

# Die Narbe als Gegenstand der Gegenwartskunst. Bericht über den Versuch einer Künstlerischen Forschung

**Jeike Zorn, Zenek Lubitz**

*Implizit oder explizit thematisiert zieht sich das Motiv der Narbe durch die gesamte Kulturgeschichte. Der künstlerischen Auseinandersetzung mit Narben im weitesten Sinne soll im folgenden Beitrag mit einem Fokus auf die Möglichkeiten der Auseinandersetzung mit den Mitteln der Gegenwartskunst nachgegangen werden. Die gewählte Methode ist die der Künstlerischen Forschung. Im Rahmen der Durchführung soll die Thematik der Narbe immer auch einer kritischen Problematisierung unterzogen und in ihren Möglichkeiten und Einschränkungen mit im engeren Sinne wissenschaftlicher Methodik konfrontiert werden.*

*Kunst, Kunstkritik, Künstlerische Forschung, Kunstwissenschaft, Narben, Wissenschaftskritik*

## 1 Narben künstlerisch erforschen. Kritische Methodenreflexion.

Schon in der homerischen *Odyssee*, die oft als Ursprungstext der westlichen Kultur symbolisch aufgeladen wird, spielt die Narbe an zentraler Stelle eine Rolle: Im letzten Gesang erkennt Eurykleia, die ehemalige Amme des Odysseus, den von seinen Irrfahrten Zurückgekehrten an einer Narbe an seinem Schenkel wieder. Diese war Odysseus von einem Eber zugefügt worden. Eine Deutungsmöglichkeit ist, dass der Eber als Tier für die Natur steht. Sein Biss wäre dann die Trennung zwischen Mensch und (feindlich gedeuteter) Natur als Wunde. Die auf diese Trennung folgende Menschheitsgeschichte hat das Ideal einer Wiederversöhnung von Mensch und Natur. Aber ein theoretisch denkbarer versöhnter Urzustand kann nie wieder erreicht werden, es gibt kein „Zurück zur Natur“. Denn es hat eine Wunde gegeben, und eine Wunde vernarbt: Die Narbe ist ein Heilungsprozess, aber einer, bei dem das Resultat nicht dem Ausgangspunkt entspricht – es hat eine Veränderung stattgefunden. Und darüber hinaus lässt sich über die Erkennung des Odysseus an seiner Narbe sagen: Es ist die Narbe, die ihn zum unterscheidbaren Individuum macht, denn er wird nur an seiner Narbe erkannt. Und schließlich ist es auch für den Psychoanalytiker und Philosophen Christoph Türcke der – vernarbende – Akt der Durchtrennung der Nabelschnur, durch den der Mensch zum Individuum wird (Türcke, 2006).<sup>1</sup>

Es wundert daher nicht, dass die Narbe sich wie eine Konstante durch die Kulturgeschichte zieht und immer wieder zum Thema geisteswissenschaftlicher wie auch künstlerischer Auseinandersetzung wird. Auch in der Gegenwartskunst wird die Narbe, der vernarbte Körper in verschiedenster medialer Umsetzung – hervorgehoben sei an dieser Stelle beispielhaft etwa die Wendung zur Body-Art seit den 1960er Jahren, in der der (vernarbte) Körper selbst Raum künstlerischer Auseinandersetzung wird – zum Gegenstand: Zu nennen seien hier etwa die Arbeiten von Annegret Soltau und Gina Pane.

