

Bernd Clausen

Strukturelle Audiovisualistik

Grundlagen einer Ästhetischen Feldforschungⁱ

1. Das Modell der Strukturellen Audiovisualistik

1.1 Genese und Begriffsbestimmung

Mit dem Begriff der Strukturellen Audiovisualistik wird ein neues Forschungsfeld etabliert, das sich aus den beiden Disziplinen Kunst und Musik sowie der Qualitativen Feldforschung (vgl. Lueger 2000) zusammensetzt, wobei Kunst und Musik unter dem Baumgartenschen Verständnis von Ästhetik zusammengefasst werden: „Das Ziel der Ästhetik ist die Vervollkommnung der sinnlichen Erkenntnis als solcher“ (Baumgarten 1750, § 14).

In der Verschmelzung von Ästhetik und Feldforschung entsteht nun der Begriff der Ästhetischen Feldforschung als Methode einer Strukturellen Audiovisualistik. Das Erkenntnisinteresse der Strukturellen Audiovisualistik liegt im ästhetischen Erleben und damit dem Erreichen einer Vorstufe ästhetischer Erfahrung. Diese Art der Wahrnehmung steht im Gegensatz zum rein kognitiven Erfahren z.B. durch eine Beschreibung erlebter Vorgänge. Strukturelle Audiovisualistik verzichtet auf Schriftsprache und bedient sich der beiden Assoziationsfelder Bild und Ton, um das Fremdeⁱⁱ strukturell zu begreifen. Als Impuls zur Bewusstwerdung eigener rezeptiver Prozesse verbindet sich mit der Strukturellen Audiovisualistik gleichzeitig eine erzieherische Dimension.

In seiner *Aesthetica* §556 beschreibt Baumgarten das Zusammenkommen verschiedener Einzelaspekte, die ein Gegenstand enthält. Je dichter diese Elemente zusammengefügt sind, „umso bedeutender [sei] die ästhetikologische Wahrheit“. Jenes stimmige Zusammensein von logischer und ästhetischer Wahrheit, das hier mit „ästhetikologisch“ umschrieben ist, ist Anliegen der Strukturellen Audiovisualistik. Die Wortwahl „strukturell“ bezieht sich daher nicht auf einer im engeren wissenschaftstheoretischen Sinne Implementierung *strukturalistischer* Überlegungen, sondern stehen – wie eingangs erwähnt – die Strukturen von Gesehenem und Gehörtem und deren inneren und äußeren Zusammenhänge im Vordergrund.

2. Grundvoraussetzungen einer Ästhetischen Feldforschung

2.1 These 1: Wissenschaft als Kunst (Paul Feyerabend)

In den 80er Jahren entfaltete Paul Feyerabend auf der Basis der Rieglschen Kunsttheorie analog eine Theorie und Geschichte der Wissenschaften und zeigt, dass allgemein akzeptierte Differenzierungsmerkmale wie z.B. die Überprüfbarkeit wissenschaftlicher Resultate ihre Gültigkeit nur innerhalb bestimmter *Denkstile* haben.ⁱⁱⁱ Im 1981 gehaltenen Vortrag „Wissenschaft als Kunst“ (Feyerabend 1984) exemplifiziert er an verschiedenen Kunststilen jene kontextgebundenen Begrifflichkeiten. Nachdem er z.B. die Antike als Beispiel bemüht, kommt Feyerabend hinsichtlich des Verständnisses von Wahrheit zum Schluss:

[...] die erste Bedingung, die wissenschaftlich orientierte Denker einer sachhaltigen Darstellungen auferlegen wollen, ist, daß sie sich abstrakter Begriffe und Beweise (Argumente) aufgrund der für diese Begriffe geltenden Gesetze führen muß. Die Bedingung führt nicht „die“ Wirklichkeit ein, auch nicht „die“ Wahrheit, höchstens eine neue Wirklichkeitsauffassung, also einen neuen Stil, und sie wird außerdem in den von denselben Denkern gepriesenen Fächern nur selten erfüllt. (Feyerabend 1984, 71)

