

KUNST UND WISSEN

Vier Positionen
Cornelia Geissler



KUNST UND WISSEN

Vier Positionen
Cornelia Geissler

Dieses Heft ist Teil der Diplomarbeit von Cornelia Geissler im Studiengang Visuelle Kommunikation/Medien an der Hochschule für bildende Künste Hamburg, Wintersemester 2005/06.

EINLEITUNG

In allen im Folgenden vorgestellten Positionen geht es um die Verbindung von Kunst und Wissen. Grundlage für dieses Heft bilden ein Vortrag von Joachim Lenger, ein Interview mit Sarat Maharaj, ein Zitat von Paul Klee sowie meine eigenen Erfahrungen als Naturwissenschaftlerin und Künstlerin. Die Autoren setzen verschiedene Schwerpunkte. Bei Lenger geht es hauptsächlich um die strukturellen Ähnlichkeiten von Kunst und Wissen, für Maharaj steht Kunst als Wissensproduzent im Mittelpunkt des Interesses, Klee geht es um Kunst zur Wissensvermittlung. Ich gebe Beispiele für eigene künstlerische Arbeiten, die sich thematisch mit den paradigmatischen Setzungen von Kunst und wissenschaftlicher Forschung auseinandersetzen.

INHALT

- Vortrag von Lenger: „Kunst, Wissen: Forschung“
- Kunst und Forschung in meinen Arbeiten
- Interview mit Maharaj: „Kunst ist eine Form von Wissen“
- Klee: Die Wurzeln der Dinge
- Zusammenfassung der Positionen
- Zum Schluss: Durch Kunst lernen

VORTRAG VON LENGER: KUNST, WISSEN: FORSCHUNG

Joachim Lenger ist Professor für Philosophie und Medientheorie an der Hochschule für bildende Künste Hamburg (HfbK) und an der Universität Basel. Den Vortrag mit dem Titel "Kunst, Wissen: Forschung" hat er 2001 bei einem Doktoranden-Kolloquiums gehalten (Lenger 2002). Anlass für den Vortrag sind die Strukturreformen der Hamburger Universitäten und die Notwendigkeit der HfbK, sich den Reformen zu stellen. In dem Versuch, die eigene Art des Lernens und der Lehre aufrecht zu erhalten, ist die HfbK gezwungen, sich von andern Universitäten abzugrenzen und sich selbst zu definieren. Durch diese von außen aufgezwungene Notwendigkeit findet eine Festschreibung von Begriffen statt, die Lenger in seinem Vortrag aufzeigt und kritisiert. Sein Vortrag nähert sich dem Begriff "Wissen" aus der Perspektive von Wissenschaft und Wissenschaftstheorie. Verbindungen von Kunst und Wissen werden aufgezeigt. Es geht hauptsächlich um die strukturelle Verbundenheit von Kunst und Wissen, weniger darum, was man durch Kunst weiß oder lernen kann. Grundlage von Lengers Vortrag ist der Begriff des "Paradigmas". Lenger verwendet den Begriff, ohne ihn zu definieren. Da er für das Verständnis des Vortrags von Bedeutung ist, trage ich hier zunächst einige Definitionsvorschläge zusammen, bevor ich weiter auf den Vortrag eingehe. Laut Duden (1982) handelt es sich beim Paradigma als Grundbedeutung um ein "Beispiel, Muster; Erzählung, Geschichte mit beispielhaftem, modellhaftem Charakter." Eine für den Vortrag passende Definition könnte eine im Duden genannte Nebenbedeutung sein: "Denkmuster, das das wissenschaftliche Weltbild bzw. die Weltsicht einer Zeit prägt." Innerhalb eines bestimmten wissenschaftlichen Systems beschreibt das Paradigma die Begrifflichkeit, die in diesem System stimmig zu einander passt und damit "Realität" charakterisiert. Da Lenger den Begriff außerdem all-gemeiner verwendet, könnte man ihn auch als "(übergeordneten) Erklärungsansatz bzw. Modell" umschreiben.

Im Folgenden fasse ich die Kernaussagen des Vortrags von Joachim Lenger zusammen:

Das wissenschaftliche Paradigma

Das wissenschaftliche Paradigma ist **produktiv, kritisch und instabil**.

Es ist **produktiv**, indem es ein Gegenstandsfeld erzeugt, das durch eine Vielzahl von begrifflichen, theoretischen, instrumentellen und methodologischen Verpflichtungen beschrieben wird. Diese wissenschaftlichen Regeln bleiben im Paradigma und präzisieren und verschärfen es. Sie werfen die zu behandelnden Fragen auf und erlauben es dem Forscher, sich auf einzelne wissenschaftliche Probleme zu konzentrieren, die nur dem Spezialisten zugänglich sind.

Die **kritische** Funktion des Paradigmas besteht in einer Bewegung des Scheidens und Unterscheidens bei der wissenschaftlichen Arbeit. Durch die Paradigmata werden Gegenstandsfelder und wissenschaftliche Felder von einander getrennt. Die Produktivität vollzieht sich im Rahmen der Kritik, wobei die Kritik kein Umstoßen von Grenzziehungen bedeutet, sondern eine Sicherung und Verdeutlichung von Grenzen zur Folge hat.

Im Gang der Forschung setzt sich das Paradigma der Möglichkeit seines Selbstverlustes aus und ist damit **instabil**. Durch die Forschung können Anomalien auftreten, die das Paradigma in Frage stellen und die Anordnung im Ganzen in Frage stellen. Dies führt zu einer Krise, die das Innen und Außen des Paradigmas erschüttert und von Kuhn als "**Struktur der wissenschaftlichen Revolution**" bezeichnet wird. Diese Revolution ist durch Unübersichtlichkeit, Konfusion und Machtkämpfe gekennzeichnet.

Außerdem sind die Paradigmata instabil, weil sie sich auf eine Vielheit von medialen und metaphorischen Übertragungsbeziehungen stützen. Damit wird vor allem das Benutzen von Sprache und Schrift bezeichnet, die in der Regel keinen unmittelbaren Bezug zum Forschungsgegenstand haben. Als Folge kann sich die Wissenschaft nicht auf einen in sich geschlossenen Kern beziehen. Allerdings geht die normale Forschung stillschweigend von diesem Kern aus und ist deshalb kumulativ und akkumulativ. Sie häuft Wissen an, um von gesicherten Erkenntnissen zu neuen Erkenntnissen zu kommen und weiteres Wissen anzuhäufen. Dabei übersieht sie ihren "blinden Fleck", der Ausgangspunkt für die Zerstörung der eigenen Paradigmata ist.

Kunst

Die paradigmatischen Revolutionen des 20. Jahrhunderts haben die Kunst in ein fragiles Feld offener Forschung versetzt. Sie stützt sich nicht mehr auf tradierte Techniken wie Malerei, Plastik usw., die nur von Spezialisten ausgeführt werden können.

Die Praxis künstlerischer Forschung ist durch unterschiedliche Schreibweisen, wissenschaftliche Techniken und künstlerische Technologien geprägt, die immer wieder versuchen die alten Paradigmata zu zerstören und die künstlerische Frage im zerbrochenen Horizont ihrer eigenen Paradigmatik zu wiederholen. Die künstlerische Praxis koppelt dabei den Kunstprozess in experimenteller Weise an die aktuellen Kommunikations- und Informationstechnologien an.

Kunst ist ein Mediendispositiv, in dem sie auf einen sich wandelnden Rahmen von Medien und Paradigmata zugreift.

