

**Ansgar Schnurr**  
**„Theoretisch Forschen mit Kontrastmittel“**

*„Es muss alles ganz anders werden! Das, zumindest, steht fest.“ Timm Ulrichs*

**Einleitend**

„am Anfang war das Wort am“, schreibt Timm Ulrichs auf eine Schiefertafel und überlässt diese dem überraschten Betrachter.

In Ulrichs Version beginnt der erste Satz des Johannesevangeliums im bekannten Wortlaut. Beim letzten Wort jedoch, dem vom Künstler hinzugefügten „am“, kollabiert der bekannte Sinn blitzartig und kippt gewissermaßen um. - Das ist eine sicherlich eigentümliche zeitgenössische Kunst, die viele geläufige Formen kontrastiert, und sie wirkt dabei durchaus witzig. Könnte hinter dieser künstlerisch-sprachlichen Verdrehung von Timm Ulrichs mehr stecken als schlichte Erheiterung, mehr als kalauernde Spielerei?

Meine 2007 abgeschlossene Dissertation hat den Titel „Über das Werk von Timm Ulrichs und den künstlerischen Witz als Erkenntnisform. Analyse eines pointierten Vermittlungs- und Erfahrungsmodells im Kontext ästhetischer Bildung.“ Darin setze ich die Arbeiten des „Totalkünstlers und Ideenkünstlers“ Timm Ulrichs an den Anfangspunkt der Überlegungen. Von dieser randständigen Position zeitgenössischer Kunst ausgehend blicke ich auf Fragen, Phänomene und Diskurse der Kunstdidaktik. Hier geht es nicht primär darum, Ulrichs Arbeit in eine kunstpädagogische Anwendung zu bringen, sondern vielmehr um die Frage, inwiefern sich der Blickwinkel jener Arbeiten, in denen Timm Ulrichs die gewohnten Verständnisweisen kontrastiert, auf wissenschaftliches Denken übertragen lässt, um aus einer ungewöhnlichen



Timm Ulrichs „Am Anfang war das Wort am“  
1962

Richtung kunstdidaktische Diskurse zu dezentrieren. Es ist also eine theoretische, geisteswissenschaftlich basierte Arbeit, die von Kunst aus Diskursanalyse und -kritik betreibt.

Jede theoretische Arbeit, auch die meine, bricht sich jedoch an der ständigen Gefahr ihrer argumentativen Geschlossenheit und muss sich bestimmten Fragen stellen: Inwiefern kann eine solche, am heimischen Schreibtisch und in fernen Bibliotheken erstellte Arbeit, die geisteswissenschaftliche Theorien und Diskurse in einer bestimmten Choreographie strukturiert, zu neuen und relevanten Ergebnissen kommen? Dreht sich ein solches Denken nicht immerzu um sich selbst und um den engen eigenen Horizont? Ich möchte im Folgenden zeigen, inwiefern genau diese geisteswissenschaftlichen Konzentrierungen zu einem kritischen Forschungsthema werden können, und inwiefern die Kunst von Timm Ulrichs geeignet ist, enge Horizonte zu verschieben.

### **Das Werk von Timm Ulrichs**

Um in meiner Arbeit eine tragfähige Basis für die strukturelle Analyse und kunstdidaktische Diskussion zu errichten, musste das äußerst umfangreiche und widersprüchliche Werk von Timm Ulrichs zunächst systematisiert und der Klarheit von ordnender Sprache zugänglich gemacht werden. Die wesentlichen Ergebnisse dieses Untersuchungsschrittes möchte ich nun in der gebotenen Kürze zusammenfassen.

Timm Ulrichs' besondere künstlerische Zugriffsweise liegt darin, mit einem verstellten Blick oder mit „gekrümmter Aufmerksamkeit“, wie H. Sowa es nennt, gewissermaßen hinter die Dinge zu schauen. Ich möchte versuchen, an Beispielen in Kürze wesentliche Grundprinzipien der künstlerischen Verdrehungen von Timm Ulrichs aufzuzeigen.

