

020 / 100

05-2013

von hundert ————— 20

- 3—7. Berlin Biennale / Epilog ————— *Seraphine Meya*
6—Honoré Daumier / Max-Liebermann-Haus ————— *Christoph Bannat*
7—Art of Conversation / PSM Galerie ————— *Ory Dessau*
8—The Feverish Library (continued) / Capitain Petzel — *Volkmar Hilbig*
10—Günter K. / KW ————— *Naomie Gramlich*
12—Karl Horst Hödicke / Berlinische Galerie — *Anne Marie Freybourg*
14—Ina Weber / Haus am Waldsee ————— *Elke Stefanie Inders*
15—Lehre Spezial / Einführung ————— *Andreas Koch*
16—Lehrwege ————— *Einer von hundert*
18—10 Thesen zur Arbeit an einer Hochschule — *Peter K. Koch*
19—Schissige Kunstamseln ————— *Christoph Bannat*
20—Koordinaten des Kunststudiums ————— *Philipp Simon*
22—Gespräch über die Lehre ————— *A. Koch, C. Bannat, J. Blank, P. Koch*
28—Anspruch an die Lehre ————— *Barbara Buchmaier*
30—Kunstlehrer am Rande des Wahnsinns ————— *Elke Stefanie Inders*
32—Eine Liste von hundert ————— *Verdienstmöglichkeiten in der Lehre*
33—Lehre und noch was anderes ————— *Hermann Gabler*
34—Alles für die Kunst / arte ————— *Christina Zück*
36—Eine Absage ————— *Andreas Koch*
38—Fünf einfache Regeln für die Malerei ————— *Ekkehard Mall*
39—wo ich war ————— *Esther Ernst*
42—Between appropriation... / Kunstamt Kreuzberg — *Anna-Lena Wenzel*
43—Martin Kippenberger / Hamburger Bahnhof — *Thomas Wulffen*
44—Ungersabriss / IBA 87 ————— *Stephanie Kloss*
46—Tagebuch ————— *Einer von hundert*
48—Ein Presstext von hundert ————— *Peter K. Koch*
49—Onkomoderne ————— *Christina Zück*
52—Subjektive Lebenszeitachse ————— *Eine Beschleunigung von hundert*

Lehre-Spezial

Impressum

Redaktion Barbara Buchmaier und Andreas Koch (Herausgeber und VisdP)
Redaktionstreffen Barbara Buchmaier, Andreas Koch, Christoph Bannat, Joachim Blank, Thomas Wulffen
Kontakt info@vonhundert.de, www.vonhundert.de
Satz und Layout Büro für Film und Gestaltung
Druck Alpha Copy und Europrint (Umschlag)
alle Rechte bei den Autoren, Künstlern und Fotografen
erscheint 05/2013 im Redaktion und Alltag Verlag
Auflage 120 + 50 ap (author proof) + 10 cp (café proof)
liegt aus in folgenden Cafés Bonanza Coffee Heroes, Schädel+Sattler, Lass uns Freunde bleiben, L 21,
Hackbarths, Marketta, Café Lois, Joseph Roth Diele, Café e Chioccolata
zu beziehen bei Pro qm, Buchhandlung Walther König im Hamburger Bahnhof und an der Museumsinsel,
Bücherbogen Savignyplatz, do you read me?!

Die Meinung der einzelnen Textbeiträge wird
nicht zwingend von der Redaktion geteilt.

Fotonachweis

- 3–5 alle Fotos: <http://multiplosdearte.com/>
6 Honoré Daumier, Köpfe von Cunin und Odier, Foto: Christoph Bannat
7 Ausstellungsansicht, Foto: Andreas Schlaegel, Courtesy PSM Gallery
8 Ausstellungsansicht, Arbeit von Anouk Kruithof „Enclosed Content Chatting Away in the Colour Invisibility“,
Foto: Volkmar Hilbig
10–11 Günther K., Bilder aus dem Katalog „Margret – Chronik einer Affäre“, erschienen bei Walther König, Köln, 2012
12 Ausstellungsansicht, Foto: Kai-Annett Becker, K. H. Hödicke „West-Side-Drive-Squeegee“, 1973
© VG Bild-Kunst, Bonn 2012, Foto: Kai-Annett Becker, Sammlung Berlinische Galerie
13 K. H. Hödicke „Chinese American Restaurant“, 1974, © VG Bild-Kunst, Bonn 2013, Leihgabe Helmut Wietz
Porträt K. H. Hödicke, Foto: Kai-Annett Becker
14 Ausstellungsansicht Ina Weber, Courtesy Haus am Waldsee
15 Illustration Andreas Koch
16 www.udk.de, www.kh-berlin.de, www.staedelschule.de, www.adbk-nuernberg.de, www.kunstakademie-duesseldorf.de
19 Zeichnung Christoph Bannat
20–21 Genrebilder aus dem Internet
22 www.adbk.de, www.staedelschule.de, www.freie-kunstschule.de
26 www.hfk-bremen.de
28 www.staedelschule.de/institut_fuer_kunstkritik.html, www.kunstimkontext.udk-berlin.de,
29 www.kh-berlin.de/index.php5?groupID=18&Action=showGroup, www.kunstakademie-karlsruhe.de/index.php?id=60
30 Edvard Munch „Der Schrei“, 1910, Munch-Museum Oslo
33 Rob Scholte „Mastercard“, 1986, 175 × 175 cm, Acryl auf Leinen
34, 35 Stills aus der Sendung „Alles für die Kunst“, © arte, 2013
36 www.hfbk-hamburg.de/de/aktuell/stellen,
37 www.kh-berlin.de/index.php5?pageID=6&groupID=5&group_pageID=6&Action=showGroupPage
39–41 alle Fotos: Esther Ernst
42 Sebastian Denz „SCENE 12, Ben Thé (FS Smith Stop)“, Geneva 2007, Courtesy Kunstamt Kreuzberg/Bethanien
43 Martin Kippenberger „Einer von Euch, Unter Euch, Mit Euch“, Portrait Martin Kippenberger
(Übermalung mit Wasserfarben von Jochen Krüger), 1977, Offsetlithographie auf Papier, 59,5 × 42 cm
© Estate Martin Kippenberger, Galerie Gisela Capitain, Köln
44–45 alle Fotos: Stephanie Kloss
46 Porträt Michael Krebber, Foto: Brill (www.uhustrust.com), Deutsche Bank Kunsthalle, Fotos: Markus Heine,
47 2 × Andreas Koch, Foto: Henrik Rauch, Titel aktuelle frieze d/e,
Marius Babias, Direktor Neuer Berliner Kunstverein, Foto: Andrea Stappert, 2013,
Astrid Mania, Foto: Zsu Szabó
49–51 Fotos: Christina Zück
52 Relationale Lebenszeitachse unter Einbezug des subjektiven Zeitempfindens mit der Annahme,
dass jedes Jahrzehnt ungefähr anderthalb mal schneller zu vergehen scheint, als das jeweilige davor.



Revolutionäres Scheitern

/ Die 7. Berlin Biennale – Epilog

Die 7. Berlin Biennale ist gescheitert. So schrieben es viele große deutsche Zeitungen im Sommer 2012 und auch die Kunstwelt war sich selten so einig.

Die Biennale in Berlin letztes Jahr nahm den Anschein einer Kulmination des Trends der politischen Ausstellungen und Biennalen in den letzten Jahren. Artur Żmijewski, der Kurator rannte offene Türen ein, mit der Forderung nach Aufstand und Revolution. Doch ging er zu weit?

Die 7. Berlin Biennale war über jede historische und politische Sensibilität erhaben und das war es, was letztlich die vielen Hoffnungen auf ein Aufrütteln der Kunst(welt) so enttäuschte.

Kunst sollte zu Politik werden, um die verbreitete Wahrnehmung zu verweigern, was im Kunstraum geschehe sei generell „fake“ und ohne Wirkung, wie die Co-Kuratorin Joanna Warsza im Katalog zur Ausstellung schrieb. Die Vermischung der beiden Sphären Kunst und Politik, so zeigte sich, war und ist eine heikle. Und immer wieder erschienen Aktionen der Biennale als viel zu kurz gedacht.

So regte sich allgemeiner Protest, als Martin Zet zur Bücherverbrennung der stark kritisierten Bücher „Deutschland schafft sich ab“ von Thilo Sarrazin aufrief. Der Beigeschmack von nationalsozialistischen Bücherverbrennungen oder Kulturrevolution war zu präsent. Der Philosoph Georges Sorel verurteilte in seiner Suhrkamp-Publikation „Über die Gewalt“ (1981) trotz einem Aufruf zur widerständigen Gewalt die rücksichtslose Art derjenigen, die eine Utopie vor Augen haben und dabei alle Opfer auf dem Weg dorthin als Mittel zum Zweck hinnehmen. Eine Kritik, die auch auf die 7. Berlin Biennale anwendbar ist.

Die „Peace Wall“ von Nada Prlja sorgte ebenso für Aufruhr. Die Mauer, die Ost- und West in der Friedrichstraße teilte, um auf das Gefälle zwischen Arm und Reich aufmerksam zu



machen, wurde von den Bewohnern zum Teil sogar gewaltsam kritisiert. Läden im Ostteil der Friedrichstraße beklagten schwere Umsatzeinbußen durch die Mauer, das Werk verschärfte die Situation also noch. Wieder erwartet man angesichts der ortsspezifischen Geschichte von einer Künstler/in mehr Feinfühligkeit.

Noch einige weitere solcher Projekte, die historische und politische Sensibilität vermissen ließen, fanden statt.

Artur Żmijewski jedoch schwieg zu den meisten Fragen und Vorwürfen beharrlich und verweigerte auch beim Abschlussplenum im Juni in den Kunstwerken die Aussage – oder er verwies auf Joanna Warsza, die höchstes Engagement in der Rechtfertigung zeigte. Besonders aufschlussreich hinsichtlich der Problematik von zu wenig reflektierter Vermengung von Politik und Kunst ist die Einladung der Pixadores Cripta, Biscoito, William und RC aus São Paulo, Brasilien. Mit Pinseln und Farbe bewaffnet klettern die Pixadores durch São Paulo, um mit runenhaften Zeichen ihren Unmut über politische und gesellschaftliche Zustände deutlich zu machen. Die jungen Männer aus den Favelas ohne Perspektiven unternehmen lebensgefährliche Kletterpartien. Sie markieren den letzten unbemalten und besonders weit sichtbaren Fleck an den Hochhäusern der Stadt und präsentieren so auch ihre eigene Macht, Gefahren zu trotzen.

Grundlegend erscheint ein Handlungsdrang zur politischen Aussage, da handeln die einzige Möglichkeit ist, sich zur Wehr zu setzen, Anklage zu erheben, Kritik zu üben, sich zu ermutigen.

Der Import solcher unmittelbaren Aufständigkeit erscheint für die Komfort-Zonen der Berliner Kunstszene als besonders reizvoll, da sie Grenzen von Gesetz und persönlicher Selbsterhaltung übertritt. In einer kolonialistisch anmutenden Geste forderte der westliche Kurator die lateiname-

rikanischen Aktivisten dazu auf, ihren Ausdruck in domestizierter Form in der St. Elisabeth Kirche in Berlin auf zu diesem Zweck aufgespannten Papierbahnen zu zeigen. Den radikalen Pixadores war diese „simulative“ Form selbstverständlich fremd, wobei ihnen die unberührten steinernen Wände der Kirche offensichtlich wesentlich reizvoller als Aktionsort erschienen. Die Kirchenwände wurden also erklimmt und bemalt, worauf die Kuratoren empfindlich reagierten. Der Streit des Kurators mit Cripta endete damit, dass der Pixador Artur Żmijewski mit gelber Farbe übergoss. Das Bild der Auseinandersetzung erschien unter anderem in der brasilianischen Zeitung Folha mit einem Kommentar von Cripta: „Es handelt sich um eine politische Biennale, die das System kritisiert. Die mussten aber das System zu Hilfe holen, um uns zu stoppen. Sie haben uns eingeladen, weil sie unsere „Pixação“ kennen lernen wollten. So, nun haben sie sie kennen gelernt.“

Eine solche Zurschaustellung einer Reaktion auf politische Repression im europäischen Kunstkontext, in dem künstlerische Arbeit weitestgehend unabhängig von politischen Zuständen möglich ist, erzeugt Konflikte. „Postkolonialisierungstheorien“ und „global art“ sind Stichwörter, unter denen solche Konflikte und ihre Vermeidung rege diskutiert werden.

Natürlich erreicht man so „Grenzüberschreitung“, wie es Co-Kuratorin Joanna Warsza in einem persönlichen Interview am 28. Juni 2012 von der Kunst forderte. Doch das Kokettieren mit dem Aufständischen muss sorgfältig bedacht werden. Ob etwas Kunst ist oder nicht, ist nicht die Frage, die man stellen muss. Viel wichtiger ist ein sensibler und respektvoller Umgang mit historisch gewachsenen Schwierigkeiten in der Beziehung zwischen Industrieländern und anderen Teilen der Welt. Übergeht man nämlich den Fakt, dass die Pixadores

allein aus gegebenen Bedingungen ganz anders arbeiten, als beispielsweise ein europäischer Künstler, begibt man sich in die Falle des paternalistischen Gebarens mit kolonialistischer Anmutung. Insbesondere gegenüber Schwellenländern mit starker sozialer Ungleichheit und, trotz Wirtschaftswachstum, kaum Chancen zum sozialen Aufstieg.

Zudem lässt sich anmerken, dass zur Darstellung von sozialem und ökonomischem Druck ein Blick in Berlins Vorstädte gereicht hätte.

Die Forderung, dass Kunst Grenzen überschreiten muss und mit Politik verschmelzen soll, wie man es aus der Pressemappe zur Ausstellung erfährt, hat einen gewissen ideologischen Anspruch. Mit optimistischem Glauben an die Revolution wird durch die Abschaffung der autonomen Kunst eine bessere Welt versprochen. Dass die Optimisten die zerstörerischsten Revolutionen machen, da sie mit der Utopie vor Augen alles andere übersehen, davor warnte schon Georges Sorel. Ebenso ist die Frage nach dem „Danach“ für die wenigsten Revolutionäre dezidiert geklärt. Was macht man nach der Abschaffung der Kunst? Das alte System durch ein neues ersetzen und mit klugen Rechtfertigungen weitermachen wie zuvor?

Das Politische in der Kunst ist ein altes, immer widersprüchlich bleibendes Thema. Zonen der Autonomie und Freiheit sind Räume, die sich zeitgenössische Kunstschaffende immer wieder schaffen, erhalten und dennoch flexibel halten wollen. Der Begriff der Autonomie als ein Ideal künstlerischer Produktion, finanzieller und ideologischer Einflussnahme gegenüber immun, wurde nicht nur seit Schiller vielfältig von Theoretikern reflektiert. Die Freiheit als Grundforderung der Menschen ist hier auch als eine künstlerische Freiheit gedacht, zu tun, zu denken und zu lassen, was man will.

Prekäre Arbeitssituationen, Fördergelder aus der Wirtschaft und von privaten Mäzenen sind eine Realität, in der Freiheit und Autonomie immer auf dem Prüfstand stehen. Trotzdem versucht die Kunst, das Spannungsfeld zwischen Funktion in der Gesellschaft und innerer Autonomie im richtigen Gleichgewicht zu halten. Hannah Arendt schrieb in ihrem Buch „On revolution“ von 1963, dass jede Revolution die Freiheit zum Ziel hätte. Ein Satz der sich ebenso auch auf die Kunst anwenden lässt, sowohl hinsichtlich der allgemeinen, als auch der persönlichen Freiheit.

Unterbrechungen und ideelle Pausen im System ließen immer wieder Utopien denkbar werden oder neue Ideen entstehen. Der stete Tropfen höhlt den Stein und ein stetiger Widerstand sichert ein konstantes Hinterfragen des Ordnungssystems. Ein heraklitisches Hinterfragen, das in seiner unangreifbaren Wiederholung möglicherweise beim Betrachter ankommt. Sowohl die taz als auch die ZEIT schrieben vom Scheitern der 7. Berlin Biennale. Das Scheitern wird häufig und inflationär gebraucht, meist mit einer rein negativen Konnotation, ist jedoch einer genauen Betrachtung würdig. Ist Scheitern revolutionär? Welches kritische Potential hat das Scheitern der 7. Berlin Biennale für das Verhältnis von Politik und Kunst? Carl Jaspers beschreibt in dem Buch „Was ist Philosophie“ von 1971 das Scheitern als „Grundsatz zum Werden des Seins“. Jedes Scheitern im Leben – sei es Krankheit, Verlust oder Schuld – begreift Jaspers als Grenzsituation, die dem Leben Antrieb verleiht. Grenzsituationen, in denen



Neues geschaffen wird und Fortschritt entsteht. Das Scheitern der Berlin Biennale für das Publikum und die Kunstwelt war fulminant und löste Empörung aus. Dieses Scheitern war also möglicherweise der Beginn des Weges zum Werden des Seins der Kunst. So mancher Journalist nahm das Scheitern der Berlin Biennale zum Anlass, klarzustellen, was er von Kunst erwartet. Es wurde deutlich, wie wichtig gerade die Freiheit der Kunst für diese Zeit ist, in der nicht nur die Wirtschaft und die Politik zu scheitern scheinen. Ziele konnten definiert werden, neue Utopien und man klärte auch, was man vermeiden will in der Kunst. Möglicherweise hätte die Berlin Biennale auch ein Erfolg werden können, hätten die Kuratoren ihr Handeln nicht als messianisches Heilsversprechen an die Kunst formuliert, sondern voller Lust ins Leere gehandelt und von vorneherein ihr Scheitern geplant. Das Patentrezept zur Befreiung des Menschen aus seiner selbst verschuldeten Unmündigkeit als „freier“, konsumierender demokratischer Bürger kann es nicht geben – und doch bietet die Kunst in ihrem reflexiven Verhältnis zum System Möglichkeiten der gedanklichen Unterbrechung und Neuformulierung. Der Freiheitsbegriff der Kunst wurde mit dieser Biennale wieder zur erstrebenswerten Vision.

Seraphine Meya



Entmachtete Klumpenköpfe

/ *Honoré Daumier im Max-Liebermann-Haus*

Hogarth, Grandville, Daumier. In Berlin sind sie seltene Gäste. Werden sie gezeigt, muss man hin. Lyon 2009: Die Spezialpolizei sprengt die Wohnungstür, wirft Adlènes Mutter zu Boden, fesselt sie, verhaftet ihn und nimmt sein gesamtes Bargeld mit. Er ist Wissenschaftler am Cern. Cern ist weltweit die wichtigste Forschungsstätte für Teilchenphysik. Drei Jahre später sitze ich mit Marita, meiner Frau, und Adlène auf einem Sportplatzrand bei Lyon. Erschüttert folgen wir seinem Bericht, seiner dreijährigen Haft. Von der Arroganz der Macht, die er am eigenem Leib erfahren musste. Der menschenverachtenden Dummheit der Geheimdienstmaschinerie. Dem Hass des französischen Staatsapparats auf Algerier und den Drohungen, ihn und seine Familie brechen zu wollen. Adlène ist ein schmächtiger intellektueller Wissenschaftler, Mitte 30. Monate nach seiner Entlassung steht er noch immer unter Schock. Drei Jahre, das Urteil hat er angenommen, um aus dem Gefängnis zu kommen. In dem er zeitweise mit psychisch Kranken und Schwerverbrechern saß. Um mit unserer Anwesenheit seine Mutter nicht weiter zu belasten, waren wir hier am Sportfeld. Dass wir vielleicht abgehört wurden, war eher nebensächlich. Marita hatte eine TV-Dokumentation über die veränderte Gesetzgebung nach 9.11. gedreht. Jetzt schrieb sie ein Buch zum Thema. Adlène wurde vorgeworfen, einen Terror-Anschlag im Internet geplant zu haben. Anhand seines E-Mail-Verkehrs wurde er verurteilt. Das Strafmaß entsprach genau der Zeit, die er ohne Verhandlung im Gefängnis war, sodass für den Staat keine „Restschuld“ blieb. Hätte er den Deal nicht angenommen, würde er noch immer im Gefängnis sitzen. Und einen weiteren Zusammenbruch, einen ersten hatte er im Gefängnis, hätte er nicht ausgehalten. In Frankreich ist so ein Justizverhalten rechtmäßig. Nach zwei Tagen Interview waren wir emotional aufgewuscht. Am dritten Tag wusste ich vor Erregung nicht wohin mit mir. Das

bourgeoise Lyon ging mir auf die Nerven. Im Museum dachte ich, mein Gemüt beruhigen zu können. Und sah doch nur bourgeoise, staatstragende Kunst. Mein ins Schwanken geratener Gerechtigkeitssinn nahm all meine Sinne in Beschlag. Wie auf rohen Eiern schritt ich, außer mir, durchs Museum. Arbeiten der klassischen Moderne drangen, wie durch ein umgedrehtes Fernrohr, von weit weg zu mir. Ein Picasso, Stillleben mit Totenschädel. Ein Matta, Vietnam-Motiv, eine B52 wirft Bomben in ein Wohnzimmer. Ansonst nur bourgeoise Verklärungszusammenhänge über drei Stockwerke. Bis plötzlich in einer kaum zwanzig Quadratmeter großen Ausbuchtung Daumiers Deputierten-Büsten der Juli-Monarchie auftauchten. 36 manteltaschengroße Bronzeskulpturen weckten augenblicklich die Hoffnung, dass es für meine aufgewühlten Gefühle eine handfeste Entsprechung, hier in der Innenwelt der Außenwelt, gab und begütigten mich augenblicklich. Skulpturen, die jetzt in Berlin zu sehen sind. Und auch hier haben sie ihre Kraft nicht verloren. Bereits 1951 hatte die deutsche Akademie der Künste die Serie von Parlamentarierköpfen erworben. Die Originale der 1927 in Bronze vervielfältigten Serie stehen im Musée d'Orsay in Paris. Sie sind aus ungebranntem und bemaltem Terrakotta. Doch gerade die Übersetzung in Bronze gibt ihnen etwas Klassisches, gleichzeitig bleiben sie persönlich, entpersonifiziert verklumpt und doch allgemein menschlich. Und sind in jedem Moment immer auch Personen der Zeitgeschichte. In Taschenformat, geschrumpft und verklumpte Männer der Julimonarchie. Gesichter, in die sich die Arroganz der Macht ebenso wie deren Einfältigkeit eingeschrieben hat. Und doch sind sie „auch nur“ alte Männer. Interpretiert von ihrem Kritiker. Klassisch, heißt hier, dass sie noch immer lebendig sind. Geknetet von 1832–35. Streben Giacomettis Skulpturen nach Allgemeingültigkeit, zeigen Daumiers Köpfe Zeitgeschehen. Giacomettis Werke werden durch Ikonografie und seinen Namen zusammengehalten, die von Daumier durch Zeit und die Übersetzung in Bronze. Während Giacometti als Säulenheiliger der modernen Skulptur gefeiert wird, sind Daumiers Skulpturen nahezu unbekannt. Doch seine Arbeiten gehören in den Olymp der Skulpteure. Dass sie oft nur als 3D-Karikaturen gelesen werden, ist eine Schande. Bedenkt man, dass moderne Kunst sich immer auch der Stilmittel der Karikatur bedient hat, kann Daumier getrost als Avantgardist bezeichnet werden.