Ähnlich zieht Feyerabend für den Aspekt der Überprüfbarkeit das historische Beispiel des Galileo Galilei heran, um die Gebundenheit objektiver Sachverhalte (Messergebnisse) an einen „Glaubensakt“ zu zeigen. (Feyerabend 1984, 73-76)

Er beschließt seine Ausführungen mit neun Thesen, von denen die achte auf die neunte als Summe der vorangegangenen die Titelthese von der „Wissenschaft als Kunst“ hinführt.

Achtens: Die Wahl eines Stils, einer Wirklichkeit, einer Wahrheitsform, Realitäts- und Rationalitätskriterien eingeschlossen, ist die Wahl von Menschenwerk. Sie ist ein *sozialer Akt*, sie hängt ab von der *historischen Situation*. [...] „Objektiv“ ist sie nur in dem durch die historische Situation vorgegebenen Sinn: auch Objektivität ist ein Stilmerkmal [...] (Feyerabend 1984, 78-79)

Ein solches Verständnis wird in deutschen wissenschaftstheoretischen Diskursen kaum rezipiert, gilt Feyerabend selbst doch als Querulant, dessen Gedankengänge im weitesten Sinne wohl nachvollziehbar, aber in einer rational geprägten Welt fehl am Platze scheinen.^{iv} Für das hier darzustellende Konzept jedoch bieten die Thesen Feyerabends den Ausgangspunkt zu Überlegungen einer Ästhetischen Feldforschung. Bevor sie für unsere Überlegungen verfügbar gemacht werden können, muss noch ein rascher Blick auf das Verständnis von sinnlicher Erkenntnis geworfen werden.

Huber (2001) machte bereits auf Hasse (1993) aufmerksam und fasste dessen Verständnis zusammen:

Ästhetisches Erkennen ist demnach weniger auf das argumentative Herleiten, Belegen und Überzeugen angelegt, sondern vielmehr auf das nachfühlende Verstehen. Es steht für das „Andere der Erkenntnis“, für Emotionalität und sinnliche Erfahrung.

Besonders Zur Lippe diskutierte bereits 1987 in seinem umfangreichen Buch „Sinnenbewusstsein. Grundlegung einer anthropologischen Ästhetik“ weit umfangreicher die Facetten nicht nur einer „Ästhetischen Hermeneutik“, sondern ebenso Erscheinungsform und Dynamik sinnlicher Arbeit in historischen und gegenwärtigen Kontexten, vorwiegend ausgehend vom Sehen.

Nach Strassel (1994) ist unabdingbare Voraussetzung des ästhetischen Erkennens „das Erlernen des absoluten Gelten-Lassens von Subjektivität als alleiniger Erkenntnishaltung“ (zitiert nach Huber 2001). In der Anerkennung der Subjektivität, die seit Geertz 1987 zur Handlungsmaxime der modernen Ethnologie wurde und damit die bis dahin sicher zu sein scheinende Objektivität in der Beschreibung anderer Kulturen als das Selbst-Schreiben des Forschers demaskiert, liegt die wichtige Prämisse einer auf sinnlicher Erkenntnis beruhenden Ästhetischen Feldforschung.

2.2 These 2: Kunst als soziale Handlung

Kunst wird in unserem Zusammenhang verstanden als soziale Handlung und Teilnahme an gesellschaftlichen Prozessen. Die Begriffe Teilnahme, Partizipation und Feldforschung, mit denen zeitgenössische Kunstproduktion ihre ästhetische Praxis erweitert hat, verweisen auf ihre Herkunft aus der Wissenschaft, besonders auf das Fach Ethnologie. Sie führen künstlerische Arbeit in die Nähe und zur Kommunikation mit sozialen Gruppen und zur Einmischung in Wohn- und Lebensformen, zur Gestaltung von Stadtteilen und zur Kritik am offiziellen politischen Handeln.