Das, was dem Menschen nach der Kleidung wohl am Nächsten ist, sind Möbel, insbesondere Stühle, mit denen man täglich unzählige Stunden engsten Körperkontakt hat. Zum Thema Stuhl liegen zahlreiche Arbeiten des Künstlers vor, wobei das bekannteste Beispiel wohl „Der erste sitzende Stuhl (nach langem Stehen sich zur Ruhe setzend)“ ist.

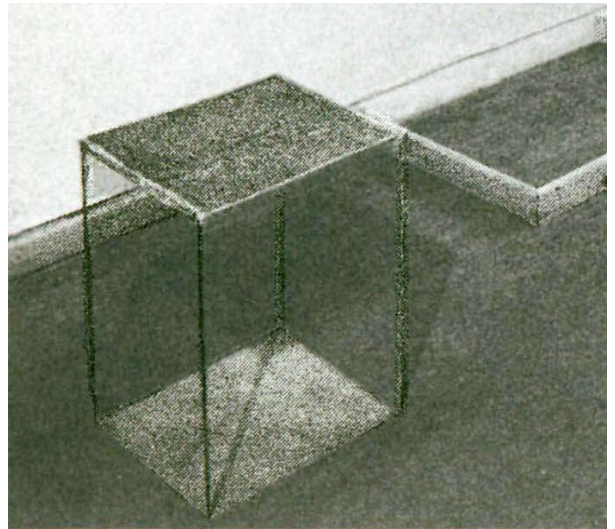
Die hinteren Beine eines schlichten Stuhles sind mit Scharnieren versehen, welche sie zu den vorderen Stuhlbeinen hin kippen lassen. Mit



Timm Ulrichs „Der erste sitzende Stuhl  
(nach langem Stehen sich zur Ruhe  
setzend)“ 1970

derart eingeknickten Beinen steht der Stuhl nicht mehr, sondern er „sitzt“ in einer ähnlichen Position, wie es etwa Hunde tun.

Hinter der heiteren Fassade dieses sitzenden Stuhls zeigen sich Überlegungen, welche eine umfassende, nicht nur künstlerische, sondern auch z.B. kulturgeschichtliche Bearbeitung des Dings erkennen lassen. Infolge dessen forscht der Künstler nach z.B. etymologischen Hintergründen und findet hier die Herkunft des „Stuhls“ vom mittelhochdeutschen Wort für „stehen“. Diesen Zusammenhang pointiert Ulrichs, indem er dem stehenden Stuhl die Beine durchsägt, den Stuhl einknicken lässt, außer Funktion nimmt und ihn zum Sitzen bringt. Das hat Konsequenzen für den Menschen, der sich nun nicht mehr setzen kann. Es läuft daraus hinaus: Sitzt der Mensch, muss der Stuhl stehen – sitzt der Stuhl, muss der Mensch stehen. Ulrichs Manipulation ermöglicht einen ungewöhnlichen Blick auf die scheinbar vertrauten Gegebenheiten des Lebens.



Will man etwas auf veränderte Weise erkennen, dann muss man es aus der Gewöhnlichkeit heraus lösen und es fremd und unselbstverständlich machen. Timm Ulrichs bricht den kanalisierten Alltagsblick, um sich der Dinge zu vergewissern. Ein gutes Beispiel hierfür ist die kleine Arbeit „Fußboden-Anhebung“. Er hebt hier ein Stück des im Raum verlegten Fußbodens mittels einer kleinen Stahlkonstruktion an. Ist nun ein hochgebockter Fußboden noch ein Fußboden – oder bereits ein Tisch? Ist der Tisch nichts weiter als ein hochgestellter Fußboden? Liegt der wesentliche Unterschied zwischen Erdboden, Tisch und Stuhl nur in der Höhe ihrer Niveaus? Wie als Antwort darauf erscheint Ulrichs Arbeit „Stuhltisch mit drei Stühlen“.

