

**van den Berg, Karen:**

Entfaltete Phänomenalität. Natur als Beobachtungsform in den Arbeiten von Andrea Wolfensberger,

in: Karen van den Berg / Irene Müller (Hrsg.): Andrea Wolfensberger. Zeit-Lupen, Luzern/Poschiavo, Edizioni Periferia,  
2007:

S. 137-143.



## ENTFALTETE PHÄNOMENALITÄT

Natur als Beobachtungsform in den Arbeiten von Andrea Wolfensberger  
Karen van den Berg

### Perspektivierung eines Feldes

»Welche Natur ist es, die wir vor uns selbst schützen wollen?«, so lautet die Leitfrage einer unlängst in der Wochenzeitung *DIE ZEIT* erschienenen Artikelserie zur »Zukunft der Natur«.<sup>1</sup> Diese Frage scheint bezeichnend für eine neue Wendung im Naturdiskurs, denn jenseits der Beschreibung posthumaner Katastrophenszenarien und der – kaum zu Unrecht – in einer Rhetorik der Beunruhigung geführten Debatte um Gentechnik, Treibhauseffekt und Erderwärmung gilt es zu klären, welchen Begriff von Natur wir eigentlich führen. Nachdem Natur am Ende des 20. Jahrhunderts zunehmend zur politischen und sozialen Angelegenheit wurde und man sie vor allem von ihrem möglichen Ende her dachte<sup>2</sup>, wächst seit einigen Jahren wiederum das Bedürfnis nach einer theoretischen Neubestimmung des Naturbegriffs,<sup>3</sup> einer Neubestimmung, die zugleich immer auch die Selbstverortung des Menschen betrifft.

Die Ansätze in diesem Kontext sind sehr unterschiedlich. Sie reichen von der Einebnung der Differenz zwischen Natur, Mensch, Kultur und Technik – etwa in Ray Kurzweils posthumanistischen Fantasien vom nanotechnologisch getunten Menschen<sup>4</sup> – über die schlichte Rückführung aller technischen Phänomene auf ihren Ursprung in natürlichen Prozessen<sup>5</sup> bis hin zu einem sozialkonstruktivistischen Naturverständnis in der kulturwissenschaftlichen Debatte.<sup>6</sup> Allen Perspektivierungen ist gemeinsam, dass sie nicht länger mit einer starken Differenz von Natur und Kultur operieren. So schreiben etwa die Kulturwissenschaftler Hartmut Böhme, Peter Matussek und Lothar Müller: »Natur ist prinzipiell nicht »an sich« zugänglich, sondern wir haben es immer mit den Formen unserer Erkenntnis zu tun, in denen wir Natur vergegenständlichen und praktisch-technisch manipulieren [...]. Die Natur ist die Geschichte dessen, was die Menschen aufgrund kognitiver, technischer, ästhetischer, religiöser u. a. Modelle eben als Natur entworfen haben. Kurz: Als Natur gilt das, was von ihr gedacht und gewusst wird. Und es wurde zumeist das von ihr »gedacht« und »gewußt«, was man mit ihr praktisch »machen« konnte und wollte.«<sup>7</sup> In diesem Verständnis gibt es »keinen anderen Zugang zur Natur als in den historischen Formen des Wissens von ihr und des Umgangs mit ihr.«<sup>8</sup> Und damit ist »Natur [...] immer eine Funktion menschlicher Praxis und Kultur.«<sup>9</sup>

Im Folgenden werde ich die Arbeit von Andrea Wolfensberger als eine Position innerhalb dieses Feldes deuten und danach fragen, wie hierin Natur bestimmt wird. Dabei suche ich zu zeigen, dass auch in ihrer Arbeit

1 Den Auftaktartikel schreibt Elisabeth von Thadden. Hier heisst es: »Alle reden vom ökologischen Kollaps. Niemand spricht mehr von der Natur. Das ist ein Fehler« (Elisabeth von Thadden: »Im Auge des Orkans«, in: *DIE ZEIT*, 15.02.2007, Nr. 08, zitiert nach der Onlineversion <http://www.zeit.de/2007/08/Klima>, abgerufen am 01.05.2007).