Christoph Bannat

*Honoré Daumier „Polemiker, Beobachter, Visionär
„Daumier ist ungeheuer!“ (Max Liebermann)“
Stiftung Brandenburger Tor im Max-Liebermann-Haus,
Pariser Platz 7, 10117 Berlin, 2. 3.–2. 6. 2013*

*Marita Nehers Buch „Albtraum Sicherheit“ erscheint im
Mai 2013 im S. Fischer Verlag*



Meaning and Identity

/ „Art of Conversation“ in der PSM Galerie

“The Art of Conversation” was a deconstructive act. Its politics of the author, the fact that you did not really know who the artist in this project was, that it was neither a solo nor a group exhibition, played a significant role and was a disorienting channel from which this both excessive and reductive exhibition was speaking. It relied on a fundamental triad, a close cooperation and true exchange between a curator (Andreas Schlaegel), and an artist (Paolo Chiasera), and between the two of them and another artist (Matthew Antezzo). But the inner exchange between the three was expanding to exchanges with a wide range of artists and artworks. The insistent reciprocity and referentiality produced by “The Art of Conversation” ignored the idea of a fixed distinct individuated identity and acted according to the idea of the relational dialogue-based identity. Following Martin Buber and the I-Thou Relationship, the notion of sustainability and identification was articulated in the exhibition through relationships and exchange (rather than separation and objectification) constantly defining and re-defining them. The intersubjective environment unfolded by the exhibition allows us to even go further and reject the validity of the Cartesian Cogito as the criterion of subjectivity in favor of an inclusive, fluid and interactive mode of perception. (Martin Buber, „Ich und Du“, Gütersloher Verlagshaus, 1999)

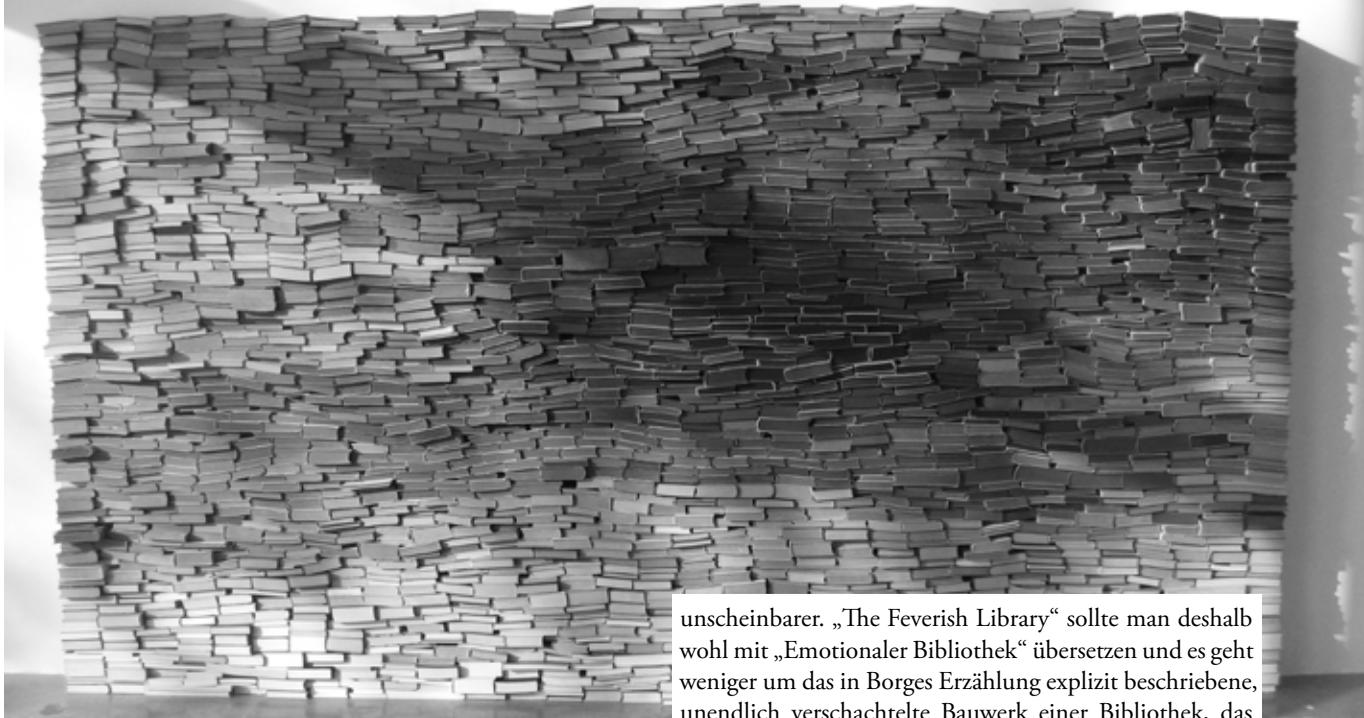
Upon entering the gallery's space one was immediately confronted with Matthew Antezzo's diagonal fountain stripe, crossing the grey concrete floor between two of the space's distant corners. The fountain, as the exhibition's starting point, charged the garage-space of the gallery with characteristics of a grotto, a revelatory geometric cave, sharpening one's awareness and sensibility regarding the possibility of concealed suspended appearances, a revelation event to come. The circulation of the fountain's water made the space chilly

and humid and exposed it to temporality, to eternal present. It also indicated the circulation of referents, and referents of other referents, addressed by Paolo Chiasera's painting, installed free-standing on the far side of the fountain that reflected it. Chiasera's painting depicts numerous of art and architecture works, listed on the approachable backside of the painting: Louise Kahn's Bangladeshi Parliament Building in the capital of Dhaka as the illusionistic background of the painting; in front of it, an open segment of Albert Einstein's summer house in Caputh Germany (designed by Konrad Wachsmann), containing a display of artworks by René Magritte, Louise Lawler and Riccardo Previdi (among others.) Despite the medial difference between Chiasera's painting and Lawler's photography, both artists deconstruct the singularity of the work of art, as a separate unit of meaning, but if Lawler's project is analytic and critical, the practice of Chiasera (together with Schlaegel and Antezzo) is existential, practical as much as imaginary.

The position of the curator was ostensibly inhabited by Schlaegel, but if the artist worked like a curator, then the curator in this constantly changing role-play is also the artist. The curator, the verbal factor of “The Art of Conversation”, the concept articulator who makes a text out of all the external and internal, is in fact the artist; the artists, the creative agencies, are the curators; the conversation between the work of art and its actual surroundings is also the conversation between the work of art imaginative inner components, all these structured indeterminacies promoted an uncommon discussion regarding meaning and identity, both inherent and projected, textual or contextual, essential or performative, generative yet deconstructive.

Ory Dessau

„The Art of Conversation“ kuratiert von Paolo Chiasera und Andreas Schlaegel, Ausstellungsdesign Matthew Antezzo
PSM Gallery, Straßburger Straße 6–8, 10405 Berlin
2. 11.–15. 12. 2012



Bibliophile im Glaskasten

/ *The Feverish Library (continued)* bei Captain Petzel

Es gibt sicher nicht wenige Museen, die die Galerie Captain Petzel um deren Räumlichkeiten in der Berliner Karl-Marx-Allee beneiden. Als im Winter 2013 dort die Ausstellung „The Feverish Library (continued)“ präsentiert wurde, dürfte sich eines manchen Neid nicht auf die architektonische Hülle beschränkt haben. Kurator Matthew Higgs hatte hier Werke mehr oder weniger bekannter Künstler versammelt und ihm war es gelungen, den leider gar nicht so häufig anzutreffenden Fall zu inszenieren, dass die Ausstellung mehr vermittelte als die Summe ihrer Einzelteile. Viel mehr!

Matthew Higgs berief sich beim Ausstellungstitel auf Jorge Luis Borges, jenen reaktionären Demokratieverächter, bibliophilen Weltbürger-Philosophen und genialen Dichter, der schon erblindet, Direktor der argentinischen Nationalbibliothek wurde und dem Umberto Eco in „Der Name der Rose“ als blindem Bibliothekswächter Jorge von Burgos ein höchst kritisches, aber gleichermaßen auch ein etwas ehrfürchtiges Denkmal setzte. In der Erzählung „Die Bibliothek von Babel“ vereint Borges alle Bücher, die jemals geschrieben wurden und jemals geschrieben werden, bestückt diese Bibliothek aber auch mit einer Unmenge „sinnloser“ Bücher, die aus unendlich vielen Variationen von Buchstaben- und Zeichenkombinationen entstanden sind. Der Mensch, alt und grau werdend in dieser Bibliothek, ist angehalten, ohne Hast nach den sinnvollen Büchern zu suchen und sich dabei einen eigenen individuellen Filter, einen Kanon zu schaffen. Diese 1941 veröffentlichte Erzählung thematisiert damit also schon den zunehmenden Verlust an kultureller Überlieferung durch die relevanzbewertenden Trefferlisten der digitalen Suchmaschinen. Im Internetzeitalter konzentriert sich unsere Wahrnehmung auf das durch die Selbstreferenzialität der Suchmaschinen immer wichtiger werdende „Wichtige“ und das Leise wird immer leiser, das Zarte und Unscheinbare immer

unscheinbarer. „The Feverish Library“ sollte man deshalb wohl mit „Emotionaler Bibliothek“ übersetzen und es geht weniger um das in Borges Erzählung explizit beschriebene, unendlich verschachtelte Bauwerk einer Bibliothek, das durchaus als analoger Vorläufer des Google-Imperiums betrachtet werden kann, sondern um das emotionale Verhältnis zum Buch in seiner haptischen Form. Wie schön ist die Vorstellung, dass allein das Erlebnis, ein papiernes und gebundenes Buch in der Hand zu halten, unserem Gehirn jenen Emotionsschub verleiht, um das betriebsame Suchen durch das entspannte Stöbern zu ersetzen. In der Ausstellung wird die Idee des Buches und der Bibliothek, mit all ihren konzeptuellen Konnotationen, ihren kulturellen Verwurzelungen und ihren individuellen Facetten nicht gefeiert, sondern – viel bescheidener – in Erinnerung gerufen. Nicht jede der ausgestellten Arbeiten befasst sich explizit mit dieser Problematik, sondern sie breiten alle ihre eigene Geschichte aus, die ohne „das Buch“ so nicht hätte erzählt werden können. Der Kurator hat sich sehr weit zurück genommen und überlässt es den Kunstwerken, eher nebenher den uns durch die Bücher geschenkten Reichtum zu zeigen. Nun kann man darüber streiten, ob ein Mehr an didaktischer Hilfe der Ausstellung gut getan oder ob das der visuellen Magie von Ort und Augenblick mehr geschadet hätte. In dieser Frage dürften sich Für und Wider die Waage halten.

Am Eingang empfängt den Besucher die soziale Skulptur „Sha‘at‘nez“ von Clegg & Guttmann, deren alttestamentarischer Titel die „Verschiebung“, sprich Verstreuung der Bibliothek Sigmund Freuds in alle Welt beklagt und gleichzeitig auch die „displaced person“ Sigmund Freud meint. Der kleine Turm aus neuzeitlichen Billigbuchregalen, gefüllt mit Kopien von Büchern der ehemaligen Freudschen Bibliothek, überzeugt nur bedingt und hatte sicher seinen großen Auftritt im Wiener Sigmund Freud Museum. Hier bildet die Installation nur den Auftakt zu zwei sehr guten Arbeiten mit Bezug zu dem Wiener Psychoanalytiker. Olaf Nicolai ließ den Text „Trauer und Melancholie“ von Freud erstmals ins Arabische übersetzen und publizierte davon ein Buch, organisierte dazu Radiosendungen und Webstreams im Westjordanland sowie in Israel und musste feststellen, dass Sigmund Freud dort, selbst an Universitäten, völlig

unbekannt ist, ja Nicolai selbst wurde für Sigmund Freud gehalten. Die Videoinstallation dazu zeigt deutlich die Diskrepanz zwischen der Bedeutung, die man in der westlichen Welt psychischen Mechanismen schenkt und der Relevanz solcher Themen in Palästina, wo Besitzfragen als elementare Lebensfragen dominieren. Ein Höhepunkt der Ausstellung ist eine Fotoarbeit (die Original-Kohlezeichnungen werden kaum noch auf Reisen geschickt) aus Robert Longos Freud-Zyklus. Kurz vor der Flucht Sigmund Freuds aus dem nationalsozialistischen Österreich fotografierte Edmund Engelmann dessen Wohn- und Arbeitsräume. Diese Schwarz-Weiß-Aufnahmen ohne Blitzlicht wurden heimlich und unter der Gefahr der Entdeckung durch die die Wohnung überwachenden Nazis gemacht und sind allein daher schon eindringliche Dokumente mit hohem Symbolwert. Robert Longo wurde 1998 auf diese Fotos aufmerksam und es entstanden großformatige Kohlezeichnungen voller geisterhafter Atmosphäre, halluzinatorischer Bedrohung und dunkler Monumentalität. Die bei Capitain Petzel gezeigte und von Longo selbst gefertigte Fotoarbeit nach einer dieser Kohlezeichnungen zeigt Freuds Bibliothek wie ein im letzten Sonnenlicht untergehendes Imperium: expressiv, unwirklich und kaum aus dem visuellen Gedächtnis zu löschen.

Heiterer wirkt dagegen eine auch von außerhalb der Galerie gut sichtbare Arbeit von Anouk Kruithof. Sie sammelte 3.500 Bücher mit farbigem Buchschnitt, meist aus DDR-Produktion für Osteuropa, und stapelte diese mit den farbigen Rändern als Ansichtseite so über- und nebeneinander, dass sich äußerst dekorative Farbverläufe ergeben. Sie zeigt damit, dass die scheinbar wertlose Beute aus Altpapierbeständen oder Trödeläden nicht zwangsläufig zu Trashskulpturen moduliert werden muss, sondern dass diese Funde sich auch in Schönheit verwandeln lassen können. Gleich daneben aufgebaut ist Stephen Prinas Installation „Dom Hotel“ von 1994. Die Arbeit basiert auf dem Monolog einer Figur aus Heinrich Bölls Novelle „Billard um halb zehn“, bei der es um Gewalt, Schuld und der Verstrickung darin anhand der Geschichte einer deutschen Familie von der Weimarer Republik bis ins Nachkriegsdeutschland geht. Dieser Monolog wurde von Prina auf rotes und gelbes Papier gedruckt und wird in Buchform mehrfach in einem mittels seines Grundrisses angedeuteten Raum, der von der Verfilmung des Böll-Textes durch Jean-Marie Straub und Danièle Huillet angeregt ist, präsentiert. Stephen Prina, einer der akribischsten Künstler bei der Umsetzung von Konzeptkunst in Objektkunst, referiert hier über Geschichtsaufarbeitung, Literaturaffinität, europäische Filmkunst und vieles mehr in einem straight designten Display. Individuelle Lebensgeschichte vermischt sich mit Weltgeschichte in Diango Hernandez unendlich trauriger Installation „The Only Book“. In einem bücherregalähnlichen Gestell aus Betonstahl ist eine Erstausgabe von Che Guevaras „la guerra de guerrillas“ eingerödet. Was ist aus revolutionären Idealen geworden? Wie alltagstauglich sind sie, wenn sie betoniert werden müssen, um sie zu bewahren? Wie lächerlich sind heutige sozialromantische Revolutionsattitüden? Hernandez hat den noch immer gern verklärten lateinamerikanischen Praxistest hinter sich; seine Spiegelungen sollten wir ernst nehmen. Poetischer kommt uns Natalie Czech mit ihren schon viel gezeigten „Hidden

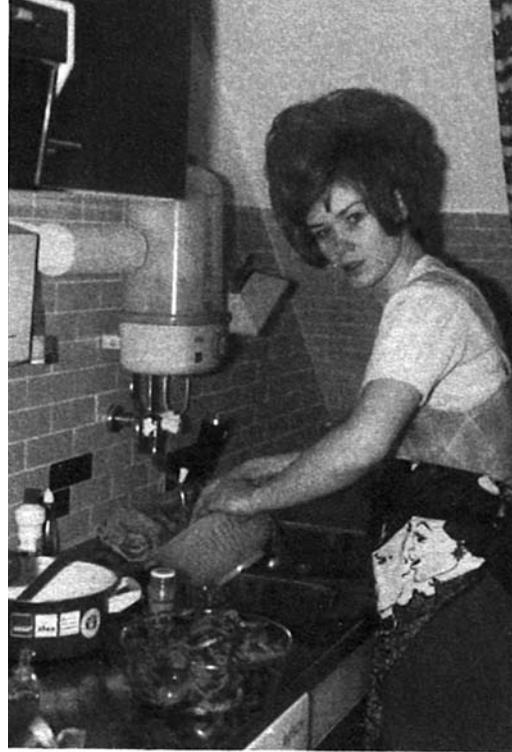
Poems“, bei denen die Buchstabenfolge real existierender Gedichte in mehr oder weniger eng darauf bezogenen Texten gesucht und markiert wird. Die im Alltäglichen versteckte Poesie wird also hervorgezaubert, optisch ansprechend in Szene gesetzt und konzeptionell kontextualisiert. Alles in allem sind das schöne, aber auch etwas überschätzte Kunstwerke. Auf den ersten Blick ziemlich lapidar wirkt eine von zwei in der Ausstellung befindlichen Arbeiten Martin Kippenbergers. Die Installation „Schreber“ ist ein zweiteiliges Objekt, bei dem jeweils eine Buchattrappe vier anderen als Buchstütze dient. Alles ist in einem unangenehmen Gelb gehalten und die Buchrücken tragen Aufschriften wie „Weil ich so dumm bin“ oder „jeden schiefen Gedanken sogleich“. Kippenberger fixiert in seiner genialen Lakonie die Geschichte von Moritz Schreber, Arzt, Pädagoge, philanthropischer Autor und Erfinder der „Schrebergärten“ sowie dessen Sohn Paul Schreber, Jurist, Politiker, Psychiatriepatient und Verfasser des Buches „Denkwürdigkeiten eines Nervenkranken“. Mit Sigmund Freud beginnend gibt es bis heute eine stetig wachsende Flut von Analysen, Kommentaren und Neuinterpretationen dieser Vater-Sohn-Geschichte; Kippenberger hat mit seiner verkürzenden Installation den Horizont weiter geöffnet als manche dickbändige Schrift dazu, aber gleichzeitig das Interesse an tiefgründiger Literaturrecherche geweckt.

Recherchiert hat auch Rachel Khedoori für die Dokumentation „The Iraq Book Projekt“. Die chronologisch erfassten Artikel zum Irakkrieg aus Online-Nachrichten sind einheitlich formatiert in großen Büchern auf vielleicht zehn Tischen präsentiert und nehmen fast das gesamte erste Stockwerk der Galerie ein. Diese Fleißarbeit will wohl die örtlich und zeitlich variierende Rezeption dieser desaströsen Ereignisse aufzeigen, hinterlässt aber den Eindruck einer Alibiveranstaltung gegen schlechtes Gewissen und lässt den Betrachter faktisch kalt. Neugier weckt dagegen „The Complete Works of Barbara Bloom“. Man möchte schon gern wissen, was in den 38 Büchern mit Goldprägung auf dem hölzernen Bücherbord steht. Da es der amerikanischen Konzeptkünstlerin, deren Werke mitunter zu irrationalen Preisen gehandelt werden, in ihrer Feldforschung aber eher um unsere Wahrnehmung geht, werden die ausgestellten Bücher sicher aus Leerseiten bestehen. Oder sind sie ein kleiner Teil von Jorge Luis Borges „sinnlosen“ Büchern?

Eine Ausstellungskritik kann nicht jede Geschichte hinter jedem ausgestellten Kunstwerk besprechen. Die Beispiele sollen genügen, um zu zeigen, dass hier Werke ausgewählt wurden, die trotz qualitativer Unterschiede alle etwas zu erzählen haben, die Zeitgeschichte in eine Geschichte übersetzen, deren Entschlüsselung uns etwas Mühe bereiten, aber eben im Erfolgsfall auch glückliche Momente schenken kann. Und letztendlich ist bei jeder erzählten Geschichte das Buch ein Hauptdarsteller. Das Buch wird als Quelle und Zielpunkt, als A und O, als Errungenschaft der Menschheit zelebriert. Wer kein emotionales Verhältnis zum Buch hat, wird den Mehrwert dieser Ausstellung nicht erfassen können. Wer aber dieses emotionale Verhältnis pflegt, wird den Nachsatz „(continued)“ im Ausstellungstitel dick unterstreichen.

