wahrnehmungs- und Bedeutungsstrudel, der in letzter Konsequenz jegliche logischen Systeme, jegliche linearen Deutungsmuster auflöst und zu immer neuen Wahrnehmungsmöglichkeiten und gedanklichen Verknüpfungen führt. <sup>(13)</sup>

In Rückbindung an die Alltagswahrnehmung allerdings kann man von den Arbeiten der Künstler Fischli/Weiß sagen, dass sie einen ganz spezifischen Blick erzeugt haben – einen Fischli/Weiß-Blick sozusagen, der auch die armseligen Rest-Dinge, all das Liegen-gelassene, irgendwo Vergessene nobilitiert<sup>(14)</sup> und uns zu dem verhilft, was wir ästhetische Erfahrung nennen.

Die fotografische Arbeit von Stefan Altenhuber ließe sich leicht als 'Tatort-Foto', als hinterlassene Arbeit von Fischli-Weiß lesen – verfügt das Abgebildete doch über alle Voraussetzungen, in diesen Deutungs-Kontext hinzuzugeraten. Doch auch hier tappt man wiederum in die inzwischen büdelweise umherliegenden Wahrnehmungs- und Deutungsfallen: das was aussieht wie Fischli/Weiß ist nicht Fischli/Weiß, sondern wirklicher Alltag, eine echte alltägliche Situation, festgehalten über den fotografischen Blick des Künstlers Stefan Altenhuber. Es ist ein Diapositiv aus seiner Installation 'Objekte', in der er beiäufig wahrgenommene, weitgehend unbeachtete all-

tägliche Dinge in alltäglichen Situationen festhält, sie als 'das bekannte Unbekannte' (Stegmann)<sup>(9)</sup> inszeniert und sie mit einer neuen visuellen Wertigkeit auflädt. Altenhuber bedient sich so der Erfahrung, dass über Kunstwahrnehmungen Sehgewohnheiten im Alltag bereits verändert sind. Seine fotografierten Objektsituationen sind Ergebnis eines geschulten Blicks, der nicht nur eine fotografische Tradition fortsetzt, indem das Unbedeutende, Alltägliche zum Bedeutsamen des fotografischen Blicks wird, sondern der genau mit den vielfachen Brechungen des Blicks – seinem Oszillieren zwischen Wirklichkeit, Künstlichkeit und Kunst – arbeitet.

### Die Archive

Die aktuelle Kunstdiskussion hat das Thema der Archive im Zusammenhang mit Erinnern, Vergessen und Sammeln hinreichend breit entfaltet und über eine Fülle einschlägiger Ausstellungen (z.B. deep storages)<sup>(10)</sup>, zu einem ihrer wesentlichen Themen der Zeit gemacht. Ich greife hier lediglich zwei Beispiele auf, um auch von dieser Argumentationslinie her wesentliche Bezüge zur ästhetischen Forschung zu zeigen.

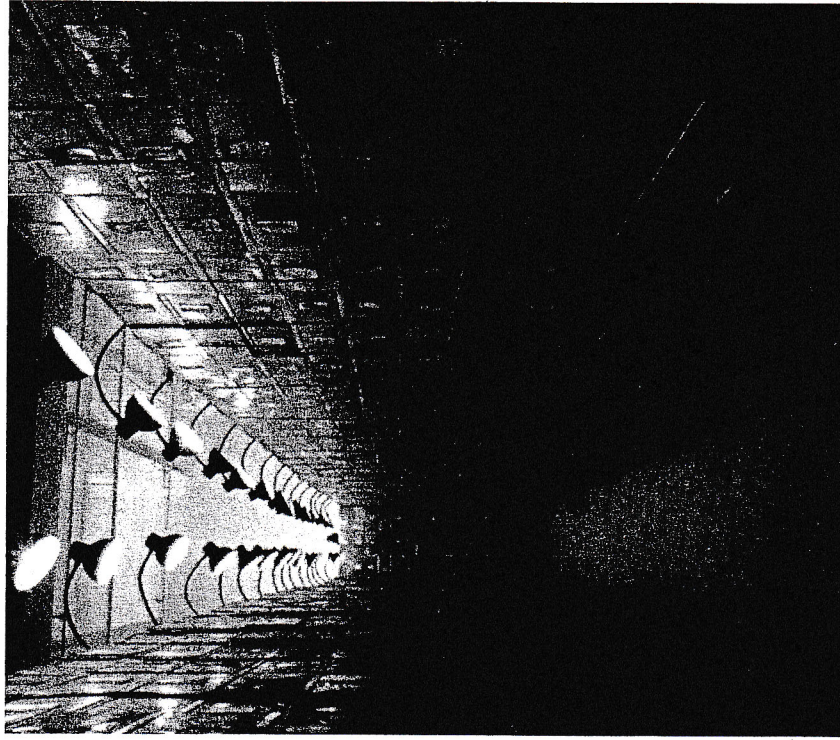
*Christian Boltanski (geb. 1944 in Paris)*

Mit Christian Boltanski verbinden sich eine Vielzahl von Begriffen, Inhalten, Themen, Bereichen, ästhetischen Zugriffsweisen wie auch philosophischer, psychoanalytischer und gesellschaftspolitischer Diskurse. Begriffe wie Memorials, Inventare, Reliquien, Archive, Depots sind untrennbar mit seinen Arbeiten verbunden.

Er arbeitet mit unzähligen fotografischen Portraits wie auch mit Alltagsdingen, die eine unmittelbare Nähe zu gelebtem menschlichen Leben evozieren. Dazu gehören Dinge alltäglicher Verrichtungen wie Teller, Löffel, Gabeln, Töpfe ebenso wie Kleider und Attribute, die mit dem Körper des Menschen in enger Verbindung stehen. Auch Artefakte, Erfindungen, Findungen, Re-konstruktionen, Entwürfe von Dingen, die in menschliches Handeln eingebunden sein könnten, sind Teil des Arsenal.

Alle sind so angelegt – ausgelegt – dass sie auf eine vergangene menschliche Existenz verweisen. Seine Begriffe vom 'Verschwinden', vom 'Auslöschen' und vom 'Tod' sind seinen Arbeiten als Deutungsangebote inhärent. Er geht so weit, dass selbst Dinge und Fotos noch lebender Menschen vom Tod zeugen, da es – in seinem Verständnis – die Menschen, die sie zum Zeitpunkt des Fotografiert-Werdens einmal waren, nicht mehr gibt.

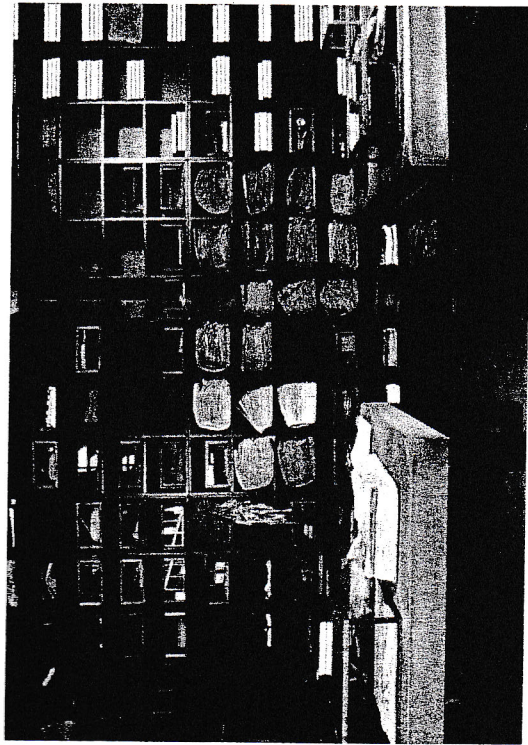
Das Individuelle als Teil des Kollektiven ist ein wesentliches zweites Deutungsangebot. Indem er über die Addition individueller Biografien kollektive Erfahrungen spiegelt gelingt es ihm, grundlegende existentielle Fragen



Christian Boltanski „Reserve: Die toten Schweizer“ 1990

© VG Bild-Kunst, Bonn 2000

mit seiner Kunst zu berühren. Sein künstlerischer Weg ist ein Weg zwischen dinglicher Fülle und Minimalismus, der Weg eines ethnologisch arbeitenden Spurensicherers in den 70er Jahren und eines Reduktionisten, der mit ganz wenigen ästhetischen Mitteln – leeren Blechboxen und reduziertem Licht – seine komplexe Thematik zur An-Schauung bringt.<sup>(10)</sup>



