

Zwischen Vermittlungskunst und Maschinengefüge: Ästhetische Bildung der Differenz

Die kunstpädagogische Theoriebildung der 90er Jahre nimmt sich im Vergleich zum Ästhetik-Diskurs recht bescheiden aus. Nur wenige kunstpädagogische Schriften gab es in diesem Jahrzehnt, über die wir auch noch im nächsten Jahrtausend sprechen werden; doch mit einem solchen Vergleich beginnt man bereits eine eigentliche von einer uneigentlichen Disziplin zu trennen.

Auffällig ist, wie sehr der kunstpädagogische Diskurs gerade heute, in einer Situation der möglichen Transformation der Kunst zu handlungs- und vermittlungorientierten Formen, an Ansätzen festhält, die eher an klassisch-modernen bzw. avantgardistischen Positionen orientiert sind. Auch die kunstpädagogische Praxis an den Schulen ist nach wie vor wesentlich hiervon bestimmt.

Das zeigt sich insbesondere auch daran, welche zentrale Rolle der Begriff der „ästhetischen Erfahrung“ einnimmt. In den meisten kunstpädagogischen Ansätzen geht es nach wie vor darum, ästhetische Erfahrungen in Gang zu setzen bzw. zu ermöglichen. Es handelt sich dabei um Formen von Erfahrung, die lernenden Subjekten mittels des Ästhetischen einen jeweils zu bestimmenden mentalen Zuwachs bringen sollen. Vor nicht allzu langer Zeit ist eine Festschrift mit dem Titel „Ästhetische Erfahrung – Perspektiven ästhetischer Rationalität“¹ erschienen, die die unübersichtlichen Positionen zu diesem Begriff kaleidoskopartig versammelt. Leider wird auch in dieser Sammlung in keinem Aufsatz hinreichend unterschieden zwischen (1) der *Ermöglichung von Erfahrungen von Kindern und Jugendlichen* anhand eines ästhetischen Objektes/Prozesses und (2) den *Bedingungen der Möglichkeiten ästhetischer Erfahrungen überhaupt*. Die Vermischung dieser beiden Ebenen – die der Unterrichtsverfahren mit der der Grundlagendiskussion – hat für die kunstpädagogische Praxis äußerst negative Folgen gezeitigt. Denn das, was mittels der ästhetischen Erfahrung erfahren werden soll oder kann, beinhaltet von jeher das Problem, daß die Kunsthaftigkeit solcher Erfahrungen nur rudimentär vermittelt werden kann, und daß sie zudem der sprachlichen Umsetzung bedürfen. Letztere aber sind wiederum maßgeblich von den Bedingungen der Möglichkeiten ästhetischer Erfahrungen überhaupt bestimmt bzw. abhängig.

Hier scheiden sich dann auch die Künstler von den Kunstpädagogen, denn bekanntlich sind Künstler Menschen, die nicht unbedingt über ihre Produkte sprechen müssen, wohingegen der heutige Kunstunterricht auf der sprachlichen Vermittlung des ästhetisch Wahrgenommenen aufbaut. Das hat zu der Mißlichkeit

geführt, daß ästhetische Erfahrungen zerredet oder durch ausgesprochen beliebige Assoziationen ersetzt werden. Doch müßte eine ästhetische Erfahrung nicht zumindest so stark sein, daß sie weder vom geschwätzigem Kommentar noch von der leeren Assoziation aufgehoben wird?

Es liegt der Verdacht nahe, daß man in der kunstpädagogischen Praxis lange Zeit auf das gesetzt hat, was angesichts der institutionellen Schwierigkeiten des Faches überhaupt noch machbar ist, und ich möchte hier pointieren, daß die inflationär bemühte Rede von der ästhetischen Erfahrung ein Ausdruck dafür ist, daß man sie zumeist verfehlt und den Gehalt des Kunsthaften durch einen subjektivistischen Blick auf die Effekte von Kunst ersetzt hat. Zudem sind ästhetische Erfahrungen keinesfalls unbegrenzt verfügbar, und ebensowenig können sie in jeder beliebigen Situation generiert werden.