Volkmar Hilbig

„The Feverish Library (continued)“, Capitain Petzel, Karl-Marx-Allee 45, 10178 Berlin, 19.1.–23.2.2013



Vier Monate des Jahres 1970

/ Günther K. in den KW

„Dienstag, d. 15.9.70

Um 17 Uhr 10 vom Hildegardskrankenhaus abgeholt und zur Eifelstr. gefahren. „Oben“ geraucht und Bolz-Pfefferminz getrunken und um 17 Uhr 45 ins Bett gelegt. Vorher 2 Aufnahmen, Lila Pullover. Mit Finger am Kitzler und sie bei mir sachte, alsdann Rückenlage und dann die schöne Speziallage. Es war herrlich. 18 Uhr 05 Ende.“

Kürzlich wurde bei einer Haushaltsauflösung in einem Aktenkoffer die minutiöse Dokumentation einer viermonatigen Affäre zwischen der 24-jährigen Margret S. und dem 39-jährigen Günther K. gefunden. Ihre Geschichte spielte sich 1970 in Köln ab. Er war Chef eines Baumaschinengeschäfts, sie seine Sekretärin. Beide anderweitig verheiratet. Sie trafen sich „oben“ in einer barock-bürgerlich eingerichteten Wohnung oberhalb der gemeinsamen Arbeitsstelle und unternahmen als Dienstreisen getarnte Ausflüge in umliegende Kurorte, um in mondänen Hotels abzusteigen. Günther entwickelte aus dieser Affäre eine Obsession. Er begann Rechnungen der Hotelzimmer, Speisekarten der besuchten Restaurants und abgerissene Kalenderblätter zu sammeln. Mit seiner Schreibmaschine hielt er auf Karteikarten akribisch den Ablauf der Treffen fest. Den Trivialitäten wie der genaue Beginn und das Ende der Verabredungen, das gemeinsame Essen („Rinderschmorbraten“), Getränke („Capi mit MM-Sekt“) folgen in den nächsten Sätzen detailgenaue Beschreibungen des Geschlechtsverkehrs („GV“) wie „Busen, rechts und Kitzler reichlich“ oder „kräftig abgespritzt, sie wollte noch weiter und bewegt sehr kräftig den Unterkörper, jedoch [...] wurde er schlapp“. Günthers Protokollen zufolge verkompliziert sich die Beziehung nach und nach. Die sich langsam einschleichende Normalität und Monotonie werden durch eine ungewollte Schwangerschaft („Eine Ausschabung – Auskrat-

zung ist unumgänglich“), Verdacht des Ehemanns sowie durch Eifersüchteleien von Seiten Margrets mit anschließenden Drohungen, den Beischlaf zu verweigern, zerstört. Besonders dominant in der Sammlung sind die unzähligen Farbfotografien, die den Protokollen beigelegt sind. Nahezu alle zeigen ein und dasselbe Motiv: Margret. Sie wurde bei fast jedem Treffen festgehalten. Im grünen Wildlederkostüm posiert sie in einer Waldlichtung wie ein Model für Herbstmode. Kokett flirtet sie mit leicht geöffnetem Mund mit der Kamera, wenn sie auf der Schreibtischkante sitzt und der kurze Rock den Blick auf die nackten Schenkel freigibt. Günthers Kameraauge erwischte sie jedoch auch ganz unvermittelt: aus der Dusche kommend, mit Schürze am Herd oder mit verwuschelten Haaren noch verschlafen auf dem Fensterbrett sitzend. Diese Schnappschüsse wirken so gewöhnlich, beinahe alltäglich und haben wenig gemein mit einer aufregenden Liebschaft. Vergleichbar mit tausenden von Liebesaffären, ist diese nicht nur durch die Tatsache der Dokumentation und die zufällige Entdeckung, sondern auch durch den herrschenden Ton besonders. Günthers M-Sammlung ist eine obsessive Erzählung, bei der eine eventuelle Wärme der Intimität durch die fotografische Serialität einer Dokumentation mit der fast aufdringlichen Wiederholung Margrets in zahllosen Variationen und durch die Kühle der bürokratisch-sachlichen Berichte getilgt wird. Das Geheimnis ist die Banalität. Der Voyeurismus und die Imagination stecken – wie bei vielen Sex-Fantasien – in der Normalität. Und es macht Spaß, dahinter einen Abgrund zu vermuten. Die Fotos könnten Indizien einer späteren Frauenleiche sein. Die Geschichte des Psychopaten Günther K., der ein wenig die Obsessionen von Karlheinz Böhm in „Peeping Tom“ teilt. Was die Imagination nun mehr provoziert? Das was dutzend-

fach zu sehen ist, das scheinbar Anwesende, Margret, oder das was die Fotografien nicht preisgeben? Denn ein fragmentierter Blick auf Günther ist lediglich in ganz wenigen Bildern und nur als Geistererscheinung im Spiegel zu erhaschen. Zum Beispiel im knappen *Feinripp*, die Kamera im Anschlag, wobei das Gesicht vom Blitz verdeckt wird. Und ein anderes: Der Spiegel, vor dem sich Margret abschminkt, ohne von Günther Notiz zu nehmen, wirft den Blick zurück auf den Fotografen. Zu sehen ist der untere Teil eines gestreiften Hemds, unter dem Günthers Glied baumelt. Die Kamera ist Günthers verlängerter Penis. Der fleischgewordene Technik-Dildo wird der Eroberung überall reingesteckt.

Die Informationen über Günther sind rar. Sein Leben außerhalb der Margret-Sphäre, wie Arbeit oder Ehe, klammert er in den Protokollen weitgehend aus. Er schreibt noch weniger über seine eigenen Emotionen als über die von Margret. Die Subjektivität wird an den Rand gedrängt. Gefühle werden in Klammern konnotiert, persönliche Eindrücke mit Doppelpunkt eingeleitet. Die Sammlung, in der eine überalltägliche Welt krieert wird, scheint als Kompensation für ein anderes, realeres Leben zu dienen. Fluchtucht, Sublimation, Libidoprobleme hin oder her, die Fotografien dienen vermutlich nicht nur als Günthers Masturbationshilfe, sie waren für ihn und sind für uns heute der unabdingbare Beweis dafür, dass es diese Beziehung gab, dass es Margret gab. Die Fotografien scheinen als Identitäts-(Ver)Sicherung zu fungieren. Sammeln und fotografieren dienen nicht nur dazu, gegen den Verfall der Zeit zu wirken, sondern lassen sich auch als zwei starke Ausdrücke von Macht und des Beherrschen-Wollens lesen.

Aber wo ist nun Margret? Die Schnappschüsse von Margret mit ihrer ungezwungenen Spontanität scheinen dafür bestimmt zu sein, ihr unverfälschtes, natürliches Wesen festzuhalten und doch unterstehen sie Günthers Zwang nach Verdinglichung und Konservierung. Das fotografische Abbild gibt zwar Auskunft über Margrets Physiognomie, ihre vermutliche Stimmung, und doch ist ihre Identität verschleiert. Der Augenblick, in dem das fotografierte Objekt der Begierde aus dem eigenen Zeit-Raum Gefüge herausgelöst und auf Fotopapier gebannt wurde, steht dem späteren Moment des Ansehens gegenüber. Die Differenz der Zeitlichkeiten führt zu einer Verfremdung des Dargestellten. Nicht Margret wird veranschaulicht, sie erscheint lediglich in Form der Fragmente und Überreste. Margrets zahllose fotografische Ichs machen auch sie zu einer Geistererscheinung. Was Günther fotografierte, scheint kein Mensch zu sein, sondern eine Kleiderpuppe, die gemacht wurde für ein fremdes Sehen.

Neben den Fotografien sammelte Günther auch andere Trophäen rund um Margret. Er pflückte ihr Kopfhair aus der Bürste, klaubte ihre „Funzhaare“ vom Bett, sammelte abgebrochene Fingernägel, fischte die leeren Verpackungen der Anti-Baby-Pille aus dem Müll und auch eine vom Handgelenk abgemachte Kruste mit Blut wird aufbewahrt. Die Relikte, die von ihrem Körper abgefallen sind, werden um sie herum aufgesammelt und zur M-Sammlung hinzugefügt. Wie um eine Leiche sammelte der Obsessive ihre Spuren am Tatort und fügte sie später zu einem Memorial-Bild zusammen. Die Sammlung fungiert wie eine persönliche Erinnerung, die den in bürokratischer Manier abgehaltenen Protokollen und dem sachlichen Schreibduktus („und dann



Zungenküsse angeboten bekommen“) entgegenstehen. Der Zwang nicht zu vergessen, bedeutet nicht gleichzeitig, sich erinnern zu können. Von den Indizien der Anwesenheit Margrets geht eine eigenartige Leere aus. Ihre Existenz ist belegt, das Aufrufen ihres Seins scheint besonders heute unmöglich. Das Wirkliche scheint lediglich ein Effekt der Aufarbeitung und Dokumentation zu sein. Margret liegt irgendwo dazwischen. Irgendwie unsichtbar. Besonders deutlich wird das in den Fotografien, die Leerstellen zeigen. Günthers Interesse galt nämlich nicht nur Margret, sondern auch den Indizien ihrer vorhergehenden, nun nicht mehr sichtbaren Anwesenheit. Von den leeren Bettlaken, auf denen noch die Körperabdrücken zu sehen sind, geht förmlich noch eine Wärme aus. In der Luft liegt der Geruch nach Sex und kaltem Zigarettenrauch. Günthers Geschenk, ein am Bügel hängendes hellblaues Etuikleid mit goldenem Besatz am Dekolleté, zeugt in den Textilfasern von Margrets Körper – jedoch ausschließlich in der Imagination. In ihrer Gesamtheit erinnert die M-Sammlung an ein Sammelsurium von christlichen Reliquien einer anbetungswürdigen Heiligen. Und wie bei allen Fetischen ist die Wurzel der Anbetung und Begierde nicht mehr sichtbar und erst gar nicht relevant. Die Macht des Fetischs wird in einem projektiven, rituellen Akt, korrespondierend mit den Riten der Treffen und des Fotografierens, in das Objekt implementiert. Der fetischhafte Charakter der Sammlung zeigt deutlich die Trennung von Materie und Mensch. Das Objekt der Anbetung, repräsentiert durch ein materielles Konvolut, ist ein künstlich Hergestelltes und scheint trotz unmittelbarer Nähe verborgen und unerreichbar zu sein. Nicht zuletzt werden die M-Fragmente durch den Einzug in die Kulträume des Kunstsystems wie dem Kunstraum Innsbruck und den KW in Berlin abermals zum Fetisch transformiert und ausgestellt.

Naomie Gramlich

„One to one“, u.a. mit Günther K., KW Institute for Contemporary Art, Auguststraße 69, 10117 Berlin, 18.11.2012–17.2.2013



Kleine und große Reflexionen

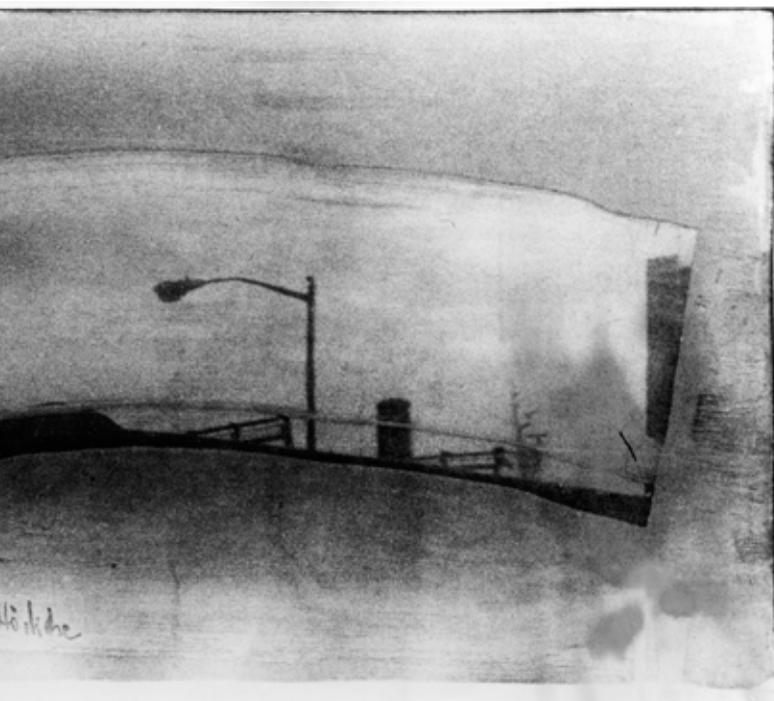
/ *Karl Horst Hödicke in der Berlinischen Galerie*

Die Indifferenz der Ausstellungsmacher merkt man gleich im ersten Saal. Hier bildet ein Frühwerk, der Dreiteiler „Großer Schlachter“ von 1963, den Auftakt, eine in Motiv und Formensprache deutliche Paraphrase auf Max Beckmann. Beckmann war für einen jungen Künstler, der bei dem tachistischen Maler Fred Thieler studiert hat und der im Berlin des Kalten Krieges figürlich und auf keinen Fall abstrakt malen wollte, die vorzügliche Wahl eines herausfordernden Vorbildes. Das Bild ist aber, obgleich großformatig und farbwuchtig, eher als interessantes Stück der Abgrenzung und nicht als eine zentrale Arbeit zu sehen. Doch die Arbeit wird in der Ausstellung als ein prominentes Werk präsentiert und ist damit überbewertet. Der Besucher wird auf diese Weise leider auf eine falsche Spur geführt. Der anschließend folgende Werkabschnitt aus der Mitte der 1960er Jahre, die sogenannten „Passagen“, welche Schaufenster, Auslagen und Spiegelungen zeigen, die „Großen Reflexionen“ und die „Kleinen Reflexionen“ werden dagegen nur mit sehr wenigen Werken belegt. Zudem sind sie im Raum an die Seite gedrängt und man vermutet, dass es sich dabei eher um eine zufällige Beschäftigung des Künstlers mit den Themen Großstadt, Konsum und dem neu aufbrechenden Narzissmus des Großstadtbewohners handelt. Dabei sind diese Bilder absolut wichtige Bildfindungen und man kann gerade an diesen Werken den für Hödicke nun charakteristisch werdenden malerischen Zugriff sehr gut ablesen, seinen zügigen Strich des Anstreicherpinsels und den dünnen, fließenden Farbauftrag. Ebenfalls sind im Werk von Hödicke die Bilder wichtig, die als Blicke aus dem Atelierfenster entstanden sind. Wie in einer Umkehrung der früheren Schaufensterbilder wird nun die Welt, die Stadt Berlin und ihre zerrissene politische Realität in dem Ausschnitt dargestellt, der sich mit dem Ausblick aus dem Atelier ergibt. In „Martin-Gropius-Bau, ehem. Kunstgewerbemuseum“ (1977) und verwandten Bildern gelingt es

Hödicke mit knappem malerischen Einsatz, mit lapidaren Bildkompositionen und düsteren Farben Bilder zu malen, die das West-Berlin der damaligen Zeit symptomatisch erfassen. Sie brachten die Stadt gleichsam auf den Punkt. Diese Bildfindungen sind für das Verständnis Berlins und seines damaligen mentalen Klimas ebenso wichtig und zutreffend wie die emblematischen Bilder von Werner Heldt für die Nachkriegszeit.

Angedeutet wird Hödickes Auseinandersetzung mit der damals in Berlin aufschlagenden Fluxus-Kunst. Welchen Einfluss diese auf seine künstlerische Praxis gehabt haben mag, wird jedoch nicht ersichtlich. Ganz vergnüglich ist es, die experimentellen Filme, die Hödicke in den 1970er Jahren gedreht hat, in der Videolounge zu sehen. Aber auch hier wird keine einsichtige Verbindung zum Gesamtwerk geschaffen. Durch diese „Einsprengsel“ soll wohl der Eindruck vermittelt werden, dass K. H. Hödicke der Ehrenkranz für frühe experimentelle Avantgarde in Berlin gebührt. Kurioserweise werden aber die Hödicke-spezifischen, von ihm erfundenen und durchformulierten Bildfindungen (siehe oben) nicht deutlich, gehen sogar im Kunterbunt der unausgewogenen Werkauswahl unter.

Die Ausstellung „K. H. Hödicke“ in der Berlinischen Galerie wirkt also völlig unentschieden. Man weiß nicht, was sie sein will: Retrospektive oder ein Blumenstrauß zum 75. Geburtstag des Künstlers. Diese Unentschiedenheit rührt aus dem Umfang, vor allem aber aus der Werkauswahl. Statt Gewichtungen und Wertungen vorzunehmen, streift sie eher zufällig durch das Werk. Man hat den Eindruck, es wurden Arbeiten genommen, die gut erreichbar oder sowieso im Lager des Museums waren. Man denkt, dass die Berlinische Galerie wohl nicht viel Geld und nicht viel Zeit aufwenden konnte. In armen Zeiten kann man das vielleicht zum Teil verstehen,



aber ärgerlich ist, dass die Ausstellung durch ihre Unentschiedenheit den Eindruck vermittelt, dass K.H. Hödicke von vielen Kunstströmungen inspiriert wurde, dass er mal hier und mal dort angesagte Tendenzen aufgriff und Bildsprachen beliebig ausprobierte. Vor allem aber: Die Ausstellung zeigt nicht auf, ob die künstlerische Position von K. H. Hödicke eine Bedeutung hat oder nicht.

Eine Ausstellung, die das Werk von Hödicke eigentlich zu Recht wieder in Erinnerung rufen will, aber dann einen Eindruck hinterlässt, dass man sich fragt, ob der Künstler wirklich so beliebig agiert hat, eine solche Ausstellung wird dem Werk von Hödicke nicht gerecht. Nach der missglückten, motivisch gegliederten Präsentation von Rainer Fetting und dieser zerfahrenen Ausstellung kann man nur hoffen, dass zukünftige Ausstellungen über Berliner Künstler der 1970er und 1980er Jahre sich mehr an eine analytische Wertung wagen und das Spezifische der künstlerischen Position stärker ausarbeiten. Eine nächste Hödicke-Ausstellung wird hoffentlich aufzeigen, weshalb Hödicke's Werk nun wirklich als interessant und eigenständig zu betrachten ist. Zwei Werkkomplexe sind es aus meiner Sicht, die man für eine solche Wertung besonders betrachten sollte. In seinen „Passagen“-Bildern hat Hödicke die frische und konsumkritische Sicht der amerikanischen Pop Art aufgegriffen und einen schönen schnöden Blick auf die deutschen Wohlstandsauslagen gemalt. Und er hat später die Stimmung der geteilten Stadt, die sich künstlich munter hielt, in geradezu emblematischen Bildern festgehalten. Besonders diese Werke waren Anstoß für die jungen (Neuen) Wilden vom Moritzplatz, ihre Berlin-Erfahrung in eigenen Bildern zu artikulieren.

Anne Marie Freybourgh

K. H. Hödicke „Malerei, Skulptur, Film“, Berlinische Galerie, Alte Jakobstraße 124–128, 10969 Berlin, 22.02.–27.05.2013





Utopische Un-Orte

/ Ina Weber im Haus am Waldsee

Das Haus am Waldsee zählt bereits seit mehr als 60 Jahren zu den führenden Ausstellungsorten für internationale Kunst in Deutschland. Und doch ist die ehemalige Fabrikantenvilla in Berlin-Zehlendorf nach wie vor ein Geheimtipp und gleichzeitig ein wohlthuender Ruhepol, fernab vom Berlin-Mitte Galerien Getöse.

Die einstige Kippenberger-Schülerin Ina Weber sammelt Architekturen, oder besser gesagt, Architekturvisionen und -utopien, die sie auf Körper- und zuweilen auch auf Lilliputgröße zusammenschumpft. Entstanden sind dabei detailgenaue Plastiken, die oftmals verwirrend genau dem Original ähneln – eine begehbare Modellbauarchitektur in verschiedenen Maßstäblichkeiten. Die Künstlerin durchforstete hierfür nicht Repräsentationsarchitektur, sondern Industriearchitektur nach 1890, Bauhausarchitektur der 20er Jahre, die 60er-Jahre-Moderne in Ost und West, Plattenbauten, Schwimmbäder, Fußgängerzonen, Tankstellen und Haltestellen der Siebziger.

Die proportionale „Verwirrungsarchitektur“ von Weber schafft mitunter eine ironische Distanz zu fortschrittsgläubigen Bausünden und gescheiterten Architekturutopien vergangener Jahrzehnte.

Gleich zu Beginn der Ausstellung wird der Besucher in eine 70er-Jahre-Fußgängerzone hineinkatapultiert. Wer kennt sie nicht, die architektonischen Scheußlichkeiten unserer Siebziger? Allerorten Waschbeton, die „Rauhfaser tapete“ der Außenarchitektur, farblich aufgepeppt mit Orange, wahlweise Braun, Olivgrün oder Senfgelb. Hier wird einem lediglich ein nackter Sichtbetonblumenkübel nebst allerliebster Primelbepflanzung zugemutet, daneben eine feuerwehrrot lackierte Sitzbank, sowie der obligatorische orangene Abfallbehälter. Man möchte sich glatt hinsetzen und ein Dolomiti-Eis schlecken. Doch spätestens, wenn man versuchen würde,

den Eisstil in den Schlund des Abfallbehälters zu werfen, wäre der Exkurs in eine 70er-Jahre-Kindheit beendet; der schwarze Balken ist nur aufgemalt! Also verlassen wir diese Retroscheußlichkeit und begeben uns zu den ästhetisch weitaus überlegeneren Pfennigfliesen und formschönen Rundungen eines Warthäuschen aus Brighton. Etwas klein geraten, aber trotzdem täuschend echt wirkt auch dieses, denn Weber verwendet für ihre Nachbildungen oftmals Originalmaterialien. Direkt daneben sind zahlreiche in Beton gegossene oder aus Ton gearbeitete Gebäude postiert, die wiederum so klein sind, dass man sie in den Händen halten kann. Selbst die blau-braun glasierte Dixiklo-Plastik möchte man inspizieren, so niedlich wirkt das mitunter!