Das Vorhaben, diese künstlerische Auseinandersetzung von Narben zum Gegenstand der Forschung zu machen, muss mit der Methodenfrage konfrontiert werden. Wenn wir uns für unser Forschungsprojekt »Die Narbe als Gegenstand der Gegenwartskunst« für die Methode der Künstlerischen Forschung entschieden haben, dann weil gewisse Vorbehalte gegenüber einer im klassischen Sinne wissenschaftlichen Annäherung an den Gegenstand herrschten. In

<sup>1</sup> Für eine einschlägige gegenwartsphilosophische Auslotung des Narbenbegriffs vgl. Andreas Steffens' Essaybuch *Die Narbe oder Vom Unerträglichen*, insbesondere den ersten Teil (Steffens, 2006).



ihrer 1944 erschienenen (und während der Kriegsjahre geschriebenen) Essaysammlung *Dialektik der Aufklärung* thematisieren Theodor W. Adorno und Max Horkheimer das Problem des verabsolutierten wissenschaftlichen Ansatzes. Der Mensch ist den Naturmächten ausgesetzt und lebt in „Furcht“ (Adorno/Horkheimer, 1997, S. 19) vor ihnen. Die Aufklärung – in ihrem nicht selbstreflexiven und selbstkritischen Begriff wie auch in ihrer historischen Ausprägung – versucht, die Welt zu erklären, damit der Mensch sie beherrschen kann, um seine Furcht vor ihr zu verlieren. Der von Adorno und Horkheimer gewählte Begriff der Herrschaft ist hier zunächst weit gefasst: Überall dort, wo ein Subjekt sich etwas zum Objekt macht, Aufklärung tut das, indem sie ihre Gegenstände „auf abstrakte Größen reduziert“: „Die Vielheit der Gestalten wird auf Lage und Anordnung, die Geschichte aufs Faktum, die Dinge auf Materie abgezogen.“ (Ebd., S. 23f.) Wissenschaftliche Erkenntnis verallgemeinert und subsumiert ihre Objekte unter diese Allgemeinbegriffe. Allgemeinbegriffe stellen eine Identität von verschiedenen Objekten her. Es wird vorgestellt, dass die Gegenstände – oder alles Wichtige an ihnen – damit getroffen wäre. Insbesondere in den Naturwissenschaften erweist sich dieser Ansatz als sehr erfolgreich, denn tatsächlich lässt sich mit ihm viel erklären und die Natur so gut beherrschen. Es geht dabei aber, so Adorno und Horkheimer, auch etwas Fundamentales verloren. Es gibt etwas an den Dingen, das die Allgemeinbegriffe nicht fassen können: das Nichtidentische. Die „Natur [geht über] in bloße Objektivität“, die Dinge verlieren ihr „An sich“ und werden „Für ihn“ (Ebd., S. 25), für den Menschen und seine Zwecke. „Wissen ist Macht“, schrieb Francis Bacon, der für Adorno und Horkheimer exemplarisch für diesen Ansatz steht. Wissenserwerb ist also immer zweckmäßig. Das Objekt, über das das Subjekt Mensch Erkenntnisse sammeln will, hat keinen Anspruch darauf, in den Zwecken, für die der Mensch es einsetzen will, mit inbegriffen zu sein. Der Zweck ist ihm immer äußerlich, er wird zum *bloßen* Objekt. Die wissenschaftliche Naturbeherrschung der Menschen hat also einen Preis für sie: den der „Entfremdung von dem, worüber sie die Macht ausüben“ (Ebd.)<sup>2</sup>. Dass der Mensch ein Naturwesen ist, dass die Natur nicht in der wissenschaftlichen Betrachtung aufgeht: Diese Faktoren kommen in dieser Betrachtungsweise nicht vor.