Von der Entwicklung der zunehmenden Diffusion und Überlappung pädagogischer und gesellschaftlicher Bereiche (Kade 1997, 30) ist auch die Kunst- und Musikpädagogik betroffen. Verstärkt präsentieren etwa Künstlerinnen und Künstler in Ausstellungen wie der ‚documenta X‘ 1997 in Kassel kunst- und musikpädagogische Tätigkeiten als Kunst (vgl. Peez 1999). In der Forschungspraxis gibt es Mischformen, die in unterschiedlicher Intensität z.B. ethnografisch-explorative mit kunst- und musikpädagogischen Intentionen verbinden.

Ebenso wird von einem erweiterten Musikbegriff ausgegangen und zwar nicht nur im engeren innermusikalischen (etwa in der Analogie von Ausführendem und Produzierendem oder dem Moment des Zufälligen versus Komponiertem als Ästhetik der Neuen Musik etc.), sondern auch im integrativen, die Künste übergreifenden Sinne. Aus quantitativer Perspektive bestimmt sowohl das *Erklingende* in einem metrischen Rahmen als auch Zufälliges jenen erweiterten Musikbegriff. In qualitativer Dimension sind damit sowohl Äußerungen der menschlichen Stimme (somatisch) als auch materiale (organonale^v) musikalische Ereignisse gemeint. Der polyästhetische Dialog

zwischen Musik und Kunst findet statt im Sammeln, im Erforschen und Erklären von Strukturen sowie in der Aufbereitung des Materials für eine wiederum ästhetische Dokumentation.

2.3 Zusammenfassung

Mit jenen zwei Thesen haben wir die Voraussetzungen für eine wissenschaftlich verstandene Ästhetische Feldforschung geschaffen, die Wissenschaft als Kunst im Sinne Feyerabends versteht, Überschneidungen zulässt und Objektivität als Stilmerkmal^{vi} oder – im Sinne Strassels – als rein individuell empfundene Gewissheit determiniert. Das Erkenntnisziel ist ein sinnliches. Die Methode ist eine mit ästhetischen Mitteln durchgeführte Feldforschung. Nach unserem Verständnis gehören Forschungsprojekte dieses Typs zum Kernbereich medienethnografischer, subjektorientierter Forschung: Der Focus liegt auf der Dokumentation, Analyse und Interpretation von Aneignungsprozessen, ästhetischen Ausdrucksformen, Symbolisierungen und kommunikativen Prozessen, die bei Kindern und Jugendlichen und Erwachsenen beim eigenaktiven Umgang mit handhabbaren Medien beobachtet werden können. Hierfür sind explorative Forschungsmethoden geeignet, die sich in der Feldforschung bewährt haben: Teilnehmende Beobachtung, Bild- und Tondokumente- sowie Dokumentenanalysen und eventuell zusätzliche Leitfaden-Interviews. Offenheit und Flexibilität im Einsatz der Mittel sind besonders wichtig, um die Eigendynamiken beim Produktionsprozess nicht zu stören.

3. Ästhetische Feldforschung als Methode

3.1 Herstellungsverfahren Ton

Die europäische Musikethnologie verfolgte seit ihren Anfängen in den 1880er Jahren das Ziel, andere Musiken zu sammeln und aufzuzeichnen nicht mit dem Ziel, die Musik nachzuspielen, sondern um sie der Analyse und dem Vergleich zugänglich zu machen. Max Peter Baumann siedelt die Arbeitstechniken in den drei zeitlichen Dimensionen Vergangenheit, Gegenwart und Zukunft an und entwickelt anhand dieser vorläufigen Trennung sieben unterschiedlich Interessenmodelle (Interaktions-, Tradierungs-, Gruppen-, Identifikations-, Kommunikations-, Verhaltens- und Artefaktmodell), die für eine musikethnologische Feldforschung relevant sein können. Die Aufnahme von Musik spielt dabei eine wichtige Rolle, aber auch die Dokumentation mit Hilfe von Video oder Fotografie. Das damit verbundene Erkenntnisinteresse verfolgt den kulturellen Vergleich ebenso wie die reine Dokumentation angesichts schwindender, so genannter genuinen Musikkulturen. Gegenwärtig muss sich die Musikethnologie in den zahlreichen Entwürfen von Kultur wissenschaftstheoretisch neu verorten, denn das Parameter des Vergleichs wird in zunehmendem Maße obsolet.