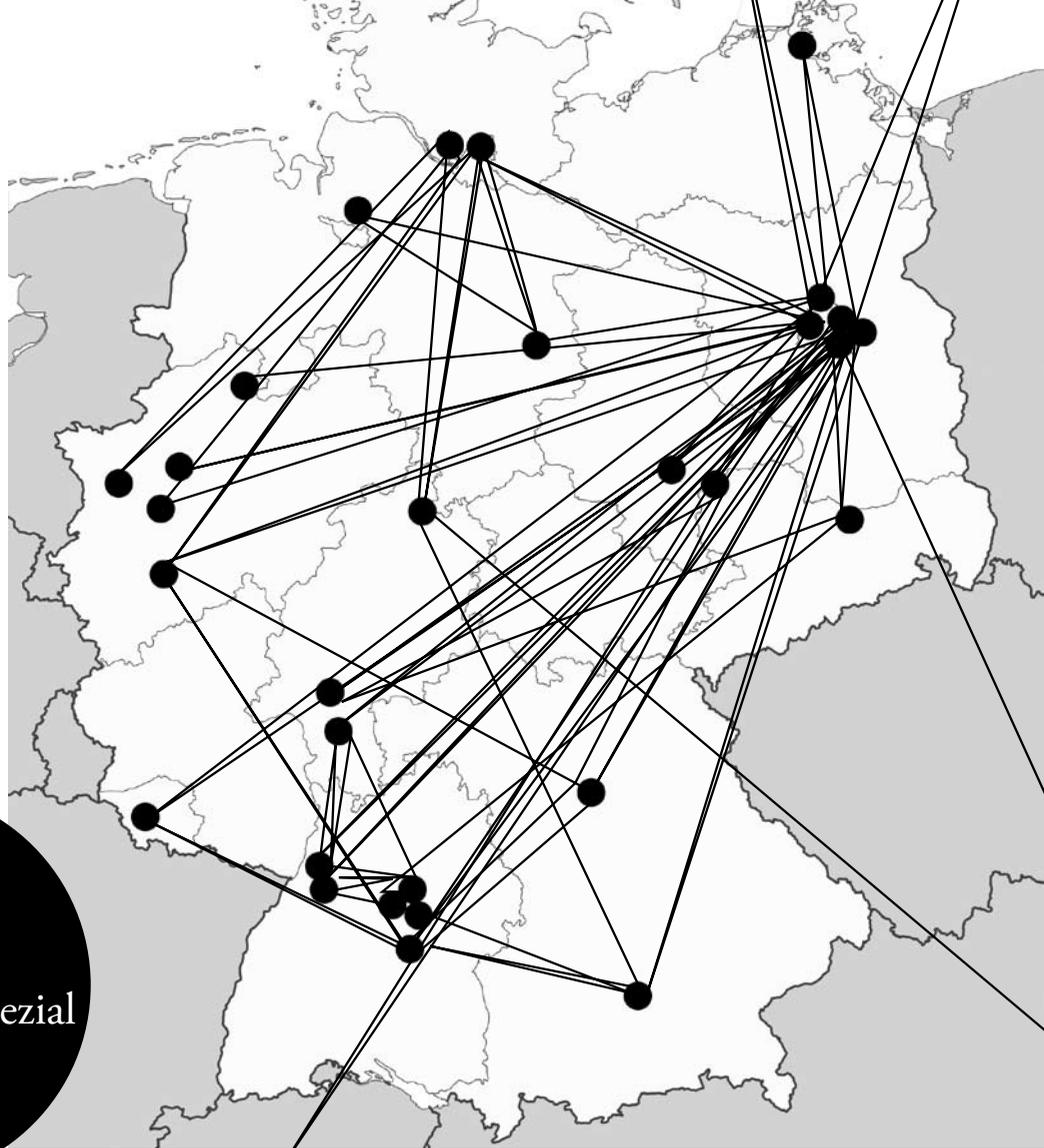
Weniger niedlich, sondern als mokant-ironische Replik auf ein menschenfeindliches Stadtmobiliar wirkt die wabenförmige Trinkerecke in mausgrauem Sichtbeton, diesmal in Originalgröße. Eigentlich handelt es sich hier wieder einmal um besonders utopisch formschöne Pflanzenbehälter mit integrierter Sitzgelegenheit für Fußgängerzonen. Doch die fehlende Bepflanzung samt Titel verweist unmittelbar auf den real existierenden Nutzen.

Die kubische Skulptur „Mix Café“, deren Wände, Fenster und Stockwerke keinen sinnvollen architektonischen Zusammenhang herstellen, weisen unweigerlich und weitaus direkter auf das Scheitern architektonischer Utopien der Moderne. Und trotzdem glaubt man zunächst einem funktionalen Modell gegenüber zu stehen.

Täuschung und Illusion sind bei Weber Strategien, ähnlich wie bei ihrem Lehrer Kippenberger, um einerseits den Betrachter zu verwirren und andererseits auf die Halbwertszeit von städtebaulichen Utopien zu verweisen. Die klare, prägnante und freundliche Formsprache ihrer Arbeiten schafft zwar zunächst unbedingtes Vertrauen, das aber unmittelbar in die Irre führt. Dennoch muss man sich fragen, ob dies noch eine zeitgemäße Antwort auf vergangene städtebauliche Visionen ist oder nicht eher eine retro-nostalgische Verklärung. Der Titel der Ausstellung, „HIER, Architekturen, Erinnerungen, Utopien“, verweist unmittelbar auf solche Fragestellungen. Aktuellere Ansätze aus der Urbanismusdebatte würden eine weitaus kritischere Lesart vergangener Architekturutopien ermöglichen.

Elke Stefanie Inders

*Ina Weber, „HIER, Architekturen, Erinnerungen, Utopien“
Haus am Waldsee, Argentinische Allee 30, 14163 Berlin,
18.1.–7.4.2013*



Lehre-Spezial

Kunstlehre ist ein Feld, über das verhältnismäßig wenig berichtet wird. Das ist bei der hohen Anzahl der Künstler, die sich in dem Feld tummeln, verwunderlich. Ok, die aktuelle frieze d/e stellt die Frage, ob Berlin eine neue Kunstakademie bräuchte. Bei so einer Umfrage bekommt man schnell eine bunte Menge bekannter Leute zusammen, das würde Monopol auch so machen. Von der Vielzahl der vorgestellten Möglichkeiten bis hin zum Vorschlag des Abschaffens der Akademien bleibt am Ende aber wenig hängen. Das vorliegende von-hundert-Spezial treibt das Thema hingegen in verschiedensten Richtungen, aus unterschiedlichsten Perspektiven. Natürlich von der von uns gewohnt pragmatischen Seite. Aus der Sicht des Studenten, des Professors, des Lehrbeauftragten, aus Schulen und Hochschulen, ja selbst aus der Wohnung vorm Fernseher bei arte. Geld, Alltag, Wahnsinn. Aber warum führt die Lehre so ein mediales Schattendasein, obwohl da so viele Leute involviert sind? Wenn man nur die Kunsthochschulen nimmt und die Fachhochschulen und privaten Kunstschulen weglässt, die Lehramtsstudenten und die angewandten Künstler, die Grafiker, Mediengestalter und Architekten außen vor lässt, dann kommt man auf immerhin 25 Akademien in Deutschland, die im Schnitt je um die 13 Fachklassen beherbergen. Das alleine sind ca. 300 Kunstprofessoren (wie gesagt, ohne all die anderen, die ebenfalls Kunst

an kleineren Hochschulen und Unis unterrichten, und auch ohne den wissenschaftlichen Beiapparat). Diese 300 reinen Kunstprofessoren betreuen um die 4.000–5.000 Kunststudenten, die ein Diplom oder den Meisterschüler anstreben. Den Professoren hilft wiederum eine Heerschar von Assistenten und Lehrbeauftragten, sagen wir pro Prof zwei bis drei weitere Beschäftigte, also noch mal knapp 800 Leute. 6.000 Künstler, über die so gut wie nie geschrieben wird. Ein Großteil der Protagonisten dieses Lehrbetriebs gondelt zum Beispiel das ganze Jahr quer durch Deutschland, weil die meisten nicht da unterrichten, wo sie wohnen. Hat jemand mal ausgerechnet, was da an Zeit verloren geht und an Emissionen ausgestoßen wird? 500 Pendler, die jede Woche zehn Stunden Zug fahren, manche fliegen gar jede Woche hin- und zurück. Alles geschätzt natürlich ... In Wahrheit sind es bestimmt viel mehr. Ein Freund, der wöchentlich zwischen Süddeutschland und Berlin pendelt, per Flugzeug, verbraucht zum Beispiel jährlich 16 Tonnen CO² nur dafür. Der Schnitt für einen Bundesbürger sind 10 Tonnen und da sind alle Kraftwerke, Industrien und Rinderpupser mit eingerechnet (839,5 Mio Tonnen gesamt durch 81 Millionen Einwohner). Wenn er Zug fahren würde, wären es nur zwei Tonnen ..., aber ich drifte ab. Ein Ökologie-Spezial kommt demnächst.

für beantragt. B. macht die Kataloggestaltung seiner Projekte und Begleittexte selbst, dafür bezahlt er sich – wenn möglich.

*

A. ist im mittleren Kunstmarktsegment vertreten, also jenem, das hauptsächlich vom stillen Verkauf lebt und nicht von der Begleitmusik der Medien unterstützt wird. A. bestreitet seinen Lebensunterhalt von diesen Verkäufen. Viele Verkäufe tätigt A. ohne Galerie, denn A. hat einen Kundenstamm. A. ist vielleicht nicht reich, aber wohlhabend. A. kann den gesamten Unterhalt für die Familie bestreiten, Eigentum und Rücklagen ansammeln. A. unterrichtet kurzzeitig in B. Das Unterrichten ist A., obwohl ihm die dadurch entstehenden sozialen Kontakte gut tun, zu aufwendig. Außerdem will A. die Stadt C. nicht verlassen, um dauerhaft in B. zu unterrichten.

*

Die Stadt B. braucht internationale Studenten, um ihren Ruf zu verbessern. Deshalb wirbt die Kunsthochschule Künstler mit internationalem Ruf auf dem Kunstmarkt für eine Professur an. Diese wiederum rekrutieren Assistenten für die Organisations- und Verwaltungsarbeit innerhalb der Hochschule. A. ist ein solcher Künstler und könnte sich irgendeine Kunsthochschule auf irgendeinem Kontinent aussuchen. B. wird sein Assistent.

*

C. bewirbt sich bei und mit verschiedenen Stadtteilprojekten. C. stellt sein Atelier zur Verfügung, um dort Kinder und Schüler zu unterrichten bzw. die handwerkliche Seite der Projekte dort logistisch zu unterstützen. Das geringe Honorar hilft ihm für ein bis zwei Monate, wichtiger aber ist C., dass ihn das Arbeitsamt nicht drängt, andere Arbeiten anzunehmen.

*

A. war ein aggressiver, drogenverseuchter Hauptschüler, der zur Jahreswende 1983/84 so nah am Abgrund stand, dass noch nicht mal seine Mutter noch einen Pfifferling auf ihn gegeben hätte. Gegen alle inneren und äußeren Widerstände musste er sich dann zum Künstler entwickeln, um sich überhaupt noch ein Leben zu ermöglichen. Nach einem zähen und besonders in finanzieller Hinsicht prekären Weg hat er schließlich, mit Unterstützung einer wichtigen Mentorin, den Weg in die künstlerische Lehre gefunden und ist zuletzt Professor geworden.

*

B. war ein hochintelligenter und umfassend gebildeter Student, der schon während seiner Studienzeit in Museen ausgestellt hat, und dem immer alles in den Schoß gefallen ist. Später wurde es dann etwas komplizierter, weil die etwas weniger Bequemen langsam an ihm vorbeigezogen sind, worunter B. gelitten hat. Nach einer Assistentenzeit an einer Universität an der Ostsee lehrt B. heute als Pendlers Fotografier an einer Fachhochschule in Süddeutschland.

*

C. kommt aus kleinen Verhältnissen und hat vielleicht gerade deswegen eine lupenreine Musterkarriere hingelegt, die man sonst nur in wissenschaftlichen Kreisen kennt. Nach dem Abräumen aller möglichen Stipendien hat C. mit 34 Jahren eine Professur an einer FH angenommen, um knapp fünf Jahre später eine hochdotierte Professur für Bildhauerei an einer

renommierten Kunsthochschule anzutreten. C. baut heute gerne Häuser und ist eine engagierte Lehrerin, die auch einen Sinn für Kunstpolitisches hat.

*

A. ist eine gute, aber nie am Kunstmarkt erfolgreiche Künstlerin. Dafür hatte sie einige Projekte im Sektor „Kunst am Bau“ realisieren können. Dadurch erhielt sie eine Professur für Kunst an einer Architektenuniversität in C. Später konnte sie eine gleichwertige Stelle in ihrer Heimatstadt B. bekommen. Seitdem unterrichtet und organisiert sie dort, macht aber weniger Projekte im öffentlichen Raum.

*

C. unterrichtet hier und da an Kunsthochschulen im Weiterbildungssektor und fährt durch die Republik. Dort trifft er häufig auf andere Lehrende, die auch irgendwo zum Lehren hinfahren.

Wenn C. dann abends spät wieder am Heimatbahnhof ankommt, ist er meist sehr erschöpft. Deshalb macht er das nur ein paar Mal im Jahr, auch weil er davon nicht finanziell abhängig ist.

*

A. war sein ganzes Leben an der gleichen Hochschule. Erst als Student, dann als Tutor, dann Assistent von B., der schon sein Professor war. Als dieser emeritierte, bekam A. die Stelle. Alle kannten ihn und keiner wollte ihn missen. Als Künstler hatte er zudem ein bisschen Erfolg, nicht international, aber er ist in der Stadt doch eine bekannte Größe. Er selbst kennt keinen, der außer ihm so eine Karriere an der eigenen Hochschule absolvierte. Zwei seiner Mitstudenten blieben im Mittelbau stecken und greifen ihn heute bei Fachbereichsratsitzungen immer wieder gerne an.

*

C. ist Zeichner und hat in Zeichnerkreisen durchaus einen Ruf. Sein musikalisches Gespür kann er gut aufs Blatt bringen. Trotzdem war er sein Leben lang unzufrieden und fühlte sich nicht genug anerkannt. Bis ihn dann doch noch jenseits der fünfzig ein Ruf einer Hochschule erteilte. Die sich dann einstellende Zufriedenheit hielt ein Jahr. Jetzt versucht er, sich im innerhochschulpolitischen Ranking nach oben zu arbeiten.

*

C. ist Lehrbeauftragte an einer Kunsthochschule und unterrichtet dort pro Semester etwa 90 Studierende. Es handelt sich dabei um Pflichtveranstaltungen für alle Erstsemester und es geht ums Schreiben, um kreatives und um wissenschaftliches Schreiben. In den Semesterferien muss C. dann die eingereichten Texte ihrer Studenten bewerten/benoten. Diese Arbeit wird nicht bezahlt. Es handelt sich dabei etwa um 90 Texte zu je 1–2 Seiten.

Immerhin hat sich C. die Arbeit in diesem Semester etwas reduziert, indem sie die Aufgabenstellung eingeschränkt hat. Früher waren die zu bewertenden Texte etwa doppelt so lang.

*

Lehrbeauftragte B. fährt regelmäßig mit der Straßenbahn zur Hochschule. Meist trifft sie in der Bahn Studierende aus ihren Seminaren. Dabei ist B. unschlüssig, wie sie damit umgehen soll. Soll sie sich dazusetzen oder -stellen, oder sich – quasi abgehoben – abgrenzen und einen eigenen Platz suchen? Meist wählt sie die erste Lösung.

Zehn Thesen zur Arbeit an einer Hochschule

1.

Wer an einer Hochschule arbeitet, genießt ein hohes Ansehen.

2.

Wenn jemand an einer kleineren Hochschule arbeitet, dann weiß man, dass derjenige mit seiner Arbeit sonst nicht genug Geld verdient.

3.

Wenn jemand an einer sehr renommierten Hochschule arbeitet, dann kann es sein, dass er dadurch noch viel mehr Geld verdient, als er sowieso schon verdient hat.

4.

Die Arbeit an der Hochschule macht einen künstlerisch nicht gerade kompromissloser, es sei denn, man bleibt der Hochschule kompromisslos fern.

5.

Befristete Professuren sind schlecht, weil man immer Angst hat, dass man diese wieder verliert und deswegen den Mund nicht aufmacht.

6.

Unbefristete Professuren sind schlecht, weil man entweder total einschläft oder sich in einen Vollarchisten verwandelt.

7.

Die bürokratischen Strukturen innerhalb einer Hochschule stehen in diametralem Gegensatz zu dem, was dort gelehrt wird, nämlich freie Kunst.

8.

Fast alle meckern über ihre jeweilige Hochschule, vergleichbar dem Gemecker über den jeweiligen Galeristen.

9.

Der schlimmste und häufigste Fehler von Lehrenden ist, dass sie aus Eitelkeit ihre eigene künstlerische Haltung auf die Studierenden übertragen wollen, die sie für die einzig richtige halten, was wiederum dem widerspricht, was gelehrt werden soll, nämlich freie Kunst.

10.

Wer einmal in der Hochschule ist, der kommt aus ihr nicht mehr heraus, es sei denn, er macht stabil einen Jahresumsatz von mehr als 100.000 Euro.

Peter K. Koch



Schissige Kunstamseln

/ Eine freie Analyse

Scheißen. Sägen. Schütteln. Frost und Fieber. Kunst und Lehre. Es ist paradox, dass Kunsthochschulen eine Sprache lehren sollen, die sie noch nicht kennen. Ein schönes Paradoxon, zwischen Avantgarde und Reproduktion. Vorausgesetzt, man versteht Kunst überhaupt als eine Sprache und nicht nur als ein Versprechen. Als eines, das ständig erneuert werden muss. Seit Neuestem, umgerechnet auf die Menschheitsgeschichte – also seit den 10er Jahren des 20. Jahrhunderts haben Kunstschulen ein Problem mit jenem Paradoxon von Lehre. Auch weil das von mir Sprechen genannte Machen um die Jahrhundertwende, unabhängig von einer offiziellen Lehre, zunehmend auf dem (Kunst-)Markt seine gesellschaftliche Wertschätzung erfährt. Zu meiner Kunsthochschulzeit in Hamburg, Ende der 1980er bis Mitte der 90er Jahre, gab es zwei Pole. Einer hieß Franz Erhard Walther, der andere Kai Sudeck. Ersterer vertrat die Haltung, dass man Kunst lernen kann. Zweiter fragte, wie Kunst mit dem eigenen Leben zu verbinden ist. Zwischen diesen Polen konnte man, da ein Wechseln zwischen den Kunstklassen gern gesehen wurde, oszillieren. Das machte die soziale Intelligenz der Kunsthochschule aus. Nebenbei, ganz allgemein, ist das vielleicht ein Merkmal von Intelligenz; dem eigenen Schaffen und darüber hinaus dem eigenem Körper gegenüber verschiedene Positionen einnehmen zu können. Ein Merkmal, das vielleicht auch für den Begriff der handwerklichen Intelligenz gilt. Und geht es an Kunsthochschulen nicht immer auch um handwerkliche Intelligenz, gepaart mit Kreativität? Deren Merkmal wiederum darin besteht, sich die Verhältnisse auch anders denken zu können. Nun ist dies Andersdenken an Kunsthochschulen insofern ein Problem, da es zum Pflichtprogramm auf dem Weg zum freien Künstler gehört. So lernt er sich durch unangepasste Gesten anzupassen. Woran aber? Etwa an kommende Umstände, die man sich nicht anders denken kann? Eine erschreckende Vorstellung.

Dem Naturgesetz von Anpassen und (Mit)Teilen folgend – wie bei jeder Spezies? Das Beispiel der avantgardistischen Amsel, die innerhalb der letzten 150 Jahre vom Wald- zum Stadtvogel wurde, verdeutlicht es. Im Herbst teilen sie sich in verschiedene Gruppen. Eine Gruppe bleibt z. B. in Berlin, mit dem Risiko, den Winter nicht zu überleben. Die andere geht das Risiko, über die Alpen zu fliegen, ein, um dabei, vielleicht vor Erschöpfung, nicht aber durch Kälte zu sterben. Zurück in Berlin sind die einen hungrig mit Nahrungssuche beschäftigt, während die Daheimgeblieben bereits wohlgenährt, ihr Revier abgesteckt, mit dem Nestbau beschäftigt, attraktiv für die Weibchen, in vollem Gange sind. Und dann gibt es noch die Gruppe, die nach Süd-England und nicht über die Alpen fliegt. Ein Befehl lautet: Erhalt der Spezies, wenn ihre Subjekte sich den Gegebenheiten anpassen. Ein anderer, sich fortzupflanzen, wenn alle wieder zusammenkommen. An den Kunsthochschulen nun pflanzt sich nicht, wie im Fall der Amsel, der Gen-, sondern der Sprachcode der Spezies Künstler fort. Dies unausgesprochene Denken wird an den Kunsthochschulen kultiviert. Und wer Kultur sagt, sagt auch Verwaltung. Das könnte heute der Stand der Dinge sein. Und nun verzweigen sich diese Gedankengänge ein weiteres Mal, gibt es doch gar keine Spezies unter den Menschen, sondern nur die eine Art – es sei denn, man ist Faschist, oder Rassist. Nur brauchen wir Konstruktionen, um uns mit der Ganzheit nicht beschäftigen zu müssen, denn diese berührt unsere Körper-Grenzen. An den Kunsthochschulen herrscht heute eine trostlose Mutlosigkeit. Die Kompass-Spitze der Utopie, die den Weg über die Alpen zeigen könnte, ist stumpf. Doch ist eine stumpfe Spitze eben auch breiter. An den Kunsthochschulen herrscht die Fantasielosigkeit der Lehrenden, sich ihr verschissenes Leben irgendwie interessant zu gestalten. Sie sind zu schwach zuzugeben, dass sie nichts wissen, um dann davon: aus-zu-gehen. Sie haben Angst, alles auch nur zusammenzusch(m)eißeln, um dem Dreck anschließend beim Hartwerden zuzusehen. Um ihn dann mit dem Skalpell – oder der Kettensäge zu behandeln. An den Kunsthochschulen gibt es doch alle Freiheiten, nur nehmen sie sich diese nicht. Nicht einmal die Freiheit, alles an die Wand zu fahren. Sie haben alle Möglichkeiten, alles falsch zu machen und gerade das passiert nicht. Auch weil Kunst als bildgebendes Medium – seit wann eigentlich? – keine Bedeutung mehr hat. Dabei lebt das Versprechen der Kunst weiter. Dass mit ihr Gegensätzen und Widersprüchen eine Form gegeben werden kann. Dass diese so greifbar und begreiflich gemacht werden können. Und damit vielleicht ausgehalten werden können. Oder ihnen, doch wenigstens eine Form – und sei es die einer schönen Fragestellung – gegeben werden kann. Verbunden mit dem tiefen Glauben, diese Gegensätze und Widersprüche formal aufzulösen, um sich bestenfalls von ihnen lösen zu können. In diesem Erlösungsglauben entspricht das Ritual des sich Ausstellens, das man an Kunsthochschulen lernt, einer Messe. Hostie der (Auf-)Klärung, Vergebung der Sünden und ein ewiges Leben. Es gibt eben Leben, die müssen ständig behandelt werden. Die von Künstlern und die von Kranken. Künstler kümmern sich ständig um sich selbst, um Kranke muss man sich kümmern. Auch eine Frage der Spezies. T'schuldigung, der Art. Natürlich.

Fly Free, Lil' Bee

/Koordinaten des Kunststudiums

Wer mit dem Kunststudium beginnt, denkt gewöhnlich an eine allumfassende Freiheit, an die geforderte Eigenständigkeit, an die Möglichkeit der Selbstfindung und an zwangloses Arbeiten. Natürlich, es ist verhältnismäßig frei, denn es gibt keine entscheidenden Prüfungen, keine ernst zu nehmenden Abgabetermine und keine normativ prüfbare Leistung, die erfüllt werden muss. Doch unterliegt das Studium einem kaum thematisierten Zwang, der stets aufrecht erhalten wird.