Sigríð Sigurdsson, „Vor der Stille“ 1989

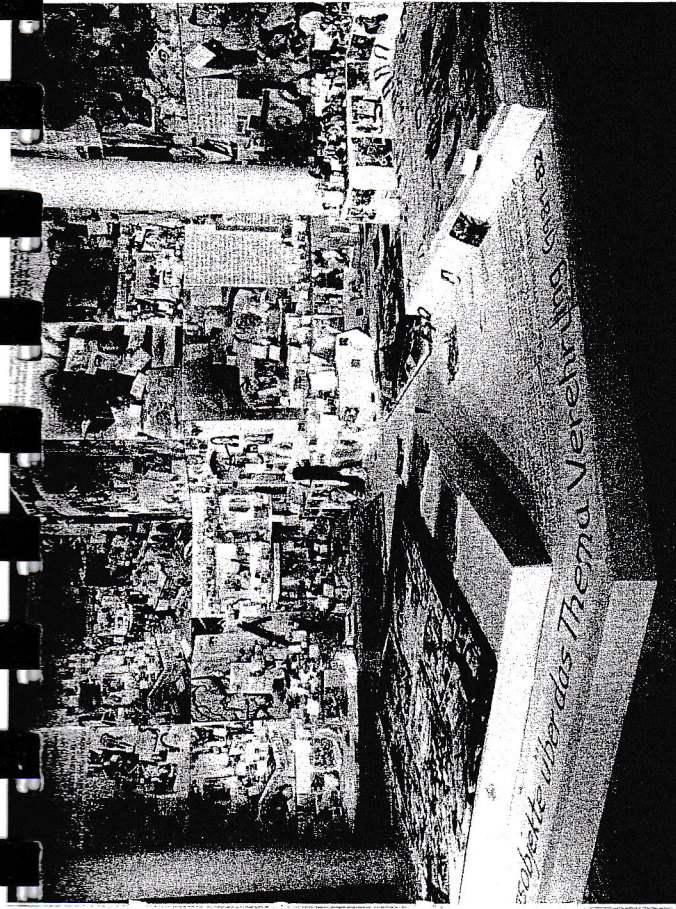
© VG Bildkunst, Bonn 2000

**Sigríð Sigurdsson (geb. 1943 in Oslo, lebt in Deutschland)**

Auch Sigríð Sigurdsson arbeitet mit Archiven. Im Karl-Ernst-Osthaus Museum in Hagen hat sie ein ständiges Archiv installiert, das auf Erweiterung angelegt ist. In ihm ist die Fülle individueller Erinnerungsstücke vieler Menschen vor allem an die Zeit des Nationalsozialismus, an den 2. Weltkrieg und die Zeit danach aufbewahrt, die zusammen so etwas wie ein kollektives Gedächtnis bilden. Diese Erinnerungsstücke sind von ihr bearbeitet, mit Eingriffen versehen, individuellen Ordnungen unterworfen bis hin zu Objektbearbeitungen, z.B. riesigen Folianten, die zugenäht und unzugänglich die Dinge für 'die Ewigkeit von Kunst' der Wahrnehmung entzogen haben. (17)

**Künstlerische Arbeit und wissenschaftliche Methoden – ein Kunstkonzept der Anna Oppermann, (1940 – 1993 BRD)**

Die Ensembles von Anna Oppermann sind aufgrund der künstlerischen Strategien dem Konzept 'ästhetische Forschung' sehr nahe. Was an ihrer Arbeit fasziniert, ist das Sichtbar- werden eines langen Prozesses, in dem z.B. ein Ding (Koffer-ensemble, 1980), eine Pflanze (Mentha piperita, 1979), ei-



Anna Oppermann, „Besinnungsobjekte über das Thema Verehrung – Anlass Goethe“  
Bild oben: Hessischer Rundfunk Frankfurt 1982, Gesamtansicht;  
Bild unten: Naturverehrung  
Mit freundlicher Genehmigung von Herbert Hossmann  
(Nachlassverwalter Anna Oppermann)



...wer sich aber an seinen Naturgaben  
nicht im Stillen erfreuen kann, wer sich  
bei Ausübung derselben nicht selbst sei-  
nen Lohn damit nimmt, sondern erst darauf  
wartet und hofft, daß andere das Geleistete  
anerkennen und es gehörig würdigen  
sollen, der findet sich in einer übeln  
Lage, weil es nur allzu bekannt ist,  
daß die Menschen den Beifall sehr  
spärlich ausleihen, daß sie das  
Lob verkümmern, ja wenn  
es nur einigermaßen loblich  
ist, so Tadel verwechseln.

ne Person (Goethe, 1982) oder eine Gegebenheit (der ökonomische Aspekt, 1979), eine Befindlichkeit (anders sein, 1970), ein Gefühl (Aggression, 1971), ein Gedanke (Problemlösungsauftrag an Künstler, 1978), eine Paradoxie (ein an den Haaren herbeigezogener Hut, 1982), ein Sprichwort (das Blaue vom Himmel lügen, 1990), Ausgangspunkte der Arbeit sind. Mit einer Vielzahl von Mitteln fixiert sie die Suchspuren, macht vorläufige Stationen über Fotos wahrnehmbar. In diese Prozesse geht ihr Wissen, gehen ihre Recherchen zu den Fragen, zu den Themen, wie ihr philosophisches Denken, ihre literarischen Texte – gefundene und selbst verfasste – ihre Assoziationen und Gedanken ein. Sie verschriftet sie auf unzählbaren kleinen Zetteln und macht sie zu einem wesentlichen Bestandteil ihrer Arbeit.

Der labyrinthischen Fülle fügt sie weitere kleine Teil-Labyrinth aus Papier hinzu, mit Durchbrüchen, Verästelungen und legt so ein neues System von Spuren aus. Vernetzt, geschichtet, addiert, entsteht so insgesamt ein umfassendes Ensemble, eine Art Makrokosmos mit unzähligen Mikrokosmen, in denen die Zugänge des Denkens, des ästhetischen Handelns, der subjektiven Befindlichkeiten und Wahrnehmungen wie auch die Zugänge über kollektive Muster als Sprichworte, Textzitate, als Denk-Schemata und Bild-Steereotypen zusammenwirken. Dies alles ist geistig und körperlich spürbar als Ausdruck einer intensiven Suche, fast einer Not. Es ist, wie sie selber sagt, die Not, Komplexität – die äußere wie die innere – irgendwie zusammenbringen zu müssen. Mit jeder Entscheidung sind tausend andere nicht getroffen, mit jedem aufgegriffenen Problem drängen sich neue auf, die genau so wichtig und individuell bedeutsam sind. (18)

### Fazit

Ein wesentlicher Bereich künstlerischer Arbeit heute hat es also mit sehr komplexen ästhetischen, materialen, medialen Formen zu tun, die z.B. in künstlerischen Erfahrungsräumen, den Installationen verdichtet sind. (In dieser Weise lassen sie sich auch als Teil dessen benennen, was aktuell mit dem Begriff 'Hybridkultur' beschrieben ist.) (19)

Daneben gibt es von Duchamp an bis heute Transformationen einzelner Dinge des Alltags zu Objekten der Kunst, die als Ding-Vefremdungen, Assemblagen, Montagen etc. in die Kunst eingegangen sind. Mit jedem dieser einzelnen Akte ist eine spezifische Arbeitsweise verbunden, ein Konzept, das für die besondere unverwechselbare Handlung eines Künstlers steht. All diesen Arbeitsweisen sind Formen des Erarbeitens, Forschens, Recherchierens, Experimentierens und Präsentierens eigen, die einen neuen immer anderen Blick auf die Gegenstände von Kunst und Alltag ermöglichen und an-

dere geistige Dimension eröffnen. Hier liegen die Grundlagen des Konzepts 'ästhetischer Forschung'.

### Ästhetische Forschung

Eine Studentin findet in einem Trödeladen sechsundfünfzig Postkarten, die alle an die gleiche Adressatin gerichtet sind. Sie macht sie zum Ausgangsmaterial einer intensiven Spurensuche und Spurensicherung im Rahmen ästhetischer Forschung. Eine andere wendet sich der Frage zu, wie Jugend z.Z. des Nationalsozialismus ausgesehen hat und recherchiert den Zeitabschnitt 1938 – 1945 im Leben einer heute dreißigjährigen Frau; eine dritte sucht via Internet eine Frau, die den gleichen Namen trägt wie sie, um ein biografisches Doppelportrait zu erarbeiten; eine vierte erforscht die ästhetische Biografie der 'Frau von nebenan', eine fünfte befasst sich mit Fragen zur Zukunft des Körpers und stellt die gesamte Arbeit ins Internet und wieder eine andere geht der Frage nach, was es mit den sieben Todsünden auf sich hat.

Sechs Beispiele, herausgegriffen aus einer Vielzahl ähnlicher Arbeitsvorhaben. Ein halbes Jahr lang machen sich die Studierenden auf den Weg zu einer groß angelegten ästhetischen Forschung, an deren vorläufigen Ende eine Ausstellung steht, Text- und Bildbände sowie umfassende Tagebücher, in denen Gedanken, Bilder, Erlebnisse, Emotionen und ästhetischen Erfahrungen fixiert sind.