Mit dem Begriff der ästhetischen Erfahrung geht es um die Vollzugsformen, die dieser besonderen Erfahrungsweise eigen sind. Theorien, die in dieser Hinsicht Klärung zu verschaffen versuchten, haben sich mit der analytischen Kategorisierung dieser Vollzugsformen beschäftigt. Hierfür können insbesondere die Arbeiten Martin Seels² genannt werden, in denen die Bestimmung der ästhetischen Erfahrung um die Vollzüge des Subjektes in seiner Auseinandersetzung mit einem ästhetischen Gegenstand kreist.

Man muß sich aber die Frage gefallen lassen, ob alles, was das Ästhetische bzw. die Kunst ausmacht, mit einer auf subjektive Vollzüge ausgerichteten Perspektive umfaßt werden kann. Ich bin der Ansicht, daß wichtige Aspekte von Kunst durch den Begriff der ästhetischen Erfahrung verdeckt werden und daß wir mit der Konzentration auf subjektive Vollzüge zwangsläufig in unterschiedliche Formen von 'Erlebnisästhetik' geraten.

Die Frage nach der „ästhetischen Erfahrung“ ist zwar – gemäß der Kantischen Tradition – kategorisierbar, doch wie dieselbe allgemein vermittelt werden kann, ist prinzipiell unentscheidbar, denn die Erfahrung des einen Subjekts – z.B. vor einem Kunstwerk – ist keinesfalls mit der eines anderen identisch; und selbst ein identisches Subjekt differenziert von Betrachtung zu Betrachtung. Aus dieser Not hat die Kunstpädagogik eine Tugend zu machen versucht, indem bei manchen AutorInnen gerade das als Differenzenerfahrung bezeichnet wird, was in der Wahrnehmung eines bestimmten Subjektes anhand eines ästhetischen Gegenstandes jeweils anders ist bzw. anders sein kann. Das ist jedoch insofern problematisch, als damit eine subjektive und also beliebige Erfahrungsform als diejenige des differentiellen verallgemeinert und instrumentalisiert wird.

Damit kommt man keinesfalls aus der traditionellen Konstellation heraus, bei der sich ein Bewußtsein – sei es ein Kantisches Transzendentalsubjekt oder ein

Hegelscher absoluter Geist – angesichts eines ästhetischen Gegenstandes mit und durch sich selbst vervollkommenet. Die Differenz ist aber gerade das *Unbeliebige*, das nicht vom Subjekt beherrscht wird.



Kann man überhaupt aus der Gegenüberstellung von Subjekt und Gegenstand herauskommen? Um es an dieser Stelle zu verdeutlichen: Es geht mir nicht darum, den Begriff der ästhetischen Erfahrung grundsätzlich zu negieren, vielmehr möchte ich einen Perspektivwechsel nachzuvollziehen versuchen, der in der Kunstpraxis und im Ästhetik-Diskurs der 90er Jahre deutlich geworden ist. Dieser Perspektivwechsel hat mit dem Abrücken von einer subjektzentrierten Position hin zu einer Orientierung auf *ästhetische Gefüge* zu tun, was z.B. auch durch die *documenta X* deutlich wurde.

Dem kunstpädagogischen Mainstream sollen im folgenden zwei Konzepte entgegengehalten werden, die den Begriff der ästhetischen Erfahrung durch eine Verschränkung mit einem jeweiligen Außen neu bestimmen könnten. Zum einen handelt es sich dabei um ein verändertes Verständnis des Begriffes *Maschine*, zum anderen geht es um die Annäherung an eine mögliche *Vermittlungskunst*.

