

Durch das Kleinste in die fünfte Dimension

Ästhetische Verfahren zugewandter Forschung

Henryetta Duerschlag



Abb. 1: Szene aus dem YouTube-Video ›I'm not a cat‹: lawyer gets stuck on Zoom kitten filter during court case. *Guardian News*, 2021. Screenshot: Henryetta Duerschlag.

Versehentlich als Kätzchen verkleidet betritt der Anwalt Rod Ponton eine Gerichtsverhandlung, die pandemiebedingt digital als Videokonferenz abgehalten wird. »I'm not a cat« beteuert die verzweifelte Stimme des Mannes, dem es nicht gelingt, sich seines virtuellen felines Antlitzes zu entledigen (siehe Abb. 1). Offenbar hat er vergessen, die Bildeinstellungen in der Videokonferenz-App zu ändern, nachdem sie von seinen Kindern benutzt wurde. Viral

breitete sich dieses knapp einminütige Video¹ im Februar 2021 in den öffentlichen Medien und auf Social-Media-Kanälen aus. Es ist die unerwartete Niedlichkeit dieser Szene, die nicht nur die Autorität des Rechtsdieners schmälert. Sie verkleinert die Distanz zu dieser weit entfernten Situation dermaßen, dass sich die Betrachtenden der betroffenen Person ganz nah, ja, mit ihr verbunden fühlen. Hier eine technische Störung, da ein ungeplanter Einblick in die Privatsphäre, dort der Versuch, professionellen Alltag und Ordnung zu wahren. Der kurze Clip steht exemplarisch für das komplexe Objekt der pandemiebedingten Ad-hoc-Digitalisierung und -Distanzierung – ein Knäuel an miteinander und untereinander in Verbindung stehenden Phänomenen, Erfahrungen, Diskursen, Disziplinen und Technologien.

Von ihrer Ursache aus mikroskopisch klein und in ihrem Ausmaß immens, umspannt die COVID-19-Pandemie Dimensionen, die an beiden Enden aus der Sichtbarkeit fallen. Das Virus als krankmachendes Partikel und seine globale Ausbreitung entziehen sich nicht nur der unmittelbaren Wahrnehmung. Auch ihr Einfluss auf unzählige Handlungs- und Denkfelder übersteigt die menschliche Vorstellungskraft. Sowohl medizinisch als auch sozio-kulturell gesprochen führte damit das Ausmaß der Pandemie zu einer Komplexitätssteigerung unzähliger Praxisfelder. Insbesondere die notgedrungene physische Distanzeinhaltung stellte nicht zuletzt auch Kunstunterricht, Kulturvermittlung sowie kunstpädagogische Forschung und Lehre vor Herausforderungen: Wie ästhetisch arbeiten, ohne einen gemeinsam geteilten und erfahrbaren Raum? Wie umgehen mit digitalen Technologien in Forschung, Lehre und (Kunst-)Unterricht? Welchen Einfluss haben wir auf diese, und sie auf uns? Wie künstlerischen Prozessen beiwohnen, wenn niemandem über die Schulter geblickt werden kann?

Diese und viele weitere Fragen standen im Zentrum der Online-Arbeitstagung Fachdidaktik Kunst und Design 2021 und ihrer titelgebenden *Suche nach der fünften Dimension*, bei der ich mitgestaltend, beobachtend, organisatorisch und koordinativ teilnahm. Als ästhetisch Forschende, die ihre Arbeit irgendwo zwischen Art Education und Erkenntnistheorie verortet, möchte ich in diesem Text der Frage nachgehen, wie sich die Ästhetik der Suche nach der fünften Dimension auf mögliche epistemische Findungsprozesse auswirkt. Im ersten, kurzen Teil dieses explorativen Unterfangens geht es um einen Komplexitätsbegriff, der die Vielschichtigkeit und Herausforderung der Frage nach der fünften Dimension in Art Education beschreibt. Der zweite

1 Siehe: <https://www.youtube.com/watch?v=IG0ofzZOyl8>. Zugegriffen: 22. April 2023.

Teil stellt die Online-Performance *Liquid Dialogues*. Während wir gleichzeitig sprachen (kurz *Liquid Dialogues*; vgl. Eschment et al. in diesem Band) von Jane Eschment, Gesa Krebber, Karl Laurinat, Katja Lell und Henrike Uthe, sowie die Lecture-Tanz-Performance *Who We Talk To When We Talk to Cameras* (kurz *WWTTWWTTC*; vgl. Chapatte in diesem Band) des amerikanisch-schweizerischen Künstlers André Chapatte vor. Anschließend führt der dritte Teil zu theoretischen Überlegungen zur Ästhetik des Anarchistischen des US-amerikanischen Kunsthistorikers Roger Rothman und Paul Feyerebends Begriff von anarchistischer Forschung. Mithilfe dieser Umwege möchte ich als Fazit eine *zugewandte* Forschung als weiterzudenkende ästhetisch-künstlerische Methodologie für komplexe Problemstellungen vorschlagen.

Orientierungsversuche im komplexen Raum

Über die Digitalisierung von Unterricht und Forschung wird nicht erst seit der globalen Ausbreitung von COVID-19 gesprochen. Doch so schlagartig die pandemische Situation im Frühjahr 2020 aufkam, so schleichend gingen ihr insbesondere in Deutschland Jahre und Jahrzehnte des Digitalisierungsprozesses im Schul- und Hochschulsystem voraus. Dabei geht es längst nicht nur um die Einführung digitaler Soft- und Hardware in Bildungsinstitutionen oder den pädagogischen Umgang mit digitalen Medien. Wie Eliane Burri (2022), Dozentin für Medienbildung und Informatik an der Pädagogischen Hochschule Zürich, schreibt, stehen Schulen im Kontext der Digitalität vor »komplexen, mehrdimensionalen Herausforderungen, die über die Gestaltung von Lernumgebungen im Hinblick auf zukünftig geforderte Kompetenzen hinausgehen«. Zu solchen gehört beispielsweise der Einfluss von KI auf Lehr- und Lern-Situationen, wie jüngst im Zusammenhang mit dem textbasierten Dialogsystem ChatGPT breit diskutiert wird. Dabei geht es um mehr als die Frage, ob der Chatbot erfolgreich Hausaufgaben lösen und damit Lehrpersonen täuschen kann. Weil beispielsweise noch nicht abzusehen ist, wie sich die Technologie auf bestehende Arbeitsprozesse und -tätigkeiten auswirken wird, müssen sich pädagogische und didaktische Ansätze ständig neuen Erfahrungswerten anpassen. Langsam mahlende Mühlen bildungspolitischer Prozesse stehen damit in Kontrast zur Dynamik der technologischen Veränderungen.

Jeweils für sich und umso mehr in ihrer Kopplung von Vielschichtigkeit, inneren Spannungen und gar Paradoxien gekennzeichnet, bringt die Verflechtung der Komponenten Kunst und Pädagogik eigene Komplexitäten mit sich.