X

„Das neoliberale Diktum der Freiheit äußert sich in Wirklichkeit als paradoxer Imperativ sei frei.“

(Byung Chul Han, „Agonie des Eros“, Berlin 2012, S. 16)

Sich Aufgaben selbst stellen zu können, bedeutet einerseits, frei zu sein, frei wählen zu können. Diese Freiheit ist aber auch mit dem Zwang verbunden, einem Innovationsdruck gerecht zu werden, denn auch wenn sich moderne und postmoderne Kunst dadurch auszeichnen, dass Grenzen überschritten werden und dass es keine Normen gibt, soll bei aller Freiheit die Metanorm ‚du darfst nicht der Norm entsprechen‘ erfüllt werden. Und da Kunst gewohnheitsgemäß eben mit diesem Normbruch oder der Abweichung verbunden wird, scheint im Umkehrschluss Andersartigkeit Voraussetzung für kulturelle Relevanz zu sein.

Ein aquarellierender Landschaftsmaler heute, der ohne Anspruch, sich vom Bestehenden abzuheben, malt, scheint freier zu sein als zeitgenössische Künstler. Damit soll nicht gesagt sein, dass seine die bessere, weil freiere Kunst ist, doch zeigt sich daran, dass Kunst als etwas gelehrt wird, das nur bedingt frei ist, weil Kunststudenten gezwungen scheinen, sich zu unterscheiden. Es ist auch nicht grundsätzlich schlecht oder veraltet, nach Neuerungen zu streben, doch stellt sich

dieses Streben als alternativlos dar. Der Innovationsdruck, der dadurch entsteht, wird nicht direkt von den Lehrenden ausgeübt, vielmehr existiert er per se und wird nicht in Frage gestellt.

Y

Neben anderen Aufgaben lautet eine häufig gewählte Zielsetzung im Kunststudium: ‚finde deine Identität‘. Diese Aufgabe bedeutet eine Suche nach einer authentischen, im Selbst angelegten Ausdrucksweise. Sie bedeutet, dem eigenen Charakter Stil zu geben, sich von adaptierten Ausdrucksweisen zu befreien, um die eigene Formsprache zu finden und sie bedeutet auch eine zermürbende Innenwendung – ‚auf der Suche nach dem künstlerisch wertvollen Selbst‘.

„Der Mensch ist heute in vielem Opfer der Theorie der ursprünglichen Differenz. Er ist von der Suggestion vergiftet, dass er an sich und unabhängig von irgendwelchen Anstrengungen bereits einzigartig sei, von allen anderen Menschen auf einer bestimmten außerkulturellen, authentischen Lebensebene unterschieden. Deshalb empfindet er auch ständig eine gewisse Frustration, die aus der unvermeidlichen Erkenntnis seiner tatsächlichen unüberwindbaren kulturellen Banalität herrührt.“

(Boris Groys, „Über das Neue“, München 1992, S. 47)

Wird man auf der Suche nach dem innovativen Ich nicht zufriedenstellend fündig, ist das deprimierend – es gibt aber die Auffassung, dass man dann als Künstler immerhin noch das tragische Scheitern bejahen kann. (vgl. Christoph Menke, „Kraft“, Frankfurt am Main 2008, S. 122)

Das viel größere Dilemma tritt jedoch ein, sollte man dabei vermeintlich fündig werden und etwas finden, das nicht anders ist. Dann muss entweder die Suche wieder aufgenommen



men und noch mal genauer geschaut werden, ob nicht doch etwas Individuelles verborgen ist, oder der Glaube an eine ursprüngliche Differenz bricht. Dann hat man wieder mindestens zwei Möglichkeiten, indem man entweder beginnt, hart an seiner Individualität zu arbeiten – dann müsste man sich evtl. eingestehen, dass man unfrei ist – oder man merkt auf diesem Weg, dass die Auslegung der Aufgabe die eigentliche Krux sein kann.

„Sich zu schaffen heißt, von sich, wie man schon ist, loszukommen, sich von sich selbst als sozialer Teilnehmer zu unterscheiden.“ (ebd. S. 125) Um diese Unterschiede sehen zu können, muss aber der Blick auf das Andere – das Außen – erhalten bleiben, sonst droht neben dem Selbst nichts zu erscheinen.

0

Statt auch alternative Aufgaben vorzuschlagen, die z. B. heißen könnten ‚finde ein Interessengebiet, eine Meinung und einen dazu angemessenen Gebrauch eines Mediums‘ oder suche ein Format, das deinem Interesse gerecht wird‘, wird mit kleinen Gesten der Lehrenden stets der Innovationszwang aufrecht erhalten. Beispielsweise wird ohne böse Absicht in fast jedem Gespräch ein Vergleich zu bestehender Kunst gezogen oder dazu geraten, sich die Arbeiten dieses oder jenes Künstlers anzusehen – der Subtext ist dabei meist derselbe: ‚Schau es dir an, lerne daran und unterscheide dich davon‘. Sicher folgt dieser Hinweis einer gut gemeinten Logik, die besagt, dass es besser sei zu wissen als nicht zu wissen, dennoch findet dabei ganz selbstverständlich ein zwanghafter und eigentlich fragwürdiger Automatismus statt – ist der Fortschrittsdrang eine konstitutive Bedingung für Kunst? Bestimmt kann es nicht Ziel sein, unreflektiert nachahmende Künstler, mit einem punktierten Horizont auszubilden, genauso wenig wie nur zweckgeleiteten Arbeitsweisen Beach-

tung zu schenken. Doch sollte genau hinterfragt werden, mit welchen Hintergedanken gelehrt wird und welche Tradition die Lehre trägt.

Es gilt auch offener zu hinterfragen, welche Stellung kulturelle Innovation heute hat und wie die Ziele des Studiums gesteckt sind, damit die Möglichkeit besteht, sich dazu zu verhalten und einen bewussten Umgang zu finden. Dabei wird man vermutlich auf eine derzeit häufig thematisierte Problematik stoßen, die darin besteht, dass es gegenwärtig nahezu unmöglich scheint, nicht kreativ sein zu wollen oder nicht nach dem Neuen zu streben (vgl. Andreas Reckwitz, „Erfindung der Kreativität“, Berlin 2012, S. 9 ff). Paradox ist, dass dieses Streben nach Fortschritt in der Kunst so präsent ist, obwohl es nicht darum gehen kann, ein endgültiges, optimales Ergebnis zu erzielen – dieser Drang scheint sich vielmehr durch die permanente Beschleunigung unserer Gesellschaft, das Übermaß ästhetischer Reize und das dadurch antrainierte Verlangen nach ständiger Abwechslung zu ergeben. Gleichzeitig gibt es ein Bedürfnis nach Entschleunigung und danach, die Zufriedenheit eines ‚Alpentäl-Bewohners‘ zurückzugewinnen, der „in unüberwindbarer Gesundheit und Rüstigkeit da [steht] und jedes Auge erfreut [...]“ (Friedrich Nietzsche, „Vom Nutzen und Nachtheil der Historie für das Leben“ Stuttgart, 2009, S. 13).

Unsere Vorstellungen von Freiheit, Fortschritt und Identität müssen auch im Kunststudium erneut auf die Probe gestellt werden, denn momentan mündet die Möglichkeit zur Freiheit oft in einer Verpflichtung, selbst werden zu müssen – in einem Identitätswahn – und in einem vorbehaltlosen Gehorsam gegenüber Innovation.

Philipp Simon



Aktuelles

Kalender

Newsletter

Mensa

Archiv

Was ist die Städtelschule

Lehrende

Verwaltung

Einrichtungen

Studium Freie Bildende Kunst

Institut für Kunstkritik

M.A. Architektur

M.A. Kuratieren und Kritik

Portikus

Förderer

Erwachsenenbildung

Impressum

Kalender

Mo. 08.04.2013 10:00

Beginn Sommersemester

Sommersemester: 8. April – 12. J.

Vortrag

Mi. 10.04.2013 19:00, Aula

Julika Rudelius;

„Jeder hat heute doch Angst, von seinem Sozioplatöchen geschubst zu werden ...“

/Langes Emailgespräch über die Lehre von Künstlern an Kunsthochschulen

Andreas Koch/ Ich fang dann mal an mit unserem Email-Roundtable zu unserem Lehre-Spezial. Als das Thema aufkam, schrie keiner gleich Hurra. Es ist ein echtes Stiefmütterchen-Phänomen, habe ich den Eindruck. Beim Blick in die bisherigen Ausgaben der „Texte zur Kunst“ taucht es nur ein Mal und da auch nur unter dem verwandten Begriff „Erziehung“ auf (eine übrigens nicht ausverkaufte Ausgabe), obwohl immer mindestens ein Drittel der Autoren irgendwo lehren. Ok, „Texte zur Kunst“ sind auch nicht der Maßstab, aber es ist zumindest ein Indiz für die Unattraktivität darüber zu schreiben. Hier herrscht meiner Meinung nach eine völlige Diskrepanz zu dem Selbstverständnis der Lehrinstitutionen und deren Professoren. Man hat es mit einer Parallelwelt zu tun, oder besser gesagt, mit vielen kleinen Nebenuniversen. Innerhalb jedes einzelnen dieser Schulgebilde findet unter den Lehrenden ein hierarchischer Wettstreit statt, der viel Energie kostet und außerhalb niemanden interessiert. Natürlich hängt viel (vor allem im deutschsprachigen Raum) am überlieferten Status des Professors, der nichts mit dem „Teacher“ in England oder Amerika zu tun hat. Deshalb mache ich eigentlich zwei Hauptgründe fest, warum sich erfolgreiche oder weniger erfolgreiche Künstler in einen solch entkopelten Betrieb begeben. Sicherheit und Eitelkeit. Je erfolgreicher, desto mehr verschiebt sich das Gewicht in Richtung Eitelkeit. Der Spaß an ein bisschen nebenher unterrichten wird durch die scheinbare institutionelle Bedeutung erdrückt. Das ist natürlich schlecht für die eigentliche Aufgabe, die Lehre. Christoph, du kamst auf das Thema. Wieso? Was interessiert dich daran?

Christoph Banat/ Zur Frage warum: Ich hatte mal wieder einen Lehrauftrag, diesmal für zwei Tage in Zürich. Zwei Tage, da muss man funktionieren, doch gerade die Abweichungen und Widerständigkeiten beim Lernen fand ich im-

mer am interessantesten – typbedingt vielleicht. Intellektuell hat mich immer schon das schräge Verhältnis von Lernen und Lehren in Zusammenhang mit Kunst interessiert – hier wo es um nichts, also um alles geht. So wie das Verhältnis der (Selbst-)Konstruktion als Subjekt, also als Künstler, im Verhältnis zum Schwarm an Studierenden. Mit der Frage: Was denn wäre, wenn alle (gemeinsam) erfolgreich wären? Eine Frage des Bewusstseins – dies zu denken?

Dann, lieber Andreas, eine kleine Kritik. Ich würde nicht von Eitelkeit reden. Das Gefühl, wenn einen vierzehntägig ein Dutzend zwanzigjährige Studentenaugenpaare ansehen, ist mit Geld nicht abzuwägen. Gut, dass sie das nicht wissen, und dass ich von dieser augenblicklichen Macht als Student nichts wusste. Bei vielen Professoren (gerade in der Kunst?) ist es doch so, dass sie dies besondere Elixier, dies erhabene Gefühl, diese wohltuende, spezifische Erschöpfung aus eigener Sozialkraft gar nicht erzeugen könnten. Darin liegt auch ein Teil der Bezahlung, z.B. bei Festanstellung. Auf diesem Abhängigkeitsverhältnis beruht ein Teil der heimlichen Scham der Lehrenden, sich klein, bedürftig und unwissend zu fühlen, wurden sie doch ihrer Strahlkraft und Stärke wegen als Staatsvertreter eingestellt. Das funktioniert eben nur, wenn die Studenten als Gläubige in Sachen Wissen – und der Prof als Wissender auftritt. Und wenn schon nicht Wissende, so doch; wie man's richtig macht. Denn schließlich sind Professoren und Professorinnen ja lebende Beispiele dafür.

Andreas Koch/ Ok, das ist natürlich ein weiterer Grund, das Soziale, und der wird immer obenan geführt. Als Künstler ist man ja noch mehr oder weniger Autist. Das Bierchen am Abend mit Kollegen. Der Schulterklopper bei der Gruppenausstellung, die Verhandlungen mit den Kuratoren und Galeristen, das ist weitestgehend der soziale Austausch, dann aber wieder Abmarsch ins Atelier, alleine weiterbasteln. In



April 2013
Mo Di Mi Do Fr Sa So
1 2 3 4 5 6 7
8 9 10 11 12 13 14
15 16 17 18 19 20 21
22 23 24 25 26 27 28
29 30

Mal 2013
Mo Di Mi Do Fr Sa So
1 2 3 4 5
6 7 8 9 10 11 12
13 14 15 16 17 18 19
20 21 22 23 24 25 26
27 28 29 30 31

✉ Newsletter



uli 2013

> Home

Aktuell

Über uns

Lehrangebote

Anmeldung

Förderverein

Gefördert von der
Stadt Stuttgart

Mappenkurs / Mappenvorbereitung Studium Freie Kunst

MAPPENVORBEREITUNGSKURS

Der Mappenkurs (Mappenvorbereitung) dient als Vorbereitung der Bewerbung für z.B. Kunst- oder Designstudium an Hochschulen und Akademien.

Folgende Unterrichtsfächer werden in der Mappenvorbereitung angeboten:
Grundlagen der Malerei // Strukturen // Komposition // Sachliche Darstellung von Objekten // Gegenständliche Malerei // Aktzeichnen / Aktmalen mit Modell // Tier- und Pflanzenstudien // Darstellung der menschlichen Gestalt // Plastisches Gestalten // Fotografie // Videokunst // Schrift – Typografie // Freie Grafik / Radierung ... → mehr

Dozenten

Unsere 16 Dozenten stehen für die künstlerische Vielfalt unserer Ausbildung und unterrichten den Kurs zur Mappenvorbereitung seit Jahren erfolgreich. Die Dozenten helfen Ihnen bei der Zusammenstellung der Kunst u. Design-Mappe zur Aufnahmeprüfung für ein Studium in den Bereichen: Freie Kunst // Architektur // Illustration // Mode // Grafik // Design wie z.B. Produktdesign, Mediendesign, Kommunikationsdesign, ... // Lehramt (Kunst) // Kunsttherapie ... → mehr

AKTUELL

02. April 2013

TAG DES OFFENEN ATELIERS

Am 27. April 2012 geben Ihnen unsere StudentInnen einen Einblick in Ihre Arbeit und gestalten den Tagesablauf ... → mehr

29. März 2013

MAPPENKURS / MAPPENVORBEREITUNG

Am 01. September 2013 beginnt das Wintersemester (Unterricht) für die Erstellung der Kunst- und Designmappe (Mappenvorbereitung / Mappenkurs) sowie für das Studium Freien Kunst / Freie Grafik ... → mehr

der Lehre steht man dann mit und vor den mindestens zwanzig Jahre Jüngeren, bekommt einen Einblick in die Generation nach einem, tauscht sich aus. Trotzdem ist man in der singulären Position ein Einzelner vor einer Gruppe, hat meist am längsten Redezeit, beendet den Kurs, gibt Aufgaben, monologisiert Wissen und Erlebtes. Da kommen auch wieder Macht und Eitelkeit hinzu.

Peter K. Koch/ Also ich sehe das erstmal vollkommen profan. Lehre füllt die Kasse, die ansonsten durch andere möglicherweise kunstfremde Arbeiten gefüllt werden müsste. So behält man den Kontakt und muss weniger Scheiß machen. Es ist doch so, dass die meisten Professoren an Kunsthochschulen ohne das Hochschul-Geld arm wären. Diejenigen, die schon genug Geld verdienen, die balgen sich um die wenigen Stellen mit Monster-Renommée. Düsseldorf oder Stadel. Es ist also eine Dienstleistung, die aber weniger zersetzend ist, als es andere Dienstleistungen sind. Das Gefühl der Bauchpinselerei ist für Egomane unter den Profs wichtig. Das sind leider nicht wenige. Die Pragmatiker breiten sich aber glücklicherweise an den Hochschulen aus.

Joachim Blank/ ... „Sicherheit und Eitelkeit“ als Hauptgründe dafür eine Lehrtätigkeit einzugehen? Das scheint mir zu ungenau ..., aber ich finde, dass das zum Einstieg zwei brauchbare Begriffe sind, um über die Klischees von Lehrtätigkeiten an Kunstakademien zu sprechen – vor allem hinsichtlich bestimmter Formen von Lehrtätigkeiten. Lehraufträge, aber auch befristete Stellen sind eine trügerische Sicherheit, sie sind nichts anderes, was zur Zeit in einem größeren gesellschaftlichen Diskurs über „Zeitarbeit“ verhandelt wird. Die von dir, Andreas, zuerst gemeinte Sicherheit spricht ja vor allem die Sicherheit eines regelmäßigen Einkommens an. Und ich stimme dir zu: die soziale Sicherheit spielt eine wesentliche Rolle. Alle Lehrende werden mehr oder weniger

durch die Zusammenarbeit mit Studierenden, aber auch in der alltäglichen Auseinandersetzung mit ihrer Institution als Behörde zu sozialem Handeln gezwungen. Wer lehren möchte, möchte vor allem kommunizieren und selber etwas lernen ... über die jüngere Generation, über politische und soziale Prozesse und natürlich über sich selbst. Mein Ansatz wäre also, den Begriff Sicherheit zu erweitern und ihn vor allem als „Einbettung“ in ein soziales System, auch wenn es ein „Nebenuniversum“ ist, zu verstehen. Und das vor dem Hintergrund, dass in den meisten Fällen die künstlerische Praxis, wie du schon meinstest, eine einsame Tätigkeit ist, die viel Verinnerlichung und „Sitzfleisch“ bedingt. Ich habe ältere, erfolgreiche nicht lehrende Künstler kennengelernt, die sich nach Ablenkung durch Lehrtätigkeit geradezu sehnen, um der Hermetik der eigenen Praxis zumindest auf Zeit entweichen zu können. Solche Leute beneiden die „lehrenden“ Künstler für den Zugang und Austausch mit jüngeren Künstlergenerationen. Sie übersehen gerne aber auch die Intensität und Anstrengungen, die eine Position an einer Kunsthochschule fordert. Denn mit der Haltung, ein „bisschen nebenher unterrichten“ zu wollen, bleibt als Option nur der schlecht bezahlte Lehrauftrag. Die Professur fordert mehr Zeit und vor allem mehr Energie! Denn oft wird vergessen, dass der Lehrauftrag auch einen großen Vorteil hat: Lehrbeauftragte müssen sich mit den vielen abstrusen „Binnenlogiken“ des „Nebenuniversums“ nicht auseinandersetzen. Sie kommen, lehren und gehen. Die Unverbindlichkeit hat ihren Preis: oft eine schlechte Bezahlung und keinen Einfluss auf die Institution.

Wir sollten deshalb sehr genau die verschiedenen Formen von Lehrtätigkeiten unterscheiden, da sie untereinander in vielerlei Hinsicht kaum vergleichbar sind: ob als unbefristeter Professor, befristeter Professor, Gastprofessor, Lehrbeauftragter. /100/23

All diese unterschiedlichen Formen werden innerhalb der Institution sehr genau reflektiert: Denn sie verraten auch den Studierenden etwas über die Position einer Person an einer Institution. Die Gründe, warum Künstler lehren, sind sicherlich sehr vielfältig. Oft ist es so, dass der oft zufällige, allererste Lehrauftrag ein Schlüsselerlebnis für oder gegen das „Lehren“ als Künstler darstellt. In vielen Fällen müssen sich Künstler oft zu einem relativen frühen Zeitpunkt ihrer Karriere für oder gegen die Perspektive einer Lehrtätigkeit entscheiden, da auch die Kunsthochschulen darauf bedacht sind, neue Strömungen in ihre Institutionen zu integrieren. Damit meine ich, dass die Entscheidungen für oder wider das Lehren oft stark von außen gesteuert werden. Leider hat auch hier oft der Kunstmarkt Einfluss: denn da wo Markt- oder Aufmerksamkeitserfolg bei einem Künstler vorhanden ist, versucht die Institution sich dieses Erfolgsmodell zu sichern, als Vorbild für die Studierenden, aber auch um die eigene Institution aufzuwerten – leider oft mit der Folge: die Umworbenen fühlen sich geschmeichelt, hoffen auf eine institutionelle Anerkennung jenseits des Marktes und übernehmen eine Lehrtätigkeit – nicht aus Interesse – sondern tatsächlich aus Eitelkeit.

Christoph Banat/ Zitat Joachim: Wer lehren möchte, möchte vor allem kommunizieren und selber etwas lernen, über die jüngere Generation über politische und soziale Prozesse und natürlich über sich selbst ... Warum ÜBER und nicht MIT? Die von Dir erwähnte erschöpfende Lehre kommt doch nur davon, dass man nicht zusammenarbeitet bzw. lernt. Was ja, also arbeiten und lernen, bei bildenden Künstlern oft zusammenfällt und mit handwerklicher Intelligenz umschrieben wird. Versuchen wir nicht auch gerade so etwas – eine gemeinsame, Schwarm-, Gruppen-, Gang-, Band- etc. Intelligenz herzustellen? Und wenn es das Glück will, ist das, was dabei herauskommt, dann mehr als die Summe der gemeinsam produzierten Worte. Ist diese soziale Intelligenz nicht der dritte Weg, jenseits der ästhetischen Selbstveredelung im Schillerschen Sinne und der gesellschaftlichen Reproduktionstechniken bezüglich herrschender Subjektkonstruktionen?

Dann sprichst du noch, Joachim, über die Unterscheidung des Lehrkörpers in feste und prekäre Körperteile.

Die (prekären) Hierarchien in der Lehre beruhen auf Angst verbunden mit Tabus. Mich hat an Kunsthochschulen immer geärgert, dass es keine ausgesprochene Idee von Lehre gab, so dass man an einem Lehr(n)körper mit-, oder dagegen arbeiten kann. Unausgesprochen gibt es diese Ideen ja. Zum Beispiel das Tabu anzusprechen, was eigentlich an Kunsthochschulen gelehrt wird und gelernt werden soll.

Was bitte wird denn an Kunsthochschulen heute gelehrt? Lernt man, sich zu positionieren? Sich, oder etwas auszustellen? Oder die zehn Gebote der Aufmerksamkeitsökonomie zu gebrauchen? Und wodurch unterscheidet sich diese Lehre dann von DSDS – die lernen auch sich (oder etwas: das Liedgut) auszustellen, innerhalb der Kultur- und Aufmerksamkeitsökonomie.