Maschinengefüge

Um den Begriff des maschinellen Gefüges zu betrachten, möchte ich mich auf Gilles Deleuze und Félix Guattari beziehen. Für diese Autoren besteht eine Maschine



nicht nur aus ihrem mechanischen Material, sondern insbesondere auch aus den Elementen, die sie erst zum funktionieren oder produzieren bewegen, und das sind organische, materiale bzw. immateriale Elemente. Die Maschine stellt ein *Gefüge* dar, mit dem sich Subjektivität in vielfältigen Formen herstellen lässt.

Hierzu hat Guattari ausgeführt: „In der Geschichte der Philosophie hält man das Problem der Maschine allgemein für einen zweitrangigen Bestandteil einer allgemeineren Frage, jener der *techne*, der Techniken. Ich möchte hier eine Umkehrung der Sichtweisen vorschlagen, in der das Problem der Technik zur Teilmenge einer viel umfassenderen maschinischen Problematik wird. Diese 'Maschine' ist auf das Außen und auf ihre maschinische Umwelt geöffnet und unterhält alle Arten von Beziehungen zu sozialen Komponenten und individuellen Subjektivitäten. Es geht also darum, das Konzept der technologischen Maschine zu dem der maschinischen Gefüge zu erweitern, eine Kategorie, die alles umfaßt, was sich als Maschine auf den verschiedenen ontologischen Registern und Trägern entwickelt.“³

So gesehen wird die Maschine zu einer Art Schnittstelle, die vielfältige Ausprägungen von Subjektivität ermöglicht, mit denen man sich gleichzeitig aber dadurch in ein kontextuelles *Gefüge* einbindet, so daß vitale Strömungen gebündelt, entwickelt, verstreut werden können. Man könnte auch sagen: Es findet eine energetische Kopplung zwischen Mensch und Maschine bzw. zwischen Subjekt und maschinellen Elementen statt, eine *Synergie* entsteht, die die individuellen Kontexte übersteigt und die Verknüpfungen und Anbindungen an äußere Elemente und Einheiten herstellt.

Die Subjektivierungsprozesse sind die entscheidenden Bewegungsmomente in dem so verstandenen maschinischen Universum. Guattari verdeutlicht das so: „Es ist nicht eben die Rückkehr zu einer animistischen Konzeption der Maschine, die ich vorschlage. Immerhin ist aber in Betracht zu ziehen, daß in der Maschine, in der maschinischen Schnittstelle etwas existiert, das zwar nicht der menschlichen oder animalischen Seele, *anima*, gleichkommt, das aber so etwas wie eine Proto-Subjektivität ist. Das heißt, das es in der Maschine eine Konsistenzfunktion gibt, eine Funktion zu sich und zu einer Alterität.“⁴⁴

In diesem Sinne ist der konzeptuelle Kern für eine Maschine konstitutiv, ebenso wie eine materiale bzw. immateriale Ebene zu ihr gehören. Desweiteren ist nicht nur die interne, zum Bestand der Maschine gehörende Proto-Subjektivität vonnöten, sondern auch ein „Subjekt“, das sich in das maschinische Gefüge einmischt, um mit ihm zu operieren und einen Subjektivierungsprozeß zu unternehmen, der stets eine Verkettung an andere, der Maschine äußere Einheiten bzw. Systeme bedeutet.

Dieses Moment der Verkettung, der Kettenbildung ist ganz entscheidend, denn es entbindet das Subjekt aus seinem monadischen Standpunkt: „Eine Maschine funktioniert gemäß den vorgegebenen Beziehungen ihrer Struktur und der Anordnung ihrer Teile, stellt sich aber ebensowenig selbst auf, wie sie sich erschafft.“⁴⁵

Mit dem Maschinenbegriff besteht nun für die beiden Autoren die Möglichkeit, sowohl die gesellschaftliche Allgemeinheit, als auch die individuelle Wunschproduktion zu beschreiben. Für Deleuze/Guattari existiert keine Privatheit des Unbewußten, die sich absolut von der gesellschaftlichen Wirklichkeit unterscheiden würde. Vielmehr lautet ihre Formel: *das Unbewußte = die gesellschaftliche Wirklichkeit*.