Denn allein schon aufgrund ihrer gesellschaftlichen Situiertheit sei Kunstpädagogik »mehr und anderes als ein strukturell zwischen zwei Polen stattfindender Zusammenhang« (Henschel 2019, S. 26). Alexander Henschel skizziert, wie sich Kunstpädagogik jeweils durch die Brille einer binären, einer paradoxen sowie einer komplexen Logik charakterisieren ließe. Dabei schreibt er besonders letzteren die Qualität zu, die Eigenheit des Fachs am besten greifen zu können. Dabei bezieht er sich auf einen systemtheoretischen Komplexitätsbegriff, wie ihn der Soziologie Alex Demirović (2001, S. 219) definiert, und zwar als »eine Konstellation, in der die Zahl der Elemente eines Systems so groß ist, daß sie nicht alle miteinander in Relation zueinander gesetzt werden können, sondern immer auch andere Kombinationen möglich machen«. Die Erziehungswissenschaftler Thomas Rucker und Elmar Anhalt (2017, S. 10) fassen den Begriff enger als eine »unlösbare Problemstellung, das heißt Probleme, zu deren erwartbar erfolgreicher Lösung aktuell selbst Expertinnen und Experten keine Regeln zur Verfügung haben«. Rucker und Anhalt differenzieren zudem die Komplexität des Sachverhaltes von der Komplexität einer Situation (vgl. ebd.). Erste bezieht sich auf die Dynamik des Gegenstandes. Im Kontext der zentralen Fragestellungen der Arbeitstagung *Auf der Suche nach der fünften Dimension* betrifft das zum Beispiel die Veränderungsprozesse kunstpädagogischen Handelns und Forschens, die mit der Ausbreitung von COVID-19 ins Rollen kamen. Als die Arbeitstagung im Spätsommer 2021 startete verging genug Zeit seit den ersten Lockdowns, um sich bewusst mit den gemachten Erfahrungen in diesem Zusammenhang auseinanderzusetzen, während die COVID-19-Pandemie immer noch zugegen und ihr Ende unabsehbar war. Die Komplexität einer Situation charakterisieren die Erziehungswissenschaftler durch ihre irreduzible Perspektivität:

In der Situation der Perspektivität gibt es niemals nur eine Perspektive auf einen Sachverhalt, sondern stets mehrere, und es steht keine allgemein akzeptierte Regel bereit, die es erlauben würde, das Geflecht der Perspektiven aufzulösen, indem die allein ›richtige‹ Perspektive bestimmt wird. (ebd.)

Folgt man diesen Definitionen, ist es ein schwieriges Unterfangen, den Komplex Kunstpädagogik unter pandemischen Vorzeichen in all seinen konstitutiven Komponenten zu überschauen, geschweige denn systematisch Antworten finden zu wollen. Nicht von ungefähr sieht Henschel (2019, S. 29) weniger das Ziel darin, in fachrelevanten »Fragestellungen und Absichtserklärungen« alle erdenklichen Perspektiven, wie politische, ökologische, ökonomische,

oder eben auch digitale, einzubeziehen. Vielmehr wäre es ihm zufolge wünschenswert, überhaupt erst »anzuerkennen, dass die jeweils selbst gesetzten Beschränkungen eben solche sind, und diese nicht ohne Wirkung für die eigene Positionierung bleiben können« (ebd.). Während ein solches Eingeständnis sicherlich bei der Artikulation von disziplinären Haltungen hilft, so bleibt es, was es ist: ein Statement und keine Strategie bei der Suche nach dem *epistemischen Ding*, wie der Wissenschaftshistoriker Hans-Jörg Rheinberger (vgl. 2001) ein gesuchtes Wissensobjekt bezeichnet. Und wenn Forschung im Zeitalter der Digitalisierung – wie von Dirk Baecker (2007, S. 143) bereits 2007 diagnostiziert – den »operativen Umgang mit Komplexität« zum Paradigma hat, dann sollte es auch möglich sein, einen entsprechenden Weg zu finden. Doch wo, so stellt sich damit die Frage, anfangen? Wie und wo im Komplex der fünften Dimension nach derselben suchen? Wie das Knäuel entwirren, in welchem sich zwischen pandemisch durchtränkten Begriffen, Diskursen und Praktiken der Kunst und ihrer Pädagogik rote Fäden errahnen lassen? Und was eignet sich für diesen Umgang mit Komplexität besser: durchkämmen oder doch eher filzen?

Baecker wendet sich bei Komplexitätsfragen an die Systemtheorie und Kybernetik. Letzterer folgend, sei ein komplexes eigenständiges System nur in dem Maße kontrollierbar, »wie das Kontrollierende sich vom Kontrollierten seinerseits kontrollieren lässt« (ebd.). In anderen Worten: Das, womit umgegangen werden soll, und die Art und Weise, wie man damit umgeht, stehen in einem Wechselverhältnis zueinander. Um produktiv zu werden, braucht es dynamische Feedback-Loops, die es ermöglichen, auf Veränderungen innerhalb des Systems adäquat zu reagieren und diese Reaktionen wieder ins System zurückfließen zu lassen. Im Kontext der multidimensionalen Einflüsse der Pandemie auf kunstpädagogisches Lehren und Forschen bedeutet dies vereinfacht, dass es multidimensionale Ansätze braucht, um agil zu bleiben. Vor diesem Hintergrund ist auch Paul Feyerabends (2003, S. 15) These zu verstehen, dass komplexe Sachverhalte notwendigerweise komplexer Methoden erfordern und »sich der Analyse aufgrund von Regeln, die im vorhinein [sic!] aufgestellt worden sind«, entziehen. Um produktiv zu werden, dürfte demnach eine derartige Vorgehensweise sich erstens nicht im Vorfeld der (epistemischen) Suche bestimmen lassen und zweitens sich in ihrer Art im Gesuchten widerspiegeln.

Welche, wenn nicht ästhetische und künstlerische Verfahren eignen sich hervorragend, um einen solchen Spagat zu meistern? In diese Richtung schlussfolgert auch Torsten Meyer (2009, S. 17), wenn er vorsichtig formuliert:

»Dieser besondere Gegenstand [der kunstpädagogischen Forschung, Anm. d. Autorin] bringt es auch mit sich, dass Forschung nicht immer ausschließlich mittels genuin wissenschaftlicher Methodik betrieben wird, sondern durch Methoden aus dem Feld der Kunst – je nach Sichtweise – verunreinigt oder ergänzt wird«. Im Zusammenhang der Arbeitstagung *Auf der Suche nach der fünften Dimension* möchte ich die These anführen, dass künstlerische Methoden in vielen Fällen Forschung weder ergänzten noch verunreinigten, sondern einen operativen Umgang mit der Komplexität überhaupt *ermöglichten*. Dabei spielt das reflexive Verhältnis zwischen der Suche und dem Gesuchten eine zentrale Rolle, wie ich im Folgenden an zwei Beiträgen der Tagung skizzieren möchte.