Die Künste werden dazu gedrängt, ihre Eignart durch die Begriffe des Genies, des Schöpferischen, des Freien und Ungebundenen zu fixieren, wenn sie versuchen, sich von anderen Bereichen abzugrenzen. Sowohl die HfbK, indem sie sich auf den Begriff des "Genies" bezieht, als auch die Kunsttheorie, die die Medientheorie als eigenen Bereich ausgliedert, halten an diesen veralteten Paradigmata fest. Sie schneiden sich damit von der Kunstpraxis ab. Der Kunstbegriff zieht sich in seinen eigenen Mythos zurück. Durch diesen Rückzug verlässt die Kunst die Forschungsperspektive.

Für die Entwicklung der Kunst hat die Einführung der Zentralperspektive (um 1500) einen paradigmatisch wichtigen Einschnitt dargestellt. Durch die Zentralperspektive wurden Bildräume geöffnet, die Körpern Raum gaben, sich plastisch zu entfalten. Aber der zentralperspektivische Raum hat nicht zu einer stabilen paradigmatischen Ordnung geführt. Er stellt bald nach seiner Öffnung ein künstlerisches Problem dar. Durch das Licht wurden die Körper und später der Raum aufgelöst.

Zusammenhänge zwischen Kunst und wissenschaftlicher Forschung

Kunst und Wissenschaft besitzen eine Strukturanalogie, sind aber nicht identisch. In beiden Fällen werden durch Setzungen und Experimente die jeweiligen Paradigmata aufs Spiel gesetzt. Die Kunstgeschichte beschreibt das Werden eines Wissens, das unablässig paradigmatische Revolutionen durchläuft.

Außerdem sind Kunst und Wissenschaft durch asymmetrische Zusammenhänge miteinander verbunden. Zum einen definiert sich die Wissenschaft durch den Ausschluss der Kunst. Zum anderen wird die Kunst herangezo-

gen, wenn die Wissenschaften nicht weiterkommen. Dann wird der Wissenschaftler zum Künstler. Kuhn, den Lenger zitiert, schreibt: "Wie Künstler müssen auch schöpferische Wissenschaftler gelegentlich in der Lage sein, in einer aus den Fugen geratenen Welt zu leben."

Im Zuge der Vorherrschaft eines bestimmten Wissenschaftsbegriffs wird die Kunst dazu gezwungen, sich zu definieren und zu fixieren. Dies widerspricht der eigentlichen Struktur der Kunst substantziell.

Medienverbände

Als Medienverbandschaltungen wird der enge Zusammenhang von Medien bezeichnet. Das eine Medium kommt erst durch die Existenz des anderen zustande. Lenger führt in seinem Vortrag als Beispiel die Verbindung von Buchdruck, Zentralperspektive und der Camera Obscura in der Renaissance (um 1500) an. Durch die Erfindung des Buchdrucks konnten die detaillierte Zeichnungen und Anleitungen zur Zentralperspektive und zur Camera Obscura vervielfältigt und verbreitet werden. Erst der Druck ermöglichte eine ausreichende Präzision für technische Zeichnungen, da so das mediale Rauschen, das durch die Handkopie zustande kommt, abgestellt wurde. Gleichzeitig entwickelt sich die Mathematik weiter, die Voraussetzung für die Berechnung von optischen Geräten ist. Durch die Verbreitung der linearperspektivischen Geometrie und durch die Camera obscura wurden die Zeichnungen präziser.

Das hegemoniale Dispositiv und seine Auflösung

Bestimmte Wissensanordnungen, die Teil eines Medienverbundes sind, bekommen hegemoniale Macht über die anderen. Damit stellt sich die Frage, ob die Wahrheit von einem Medium in einem anderen gesagt werden kann. Das Buch war über mehrere Jahrhunderte das privilegierte Medium von Wahrheit, Wissen und Forschung. Durch eine strenge Ordnung der Textualität wurde das Buch von den anderen Medien losgelöst und verabsolutiert. So wurde es dazu verwendet, außer seiner eigenen, auch die Wahrheit anderer Medien zu sagen. Um dies leisten zu können, sind Übersetzungstechniken notwendig, die zu einer Ent-Grenzung und damit zu einer Subversion der eigenen Paradigmatik führen. Jeder Versuch die "Wahrheit" in einem spezifischem Aufschreibesystem zu monopolisieren, ist deswegen zum Scheitern verurteilt. An die Stelle der Frage nach der "Wahrheit" treten solche des Transfers, der Übersetzbarkeit und der intermedialen Relationen, die sich in Differenzen, vielfältigen Zusammenhängen und Sprachspielen von in sich gebrochenen und differenziellen Strukturen ausdrücken.

Bis hierher habe ich den Vortrag von Lenger, soweit er zum Thema Kunst und Wissen von Interesse ist, in einer Zusammenfassung dargestellt.

Beispiele und Interpretationen von Lengers Position

Wie schon in der Einleitung zum Vortrag geschrieben, geht es Lenger um Wissen aus der Perspektive von Wissenschaft und Wissenschaftstheorie. Damit nähert er sich dem Wissensbegriff anders, als das aus Sicht der Pädagogik, die sich auf die Wissensbildung und -vermittlung konzentriert, der Fall ist. Es geht ihm hauptsächlich um die strukturelle Verbundenheit von Kunst und Wissen, bzw. wissenschaftlicher und künstlerischer Forschung.

Es geht weniger darum, was man durch Kunst weiß oder lernen kann oder wie man Kunst vermitteln kann. Seine Ansätze sind zum Teil sehr abstrakt. Um ihn greifbarer zu machen, versuche ich ihn mit meinen eigenen Beispielen und Erfahrungen zu füllen. Da ich selbst eine Naturwissenschaft studiert habe und in diesem Rahmen wissenschaftlich gearbeitet habe, bietet es sich an, auf diese Erfahrungen zurückzugreifen, um Lengers Position zum wissenschaftlichen Paradigma zu veranschaulichen. Jede Diplom- oder Doktorarbeit in einem wissenschaftlichen Fach ist ein Beispiel für die **Produktivität** von wissenschaftlichen Paradigmata. Der Inhalt der wissenschaftlichen Arbeit ist sehr stark eingegrenzt und wird mit den im Studium erlernten Methoden bearbeitet. Es gibt ein Kontingent von Fachbegriffen und Methoden, auf das zur Beschreibung zurückgegriffen wird. Diese Fachbegriffe sind so stark bereichsspezifisch, dass sie selbst für Wissenschaftler, die im gleichen Fach arbeiten, sich aber in einem anderen Bereich spezialisiert haben, unverständlich sein können.

Als Abschluss für mein Holzwirtschaftsstudium habe ich eine wissenschaftliche Arbeit über "Qualität und Beurteilungskriterien von Oberflächen beschichteter OSB-Platten" geschrieben. Darin werden Begrifflichkeiten und Methoden verwendet, die für Fachfremde nicht verständlich sind. Als Spiel habe ich bei meiner Diplomabschlussfeier Freunden einen Zettel mit Fachbegriffen gegeben, die in meiner Diplomarbeit vorkamen und sie gebeten aufzuschreiben, was sich hinter dem Begriff verbergen könnte. Die Ergebnisse waren lustig, hatten aber nichts mit den wissenschaftlichen Inhalten zu tun. Die Fragestellung meiner Diplomarbeit ergab sich aus dem damals aktuellen Forschungsbedarf in der Holzphysik. Durch die Hauptfragestellung der Diplomarbeit ergaben sich die zu bearbeitenden Teilfragen, zum Beispiel nach der Wahl der Messmethoden oder der verwendeten mathematischen Verfahren. Das Messgerät hat einen starken Einfluss auf die Messergebnisse. Für meine Diplomarbeit stand ein Gerät zur Verfügung, das die Oberfläche mit einem Laser abgetastet. Da das Gerät ursprünglich für Metalloberflächen konzipiert worden war, hat es auf den stärker strukturierten Holzwerkstoffoberflächen keine optimalen Ergebnisse geliefert. Für die Fragestellung "Qualität und Beurteilungskriterien von Oberflächen beschichteter OSB-Platten" hätte eigentlich ein neues Messgerät entwickelt werden müssen. Aber das hätte den Rahmen einer Diplomarbeit gesprengt.