Zwischen Idee und Abschluss der Arbeiten liegen viele Stationen, unzählige Entscheidungen und vor allem eine Zeit intensiv gelebten Lebens. Ästhetische Forschung als Vernetzung vorwissenschaftlicher, künstlerischer und wissenschaftlicher Verfahren und Methoden, ermöglicht für mich alle Handlungs- und Erkenntnisformen, die kulturelle Bildung heute und zukünftig braucht und sie nimmt eine Vielzahl der virulenten Diskurse auf, die für den Bereich des Ästhetischen heute wichtig sind, wie die Diskussion des 'Angewandten der Vernunft', des 'ästhetischen Denkens', der 'ästhetischen Intelligenz', der 'ästhetischen Rationalität' sowie der 'emotionalen und kreativen Intelligenz', um hier den Bogen von Böhme/Böhme, Welsch, Selle, Seel, Otto, bis hin zu Goleman und Gardner zu spannen. (20)

In den Handlungsstrategien ist es ein vernetzter Prozess, auf den sich die einzelnen einlassen. Er erfordert parallele Formen der Erarbeitung von Themen, Fragen und Gegenständen in Prozessen, die bislang traditionell getrennt bzw. additiv sind, nach dem bekannten Muster, 'immer erst das eine und dann das andere' und vor allem 'künstlerische Arbeit und wissenschaftliche Arbeit strikt getrennt'. – Studienordnungen sind heute fast ausnahmslos

noch immer so verfasst, ganz zu schweigen von der mehrheitlichen Praxis in der Schule.

### **Zu den Konstituenten ästhetischer Forschung**

Eine kurze Anmerkung zum Begriff: in kunstpädagogischen Texten wird 'ästhetische Forschung' als Begriff gelegentlich synonym z.B. zu 'ästhetischem Projekt' oder zur Kennzeichnung ästhetischer Verfahren verwendet, bleibt aber weitgehend marginal. Während sich mit dem 'ästhetischem Projekt', wesentlich die Konzepte Gert Selles verbinden, hat 'ästhetische Forschung' keine spezifische Ausrichtung. Da der Begriff bisher nicht festgelegt ist, erscheint er mir in besonderer Weise geeignet, ein Konzept damit zu fassen, das ich im Folgenden darstellen möchte.

### **Die Ausgangssituationen ästhetischer Forschung**

Am Anfang steht eine Frage, ein Gedanke, eine Befindlichkeit; ein Gegenstand, eine Pflanze, ein Tier; ein Phänomen, ein Werk, eine Person - fiktiv oder authentisch, eine Gegebenheit oder Situation; ein literarischer Text, ein Begriff, ein Sprichwort oder anderes.

Ästhetische Forschung hat - wie alle Forschung - nur Sinn, wenn die Forschenden eine Frage haben, an einer Sache arbeiten wollen, die sie schon länger interessiert, einer Idee folgen, ein ihnen wichtiges Vorhaben verwirklichen wollen. Insofern ist ästhetische Forschung immer subjektbezogen, wird selbst verantwortet und eigenständig organisiert. Mit ihrem hohen Motivationsgrad unterscheidet sie sich wesentlich von den meisten Arbeitszusammenhängen in Schule und Hochschule.

Die Herangehensweisen sind in besonderer Weise vernetzt und bedingen einander. Der Prozess ist performativ. Ein großer Teil der erarbeiteten Fragen, Dinge und Gedankenwege wird wieder verlassen oder umgeformt, so dass das ganze Gefüge bis zum Schluss ständig neuen Entscheidungsprozessen unterworfen ist.

### **Die Orte**

Auch die Orte der Erarbeitungen sind von Bedeutung, denn sie sind in der Regel sowohl Arbeitsort und Ausstellungsort zugleich. Diese Orte muss jeder, muss jede für sich finden, hängen sie doch wesentlich auch mit den inhaltlichen Fragen zusammen, die nur in bestimmter Weise und in bestimmten Räumlichkeiten zur Anschauung kommen können. Außerdem sind sie immer eine Herausforderung an die physischen und psychischen Verfaßtheiten der einzelnen und so für ungewöhnliche und weitgehend unge-

wohnte Arbeitsprozesse eine gute Voraussetzung. So suchen sich die Studierenden entweder traditionelle Galerieräume, Fabrikräume, ungewöhnliche Orte wie z.B. ein Kloster, einen Bahnhof, das Katasteramt oder den labyrinthischen Keller eines alten Mietshauses. Dass an diesen Orten während der Arbeitsprozesse vielfältigste und häufig ungewohnte Formen der Kommunikation ablaufen mit Anwohnenden, zufällig vorbei Kommenden, Eingeladenen etc. ist ein weiterer wesentlicher Aspekt für diese Art der Arbeit.

Um eine Einschätzung dieser Arbeitsvorhaben zu geben, trenne ich zum besseren Verständnis das, was verbunden, bzw. vernetzt ist und führe es zunächst gedanklich getrennten Bereichen zu.

### **Vorwissenschaftliche, an Alltagserfahrungen orientierte Verfahren**

Da ist zum einen der Bereich vorwissenschaftlicher, an Alltagserfahrungen gebundener und mit alltäglichen Dingen verknüpfter Wahrnehmungen, ästhetischer Verhaltensweisen, Handlungs- und Erkenntnisformen. Sie sind zum einen gegeben im fragenden und entdeckenden Umgang mit Dingen und Phänomenen alltäglicher Erfahrung einerseits - mit dem 'sich wundern', mit der Neugier und der Fähigkeit zu hinterfragen und zu staunen. Sie sind zum anderen gegeben im handelnden Umgang mit den Dingen - wie z.B. dem Sammeln, dem Ordnen, dem Dekorieren, dem Arrangieren und Präsentieren aller Dinge, die man persönlich für schön oder bedeutsam erachtet. Dann sind im Rahmen von Alltagserfahrung auch alle ästhetischen Praktiken zu nennen, die Kinder und Erwachsene in alltäglichen Handlungen selbstverständlich nutzen - dazu gehören alle handwerklichen und technischen Verfahren wie etwas kleben, collagieren, montieren, ausschneiden, malen, skizzieren, basteln, nähen, usw. Und viertens stellen sich natürlich - wie im Alltag sonst auch - Fragen nach den nächsten Schritten: wie man was plant, wie man was organisiert, wann man was fertig haben muss, wo man etwas findet, wo einem der Zufall weiterhilft, usw.

### **Künstlerische Strategien und Kunstkonzepte im Bereich aktueller Kunst**

Dann ist da der Bereich künstlerischer Arbeit mit Bezug zu den aktuellen Kunstkonzepten und künstlerischen Strategien einzelner Künstlerinnen und Künstler. Die Orientierungen an den Strategien aktueller Kunst sind inzwischen im Rahmen der Kunstdidaktik weitgehend konsensfähig, ist doch konstatiert, dass der irritierende und unorthodoxe Umgang mit den Alltagsdingen, die zu Objekten der Kunst werden, durchaus vielfältige Analogien zu Dingen, Praktiken und ästhetischem Verhalten auch von Kindern und Jugendlichen hat.

Konkret heißt dies für die Arbeiten im Rahmen ästhetischer Forschung, dass traditionelle ästhetisch-praktische Verfahren, wie das Sammeln und Basteln, das Skizzieren, Modellieren, Malen, Drucken, Fotografieren und Experimentieren, neben dem Entwickeln visueller Konzepte und Modelle steht, wie auch dem Erarbeiten aufwendiger Video-Tapes, dem Arbeiten mit computer-generierten Bildern, mit Verfahren der Konservierung und der Restaurierung. Es geht zudem um Objektarrangements und Gegenstandsverfremdungen. Am Ende entstehen in der Regel multimediale Installationen. Auch Klangelemente oder gesprochene Sprache gehören zur ästhetischen Praxis. Wichtig ist, dass die aktuelle Kunst in hohem Maße rezipiert wurde, um die Vielfalt künstlerischer Strategien und Verfahren heute zu kennen und die ästhetischen Sprachen produktiv zu nutzen. Die eigene künstlerisch-ästhetische Praxis ist dann nicht als Nachvollzug zu verstehen, in dem ein künstlerisches Werk angeeignet wird – wie Kunstdidaktik oft missverständlich lehrt – sondern alles, was je wahrgenommen wurde, bildet ein großes Reservoir ästhetischer Möglichkeiten, aus dem jeweils die ausgewählt, variiert oder modifiziert wird, die den eigenen Intentionen entspricht, bzw. nahe kommt.