Flüssige Dialoge: Eine beobachtende Beteiligung

Aufgrund meiner Mehrfachrolle in der Koordination, Organisation, Mitkonzeption und wissenschaftlichen Begleitung der Arbeitstagung erhielt ich Einblicke in die Arbeitsprozesse vieler Beteiligter. Dadurch konnte ich miterleben, wie einige Akteur:innen und Arbeitsgruppen einen explizit künstlerisch-ästhetischen Zugang zum übergeordneten Erkenntnisinteresse wählten, der auf der zweitägigen Online-Tagung in verschiedene Videoformate und synchrone sowie asynchrone Videostreamings mündete. Eine dieser Gruppen begleitete ich in ihrem Arbeitsprozess. Die »Dialoggruppe« bestand aus Jane Eschment, Gesa Krebber, Katja Lell, Henrike Uthe und Karl Laurinat als *Digital Assistant* – Personen, die in Pädagogik und Didaktik der Künste forschen und lehren beziehungsweise studierten (vgl. Eschment et al. in diesem Band). Den Ausgangspunkt ihrer gemeinsamen Suche im Rahmen der 5D-Tagung markierte der Wunsch, ihre Unterrichtspraxis beziehungsweise ihre Lehrformate zu reflektieren, die unter pandemischen Bedingungen durchgeführt wurden. Auf einem browserbasierten kollaborativen Schreibtool notierten die Gruppenmitglieder im Vorfeld der Tagung folgende gemeinsame Fragestellungen:

Was ist passiert? Welche Begegnungen haben durch die Formate, die wir in unseren Seminaren entwickelt haben, stattgefunden? Welche Dialoge wurden möglich? Welche Qualitäten hatten diese? Wie haben wir kollaborative, kollektive Prozesse mit digitalen Tools gestaltet? (Eschment et al. 2021)

Um sich diesen Fragen anzunähern, tauschte sich die Gruppe in ihren Onlinemeetings zunächst über ihre Unterrichtserfahrungen in dieser Zeit aus. Dabei zeigte sich, dass insbesondere zu Beginn der COVID-19-Pandemie ein Kontrollverlust angesichts des Notfallmodus der Lehre wahrgenommen wurde. Die plötzliche Umstellung auf Distanzunterricht stellte alle vor die Herausforderung, geplante Lehrformate in kurzer Zeit den neuen Bedingungen anzupassen. In diesem Zusammenhang erinnere ich mich, wie Jane Eschment den Unterrichtsmodus der ersten Semester im Lockdown rückblickend als ein »Nicht-wissen-wie-aber-dass« treffend beschrieb. Katja Lell stellte zudem fest, wie sehr sie zu diesem Zeitpunkt eine »Ordnung im Chaos« begehrte. Ebenfalls auf den anfänglich empfundenen Kontrollverlust beziehend berichtete Henrike Uthe, wie ein Umgang mit demselben ein »absolutes Loslassen« erforderte. In diesem Kontext fiel auch die Formulierung »Struktur ohne Kontrolle«, die die Didaktik der jeweiligen Lehrformate unter den ungewohnten Bedingungen charakterisierte.² Auf der Suche nach kunstpädagogisch interessanten Möglichkeiten, um mit digitalen Werkzeugen kollaborative künstlerische Prozesse in Gang zu setzen, entwickelte die Gruppe einen künstlerisch-performativen Tagungsbeitrag.

Liquid Dialogues. Während wir gleichzeitig sprachen

In rund 20 Minuten erkundet die live übertragene Online-Performance *Liquid Dialogues. Während wir gleichzeitig sprachen* dialogische Grenzgebiete und künstlerische Dimensionen eines tagtäglich von Millionen von Menschen benutzten Kommunikationsraums: dem Gruppenchat. Die Performance findet am ersten Tag der Online-Tagung auf Zoom statt und wird aus den jeweiligen Wohn- und Arbeitszimmern der Beitragenden übertragen.

Hinter überklebten Webcams betritt die fünfköpfige »Dialoggruppe« den virtuellen Raum einer Videokonferenz. Eschment teilt ihren Bildschirm, auf dem die Ansicht einer Messenger-App erscheint und auf diese Weise für alle Anwesenden auf Zoom sichtbar wird. Die scheinbare Unterhaltung nimmt mit einzelnen Buchstaben Fahrt auf, nachdem Uthe den Titel des Beitrages in Bildform gepostet hat. Die sich zu einer Art Gespräch formierenden getippten Kurznachrichten und geteilten Bilder werden von einer Stille begleitet, durchkreuzt von Tippgeräuschen und Atemlauten, die von den eingeschalteten Mi-

2 Die Aussagen entsprechen persönlichen Notizen, die ich mir während der Arbeitstreffen machte.

krofonen der Performenden ausgeht. Auf einzelne Buchstabenreaktionen folgen Wortassoziationen: »eng« – »Kanten« – »weit« – »Ränder«. Dann posten die Chatmitglieder nacheinander Fotos, wie sie die jeweils vorangehende Bildnachricht auf ihren Bildschirmen berühren. Die Nachricht, die schließlich unter der Reihe an Fingern erscheint, lautet: »fühlst du?« (siehe Abb. 2).

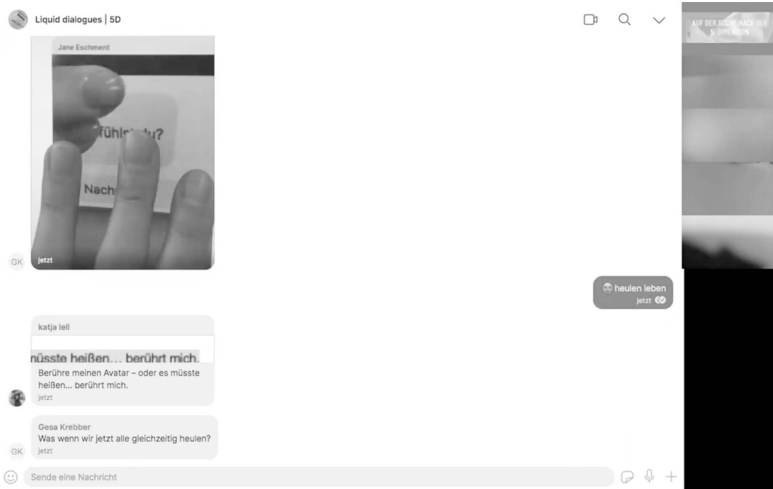


Abb. 2: Momentaufnahme aus Liquid Dialogues. Während wir gleichzeitig sprachen. Jane Eschment, Gesa Kriebler, Karl Laurinat, Katja Lell und Henrike Uthe, 3. Dezember 2021. Screenshot: Henryetta Duerschlag.