2 Vgl. Bill McKibben, *Das Ende der Natur*, München: List, 1990.

3 Eines der grossen Projekte in dieser Richtung war die von K.M. Meyer-Abich geleitete interdisziplinäre Studiengruppe zur »Kulturgeschichte der Natur« am Kulturwissenschaftlichen Institut in Essen. Vgl. Hans Werner Ingensiep und Richard Hoppe-Sailer (Hg.), *NaturStücke. Zur Kulturgeschichte der Natur*, Ostfildern: edition tertium, 1996 sowie Hans Werner Ingensiep und Anne Eusterschulte (Hg.), *Philosophie der natürlichen Umwelt. Grundlagen – Probleme – Perspektiven*, Würzburg: Königshausen & Neumann, 2002.

4 Vgl. Ray Kurzweil, *Homo S@piens. Leben im 21. Jahrhundert – Was bleibt vom Menschen?* Köln: Kiepenheuer & Witsch, 1999 und Donna Haraway, »Ein Manifest für Cyborgs«, in: Dies., *Die Neuerfindung der Natur: Körper, Text, Metapher*, Frankfurt a.M.: Campus, 1995, S. 73–97.

5 Hierfür kann die Kunst von Olafur Eliasson als Beispiel gelten, auf die später noch verwiesen wird (siehe S. 141). Vgl. Madeleine Grynsztejn et al., *Olafur Eliasson*, London: Phaidon, 2002.

das, was man Natur nennen könnte, niemals abzuziehen ist von dem, was die Beobachtung entwirft; auch für Wolfensbergers Arbeiten ist eine »Ontologie des Beobachtens« charakteristisch, um einen Begriff des chilenischen Biologen Humberto Maturana zu benutzen.<sup>10</sup> Sie entwickelt eine Perspektivierung, in der die Beobachtung (und wohlgermerkt nicht der/die Beobachter/in!) »ontologisch primär« gegenüber »dem Objekt«<sup>11</sup> ist. Entscheidend dabei ist jedoch, dass die Künstlerin gleichwohl abrückt von dem gerade in der ökologischen Debatte vorherrschenden Anthropozentrismus (den man einen Anthropozentrismus mit verkehrten Vorzeichen nennen könnte, weil der Mensch zur Ursache aller Probleme der Natur wird, einer Natur, die sich angeblich besser selbst überlassen bliebe). In Wolfensbergers Arbeiten – und das möchte ich im Folgenden entlang einiger Arbeiten und Vergleiche zu anderen Künstlern erörtern – steht am Ende nicht das menschliche Subjekt im Zentrum. Anders als in der Romantik und im Idealismus, wo sich der Mensch mit all seinen unergründlichen Empfindungen angesichts der Natur immer wieder selbst begegnet, kreist Wolfensbergers Ontologie der Beobachtung nicht um das menschliche Selbst. Ihre Arbeiten lassen sich vielmehr als klare Absage an den Anthropozentrismus und als Hinwendung zur Phänomenalität natürlicher Prozesse und Organisationsmuster lesen. Diese Phänomenalität gilt es zu verstehen und anzuerkennen, sie wird gedehnt, exponiert und einer medial geformten Betrachtung unterzogen, um zu verstehen, was Leben organisiert.