Gegenüber dem rational abstrahierenden, aufklärerischen Vorgehen gibt es ein anderes, das sich laut Adorno in der Kunst ausbildet: „Die Kunst ist ein *mimetisches* Verhalten, das festgehalten, das bewahrt ist in einem Zeitalter der Rationalität.“ (Adorno, 2009, S. 68. Hervorhebung J. Z. & Z. L.) Diese Mimesis ist, so Adorno weiter, ein gegenüber der Rationalität älteres Verhalten, das eine „entscheidende Rolle“ (Ebd.) für die frühe Menschheitsentwicklung gespielt hat. Großen Einfluss auf diese Gedankengänge übte Walter Benjamin aus. In seiner *Lehre vom Ähnlichen* geht Benjamin von der Annahme aus, dass sich die urgeschichtliche Entwicklung des Menschen in der Individualgenese jedes Menschen – also in der kindlichen Entwicklung – noch einmal vollzieht, und sagt dann über die Kinderspiele, sie seien „überall durchzogen von mimetischen Verhaltensweisen“: „Das Kind spielt nicht nur Kaufmann oder Lehrer sondern auch Windmühle und Eisenbahn.“ (Benjamin, 1977).<sup>3</sup> Das Kind begreift seine Umwelt, indem es sich ihr nachahmend anähnelt. Das hat die Kunst mit dem Spiel gemein: „Kunst ist zwar Nachahmung, aber nicht Nachahmung eines Objektes, sondern ein Versuch, durch ihre Gestik und ihre gesamte Haltung einen Zustand wiederherzustellen, in dem es eigentlich die Differenz von Subjekt und Objekt nicht gegeben hat, sondern in dem das Verhältnis der Ähnlichkeit und damit der Verwandtschaft zwischen Subjekt und Objekt geherrscht hat anstelle jener antithetischen Trennung der beiden Momente, die heute vorliegt.“ (Adorno, 2009, S. 70) Kunst steht so für die Natur ein, für die nicht rein objektifizierte Ding- und damit auch Menschenwelt. Es ließe sich sagen: In der Kunst wird dem Nichtidentischen, Differenten, Unverallgemeinerten und Unverallgemeinerbaren mehr Platz gelassen als in der Wissenschaft.

<sup>2</sup> Hier zeigt sich wieder die Trennung zwischen Natur und Mensch, die sinnbildlich schon in der Verwundung des Odysseus ausdrückbar ist. Und der Versuch der Überwindung der Entfremdung, der schon in der romantischen Philosophie auftaucht und bei Marx zum kommunistischen Messianismus geworden ist. Ein negativ-theologisches Residuum dieses Messianismus findet sich bei Walter Benjamin und Theodor W. Adorno, bei letzterem vor allem im Begriff des Nichtidentischen gefasst und in der *Negativen Dialektik* ausgeführt.

<sup>3</sup> Zur Einordnung und Problematisierung eines ähnlichen Gedankengangs bei Michel Foucault vgl. Assmann (2015).



Es ist dabei zwar so, dass Kunst „etwas nachahmt, aber nicht etwas qua Gegenstand, nicht ein Objekt abbildend, sondern sich ähnlich machend in ihrer ganzen Verhaltensweise, in ihrem Gestus“ (Ebd.). Denn wenn man vorgibt, sich einem spezifischen Gegenstand gegenüber mimetisch zu verhalten, findet schon eine Rationalisierung statt: Eine solche Verhaltensweise setzt bereits ein gewisses Maß an Trennung zwischen Subjekt und Objekt voraus. Dies führt zu einem vermeintlichen Problem innerhalb der künstlerischen Forschung: Ein wahrhaft mimetischer künstlerischer Prozess kann nicht Nachahmung eines Objekts sein, da das Objekterkenntnisinteresse bereits rationalisierend ist und das Objekt bereits als getrenntes Objekt begreift.