Bild und Ton werden bereits seit längerer Zeit zusammen verwendet, um die Mehrdeutigkeit von Klang, den rituellen Zusammenhang des Gespielten, Gesungenen oder Getanzten nicht allein durch die Beschreibung, Fotografie oder Zeichnung festzuhalten. In der Kombination von Video mit rein akustischer Aufnahmetechnik entsteht Dokumentationsmaterial, dessen Interpretation oder Notierung (z.B. Tanznotation) ein genaueres Abbilden ermöglicht und etwa für die Analyse musikalischer Strukturen verfügbar macht.

Für unseren Zusammenhang geht es im Assoziationsfeld Musik nicht um die Aufzeichnung komponierter Musik, sondern um das auditiv ausgerichtete Begreifen der Umgebung. Das Spektrum reicht vom einzelnen Geräusch (mit strukturellen Eigenschaften wie Klangfarbe, Länge, Dynamik) bis zu zeitlich strukturierten Abfolgen von Geräuschen.

3.2 Herstellungsverfahren Bild (Subjektorientierte Forschung)

Ähnlich wie die Geschichte der Geräusch- oder Tonaufzeichnung, zeigt die Geschichte der Fotografie ähnliche Entwicklungsmuster. Walter Benjamin bemerkte recht früh, dass mit dem Ablichten die Frage nach der Aura des Abgebildeten in den Vordergrund rückt. Darüber hinaus

berührt die ethnologische Fotografie die Frage nach dem Authentischen und damit auch dem Wahren (vgl. etwa Edward S. Curtis). Dieser Diskurs ist bis heute ungebrochen und gewinnt durch die Neuen Medien eine neue Qualität und Quantität (Daniels 2002).

So liegt die besondere Qualität des Einsatzes der Fotografie vor allem in der Reduktion auf Momenteindrücke, in der emotional starken Wirkung einzelner Bilder, in der Darstellung räumlicher Kontexte, in projektiven Verfahren (z.B. Fotobefragung), als Stimulus bei narrativen Interviews. Im Vordergrund steht die Idee, Fotografien nicht nur als Beleg- und Illustrationsmaterial und in biografischen Fotointerviews einzusetzen, sondern Jugendliche und junge Erwachsene – im Sinne einer subjektorientierten Forschung – zu ermuntern und zu befähigen, eigene Fotoaufnahmen zu machen.

Ansätze und Verfahren zur Interpretation von fotografischem Bildmaterial sind bisher nur ansatzweise entwickelt worden (Problem der qualitativen Empirie), da in der Vergangenheit Fotografien nur illustrierend, zur Stützung, selten zur Differenzierung von Ergebnissen (verbalsprachliche Texte) genutzt wurde (Barthes 1989, Flusser 1999).

3.3 Versuchsanordnung

Im Folgenden soll die grundsätzliche Arbeitsweise der Ästhetischen Feldforschung kurz dargestellt und in einem zweiten Schritt an einem Beispiel näher ausgeführt werden.