Timm Ulrichs „Fußboden-Anhebung“ 1969

Timm Ulrichs markiert sicherlich nicht den künstlerischen Mainstream, weder heute noch in den 1960er-Jahren, der Zeit seiner künstlerischen Grundlegungen. Dass Ulrichs



Timm Ulrichs „Stuhl-Tisch mit drei Stühlen“

innerhalb des Kunstsystems eine randständige Position einnimmt, gründet sich maßgeblich auf der auffälligen und eigenwilligen Form seiner Kunst, die bekannte, auch marktgängige Formate kontrastiert: Er malt, konstruiert oder projiziert keine sich hermetisch verbergende Kunst oder solche, die auf sinnliche Suchbewegungen hin ausgerichtet ist. Ulrichs legt die Arbeiten als Versuchsaufbauten an, um Argumente zu produzieren. Timm Ulrichs Kunst ist zwar oftmals heiter, verzichtet aber auf künstlerisches Ethos. Im Sinne einer konzeptuellen Ideenkunst versucht Ulrichs, den überraschenden Gedanken in schlackenloser Weise zuzuspitzen. Ferner ist seine Kunst in allen Facetten auf Transparenz, Nachvollziehbarkeit und auf Verstehen hin angelegt – zurück bleibt kein Geheimnis, sondern ein ungewöhnlicher, aber klarer Gedanke.

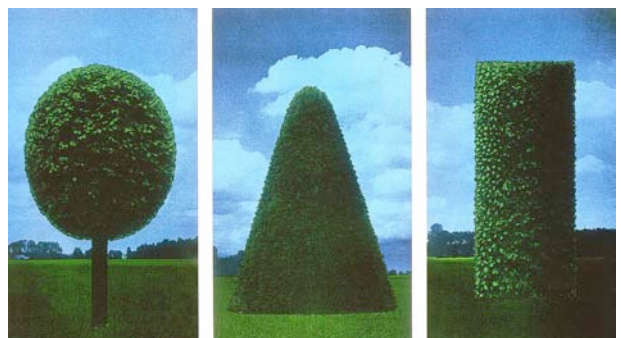
### **Der künstlerische Witz als Erkenntnisform**

Timm Ulrichs darf sich nicht damit begnügen, nur für sich selbst die relevanten Bereiche menschlichen Lebens zu erkunden, sondern als Künstlerforscher muss er um die Kommunikation und Verbreitung seiner Erkenntnisse bemüht sein. Die Frage ist, wie er diese Kommunikation wirksam erreicht. Wie werden die verdrehenden, ungewöhnlichen aber innovativen Gedankengänge des Künstlers zu Erkenntnissen des Rezipienten? Das Besondere daran ist, dass Ulrichs in den Weg der Vermittlung eine Barriere einbaut, die sich als Abkürzung erweisen kann. Diese Besonderheit wird in meiner Dissertation als „künstlerischer Witz“ benannt und in der überwiegenden Zahl seiner Arbeiten identifiziert.

Der Eindruck von Witzigkeit lässt sich strukturell nachweisen. Wie bei sprachlichen Witzen arbeitet Ulrichs mit dem Strukturprinzip des Bezugsrahmenwechsels. Meist führt er einen ersten sinngebenden Kontext oder Bezugsrahmen ein und lässt diesen mit einem anderen, völlig unverträglichen Bezugsrahmen kollidieren. Beide Rahmen bringen gewisse semantische Kontexte mit, deren Unverträglichkeit sich in der Kollision – also der Pointe - erweist. Daraus entsteht dann ein neuer Sinn und eine veränderte Sichtweise, also Erkenntnis.

Ziemlich klar wird dies in der Arbeit: „Kubistische Kunst-Landschaft – im Untertitel das bekannte Cézanne-Zitat von 1904: „Alles in der Natur modelliert sich wie Kugel, Kegel und Zylinder“.