Für unser Vorhaben bedeutete dies einen Widerspruch, der sich nicht auflösen ließ: Es sollte künstlerisch zum Thema Narben geforscht werden, es sollten also Kunstwerke entstehen, die zum Thema Narben passen. Gleichzeitig ist ein objektgeleiteter künstlerischer Prozess immer schon eine Rationalisierung und damit von wissenschaftlichem Vorgehen durchsetzt. Verwerflich muss das jedoch nicht sein: das Ideal des mimetischen Verhaltens, wie Adorno es formuliert, lässt sich in der künstlerischen Forschung mutmaßlich nicht erreichen, da diese zweckorientiert ist: Sie hat einen Gegenstand und ein in irgendeiner Form bestimmtes Erkenntnisinteresse. Gleichzeitig ist es auch so, dass etwas in der Kunst sich einer objektorientierten Praxis entzieht. Der künstlerische Prozess ließ sich nicht einfach forcieren. Die wissenschaftliche Zweckerationalität hat die künstlerische Arbeit gehemmt; postuliert man darüber hinaus auch noch wissenschaftliche Ansprüche, dann ließe sich sagen, dass die Kunst diesen nur mäßig gerecht werden konnte. Es entstand so das Gefühl eines Dauerspagats zwischen zwei porösen Säulen. Die mimetische Vorgehensweise in der künstlerischen Praxis ist sehr intuitiv, was eine Auseinandersetzung mit einem spezifischen Thema sehr schwierig macht. Der künstlerische Prozess ist fragil und kann sich entziehen: Nichts garantiert Ergebnisse, wenn man Kunst zu einem bestimmten Thema produziert. Der mimetische Prozess, der in der Kunstproduktion stattfindet, findet innerhalb eines lebendigen Subjekts statt. Dieses Subjekt muss subjektiv affiziert werden von dem Gegenstand, denn erst dann kann sich ein Thema als ein subjektiv wahrgenommenes Problem dem Subjekt einsenken und *möglicherweise* einen künstlerischen Prozess anreizen. Nur in diesem intuitiven, unbeherrschbaren Sinne kann auch gegenstandsgeleitete künstlerische Forschung sich vollziehen. Das gilt im Übrigen auch für den vorgenommenen Versuch, das Thema „Narben“ anhand einer Auseinandersetzung mit verschiedenen, teils festgelegten Materialien zu ergründen – handelt es sich doch um Faktoren, die rational festgelegt wurden, um zu einem bestimmten Ziel zu kommen, auch wenn dieses nur recht frei in einer Forschungsfrage („Wie werden Narben in der Kunst behandelt und wie können sie behandelt werden?“) festgesetzt wurde. Hier zeigt sich, dass der lineare, zielgerichtete Aufbau wissenschaftlicher Projekte, an deren Ende immer ein fest definierbares Ergebnis und eine spezifisch festlegbare Erweiterung des Wissensstandes liegt, für künstlerisches Forschen nicht gelten kann. Damit stellt sich künstlerische Forschung bzw. künstlerisches Arbeiten allgemein auch gegen die zweckrational fortschrittsorientierte Richtung wissenschaftlichen Denkens. Das Prinzip künstlerischen Forschens ist demgegenüber eher eine Ausuferung: Wie ein Pfeil ohne Spitze, gespannt in einen Bogen mit lappriger Sehne ist das Forschungsprojekt vorangegangen. Eine Kontemplation, ein Marsch im Kreis. Eine Bohrung, ein Riss. Etwas zerreißen, um es dann wieder zusammenzuflicken. Kunst eignet sich, um Fragen zu generieren und die Erfahrung zu vertiefen. Sie eignet sich jedoch nicht, um konkrete Antworten zu liefern.

Wenn im Folgenden der konkrete künstlerische Arbeitsprozess reflektiert werden soll, so steht dies unter dem Stern der – teilweise erst im Nachhinein erkannten – inneren Widersprüche des Vorhabens einer zielgerichteten künstlerischen Forschung. Es handelt sich um einen unabgeschlossenen, da nicht zu einem bestimmten Ziel kommen könnenden Prozess. Dass im Rahmen des Forschungsprojekts nicht nur mittels Praxis und Praxis reflektierender Kritik



ein mutmaßlich verbesserter Begriff Künstlerischer Forschung, sondern auch einschlägige Kunstwerke und Kunstreflexionen entstanden sind, zeigt, dass die Aporien des Projekts nicht mit seinem Scheitern gleichgesetzt werden müssen. Gleichzeitig können diese Erkenntnisse über künstlerische Forschung und die aus ihr gewonnenen Erkenntnisse auch für eine Kritik des rein wissenschaftlichen Ansatzes fruchtbar gemacht werden, denn sie können als regulative Instanz dessen Grenzen aufzeigen.