#### Die wissenschaftlichen Methoden

In diesem Bereich geht es um das Befragen, Erforschen und Recherchieren, um das Analysieren, Kategorisieren, Dokumentieren, Archivieren, Konsernieren, Präsentieren und Kommentieren einerseits, wie um das Einordnen, Vergleichen, in Beziehung setzen sowohl von Gegebenheiten und Erfahrungen der Alltagswelt als auch den Phänomenen und Erfahrungen von Kunst, ihren Kontexten und den gegebenen Theorien.

Konkret heißt dies, dass es gilt, die engeren Kontexte der Vorhaben zu erarbeiten. Das sind z.B. kunstgeschichtliche und kunstwissenschaftliche Aspekte, die die Arbeit fundieren, wie auch kulturgeschichtliche oder design-theoretische Exkurse zu den Dingen. Die Bezüge zu ausgewählten Werken der Kunst, wie auch zu übergreifenden Kunsttheorien sind immer Teil der Erarbeitungen. Daneben gibt es Auseinandersetzungen mit philosophischen, psychoanalytischen, anthropologischen oder religiösen Fragen. Subjekts- und Identitätstheorien, Geschlechterkonstruktion und Genderdiskussion sind in der Regel ebenfalls Teil der Auseinandersetzung, wie auch zeittypische Fragen, nach Erinnern und Vergessen, nach ästhetischem Denken, etc. Und nicht zuletzt ist immer auch eine Auseinandersetzung mit den gewählten Methoden gegeben, wie z.B. die Reflexion der Differenz von künstlerischen und wissenschaftlichen Herangehensweisen.

#### Selbstreflexion, Ich-Erfahrung und Bewußtseinsprozesse.

Im Rahmen ästhetischer Forschung werden alle Vorgehensweisen subjektiv bedacht, emotional begleitet, auf vielfache Weise fixiert und kommentiert. Tagebuchaufzeichnungen, verbale und visuelle Skizzen, Bilder, literarische Texte, Fragmentarisches und wissenschaftliche Textauszüge stehen neben Befragungsergebnissen und Gesprächsaufzeichnungen. Im Ausloten eigener Zugänge und Positionierungen werden persönliche Grenzen erweitert, bis hin zu tief greifenden Grenzerfahrungen, die immer dann gegeben sind, wenn einzelne sich z.B. besonderen Erfahrungen in Form von Selbstversuchen aussetzen.

Ästhetische Forschung verlangt zudem von den Individuen neue Organisationsstrukturen bei den Herangehensweisen, da sowohl künstlerische Verfahren wie wissenschaftliche Methoden und selbstreflexive Prozesse die Arbeit tragen. Darin gilt es die optimalen persönlichen Arbeitsweisen und Zeitstrukturen zu finden. Da es kaum Vorerfahrungen dazu gibt, entwickelt jede/jeder im Arbeitsprozess ein eigenes System – sei es, dass Zeiteinheiten gebildet und strikt eingehalten werden, sei es, dass man sich von den Ereignissen und Prozessen tragen lässt und je nach Situation und Befindlichkeit künstlerisch oder wissenschaftlich arbeitet. Wesentlicher Bezugspunkt der Reflexionen ist das Tagebuch, in dem alle Stränge zusammenlaufen und neue entworfen werden.

#### Fazit

Ästhetische Forschung bezieht sich also auf alle real gegebenen wie fiktiv entworfenen Dinge, Objekte, Menschen und Situationen. Sie bedient sich aller zur Verfügung stehender Verfahren, Handlungsweisen und Erkenntnismöglichkeiten aus den Bereichen der Alltagserfahrung, der Kunst und der Wissenschaft. Sie ist prozessorientiert und hat doch Ziele. Sie ist weitgehend frei in den Organisations- und Entscheidungsformen und wird somit in hohem Maße individuell bestimmt und verantwortet. Sie knüpft an Bekanntem an und führt zu individuell Neuem, sie ist intensiv und erreicht in gelungenen Momenten Formen des Glücks (Flow,<sup>21</sup>). Ästhetische Forschung führt zu Erkenntnisformen, die sowohl rational sind, als auch vorrational, sowohl subjektiv als auch allgemein, sowohl über ästhetisch-künstlerische Sichtweisen als auch über den dokumentarisch - fotografischen Blick geprägt, sowohl über nachvollziehbare verbal-diskursive Akte strukturiert als auch von diffusen Formen des Denkens begleitet.

Die sich darüber ausbildenden Fähigkeiten, Erkenntnis- und Verhaltensmöglichkeiten sind vielfältig. Sie schließen – notwendigerweise – Grenzer-

fahrungen ein, führen dazu, Offenheiten und Unsicherheiten auszuhalten, erfordern ein ständiges Verwerfen, Sich-neu-entscheiden, Annehmen von Situationen, auf die man sich unter anderen Bedingungen nie eingelassen hätte. Sie verändern alte Denkgewohnheiten und Handlungsmuster, vergrößern das Repertoire der Zugänge ins z.T. vorher Unvorstellbare. Sie machen das möglich, was sich in der aktuellen Literatur als Gewissheit verkündet, zu der es aber bisher so wenig nachvollziehbare Erfahrungsansätze gibt: sie führen zu Erkenntnisformen, die in der Tat auch das andere der Vernunft neben die Vernunft stellen, die ästhetisches Denken als eine Fähigkeit des Menschen ausbilden, sich der Welt in ästhetisch/künstlerischen Akten zu nähern. Wenn diese Möglichkeiten gegeben sind, wird sein Leben anders leben – vielfältiger, interessierter, mit größerem persönlichen Gewinn, und sie/er wird – in kunstpädagogischer Verantwortung – Kindern und Jugendlichen vom ersten Tag an ganz andere Erfahrungsräume erschließen. Die erschreckende kunstpädagogische Wirklichkeit unserer Zeit könnte dann endlich der Vergangenheit angehören.

### Die Beispiele

#### *Ästhetische Biografien und weibliche Körperkonzepte*

Die hier skizzierten Beispiele sind bewusst aus nur einem Bereich ästhetischer Forschung ausgewählt: dem Bereich ästhetischer Biografien und weiblicher Körperkonzepte. Über die Vielfalt der Anlässe, der Intentionen, der Orte, an denen sie entstanden bzw. ausgestellt sind, der unterschiedlichen Herangehensweisen, der Bezugssysteme und Reflexionen machen sie trotz ähnlicher Momente letztlich die Vielfalt und Unvergleichlichkeit jeder einzelnen Forschung deutlich.

#### *Ästhetische Biografien*

Mit dem Begriff der 'ästhetischen Biografie' ist u.a. die Tatsache bezeichnet, dass sich individuelles Leben über eine Vielzahl ästhetischer Gegebenheiten abbildet – von der Kleidung, den alltäglichen Dingen der persönlichen Umwelt bis hin zu den Orten, an denen jemand lebt bzw. gelebt hat. Individuelle Biografien sind somit in hohem Maße über ästhetische Gegenstände nachzuzeichnen. Da es sich im Rahmen ästhetischer Forschung um künstlerische Prozesse und nicht um kriminalistische Spurensuche oder ethnologische Studien handelt, geht es darum, mit den Dingen und über die Dinge hinaus, Transformationsakte zu vollziehen, die die gelebten Situationen, die Erfahrungen eines Menschen in einer bestimmten Zeit angemessen in eine künstlerische Sprache übersetzen. Diese ästhetischen Handlungen

greifen dann die gesamte Bandbreite der Möglichkeiten zwischen Authentizität und Fiktion auf.

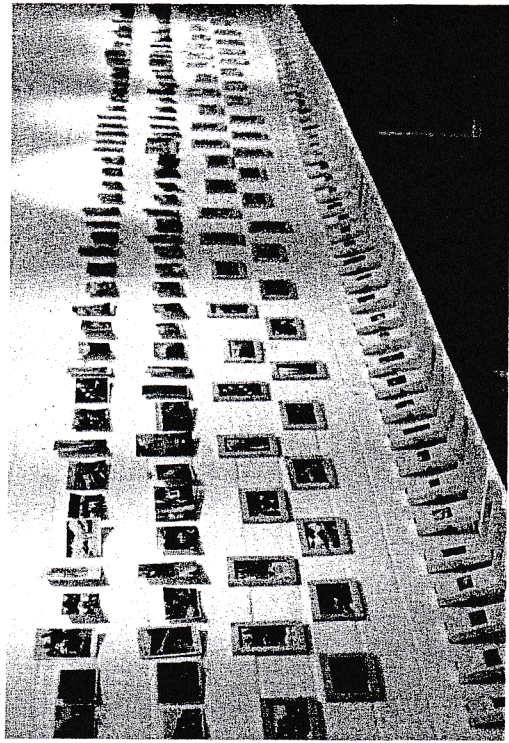
Kunst darf 'lügen' – d.h. sie darf lügen zugunsten einer anderen Wahrheit – dies lässt sich hier als wesentliches Prinzip ästhetischer Praxis benennen.