#### Sonnenläufe und sinnliches Ermessen

In einer ihrer ersten grossen Installationen, die Andrea Wolfensberger im Rahmen der Ausstellung *Artefact* 1988 realisierte, liess die Künstlerin eine etwa 10 cm breite Bienenwachslinie in Wände und Boden eines alten Giessereigebäudes ein. Diese Linie zeichnete den Weg des Sonnenpunktes nach, der am 24. Juni durch ein Kaminloch in der Decke einfiel und im Tagesverlauf an Wänden und Decke entlang wanderte. Während der Ausstellung beschrieb die Sonne inzwischen eine ganz andere Bahn, so dass der an sonnigen Tagen durch das Deckenloch herab fallende Lichtkegel nicht direkt aufs erste Hinsehen mit der Wachslinie in Verbindung gebracht werden konnte. Ein wichtiger Effekt des gelb leuchtenden, quer durch den Raum verlaufenden Bienenwachsstreifens bestand denn auch zunächst darin, die vom oxidierten Giessereisand braun gefärbte Halle in zwei Zonen zu teilen, so dass beim Überschreiten der Wachslinie am Boden immer die jeweils andere Seite eine völlig neue Qualität erhielt. Durch dieses Ansprechen der leiblichen Empfindung und der körperlichen Orientierung wurde man ständig herausgefordert, seinen Standpunkt zu ändern und die eigene Verortung im Raum immer wieder neu auszuloten. Die wie eine Intarsie aus gespeichertem,

6 Als einer ihrer Protagonisten im deutschsprachigen Raum kann etwa Hartmut Böhme gelten; vgl. Hartmut Böhme, »Wer sagt, was Leben ist? Die Provokation der Biowissenschaften und die Aufgaben der Kulturwissenschaften«, in: *DIE ZEIT*, 49/2000, S. 41–42 und Hartmut Böhme, *Natur und Subjekt*, Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 1988.

7 Hartmut Böhme, Peter Matussek und Lothar Müller, *Orientierung Kulturwissenschaft. Was sie kann, was sie will*, Reinbek bei Hamburg: Rowohlt, 2000, S. 119–120.

8 Ebd. S. 120.

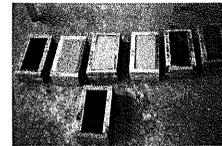
9 Ebd. S. 121.

10 Vgl. Humberto R. Maturana, »Ontologie des Beobachtens. Biologische Grundlagen des Selbstbewusstseins und des physikalischen Bereichs der Existenz«, in: Ders., *Biologie der Realität*, Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 1998, S. 145–319 (hier: S. 145).

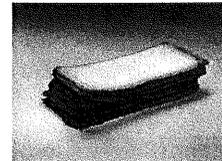
11 Ebd.



88.12



90.26–90.19



EVA HESSE  
Model for Augment and Aught  
1969

Latex auf Baumwolle, 11,4 x 21,6 cm  
Privatsammlung New York

© The Estate of Eva Hesse.  
Hauser & Wirth Zürich London.  
Aus: Bill Barrette (ed.): *Eva Hesse  
Sculpture, Catalogue Raisonné*,  
New York: Timken Publishers  
1989, S. 190.

12 Vgl. zu Eva Hesse die umfangreiche Dokumentation von Lucy Lippard, *Eva Hesse*, New York: New York University Press, 1976.

13 Vgl. hierzu in diesem Band die Beiträge von Irene Müller und Sarah Schmidt S. 119ff. u. 129ff.

14 Fritjof Capra, *Das neue Denken. Aufbruch zum neuen Bewusstsein*, Bern: Scherz Verlag, 1987, S. 152–153; zitiert in Andrea Wolfensberger, *La danza degli storni*, Rom: Istituto Svizzero di Roma, 1991, o. S.

geronnenem Licht wirkende Wachslinie brachte dabei Energie, Leben und Zeitlichkeit mit ins Spiel und entwarf so vor dem Hintergrund des Giessereieifens und der dunklen, verlassenem Industriearchitektur zugleich einen vielfältig symbolisch und sinnlich aufgeladenen Bedeutungsraum; einen Raum, der den Zusammenhang zwischen Leben, Energie, Tod, Vergänglichem und Wiederkehrendem offen gestaltete und in dem der Sinn künstlerischer Einbringungen auch darin zu bestehen schien, der Vergänglichkeit durch die Präsenz des Sinnlichen zu trotzen.