Es ist wie in einem chemischen Experiment, in dem zwei hochreaktive aber unverträgliche Stoffe zusammengemischt werden: Es kommt



Timm Ulrichs „Kubistische Kunstlandschaft  
(`Alles in der Natur modelliert sich wie  
Kugel, Kegel und Zylinder´.

zum Knall, der die bekannten Ordnungen zerreißt und etwas Neues entstehen lässt. Wie bei den bekannten zweiensichtigen Kippfiguren verfhrt der künstlerische Witz dazu, den Blick des Betrachters kippen zu lassen von der bekannten Ansicht zur überraschenden Perspektive und ermöglicht somit radikal veränderte Sichtweisen auf die Dinge. Im Rahmen meiner Dissertation habe ich den „künstlerischen Witz“ exemplarisch anhand des Werkes von Timm Ulrichs beschrieben und als Erkenntnisform grundgelegt.

## **Bausteine**

Diesen künstlerischen Witz halte ich deshalb für interessant, weil er innerhalb der Kunstrezeption eine Sonderform darstellt und bestimmte Erfahrungsformen ermöglicht. Wenn im Bereich der Kunstdidaktik über Erfahrung gesprochen wird, ist zumeist „sthetische Erfahrung“ gemeint. Das Dilemma des kunstdidaktischen Diskurses besteht darin, einen theoretischen und intersubjektiven Austausch mittels Sprache über etwas zu führen, was sich der sprachlichen Fixierung immer wieder hartnäckig entzieht. Aus diesem Dilemma resultieren meines Erachtens einige diskursive Besonderheiten und forschungsmethodische Gefahren. Eine mögliche Gefahr der theoretischen, geisteswissenschaftlichen Forschung habe ich eingangs angedeutet und möchte sie nun mit Verweis auf Timm Ulrichs konkretisieren.

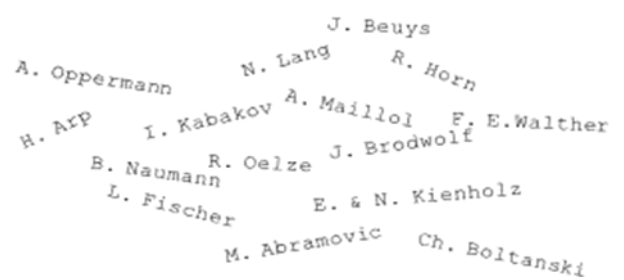
Erlauben Sie mir bitte zunächst, zur Erläuterung metaphorische Bauklötze einzuführen, mit denen ich eine wunde Stelle theoretischer Diskurse illustrieren möchte: Jede konsistente, in sich schlüssige Theorie birgt eine Gefahr argumentativer Geschlossenheit. Dies trifft gerade auch auf die theoretische basierte kunstdidaktische Forschung zur ästhetischen Erfahrung zu, die



sich in der Regel auf bereits bestehendes Material bezieht. Als Geisteswissenschaft schichtet sie die Bausteine des Diskurses durch intellektuelle Arbeit um, organisiert sie neu und fügt bestimmte Bausteine hinzu oder entfernt dafür andere. Wenn diese Bausteine des Diskurses nur allzu lange umgeschichtet werden und die neu hinzugefügten besonders gut in das bestehende Gefüge passen, können sich die einzelnen Elemente derart gegenseitig stützen, dass ein kritischer Blick erschwert wird. Was ist das Fundament, was die Verstrebung? Was ist kritisch begründete Erkenntnis, was reine Setzung? Je gewohnter solche Diskursinhalte sind, desto

unsichtbarer drohen sie zu werden, da sie sich zunehmend kontrastlos in das Feld einfügen.