Die wissenschaftliche Arbeit bewegt sich im durch Forschungseinrichtungen und Universitäten vorgegebenen Rahmen, aber nicht über diesen hinaus. Werden andere Methoden oder Vorgehensweisen als die üblichen verwendet, so grenzen die etablierten Wissenschaften diese in der Regel als unwissenschaftlich aus. Die wissenschaftliche **Kritik** findet vor allem in Fachzeitschriften und auf Konferenzen statt. Hier werden Forschungsergebnisse vorgestellt und kritisch hinterfragt. Die Methodik der Forschung wird dabei nicht grundsätzlich hinterfragt.

Es gibt jedoch auch eine **Instabilität** von Paradigmata, wie Lenger in seinem Vortrag gezeigt hat. Als Beispiel führt er die "kopernikanische Revolution" (Kopernikus 1507) und die Erfindung des Buchdrucks (Gutenberg 1457) an. Beide haben zu einer fundamentalen Veränderung der Weltansicht geführt und die Bedingungen für die Forschung grundsätzlich verändert. Die letzte große paradigmatische Veränderung für die Forschung stellt die Einführung der Computertechnik dar. Mit ihr wurden Arbeitsweisen möglich, die zu Forschungsergebnissen führen, die ohne diese Technik nicht erreichbar wären. Wissenschaftliche Forschung ohne Computer ist heute nicht mehr möglich. Zwar ist die Computertechnik noch immer dabei, sich schnell weiter zu entwickeln, und diese Entwicklung wird als Folge neue Forschungsergebnisse mit sich führen, aber daran, dass Forschung ohne Computer nicht mehr möglich ist, wird sich nichts mehr ändern. Man kann also sagen, dass diese paradigmatische Revolution bereits abgeschlossen ist.

Es ist Teil der wissenschaftlichen Forschung, dass Erkenntnisse in schriftlicher Form festgehalten werden. Der Forschungsgegenstand hat in den meisten Fällen zunächst keinen Bezug zur Sprache oder Schrift. Durch die Darstellung von Forschungsergebnissen als Text findet eine **mediale Übertragungsbeziehung** statt. Die Forschung greift auf Metaphern zurück, um sich selbst zu beschreiben. Galilei (1564-1642) sagte, Naturwissenschaft zu treiben hieße im "Buch der Natur" zu lesen. Kuhn (1976) schreibt, dass die Wissenschaft in Beziehung zum "Rätsellösen" gesetzt wird. Hier finden **metaphorische Übertragungsbeziehungen** statt.

Wie die Wissenschaft **durchläuft auch die Kunst eine Abfolge von paradigmatischen Revolutionen**. Beispiele hierfür sind die Abkehr von der Gegenständlichkeit in der Malerei oder der unbearbeitete, triviale Gegenstand als Kunstwerk. Auch einzelne Künstler können beispielhaft für eine Abfolge paradigmatischer Revolutionen im 20. Jahrhundert stehen, wenn sie durch ihre Arbeiten ein jeweils neues künstlerisches Forschungsfeld erschlossen haben, indem sie in Bereiche vorgedrungen sind, die vorher nicht künstlerisch bearbeitet wurden. Beispiele für solche Künstler könnten sein: Joseph Beuys, der eine eigene Philosophie entwickelt hat, nach der jeder Mensch ein Künstler ist, Andy Warhol, der als erster Massenmedien und Starkult als Kunstthema erschlossen hat, oder Rosemarie Trockel, die den Bereich weibliche Häuslichkeit und nichtöffentliche Konventionen als Kunstthema geöffnet hat.

Lenger thematisiert in seinem Vortrag veraltete Paradigmata an der HfbK. Als Studierende bin ich diesen Paradigmata ausgesetzt. Die Struktur an der HfbK ist so offen, dass es möglich ist, die Paradigmata der HfbK, zum Beispiel die Organisation des Kunststudiengangs in Klassen, während des Studiums zu umgehen. Aber spätestens wenn Studierende Prüfungen ablegen wollen, müssen sie sich in die Strukturen der HfbK einordnen. Die in Lengers Vortrag beschriebene Festschreibung des Geniebegriffs gibt es nach meiner Wahrnehmung tatsächlich in der Studienrealität. Es gibt ein eindeutiges "Drinnen" und "Draußen" in den Klassen. Kunst-Klassen sind normalerweise sehr zentralistisch um den Professor aufgebaut. Studierende, die sich im inneren Kreis der Klasse befinden, genießen bestimmte Privilegien, wie die besten Plätze bei Jahresausstellungen und ähnliches. Es gibt ungeschriebene Gesetze an der HfbK, die nicht nur in meiner, sondern auch in der Wahrnehmung von Kommilitonen bestehen. Zum Beispiel darf man im Fachbereich Kunst nicht erzählen, dass man im Gestaltungsbereich Geld verdient. Kunsthandwerk ist unerlaubt. Christlichsein ist nicht erlaubt, während die Beschäftigung mit asiatische Religionen wie Zen-Buddhismus in Ordnung ist. Gerade eine solche Differenzierung ist bei näherer Betrachtung völlig unhaltbar. Interessant finde ich, dass christliche Gedanken und überhaupt Religion der HfMT (Hochschule für Musik und Theater Hamburg) anders bewertet werden als an der HfbK. Ich habe in der HfMT ein Konzert für Ensemble mit zeitgenössischer Musik für klassische Instrumente und Live-Elektronik erlebt, bei dem fast alle der gespielten Stücke (hauptsächlich Neukompositionen) einen christlichen oder religiösen Hintergrund hatten. Ich denke, dass einer von mehreren Gründen dafür ist, dass jeder Komponist an der HfMT eine umfassende Ausbildung an mindestens einem klassischen Instrument vorweisen muss. Bei dieser Ausbildung spielen Komponisten wie Bach oder Mozart, die viele religiös motivierte Stücke geschrieben haben, noch immer eine zentrale Rolle.