Diese Sequenz reflektiert das Thema Berührung und Berührtsein mittels einer visuell-textuellen Mise en abyme. Durch das künstlerische Verfahren scheinen die Gruppenmitglieder die Trennung des physischen Raums medial aufzuheben, sich trotz räumlicher Distanz irgendwie zu berühren, eine Intimität herzustellen. Gleichsam bildet sich in der Bildverschachtelung eben jene Distanz ab, die es zu überbrücken gilt: Betastet wird kein menschliches Gegenüber, sondern die Aufnahme einer bereits vollzogenen Geste. Trotz gegenteiliger Illusion schließen sich hier also menschliche Berührung und Tippen kategorisch aus. Im Verlauf der Performance kommt es zu einer weiteren Situation, die ein paradoxes Verhältnis von vertrauter Nähe und ungreifbarer Entfernung reflektiert. Eschment, deren Browseransicht des

Chats im Zoom-Meeting geteilt ist, wird von ihren Gesprächspartner:innen darauf hingewiesen, dass alle sehen können, wie sie tippt – »Literally all of it«, wie ein GIF aus einem *Saturday Night Live*-Sketch unterstreicht (siehe Abb. 3). An dieser Stelle wird die vierte Wand des zweidimensionalen Chatraums durchbrochen beziehungsweise um eine Dimension erweitert. Die scheinbare Sicherheit des intimen Raums wird entlarvt. Nicht einmal Gedanken, die im Begriff sind, sich zu formen, bleiben vor den Augen der Zoom-Teilnehmenden verborgen.

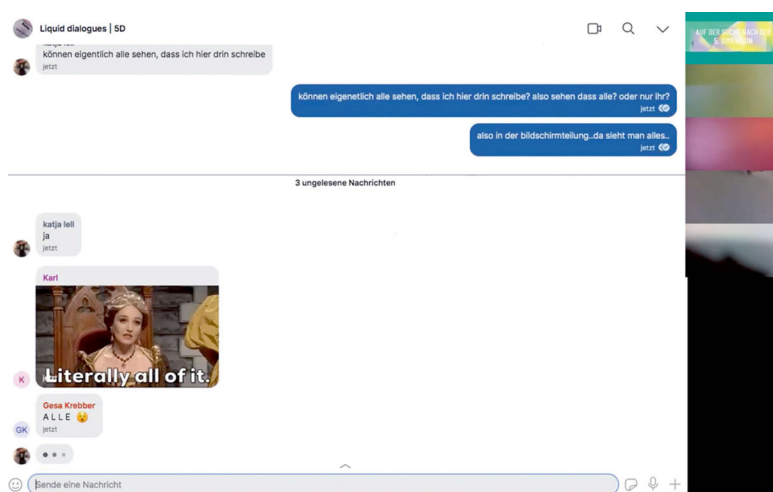


Abb. 3: Momentaufnahme aus Liquid Dialogues. Während wir gleichzeitig sprachen. Jane Eschment, Gesa Krebber, Karl Laurinat, Katja Lell und Henrike Uthe, 3. Dezember 2021. Screenshot: Henryetta Duerschlag.

Performativ greift *Liquid Dialogues* Äußerungen von menschlichem und nicht-menschlichem Tun, Intimität und Exposition sowie Verständnis und Missverständnis auf. Damit verhandelt der Beitrag die Verflechtung von Erscheinungen der Digitalität, Distanz und Dialog, die viele Lernende und Lehrende insbesondere zu Beginn der Pandemie erlebten.

Tanzende Dialoge: Who We Talk to When we Talk to Cameras

Der amerikanisch-schweizerische Multimediakünstler André Chapatte, der als Beitragender auf das sogenannte Diskussionsplateau der Online-Tagung eingeladen wurde, befragt ebenfalls künstlerisch-performativ den wechselseitigen Einfluss von Kamera und Performenden. Die erste Version der Lecture-Tanzperformance *Who We Talk to When We Talk to Cameras* (oder kurz: *WWTWWTC*) wurde Ende September 2018 als Videopost auf YouTube uraufgeführt. Darin filmt er sich aus unterschiedlichen, parallel aufgenommenen Blickwinkeln, wie er mit einer Videokamera in der Hand tanzt und sich dabei sprechend an ein Publikum wendet. Er bittet um Mithilfe bei der Entwicklung der gezeigten Arbeit, um Feedback und Gedanken zu der Frage, was das eigentlich für ein Raum sei, in dem er da arbeitet: »Is it digital space? Is it public space?« (Chapatte 2018, 2:17-2:30). Aufgrund unserer Bekanntschaft durch eine frühere Zusammenarbeit zählte ich 2018 zu dem Kreis der Angesprochenen, die er persönlich zum Mit- und Weiterdenken von *WWTWWTC* einlud. Fasziniert von der fragilen Gleichzeitigkeit eines Sprechens zu einem unsichtbaren Publikum und einer sichtbaren Kameralinse, fragte ich mich, in welche Richtung und mit wem er da eigentlich interagiert. Angesichts der pandemiebedingten Verlagerung des Alltags in digitale Räume wurde dieser Frage eine neue Dringlichkeit zuteil. Ich möchte mich in diesem Zusammenhang an meine ersten digitalen Vortrags- und Unterrichtssituationen in physischer Distanz im Frühjahr 2020 erinnern. Schalteten Studierende ihre Computerkameras aus, während ich eine Präsentation hielt, fühlte ich mich, als redete ich gegen eine schwarze, stille Wand. Im Vergleich zu Chapatte war ich es nicht gewohnt, zu einer Kamera zu sprechen, ohne gleichzeitig die Gesichter einer Zuhörendenschaft zu sehen. Viele Beteiligte an der *Suche nach der fünften Dimension* machten zu Beginn der COVID-19-Pandemie ähnliche Erfahrungen, mit denen sie sich im Zuge der Arbeitstagung intensiv auseinandersetzen. Chapattes künstlerischer Zugang zum Spannungsverhältnis von Selbstinszenierung und Interaktion mit und durch digitale(n) Technologien stellte daher eine spannende wie gleichermaßen wichtige Ergänzung zum Programm der zweitägigen Online-Tagung dar.

WWTTWWTTC

Multiple, ineinander verschränkte Modalitäten wählt Chapatte in seiner Lecture-Tanz-Performance *Who We Talk To When We Talk to Cameras*, die er für die Online-Tagung *Auf der Suche nach der fünften Dimension* neu konzipierte. Synchron und asynchron, sprachlich und tanzend, explizit und implizit, wissenschaftlich und künstlerisch, privat und öffentlich, förmlich-distanziert und entblößt-intim nimmt Chapatte mannigfaltige Perspektiven auf die Verhältnisse von Digitalität, Distanz und Dialog in drei Akten ein. Im ersten, auf Zoom synchron übertragenen Teil reflektiert er die Hintergründe seiner künstlerischen Praxis anhand von theoretischen Überlegungen zu Mechanismen der Narrativbildung (vgl. Chapatte in diesem Band). Im Anschluss an seine rund 25-minütige Lecture lädt er die Teilnehmenden an der Onlinekonferenz dazu ein, selbst auf Zoom aktiv zu werden und in Form von kleinen Übungen beispielsweise den Sichtraum der Webcam spielerisch zu erkunden.