Bereits in dieser Arbeit sind drei Thematiken angelegt, die auch in den folgenden Jahren zentral bleiben: erstens der immer wieder sinnlich zu ermessende Standpunkt der Betrachtung, zweitens das Erfassen der Phänomenalität energetischer Prozesse, Ordnungen und Zustände und deren Bedeutung für die Organisationsmuster natürlichen Lebens, und drittens das Betreiben der künstlerischen Praxis als Widerstand gegen die Zeitlichkeit allen Daseins, bzw. als ein Eintreten in eine entfaltete Gegenwart, wie sie sich auch in fernöstlichen geistigen Praktiken erschliesst.

#### Autopoiesis und die prekäre Organisation von Leben

In den Arbeiten der folgenden Jahre entwickelt Andrea Wolfensberger eine ganz eigene spröde Poesie. Weitere Wachobjekte, die in ihrer Anmutung zuweilen an die merkwürdige Unbestimmtheit der Plastiken von Eva Hesse erinnern<sup>12</sup>, aber auch die Videos, die nun entstehen, zeigen immer deutlicher eine Ästhetik, welche auf spezifische Weise das Unvollkommene und Widerspenstige natürlicher Phänomene mit einer Ahnung von Ordnungsprinzipien verbindet – und, ohne jede Verklärung, Organisationsmuster des »Seins als solchem« (Martin Heidegger) andeutet.

In diesem Sinne beschäftigt sich die Künstlerin beispielsweise in einer Serie aus Fotografien, Filmen und Videos mit dem Phänomen der am winterlichen Himmel Roms allabendlich »tanzenden« Vogelschwärme<sup>13</sup>. In einer diese Arbeiten dokumentierenden Publikation *La danza degli storni* zitiert Wolfensberger den Physiker und Systemtheoretiker Fritjof Capra, der in seinem 1987 erschienen Buch *Das neue Denken* schreibt: »Für Newton bestand die Materie aus grundlegenden Bausteinen, alle aus derselben materiellen Substanz. Bei Einstein ist Masse eine Form von Energie, und Materie besteht aus Energiemustern, die sich ständig ineinander umwandeln. [...] Obwohl die Physiker sich darin einig sind, daß alle Energie ein Maß von Aktivität ist, kennen sie keine Antwort auf die Frage: Was ist da eigentlich aktiv?«<sup>14</sup> Das Phänomen der schwärmenden Stare, die sich über den Dächern Roms zu Tausenden sammeln, um sich wie zu Strömungsbildern und organischen Gebilden zu formen, wirft genau diese Frage auf. Um jenseits der Schönheit und des Sensationellen dieses Schauspiels Beobachtungen zu ermöglichen,

fertigte die Künstlerin eine Schwarz-Weiss-Negativ-Kopie ihres Filmmaterials. So sind die Vögel nicht mehr direkt zu erkennen und die Frage nach dem Sinn und dem Ursprung des Naturereignisses stellt sich noch radikaler. Was die Künstlerin an den schwärmenden Staren zu interessieren scheint, ist nicht das Erhabene, Schöne und Spektakuläre (zumindest nehmen ihre Bilder dies durch ihre Schlichtheit weitestgehend zurück), sondern zunächst das abstrakte Konstatieren eines unabschliessbaren Formenreichtums der Natur. Es bleibt zu fragen: Warum bewegt sich hier überhaupt etwas? Wie kommunizieren die Vögel in der Masse? Welche Bedeutung kommt dem einzelnen Lebewesen zu? Zeigt das Geschehen selbstorganisationale Prozesse?