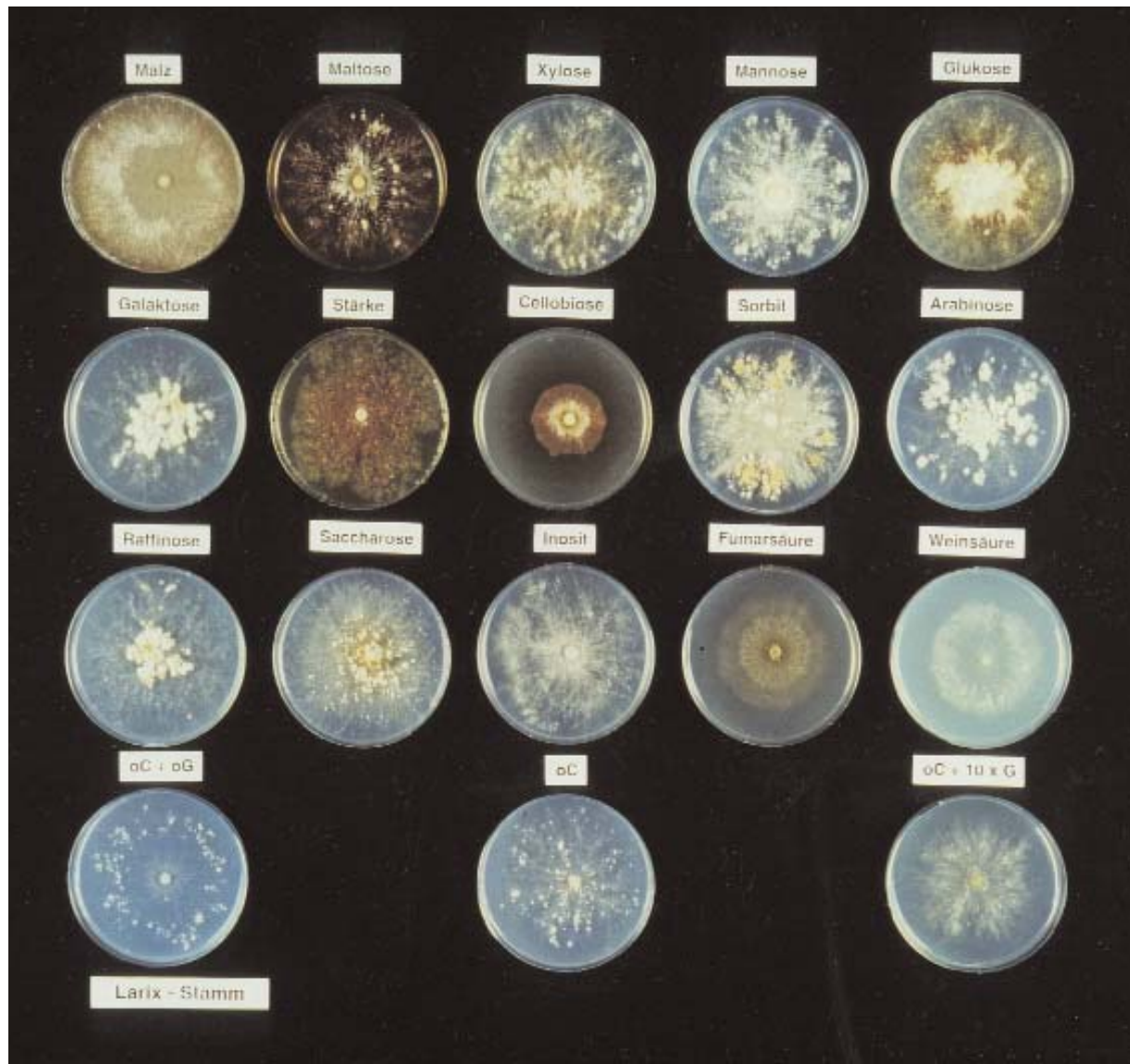


Abb.1 Einzelbild aus "gesammelte Bilder (bfh)", unbekannter Fotograf

KUNST UND FORSCHUNG IN MEINEN ARBEITEN

Im Unterschied zu Lenger habe ich mich dem Thema "Kunst und Wissen" nicht von der theoretischen Seite genähert, sondern von der praktischen: Ich habe mich in meiner künstlerischen Arbeit unter anderem mit den paradigmatischen Setzungen von Kunst und wissenschaftlicher Forschung beschäftigt. Angeregt wurde ich dazu durch mein Studium an verschiedenen Universitäten und Fachbereichen. Ich habe künstlerische Arbeitsweisen in Forschungseinrichtungen getragen oder Bilder, die als Teil von wissenschaftlicher Forschung entstanden sind, in einem Kunstkontext gestellt.

Paradigmenwechsel

Eine künstlerische Arbeit, in der ich die Paradigmen von Wissenschaft und Kunst thematisiere, ist die Ausstellung "gesammelte Bilder (bfh)". Die Ausstellung fand 2002 in der HfbK im Ausstellungsraum von "Transmedien" in der Averbhoffstrasse statt. Für diese Ausstellung habe ich Bilder, die an der "Bundesforschungsanstalt für Forst- und Holzwirtschaft" (BFH) im Rahmen von Forschungsarbeiten entstanden sind, gesammelt, sortiert und in der Kunsthochschule ausgestellt.

Dieselben Bilder sind mit einem unterschiedlichen paradigmatischen Hintergrund einmal Teil der wissenschaftlichen Forschung und einmal der Kunst. Die einzige Veränderung, die ich an den Bildern vorgenommen habe, ist den Zusammenhang, in dem sie präsentiert werden, zu ändern. Durch diese paradigmatische Verschiebung findet eine grundsätzliche andere Leseweise des Bildmaterials statt. Im wissenschaftlichen Zusammenhang dienen die Fotos zur objektiven Veranschaulichung von Forschungsergebnissen, im Kunstraum werden Farben, Formen und Bildqualitäten wichtig, die vorher keine Rolle gespielt haben. Durch meine Zusammenstellungen von Bildern werden formale und inhaltliche Beziehungen sichtbar, die vorher keine Bedeutung hatten.



Abb.2 Einzelbild aus
"gesammelte Bilder (bfh)",
unbekannter Fotograf



Abb. 3 und 4 die Ausstellungssituation



Abb.5 Form aus Spänen in der BFH, Cornelia Geissler

Kunst im Forschungslabor

Umgekehrt habe ich künstlerische Forschungs- und Vorgehensweisen in die Bundesforschungsanstalt für Forst- und Holzwirtschaft (BFH) getragen, indem ich in den Forschungslabors zum Beispiele Formen aus Spänen gelegt habe und Projektionen mit Dias vorgenommen habe. Aus Fotos von diesen Installationen ist eine Ausstellung der BFH entstanden. Die Formen aus Spänen habe ich in den Räumen der Holzphysik gelegt. Dort werden unter anderem Spanplatten entwickelt und zum Beispiel ihre Festigkeits- oder Oberflächeneigenschaften untersucht. Die großen Späne, die ich für die Formen der Abbildungen 5 und 6 verwendet habe, dienen der Herstellung von OSB- Spanplatten.



Abb.6 Form aus Spänen in der BFH, Cornelia Geissler

Für die Projektionen der Abbildungen 7 und 8, habe ich Dias von Holz-Zellen verwendet, die in Forschungsprojekten der BFH entstanden sind. Um diese Dias herzustellen, wird Holz mit speziellen Messern sehr dünn geschnitten. Die Schnitte werden mit Chemikalien eingefärbt und mikroskopiert. Auf das Mikroskop wird ein Fotoapparat aufgesetzt, mit dem die Dias hergestellt werden. Diese Dias habe ich auf eine Holz-trocknungsanlage in den Forschungslaboren der Holzphysik projiziert und von diesen Projektionen Fotos angefertigt.