Im kunstdidaktischen Diskurs über ästhetische Erfahrung haben sich bestimmte Mechanismen und argumentative Setzungen etabliert und sind allzu selbstverständlich geworden, die sich innerhalb ihres diskursiven Umfeldes weder klar erkennen, noch abgrenzen und darstellen lassen. Eine dieser Selbstverständlichkeiten besagt, dass Kunst grundsätzlich ästhetisch erfahrbar sei; die ästhetische Erfahrung wird also als zentrales Merkmal der Kunst angesehen. Ich bin dem nachgegangen und habe viele wesentliche Texte zur ästhetischen Erfahrung aus dem Bereich der Kunstdidaktik und ihrer wissenschaftlichen Bezugsdisziplinen durchgesehen. Dort wo mit Kunstwerken argumentiert wird, um die ästhetische Erfahrung zu erläutern und begrifflich zu fassen, tauchen folgende, exemplarisch dargestellte Kunstbezüge auf: Gunter Otto, der bis Ende der 1990er-Jahre als zentrale Figur des Diskurses die Erarbeitung des Theorems wesentlich vorangetrieben hat, argumentiert beispielsweise mit den Arbeiten von Ch. Boltanski, J. Brodwohl, N. u. E. Kienholz und R. Oelze. Sein Kontrahent Gert Selle hingegen stützt seine Überlegungen zur ästhetischen Erfahrung vorrangig auf Prozesse künstlerischer Produktion, die sich an Strategien der Gegenwartskunst orientiert, wie ästhetisches Experiment, Prozesskunst, Spurensuche, Installation. Maria Peters bezieht sich u.a. auf plastische Werke von H. Arp, A. Maillol und F. E. Walter. Die Ästhetische Forschung von Helga Kämpf-Jansen, in der die ästhetische Erfahrung zentral gesetzt wird, argumentiert unter anderem mit künstlerischen Positionen von J. Beuys, Ch. Boltanski, über N. Lang und Fischli/Weiss bis A. Oppermann und I. Kabakov. In der ebenfalls wesentlich auf ästhetische Erfahrung bezogenen Theorie der „Künstlerischen Bildung“ C.-



A circular stamp containing the names of various artists and theorists mentioned in the text, arranged in a spiral pattern. The names include: J. Beuys, R. Horn, N. Lang, A. Maillol, F. E. Walther, I. Kabakov, J. Brodwohl, R. Oelze, E. & N. Kienholz, A. Oppermann, H. Arp, B. Naumann, L. Fischer, M. Abramovic, and Ch. Boltanski.

P. Buschkühles spielen Arbeiten von J. Beuys eine Rolle. Oskar Bättschmann stützt seine Theorie der ästhetischen „Erfahrungsgestaltung“ auf die Arbeiten von R. Horn und B. Naumann. Erika Fischer-Lichte argumentiert mit desemantisierten performativen Aufführungsprozessen, wie Performances von M. Abramovic, usw...

Zunächst ist festzustellen, dass alle diese Künstler und Kunstarten irgendwie erstaunlich gut zusammen passen. Unzweifelhaft lassen sich in allen diesen Kunstbezügen ästhetische Erfahrungen machen. Angesichts dieser Vielfalt der Kunstbezüge erscheint die ästhetische Erfahrung tatsächlich als verbindendes

Merkmal der Kunst schlechthin. Aber ist hier wirklich ein repräsentativer Querschnitt der Kunst erfasst? – Ich komme darauf zurück!

Diese Konsistenz der künstlerischen Phänomene in unserem Diskurs halte ich für bedenklich. Denn dieses kontrastlose, auf seine Mitte hin zentrierte Feld, in dem alles zueinander passt, verschleiert den Blick auf kontrastierende Phänomene und kritisch-gegenläufige Theorien.

Ich halte es für bedenklich, dass folgende Fragen nicht gestellt werden: Mit welcher Kunst, mit welchem Kunstbegriff wird hier nicht argumentiert? Auf welches ästhetische Phänomen passt das Theorem der ästhetischen Erfahrung nicht mehr? Worüber sprechen wir eigentlich – genauer: welchen Kunstbegriff meinen wir implizit, wenn wir die ästhetische Erfahrung für die Kunstpädagogik für so wichtig halten?