#### *Wer war Ursel P. ?*

*(Vesna Stalijohann)*

Im Januar 1998 notiert Vesna St. in ihrem Kunsttagebuch „Ich habe heute in einem Trödelladen vierundfünfzig Postkarten erworben, die alle an die gleiche Adresse gerichtet sind: an eine Ursel P. in Paderborn.“

Diesen Fund macht sie zum Ausgangsmaterial einer ästhetische Forschung. Auf vielerlei Weisen versucht sie sich dem Leben der Ursel P. zu nähern. Auf ihrer Spurensuche und Spurensicherung hat sie am Ende ein netz bunter Fäden ausgelegt, die Antwort geben sollen auf die Frage: wer war Ursel P.? und die dennoch gleichermaßen geeignet sind, für genau diese Frage keine Antworten zu finden. Die Suchbewegungen, die sich von den konkret



„Ursel P.“ von Vesna Stalijohann

gegebenen Dingen auf ein vages Ziel hin entwerfen, liegen zwischen präziser, fast kriminalistischer Recherche und Dokumentation einerseits sowie Entwürfen, Fiktionen und Probehandlungen andererseits.

Die Prozesse sind begleitet von Identifikationen und Projektionen, liegen im Erfassen weiblicher Individualität sowie in den kollektiven Erfahrungsmustern einer bestimmten Zeit. Sie sind flüchtig. Kaum entworfen werden sie oft wieder verworfen. Eine gerade fixierte Spur löscht eine mögliche andere aus.

Vesna St. recherchiert. Sie findet die Häuser mit den Wohnungen, in denen Ursel P. gelebt hat, findet Nachbarn, sucht das Grab und ist darüber immer auf der Suche nach dem einen Bild, dem einen Gegenstand, von dem sie hofft, dass darin alles aufscheint, was sie zu finden wünscht, ohne letztlich genau sagen zu können, was dies eigentlich sei.

Sie entwirft und antizipiert langsam und nicht ohne Mühe eine konkrete Person, so wie Gantenbein seine Lila in einem Roman von Max Frisch. Diese Entwürfe sind immer verbunden mit dem Satz: Ich stelle mir vor...

Sie inszeniert so eine Vielzahl von Probehandlungen, entwirft Möglichkeiten ein konkretes Bild zu erhalten, findet dafür ästhetische Situationen, Objekte, Filmsequenzen und fotografische Bilder. Sie vergewissert sich, greift voraus, führt vor Augen, versucht zu erkennen, zu verstehen und über die Mittel der Kunst zu deuten.

Sie fertigt mehrere Montagen auf Tableaus sowie Objektkästen mit kleinen Dingen, die vielleicht einmal der Ursel P. gehört haben könnten, da sie ihrer Zeit entstammen. Sie beschriftet und kommentiert sie, um darüber einen Zugang zu den potentiellen Dingen, den Erlebnissen und Gedanken der Ursel P. zu bekommen. Kleine Hinweise entnimmt sie den Texten der Postkarten. Ihre Arbeit wird zunehmend zu Prozessen der Identifikation und Projektion. Durch Zufall erhält sie ein Bild der Ursel P., fotografiert sich selbst und blendet ihr Gesicht und das der Ursel P. in phasenhafter Abfolge ineinander. Auf der symbolischer Ebene macht sie so den durchlebten Verschmelzungsprozess sichtbar.

Die letzte Station hat sie lange vorbereitet. Von der Friedhofsverwaltung erhält sie die Information über den Platz des Grabes der Ursel P. Sie fotografiert, nimmt Erde vom Grab mit und pflanzen. Das letzte Ritual ihrer Arbeit ist das Arrangieren eines Grabes – eine Rauminstallation – mit allem, was zu einem Abschied gehört mit Kerzen, Bildern und einem Kranz mit Aufschrift und Schleifen. Das Ritual versteht sie im zweifachen Sinne: es ist das Ende des Lebens der Ursel P. und es ist das Abschlussritual ihrer Arbeit über Ursel P. – ein wichtiger fast therapeutischer Akt. <sup>(27)</sup>

### Hanna – eine Jugend im Nationalsozialismus zwischen 1938 und 1945

(Annette Lauer)

Die hier vorgenommene ästhetische Forschung bewegt sich in einem überaus komplexen Geflecht historischer, sozialer, ästhetischer und psychologischer Gegebenheiten.

Hanna ist die dreiundachtzigjährige Mutter der Frau, die sich einer biografischen Spurensuche zuwendet und dabei sowohl die Zeit des Nationalsozialismus, in der Hanna Jugendliche war als auch indirekt eine Mutter – Tochter-Beziehung bearbeitet.

Aus ersten Gesprächen mit Hanna erwächst langsam ein Arbeitskonzept, das sich auf zwei wesentliche Aussagen stützt: „Wir haben uns Nischen gesucht, in denen wir trotz der Einschränkungen von außen ein eigenes normales Leben führen konnten. (...)“ und: „Erst später hob sich langsam ein Vorhang zu einer Welt, die uns völlig unbekannt geblieben war.“

Annette Lauer entwirft daraus ihr Arbeits – und Ausstellungenskonzept. Sie wird das Leben Hannas in elf Nischen darstellen und die Welt außerhalb



„Hanna, eine Jugend im Nationalsozialismus“ (Annette Lauer)

- sozusagen den Wänden entlang - mit Bildern, Dokumenten und Texten in 'Fenstern', d.h. in Rahmen hinter Tüchern verschleiert mit nur kleinen Ein- bzw. Ausblicken in die offizielle Welt der NS-Zeit sichtbar machen.

Am 17.1. schreibt sie z. B. in ihr Tagebuch:

„Bisher habe ich auf drei Ebenen gearbeitet: 1. Ich habe in Hannas Leben geforscht und Spuren gesammelt: Gegenstände aus ihrer Jugendzeit wie Bücher, Handarbeiten, Briefe, Fotografien, die sie selbst oder die andere gemacht haben. Erinnerungen, die sie mir auf Band gesprochen hat, Gegenstände, die nicht Hanna direkt gehörten, sondern Schwestern, Freundinnen, Bekannten. Ich habe Gegenstände auf Flohmärkten erworben, die im Leben Hannas verloren gegangen sind.“

2. Neben diesen privaten Spuren habe ich allgemeine Spuren und Quellen aus der NS-Zeit gesammelt:

Kopien von Gesetzestexten, Urkunden, Reden; Verordnungen aus der Hitlerjugend und dem BDM; Briefmarken, Münzen, Orden; Liedgut; Abbildungen von Hitlerportraits, Aufmärschen, Kriegsgeschehnissen; Beschreibungen, wie Menschen ihre Jugend in der NS-Zeit erlebt haben; allgemeine Literatur aus heutiger Sicht (Keim, Klönne, Klaus) usw.

3. Parallel dazu habe ich künstlerisch gearbeitet, hauptsächlich Tiefdruckkollagen, in denen sich Hannas individuelle Spuren und die allgemeinen der NS-Zeit, die Hanna nicht bewusst waren überlagern und vermischen.“

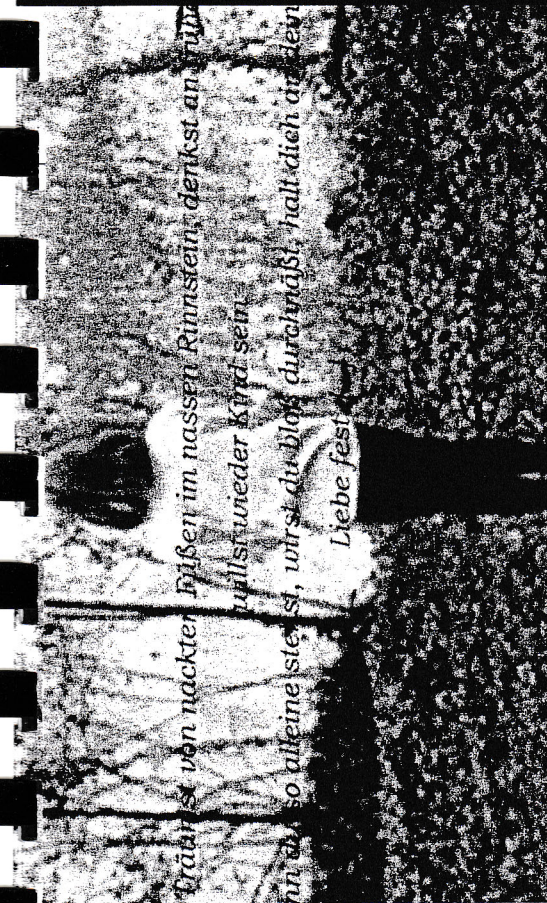
Diese wenigen Informationen müssen hier genügen, um einen bestimmten Ansatz ästhetischer Forschung vorzustellen. Da dieses Beispiel an anderer Stelle ausführlich dargestellt ist <sup>(23)</sup> kann ich hier darauf verweisen.