Eine Tanz-Performance als dritter Akt des Beitrages wird anders als von Chapatte ursprünglich intendiert, asynchron als Video übertragen. Aufgrund von COVID-19 bedingten Reisebeschränkungen konnte der in Brüssel arbeitende und wohnhafte Künstler nicht für die geplante Liveübertragung nach Zürich anreisen. Das notgedrungene Umgestalten führte auch in diesem Fall zu neuen Perspektiven. Der dritte und letzte Teil der Performance wurde vom Künstler am Abend vor der Aufführung aufgenommen, und zwar unter technisch und räumlich stark begrenzten Voraussetzungen seiner kleinen Wohnung.

Buchstäblich multiperspektivisch lotet der Künstler in den letzten rund 20 Minuten seines Beitrages die Beziehung zwischen Selbstreflexion und Selbstinszenierung, Körper und Kamera aus. Die parallelen Aufnahmen ermöglichen es den Betrachtenden, dem Künstler und dessen Bewegungen aus unterschiedlichen Blickwinkeln dabei zuzuschauen, wie er über seine ersten Selbstfilmversuche als Teenager spricht, durch sein kleines Zimmer mit einer Kamera tanzt und dabei romantisch anmutende Popsongs singt (siehe Abb. 4). Wenn auch die Kamera für einen kurzen Moment seine Partnerin und ebenfalls Tänzerin Eimi Leggett streift, nimmt Chapatte die Rolle eines Alleinunterhalters im doppelten Sinne ein. Als One-Man-Show, die gleichermaßen der Selbstunterhaltung dienen könnte, erinnert dieser Teil der Performance an Bo Burnhams Comedy-Show *Inside* (2021), die der amerikanische Komiker komplett alleine im Lockdown aufnahm. Diese Ambiguität zwischen radikaler Intimität und öffentlicher Zurschaustellung treibt Chapatte zum Schluss

seiner Performance auf die Spitze. In zwei aufeinander montierten Filmsequenzen (siehe Abb. 5) tritt er hinter einer Bildeinstellung im Hochformat auf, in der Leggett eine Tanzchoreografie aufführt, die an TikTok-Videos erinnert, wie sie von Jugendlichen millionenfach rund um den Globus aufgenommen werden. Hinter diesem Videobild im Social Media-typischen Format entkleidet sich der Künstler bis auf einen enganliegenden Slip und bewegt sich auf allen Vieren vor einem laufenden Camcorder. Unklar, ob er sich der Kamera präsentiert, oder sich im kleinen, aufgeklappten Monitor wie in einem Spiegel selbst untersucht, verschwimmen die Grenzen zwischen exhibitionistischer Selbstinszenierung und intimer Selbstbetrachtung.



Abb. 4: Momentaufnahme aus dem dritten, asynchronen Teil von *Who We Talk To When We Talk To Cameras*. André Chapatte, 4. Dezember 2021. Screenshot: Henry-etta Duerschlag.



Abb. 5: Momentaufnahme aus dem dritten, asynchronen Teil von *Who We Talk To When We Talk To Cameras*. André Chapatte und Eimi Legett, 4. Dezember 2021. Screenshot: Henryetta Duerschlag.

Aufbruch durchs Kleine

Indem sie vielfältige Verbindungsmöglichkeiten von Digitalität, Dialog und Distanz aufzeigen, lassen *Liquid Dialogues* und *WTTWWTTC* die Komplexität sozialer und medialer Phänomene im digitalen Raum in Erscheinung treten. Dies gelingt ihnen einerseits, indem sie auf konzeptueller, inhaltlicher und medialer Ebene mit Multiperspektivität arbeiten. Diese äußert sich beispielsweise in der Verbindung unterschiedlichen Medialitäten wie Text, Bild und Bewegtbild in der Gruppenchatunterhaltung, bei der Inszenierung mehrerer Kamerablickwinkel bei Chapatte oder auch in der Vermischung von Genres und Feldern, wie zum Beispiel Neurowissenschaft und Popkultur.

Beide Beiträge spielen zudem auf eine spezifische Weise mit Atmosphären der Intimität. Chapatte kreiert sie, indem er den Teilnehmenden auf Zoom seine Wohnung zeigt, über emotionale Momente aus seiner Jugend spricht oder ein melancholisches Liebeslied singt. Bei *Liquid Dialogues* scheint man Einblick in eine private Unterhaltung von Personen zu erhalten, die sich über ihre Gefühlszustände austauschen, sich nah sein wollen. In beiden Beiträgen steht die Wirkung dieser Äußerungen einer ästhetischen Kategorie diametral ent-

gegen, die Immanuel Kant in seiner ästhetischen Theorie als das *Erhabene* beschreibt. Statt Ehrfurcht bei überwältigenden ästhetischen Erfahrungen wird hier das Gefühl von Nähe ausgelöst – und das nicht zuletzt zur gesuchten *fünften Dimension*. Denn das, was beide Beiträge verhandeln, wird buchstäblich den Betrachtenden *nähergebracht*. Multidimensionale Sachverhalte, wie die der sozialen Interaktion und der ästhetisch-künstlerischen Partizipation im digitalen Raum, werden *relatable*. Man kann sie besser identifizieren, weil man sich besser mit ihnen identifizieren kann. Könnte also das Gegenstück zum Erhabenen womöglich dabei helfen, mit komplexen Problemstellungen produktiv umzugehen? Um dieser Frage nachzugehen, möchte ich im Folgenden auf die Ästhetik des Lächerlichen eingehen.

Anarchistische Ästhetik

Die Spur des Kleinen verfolgt der Kunsthistoriker und -theoretiker Roger Rothman im Kontext gesellschaftskritischer und sozialer Bewegungen, besser gesagt: in der Logik ihrer Prozesse. Sein Artikel zum Sammelband *Aesthetics Equals Politics. New Discourses across Art, Architecture, and Philosophy* (vgl. 2019) greift den Begriff des *Läppischen* (engl.: *the ridiculous*) bei Kant auf, um damit eine anarchistische Ästhetik zu konzipieren. Rothman setzt dafür bei den Überlegungen des Sozialisten und Pazifisten Gustav Landauer an, der vor allem affinitätsbasierte postanarchistische Positionen³ inspirierte. Landauer lehnte Gewalt als Mittel zur Etablierung einer von Zwang befreiten Gesellschaft strikt ab. Er begriff den Staat nicht ontologisch als etwas, das zerstört werden kann, sondern als ein sozial-relationales Gefüge:

[D]er Staat ist ein Verhältnis, ist eine Beziehung zwischen den Menschen, ist eine Art, wie die Menschen sich zueinander verhalten; und man zerstört ihn, indem man andre [sic!] Beziehungen eingeht, indem man sich anders zueinander verhält. (Landauer 1910)

Also Augenhöhe statt Autorität, Sensibilität statt Disziplinierung, Flexibilität statt rigider Ordnung. Um eine autoritäre Staatsform durch einen sozialen Individualismus abzulösen, solle sich die Gesellschaft anstelle einer gewaltvollen Revolution sanft und beständig transformieren. Kleine affirmative

3 Wie beispielsweise diejenigen Paul Goodmanns und Colin Wards sowie ab den 1990er Jahren zum Beispiel Todd May und Richard J.F. Day (vgl. Day 2005; May 1994).