Meiner festen Überzeugung nach bedarf der auf seine einheitliche Mitte hin konzentrierte Diskurs über ästhetische Erfahrung gerade aus dem Grunde eines Kontrastes, weil die Ränder des Feldes „ästhetische Erfahrung“ im Nebel liegen. Der blinde Fleck des Diskurses über ästhetische Erfahrung ist also seine Grenze. Ich möchte zur Erläuterung meiner These, dass es einer wissenschaftlichen Intervention bedarf, um Kontraste sichtbar zu machen, eine weitere Metapher einführen:

### Kontrastmittel

In medizinischen Untersuchungsmethoden werden Kontrastmittel eingesetzt, die bei bildgebenden Verfahren (Röntgen, MRT, Sonografie) ausgewählte Strukturen darstellen und somit sichtbar machen können (Abb. 1). Solche Strukturen zeichnen sich ohne Kontrastmittel nicht vom undeutlichen Umfeld ab und verschwimmen in einem nebulösen Schleier. Beispielsweise stellen sich auf Röntgenbildern keine Blutgefäße dar, weil sie für die Strahlen durch ihre weiche Beschaffenheit im umgebenden Gewebe kontrastlos und damit unsichtbar sind. (Wenn die Dinge also zu weich und zu gleich sind, kann man sie nicht mehr sehen.) Um das eigentlich nicht Erkennbare darstellen zu können, wird ein bestimmter Stoff hinzugefügt. Dieses Kontrastmittel muss fremd und störend sein, darf also im Körper in dieser Form nicht vorkommen, denn



Darstellung des Herzens mit abgehenden Blutgefäßen durch das Kontrastmittel Gadoliniumchlorid. Angioarchie. (MRT)

ansonsten entstünde kein Kontrast. Gezielt in den Organismus eingebracht, macht das Kontrastmittel einzelne Bereiche und Strukturen sichtbar, indem es diese vom nebulösen Umfeld scharf abgrenzt.

### **Der „künstlerische Witz“ von Timm Ulrichs als Kontrastmittel**

In der Übertragung dieser Metapher auf den Diskurs über ästhetische Erfahrung lässt sich nun folgendes formulieren: Um diese Grenze des Diskurses zugunsten argumentativer Klarheit sichtbar zu machen, muss der Diskurs durch kontrastierende Störungen dezentriert werden. Gesucht ist also ein nicht im Organismus vorkommender Stoff, der sich in der Frage nach ästhetischer Erfahrung keinesfalls kontrastlos ins umgebende Gewebe einfügt, sondern der eine Störung darstellt und ein Kontrastmittel sein kann.

Ich meine, mit dem Werk von Timm Ulrichs und seinem künstlerischen Witz ein diskussionsfähiges Kontrastmittel gefunden zu haben, weil er in vielerlei Hinsicht ganz anders ist als die üblicherweise bei uns verhandelten Kunstbezüge – und weil er sich vielleicht für viele bewährte Argumentationsmuster so schlecht eignet!:

Für den kunstdidaktischen Diskurs über ästhetische Erfahrung ist es nämlich brisant zu fragen, ob das eben dargelegte Phänomen „künstlerischer Witz“ in seiner Erfahrungsqualität vom Theorem „ästhetische Erfahrung“ erfasst wird, oder ob es die Grenzen des Theorems zur Darstellung bringt.

Die Kontraste sind augenfällig: Auffällig ist hier zunächst, dass das semantische Fundament bei Ulrichs sprachlich codiert ist, so dass die Erfahrung des künstlerischen Witzes weitgehend - nicht erschöpfend - in sprachlich klaren und rational fassbaren Prozessen abläuft. Mit der erhöhten Sprachlichkeit geht einher, dass der künstlerische Witz zielgerichtet auf Erkennen ausgerichtet ist. Ästhetische Erfahrungen werden jedoch durchgängig als vorsprachlich beschrieben und sollen sich ausschließlich in einem emotionalen, sinnlichen, oft leiblich geprägten Erleben abspielen und sich darin zunächst auch erschöpfen. Jene aus ästhetischen Erfahrungen entstehende Erkenntnis sei eher als ein diffuses Ahnen strukturiert, während bei Ulrichs die Erkenntnis anders verläuft, nämlich als ein neuartiger Gedanke, der in seiner Plötzlichkeit und Klarheit überrascht. Die Erfahrung im künstlerischen Witz liegt im Erkennen der Schönheit eines überraschenden Gedankens.