Der kapitalistischen Immanenzmaschine, die die Produktion des Selben und Immergleichen ausführt und die nach Deleuze/Guattari auf dem Prinzip der alles Lebendige zerstörenden *Anti-Produktion* beruht, gilt es, etwas entgegenzusetzen: andere Maschinen und andere Wissens-Konzepte. Und mittels der Kunst sind wir in der Lage, solche Andersheiten herzustellen: „Warum diese Berufung auf Kunst und Wissenschaft in einer Welt, wo die Wissenschaftler und Techniker, selbst die

Künstler, wo Wissenschaft und Kunst so umfassend im Dienste der etablierten Mächte stehen (und wäre es nur über die Finanzierungsstrukturen)? Weil die Kunst, hat sie einmal ihre ureigenste Bestimmung und Größe erlangt, Decodierungs- und Deterritorialisierungsketten erzeugt, die Wunschmaschinen aufrichten und in Gang setzen.“⁶

Es ist die Kunst, die durch die Erzeugung von Ereignissen und von Singularitäten, die einen nicht-integrativen Gemeinsinn erst ermöglichen, neue, heterogene Ressourcen erschafft. Deshalb stellt sie ein eminent politisches Feld dar, und das keineswegs in einem kompensatorischen Sinne. Nur mittels von Kunst ist eine *nicht-determinierte Kreativität* überhaupt noch möglich. Nach Deleuze/Guattari ist Kunst zu definieren als „*durch Perzepte und Affekte unterstützte Konstruktion von Konzepten, die auf eine Erkenntnis von Welt zielen.*“ Der Begriff der ästhetischen Erfahrung gewinnt in einer solchen Perspektive einen anderen Sinn. Sie kann nun nicht mehr auf die Gegenüberstellung von Subjekt und ästhetischem Gegenstand beschränkt bleiben, sondern sie muß im Kontext eines Außen, einer Gefügebildung verstanden werden. Gerade dadurch wirkt Kunst differenzbildend, daß sie Subjektivierungsprozesse in Verschränkung mit einem jeweiligen Außen in Gang setzt.

Im Zuge der Immaterialisierung des Werkes in Kommunikationsformen hat der Gefüge-Charakter in dem Maße an Bedeutung gewonnen, wie der Ding-Charakter problematisch geworden ist. Um kunsthafte Vorstellungen/Konzepte umzusetzen, sind materiale Dinge nicht mehr unbedingt am Werk. Die zeitgenössische Kunst hat sich vom Autonomiegedanken und vom für sich stehenden, unbedingten Ding-Werk wegbewegt. Sie versteht sich mehr und mehr – wie Nicolaus Bourriaud es ausdrückt – als „eine Importstelle von Methoden und Konzepten: als eine Hybridisierungszone.“⁸

„Maschine“ ist nach dem bisher Skizzierten nun keinesfalls mehr im Sinne von „Mechanik“ oder „Technologie“ zu verstehen. Vielmehr legt uns diese Metapher nahe, und das ist das Neue am Ansatz von Deleuze/Guattari, daß das Nicht-Menschliche unbedingt zum Gefüge zugehörig ist, daß wir z.B. beim Produzieren oder Rezipieren von Kunst auch des *Nicht-Menschlichen* bedürfen.