## 2 Reflexion des künstlerischen Arbeitsprozesses

Nach der theoretischen Einordnung sollen im Folgenden einige ausgewählte Reflexionsprozesse, die in diesem Projekt im Ausgang von den praktischen Arbeitsprozessen stattgefunden haben, genauer beleuchtet werden. Dies soll dazu dienen, einen Überblick über den Erkenntnisprozess zu gewähren und das, was Selma Dubach und Jens Badura als „Denken (...) im Medium der Kunst“ (Dubach/Badura, 2015, S.123) bezeichnen, begrifflich zu fassen und näher zu betrachten. Die Autor\*innen argumentieren, dass Erkenntnisprozesse auch durch „nicht-propositionale Formen des Denkens möglich sind“ (Ebd.). Die Erkenntniswege in künstlerischen Forschungsprojekten seien experimentell, intuitiv und nicht vordergründig durch exakt definiertes Vorhaben begrenzt und begrenzbar. (Vgl. ebd.). Über den gesamten Zeitraum der Bearbeitung des Projekts musste die Frage, wie offen eine Auseinandersetzung sein kann bzw. wie klar sie definiert und wie zweckmäßig sie gestellt werden muss, immer wieder neu verhandelt werden.



Begonnen wurde damit, in der Alltagswelt vorgefundene Motive zu fotografieren, die uns mit der Assoziation Narbe im Gedächtnis affizierten oder die bei uns die Assoziation Narbe auslösten. Was beim Definieren eines Begriffs sonst mit Worten passiert, haben wir mit Bildern probiert. Dabei ging es im gleichen Atemzug auch schon um Formen der visuellen Auseinandersetzung und der Bildsujetfindung. Was ist der Unterschied zwischen einer Narbe und einer Spur oder einer Schramme? Muss etwas lebendig sein, damit es Narben haben kann? Wie gehen Menschen mit ihren Narben um? Finde ich Narben schön, oder kaschiere ich sie? Welche Narben kann man nicht sehen? Ist die Welt vernarbt durch Umweltzerstörung und kann sie heilen? Eine Vielzahl von Fragen kam allein durch diesen ersten

Schritt des Projekts ins Rollen.

Die nächsten Schritte lassen sich schwer als voneinander getrennte Schritte beschreiben, denn vieles ist durcheinander, nebeneinanderher passiert. Es hat sich oft unvereinbar angefühlt, wissenschaftlich über das Thema nachzudenken und gleichzeitig ganz frei zu sein für eine intuitive künstlerische Auseinandersetzung.

Wie einleitend thematisiert, war es schwierig, die Zielrichtung der künstlerischen Forschung zu bestimmen. Der anfängliche Versuch, über Narben zu sprechen, wurde schnell zu einer Problematisierung Künstlerischer Forschung an sich. Des Weiteren haben Recherchen zu Darstellung von Narben in der bildenden Kunst statt zu einem begrenzteren Themenfeld zu einer Vielzahl von Bildern, die das Thema mehr oder weniger subtil mitbehandeln, aber selten selbst zum Hauptsujet machen, geführt. Künstlerinnen wie Frida Kahlo oder Tracey Emin haben sich in ihren Malereien häufig mit eigenen Narben und Verletzungen auseinandergesetzt. Andere Künstler\*innen beschäftigen sich materialreflexiv mit Oberflächenvernarbungen im Zusammenhang mit geschichtlichen Zusammenhängen (Kader Attia und weitere). Unser Projekt ist – bildsprachlich formuliert – ausgefertigt wie ein Flussdelta auf abschüssigem Grund.



Darüber hinaus wurde praktisch künstlerisch gearbeitet: Ideen flossen in Skizzen, Skizzen wurden verworfen. Wiederum mögen gemalte Porträts von Menschen vielleicht häufig nicht an das Thema Narben denken lassen, auch wenn die porträtierten Menschen auf unterschiedliche Weise an Leib und Seele vernarbt sein können – die Narbe als Abwesenheit in der Kunst.