In diesem Trennungsbereich zwischen einem solchen Kunstbegriff, welcher deutlich diskursiver angelegt ist und auf begrifflich fassbare Erkenntnis zielt und andererseits einer im Diskurs besprochenen Kunst, welche sich im unbegrifflichem ästhetischen Ahnen bewegt, lässt sich ein Grenzpfosten setzen. Wenn man beginnt Eckpfosten einzuschlagen, schärft man die Grenzen des diskursiven Feldes und formuliert gleichzeitig die Mitte des Diskurses prägnanter.

Deutlicher wird die Grenzziehung, wenn wir erneut einen kritischen Blick auf die oben referierte Auflistung von Kunstbezügen werfen, durch die das Theorem „ästhetische Erfahrung“ erläutert wird. Wie in der Summe der genannten Künstler und Gattungen erkennbar, stützt sich der kunstdidaktische Diskurs in der Frage nach ästhetischer Erfahrung neben alltagsästhetischen Beobachtungen größtenteils auf zeitgenössische Kunst. Historische Kunst vor 1900 wird als Auslöser für ästhetische Erfahrung zwar nicht bestritten, bleibt jedoch weitgehend unerwähnt. Erfasst werden die Gattungen Malerei, Objektkunst, Installation, Sammlung/ Spurensicherung, prozessuale und performative Kunst. Ein kritischer Blick ordnet die Summe künstlerischer Positionen jedoch bestimmten Kunstbegriffen zu. Vertreten sind hier also im Wesentlichen solche Kunstwerke, die in hermetischer Weise subjektiv empfundene Weltansichten in Bildwelten andeuten und dem Rezipienten zur perzeptiven Annäherung überlassen. Das ist nicht verwerflich, - es ist aber auch nicht alles.

In einer starken Vereinfachung – welche zwar die Komplexität der Thematik kaum erfasst, aber in ihrer kontrastreichen Vereinfachung erhellend sein kann – habe ich die dem Theorem unterliegenden Kunstbegriffe folgendermaßen umschrieben:

J. Beuys  
A. Oppermann N. Lang R. Horn  
H. AYP I. Kabakov A. Maillol F. E. Walther  
B. Naumann R. Oelze J. Brodwolf  
L. Fischer E. & N. Kienholz  
M. Abramovic Ch. Boltanski

Die Kunst, welche in einen theoretischen Zusammenhang mit ästhetischer Erfahrung gebracht wird,

- ist langsam

Durch die in der Steigerung der Wahrnehmungskomplexität (F. Billmeyer, 2005) wird die Schnelligkeit des alltäglichen Wahrnehmungsmodus´ zugunsten assoziativ-abgleitender „Suchbewegungen“ (G. Otto, 1998) verlangsamt, was M. Seel als „ruhiges Verweilen in der Bewegung eines Augenblicks“ (2004) bezeichnet. Nicht jede Kunst arbeitet so.

- sie verläuft kontemplativ

Fast durchgängig wird als psychischer Zustand ästhetischen Erfahrens das kontemplative „Versunkensein“ (G. Peez, 2002) beschrieben, welches gleichermaßen eine „Nähe zum Tagtraum“ (G. Hard, 2000) als auch den „Zustand tranceartiger Wachheit“ (G. Selle, 1994) aufweise, was in der Summe eine deutliche Nähe zu Formen des religiösen Schauens nicht verleugnen kann.

- und sie ist geprägt durch Sinnlichkeit und Ganzheitlichkeit

„Sinnlichkeit“ meint hier das genussreiche Schwelgen im Bewusstsein der eigenen Wahrnehmung. Es ist auffällig, dass „Sinnlichkeit“ im Sprachgebrauch durchgängig angenehme Empfindungen („Lustempfinden“, G. Peez, 2002) und Dinge (Duftkerzen, Damenunterwäsche...) bezeichnet und damit nur gewisse Bereiche der Kunst erfasst, welche mit solchen Rezeptionsmechanismen arbeitet.