Durch Kunst kann Subjektivität neu zusammengesetzt, gebündelt, gebildet und ausgetragen werden. Ihr Material besteht nicht mehr nur aus Dingen, sondern auch aus Strukturen, Prozessen, Strategien und Wahrnehmungen, und diese können auch außerhalb des Kunstsystems angesiedelt sein; Bourriaud führt dazu aus: „Es ist kein Zufall, wenn die im Verlauf des ganzen 20. Jahrhunderts fortschreitende Entmaterialisierung des Kunstwerks mit dem Eindringen des Kunstwerks in die Arbeitssphäre verbunden ist.“

Die künstlerische Aktivität betreibt Heterogenese, Produktion des Anderen. Produktions-Gefüge in diesem Sinne zu bilden, Maschinen der Heterogenese zu erfinden, ist sowohl Sache der Kunst wie Aufgabe ernstzunehmender Bildungstheorie. Versteht man „Bildung“ im Sinne Diltheys als das Verhältnis von Selbst- und Weltreferenz, dann wird im Kontext des Denkens von Deleuze/Guattari deutlich, wie sehr gerade die Kunst Konzepte hervorbringt, um Selbst- und Weltreferenz zu betrachten und zu entwickeln. Wahrscheinlich sind solche Fragen überhaupt nur noch innerhalb von Kunst nicht-instrumentell zu stellen. Doch dafür muß sich die Kunst als Instrument maskieren.

Vermittlungskunst

In den neunziger Jahren sind unterschiedliche Formen von konstellativ arbeitender Kunst bekannt geworden, ein bekanntes Label ist das der *Kontext Kunst* geworden. Im Vorwort zu Peter Weibels gleichnamigem Sammelband findet sich ein Definitionsversuch: „Verbindlich ist die Methode, den Kontext, in dem die künstlerischen Interventionen stattfinden, zum Objekt der künstlerisch-analytischen Auseinandersetzung zu machen. Dadurch wird Kunst zu einem Instrument der Selbstbeobachtung der Gesellschaft, zu einem Instrument der Kritik und Analyse der sozialen Institutionen.“⁹

Es geht in dieser Kunstrichtung demgemäß nicht darum, ein ästhetisch wahrnehmendes Subjekt zu überhöhen oder zu vervollkommen, vielmehr sollen mittels von Kunst gesellschaftliche Verhältnisse transparent gemacht und angegangen werden. Damit macht sich die Kunst dienstbar, sie wird zu einem *Instrument*, das für bestimmte Zwecke, die durchaus auch nicht-ästhetischer Art sein können, eingesetzt wird. In solcher Perspektive wendet man sich von der auf Kant zurückgehenden Lehre vom autonomen, zweckfreien Kunstwerk ab und ebenso von der traditionellen Gegenüberstellung Werk/Betrachter¹⁰. Dieses Kunstverständnis kann folgende Erträge einbringen:

- Die Transparenz gesellschaftlicher Mechanismen und Strukturen mittels von Kunst;
- eine inhaltliche und methodische Entgrenzung des Kunstbegriffs;
- die Transformation vom Werk-Charakter zum Kontext-Gefüge;
- die Entfaltung differentieller ästhetischer Praxen im Kunst-Diskurs;
- die Problematisierung kunsttheoretischer Positionen, die distinktive Funktionen ausüben (Genieästhetik, Ästhetik des Erhabenen).

All das erscheint zunächst wie eine Fortführung avantgardistischer Vorstellungen. Man darf jedoch nicht vergessen, daß die Avantgardebewegungen an den klassi-

schen Vorstellungen orientiert waren, von denen sie sich absetzen wollten, deshalb sind sie von einem Überbietungsmechanismus durchsetzt gewesen, der wesentlich die Steigerungsfähigkeit des subjektiven künstlerischen Ausdrucks betraf. Hiervon hat sich die heutige Kunst in ihren konstellativen Ausprägungen abzusetzen versucht. Diese 'Ausprägungen' sind dadurch gekennzeichnet, daß an *Kommunikations-* bzw. *Informationsformen* gearbeitet wird. Dementsprechend sind z.B. wissenschaftliche Verfahren, Archive, Regelsysteme und industrielle Präsentationsformen zum ästhetischen 'Material' geworden. Eine solche Materialwahl bedingt ein Zurücktreten subjektiver Signaturen sowie das Zurückstellen auratischer Objekte.