Was die Auswahl des Feldes betrifft, wird zwischen Makro- und Mikrofeld unterschieden. Ein Makrofeld ist ein großförmiger Komplex, der institutionell und/oder inhaltlich definiert ist. In der Arbeitsform unterscheiden wir zwischen home-zone und private-zone. Die Arbeit in der home-zone beschränkt sich auf Organisation und ggf. nötige Konfliktbewältigungen. Sie dient dem Erfahrungsaustausch der Teilnehmer untereinander und folgt einem festgelegten Zeitplan. Die Supervision seitens der Projektleiter innerhalb der home-zone folgt der zentralen Prämisse von der

Bewahrung der unbedingten kontextuellen Autonomie der einzelnen Teilnehmer. Das bedeutet, dass die ästhetischen Prozesse zu keiner Zeit zu beeinflussen sind.

Obgleich sich im Miteinander der Gruppe bereits die private-zone entwickeln kann, beschreibt die eigentliche private-zone die Momente der Sammlung der Erlebnisse in privatissime. Die Medien werden vorab festgelegt. In der Regel bleibt die Videodokumentation davon ausgeschlossen, da zu sehr der Zeitverlauf im Vordergrund steht bzw. die Fokussierung der Wahrnehmung durch die Linse unserer Ansicht nach die Sicht für die Umgebung einschränkt. Verbindlich indes ist die Führung eines Logbuches. Die Form ist dabei nicht festgelegt; es kann Zeichnungen genauso wie Texte oder eingeklebte Materialien enthalten.

3.4 Makrofeld: Theater. Ein Beispiel

In einem Pilotprojekt entschieden sich die Organisatoren in der Auswahl des Makrofelds für das Bielefelder Theater, das vor einer zweijährigen umbaubedingten Schließung das Stück „Amerika“ des Komponisten Haubenstock-Ramati von 1966 inszenierte. Die räumlichen Bedingungen waren durch den in den Entwurf des Bühnenbildes integrierten teilweisen Abriss der Art Deco Verschalung des Zuschauerraumes besonders. Gewährsmann war der Theaterpädagoge, der die administrativen Zugänge erleichtern sollte bzw. die Vorabverhandlungen mit Intendant, Dirigent und Regisseur führte. Nach einer ersten Begehung der Räumlichkeiten trennten die Studierenden Mikrofelder heraus, die sie als Gegenstand ihrer ästhetischen Feldforschung bestimmten. Da das Erfahrungsinteresse die subjektive Begegnung ist, obliegt die Binnenauswahl allein den Teilnehmern. Die Auswahl der Mikrofelder stand in unmittelbarem Zusammenhang mit der anstehenden Inszenierung des Kafka/Brod Stückes und betrachtete nie allein das Theater als Institution und Komplex verschiedener Einzelbereiche (Orchester, Tischlerei etc.). In diesem Pilotprojekt durchdrangen sich inhaltliche und institutionelle Ebene, weil das Theater als eine Art Chamäleon betrachtet wurde, das sich je nach anstehender Produktion in bestimmter Weise

verwandelt. Aus der Rolle des Zuschauers/-hörers, der ein Stück neues Musiktheater goutiert, konnten sich die Teilnehmer allerdings kaum befreien.

Das ausgesuchte Mikrofeld (ein Koffer, Markierungen, Orchesterproben etc.) wurde über einen Zeitraum von sechs Wochen erkundet. Neben den üblichen Medien wie Schreib- und Zeichenzeug wählten die Teilnehmer entweder eine Fotokamera oder ein akustisches Aufnahmegerät, um ihre Erlebnisse abzubilden. Die Erlebnisse dieser Expeditionen schlugen sich außerdem in der Abfassung eines Logbuchs nieder.

Die gesammelten Daten wurden in einer Nachbereitungsphase in der private-zone aufbereitet. Der Einsatz computergestützter Gestaltungsmittel war erwünscht. Eine öffentliche Dokumentation der audiovisuell gewonnenen Erfahrungen im Makrofeld beschloss die Arbeit.