Abb. 7 Projektionen in der BFH, Cornelia Geissler

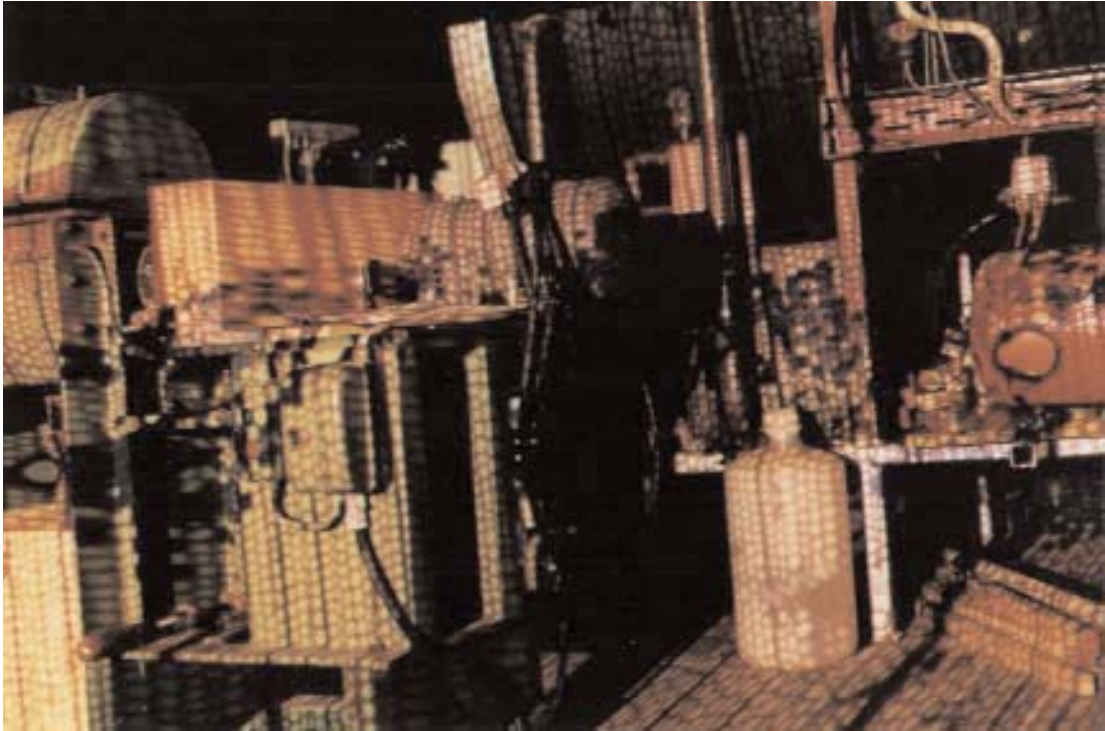


Abb. 8 Projektionen in der BFH, Cornelia Geissler



Abb. 9 Kunst-Experimente im Forschungslabor, Cornelia Geissler



Abb. 10 Kunst-Experimente im Forschungslabor, Cornelia Geissler

Die beiden Abbildungen 9 und 10 zeigen kleine Veränderungen, die ich in den Laboren des Instituts für Holzphysik mit dort vorgefundenen Gegenständen durchgeführt habe. In Abbildung 9 habe ich einen blauen Plastischlauch um die Metallschiene über einem Laborarbeitsplatz gelegt. In Abbildung 10 liegt ein runder Spiegel auf einem Arbeitstisch. Im Spiegelbild ist ein Gerät zum Messen der Zugfestigkeit von Holz- und Holzwerkstoffproben zu sehen. Das Foto fängt meinen künstlerischen Blick auf die Situation ein. Ein Spiegel, der im Labor auf einem Tisch liegt, würde von einem Menschen, der dort arbeitet, nicht als Kunst wahrgenommen werden, sondern als unaufgeräumter Spiegel, der normalerweise über dem Waschbecken des Labors hängen sollte. Indem ich dieses Fotos später im Institut für Holzphysik ausgestellt habe, gebe ich den dort arbeitenden Menschen die Möglichkeit, ihre Arbeitsumgebung in neuen Zusammenhängen zu sehen. Wenn bei den Betrachtern die dazu notwendige Offenheit vorhanden ist, kann dies zu neuem Wissen über die Möglichkeiten ihrer Räume und Arbeitsmittel führen.

"eingraben"

Für das Projekt "eingraben" habe ich Computerschrott halb in den Rasen des Fachbereichs Informatik in Hamburg Stellingen (Informatikum) eingelassen. Das Projekt war über eine Wachstumsperiode angelegt. Es begann im März und endete im November. Die Computer, Bildschirme und Tastaturen waren in drei Gruppen angeordnet. Da der Rasen nur um diese Gruppen herum Rasen gemäht wurde, wuchsen die Gruppen ein und es bildeten sich drei Inseln in der gemähten Rasenfläche.



Abb. 11 die Installation "eingraben" im Informatikum im März, Cornelia Geissler

Auch bei "eingraben" ist der paradigmatische Hintergrund ein wesentlicher Bestandteil der Arbeit. Erst durch die Situiertheit der Installation auf dem Gelände des Fachbereichs Informatik, bekommt die Installation ihre besondere Brisanz. Dieselbe Installation im Rasen vor der HfbK wäre bei weitem nicht so interessant. Für alle, die im Informatikum arbeiten oder studieren spielen Computer eine zentrale Rolle. Bei einem so intensiven Umgang entwickeln viele Menschen ein Verhältnis zu Computern, das menschlichen Beziehungen ähnelt. Als Folge dieses Verhältnisses muss der Kommentar im Gästebuch zum Ausstellungsprojekt gesehen werden, in dem es heißt, "Das ist ja, als wenn man seine eigenen Kinder vergräbt." Informatiker erwarten nicht, auf ihrem Gelände mit zeitgenössischer Kunst konfrontiert zu werden. Während an der HfbK kaum noch ein Kunst-Projekt schocken kann, war das im Informatikum tatsächlich möglich, wie aus den zum Teil sehr starken Reaktionen auf das Projekt zu schließen ist. Es gibt nur wenige Studierende und Professoren an der HfbK, die so intensiv mit Computern arbeiten, wie das am Informatikum der Fall ist. Ein Verständnis für das Verhältnis, das Menschen, die viel mit Computern arbeiten, zu diesen Geräten entwickeln können, ist deshalb bei Studierenden und Professoren an der HfbK nur zum Teil vorhanden.



Abb. 12 die Installation "eingraben" im Informatikum im Oktober, Cornelia Geissler

INTERVIEW MIT S. MAHARAJ: "KUNST IST EINE FORM VON WISSEN"

Von einer weiteren Seite wird das Thema "Kunst und Wissen" in einem Interview beleuchtet, das Amine Haase mit dem Co-Kurator Sarat Maharaj am Tag der Eröffnung der Documenta 11 in Kassel geführt hat (Maharaj 2002). Sarat Maharaj ist Professor für Kunstgeschichte und -theorie in London, Maastricht und Berlin. 2002 war er einer der sechs Co-Kuratoren der Documenta 11 in Kassel. Anlässlich der Eröffnung der Documenta hat er ein Interview (Maharaj 2002) gegeben, indem es inhaltlich um seine These, dass Kunst eine Form von Wissen darstellt, geht. Das Interview wurde im Kunstforum zur Documenta 11 unter dem Titel "Fragen an die kartesiansche Logik" veröffentlicht. Als Kartesianismus wird die Lehre der Anhänger von Descartes, eines französischen Philosophen des 17. Jahrhunderts, bezeichnet. Diese Lehre ist durch die Selbstgewissheit des Bewusstseins ("cogito ergo sum" - "ich denke, also bin ich"), Leib-Seele-Dualismus und mathematischen Rationalismus gekennzeichnet. Die Natur wird als Mechanismus verstanden, in dem sich alle Erscheinungen der körperlichen Welt, auf gesetzmäßig ablaufende Bewegungen zurückführen lassen (Duden 1982, Brockhaus 1958). Der Titel bezieht sich auf das in Fragestellen dieses mechanistischen Weltbildes durch Wissen, das durch Kunst produziert wird. Weitere Erläuterungen dazu finden sich im Abschnitt "Wissenssysteme".

Ich fasse hier die Inhalte des Interviews zusammen, die sich auf das Thema "Kunst als eine Form von Wissen" beziehen:

Kunst als Wissensproduzentin

Kunst ist eine Form von Wissen. Es handelt sich nicht um einen Wissenstransfer, sondern unterscheidet sich vom Begriff der Wissensübertragung. Kunst produziert Wissen. Sie schafft völlig neuartige Erfahrungen, neue Vorstellungen und neue Arten von Subjektivität. Sie kann Momente von Intensität und Subjektivität einfangen, die nicht in Sprache gemessen und systematisiert werden können. Es ist ein Wissen, das durch das Netz der normalen Wissenssysteme schlüpft und häufig als so unwichtig, trivial, zweitrangig oder winzig angesehen wird, das man keine Notiz davon nimmt.

Bei der künstlerischen Wissensproduktion geht es um Kreativität, die sich mit dem befasst, was der Gedankengang nicht denkt, womit das normale Denken nicht umzugehen weiß, dem es nicht gewachsen ist und was es als andersartig und ihm fremd ausschließt. Die künstlerische Wissensproduktion ist dadurch gekennzeichnet, dass sie bereit ist, das Fremde, das Andere oder Unbekannte kennen zu lernen.