Die hier skizzierte Entwicklung hat dazu geführt, daß die materiale Seite des 'Kunstwerks' unter Umständen nur noch den Status eines Attraktors zur – wie Michael Lingner es formulierte – Ermöglichung von Kommunikation darstellt. Im Zuge dieser Tendenz der Kunst kann eine besondere Form von Kommunikation, nämlich die der *Vermittlung*, selbst zur künstlerischen Form werden, indem sie perzeptive und konzeptuelle Dimensionen entwickelt.

In einer Zeit, in der man laut Arthur C. Danto durch die bloße Betrachtung eines Gegenstandes nicht mehr entscheiden kann, ob es sich um Kunst handelt oder nicht, da die Kunst kein bestimmtes vorgeschriebenes Aussehen mehr hat¹¹, wird die Kunsthaftigkeit bestimmter Kommunikations- und Informationsformen offenbar. Bildungs- und kunsttheoretische Fragestellungen verschränken sich damit, und die *Vermittlung* wird nachgerade zum differentiellen Faktor der Kunst¹². Die Erfahrung von Differenz wird in dieser Perspektive gerade nicht auf das Subjekt beschränkt, da mit der Vermittlungsfrage stets ein Außen im Spiel ist.

Operationen

Für das Vermitteln ist es nötig, etwas auf seinen Weg zu bringen. Dazu sind bestimmte Strategien notwendig, um etwas für Betrachter einzurichten. Der Betrachter ist Teil des Vermittlungsgefüges.

Ich schlage den Begriff der *Operation* vor. Hiermit ist keineswegs eine Operation im Sinne eines *technischen* Operationalisierens gemeint. Vielmehr sollen die Wortbedeutungen von Operation als *chirurgischer Eingriff*, *Prozedur* und *Unternehmung* gleichberechtigt nebeneinander stehen. – Wir verlassen an dieser Stelle Auffassungen der herkömmlichen Kunstdidaktik, deren *Kunstverlustigkeit* gerade darin besteht, *Kunst operational* vermitteln zu wollen. Das führt zu einem zugerichteten Umgang mit der Kunst, in der diese nur noch Objekt für einen operational nachvollziehbaren Vorgang ist. Zudem wird die Bestimmung des Begriffes „Kunst“ in der technizistisch verstandenen Operationalisierung unterhöhlt, da dieser, weil er

sich sonst nicht zurichten ließe, die Repräsentation eines übernommenen Kunstbegriffs voraussetzt, der sich nicht mehr im Offenen beweisen kann. Damit wird den Lernenden aber der Verlust des Kunsthaften der Kunst zugemutet, während man gleichzeitig vorgibt, sie vermitteln zu wollen. Das Ergebnis ist dann meist eine Kunstbetrachtung, die vor-programmierte Kunstbegriffe weitergibt.

Operationen richten sich gegen die so verstandene Operationalisierung. Mit ihnen wird das Risiko des Offenen nicht zugunsten nachvollziehbarer Vermittlungsschritte aufgegeben und das Kunsthafte von Vermittlung als Vermittlung unternommen. Die Operationen binden sich dabei an Verfahren, die in der Kunst oder in anderen ästhetischen Praxen erprobt worden sind.