Andreas Koch/ Mir klingt das jetzt ein bisschen zu Beuysmäßig. Sozialer Körper, gemeinsam statt einsam etc. Oder das ist das, was man als Idee von Beuys noch hat. In Wirklichkeit war das bestimmt Horror, riesige Gruppenauditionen, ein zentraler Guru, der schwer zu dechiffrierende Blasen von sich gibt. Es gibt doch immer diese Kluft zwischen dem Lehrenden

und den Schülern, diese Hierarchie, die sich nie ganz auflösen lässt und die auch notwendig ist, um etwas zu vermitteln. Die Schüler müssen dir das auch glauben, was du erzählst. Interessant ist, was Joachim über die Hierarchien innerhalb der Lehrenden sagt. Ich selbst kam nie über den Status des Lehrbeauftragten hinaus und will das auch nicht, Geld und Einfluss sind mir da egal. Nur so kann ich locker „nebenbei“ unterrichten und mich aus allem internen Politischen heraushalten und unstrategisch frei handeln. Ich glaube, die interne Hierarchie sagt auch nichts über den eigentlichen Unterricht. Vor den Studenten sind alle Lehrenden gleich und stehen da alleine, egal ob Prof oder Lehrbeauftragter. Aber jetzt zur Work-Life-Balance, wie klappt das bei dir, Joachim, Unterricht, Arbeit, Verhältnis Schüler-Lehrer?

Joachim Blank/ Du hast noch die Familie, Kinder und Hobbys vergessen. Danke dir, Andreas, für die große Frage! Um erstmal kurz zu antworten: Meine Work-Life-Balance, schwierig, schwierig, aber insgesamt mit Perspektive.

Weil ich zumindest in Teilen meines Lebens mit fortschreitendem Alter routinierter werde und manche Dinge sich mit den Jahren ja auch wieder so verändern, dass es weniger wird. Eine Perspektive, mich nicht nur halbtags der eigenen künstlerischen Arbeit zu widmen, wäre ideal – dauert aber noch ...

Die Tätigkeit in Leipzig mache ich immer noch gerne, vielleicht auch, weil ich hier und da was für mich verändere und mal etwas Neues versuche: neue Formen von Projekten, Verschiebung von Schwerpunkten, Auslandskooperationen oder eben Themen, die mich in meiner künstlerischen Arbeit seit Jahren beschäftigen, stärker in den Mittelpunkt stelle etc. Allerdings ist die Verbindung zwischen eigener künstlerischer Arbeit und Lehre weniger stark koppelbar als es, glaube ich, in der Wissenschaft mit der Verbindung von persönlichen Forschungsschwerpunkten und Lehrtätigkeit üblich ist. In der Kunst ist es auch unter Lehrenden sehr umstritten, wie denn dann genau die künstlerische Praxis der Lehrenden mit ihrer Lehrtätigkeit an der Kunstakademie verbunden werden soll. So ist es unter Studierenden verpönt, wenn Professoren Studierende im Rahmen der Lehre quasi als kostenlose Assistenten für ihre eigene Arbeit „benutzen“.

Insofern würde ich behaupten, dass an den europäischen Kunsthochschulen die Teilung zwischen Lehre und eigener künstlerischer Praxis (bis auf wenige, spezielle Ausnahmen) ziemlich klar getrennt bleibt. Was ich als Privileg empfinde ist, dass mir die Professur alle Freiheiten in meiner künstlerischen Arbeit lässt. Ich bin von keinem Markt abhängig, mache im Prinzip, was ich will, muss mich nicht verbiegen. Dafür kostet die Professur Zeit, mindestens soviel Zeit, wie man eben auch Geld dafür bekommt – und das ist das eigentliche Problem und der Nachteil gegenüber allen, die sich für den ausschließlichen Weg, für das „Kunst machen“, entschieden haben. Die Tage im Atelier vergehen wie im Flug und es dauert immer länger – es sei denn man baut sich managermäßig eine Monsterstruktur mit Assistenten, Geldaquis- und Sozialisierung-Routinen auf, um auf einem höheren Level zu spielen. Die Professur kann imagemäßig durchaus auch hinderlich sein, weil man eher als „Gebender“ und nicht mehr als „Beteilnder“ wahrgenommen wird. Auch lassen sich schnell viele Beispiele von Künstlern finden, um die es nach dem Antritt einer Professur ruhiger wurde.

Ich würde gerne nochmal zu Christophs Statement nach dem Verhältnis von Zusammenarbeit, Gruppen- und Individualprozessen an Kunsthochschulen zurückzukommen: die Gewichtung der Anteile geben die Lehrenden auf Basis ihrer eigenen künstlerischen Entwicklung vor. Das finde ich auch richtig so. Es gibt sicher nicht den ein oder anderen Königsweg, sondern jeder findet seinen eigenen Weg und die Vielfalt macht's! So habe ich selbst seit Ende der 80er Jahre zum Teil ausschließlich über viele Jahre im Bereich „Neue Medien/Internet“ in Künstlergruppen gearbeitet – genau aus den Gründen, die du, Christoph, erwähnt hat. Mit der Zeit hat sich jedoch meine eigene Arbeit davon wieder weg bewegt – sie basiert eher auf einer klassischen Atelierpraxis. In meiner Lehrtätigkeit propagiere ich immer beide Möglichkeiten – ich finde sie schließen sich auch nicht aus. Bei den interessantesten Projekten die ich als Lehrender in der Vergangenheit begleiten durfte, habe ich oft festgestellt, dass die individuell interessantesten und auch erfolgreichsten Studierenden oft auch diejenigen waren, die bei Gruppenprozessen Verantwortung übernommen haben und gemeinsame Projekte durchgezogen haben, ohne sich unangenehm in den Vordergrund zu spielen. Von daher ist mir eine „ehrliche Subjektkonstruktion“ lieber, als diese ganzen verschwimmenden und unverbindlichen Formen, die immer an der Schwelle des Scheiterns stehen, weil niemand wirklich etwas investieren, sondern nur maximal profitieren will. Um es abzukürzen: Gemeinsame Ausstellungen, auch Gruppenarbeiten halte ich für sinnvoll. Mein Job dabei ist es, das Feld so gut wie möglich vorzubereiten.

Deine persönliche Haltung zum Lehren, Andreas, ist, glaube ich, sehr realistisch und stimmig, aber eben nur solange, wie du deine Existenz eben nicht davon abhängig machen musst. Dann ist der Lehrauftrag sicher genau das Richtige. Aus den von Andreas genannten Gründen, ist die Möglichkeit Lehraufträge zu vergeben, sehr wichtig für die Kunsthochschulen. Denn sie bringen den frischen Außenblick sozusagen unplugged rein in die Akademie. Obwohl ich es hier und da auch praktiziert habe, waren für mich persönlich Tätigkeiten in sogenannten angewandten Kreativbereichen als Alternative zur Lehre nicht wirklich attraktiv, da mir, wie es Peter treffend formuliert hat, der „Verschleiß“ zu groß gewesen war. Ich hatte immer das Gefühl, dass mich solche Jobs schnell aus dem Tritt bringen, weil sie einen ja dann auch gleich in hohem Maß beanspruchen. Auch blieb immer das fade Gefühl, im falschen Feld unterwegs zu sein ...

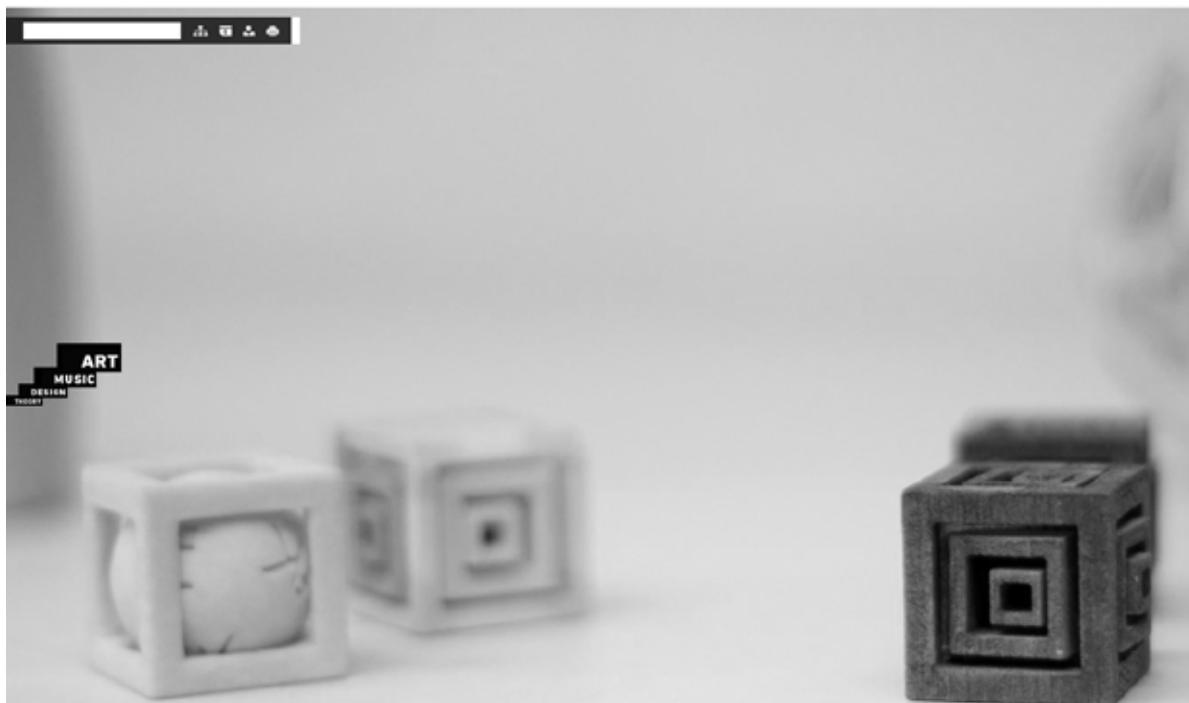
Überhaupt gefällt mir auch Peters nüchterner Blick auf die Dinge, obwohl viele Kunststudenten das sicher nicht gerne so hören möchten, wie er es sagt. Denn es spiegelt doch eher unser „Egobefinden“ und die Angst vorm Absturz ins Prekariat von uns „alternden Künstlern“ wider, als dass es den frischen Hunger des jungen Nachwuchses nach „großem Kino“ befriedet. Andererseits sollten wir auch ehrlich bleiben und uns nicht auf denselben Stand mit Studierenden beamen, die an ihrem Karrierestart basteln. Deshalb glaube auch ich, Christoph, dass eine gewisse Distanz zwischen den beiden Gruppen gesund ist. Das heißt nicht, ob nun in Wissens- oder handwerklichen Fragen, dass Lehrende immer als Universalgenies auftreten müssen. Natürlich sollten auch sie das Interesse am Lernen demonstrieren – auch durch Studie-

rende – das halte ich sogar für selbstverständlich. Mein Motto würde ich in diesem Sinne präzisieren: Miteinander über etwas lernen. Das „über“ – also warum es in der Lehre gehen könnte, geben die Lehrenden vor: Haltungen, Medien, Materialien, Themen etc. und vielleicht noch ein paar Tipps zur „selfpromotion“. Alles weitere ist Verhandlungssache.

Christoph Banat/ Lieber Andreas, Beuys als Schreckgespenst abschießen zu wollen – da hat Kippenberger sicherlich die höchste Trefferquote, nachzuprüfen im Hamburger Bahnhof – heute leider nur noch subtil-ironisch. Dekonstruiert man Beuys, dann sollte man sich danach die Einzelteile ansehen – lohnt sich. Ich sehe das etwas nüchterner: Da wo Menschen zusammenkommen, gibt es immer Chancen, da wo sie miteinander sprechen, konstruieren sie Wirklichkeit, mit einem hohen Durchschnittswert von Wahrheit. Es gibt Menschen, die schaffen es, diesen Wert allein darzustellen; sie sind äußerst diszipliniert und begabt und stellen ihre Körper zur Verfügung, wenn die Macht sich mal wieder einen sucht. Die aber gehen sowieso ihren Weg. Was wir jetzt auch tun, ist doch, dass wir an einem Textkörper schreiben, also auch Wirklichkeit konstruieren. Dass Kunst und Forschung dem Wissenschaftsministerium unterstellt sind und nicht der Bildung, besagt doch, dass wir nach neuen Formen forschen können, der Freiheit der Forschung verpflichtet.

Lieber Joachim: Ich kenne die von dir beschriebenen Gruppenprozesse auch. Interessant finde ich dabei auch das Heraustreten aus der Gruppe, um zu sehen, wer man selbst ist und ob diese Gruppe mehr ist als nur die Summe ihrer Einzelteile – also das Bandprinzip. Nachher ist es dann ja oft so, dass sich die Bandmitglieder ein Leben lang beobachten und dadurch einen Wertmaßstab für's Weiterkommen schaffen. Sie generieren also Werte. Mich reizt es, über diese Werte zu sprechen – leider bin ich weder begabt noch besonders diszipliniert – so brauch ich andere Geister, zum Ausgleich.

Peter K. Koch/ Nun, je länger ich jetzt darüber nachgedacht habe, was ich nicht über das Thema sagen will, um so weniger weiß ich, was ich überhaupt noch dazu sagen kann. Irgendwie finde ich es aus der Sicht des Lehrenden oder meinetwegen auch aus der Sicht des Erfahreneren, des Älteren wahnsinnig langweilig und selbstreferenziell. Die einzigen Meinungen, die mich in diesem Zusammenhang wirklich interessieren würden, das wären die Meinungen der Studierenden, die Künstler werden wollen. Warum wollen die das und was erwarten die von dem System Kunsthochschule. Dass diejenigen, die dort als Lehrende bzw. als Verwaltende des Systems am Ende doch mehr oder weniger auch dazu da sind, diese Vorstellungen und Wünsche zu kanalisieren und die dafür nötige Struktur bilden, mal so und mal so, und leider während dieses Prozesses auch manche Illusion abtöten werden, das ist ja wohl jedem von uns klar. Ich finde diese Sicht auf die Dinge aber ziemlich eindimensional und das Gespräch macht eigentlich nur Sinn, wenn hier auch diejenigen zu Wort kommen, die neu an die Hochschulen kommen und aus der anderen Sicht mit diesem System konfrontiert werden. Die Generation, die die zähen Strukturen, die hinter der aufregenden Fassade einer Kunsthochschule die tägliche Praxis ausmachen (Gabenkämpfe und Profilneurosen, Quertreibende und Abwesende, Sitzungen und Verwaltung) gar nicht wahrnehmen und sich dafür zum Glück auch nicht interessieren.



Andreas Koch/ Weiß ich nicht. Es gehören immer beide Seiten dazu, Lehrende und Studenten, und beide Positionen können extrem langweilig sein. Vielleicht wird die Akademie einfach überschätzt, und dann sitzen sich dort beide Seiten gegenüber und haben sich nicht mal was zu sagen. Jeder von uns hier hat doch auch mal Kunst studiert und so lange ist das gefühlt auch noch gar nicht her. Für mich war das eigentlich kein Studium, ich hatte einfach extrem viel Zeit und Freiraum. Meine beiden Professoren, ok, die haben mal was gesagt, aber das war nicht bedeutender als ein Artikel im Kunstforum, meist waren andere Sachen außerhalb interessanter. Wie war denn dein Studium, Peter?

Peter K. Koch/ Ich habe ja Design studiert, vollkommen anders und sehr verschult. War aber insgesamt in Ordnung. Ich denke, die Hauptaufgabe der Akademie, und ich bin ja nun auch schon acht Jahre in so einem Laden tätig, liegt darin, dass es sie überhaupt gibt. Das was du als Freiraum beschreibst, das ist für mich der Kern des Kunststudiums. Und die Professoren sind, mit Unterstützung der Verwaltung, diejenigen, die diesen Freiraum etwas strukturieren, damit dort was passieren kann. Diejenigen, die das am besten machen, die haben dann automatisch die produktivsten Klassen. Da sammeln sich dann die coolen Leute und studieren eben Kunst. Jeder wie er will. Die Strahlkraft des Professoren-Werks spielt dabei so gut wie keine Rolle. Pädagogik hingegen schon.

Andreas Koch/ Und Leute, die keine Kunst studiert haben, das aber trotzdem praktizieren, haben es meist schwer in der Außenwahrnehmung, die gelten dann als Autodidakten oder Studienabrecher, das wird dann immer im dritten oder vierten Nebensatz erwähnt, dabei haben sie prinzipiell nichts verpasst. Ich zum Beispiel bin ja auch Grafikdesigner, habe das aber nie studiert und das war nie ein Problem, obwohl das ja der um einiges „handwerklichere“ Beruf ist, wo man wirklich was Praktisches lernen kann im Studium. Ist doch paradox, oder? Wie wichtig ist also auch beim Studenten die-

ser Status, Kunststudent zu sein, oder ist das das eigentlich Wichtige?

Joachim Blank/ Ja, schon wichtig und bei manchen Leuten sicher auch mehr! Heutzutage Kunststudent zu sein, ist für junge Künstler wahrscheinlich wichtiger als früher, da ihnen das Heraustreten aus der Masse erleichtert wird. „Riskante“ Positionen aus der Kunsthochschule haben und hatten es immer schon leichter als Autodidakten: Der Status des Kunststudenten ist oft erstmal eine wichtige Legitimation für das eigene Tun. Die Grundfrage, was Kunst ist und was nicht stellt sich beim Kunststudenten nicht: „Ich studiere Kunst, also ist das was ich mache Kunst.“ Autodidakten müssen diese Hürde erstmal nehmen, bevor über Qualität gesprochen werden kann. Seit Mitte der Nuller-Jahre beobachte ich allerdings auch „neo-konservative“ Tendenzen, die in gewisser Weise ausschließlich auf das gegenseitige Aufwertungsprinzip des „Meister-Schüler“-Verhältnisses als Legitimationsstrategie ihrer Kunst setzen. Da wird das Eis dann doch sehr dünn ... und die Gefahr ist, dass die Kunsthochschule von den unterschiedlichen Akteuren dabei nur noch als Trittbrett zum schnellen Markteinstieg missbraucht wird.

Christoph Banat/ Lieber Joachim: Drei Dinge finde ich bemerkenswert: 1. Der Behauptungs-Kick, dass alles Kunst ist, wird an der Kunsthochschule zur Schlaftablette, oder Aspirin. Einziger Vorteil: man kann den Eltern erzählen, dass man was studiert – im Mutterschoß von Vaterstaat. Den Habitus, wie man Kunst darstellt, studiert man dort ja auch 2. Du schreibst, manche benutzen die Schule nur als Trittbrett für den schnellen Markteinstieg. Welche Wertschöpfungsketten gibt es denn noch als die des Marktes und die der Schulen? Das ist doch heute die Lage, dass man sich nichts anderes auch nur denken kann und wenn findet dieses keine Entsprechung in der Welt. Das ist doch das Interessante an Kunsthochschulen, dass sie sich selbst dekonstruieren müssten. 3. Wenn du die Tendenz siehst, dass es immer konservativer zugeht. Ist doch die Frage woher das kommt? Und welchen

Anteil die Kunsthochschulen in dieser verzwickten Lage haben? Wobei diese nicht einmal zum Verzweifeln ist, geht es uns doch allen relativ gut dabei – abgesehen von den inneren Zuständen und den Depressionen als einzigem Widerstand gegen den Kapitalismus. Erschwerend kommt hinzu, dass Kunst als bildgebendes Medium heute keine Bedeutung mehr spielt. Und Ironie und Sarkasmus keinen Dealer mehr haben. Jeder hat heute doch Angst von seinem Sozioplatöchen geschubst zu werden ... ist doch alles hoffnungslos.

Joachim Blank/ Lieber Christoph: Wir sollten nicht zu defätistisch sein. Die Strömungen und Tendenzen ändern sich ja immer wieder ... oder etwas genauer in Bezug auf die Gegenwart: Auffällig ist, dass viele, unterschiedliche Tendenzen parallel nebeneinander her existieren. Glaub mir – wenn es so ist wie du sagst, dass „Ironie und Sarkasmus keinen Dealer“ mehr haben, entsteht eine Marktlücke und es wird sich sehr schnell ein Dealer an der nächstbesten Ecke finden. Die Erwartungen und Bedürfnisse der Studenten an die Kunsthochschule sind sehr unterschiedlich und ich glaube, dass die Kunsthochschulen in Deutschland in ihrer Vielfalt viel ermöglichen – natürlich auch die Dekonstruktion! Allerdings – und da stimme ich dir zu – die Doktrin des ökonomischen Denkens, im Bildungsbereich die Auswirkungen des „Bologna-Prozesses“, wirken wie ein schleichendes Gift, das auch die Kunsthochschulen in ihrer Substanz seit vielen Jahren beschäftigt und schon tief eingesickert ist. Lähmungserscheinungen als Nebenwirkung sind meist Resultat gesamtgesellschaftlicher Prozesse, die auch in die Kunstakademie hineingetragen und dort (hoffentlich) auch verhandelt werden.

Christoph Banat/ Lieber Joachim, vielen Dank für die tröstenden Worte, die nehme ich gerne an. Bei unserer beider Ansätze meine ich, den Riss zwischen Kultur und Natur zu sehen. So verlässt du dich auf das, wie ich glaube nur vermeintliche Naturgesetz von Angebot und Nachfrage. Welches sich auf natürliche Macht des Marktes als den Platz des Wertehandels verlässt, die schon einen Körper findet, in dem sie sich wirklicher – also bild- und wörtlich – manifestiert. Aber wir wissen selbst, dass es keine freie Marktwirtschaft als natürliches Gesetz des Spiels freier Kräfte von Angebot und Nachfrage gibt. Betrachtet man nur einmal Schutzzölle und staatliche Subventionen. Im übertragenen Sinne sind das die sprach- und bildhaften Tabus. Gleichzeitig wird der Ruf eines staatlich regulierten Kapitalmarktes (also dem Markt an dem Werte gehandelt werden) in letzter Zeit zunehmend lauter. Ich versuche, es kurz zu machen. Wer Kultur sagt, sagt auch Verwaltung, sagt Adorno – und damit ist auch Bologna gemeint. Jedes Gesellschaftsteil, das betrifft auch die Kunstproduktion, wird nutzbar gemacht. Und so wie der Mensch berechenbar wird, so lässt er sich verwalten. Der linear entschlüsselte menschliche Gencode wird zum Buch des Lebens, in dem wir nur zu lesen brauchen.