Neben grundsätzlichen Erfahrungen der Feldforschung (Widerstand des Feldes, Ver- bzw. Gebote etc.), die sich vor allem in den Logbüchern wieder finden, spiegeln die Endprodukte eine ästhetische Erschließung, in deren Vordergrund die Auseinandersetzung mit den Inhalten und Strukturen des Mikrofeldes zeigen. Eine Videoinstallation zeigt in rascher Abfolge von Fotos einer Orchesterprobe gemischt mit Kommentaren des Dirigenten und der Musiker und dokumentiert die Erschließung der Musik Haubenstock-Ramatis. Eine weitere Bilderfolge dokumentiert den Weg des Koffers und schlägt damit den Bogen zwischen dem Inhalt des Kafkastückes und dem Produktionsort Bühnenwerkstatt. Tote Fliegen, die sich aus einem Glas über eine auf einem Sessel ausgebreitete US-Fahne ergießen, waren kombiniert mit in Proben aufgezeichneten Geräuschen einer Fliegenklatsche. Der Bezug war einerseits einem Leitmotiv der Inszenierung inhärent, wollte aber andererseits auf gegenwärtige politische Ereignisse verweisen.





4. Fazit

Das Konzept der Ästhetischen Feldforschung wurde ursprünglich vor dem Hintergrund einer transkulturellen Erziehung (vgl. Clausen 2004²) entwickelt, um Fremderlebnisse nicht allein auf kognitivem Wege anzueignen, sondern die Möglichkeit zu schaffen, ästhetisch auf das Erfahrene zu reagieren. Damit hat die Strukturelle Audiovisualistik eine unmittelbar pädagogische Implikation. Hier kommt dem Aspekt der Verwunderung eine wesentliche Bedeutung zu. Während in der Vergangenheit die Diskurse eurozentristisch vereinnahmend verliefen (vgl. Greenblatt 1994; Waldenfels 1997), weil sie auf eine Wissensvermehrung ausgelegt waren und der eigenen kulturellen Verortung dienten, ist von einem ästhetisch-produktiven Respons eine andere Erfahrungsqualität zu erwarten. Das Potenzial von Verwunderung mag in einer Umgebung mit bekannten oder relativ unbekanntem Chiffren zwar unterschiedlich sein, verfehlt aber seine grundsätzliche Funktion als Impulserlebnis in keinem Falle. Doch anstatt auf kognitivem Wege die Erlebnisse zur Erfahrung werden zu lassen, sind die Werkzeuge in der Strukturellen Audiovisualistik andere bzw. steht am Ende ein ästhetisches Produkt, das die Begegnung mit anderen Strukturen subjektiv ästhetisiert. Das wäre nicht nur ein angemessener Umgang mit dem so genannten Fremden, sondern auch eine Schulung des Sinnenbewusstseins (Zur Lippe 1987). Das am Beispiel des Theaters exemplifizierte Modell einer Ästhetischen Feldforschung müsste sich in einem zweiten Versuch in einer fremderen Umgebung beweisen, dort, wo Strukturen und Chiffren, d.h. die auditiven und visuellen Erlebnisse keine unmittelbare Verknüpfung mit Gewusstem ermöglicht. Ob sich dann die Ergebnisse sowie der Arbeitsprozess selbst signifikant unterscheiden von Resultaten, die in bekannterer Umgebung entstanden, wird erst nach einer Reihe von in dieser Art und Weise durchgeführten Projekten zu erkennen sein.

Literatur

Barthes, Roland. 1989. Die helle Kammer. Frankfurt/M.

Baumann, Max Peter. 1998. Ethnomusikologie. Forschungsziele, Gegenstand, Methoden. <http://www.uni-bamberg.de/~ba2fm3/Ethnomusikologie.htm> Download vom 26.8.2004.

Baumgarten, Alexander Gottfried. 1750. Aesthetica. Nachdruck Hildesheim 1960.

Brenne, Andreas. 2003. Ressource Kunst: "Künstlerische Feldforschung" in der Primarstufe – Qualitative Erforschung eines kunstpädagogischen Modells. Dissertation. Frankfurt/M.