Es gibt verschiedene Ebenen, auf denen sich diese Wissensproduktion abspielt. Es geht nicht nur um das Denken, sondern auch um das Andere im materiellen, physischen Sinn. Beispiel hierfür sind die Anderen in unserer Gesellschaft und Kultur, die wir als Ausländer, Flüchtling oder Asylbewerber bezeichnen. Im Allgemeinen wird die Begegnung mit ihnen als Liebe oder Hass des Anderen (=Xenophilie oder Xenophobie) erfahren.

Wissenssysteme

Es gibt zwei Systeme der Wissensproduktion, das akademische, systematische und das System, das mit dem Zufallselement der künstlerischen Wissensproduktion arbeitet. Dieses bezeichnet Maharaj als Produktion von

"Nicht-Wissen", weil Kunst dazu tendiert zu zeigen, was die offiziellen Wissenssysteme ausschließen, was sie auslassen, das Unbekannte der Gedankenwelt, das Andere der Gedankenwelt. Kunst zertrümmert, zerkleinert, zermalt, "schreddert" die systematisierten Denkweisen über unsere Welt und schafft alternative Methoden, die Welt zu messen, zu erkennen und zu quantifizieren. Diese Methoden befinden sich außerhalb der strengen kartesischen Denkweise, die wir ererbt haben. Kunst und die offiziellen Wissenssysteme sind lange Zeit nicht als gleichwertig nebeneinander stehend betrachtet worden. Die offiziellen Wissenssysteme haben die Künste ausgeschlossen und nicht als Wissen produzierend angesehen, sondern als etwas, das sich mit präkognitiven Elementen beschäftigt.

Der Umgang mit dem Modell

Die Wissensproduktion ist kein theoretisches Modell nach dem Künstler arbeiten. Künstler haben so gearbeitet und Maharaj verwendet dieses Modell, um der Arbeitsweise von Künstlern zu derselben Wertigkeit zu verhelfen, die die anderen systematischen Wissenssysteme haben.

Maharaj will mit seiner Analyse seinen Eindruck von Kunsterfahrung und zeitgenössischem Kunstschaffen ergründen. Personen, die die Werke betrachten, werden das nicht so abstrakt und systematisch tun wie er. Er befindet sich damit in einem anderen Denkraum, der nicht höher ist als andere Betrachtungsweisen, sondern neben ihnen steht. Die Besucher der Ausstellung erfahren Kunstwerke als Kunstwerke. Wie die Einzelperson sie verstehen, ist von ihrem Vorwissen und Engagement abhängig. Jede Person baut sich ein eigenes Bedeutungsuniversum auf, so dass sich für sie ein Sinn ergibt. Wie die Kunst verstanden und aufgenommen wird, sollte man offen lassen.



Abb. 13 und 14 Standbilder aus "Out of the Blue", Zarina Bhimji

Beispiele und Interpretationen zu Maharajs Interview

Maharaj gibt in seinem Interview verschiedene Beispiele, um seine Thesen zu verdeutlichen. Er geht zum Beispiel auf Zarina Bhimji ein, die 1963 in Uganda geboren wurde und heute in London lebt. Ihre Familie wurde vor dreißig Jahren aus Uganda vertrieben. In ihren Fotos und Filmen geht sie der Erfahrung von Unterdrückung und Vertreibung nach. Sie zeigt Räume ohne Menschen, die Spuren von unmenschlichem Geschehen aufweisen. Als Beispiel führt Maharaj ihren Film "Out of the Blue" an (Abb. 13, 14). Eine brennende Landschaft, die auf Vertreibung, Exil, Emigration und Verletzung verweist, ist durch ein tiefes, unangenehmes Geräusch unterlegt. Das Trauma wird nicht in Alltagssprache ausgedrückt, sondern subjektiv erfahr- und erlebbar gemacht.

Als eine auf Kant spezialisierte Künstlerin bewegt sich Adrien Piper zwischen den Wissenssystemen. In ihrer künstlerischen Arbeit nimmt sie Bezug auf den indischen Philosophen Shankra aus dem achten oder neunten Jahrhundert, dessen Lehren von der klassischen Aufklärung als Mystizismus abgetan wird. Für ihre Arbeit "The Color Wheel Series" von 2000 verwendet sie sehr unterschiedliche Bezüge auf verschiedene Wissenssysteme, um in der Kombination dieser Elemente zu ihrer eigenen Position zu gelangen. Sie schafft ein rätselhaftes, undurchsichtiges Wissen, das im Gegensatz zum Rationalismus steht. Daher ist es so schwierig, Aussagen zu ihren Arbeiten zu formulieren, obwohl sie, wie die Abbildungen 15 und 16 zeigen, viele Assoziationen nahe legen.

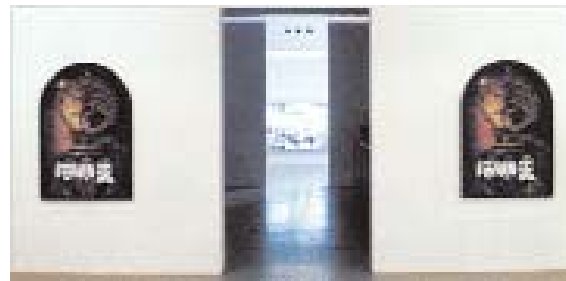
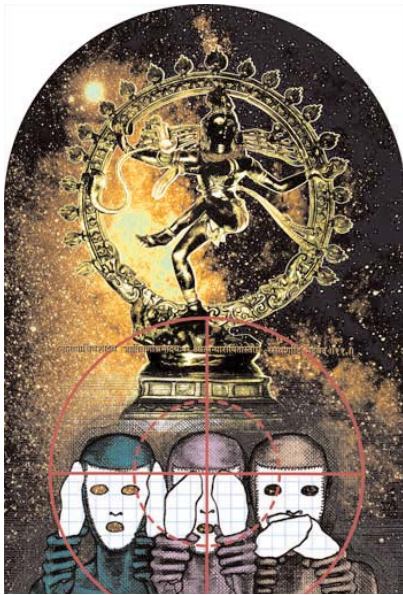


Abb. 15 und 16 "The Color Wheel Series", Adrian Piper

Durch ein Kunstwerk schafft ein Künstler "Wissen". Bei der Kunstbetrachtung findet kein einfacher Wissenstransfer statt, sondern durch das Kunstwerk können beim Betrachter Prozesse ausgelöst werden, die neues Wissen zur Folge haben können.

Maharaj führt aus, dass die künstlerische Wissensproduktion eine Bereitschaft sei, das Fremde, Andere oder Unbekannte kennen zulernen. Es versteht dies auch im materiellen und physischen Sinn, das heißt es geht um das Andere in unserer Gesellschaft und in unserer Kultur, um Ausländer, Flüchtlinge und Asylbewerber. Maharaj bezieht sich damit auf eine politische Ebene.

Die Dokumenta 11 war vor allem durch das Zusammentragen von multikulturellen künstlerischen Standpunkten geprägt. Mit Okwui Enwezor war das das erste Mal ein Nicht-Europäer künstlerischer Leiter der Ausstellung. Auch die sechs Co-Kuratoren sind wie Maharaj kulturell und von ihrer Herkunft vielfach verankert. Im Vorfeld dieser Dokumenta fanden auf verschiedenen Erdteilen "Plattformen" statt, in denen über politische, ökonomische, gesellschaftliche und urbane Bedingungen diskutiert wurde, unter denen auch Kunst entsteht (Haase 2002). Damit bezieht sich Maharaj mit seiner Aussage, dass es bei der Wissensproduktion durch Kunst auch um Ausländer, Flüchtlinge und Asylbewerber geht, auf die allgemeine Linie, nach der die Dokumenta 11 kuratiert wurde.