Wir leben in einer individualisierten Massengesellschaft, was ein Paradox darstellt. Allerdings keines, in das man sich gern verliert. Und das hört nicht bei 3D-Scanner für jedermann auf. Die Spitze der Utopie ist stumpf geworden. Und bekanntlich gibt es mehr Platz auf einer breiten Spitze.

Joachim Blank/ „Bologna“ versucht mit dem Argument der „Qualitätsverbesserung“ durch Überregulierung alles glatt zu bügeln und gleich zu machen, anstatt die Unterschiedlichkeit

und Vielfalt zu fördern und die Bürokratie abzubauen. Mit dem marktwirtschaftlichen Totschlagargument der Effizienz wird den Hochschulen mehr Autonomie versprochen. Klingt ja auch erstmal gut, weil spezifische Entscheidungen vor Ort getroffen werden können. Leider heißt Autonomie (übrigens ein Begriff, der genauso wie das Wort „Reform“ missbraucht wurde), dass sich der Staat mit seinen „Mittelzuweisungen“ zunehmend zurückzieht. Warum? Die Hochschulen sollen auch selber wirtschaften, also mehr „Drittmittel“ generieren, Geld einnehmen. In ingenieurwissenschaftlichen Bereichen ist das vielleicht üblich, aber im Bereich der bildenden Kunst? Wie soll das in nennenswertem Umfang gehen? Vielleicht Sammler Patenschaften übernehmen lassen oder Vorkaufrechte von Werken junger, besonders begabter Erstsemestler anbieten? Der Staat, seine Institutionen und Verwaltungen haben die Aufgabe, die Hochschulen zu schützen, zu hegen und pflegen, sie zu erhalten und auszubauen: Mehr Lehrpersonal, mehr Raum und vor allem mehr Vertrauen ...!

Christoph Banat/ Das klingt leidenschaftlich. Und Recht hast du auch noch. Und man sieht, dass ich mir einen, manchmal vielleicht zu abstrakten, Idealismus erlaube, sicherlich weil ich den Lehrbetrieb von außen sehe. Die Frage ist doch, was dich stört. Bist du im Kulturbetrieb, dann bist du auch im Verwaltungsbetrieb. Dich stört doch vermutlich, dass du das Gefühl hast, dass dir, neben der Familie, Energie und Lebenszeit geraubt wird. Verwaltung wird so von der Lebenszeit abgespalten, das Kontinuum der Energie gespalten durch die Aufteilung des Sinnlichen. Im Idealismus, sich die Lebenszeit als etwas Ganzes vorzustellen, liegt also eine gewisse Sprengkraft.

Und dann sehe ich noch einen Paradigmenwechsel: Noch bis in die 90er verkörperte der Staat das zu bekämpfende „Schweinesystem“, heute wird diese abstrakte Größe angefleht, uns vor unseren neoliberalen Mitbürgern zu schützen. So rufen wir nach dem Staat, nicht zu verwechseln mit der Regierung. Und tun dies hoffentlich im Glauben an uns Bürger selbst – vielleicht auch nur an uns Mittelklasse-Bürger. Das Schweinesystem als Gegner ist heute nur noch ein Mythos. Leider gibt es für die bürgerliche, eher heimliche Bewegung (siehe „Haben und Brauchen“, Anti-Mediaspree etc.) noch keine ästhetische Entsprechungen. Jedenfalls sehe ich keine. Oder liegt diese einzig zwischen H&M, Cos, Ikea, Luis und Greta, Twingo oder Kangoo? Können Künstler sich nicht mit Kunsthistorikern zusammentun, um einen geschichtlichen Gegenentwurf zu propagieren?

Andreas Koch/ So weit erst mal, ich glaube wir sind jetzt recht weit vom Thema abgekommen und landen bei René Pollesch in der Volksbühne. Aber vielleicht können wir ja die Kunstschule als kleine Modelllandschaft der Gesellschaft begreifen und sehen, dass da genauso die Agonie bekämpft werden muss, wie außerhalb auch. Oder dass man in der Kunstschule anfangen muss, als Lehrer wie als Student.

Institut für Kunstkritik

„Darum muss jegliche Theorie der Kunst zugleich Kritik an ihr sein“,
Theodor W. Adorno.

Das „Institut für Kunstkritik“ wurde von Isabelle Graw, Professorin für Kunsttheorie und Kunstgeschichte an der Städelschule Frankfurt und von Daniel Birnbaum, ehemals Rektor der Städelschule Frankfurt, im Sommer 2003 gemeinsam gegründet. Es setzt sich mit der Praxis der Kunstkritik und ihren disziplinären Bezügen auseinander. Das Institut lädt Kunsthistoriker, Kritiker und schreibende Künstler ein und profitiert von den lehrenden Professoren und den vielen in Frankfurt lebenden Kunstkritikern. Das komplexe Verhältnis zwischen „Kunstkritik“ und „künstlerischer Praxis“ lässt sich an der Städelschule, die ja für die Aufgeschlossenheit und Experimentierfreude ihrer Studierenden bekannt ist, besonders gut studieren.

Vortrag

Freitag 9. November 2012, 19 Uhr, Lichthalle
Georges Didi-Huberman: Photos, Pathos, Pothos / L'«IMAGE
VIVANTE» SELON ROLAND BARTHES

With more than 30 publications dedicated to the history and theory of images, Georges Didi-Huberman is one of the most recognized French intellectuals. As a philosopher and art historian, he has published prolific books such as «Ce que nous voyons, ce qui nous regarde» (1992) and «Images in Spite of all: Four Photographs from Auschwitz» (2012). Didi-Huberman teaches at the Ecole des Hautes Etudes en Sciences Sociales and curated several exhibitions including «L'Empreinte» at Centre Georges Pompidou (1997) and «ATLAS. How to Carry the World on One's Back?» at the ZKM in Karlsruhe (2011).

Masterstudiengang Art in Context

Kunst im Kontext

Unter „Kunst im Kontext“ verstehen wir eine künstlerisch-wissenschaftlich gezielt mit gesellschaftlichen Phänomenen beschäftigt, sie unter ästhetischen und künstlerischen Mitteln und Methoden auf sie einzuwirken und gleichermaßen an künstlerischen wie außerkünstlerischen Fragestellungen operiert in der Regel jenseits der Grenzen des Kunstbetriebs und unterschiedlichen gesellschaftlichen Feldern zur Entfaltung individueller Beiträge beizutragen.

Künstlerisches Arbeiten anstelle von Kunstproduktion

Konkret zielt die künstlerisch-wissenschaftliche Arbeit im Kontext auf einen umfassenden Sinn zurück zu gewinnen: Als Aufspüren der materiellen Spuren und medialen Transformationen gesellschaftlicher Möglichkeiten künstlerischer Arbeit über die Grenzen des konventionellen als Wahrnehmung und Reflexion der Tatsache, dass die Welt, in der wir leben, gemacht ist, dass sie deshalb auch anders gemacht werden könnte. In diesem Prozess unterschiedliche Wege und Möglichkeiten gibt. Kunst im Kontext

Anspruch an die Lehre – Potenz, Pose, Potenzial?

/ Ein Statement von Barbara Buchmaier (mit Dank an Christine Woditschka)

*Aus meiner Sicht als ehemaliger Studentin
und heutiger Kunstkritikerin:*

„Think different“ war eine zentrale Parole der 68-er und ihrer Anhänger. Dieses Motto ist auch aus heutiger Perspektive noch zu begrüßen und war sicherlich sehr fruchtbar und lehrreich für mich (als Studierende in den 90er Jahren) wie auch für viele andere – bis es letztendlich zu einem systemstabilisierenden, normativen Leitmotiv des Kapitalismus geworden ist. Abweichung, Differenz, und noch eine neue Runde ... Auch Apple bediente sich von 1997–2002 dieses Slogans. Wir alle kennen das. Der Aspekt, den ich hier ansprechen möchte, betrifft dabei die Tatsache, dass die früheren „Radikalen“ oder Anders-Denker heute oft institutionalisiert sind und uns als Professoren ihre alte, vorformulierte und abgesicherte Version des „Think-Different“ – oftmals der Kritischen Theorie folgend und selbst zum sogenannten Poststrukturalismus beitragend – weiterreichen wollen ... was, wie man häufig beobachten kann, dazu führt, dass in den Texten und auf den Leinwänden ihrer Studierenden davon nur noch (Wort)Hülsen, entleerte wie abgefachte Gesten und Posen von Radikalität und/oder Institutionskritik ankommen.

Einige der einstigen „Que(e)rdenker“ haben inzwischen zwar öffentlich erkannt und publiziert, dass viele Vertreter der jüngeren Generationen, die sich ja unter den Vorzeichen des von ihnen diagnostizierten Postfordismus und aktuell auch des Netzwerkkapitalismus einzurichten haben, nur noch in einer Haltung der Pose radikal sein können, und dass diese sich häufig inhaltlich und/oder geschmacklich passende, vielleicht gar von ihren Professoren empfohlene Ersatzväter und -familien suchen (Stichwort „Artist's Artist“), statt in der Realität aktiv gegen etwas wie ihren eigenen Vater oder Erzieher zu rebellieren (vgl. Diedrich Diederichsen: „Radicalism as Ego Ideal“, 2011, <http://www.e-flux.com/journal/radicalism->

as-ego-ideal-oedipus-and-narcissus/, letzter Abruf: 10.04.13). Doch wäre es nicht sehr wünschenswert, weiterzugehen und sich selbstkritisch zu fragen, inwiefern die Ursachen dafür auch in der Lehre, in den jüngeren Ausbildungsansätzen der Universität oder Akademie liegen könnten?

Und: Soll man sich durch diese Diagnose als junger Künstler oder Theoretiker unangenehm auf die Finger geklopft fühlen? Lässt man sich also von oben, von den eigenen Profs abkanzeln – oder liegt nicht auch in der leeren Geste ein Potenzial? Genauso sollte man die Frage stellen, ob die Häufung solcher leeren Gesten und Posen nicht auch die (autoritäre) Struktur offenbart, unter der sie sich erst entwickeln konnten und deutlich vernehmbar geworden sind. Hierüber kann man sicher diskutieren. Gleichzeitig wäre zu klären, wie man das Bewusstsein der Studierenden für diesen Zustand öffnen und sie aktiv zum selbstständig zu formulierenden „Think Different“ anregen kann. Und wie sich so etwas RADIKAL ANDERS formulieren könnte – und das ohne Angst vor Verlusten.

Vielleicht sollte man sich als aktuell Verantwortlicher nicht nur damit zufrieden, wenn die Jungen die über die letzten Jahre institutionalisierten „queren“ Inhalte brav und in Ewigkeit nachbeten und ähnliche Götter anbeten wie man selbst. Oder aber, man gibt der leeren Geste eine echte Chance!

*Aus heutiger Sicht als Lehrbeauftragte (und Kunstkritikerin)
mit parallelen Jobs und Projekten im Kunstkontext:*

Es ist natürlich nicht einfach, vor den Studierenden Zweifel am zu vermittelnden Unterrichtsstoff, an Studieninhalten oder Lehrmethoden (z.B. Besprechung von drei Theorie-texten pro Sitzung etc.) zu formulieren, oder auch an deren Abgenutztheit. Oder gar Fragen bezüglich des Sinns zu stellen und die Abgenutztheit bestimmter Rhetoriken zu

Theorie und Geschichte



Staatliche
Akademie der
Bildenden
Künste
Karlsruhe

English

Suche

weißensee

Fachgebiete • Theorie und Geschichte • Übersicht

kalender login english kont

→ Vorlesungsverzeichnis SS 2013

Das Fachgebiet Theorie und Geschichte arbeitet als reflektierte Praxis zwischen Kunst, Wissenschaft und Gestaltung. Entsprechend der interdisziplinären Tradition der Kunsthochschule Berlin-Weißensee verfolgt das Fachgebiet eine experimentelle und forschungsgeleitete Lehre. Diese gliedert sich auf in die Teilgebiete Kunst- und Kulturwissenschaft, Design- und Medientheorie sowie Wirtschaftswissenschaften.

Das theoretische und historische Lehrangebot des Fachgebiets beinhaltet Vorlesungen und Seminare, Workshops und Exkursionen zur Theorie und Geschichte der Künste und Medien, zu Mode und Design, zu europäischen wie außereuropäischen Kulturen, zu wirtschaftswissenschaftlichen und juristischen Aspekten des zukünftigen Berufsfeldes. Diese Veranstaltungen fördern einerseits das Wissen über die historische Fundierung künstlerisch- kreativen Schaffens. Andererseits schärfen sie die Wahrnehmung für die kulturelle, politische, soziale und technische Zeitgenossenschaft der Studierenden. Der explizite Praxisbezug des wissenschaftlichen Lehrangebots macht Interaktionen zwischen Künstler:innen sowie Designer:innen und den sie umgebenden Kontexten erkennbar und gestaltbar.

Anschrift weißensee kunsthochschule berlin
Bühningstraße 20
13086 Berlin



Theorie und Geschichte
Knut Ebeling im
Gespräch m...

Prof. Dr. Franziska Uhlig
Er/Finden aus . o
pro. bieren

Theorie und Geschichte
Eurokrise und
politische...

Prof. Dr. oec. habil. Herbert Grüner
Design und Mittelstand

Studium	Professoren
Professoren	Kunstgeschichte
Werkstätten	Kunst und Theorie
Ateliers	Werken
Bibliothek	Experimentelle
Lehrveranstaltungen	Transferverfahren
Aktuell	Didaktik
Publikationen	Praxisbegleitende Studie
Geschichte	Zeichnen und Skizzieren
Freundeskreis	
Kontakt	

haftliche Arbeit, die sich bewusst
sthetischen Gesichtspunkten refle
ersucht. Kunst im Kontext ist dah
ellungen interessiert und orientier
einer Konventionen und versuch
eller wie gesellschaftlicher Poter

arauf ab, die Kategorie der Fakt
autonomen sensorischen Qualität
er Phänomene; als Weiterdenker
onalisierten Bilder Machens hina
ar wir leben, weitgehend von uns
e und dass es dazu unendlich vi
serviert Faktur daher nicht als

klären. Klar, erst muss eine Basis geschaffen werden, dann kann man weiterreden – das darf man natürlich nicht vergessen. Aber mit Selbstkritik oder Kritik am Lehrstoff nähme man sich auch selbst die Grundlage. Man müsste sich selbst überdenken und den bereits vorbereiteten Unterrichtsstoff überarbeiten oder vielleicht sogar völlig neu formulieren oder rahmen.

Soll man denn nun z.B. ein Artist-Statement überhaupt schreiben? Und bitteschön, wie? Möglichst nahe am Werk oder besser „different“, „creative“ oder doch eher gar nicht? Und macht es da Sinn, mit Zitaten zu arbeiten?

An dieser Stelle etwa gerate ich an meine eigenen Grenzen, denn ich kann solche „Statements“ inzwischen kaum noch hören. Ich bringe also Beispiele unterschiedlichster Art, lese sie laut vor oder lasse vorlesen: die laute Lektüre ist wichtig, denn erst so wird so manche Worthülse, so manche Standardisierung des allzu „Differenten“ schnell erkannt und oft auch von Studentenseite benannt.

Ich erkläre den Studierenden von Zeit zu Zeit meine Zweifel und viele stimmen tatsächlich auch zu. Doch wie weiter?

Die Studierenden wollen ja großteils auch lernen. Und lernt man nicht auch über die reflektierte, ins Eigene abgewandelte Wiederholung? Müssen die Jungen also erst selbst durch die Differenzhaufen ihre Vorgänger und Vorgesetzten tapsen und stolpern, um ihre eigene Abweichung zu zeugen. Das wäre zumindest eine Hoffnung. Wie aber kann man sie aktiv dazu anleiten, selbst um- und weiterzuformulieren, ohne dass man selbst oder eben sie dabei in leere Phrasen verfallen? Oder wäre eben genau das das Potenzial, das ich selbst noch anheizen sollte: ein Theater der Masken und Posen? Radikales Posen? Ein Performen ausschließlich in Zitaten? Zombiismus, Travestie? Ein postironisches Meta-Show-off?

Zwei Fragen an alle Lehrenden

1. Wäre es grundsätzlich schon ein Erfolg, wenn Studierende gegen einen Lehrer, gegen einen Professor, gegen eine Institution rebellieren? Wenn sie sich gedanklich absetzen? Sollte man ihnen also Anlass dazu bieten? Sollte man sich darüber freuen, auch wenn es vielleicht zum eigenen Nachteil ist und einen verunsichert. Ich kann nicht darauf antworten, denn ich habe ein solches Experiment an einer Hochschule noch nicht wirklich erlebt oder riskiert. Außerdem – wäre es nicht auch autoritär, Extra-Anlässe für eine solche Situation zu „bauen“? (In diesem Zusammenhang sollte man sich auch nochmals Artur Żmijewski Berlin Biennale vor Augen führen.)
2. Oder wäre es sinnvoll, die Situation auf den Kopf zu stellen und die Lehrenden zumindest phasenweise zu den Studenten ihrer Studierenden zu machen?

Abschließend möchte ich noch ein aktuelles Zitat von Jutta Koether zum Besten geben, das im aktuellen Texte-zur-Kunst-Heft zu lesen ist: „Ja, irgendwie geht es darum, im Homogenisierten etwas zu finden, das *strange* ist. Sich darum zu bemühen, die eigentlich verfügbaren und vertrauten Dinge wieder fremdzumachen. Genau diese Differenzierungstechniken sind es, auf die es heute ankommt.“ (Heft 89, S. 163) Das klingt erstmal ermutigend, aber dann schwer nach Worthülse und zeigt auf, wie schwer es selbst für die alte Garde geworden ist, über derartige, inzwischen eingeschliffene Formulierungen hinwegzukommen.



The art of teaching

/Kunstlehrer am Rande des Wahnsinns?

Kunstlehrer sind von einem anderen Stern. Wahnsinnig, exzentrisch, nicht normal, verhinderte Künstler, aber auch keine wirklichen Lehrer und außerdem total durchgeknallt.

So ungefähr lautet die Quintessenz über Kunstlehrer, liest man eine Weile in einschlägigen Schülerforen. Ein belustigendes oder gar beleidigendes Klischee? Und was veranlasst Schüler überhaupt zu solchen Äußerungen? Sind dies allgemeingültige Projektionen und Phantasien über Künstler, den Prototypen des weltfremden Exzentriker? Ein Bild, das Schüler lückenlos auf Kunstlehrer übertragen? Und welche Schlussfolgerung soll ich nun daraus für meine eigene Lehrerrolle ziehen? Einfach nur bizarr und möglichst strange durch die Schulgänge tippeln? Mir endlich einen Tourette-mäßigen Tick zulegen?

Womöglich greift hier auch Adornos uneingeschränkt zutreffende Feststellung über die idiosynkratische Empfindlichkeit der Kinder gegen Eigenheiten der Lehrer, die vermutlich über alles hinausgeht, was man sich als Erwachsener vorstellt. („Tabus über dem Lehrberuf“, in: Adorno, Th., *Erziehung zur Mündigkeit*, 1965/1971, S. 82). Bevor ich dezidiert auf die Besonderheiten des Unterrichtsfaches Kunst eingehe, werde ich notwendigerweise einige grundlegende Eigenheiten der Lehrerrolle an sich skizzieren.

Als Lehrer befindet man sich kontinuierlich in einer hochgradig disparaten Situation: Einerseits soll man Über-Ich-Ideale verkörpern und andererseits stellt man eine Projektionsfläche dar, auf der sich, wie unter einem Brennglas, nach wie vor all diejenigen Ressentiments versammeln, die über den Lehrerberuf und dem von ihm vertretenden Fach zirkulieren. Eine wahrhaftig paradoxe Situation und eine deutsche Spezialität, die nicht zuletzt durch den Nationalsozialismus befeuert wurde. Mehr unbewusst als bewusst tragen viele

Erwachsene das tyrannische Lehrerbild Wedekinds in sich und vermitteln dieses als Stereotyp fort. Keine Frage, manch einer hat schlimmste Dinge in seiner Schulzeit erlebt und muss sie noch erliden! Doch unser Bild von Schule generiert sich ausschließlich aus unseren Erfahrungen, die wir als Kinder und Pubertierende gemacht haben. Erzieherische Maßnahmen oder gar Ordnungsmaßnahmen stellen für viele Schüler einen nicht unerheblichen Angriff auf ihre Persönlichkeit dar. Mitunter sieht man sich als Lehrer vor die Situation gestellt, dass man in einen der intimsten Bereiche und Rechte des Menschen eingreift und eingreifen muss, wenn z.B. der Verdacht auf Kindeswohlgefährdung besteht. Man greift folglich in ein Grundrecht, in diesem Falle in das Elternrecht ein. Die disziplinarische Institution Schule, deren komplexem und paradoxem Konformitätszwang auch Lehrer ausgesetzt sind, kann ein Jugendlicher oftmals nur schwer durchschauen. Eine angemessene Korrektur dieses Bildes aus einer Erwachsenenperspektive findet in den seltensten Fällen statt. Deshalb ist es so schwer, ja manchmal nahezu unmöglich, Außenstehenden auch nur ansatzweise zu vermitteln, was diesen Beruf, insbesondere innerhalb der letzten zwei Jahrzehnte, zu so einer großen Herausforderung gemacht hat. Doch es besteht Grund zur Hoffnung! Traurigerweise besteht diese darin, dass die zunehmende Heterogenität von Schülern, die sich in massiven Verhaltensauffälligkeiten, Lernstörungen vielfältigster Art, psychiatrisch relevanten Erkrankungen und nicht zuletzt in der exponentiell ansteigenden Zahl von ADHS-Kindern äußert, ein Lehrerrollenbild erfordert, was nicht nur nach fachlichen und pädagogischen Qualifikationen fragt, sondern auch psychologische, bisweilen medizinisch-psychiatrische sowie pharmakologische, seelsorgerische und sozialpädagogische Kompetenzen einfordert. Diese Rollenüberfrachtung scheint der Allgemeinheit langsam so etwas wie Anerkennung für diesen Beruf abzurufen, manchmal aber auch nur mitleidige Blicke.

Das Unterrichtsfach Kunst ist vielleicht die Kür im allgemeinen Pflichtprogramm, eine Insel der Glückseligen, ein Moment, in dem der rasante Schulalltag etwas entschleunigt wird. Und tatsächlich, neulich erzählte mir ein hochbegabter Neunjähriger, dass er immer so gut beim Malen entspannen könne. Selbst leistungsschwache Kinder haben im Kunstunterricht ihre Erfolgserlebnisse und die Mehrheit der Schüler mag das Fach Kunst, egal welchen Alters. Bei ca. 210 Schülern, die ich derzeit in vier verschiedenen Jahrgängen unterrichte, ist das gar keine so schlechte Voraussetzung, bedenkt man, dass eine der Hauptaufgaben von Lehrern darin besteht, Schüler zu Dingen zu motivieren, zu denen sie eigentlich gar keine Lust haben.