Clausen, Bernd. 2003. Das Fremde als Grenze. Augsburg.

Clausen, Bernd. 2004. Das dauerhafte Vergnügen, das Diverse zu fühlen. In: Lebendige Phantasie. Bielefelder Schriften zur Ästhetischen Erziehung, Bielefeld.

- Clausen, Bernd. 2004². Transkulturelle Musikpädagogik. Entwurf einer Musik(en)pädagogik In: Clausen, Bernd, Hg. Lebendige Phantasie = Pendulum. Bielefelder Schriften zur Ästhetischen Erziehung, Bd.1. Bielefeld, 139-145.
- Daniels, Dieter. 2002. Kunst als Sendung. München.
- Dewey, John. 1934 (1980). Kunst als Erfahrung. Frankfurt/M.
- Feyerabend, Paul. 1984. Wissenschaft als Kunst. Frankfurt/M.
- Flusser, Villem. 1999. Für eine Philosophie der Fotografie. Berlin.
- Geertz, Clifford. 1987. Dichte Beschreibung. Frankfurt/M.
- Greenblatt Stephen. 1994. Fremde Besitztümer. Berlin.
- Greenblatt, Stephen. 1995. Schmutzige Riten. Frankfurt/M.
- Grünewald, D.; Legler, W.; Pazzini, K. J., Hg. 1997. Ästhetische Erfahrung. Seelze.
- Hasse, Jürgen. 1993. Heimat und Landschaft. Über Gartenzwerge, Center Parcs und andere Ästhetisierungen. Wien.
- Huber, Andreas. 2001. Die Angst des Wissenschaftlers vor der Ästhetik. In: Forum Qualitative Sozialforschung (Online-Journal), Vol. 2, No.2.
- Kade, Jochen. 1997. Vermittelbar/ nicht vermittelbar: Vermitteln: Aneignen. Im Prozeß der Systembildung des Pädagogischen. In: Lenzen, Dieter; Luhmann, Niklas, Hg. Bildung und Weiterbildung im Erziehungssystem. Frankfurt/M.
- Kämpf-Jansen, Helga. 2001. Ästhetische Forschung. Wege durch Alltag, Kunst und Wissenschaft. Köln.
- Lueger, Manfred. 2000. Grundlagen qualitativer Feldforschung, Frankfurt/M.
- Strassel, Jürgen. 1994. Vier Plätze in Barcelona: zum Erleben ästhetischer Umwelten. In: Die Erde. Zeitschrift der Gesellschaft für Erdkunde. 125 (4). Berlin, 243-260.
- Waldenfels, Bernhard. 1997. Topographie des Fremden. Frankfurt/M.
- Wuggenig, Ulf. 2002. Kunst und Feldforschung. Projektorientierung und Praxisbezug in den Neuen Kulturwissenschaften. In: Engel, Uwe, Hg. Praxisrelevanz der Methodenausbildung. Sozialwissenschaftliche Tagungsberichte, Band 5. Bonn, 199-213.
- Zur Lippe, Rudolf. 1987. Sinnenbewusstsein. Hamburg.

ⁱ Der Aufsatz ist meinem Kollegen, Freund und Mitdenker Lothar Kräussl gewidmet.

ⁱⁱ Das Fremde wird hier einerseits verstanden in seiner in den 90er Jahren verstärkt geführten Diskussion um „das Eigene und das Fremde“, andererseits als kulturelle Differenz. (Vergleiche dazu Clausen 2003 und 2004.)

ⁱⁱⁱ Bereits in „Against Methods“ (1974) und „Science in Free Society“ (1978) wurde jene wissenschaftskritische Grundhaltung deutlich.

^{iv} Vergleiche dazu seine eigene, in Klammern gesetzte Bemerkung am Ende des Aufsatzes „Wissenschaft als Kunst“. Feyerabend 1984, 78.

^v Von *opyavov*=Werkzeug.

^{vi} Vergleiche Feyerabends neunte These.