Es kann auch von *Operationsebenen* gesprochen werden, die man bei der Bearbeitung eines bestimmten ästhetischen Problems einnimmt. Kunstvermittelnde Arbeit in Operationsebenen stellt sich die Aufgabe, verschiedenartige Methoden in Produktionsprozessen im Sinne einer in einer anderen ästhetischen Disziplin oder Hervorbringung entwickelten Operation zu erproben und umzusetzen. Der italienische Kunstkritiker Achille Bonito Oliva schlägt in „Eingebildete Dialoge“ z.B. die *Operation Duchamp*, die *Operation Warhol*, die *Operation Maradona* und die *Operation Hl. Ignatius v. Loyola* vor¹³. Mit der Aufführung der Namen wird deutlich, worum es geht: Man handelt in der Ordnung einer Operation, um etwas anderes als das, was die ursprüngliche Operation ausmachte, hervorzubringen. Man hat keineswegs alles in der Hand, man ist einem Fremden ausgesetzt. Die herkömmliche Kunstdidaktik versucht hingegen an jeder Position Subjekte aufzubieten, die die Prozesse regeln und die über das, was in ihnen stattfindet, verfügen können. Doch man kann weder über die Kunst verfügen noch über das Offene. Kunstvermittlung ist der Versuch, zu ermöglichen, ins Offene zu gelangen. Operationen sind Handlungen, die dazu verhelfen können, das zu tragen.

In einer solchen Perspektive verändert sich die Position der Vermittler. Sie sind nicht mehr länger die geduldeten Zuarbeiter eines Kunstbetriebs, die ihn mit 'kompetenten' Betrachtern zu versorgen haben. Und sie sind auch nicht mehr länger Gefangene eines zu-gerichteten Umganges mit der Kunst, in der diese nur noch Gegenstand für operational nachvollziehbare Vorgänge ist. Letzten Endes geht es im Denken und in der Kunst um die Offenheit, die für die menschliche Existenz unabdingbar ist, weil sie die Möglichkeit des Anderen und das Walten der Differenz in sich birgt.¹⁴

Anmerkungen

- 1 Grünewald, Dietrich/Legler, Wolfgang/Pazzini, Karl-Josef (Hrsg.): *Ästhetische Erfahrung. Perspektiven ästhetischer Rationalität*. Velber 1997.
- 2 Vgl.: Seel, Martin: *Die Kunst der Entzweiung*. Zum Begriff der ästhetischen Rationalität, Frankfurt/Main 1985, sowie derselbe: *Eine Ästhetik der Natur*. Frankfurt/Main 1991.
- 3 Guattari, Félix: *Über Maschinen*. In: Schmidgen, Henning (Hrsg.): *Ästhetik und Maschinismus – Texte zu und von Félix Guattari*. Berlin 1995. S. 118.
- 4 Ebenda, S. 117.
- 5 Deleuze, Gilles/Guattari, Félix: *Anti-Ödipus*. Kapitalismus und Schizophrenie 1. Frankfurt/M. 1977. S. 47 und S. 365.
- 6 Ebenda, S. 478.
- 7 Bourriaud, Nicolas: *Das ästhetische Paradigma*. In: Schmidgen, Henning (Hg.): *Ästhetik und Maschinismus*. Texte zu und von Félix Guattari. Berlin 1995. S. 60.
- 8 Ebenda, S. 61.
- 9 Weibel, Peter: *Kontext Kunst*. Köln 1994. S. XIII f.
- 10 Siehe auch: Sowa, Hubert: *Körperlose Wahrheit? Der Grenzgang der modernen Plastik*. In: Drethlein, Thomas/Leitner, Heinrich (Hrsg.): *Inmitten der Zeit*. Beiträge zur europäischen Gegenwartsphilosophie. Würzburg 1996.
- 11 Vgl.: Danto, Arthur C.: *Kunst nach dem Ende der Kunst*. München 1996. S. 17.
- 12 Vgl. Babias, Marius (Hrsg.): *Im Zentrum der Peripherie*. Kunstvermittlung und Vermittlungskunst in den 90er Jahren. Dresden/Basel 1995.
- 13 Oliva, Achille Bonito: *Eingebildete Dialoge*. Berlin 1992. S. 29f.
- 14 Vgl.: Maset, Pierangelo: *Ästhetische Bildung der Differenz*. Kunst und Pädagogik im technischen Zeitalter. Stuttgart 1995.