Allerdings finde ich, dass Maharaj eine starke Einschränkung seines zunächst offenen Ausgangspunktes "Kunst als Produzent von Wissen" vornimmt. Er klammert andere Leseweisen, zum Beispiel Kunst, die sich mit formalen Standpunkten, anderen Themen, bestimmten Materialien und ähnlichem beschäftigt aus. Auch eine abstrakte Form von Henry Moore oder Richard Long ist Kunst, ohne dass sie sich mit Ausländerfeindlichkeit beschäftigt. Allerdings denke ich, dass man seine Kernaussage, dass Kunst Wissen produziert auch auf nicht politisch motivierte Kunstwerke beziehen kann. Auch eine Skulptur, die eine abstrakte Form darstellt, kann beim Betrachter Prozesse auslösen, die zu neuem Wissen führen.

PAUL KLEE

SCHRIEB EINMAL: "ES IST NICHT MEINE AUFGABE, ERSCHEINUNGEN WIEDERZUGEBEN... DAFÜR HAT MAN EINEN FOTOAPPARAT.

ICH WILL IN DIE INNERSTE BEDEUTUNG DER MODELLE EINDRINGEN.

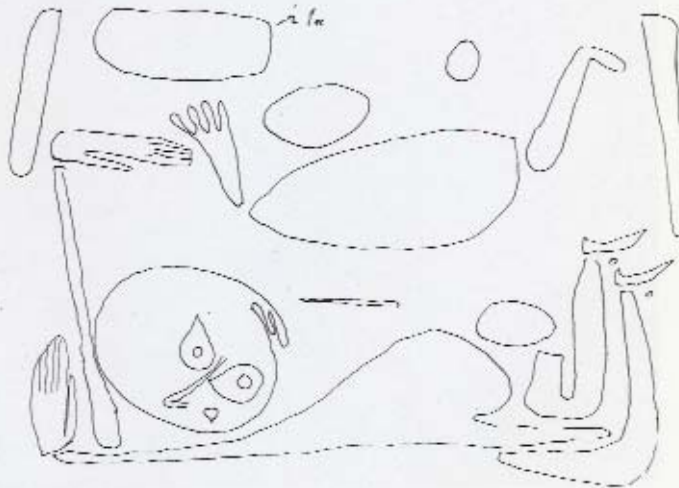
ICH WILL DAS **HERZ** ERREICHEN.

ICH SCHREIBE WORTE AN DIE **STIRNEN** UND UM DIE **LIPPEN**.

ABER MEINE GESICHTER SIND WAHRHAFTIGER ALS DAS LEBEN".

"DIE **KUNST** BRINGT DAS SICHTBARE NICHT WIEDER HERVOR. SIE MACHT ES SICHTBAR".

"SO LERNEN WIR, NICHT NUR AUF DIE OBERFLÄCHE ZU SCHAUEN, SONDERN TIEFER, UM AN DIE WURZELN DER DINGE HERAN ZU KOMMEN."



FALL, 1938 BERN, KLEE-STIFTUNG

KLEE: DIE WURZELN DER DINGE

Einen weitere Auffassung zum Thema "Kunst und Wissen" finden wir bei Paul Klee (1879- 1940). Klee war mit den Malern des "Blauen Reiters" Wassily Kandinsky und Franz Marc befreundet und wurde durch Henri Rousseau und den Kubismus beeinflusst. Ab 1921 wirkte er als Meister am Bauhaus in Weimar und Dessau. Trotz starker Abstraktion knüpfen seine Bilder fast immer an Gegenständliches an und machen traumhafte Vorgänge sichtbar. Seine Kunst ist dem Surrealismus verwandt, unterscheidet sich von diesem jedoch durch den unmittelbaren Ausdruck, der an die Naivität von Kinderzeichnungen erinnert. In theoretischen Schriften und seinen Tagebüchern hat er sich zu seiner Kunst geäußert (Read 1959).

Die abgebildete Seite (Abb. 17) stammt aus einem Buch der Reihe "Kunst für Kinder", das sich mit der Kunst Paul Klees auseinandersetzt (Raboff 1969). Mit mehren Zitaten wird Klees Kunstverständnis beleuchtet. Im Zusammenhang "Kunst und Wissen" finde ich seine Aussage, was wir durch Kunst lernen können, interessant. Lernen führt zu Wissen. Klee macht also auch eine Aussage darüber, welche Art von Wissen wir durch Kunst erhalten können.

Kunst will nicht die Wirklichkeit abbilden, also duplizieren, sondern die verschiedenen Ebenen der Wirklichkeit sichtbar zu machen (Klee: "Die Kunst bringt das Sichtbare nicht wieder hervor. Sie macht es sichtbar."). Als Betrachter von Klees Kunstwerken sieht man mehr als das Äußere: "Meine Gesichter sind wahrhaftiger als das Leben." Er sagt: "So lernen wir, nicht nur auf die Oberfläche zu schauen, sondern tiefer, um an die Wurzeln der Dinge heran zu kommen". Das bedeutet, die Betrachtung von Kunst kann zum Entwickeln der Fähigkeit führen, mehr zu sehen, als zunächst erkennbar ist. Die Wahrnehmung wird geschärft und erweitert. Ich finde es spannend, dass de Roeck (1985) mit demselben Bild, das auch Klee verwendet ("die Wurzel der Dinge"), seine Vorstellung von Mystik beschreibt: "Mystik ist für mich, aufmerksam sein, nicht für die weit entfernten Warums, sondern für die lebendigen Wurzeln von Dingen und Menschen ganz in der Nähe." Auch bei Mystik geht es um eine Schärfung der Wahrnehmung, die de Roeck mit dem Aufmerksamsein für die Wurzeln der Dinge umschreibt. Man könnte daraus schließen, dass in beiden Fällen um das Entwickeln ähnlicher Fähigkeiten geht. Als Künstler geht Paul Klee vom praktischen Kunstschaffen aus, deshalb liegt es nahe seine Aussagen zunächst auf seine eigenen Arbeiten zu beziehen. Aber ich finde , dass es möglich ist, seine Aussage: "So lernen wir, nicht nur auf die Oberfläche zu schauen, sondern tiefer, um an die Wurzeln der Dinger heran zu kommen" auch allgemeiner zu verstehen ist. Sie lässt sich auch auf andere Kunstwerke beziehen, die zunächst nicht so esoterisch wirken. Zum Beispiel könnte man bei Kunstwerken von Andy Warhol oder Stanley Brown sagen, dass sie den Betrachter lehren können, tiefer zu schauen, um ein Bewusstsein für andere Leseweisen der Wirklichkeit zu entwickeln.

ZUSAMMENFASSUNG DER POSITIONEN

Die im Vorangegangenen beschriebenen Positionen ergänzen sich. Obwohl die Ausgangspunkte jeweils verschieden sind, geht es im Kern aller Positionen um die Verbindung von Kunst und Wissen. Lenger ist ein Theoretiker, der sich dem Thema "Kunst und Wissen" medienphilosophisch und kunstgeschichtlich nähert. In seinen Aussagen bleibt er eher abstrakt. Mit seinen Beispielen beschreibt er einen großen Bogen über die europäische Kunstgeschichte. Er gibt aber keine konkreten Beispiele für Künstler oder Kunstwerke, die das jetzige Kunstgeschehen betreffen. Er zeigt aber, unter welchen Bedingungen in einzelnen Epochen "Wissen" produziert wurde. Meine eigenen vorgestellten Kunstwerke stellen eine bildnerische Auseinandersetzung mit wissenschaftlichen und künstlerischen Forschungsräumen dar. Ihr Ausgangspunkt ist die praktische Erfahrung mit wissenschaftlichen und künstlerischen Arbeitsweisen. Das heißt, ich habe mich in die Räume begeben, in denen "Wissen" entsteht, und habe versucht,

Wissenschaftler zur Reflexion über ihre Tätigkeit anzuregen. Maharaj bezieht sich in seiner Rolle als Kurator der letzten Dokumenta vor allem auf die zeitgenössische Kunstpraxis. Er verdeutlicht seine Aussagen an konkreten Kunstwerken, die zum Zeitpunkt des Interviews 2002 zum aktuellen Kunstgeschehen gehören. Er weist damit auf eine aktuelle Stelle hin, an der heute neues "Wissen" sichtbar wird. Paul Klee kommt aus der Praxis des Kunstschaflens und des Kunstlehrens. Seinen allgemeinen Aussagen darüber, was man durch Kunst lernen kann, liegt die eigene Erfahrung zu Grunde. In seiner zehnjährigen Tätigkeit als Lehrer am Bauhaus hat er für seine Schüler die Prinzipien seiner Kunst formuliert (Read 1959) und mehrere theoretische Schriften verfasst. Er hat damit für seine Zeit deutlich gemacht, wie Kunst Wissen schafft.