#### Performativität und riskante Perspektivierungen

Eine ähnliche Thematik wie die Serie *La danza degli storni* zeigt auch das 1993 entstandene Video *Wassergang*. Hier nimmt die Künstlerin mit einer Unterwasserkamera, die sie hinter sich herzieht, ihren eigenen Gang durch einen Fluss auf. Dabei fängt die Kamera die an den Gummistiefeln aufsteigenden, wirbelnden Blasen ein. Die um 50 Prozent verlangsamten Bilder erinnern durchaus an die Formationen der Vögelschwärme. Doch kommt hier ein performatives Moment neu hinzu, wie Annette Schindler schreibt: »Während sie die Videokamera hinter sich herzieht beziehungsweise am Körper trägt, kämpft die Künstlerin gegen die Kraft des Flusses an.«<sup>15</sup> Am Ende des fast 19-minütigen Videos treibt die Kamera fort, weil die Künstlerin in der Mitte des Flusses durch die immer stärker werdende Strömung zu Fall kommt. Die Bilder werden neben dem Ton der unter Wasser brodelnden Blasen begleitet von einer dissonanten Folge elektronischer Pfeiftöne. Diese deuten Harmonien immer nur an. Die leicht verstörende, versetzte Rhythmik der elektronischen Sounds, die Ernst Thoma komponierte, und die wechselnden Bilder der wirbelnden Blasen erzeugen den Eindruck eines brüchigen, stets gefährdeten Kontinuums, das denn am Ende auch tatsächlich abreisst. Das performative Moment des Gangs durch den Fluss, bei dem die Künstlerin sich nicht nur fiktiv selbst aufs Spiel setzt, thematisiert dabei wiederum die Gefährdung der eigenen Position.

Das Moment des Sich-Selbst-Riskierens wird in der etwa zehn Jahre späteren Videoarbeit *Naus* nochmals verstärkt. In den auf neun Prozent der ursprünglichen Geschwindigkeit verlangsamten Aufnahmen schwimmt die Künstlerin mit der Kamera in der Hand auf ein Tankschiff vor der ägäischen Küste zu. Durch den enormen Wellengang und die Strömung gerät nicht nur der Horizont des Bildes ins Wanken; vielmehr spürt man beim Ansehen des Videos die unruhigen Schwimmbewegungen; hier wird das Führen der Kamera selbst eine äusserst gefährliche Angelegenheit.

93.17



05.01



15 Annette Schindler, »Andrea Wolfensbergers«, in: *Sikart. Lexikon und Datenbank des Schweizer Instituts für Kunstgeschichte* (<http://www.sikart.ch/artikel%5C40058333.pdf?PHPSESSID=44bc6f73fcec00d1ac4a461e24f8bdf5>, abgerufen am 01.04.2007).

99.12



04.01 | S. 26

16 Eine Anspielung auf Barnett Newmans Bilderserie »Who's Afraid of Red, Yellow and Blue«.

17 Rousseau behauptete etwa, die Zähmung des Haustiers gereiche ihm zum Nachteil und zur Schwäche und betrachtete zivilisatorische Errungenschaften als unnötige Dinge. »Der Mensch im Gesellschaftszustand« war ihm zufolge schwach und seiner »angeborene Freiheit« beraubt (vgl. Jean-Jacques Rousseau, *Abhandlung über den Ursprung und die Grundlagen der Ungleichheit unter den Menschen* (1755), Stuttgart: Reclam, 2003). Die Möglichkeit, in diesen von ihm ausgemalten »natürlichen Zustands« zurückzukehren, hielt er allerdings für ausgeschlossen.

#### »von den hereinbrechenden Rändern«

Das Naturthema wird von Andrea Wolfensberger nie ohne symbolische Konnotationen und den Zusammenhang mit kulturellen Praktiken behandelt. Hierauf weisen nicht nur Titel wie *blauer Mohn* und *who is afraid of yellow*<sup>16</sup> hin, sondern auch die Beobachtungsgegenstände: So gilt der Fluss als Symbol für die Grenze zwischen Leben und Tod oder als das Sinnbild für die permanente Veränderung, die Videos von Berglandschaften zeigen deutlich Anklänge an die Landschaftsmalerei und die photorealistischen Malereien nach den Nahaufnahmen eines herbstlichen Gartens können als Sinnbild der Vergänglichkeit gesehen werden. Immer wieder werden Anklänge an Mythologien oder, wie im Falle der blauen Blume (*blauer Mohn*), an romantische Topoi deutlich.