Über diese zweifelsohne dominierenden Formen zeitgenössischer Kunst hinaus existieren jedoch auch andere, widersprechende Kunstbegriffe, welche hier unerwähnt bleiben, wie z.B. Bereiche der Konzeptkunst, des diskursiven Mappings, der politischen Kunst, und andere. Auch Ulrichs konzeptuelle und diskursive Ideenkunst stellt einen deutlichen Kontrast dar, da sie weder langsam, kontemplativ, noch in Sinnlichkeit erfahren wird. Es wird also deutlich, dass die kunstdidaktische Forschung ihren Diskurs über ästhetische Erfahrung auf ein Feld der Kunst stützt, welches insgesamt gesehen weder sonderlich breit noch lückenlos ist. Das im Kontext von ästhetischer Erfahrung beschriebene theoretische Feld hat also durchaus eine Grenze, deren Lage sich durch die Konfrontation mit einem Kontrastmittel, welches das künstlerisch sowie kunstpädagogisch Übliche kontrastiert, darstellen lässt. Die Forschung mit dem hier exemplarisch gewählten Kontrastmittel „Timm Ulrichs“ vermag es also, den diskursiven Nebel stellenweise zu lichten, indem die Fraglosigkeit des Bekannten durch einen Kontrast gestört wird. Diese kalkulierte Störung löst einzelne Strukturen aus dem undeutlichen Nebel heraus

und schafft scharfe Abgrenzungen. Solche Abgrenzungen erscheinen mir unverzichtbar zu sein, wenn wir ein Theorem, wie das der ästhetischen Erfahrung, als Grundlage kunstpädagogischen Denkens und Forschens gebrauchen und auf den Kunstunterricht mit Schülerinnen und Schülern übertragen.

Eine selbstkritische Nachbemerkung: Wenn man eine Darstellung auf maximalen Kontrast anlegt, so verliert man notgedrungen die feinen Grauwerte. Gleiches gilt für den kontrastreichen Vergleich der Erfahrung eines künstlerischen Witzes mit der ästhetischen Erfahrung. Auch hier nivelliert die Gegenüberstellung jene filigranen Ausprägungen, welche das Gesamtbild anreichern. Der scharfe Kontrast ermöglicht es jedoch, solche Strukturen und Bereiche deutlich herauszuheben und darzustellen, die sonst in einem Nebel aus Grauwerten untergehen. Eine Forschung mit Kontrastmitteln ist daher weniger geeignet, um feingliedrige Argumentationen in den Nischen des Faches zu ergründen. Produktiv erscheint ihre Anwendung jedoch, sofern sie als ein ergänzendes Erkenntnisinstrument verstanden wird, um zunehmend unscharfe Diskurse schlaglichtartig zu kontrastieren und somit deren grobe Strukturen wieder sichtbar zu machen.



J. Beuys  
A. Oppermann N. Lang R. Horn  
H. Arp I. Kabakov A. Mailloï F. E. Walther  
B. Naumann R. Oelze J. Brodwoïf  
L. Fischer E. & N. Kienholz  
M. Abramovic Ch. Boltanski

## Literaturangaben

*Der Vortrag ist eine Kurzfassung der beiden nachfolgend aufgeführten Texte, in denen differenzierte Literaturnachweise aufgeführt sind.*

- Schnurr, Ansgar: Über das Werk von Timm Ulrichs und den künstlerischen Witz als Erkenntnisform. Analyse eines pointierten Vermittlungs- und

Erfahrungsmodells im Kontext ästhetischer Bildung. Dortmunder Schriften zur Kunst, Studien zur Kunstdidaktik Bd. 8, Norderstedt 2008.

- Forschen mit Kontrastmitteln. Über die Grenzen ästhetischer Erfahrung. In: Meyer, Torsten; Sabisch, Andrea (Hg.): Kunst Pädagogik Forschung. Aktuelle Zugänge und Perspektiven, Bielefeld 2008, S. 103 – 112.