ZUM SCHLUSS: DURCH KUNST LERNEN

Meiner Meinung nach gibt es bestimmte Voraussetzungen dafür, dass man durch Kunstbetrachtung lernen kann. Das Kunstwerk muss den Betrachter berühren können. Dafür muss eine grundsätzliche Offenheit da sein. Vorurteile gegenüber zeitgenössischer Kunst, zuviel Wissen (zum Beispiel, was die Herstellung des Kunstwerks gekostet hat), Hektik (noch den ganzen Rest der Ausstellung sehen müssen) oder ähnliches können diese Offenheit einschränken. In dem Kunstwerk, in Thema, Form oder Material, muss etwas vorhanden sein, das im Betrachter zu einem Dialog mit dem Kunstwerk führt, das dafür sorgt, dass zwischen Kunstwerk und Betrachter eine innere Spannung entsteht.

Was den Betrachter anspricht ist nicht nur vom Kunstwerk abhängig, sondern auch von der Persönlichkeit des Betrachters und seiner/ihrer Lebenserfahrung und -situation.

Erst wenn im Betrachter durch das Kunstwerk ein Prozess, den ich hier mit "Berührung", "Dialog" und "innere Spannung" umschreibe zustande kommt, kann das Kunstwerk beim Betrachter zu neuem Wissen führen.

Ich habe den Eindruck, mir sowohl bei der Betrachtung von Kunstwerken als auch in der eigenen künstlerischen Tätigkeit sehr viel Wissen angeeignet zu haben. Die Inhalte dieses Wissens sind vielfältig und nicht alle leicht in Worte zu fassen.

Es ist nicht möglich, alles aufzuzählen, was ich in meiner langen Kunstpraxis gelernt habe. Im Folgenden ein kleiner Ausschnitt ohne Anspruch auf Vollständigkeit: Viel gelernt habe ich im Bereich der Techniken und

Fertigkeiten zum Beispiel: Zeichnen, Malen, Fotografieren, Programmieren usw.. Außerdem in dem etwas schwerer zu fassenden Bereich, in dem es um Proportionen, Gleichgewichte, Stimmigkeiten und bewusst eingesetzte Unstimmigkeiten usw. geht. Ich habe viel über mich selbst gelernt, indem ich ohne nachzudenken produziert habe und dann die Ergebnisse und alle Zwischenstadien immer wieder betrachtet und reflektiert habe. So habe ich mich zum Beispiel in Serien von gemalten Selbstportraits oder Mündern, mit verschiedenen Fassetten meiner Person auseinandergesetzt. Im Bereich Ausstellungen, habe ich viel bei der Organisation der eigenen Einzel- und Gruppenausstellungen gelernt. Dazu gehört auch Wissen über Galerien und den Kunstbetrieb. Gelernt habe ich auch durch Reaktionen des Publikums und das Schreiben von Texten für Ausstellungskataloge oder Dokumentationen. Dies alles zusammengenommen zeigt, wie umfangreich das Wissen (in einem sehr umfassenden Sinn) ist, das "Kunst" beinhaltet.

LITERATUR

BROCKHAUS: Der Neue Brockhaus, Allbuch in fünf Bänden und einem Atlas, F.A Brockhaus Wiesbaden 1958

DUDEN: Fremdwörterbuch, Dudenverlag Mannheim, Wien, Zürich 1982

HAASE, A.: Keine Kunst ohne Vergangenheit, Kunstforum International,
Die aktuelle Zeitschrift für alle Bereiche der Bildenden Kunst, Thema der Ausgabe: Documenta 11,
Dieter Bechloff (Hrsg.), Bd.11 August - Oktober 2002

LENGER, J.: Kunst, Wissen: Forschung, Vortrag an der Hochschule für Bildende Künste
Hamburg auf dem Doktoranden-Kolloquiums 9.12.2002,
<http://www.hjlenger.de>, Texte zur Hochschulpolitik 2002
Der Text befindet sich als pdf auf der DVD zur Diplomarbeit.

MAHARAJ, S.: Fragen an die kartesianische Logik, Kunstforum International,
Die aktuelle Zeitschrift für alle Bereiche der Bildenden Kunst,
hema der Ausgabe: Documenta 11, Dieter Bechloff (Hrsg.), Bd.11 August - Oktober 2002
Der Text befindet sich auf der DVD zur Diplomarbeit.

RABOFF, E.: Paul Klee, Kunst für Kinder, Gemini-Smith Buch, Hrsg. Weber, Genf 1969

READ, M.: Geschichte der modernen Malerei, Droemersch Verlagsanstalt Th. Knauer, München,
Zürich 1959, S. 172 ff

de ROECK, B.-P.: Gras unter meinen Füßen, Eine ungewöhnliche Einführung in die Gestalttherapie,
Rowohlt Taschenbuch Verlag, Reinbek 1985, 1990

ABBILDUNGEN

Abb. 1, 2 Einzelbilder aus "gesammelte Bilder (bfh)", unbekannter Fotograf

Abb. 3, 4 die Ausstellungssituation "gesammelte Bilder (bfh)", Foto Cornelia Geissler

Abb. 5, 6 Form aus Spänen in der BFH, Cornelia Geissler

Abb. 7, 8 Projektionen in der BFH, Cornelia Geissler

Abb. 9, 10 Kunst-Experimente im Forschungslabor, Cornelia Geissler

Abb. 11 die Installation "eingraben" im Informatikum im März, Foto und Installation Cornelia Geissler

Abb. 12 die Installation "eingraben" im Informatikum im November, Foto und Installation Cornelia Geissler

Abb. 13, 14 Zarina Bhimji, Still aus "Out of Blue", 16mm-Film übertragen auf DVD, Farbe, Ton, 28 min, Documenta 11, Kassel 2002 <http://www.zarinabhimji.com/> Nov. 05

Abb. 15 Adrian Piper, The Color Wheel Series, First Adhyasa: Annomayakosha # 27, Fotografischer Laserdruck auf Schaumpapier mit Laminierung, 142 x 91 cm, 2000 <http://www.adrianpiper.com> Nov. 05

Abb. 16 Adrian Piper, The Color Wheel Series, First Adhyasa: Annomayakosha, Fotografischer Laserdruck auf Schaumpapier mit Laminierung, 142 x 91 cm, 2000
Foto von der Dokumenta 11 aus Kunstforum International,
Die aktuelle Zeitschrift für alle Bereiche der Bildenden Kunst,
Thema der Ausgabe: Documenta 11, Dieter Bechloff (Hrsg.), Bd.11 August - Oktober 2002, S. 159

Abb. 17 Raboff, Paul Klee, Kunst für Kinder, Gemini-Smith Buch, Hrsg. Weber, Genf 1969