#### Nicola Gerlich, - Gerlich, Nicole - zwei weiblichen Biografien

Wie mag ein anderer Mensch sein, der den gleichen Namen trägt wie man selbst?

Hat er Vergleichbares erlebt, denkt er ähnlich? Wie sieht er aus? Fragen auf einen anderen Menschen zu, die letztlich geleitet sind von der Vorstellung, dass es auf der Welt vielleicht doch jemanden geben könnte, der einem ähnlich ist. Aber die konträre Denknichtung stimmt auch: wenn es da jemanden gibt, der so heißt wie ich - was alles könnte er erlebt und gedacht haben, das so ganz anders ist, als das, was ich selbst lebe und denke?

Vor dem Hintergrund solcher Gedanken beginnt eine Frau eines Tages zu forschen, das Leben eines anderen Menschen zu befragen, Spuren zu sammeln, mit dem eigenen Leben zu vergleichen und schließlich einen biografischen Dialog zu führen, der - in Bildern und Texten verfasst - am Ende in einer großen Ausstellung zu sehen ist.



„Nicola Gerlich - Nicole Gerlich.“ Filmstill

Nicola Gerlich beginnt via Internet achthundert Namen zu erfassen, sich telefonisch durchzufragen, bis sie auf eine Frau trifft, die ihr Alter hat und die bereit ist, an ihrer Forschungsarbeit mitzuwirken.

Wie fast alle, die so arbeiten, sucht sich Nicola G. einen Ort, an dem sie für ein halbes Jahr arbeiten kann um dann dort auch ihre Arbeit zu präsentieren. Sie findet stark renovierungsbedürftige Räume in einem Kloster, hält sie aber für das, was sie vorhat, für geeignet.

Was sich in dem halben Jahr ereignet ist ein Prozess, in dem soziale Beziehungen (ihre Arbeit ist ja verknüpft mit dem Leben einer ganzen, ihr zunächst fremden Familie) kulturhistorische, zeitkritische, kunstgeschichtliche Exkurse und künstlerisch-praktische Arbeiten sich miteinander verbinden.

Wie alle künstlerisch-praktischen Arbeiten im Rahmen ästhetischer Forschung ist auch ihre zunächst bestimmt von einer Vielzahl von Probelandlungen, angesiedelt zwischen 'Versuch und Irrtum', zwischen Akzeptanz und dem Verwerfen ganzer Konzepte und Arbeitsergebnisse. Dennoch ist gerade ihre Arbeit - stärker als andere - von Kopf-Konzepten her entwickelt, deren ästhetische Übersetzungen nicht immer ohne Rückbindung an erklärende, erläuternde Interpretationen bestehen können.

Tagebücher halten ihre Konzepte und kommentierenden Gedanken fest. Vor Ort entsteht ein Raum der Kindheit - eine Installation mit realen Ge-

genständen und Bildern beider Frauen - die sowohl authentisch sind als auch fiktiv, dabei auf zeittypische Gegenstände rekurrieren, wie z. B. auf das West- und das Ost-Sandmännchen. Eine andere Raum- Installation hat drei mit Kreide auf den Boden übereinander gemalte Kreise, deren Schnittmengen, die Gemeinsamkeiten und Differenzen über ausgetretete Gegenstände visualisieren sollen.

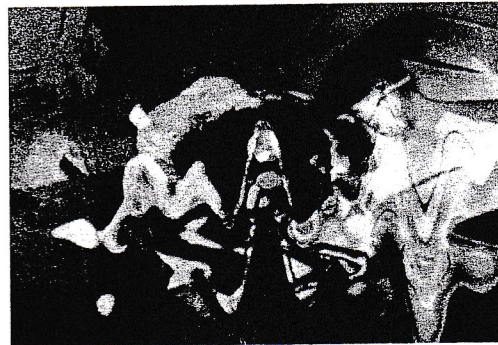
Viele Fotografien - aktuelle wie einzelne aus der Kindheit - sind zu Diagonalen formiert, bieten Zeit-Linien an, informieren über familiäre Kontexte (die Tatsache, dass z.B. beide Väter Wilfried heißen und 1943 in der Nähe von Breslau geboren sind, bedarf einer gesonderten Information und Präsentation). Es entstehen Videofilme und akustische Dokumente. Sie beschäftigen die Gedanken der Konstellationen von Individuen und Gruppen bzw. anonymen Massen. Zu dieser Thematik entsteht eine Bilderfolge mit Acrylmalereien.

Der aufwändigste Teil ihrer künstlerischen Arbeit ist ein Film, in den Super-8- Filmdokumente aus den 70er Jahren eingegangen sind, Bilder aus der Kindheit, mit den einstigen Orten, Urlaubsgegenden, Liedern aus der Zeit wie auch aktuelle Filmdokumente von der Begegnung beider Frauen. Vor allem die alten Super-acht-Filmdokumente, über die beide Familien verfügen, machen in ihren Überblendungen ein faszinierendes Stück Filmwahrnehmung aus. Parallel startet sie eine groß angelegte Befragung Erwachsener, die neben den Dingen und Spielen der Kindheit vor allem Auskunft geben soll von den Urlaubsorten und den in dieser Zeit benutzten Medien wie z.B. Fotografie und/oder Film. Die Ergebnisse sind wichtiger Teil ihrer theoretisch-analytischen Arbeit.

Am Ende hat sie so alle Räume ihrer Arbeits- und Ausstellungsstätte im Kloster Dahlheim mit unterschiedlichen Installationen, Bildfolgen, Videofilmen, akustischen Begleitungen, etc. zu einem 'Gesamtkunstwerk' arrangiert.

#### *'Die Frau von nebenan'* (Mirja Lang)

In dieser Forschung werden kollektive Weiblichkeitsmuster aufgegriffen und zu eigenen Lebenserfahrungen in Beziehung gesetzt. Die Frau zwischen Berufsalltag, Hausfrauendasein, Mutterpflichten, Kinderliebe und attraktiver Partnerin des Mannes, steht in dieser Arbeit zur Disposition. Dass es möglich ist, auch noch nach Jahren feministischer Diskussionen und ideologiekritischer Medientheorien ganz eigene Positionen zu beziehen, zeigt diese Arbeit, die wesentlich mit neueren multimedialen ästhetischen Verfahren arbeitet. Gerade diese Medien sind im Bereich individueller künstlerischer Ar-



„Die Frau von nebenan“ Mirja Lang, Videotape



beit noch weitgehend frei von visuellen Klischees, so dass eine Arbeit mit den kollektiven Medien-Bildmustern zu überzeugenden individuellen Lösungen führt. Aus dieser überaus umfassenden Arbeit kann ich hier lediglich ein paar Aspekte aufgreifen.

Auch ihre Arbeit hat mehrere Rauminstallationen, in denen jeweils eine bestimmte Thematik künstlerisch bearbeitet ist. Als Ort der Ausstellung und Erarbeitung hat sie sich die Präsentationsräume einer großen Firma für Licht, Beleuchtung und elektronische Systeme gewählt. (Die Möglichkeiten, dort mit Licht und Dunkelheiten umzugehen, waren somit für die Ausstellung ideal).

So gibt es ein Video-Environment, mit drei Monitoren, in dessen Mitte sich der Betrachter/ die Betrachterin zu stellen hat, um drei sehr unterschiedliche Filme mit sehr verschiedenen ästhetischen Sprachen wahrzunehmen: einen Beziehungsfilm - Beziehungen in der Familie zwischen Mutter, Kind und Mann, mit weichen Überblendungen in warmen Gold-Rot-Tönen - einen hart geschnittenen schwarz-weiß- lila grundgetönten Berufsfilmen und einen 'Hausfrauen-Arbeits-Film' mit ständigen ästhetischen Einbrüchen in gezeigte alltägliche Unordnung und Schmutz. (Alle Filme sind im Rechner bearbeitet und haben darüber verschiedenen ästhetische Sprachen erhalten).

Zum Aspekt 'Wirklichkeit des eigenen Körpers' gibt es einen extra Raum mit großformatigen Acrylmalereien als Selbstdarstellungen.