Die Auseinandersetzung wurde technischer, weil deutlich wurde, dass die Möglichkeiten, an künstlerische Auseinandersetzungen mit Narben auf inhaltlicher Ebene anzuknüpfen, unendlich sind. Auf der Metaebene darüber zu reflektieren, wie Fragmente (Materialien, Gedanken etc.) zusammengefügt werden können, wurde nun zum Hauptinteresse unseres Projektes. Hier scheint eine Verknüpfung intellektueller Denktechnik und praktischer Arbeitsweise möglich zu sein. Begriffe wie Montage, Assemblage und Collage, die auch in philosophischen Kontexten als Denktechniken und Darstellungsmethoden vorkommen, werden diskutiert. Sie beschäftigen sich mit eben jenem interessanten Moment des Zusammenkommens unterschiedlicher Bild- oder Gedankenschnipsel.

Die Technik der Collage kam nun praktisch zur Anwendung. Durchlöchernte Oberflächen gewähren Einsicht in unterliegende Szenarien. Es entsteht ein Relief aus Schichten, ein Spiel zwischen Zusehengeben und Verdecken.



Ursprünglich handelt es sich bei den Fotos der ersten hier gezeigten Collage um Reste, die bei dem Versuch entstanden sind, inspiriert von der Künstlerin Annegret Soltau Gesichtsfragmente zusammenzunähen. Oft entstehen aus Abfällen besonders interessante Dinge, man trägt keine Absicht an sie heran, geht planlos vor, sie sind nirgendwo zweckmäßig eingebunden und sind frei von jedem Wert. Gerade diese Teile bringen häufig die interessantesten Ideen hervor, da man ihnen ganz offen begegnen kann. Um wieder an die eingangs besprochene

mimetische Vorgehensweise anzuknüpfen: Man ist in dem Moment, in dem man in Resten und Abfällen etwas Wertvolles entdeckt, ganz flexibel und kann sich dem Umgebenden öffnen.

An dieser Stelle ist es sinnvoll auf das „Improvisieren als spezifische Forschungspraxis“ (Dubach/Badura, 2015, S.148) zu verweisen, wie Alessandro Bertinetto es erläutert. Er versteht Improvisation als menschliche Fähigkeit zu kreativem Handeln (Ebd., S. 147). Kreative Handlungen können Neues hervorbringen. Dieses Neue ist beeinflusst von Umweltfaktoren wie Handlungsgewohnheiten, ohne dabei jedoch gänzlich von ihnen bestimmt zu sein. So kann hier eine „reflexive, responsive und reziproke Kreativität“ (Ebd., S. 149) zum Ausdruck kommen (Ebd.).





*Meine Oma schneidet sich oft aus Fotos raus. Ich habe sie wieder reingesetzt.  
Sie findet nur dünne Menschen schön. Zu mir hat sie trotzdem ein paar Mal gesagt, ich hätte ein  
Lächeln wie die Mona Lisa.*

*Meine Oma und ich haben geweint, als wir Frankenstein im Theater gesehen haben.*

*Wir konnten gar nicht mehr aufhören.*

*Meine Oma ist die Frau zwischen den Kindern, ich bin das rechte Kind.*

*Die Nasenspitze meiner Mutter guckt auch noch ins Bild. Da war sie noch ganz jung und so habe  
ich sie nie mit Oma zusammen gesehen.*

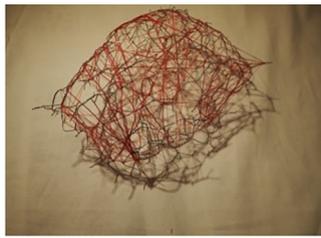
*(J. Z.)*

Dass meine (J. Z.) Oma sich aus Fotos herausschneidet, hat mich nach der Entstehung der löchrigen Collagen dazu gebracht, auch mit diesem Material zu experimentieren. Zwei Bildwelten treffen aufeinander. Dokumente unterschiedlicher Lebensphasen meiner Großmutter kommen im Rahmen dieses Bildes zusammen, berühren sich, treten miteinander in Dialog. Was muss ein Mensch für vernarbte Wunden in sich tragen, um sich aus Fotos heraus zu schneiden? Vielleicht stellt das Bild den Versuch eines Umgangs mit diesem klaffenden Loch in dem Foto und mit dem, wofür es stehen könnte. Der Text kontextualisiert und verdichtet das Bild. Er stellt auch einen Teil der Collage dar und eröffnet ein weiteres expliziteres Fenster in die seelischen Narben.