Doch geht es dabei gerade um den Bruch mit dem Heroischen und Erhabenen, also mit all dem, was der romantische Blick auf Natur erzeugt. Auf der vor einer Berglandschaft im Wind wehenden blauen Mohnblume im Video *blauer Mohn* landet irgendwann eine dicke, hässliche Fliege und die Blüte biegt sich im Wind so sehr, dass sie aus dem Bild immer wieder verschwindet. Die Natur ist hier nicht das Schöne schlechthin, auch nicht die Gegenwart besseren Zuschnitts oder der Inbegriff des Authentischen. Sie erscheint nicht als das Wilde und einzig Unverfälschte im Sinne einer – selbst nach Rousseau – zu kurz gedeuteten Ökoromantik.<sup>17</sup> Viel eher geht es um unterschiedliche Transformationen von Technik, Natur und Medien.

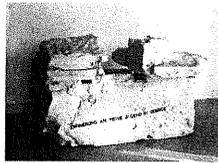
So auch in der monumentalen Installation eines Pflanzenvorhangs in der Züricher Kantonalbank. Anders aber als etwa in den Arbeiten von Olafur Eliasson, der Ende 1990er Jahre mit Mooswänden, künstlichen Regenträumen, Wasserfällen und Wasserstrudeln auf sich aufmerksam machte, und damit die klassische Unterscheidung zwischen »physis« und »techn«, zwischen Natur und Menschenwerk, als historisch erscheinen liess, bzw. Technik und Natur auf die gleichen energetischen Prozesse zurück führte, geht es bei Wolfensberger darum, unterschiedliche Aspekte von so genannten natürlichen Phänomenen einer medial geformten Beobachtung zu unterziehen. Die Objekte und Bilder werden durch Grösse – wie im Falle des Pflanzenvorhangs und der zugehörigen Wandmalerei in der Kantonalbank – in einer gesteigerten Gegenwart exponiert. Der Akzent liegt bei Wolfensberger darauf, eine Beobachtungsarena bereitzustellen und den Blick zu inszenieren. Auf diese Weise scheinen Ordnungsmuster und symbolische Bedeutungen auf oder das Gezeigte wird durch Verschiebungen von Zeit und Grössenrelationen unvertraut gemacht.

Gleichwohl aber verweigern sich die Naturbilder von Andrea Wolfensberger einer Betrachtung, die nur ihr Selbst spiegeln will und in der Natur

die unabgeglottene Tiefe des Subjektes erkennt – also das Enigmatische, noch Ausstehende schlechthin. Selbst die Malereiserien *was uns blüht* von 2003 und *von den hereinbrechenden Rändern* von 2006, die auf der Basis von Videostills entstanden, welche die Künstlerin im Garten ihrer Mutter aufnahm, verschlossen sich als Projektionsflächen. Zwar deuten sie die Tradition und Ästhetik derjenigen Naturbilder an, in denen es um das über seine Hinfälligkeit trauernde Ich geht. Je näher man jedoch vor Bilder wie etwa *Sternmagnolie* hintritt, desto mehr versperrt sich das Motiv und ein alles andere als delikater Pinselduktus tritt in den Vordergrund. Im Falle der neuesten Malereien steigert sich diese Optik in einen Effekt, der an Bildschirmstörungen erinnert.