Akte würden sich dafür in einem sich ausweitenden Beziehungsgeflecht miteinander verknüpfen, das auf diese Weise im Widerstand zu den herrschenden Mächten des Augenblicks steht (vgl. Rothman 2019, S. 176). Was dieses subversive soziale Mycel gedeihen lässt, ist gegenseitige Verantwortung und Fürsorge, Solidarität als direkte gegenseitige Unterstützungspraxis. Voraussetzung, aber auch Effekt dieses Miteinanders ist das Gefühl von Verbundenheit, das eine intime Atmosphäre bedingt. Von seiner ästhetischen Wirkung aus beschreibt Landauer (1919, S. 87) daher seinen Sozialismus als »die sanfte Wirklichkeit bleibender Schönheit des Mitlebens der Menschen«. Diese zarte, schimmernde Schönheit steht einer erhabenen, gewaltigen Wirkung eines autoritären Staatsapparates gegenüber. An diesem Punkt setzt Rothman (2019, S. 175f.) zum Sprung in eine politische Ästhetik an: »Landauer proposes an aesthetic that would seem almost too small to accomplish anything at all. Indeed, one might well dismiss it altogether ridiculous«. Laut Rothman (a.a.O., S. 177) stellt das Erhabene als einzige ästhetische Erfahrung, innerhalb derer eine allgemeingültige Gesetzmäßigkeit konstruierbar wäre, den entscheidenden Schritt bei der Formation einer Gesellschaft der universalen Gesetze dar. Ihr Gegenstück, also eine anarchistische Gemeinschaft, müsse demnach auf einer Umkehrung dieser ästhetischen Kategorie aufgebaut sein. Als solches bestimmt Kant das *Läppische*⁴: Ein ans Niedrigste und Wertloseste gebundene Gefühl, einem »Fehlen jeglichen Zuganges zu einem Höheren« (Smidt 2004, S. 51, 43), dessen Macht-Lust-Dynamik sich genau umgekehrt zum Erhabenen verhält.

4 »An dieser Stelle möchte ich betonen, dass Kant das *Läppische* im Kontext einer Abhandlung theoretisiert hat, die seine menschenverachtenden, zutiefst rassistischen Überlegungen darstellt. Mehr dazu kann bei Smidt (2004) und auch Rothman (2019) nachgelesen werden. Indem Rothman das Konzept aufgreift und für die Auseinandersetzung mit affinitätsbasierten Taktiken affirmativer Gesellschaftskritik umnützt, begeht er im Sinne der Literaturwissenschaftlerin und postkolonialen Theoretikerin Gayatri Chakravorty Spivak affirmative Sabotage (vgl. Spivak 2013). So fragt Rothman (2019, S. 179): »What (...) would come of affirming the ridiculous over the sublime? What would it mean to a bide the absolutely small and hold the absolutely great in contempt? What if, like Kant's ridiculous Africans, we insisted upon the sacred value of even the most ordinary of things and renounced all that one would be inclined to describe as noble and just?«. Um ebenfalls Kants Begriff umzunutzen und damit eine kritische Distanz zu markieren, verwende ich fortan den Begriff des *Lächerlichen* als direkte Übersetzung von *the ridiculous*.

In the sublime, the pleasure comes second; in the ridiculous, it comes first. In the sublime, the power of nature is what strikes us initially; in the ridiculous, the requirement that we use our power to nurture comes second, only after the feeling of pleasure subsides. (Rothman 2019, S. 180)

Ein gutes Beispiel für diesen Prozess ist der Anblick von etwas sehr Niedlichem im Vergleich zu etwas Furchteinflößendem. Ein tapsiger Löwenwelp, zum Beispiel, löst Entzücken statt Ehrfurcht wie bei einem ausgewachsenen Exemplar aus. Statt dieses aus sicherer Entfernung zu betrachten, möchte man dem süßen Jungtier so nah wie möglich sein. Während beim mächtigen Löwen die eigene Sicherheit in der Aufrechterhaltung von Distanz gesucht wird, ist es ein unmittelbares Verbundenheitsgefühl mit dem Kleinen, das wiederum einen Schutzinstinkt beim Betrachtenden auslöst. Damit weisen die ästhetischen Kategorien des Erhabenen und des Lächerlichen nicht zuletzt auch ethische Implikationen auf:

Like the ethics of the absolutely large, the ethics of the absolutely small begins with an injunction: not to submit to the transcendent law, but to care for the immanent other. If the first act of the sublime is ›respect‹, the first act of the ridiculous is ›intimacy‹. (a.a.O., S. 179)

Ließe sich, so lautet nun die Frage, Rothmans anarchistische Ästhetik des Lächerlichen nicht auch auf ein ästhetisches Forschungsverständnis übertragen, das den Bestrebungen von *Liquid Dialogues* und *WWTTWWTTC* Rechnung trägt?

Anarchistische Forschung

Anarchismus und Erkenntnistheorie wurden in den späten 1970er Jahren durch den Philosophen Paul Feyerabend zusammengebracht. Sein bekanntestes Werk *Wider dem Methodenzwang* (2003) ist eine Abrechnung mit der Vorstellung, dass ausschließlich wissenschaftliche Methoden der Erkenntnisgewinnung dienen. Der Philosoph spricht sich für ein methodologisches *anything goes* aus, solange es einer epistemisch motivierten Suche hilft. Die Basis für sein Plädoyer des radikalen Methodenpluralismus konstruiert er am Beispiel der Entstehung moderner Astronomie und Dynamik. Sein wissenschaftshistorischer Ansatz verdeutlicht, dass die Disziplinen ohne »unwissenschaftliche[r] Verwendung vorsintflutlicher Ideen« (a.a.O., S. 391)