Vor und nach der Auseinandersetzung mit Collagen, von der hier nur einige Beispiele thematisiert werden, ging es viel um Auseinandersetzungen mit Gewebe. Narben auf der Haut sind Gewebeveränderungen, die nach Verletzungen auftreten. Die durchdrungene Schicht wird wieder verschlossen. Ohne zu wissen, wie auf Zellebene die Verküpfungen hergestellt werden, versuche ich durch praktische Auseinandersetzung mehr über Gewebe herauszufinden. Ich versuche mich ihm zu nähern, indem ich intuitiv die Beschaffenheiten verschiedenster Materialien sinnlich erfahre. Seide, Draht, Gips und Fäden werden verwebt, gehäkelt, verklebt, auseinandergezogen und zerschnitten. Es wird improvisiert. Aller Anfang liegt dabei in den Sinnen, in den Fingern und den Impulsen, die durch Kontakt und Ausprobieren mit dem Material entstehen. Hierbei





findet eine „Interaktion“ (ebd.) zwischen mir (J. Z.) und dem Material statt.

Es entsteht ein Gefühl für die Dreidimensionalität von Narben und Gewebe durch die Arbeit mit den Händen. Ich muss mir bewusstwerden, dass das Thema nicht nur ein abstraktes ist, sondern

auch eine sehr reale, fleischliche, alles Leben durchdringende Dimension hat. Die Arbeit mit spitzem Draht führt zu Kratzern an den Händen, deren Haut dadurch einreißt.

Das Material beeinflusst die Gedankenprozesse, die Gedankenprozesse beeinflussen den Umgang mit dem Material – diese Wechselwirkung entpuppte sich als Schnittstelle zwischen Denken und Handeln, implizitem und explizitem Wissen. (Vgl. Dubach/Badura, 2015, S. 123) So interessant diese Schnittstelle auch sein mag: die Erkenntnis des praktischen Arbeitsprozesses bestand eher darin, dass der Rahmen und Anspruch eines Forschungsprojektes das kreative Arbeiten hemmt und einschränkt, sich die beiden Herangehensweisen diametral gegenüberstehen und schwer vereinbar sind.

### 3 Literaturverzeichnis

Adorno, T. W., & Horkheimer, M. (1997). Begriff der Aufklärung. In: Dies.: Dialektik der Aufklärung Philosophische Fragmente. Frankfurt am Main: Suhrkamp (= Theodor W. Adorno: Gesammelte Schriften Bd. 3).

Adorno, T. W. (2009). Ästhetik (1958/59). Frankfurt am Main: Suhrkamp.

Assmann, A. (2015). Im Dickicht der Zeichen. Frankfurt am Main: Suhrkamp.

Benjamin, W. (1977). Lehre vom Ähnlichen. In: Ders. Gesammelte Schriften. Bd. III. Aufsätze, Essays, Vorträge. Frankfurt am Main: Suhrkamp.

Bertinetto, A. (2015). Improvisieren. In: Badura, J. Künstlerische Forschung. Ein Handbuch. Zürich: Diaphanes.

Dubach, S., & Badura, J. (2015). Denken/Reflektieren (im Medium der Kunst). In: Badura, J. Künstlerische Forschung. Ein Handbuch. Zürich: Diaphanes.

Steffens, A. (2018). Die Narbe oder Vom Unerträglichen. Versuch über Unglück. Wuppertal: Arco.

Türcke, C. (2006). Heimat. Eine Rehabilitierung. Springe: zu Klampen.