Natur erweist sich hier als etwas, das Schönheit nur im modus potentialis anklingen lässt, aber zugleich die Beobachtung immer auch irritiert. Gerade durch das Moment der Verlangsamung, das Wolfensberger in fast all ihren Videoarbeiten benutzt, oder die Idee des Stillstellens von Prozessen und der Ausdehnung der Gegenwart scheint das sonst Selbstverständliche von Bewegungsabläufen und physikalischen Prozessen plötzlich wie eine Verweigerung von Sinn und Kausalität.<sup>18</sup> In dem Video *Bach*, in welchem die Künstlerin an einem aus digitalen Einzelaufnahmen zusammengesetzten meterlangen Schwarzweissphoto eines Bachs wiederum mit der Kamera entlang fährt, wird dies besonders deutlich: Man hört das Plätschern des Wassers und das Bild bewegt sich, aber das Wasser erscheint als erkaltete Masse. Der mediale Blick erzeugt Verfremdungseffekte und macht uns die Welt unvertraut und doch gewinnen wir gerade hierdurch einen neuen Blick auf die Phänomene.

Im Video *YOYO* ist dieser Effekt auf die Spitze getrieben. Das Tempo des Films, welcher den Yoyo spielenden Sohn der Künstlerin zeigt, ist bis auf 10 Prozent seiner Ursprungsgeschwindigkeit reduziert. Die Tonebene erhält dadurch etwas geradezu Monströses. Und der in seinem Spiel mit der Schwerkraft bekannte Bewegungsablauf erscheint plötzlich vollkommen losgelöst von jeder vertrauten Optik. Die kindlichen Bewegungen, das soziale Moment, die Interaktion mit der Kamera usw., die bei normaler Geschwindigkeit mit in den Blick geraten würden, verschwimmen. Durch die verzerrende Dehnung der Bewegung erschliesst sich jedoch eine ganz andere Wirklichkeitsebene. In der zeitlich enfalteten Phänomenalität des Geschehens deutet sich an, dass die Welt eine der Wahrnehmung unerschlossene Substantialität zu haben scheint, die unabhängig von unseren Praktiken und »Weisen der Welterzeugung« ist.<sup>19</sup> Gleichwohl aber macht die verschwommene Optik bewusst, dass eben diese Substantialität doch nur durch jene medialen Welterzeugungsmassnahmen zur Darstellung gebracht werden kann.



JOSEPH BEUYS  
Erinnerung an meine Jugend  
im Gebirge. 1977  
Wachs, Fett, Zollstock, Eisen,  
Ölfarbe, 103 x 167 x 117 cm  
Photo: Jochen Littkemann  
Aus: Heiner Bastian (ed.), *Joseph  
Beuys. Skulpturen und Objekte*,  
München: Schirmer Mosel 1988,  
S. 214.

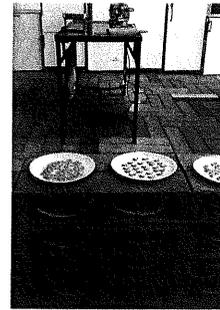
S. 42 | 03.02



07.02

18 Ein Verfahren, das an die  
frühen Arbeiten Bill Violas erinnert;  
vgl. David A. Ross und Peter  
Sellars, *Bill Viola, Ostfildern:*  
Hatje/Cantz, 2003.

19 Unabhängig also von einer  
radikal konstruktivistischen Sicht-  
weise. Vgl. hierzu: Nelson Good-  
man, *Weisen der Welterzeugung*,  
Frankfurt a.M.: Suhrkamp, 1984.



DAN PETERMAN  
61th Street Bottlecap Pasta /  
Accessoires to an Event. 2001  
Nudeln, Recyclingplastik, Kühl-  
schränke, Installationsansicht  
2. Berlin biennale, Berlin  
Courtesy Klosterfelde, Berlin.  
Aus: Uta Grosenick & Burkhard  
Riemschneider (eds.), *Art Now.  
137 Artists at the Rise of the New  
Millenium*, Köln: Taschen 2002,  
S. 384.

20 Vgl. hierzu: Fernando Groener  
und Rose-Maria Kandler (Hg.),  
*7000 Eichen Joseph Beuys*, Köln:  
Wallther König, 1987.

21 Vgl. hierzu: *Dan Peterman*,  
Hrsg.: Kunsthalle Basel / Nr. 17,  
Basel: Schwabe, 1998.