Ein weiterer Raum zeigt die Interferenz öffentlich propagierter Schönheit und individueller alltäglicher Anstrengungen. In diese Präsentationen fällt auch ein Selbstversuch (viele Arbeiten ästhetischer Forschung enthalten Selbstversuche - die immer auch Grenzgänge sind). Mirja Lang hat mit großer Anstrengung einundfünfzig Tage lang ein Fitneßprogramm absolviert. Erste Tests in Bezug auf Leistungsfähigkeit, Fettablagerungen und Muskelaufbau, haben ihr den Platz fünf in einer vorgegebenen Skatierung (Stufen eins bis neun) zugewiesen. Aufgrund dieser Meßwerte wird für sie ein Trainingsprogramm ausgearbeitet. In einem Heft trägt sie die täglichen Erfolgs- und Mißerfolgsmeldungen ein. Daraus hat sie an einer großen Wand ein eindrucksvolles Skalen-Dokument entwickelt, mit Farbteilen, die ihre positiven und negativen Gestimmtheiten zeigen, wie auch alle Erfolgs- bzw. Mißerfolgsergebnisse. Indem eine Vielzahl möglicher Daten fixiert sind, werden sie ad absurdum geführt und so zu einem ironisch-kritischem Pseudo-Dokument.

Im Raum hängen auf einer großen Kaufhaus-Kleider-Rundstange über zwanzig, aus durchsichtigem Plastikmaterial genähte Kleider, auf denen im Siebdruckverfahren Werbeslogans zu einer erwarteten Weiblichkeitsrolle aufgedruckt sind.

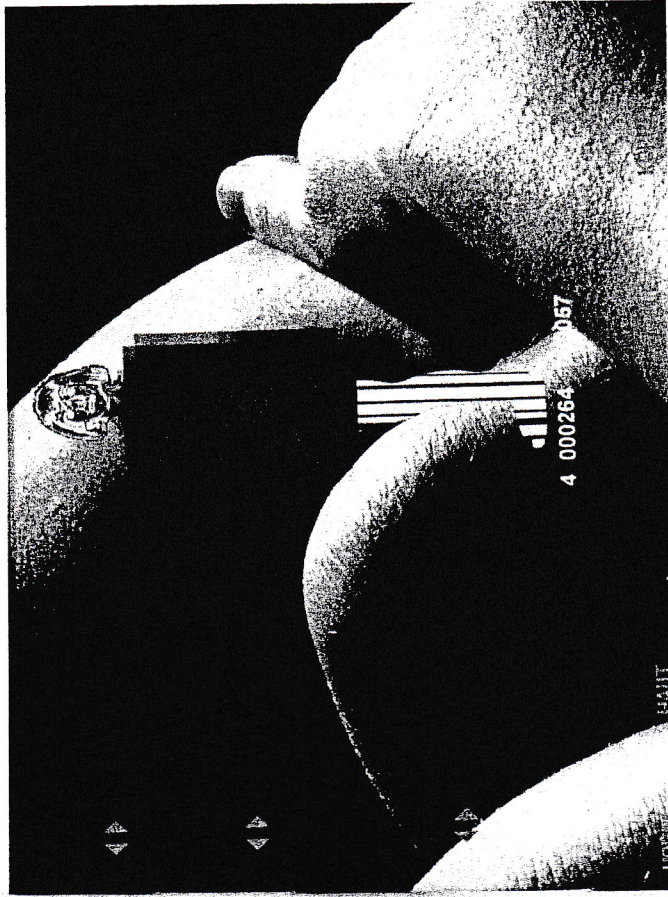
Bilddarstellungen im Rechner und über einen Plotter ausgedruckte metergroße Bilder mit Fragmentierungen des weiblichen Körpers und interferierenden Texten sind als Plakate zu lesen, die eine lustvoll erlebte kritische Distanz offerieren.

Auf Gipsabdrücken ihres Körpers, die in einem dunklen Raum in einem Zeit aus weißer Gaze zu einer nackten sitzenden Figur montiert sind, projiziert sie Weiblichkeitsbilder in Zeitlupe, die zu faszinierenden Wahrnehmungen führen und manches von dem haben, was wir von den Installationen eines Bill Viola oder Gary Hill kennen.

Ein weiterer Raum ist ausgestattet mit einem Rechner und einem wandgroßen Beamer. Der Computer bietet ein interaktives Programm, bei dem man sich selbst ein filmisches Konzept zu den Themen: liebevolle Mutter und/oder erotische Partnerin mit der Maus 'erklicken' kann. Auch die alltäglichen Hausfrauentätigkeiten sind sinnlich präsent - ein Rauminstallation mit realen Gegenständen enthält eine weitere Facette des ganzen Spektrums heutiger ästhetischer Zugriffsweisen.

<http://koerper.fractales.de>  
(Heike Schlothane)

Unter dieser Kennzeichnung hat Heike Schlothane ihre Forschung zum Thema 'Körper - Fragment - Hülle - Haut' ins Internet gestellt.



Heike Schlothane: Körperfragment

179

Es ging ihr um Zukunftsentwürfe des Körpers als reale wie als virtuelle Gegebenheiten. Das Internet als Ort künstlerischer Praxis – der cyber-art – stellt eine zusätzliche Herausforderung dar, gibt es bisher doch so gut wie keine Vorerfahrungen mit ähnlichen Studienarbeiten. So gingen ihrer Arbeit viele Auseinandersetzungen mit Künstlerinnen und Künstlern, die im Bereich neuer Medien arbeiten voraus, wie auch Auseinandersetzungen mit allen Fragen rechnergenerierter Bilder. Da sie auch Mathematik studiert hat und sich lange vor ihrem Arbeitsvorhaben in die Computer-Möglichkeiten einarbeitete, waren für diese ästhetische Forschung alle notwendigen Voraussetzungen gegeben. Kern und Ausgangspunkt ist die Frage nach der Zukunft menschlichen Lebens, nach Körper- und Bio-Elektronik, nach gentechnologischen Verfahren und einer Ethik, von der aus dies alles zu verantworten ist.

Auf dem Weg zu dem interaktiven künstlerischen Werk mit den vier 'visuellen Mengen': Körper, Fragment, Hülle, Haut, entstehen unzählige Entwürfe, sind viele Internet-Recherchen nötig, Experimente, Bildbearbeitungen, Animationen, Schrift- und akustische Einblendungen. Jedes ihrer vier Themen hat ein eigenes Konzept. Zum Körper hat sie Bilder zu einem Film generiert, der das Wachsen eines Embryos mit lauten Herzklopfen wahrnehmbar macht. Häute kann man auswählen und über Mausclick verschiedenen Barbie-Figuren anlegen, Körperfragmente werden zu neuen Körpern mutiert, wobei die Körperteile als Bausatz fungieren, etc.

Diese Arbeit hat im Rahmen ästhetischer Forschung neue Parameter gesetzt, zeigt sie doch die Komplexität und Vernetztheit ästhetischen Denkens und ästhetischen Handelns auf eindrückliche Weise. Nicht die Beherrschbarkeit der Medien aber ist es, die hier vielleicht faszinieren könnte, sondern die philosophischen, ethischen, naturwissenschaftlichen, religiösen und ästhetischen Fragen, die über die gesamte Arbeit tragen und sie nicht als nettes elektronisches Spielfeld einer neuen ästhetischen Medien-Praxis und Machbarkeit ausweisen.

### Fazit

Diese fünf skizzierten Beispiele, die allesamt nur einen kleinen Bereich ästhetischer Forschung abzubilden vermögen, machen hinreichend deutlich, wie breit das Spektrum möglicher Fragen, Zugänge und künstlerisch-wissenschaftlicher Arbeitsweisen ist, welche Formen der Vernetzungen, welche Erfahrungen und Erkenntnisse sich mit ihnen verbinden können.<sup>(23)</sup> Dass ästhetische Forschung auch mit SchülerInnen und Schülern ausgesprochen produktiv ist, zeigen die Beiträge von Anja Neisemeier und Alessandra Nitsch in diesem Buch.