nicht vorangekommen wären. Wie eingangs definiert, können komplexe Probleme nicht mit systematischen Herangehensweisen gelöst werden, die im Vorfeld der Analyse bestimmt wurden. Ideen, die Wissenschaftler:innen verwenden, um das Bekannte zu erklären und ins Unbekannte vorzudringen, entsprechen daher selten den strengen Regeln der Logik – so Feyerabend (vgl. a.a.O., S. 388). Jeder Versuch, die Ideen entsprechend anzupassen würde der Wissenschaft ihre Flexibilität nehmen, die aber für Fortschritt und Innovation unerlässlich ist (vgl. ebd.). Eine anarchistische Forschung nehme also statt wissenschaftlichem Dienst-nach-Vorschrift-Vorgehen das Potential von Zugängen ernst, die als unwissenschaftlich gelten: Ein »erkenntnistheoretische[r] Anarchist [...] kann auf die Vernunft zurückgreifen, auf das Gefühl, auf Lächerlichkeit [...]« (a.a.O., S. 249). Für Feyerabend bezeichnet das Lächerliche das, was für den (kritischen) Rationalismus jenseits der Grenzen liegt, die mit universell geltenden wissenschaftlichen Methoden untersuchbar wären. Selbst die Auseinandersetzung mit dem Trivialsten könnte demnach helfen, über den Tellerrand des Bekannten hinauszugehen und dort Neues zu entdecken. Der Philosoph verwendet hier das Lächerliche in erster Linie rhetorisch, um seinen Punkt zu unterstreichen, dass im Grunde jeder x-beliebige Zugang zu relevantem Wissen führen könne. In einem anarchistischen Verständnis, wie es Rothman aufzeigt, agiert anarchistische Forschung jedoch nicht beliebig. Sondern sie erzielt Wirkung, indem sie ihren Fokus auf Relationalitäten statt Gesetzmäßigkeiten und auf Anschlussmöglichkeiten statt eindeutiger Demarkierungen setzt. Nicht ohne Grund meint auch Feyerabend (2003, S. 388), dass Wissenschaftler:innen vor allem deshalb valides Wissen produzieren, »weil sie sich mit einem Problem lange Zeit beschäftigt haben« und »weil sie die Verhältnisse ziemlich gut kennen«. In anderen Worten: Weil sie sich bildlich gesprochen in der Umgebung des zu Erforschenden aufhalten, sind sie diesem Gegenstand im Vergleich zu anderen Personen dichter auf den Fersen. Auf die Autor:innen von *Liquid Dialogues* und *WTTWWTTTC*, die im Feld Art Education, Didaktik der Künste und in der freien Kunst tätig sind und aus erster Hand miterlebten, wie sich die COVID-19-Pandemie auf ihre Arbeit auswirkte, trifft dies als Fachpersonen vollumfänglich zu. Um sich der Frage nach Mensch-Kamera-Beziehungen zu nähern, greift darüber hinaus Chapatte auf weit zurückliegende Stationen seiner Biografie zurück. So erzählt er in seinem Tagungsbeitrag, wie er als Jugendlicher eine Art Videotagebuch führte und sich beim Abspielen der Videos selbst beim Weinen zuschaute. In *Liquid Dialogues* werden Situationen re-enacted, die nicht nur

einzelne Gruppenmitglieder erlebt haben: das Gefühl des Nicht-Mitkommens und Nicht-Mitgenommen-Werdens in digitalen Gesprächssituationen.

Für-Sorge und Atmosphären der Verbundenheit

Neben der intensiven Auseinandersetzung und Erfahrung mit dem Untersuchungsgegenstand sei die gegenseitige Kontrolle in der Wissenschaftscommunity dafür verantwortlich, dass »die Exzesse einer wissenschaftlichen Schule fast immer durch die Exzesse einer anderen ausgeglichen werden« und dadurch die Qualität der Erkenntnisse ständig überprüft werde (ebd.). Somit ist ein enges Verhältnis sowohl zum gesuchten Erkenntnisgegenstand als auch zur Profession im Sinne eines disziplinären Feldes und einer entsprechenden Community *conditio sine qua non* für die Wissensproduktion. Wie systematisches methodisches Vorgehen in erster Linie Disziplin im Sinne eines Gehorsams erfordert, setzt eine Wissenschaftspraxis im Sinne Feyerabends Verbundenheit und Nähe zum *epistemischen Ding* voraus. Ein solcher Forschungsbegriff fügt sich ein in einen *care*-feministischen Diskurs, der ausgehend von den Überlegungen zur Ethik und Politik der (Für-)Sorgearbeit von Carol Gilligan, Berenice Fisher und Joan Tronto in den späten 1980er Jahren auf großen Anklang in zeitgenössischer Kulturtheorie, Philosophie und Umweltethik stößt (vgl. van der Tuin und Verhoeff 2022, S. 41ff.; Krasny 2021). Auf Deutsch kaum zu übersetzen, verweisen die propositionalen Verbindungsmöglichkeiten des englischen Begriffs *care* die verschiedenen Dimensionen auf, die das Kümmern und Sorgen involvieren. So meint *to care about* einerseits die Bedingung, um die Aufmerksamkeit auf etwas zu richten und impliziert andererseits ein Verbundenheitsgefühl im Verhältnis dazu (vgl. Tronto 2015, S. 7). In diesem Sinne kann Für-Sorge sogar als Grundkonstitutive für Wissensproduktion gelten.

In der Einleitung zu seinen *Essays zur neuen Ästhetik* konstatiert Gernot Böhme (vgl. 2013, S. 15), dass erst durch das Sein in einer Atmosphäre bestimmte Gegenstände überhaupt erst wahrgenommen und identifiziert werden können. Um also die Rahmenbedingungen zu schaffen, in denen Verbundenheit zum gesuchten Wissensobjekt entstehen kann, braucht es eine Atmosphäre der Intimität, die laut Böhme durch ästhetische Arbeit produziert werden kann (vgl. a.a.O., S. 14ff.). Ästhetische Praktiken im Allgemeinen und künstlerische Verfahren im Spezifischen sind demnach in der Lage, die Voraussetzungen zur Erkennung selbst von Sachverhalten zu schaffen, die sich aufgrund ihrer Komplexität außer Reichweite befinden. Aufgrund seiner

Eigenschaften eignet sich das Lächerliche hervorragend als ästhetisches Verfahren des Nahbringens. Es invertiert die Größenwirkung eines komplexen Sachverhalts, ohne diesen in einzelne Fragmente herunterzubrechen. Man kann hier daher von einer Skalierung sprechen, die, wie Iris van der Tuin und Nana Verhoeff (2022, S. 168) beschreiben, sowohl in künstlerischen als auch wissenschaftlichen Praktiken vonstattengeht:

Whether or not doubling, enlarging, or decreasing in size, and whether it is optimizing or sabotaging agency, efficacy, or use value, scaling is always at work in art, design, and knowledge production because of its relationship with a spectator, user, or observer. Moreover, setting up a reciprocal relationship that both constructs object and observer, scaling happens on both ends of this relative bipolar system, as what is larger on one side makes smaller what is on the other end.

In diesem Sinne kann die ästhetische Inversion von Größenordnungen nicht zuletzt hinsichtlich der Komplexität von Sachverhalten als Methode *zugewandter* Forschung bezeichnet werden.

Das Lächerliche – Potentiale zum Weiterdenken

Freilich generiert etwas lächerlich Wirkendes, wie die eingangs beschriebene Szene einer texanischen Gerichtsverhandlung, per se kein Wissen, genauso wenig wie kleine soziale Akte Anarchie auslösen. Um mit der Eigenheit der Mechanismen dieser ästhetischen Kategorie arbeiten zu können, braucht es zunächst eine entsprechend epistemische oder politische Intention und Motivation. *Liquid Dialogues* und *WWTTWWTTC* ermöglichen Einblicke in die Mechanismen, Potentiale und Paradoxien des Dialogischen im digitalen Raum, das kunstpädagogisches Handeln und Forschen fordert und herausfordert.