### Anmerkungen

- <sup>(1)</sup> Dieser Beitrag zur ästhetischen Forschung ist konzeptionell eingebunden in eine umfassende Darstellung 'Ästhetische Forschung' (H. Kämpf-Jansen), die parallel zu dieser Veröffentlichung im gleichen Verlag, dem Salon-Verlag Köln - als Buch erscheinen wird.
- <sup>(2)</sup> Ich präferiere hier den Bildungsbegriff gegenüber dem Erziehungsbegriff und benutze ihn im Sinne G. Ottos (Band 3, S. 45 - 69) a.a.O., K.J. Pazzinis in: Kulturelle Bildung im Medienzeitalter, a. a.O. sowie in H. v. Hentigs Buch 'Bildung' a.a.O.
- <sup>(3)</sup> Die Gedanken zur Wirklichkeit der Kunstpädagogik sind von mir hinreichend oft dargelegt worden, zuletzt in Richter, Heidi / Sievert, Adelheit: Eine Tulpe ist eine Tulpe, in: Ffm, 1998; ich verweise auch auf G. Selle: Begründung einer Alternative zum Kunstunterricht, in Selle, 'Das ästhetische Projekt', a.a.O. und U. Puntz: Der ästhetische Projektor, in: Selle/Zachararias, Burmeister: Anstöße zum ästhetischen Projekt, a.a.O.
- <sup>(4)</sup> Das Kunstforum hat zwei Bände zu dieser Thematik herausgebracht, Band 132 und 133, 1996
- <sup>(5)</sup> Siehe zu Stelarc seine von ihm verfaßten Thesen im Kunstforum, Band 132, 1996
- <sup>(6)</sup> Birgit Richard hat zu dieser Thematik im Kunstforum-Band 'Mode', 141, (1998) eine Vielzahl von Aspekten dargelegt. Grundlage dazu ist ihr Buch: 'Todesbilder, Kunst, Subkultur, Medien', a.a.O.
- <sup>(7)</sup> Zum Aspekt der Körperflüssigkeit siehe auch: Richard Kriesche: Der überflüssige Körper, in Kunstforum 133
- <sup>(8)</sup> Zu Inez v. Lamsweerde: Kunstforum Band 132, 1996 ;
- <sup>(9)</sup> Wolfgang Welsch hat die Diskussion 'pluraler Identitäten' wesentlich bestimmt. Siehe dazu: Identität im Übergang. In: Ästhetisches Denken, S. 168 ff. a.a.O. Andere wichtige Beiträge dazu sind u.a.: Sigrud Schade: Vom Versagen der Spiegel, a.a.O. und Elisabeth Bronfen: Das andere Selbst der Einbildungskraft, a.a.O.
- <sup>(10)</sup> Die Zeitschrift 'art' hat in Heft 2 / 1998 einen von Ulf Erdmann Ziegler verfaßten Artikel über Yasumasa Morimura gebracht.
- <sup>(11)</sup> Ausführliche Gedanken zum Knopf-Epos von Ulrich Meister sind im Katalog 'Von den Dingen. Gegenstände in der zeitgenössischen Kunst' von Tina Grüttner dargelegt. a.a.O.
- <sup>(12)</sup> Siehe zu Fischl/Weiß auch Markus Stegmann in Katalog 'Von den Dingen' a.a.O.
- <sup>(13)</sup> Wesentliche Aspekte zur Nobilitierung der profanen Dinge, ihrer Transformation in die evaluierten Archive der Kunst hat Boris Groys dargelegt. a.a.O.
- <sup>(14)</sup> Siehe zu Stefan Altenhuber auch Markus Stegmann in Katalog 'von den Dingen', a.a.O.
- <sup>(15)</sup> Katalog: deep storage, Arsenal der Erinnerung, München 1997
- <sup>(16)</sup> Siehe zu Boltanski auch: Fleck / Schwerfel in der Zeitschrift 'art' Heft 9 / 1996 sowie den Ausstellungskatalog 'Inventare' der Hamburger Kunsthalle. A.a.O.
- <sup>(17)</sup> Siehe zu Sigrud Sigurdsson: Vor der Stille, a.a.O.
- <sup>(18)</sup> Zu Anna Oppermann ist inzwischen eine umfassende Literatur einschließlich einer CD-Rom erschienen. Ich verweise hier lediglich auf Perdita v. Kraft und den Katalog des Kunstvereins Hamburg, 1984, a.a.O.
- <sup>(19)</sup> Hybridkultur: siehe dazu auch: Irmela Schneider: Von der Vielsprachigkeit zur Kunst der Hybridisation. In: Schneider / Thomsen a.a.O.
- <sup>(20)</sup> Hinweise für weitere Bezugssysteme finden sich bei Karl Dimke: Ästhetik ist die Lehre selbst und in diesem Sinne Kunst. a.a.O. Seine knapp skizzierten Gedanken verweisen insgesamt auf ein neu zu überdenkendes Verhältnis von Kunst und Wissenschaft. Wesentliche Aspekte für die geführten Diskussionen finden sich auch in Thomas Lehnerer : Die Methode der Kunst. a.a.O.
- <sup>(21)</sup> Die Diskussion des „Flow“ wurde wesentlich von M. Csikszentmihalyi bestimmt. a.a.O.
- <sup>(22)</sup> Ein längerer Beitrag über die Transformation der Dinge am Beispiel 'Ursel P.' erscheint in: G. / Scholz S.: Anordnung der Dinge, Königstein 2000
- <sup>(23)</sup> Dieses Beispiel erscheint in Kämpf-Jansen : Ästhetische Forschung. Salon-Verlag, Köln 2000
- <sup>(24)</sup> Alle hier genannten Beispiele liegen als künstlerisch / wissenschaftliche Staatsarbeiten vor (Universität Paderborn, Fb 4)

### Literatur:

- Böhme H. / Böhme, G.: Das Andere der Vernunft. Ffm. 1985
- Bronfen, Elisabeth: Das andere Selbst der Einbildungskraft. In: Katalog Cindy Sherman. Hsg.: Zdenek / Schwander, München 1995
- Csikszentmihalyi, Mihaly: Lebe gut. Klett, 1998

- Dimke, Karl: Ästhetisch ist die Lehre selbst und in diesem Sinne Kunst. In: Selle, G. / Zacharias, H.-P. Hrsg.: Anstöße zum ästhetischen Projekt. Loccum 1994
- Erdmann, Ulf: Yasumasa Morimura. In: art, Heft 2 / 1998
- Fehr, M. / Schellenwald, B.: Sigrid Sigurdsson. Vor der Stille. Köln 1995
- Fleck / Schwerfel: Christian Boltanski. In 'Art' Heft 9, 1996
- Gardner, Howard: Kreative Intelligenz. Campus, 1998
- Goleman, Daniel: Emotionale Intelligenz. München 1998
- Groys, Boris: Über das Neue. Wien 1992
- Grüttner, Tina: Zum Knopf-Epos von Ulrich Meister. In: Katalog 'Von den Dingen' a.a.O.
- Katalog: deep storage. Arsenale der Erinnerung. Hrsg. Schaffner, I. / Winzen, M.: München 1994
- Katalog: Christian Boltanski. Hamburger Kunsthalle, 1994
- Katalog: Von den Dingen. Gegenstände in der zeitgenössischen Kunst. Kunstverein Schaffhausen 1996 (Ostfildern)
- Katalog: Anna Oppermann. Hamburg 1984
- Kämpf-Jansen, Helga: Von der Last kunstpädagogischer Wirklichkeit und der Lust einer Pädagogik von morgen. In: Richter, H. / Sievert, A.: Eine Tulpe ist eine Tulpe, ist eine Tulpe. Königstein 1998
- Kämpf-Jansen, Helga: Zwei oder drei Dinge, die ich von ihr weiß. In: Ecker, G. / Scholz, G.: Ordnungen der Dinge. Königstein, 2000.
- Kraft, Perdita: Anna Oppermann. Hannover 1994
- Lehnerer, Thomas: Methode der Kunst. Würzburg 1994
- Otto, Gunter: Lehren und Lernen zwischen Didaktik und Ästhetik. Band I - III, Velber 1994
- Reinhold, Günter: Spurensicherung - eine Revision. Amsterdam 1996.
- Pazzini, Karl-Josef, in: Kulturelle Bildung im Medienzeitalter. Heft 77 BLK, Materialien zur Bildungsplanung und zur Forschungsförderung, Bonn 1999
- Puritz, Ulli: Der ästhetische Projektor. In: Selle / Zacharias / Burmeister, a.a.O.
- Rumpf, Horst: Die künstliche Schule und das wirkliche Lernen. München 1986
- Rumpf, Horst: Mit fremden Blick. Stücke gegen die Verbiederung der Welt. Weinheim, Basel 1992
- Schade, Sigrid: Vom Versagen der Spiegel. In: Akashe-Böhme: Reflexionen vor dem Spiegel. 1992
- Schneider, I. / Thomsen.: Hybridkultur, Köln 1997
- Seel, Martin: Die Kunst der Entzweiung. Zum Begriff der ästhetischen Rationalität. Ffm 1986
- Selle, Gert: Das ästhetische Projekt. Unna 1984
- Selle, Gert: Kunstpädagogik und ihr Subjekt. Oldenburg 1998
- Stegmann, Markus: Fischli / Weiss und Stefan Altenhuber. In: Katalog: Von den Dingen. Gegenstände in der zeitgenössischen Kunst. Stelarc, in: Kunstforum Bnd 132 / 1996
- Terreehorst, Pauline: Ein beängstigendes Modell. Zu neuen Fotoarbeiten von Inez v. Lamsweerde. In: Kunstforum Band 132
- Welsch, Wolfgang: Ästhetisches Denken. Stuttgart 1991
- Welsch, Wolfgang: Grenzgänge der Ästhetik. Stuttgart 1996