Für die Gruppe um Eschment, Krebber, Laurinat, Lell und Uthe markierte das Desiderat den Ausgangspunkt ihrer Performance, sich mit ihren Erfahrungen in Kunstunterricht und kunstpädagogischer Lehre zu Beginn der COVID-19-Pandemie auseinanderzusetzen. Dafür standen zunächst konkrete Fragen im Raum, die es im Laufe der rund dreimonatigen Arbeitstagung zu beantworten galt. Ähnlich ging Chapatte vor, wenn er, wie aus der ersten Version von *WWTTWWTTC* hervorgeht, sich bereits 2018 intensiv mit der Mensch-Kamera-Beziehung im digitalen Raum beschäftigte. Annäherungen

an die komplexen Fragestellungen erfolgten in einem Wechselspiel aus dem Naheliegendsten und dessen Perspektivierung: den eigenen leiblichen Erfahrungen durch die Blickwinkel von Fach- und Gesellschaftsdiskursen, Theorien, Konzepten, Erfahrungen und Werken und nicht zuletzt Sinneseindrücken anderer. Beide Tagungsbeiträge können als performative Transformation dieser Arbeitsprozesse betrachtet werden. Sie zeigen damit keine Feststellungen im Sinne von Setzungen, sondern fächern Perspektiven auf den Gegenstand ihrer Auseinandersetzung auf, der seinerseits durch Dynamik und Perspektivität gekennzeichnet ist. Ihre Herangehensweisen und performativen Ergebnisse erzeugten demnach »Bedingungen für eine Transformation dessen, was ist« (Bippus 2015, S. 68). Unter diesen Bedingungen handelt es sich um Atmosphären, in welchen die Fundstücke ihrer epistemischen Suche zunächst den Autor:innen selbst und durch die Vorstellung der Beiträge auch den Betrachtenden nähergebracht wurden.

Für den Umgang mit komplexen Problemstellungen im Kontext der Art Education, wie der Suche nach der fünften Dimension, kann die ästhetisch-epistemische Arbeit mit der Kategorie des Lächerlichen als zugewandte Vorgehensweise ästhetischer Forschung diskutiert werden. Ebenso könnte in der Auseinandersetzung mit Formaten künstlerischer und ästhetischer Forschung die ästhetische Kategorie als Analyseinstrument eingesetzt werden. Dafür müssten die hier aufgeworfenen ersten Ideen allerdings eingehender diskutiert, weitergedacht und vor dem Hintergrund weiterer Beispiele reflektiert werden. Denn mit der hiesigen Suche nach Ästhetiken ästhetischer Untersuchungsprozesse fängt die Forschung erst an.

Literatur

- Baecker, D. (2007). *Studien zur nächsten Gesellschaft*. Frankfurt a.M.: Suhrkamp.
- Bippus, E. (2015). Künstlerische Forschung. In J. Badura, S. Dubach, A. Haarmann, D. Mersch, A. Rey, C. Schenker, G. Toro & S. Adorf (Hg.), *Künstlerische Forschung: Ein Handbuch* (S. 65–68). Zürich & Berlin: Diaphanes.
- Böhme, G. (2013). *Atmosphäre: Essays zur neuen Ästhetik*. Frankfurt a.M.: Suhrkamp.
- Burnham, B. (Regisseur) (2021). *Bo Burnham: Inside* [Fernsehspecial]. Netflix.
- Burri, E. (2022). *Schule im Zeitalter der Digitalität entwickeln*. Pädagogische Hochschule Zürich. <https://blog.phzh.ch/schulfuehrung/2022/03/08/schule-im-zeitalter-der-digitalitaet-entwickeln/>. Zugriffen: 31. März 2023.

- Chapatte, A. (2018, 27. September). *Who We Talk To When We Talk To Cameras (1st showing)* [Video]. YouTube. <https://www.youtube.com/watch?v=zJswNbs6qZo>. Zugegriffen: 31. März 2023.
- Day, R. J. F. (2005). *Gramsci is dead: Anarchist currents in the newest social movements*. London: Pluto Press.
- Demirović, A. (2001). Komplexität und Demokratie. In ders. (Hg.), *Komplexität und Emanzipation: Kritische Gesellschaftstheorie und die Herausforderung der Systemtheorie Niklas Luhmanns* (S. 217–238). Münster: Westfälisches Dampfboot.
- Eschment, J., Krebber, G., Uthe, H., Lell, K. & Laurinat, K. (2021). *5D-Dialog* [Protokoll]. Cryptpad. Unveröffentlichtes Dokument.
- Feyerabend, P. (2003). *Wider den Methodenzwang*. Frankfurt a.M.: Suhrkamp.
- Henschel, A. (2019). *Kunstpädagogische Komplexität: Logiken und Begriffe der Selbstbeschreibung*. Hamburg: Universität Hamburg, Fakultät EPB.
- Krasny, E. (2021). Radicalizing Care: Feminist Futures for Living with an Infected Planet. In E. Krasny, S. Lingg, L. Fritsch, B. Bosold & V. Hofmann (Hg.), *Radicalizing care: Feminist and queer activism in curating* (S. 28–36). Berlin & Wien: Sternberg Press, Akademie der bildenden Künste Wien.
- Landauer, G. (1910). Schwache Staatsmänner, schwächeres Volk! *Der Sozialist*. <https://www.panarchy.org/landauer/staat.html>. Zugegriffen: 31. März 2023.
- Landauer, G. (1919). *Aufruf zum Sozialismus*. Berlin: Paul Cassirer.
- May, T. (1994). *The political philosophy of poststructuralist anarchism*. University Park: Pennsylvania State University Press. <https://doi.org/10.1515/9780271071695>. Zugegriffen: 31. März 2023.
- Meyer, T. (2009). Forschung in und an der Kunstpädagogik. Erste Einleitung. In A. Sabisch & T. Meyer (Hg.), *Kunst, Pädagogik, Forschung: Aktuelle Zugänge und Perspektiven* (S. 15–32). Bielefeld: transcript.
- Rheinberger, H.-J. (2001). *Experimentalsysteme und epistemische Dinge: Eine Geschichte der Proteinsynthese im Reagenzglas*. Göttingen: Wallstein.
- Rothman, R. (2019). Absolutely Small: Sketch of an Anarchist Aesthetic. In M. F. Gage (Hg.), *Aesthetics equals politics: New discourses across art, architecture, and philosophy* (S. 169–193). Cambridge: The MIT Press.
- Rucker, T. & Anhalt, E. (Hg.) (2017). *Perspektivität und Dynamik: Studien zur erziehungswissenschaftlichen Komplexitätsforschung*. Weilerswist: Velbrück Wissenschaft.

- Smidt, W. G. C. (2004). Die philosophische Kategorie des Läppischen und die Verurteilung der Afrikaner durch Kant. *Stichproben, Wiener Zeitschrift für kreative Afrikastudien* (6), S. 43–60.
- Spivak, G. C. (2013). *An aesthetic education in the era of globalization*. Cambridge: Harvard University Press.
- Tronto, J. C. (2015). *Who cares? How to reshape a democratic politics*. Ithaca: Cornell Selects, an imprint of Cornell University Press.
- van der Tuin, I. & Verhoeff, N. (2022). *Critical concepts for the creative humanities*. Lanham: Rowman & Littlefield.