Kinder bzw. Schüler sind immer ein Spiegel der Gesellschaft, im Positiven wie im Negativen. Ganz egal, um welches Thema oder Unterrichtsfach es sich handelt. Sie haben mehr oder minder unbewusst und instinktiv eine außerordentliche Komplexität an gesellschaftlichen Meinungen, Vorurteilen und Klischees verinnerlicht und verkünden diese auch. Man spricht dann im Pädagogen- oder Didaktikerdeutsch von so genannten Präkonzepten, an denen man als Lehrer per Gesetzlich verordnetem Bildungs- und Erziehungsauftrag herumdoktern muss, aber auch sollte. Weniger förderlich ist es, sich als Lehrer über die teilweise naive, esoterisch anmutende, aber auch abgehoben bildungsbürgerliche Vorstellung von Kunst bei Schülern zu ärgern, denn diese rekurren ja lediglich auf unhinterfragte Klischees und Meinungen der Erwachsenenwelt, dem so genannten kulturellen Wertesystem. Natürlich erlebe ich es immer wieder, eigentlich tagtäglich, egal was oder wen ich unterrichte, dass Schüler so interessante Denkansätze liefern, dass ich etwas dazulerne. Dennoch bin ich letztendlich diejenige, die für den Lernfortschritt der Schüler verantwortlich ist und ihnen entsprechende Noten geben wird. Aber ich bin kein Interpretationsfetischist und fühle mich in solchen Situationen nicht in meiner faktisch akzeptierten Autorität angegriffen, die mir kraft meines Amtes verliehen wurde, denn ich spiele im Laufe des Tages verschiedene Rollen. Eine davon lautet Kunstlehrerin.

Wenn also beispielsweise 13-Jährige Munchs Maltechnik in seinem Gemälde „Der Schrei“ als total einfach bezeichnen oder über wahnwitzige Auktionspreise von Kunstwerken staunen, dann ist das im Grunde genommen das Spannendste, was einem als Kunstvermittler passieren kann. Man kann sich dann nicht auf die Position zurückziehen: Ich bin ja hier schließlich die Lehrerin, besitze die Deutungshoheit, bin außerdem noch Kunsthistorikerin und habe schon so viel Kunst gesehen, ergo weiß ich, was Kunst ist oder eben nicht, und die Kinder haben ja sowieso noch keine Ahnung. Es ist im Gegenteil der beste Antrieb, um immer wieder die eigenen oder allgemein gültigen Ansichten über Kunst und Ästhetik zu hinterfragen. Oft genug stößt man dabei auf neue Fragen, blinde Flecken in der Kunsttheorie und -kritik, manchmal natürlich auch auf problematische Haltungen.

Schüler sind, was das Aufstellen von fragwürdigen Thesen angeht, total schmerzfrei und das ist gut so! Denkt man an die eigene Schulzeit, dann weiß jeder selber, wie wenig man im Grunde wusste. Das lässt einen bescheiden bleiben aber dennoch neugierig, außerdem bewahrt es einen davor, in eine ehrfurchtsvolle Denkstarre gegenüber Kunstkritikern zu

verfallen und stellt ein gesundes Korrektiv dar, um sich von der unheilvollen Verklammerung von Wissen und Macht distanzieren zu können. Das Nachdenken über Kunst zielt also ins Unendliche und manchmal erscheint mir das Reflektieren über Kunst im schulischen Kontext produktiver als an der Universität oder in kunstnahen Institutionen. Vielleicht hat das Unterrichtsfach Kunst hier noch einen utopischen Charakter – man muss noch nicht über Selbstvermarktungsstrategien oder Businesspläne nachdenken, wie dies zunehmend an Kunsthochschulen getan wird.

Eine beliebte Frage bei Schülern kann mit ziemlicher Regelmäßigkeit beobachtet werden: Was ist denn daran Kunst? Egal, ob man ihnen ein Bild von Paul Klee vorstellt oder, was vielleicht noch eher nachvollziehbar ist, die „Campell's Soup Tin“ von Andy Warhol, bzw. ein Werk von Marcel Duchamp. Im Grunde ist es doch so: Schüler stellen genau die Fragen an die Kunst, die sich die Kunstwelt nicht mehr zu stellen traut, höchstens hinter vorgehaltener Hand oder Fragen, die nur wenige kritische Theoretiker aufgreifen. Schüler genießen an dieser Stelle eine gewisse Narrenfreiheit und dürfen Deutungshoheiten unbedingt angreifen. Fallen solche Fragen, dann gilt es diese unbedingt aufzugreifen, ob man sie eindeutig beantworten kann und was die persönliche Meinung dabei ist, das ist eher sekundär, bzw. kann zur Disposition gestellt werden. Kann man denn überhaupt beantworten, was Kunst ist? Möglicherweise nicht. Kann man bei Schülern einen Denk- und Handlungsprozess initiieren, der sie in irgendeiner Weise dazu befähigt, über das nachzudenken, was Kunst eventuell sein könnte? Möglicherweise ja! Im besten Falle hält dieses Interesse oder diese Begeisterung ein Leben lang an oder man erinnert sich an einen durchaus passablen Kunstunterricht. Ich hatte tatsächlich das Glück, dass die Mehrheit meiner Kunstlehrer und Kunstprofessoren außerordentlich motivierend war. Allerdings ist es auch nicht unerheblich, dass ich mit verschiedenen Bereichen der Bildenden Künste aufgewachsen bin. Manches davon war ziemlich exzentrisch und unheimlich, aber der größte Teil ermöglichte mir, Kunst im weitesten Sinne als etwas Lebensbereicherndes wahrnehmen zu können, und was vielleicht noch wichtiger und ausschlaggebender ist, hinter die Kulissen schauen zu können und sozusagen die Produktionsbedingungen von Kunst hinterfragen zu können. Der ästhetische Blick, analytisch oder handlungsorientiert vermittelnd, liegt mir wohl mehr als das Künstlersein. Bei Ausstellungsbesuchen ertappe ich mich oft selber und denke: Gut, dass ich kein Künstler bin, denn das würde mich mit ziemlicher Wahrscheinlichkeit wahnsinnig machen.

Meine Rolle ist also die Vermittlung, das Heranführen an diese Materie. Und im besten Falle stellen sich bei Schülern tatsächlich Erkenntnisse ein, z.B. wenn sie beim Skizzieren und Kopieren des Munch-Gemäldes merken, dass das gesamte Unterfangen doch gar nicht so einfach ist und es in dem Bild eine Fluchtpunktperspektive gibt, oder dass man ein Duchamp-Kunstwerk nur schwer, bzw. gar nicht interpretieren kann. Stoßen die Schüler also auf ein Hindernis oder ein Problem, dann sind sie in der Regel interessiert daran, dieses zu lösen. Das ist für mich als Lehrende das Beste, was mir passieren kann. Denn in solchen Momenten ist es ziemlich sicher, dass sich bei den Schülern ein so genannter Lern-

zuwachs anbahnen lässt. Sie erkennen ein Problem, versuchen es zu lösen, entweder mit oder ohne meine Hilfe und wenn es ihnen gelingt, dann sind sie stolz auf sich und ich auf sie. Diese Aha-Momente bei Schülern sind sozusagen die Diamanten im Schulalltag und sie sind nicht selbstverständlich.

Man fragt sich nach solchen Stunden: Haben die Schüler womöglich etwas mehr darüber verstanden, was Kunst sein könnte, dass Kunst durchaus etwas mit Lernen, Üben und nicht unbedingt mit Geniekult zu tun hat, aber auch mit der Fähigkeit, Dinge nicht verstehen zu können.

Ein weiterer viel gehörter Ausspruch, insbesondere bei der Notenvergabe lautet: Äh, das ist doch subjektiv, ich kann halt nicht malen! Stellt man Schülern, und dabei ist es so ziemlich egal, ob sie zehn oder siebzehn Jahre alt sind, die Frage, was denn Kunst sei, dann antworten die meisten: Malen! Das wäre dann die geläufigste, aber auch konservativste Antwort auf die Frage. Falsch ist sie nicht, denn sie beruht zum größten Teil auf der historisch bedingten Entwicklung der Kunstakademien und deren hierarchischen Einordnungen der verschiedenen künstlerischen Metiers. An dieser Stelle gilt es den Schülern zu vermitteln, dass es eine Vielzahl künstlerischer Techniken und Praktiken gibt und dass Malen lediglich eine davon darstellt. Nicht zuletzt gibt das Kerncurriculum, also der fächereigene Lehrplan vor, was Schüler in einem Fach lernen sollen. Im Fach Kunst ist dieser erstaunlich tolerant und breit gefächert. Als Lehrer hat man daher viele Freiheiten, diesen praktisch umzusetzen. Steht also das Thema „Menschliches Porträt“ an, dann muss ich dieses nicht unbedingt malerisch umsetzen lassen, sondern kann mich auch für die skulpturale Variante entscheiden. Didaktisch übersetzt hieße das dann ungefähr: Das menschliche Porträt und seine Umsetzung im Raum, oder so ähnlich. Dieses Thema habe ich tatsächlich mit zwei Klassen parallel bearbeitet – als Vorlage und Referenz dienten uns die Arbeiten Romuald Hazoumés, ein beninischer Künstler und Documenta-Teilnehmer, der Masken aus Müllkanistern herstellt. Mein schriftlicher Auftrag nebst Bildern von Hazoumés Masken an 60 Fünftklässler und ihre Eltern lautete also: Bitte sammeln sie in den nächsten Wochen alle möglichen Gegenstände aus ihrem Haushalt, die Sie nicht mehr benötigen. Was dann an Materialien herangekarrt wurde, übertraf meine Erwartungen! Mehrmals die Woche wurden säckeweise Joghurtbecher, gigantische Seilrollen, Besen, vollständige Malersets, sogar sperrige Fußmatten, Staubsaugerzubehör und Vergleichbares herangeschleppt. Eine wahre Materialschlacht und die Klassenräume glichen einem Sperrmüllhaufen. Hatte ich meinen Arbeitsauftrag nicht präzise formuliert oder war die Mehrheit der Eltern einfach nur froh, dass der lästige Hausschrott doch noch so praktisch und ganz nebenbei produktiv entsorgt wurde? Ich weiß es nicht, mir ist auch nicht klar, wie ich das ganze Unterfangen logistisch bewerkstelligt habe, dass sich kein Kind an der sorgsam gehüteten 200° Grad heißen Kunststoffklebepistole verbrannt hat und dass am Ende praktisch alle Kinder außerordentlich gute Masken gestaltet hatten, die mindestens genauso interessant waren, wie die von Hazoumé. Das kann man dann meinerwegen als wahnsinnig toll bezeichnen!

Elke Stefanie Inders

Eine Liste von hundert

/ Verdienstmöglichkeiten in der Lehre (Hochschule)

Die folgende Liste beruht auf Besoldungsordnungen, Erfahrungswerten, Schätzwerten, vorallem bei den Zeitwerten. Sie ist wie beim Lotto ohne Gewähr.

Wichtig zu sehen ist, dass Lehraufträger auf keinen Fall davon leben können, es ist allenfalls ein Zubrot und finanziert sowas wie die Miete, wenn überhaupt. Dafür haben diese auch die geringste Stundenbelastung. Professoren klingen erst mal gut bezahlt, sie können auf jeden Fall davon leben. Man beachte aber auch den Zeitaufwand von grob 1000 Stunden pro Jahr, und diese Stunden sind ziemlich anstrengend, so dass man mindestens die gleiche Zeit dafür braucht, um sich wieder zu erholen. Von den vielen Fahrzeiten ganz zu schweigen. Wir wollen sie dennoch nicht bemitleiden, eine W3-Professur schon gar nicht. Die W1-er haben es aber genauso wenig leicht, wie die um einiges schlechter bezahlten Assistenzen, die oft ähnlich viel leisten wie die Professoren, aber nur halb so gut bezahlt werden (da fällt dann oft der Satz: „aber die Verantwortung“). Fazit: Die Lehre ist eine gute Möglichkeit, seinen Lebensunterhalt zu verdienen, jedoch keinesfalls ein Eldorado. Die eigene Kunst wird zwangsläufig etwas vernachlässigt. Andererseits müsste man, um ein mittleres Professorengeloh zu erreichen, auf dem freien Markt mindestens für 140.000 Euro im Jahr verkaufen und das würde auch nur für Maler gelten mit geringem Atelier- und Materialaufwand.

Andreas Koch

.....
Jahresgehalt brutto

Tutor

10–13 Euro/h (meist 30h pro Semester) 600–900 Euro
 60 h/Jahr

Lehrauftrag

16–40 Euro/h
 (bei 6 Semesterwochenstunden) 2.700–6.500 Euro
 200 h/Jahr inklusive Vor-/Nachbereitung

Assistenz (Mittelbau)

bei 26 h die Woche (3/4 Stelle)
 (aber nur 6 Wochen Urlaub) 27.000 Euro
 (ungefähr 23 Euro/h brutto)
 1200 h/Jahr

Professur

(bei 18 Semesterwochenstunden
 + Administration, Organisation etc.)
 W1 ab 45.000 Euro
 W2 ca. 54.000–68.000 Euro
 W3 ca. 80.000–90.000 Euro

(alles je nach Leistungszulage, Familienzulage,
 Verhandlungslage, diese dann inklusive)
 bei 30 Realstunden pro Semesterwoche,
 ungefähr zwischen 50 und 100 Euro/h brutto
 1000 h/Jahr



Lehre und noch was anderes

/Austausch und Tauschwert

Lehre in der Kunst findet hauptsächlich an der Kunstakademie statt. Dass nicht jeder erfolgreiche Künstler studiert hat, ist auch nicht neu. Aber was heißt Erfolg?

Die gesellschaftliche Nische der Kunstakademie resultierte nach dem Krieg aus der Schnittmenge von Politikerinteressen und Interessen von Künstlern. Und dann existierte die Nische erstmal wieder. Sie wurde kaum durch Politiker, sondern durch Kunstweltkonventionen geregelt, und außerdem durch eine surrealistische Kombination von Lehrenden, die für Studenten durchaus fruchtbar sein kann. Aber auch, wenn Studenten nur bei einem einzigen Professor studierten und der Lehrkörper durch „Koexistenz oder Noexistenz“ bestand, stellt sich jetzt heute, weil die Bedingungen außerhalb der Nische verändert worden sind, für die Nische die Frage nach dem inneren Zusammenhang neu. „New world order.“

Früher war es so, dass der Lehrer zu den Schülern sagte: „Macht mal was!“ und dann: „Du eignest dich wahrscheinlich dafür, und du, du wirst am Besten das.“ Aber man konnte sich auch einfach so mit dem Identifikationsmuster „Künstler“ identifizieren. Als die heutigen Professoren in den 1950er, 60er, 70er, 80er Jahren an Akademien studierten, oder nicht, war man sich in der Kunstwelt relativ einig: Kunst ist etwas Eigenes, d.h. nicht dasselbe wie Religion, Wirtschaft oder Sprache. Tatsächlich existierte nicht einfach nur eine vage Vorstellung von Kunst, sondern die ganze Kunstwelt arbeitete zusammen und gegeneinander, um das immer wieder neu zu definieren. So veränderte sich das „What you expect from it“, während „change“ blieb. Der Satz „Art is to change what you expect from it“ stammt aus den 60er Jahren von dem Galeristen und Promoter der „concept art“ Seth Siegelaub. In den postmodernen 80ern war derselbe Satz der Slogan der Galerie Paul Maenz in Köln (siehe Bild oben von Rob Scholte). Das heißt, als in den 80er Jahren vorgeführt wurde, wie

„change“ zu „money“ wird, war „money“ also noch doppelt kodiert. Das heißt, die Münze war immer noch auch Kunst. Dann schien diese Münze aber, wie bei Nietzsches Gleichnis „Über Wahrheit und Lüge im außermoralischen Sinne“ (1873), ihr Bild verloren zu haben und nun als Metall, nicht mehr als Münze, in Betracht zu kommen. Aber auch die Münze ohne Bild hat zwei Seiten. Sie kann hier auch als Metapher für ein bestimmtes Spektrum von Effekten stehen. Zum Beispiel für unverbindliches Entertainment, genauso wie für Kunstwerke, die als Modelle für Manager instrumentalisiert werden – um das Out-of-the-box-Denken zu fördern. Wobei sich die Werke dann genauso in der Box wiederfinden wie die unter Umständen tatsächlich als „Buddies“ für Manager – zeitlich begrenzt – angestellten Künstler auch.

Die Metapher der Münze ohne Profil weist also immer noch auf eine doppelte Funktion: erstens – wie alles –, finanziellen Gewinn zu generieren und zweitens, zu camouffieren. Hinter dem, was Adorno und Horkheimer „Kulturindustrie“ und „Aufklärung als Massenbetrug“ nannten, steht die Ideologie des Kapitalismus, die getarnt werden soll, damit der Kapitalismus wie natürlich scheint. Und hinter dieser Ideologie steht nichts. Der Glaube ans Geld hat, weil Geld letztendlich nur durch Geld gedeckt ist, religiöse Züge.

Dagegen ist für die meisten Künstler Geld aus einem anderen Grund Dauerthema. Nicht nur, dass das Ausstellen von Kunst doppelt codiert ist, Künstler mussten schon immer neben ihrer Kunst auch Jobs machen, z.B. Taxifahren, in Museen arbeiten, oder eigene Betriebe ganz anderer Art unterhalten ... Fautrier z. B. soll, einem Gerücht zufolge, zeitweise ein Bordell betrieben haben. Das Verhältnis von Kunst und Leben kann pragmatisch sein. Der Rest wird verhandelt.

Nach Maßstab der Wirtschaft jedoch ist der Künstler Unternehmer. Wenn er nichts verkauft, ist er ein Amateur.

Die Lehre war so ziemlich der einzige Bereich in dem es feste Anstellungen für Künstler gab. In den USA wurde die Lebenszeitprofessur nach der McCarthy-Ära eingeführt, um die politische Unabhängigkeit der Lehre zu garantieren. Inzwischen haben Politik und Wirtschaft keine Probleme, Künstler auf der einen Seite zu romantisieren und – natürlich – auf der anderen als Zeitarbeiter auch für alles Mögliche einzusetzen. Beides ist verkehrt. Wirtschaftsmanager und Politiker sind keine Künstler. Und das gilt auch für das Gros von Kunsthallenchefs, Kuratoren, Kulturmanagern ... Dass „Künstler“ jetzt ebenfalls gleich Kulturindustrie ist, macht die Dinge für den Künstler nicht besser. Wenn es keine hohe Kunst oder Kunst in dem Sinne mehr gibt, das heißt, wenn diese nicht mehr verkauft werden kann, und auch das Ausstellen davon nicht mehr viel bedeutet, dann steht das frühere Rollenverständnis in Frage, während die gesellschaftliche Legitimität als Professor nach außen noch gewährleistet bleibt.

Früher sagte der Lehrer: „Macht mal was!“ und dann: „Du eignest dich dafür, und du, du wirst am besten das.“ Aber wenn es keinen Lehrer gibt?

Dann muss der Schüler der eigene Lehrer sein.

Was womöglich kein schlechter Moment ist, in einer vielleicht gar nicht so schlechten Zeit, um sich für Kunst zu interessieren.

Hermann Gabler



Ich bin eine Gießkanne

/ „Alles für die Kunst“ auf Arte

Da stehen sie nun vor den Arbeiten eines jungen, zu castenden Künstlers – die erfolgreiche Medienunternehmerin, der wohlhabende Rechtsanwalt und Sammler, die Großnichte Picassos und die Pariser Art-Konsultantin, deren Firma „I love my job“ heißt – und die Unternehmerin (Christiane zu Salm) fragt ihn: „Sagen Sie mal, was ist daran Kunst?“ Die Szene spielt in der Ausstellung, in der die sieben Teilnehmer für die Doku-Soap „Alles für die Kunst“ ausgewählt werden sollen. „Nee, ne?“ Der Künstler fängt an zu lachen und will fast schon sagen: „Geht’s noch?“, aber das ist nicht erlaubt, denn hier befinden wir uns nicht im Trash- sondern im Bildungsbürgerfernsehen, und an dieser Stelle, genau wie in der realen Kunstwelt, muss sozialverträglich mit Affekten umgegangen werden. Obwohl man doch gerne für’s TV ein paar davon herauskitzeln möchte, verschämt, ein bisschen. So sehr die Wirtschaftszombies – in ihrer tiefen Ambivalenz der Kunst gegenüber, mit deren Prestige sie sich gerne schmücken – fasziniert von künstlerischen Autonomieperformances sind, so sehr lassen sie dennoch keine Gelegenheit dazu aus, die gesellschaftliche Überlegenheit ihres eigenen Lebensmodells zu betonen, was sich zumeist in stereotypen Fragen wie „Ist das überhaupt Kunst?“ oder „Kannst Du denn davon leben?“ äußert. Glücklicherweise agieren die Zuschauer der Fernsehshow als außenstehende Beobachter, also küchenpsychologisch gesehen als kontrollierendes Über-Ich, so dass die dort zutage tretenden Konflikte, Hierarchie- und Autonomie-Gefälle schön ordentlich multiperspektivisch offen gelegt werden.

Bei Artes entschärfter Version einer Castingshow selektierte die Jury aus den Mappen von 2.000 Bewerbern etwa 25 junge Künstler aus Frankreich, Belgien und Deutschland, die zu einer Präsentation und einem Gespräch eingeladen wurden. Ab hier setzt die Fernsehübertragung ein. Während die

Kandidaten und ihre Arbeiten vorgestellt werden, erklären die Mitglieder der Jury in kurzen Einstellungen, was ein Künstler heutzutage alles leisten muss, nämlich nicht nur am laufenden Band Kreativität produzieren, sondern unbedingt auch seine Kunst verkaufen können, denn der Konkurrenzkampf ist unfassbar hart – und er wird härter und härter. Sind diese jungen Leute also willens und fähig, das von denen, die sich in der gesellschaftlichen Mehrheit wähnen und die im Fernsehen sprechen dürfen, propagierte Anforderungsprofil zu erfüllen? Ist in einer leicht zu erratenden Analogie das Herumtollen in der wirklichen Kunstwelt nicht auch eine Castingshow?

Die Gruppe der Juroren beugt sich vor einer kleinen schuhkartongroßen Figurengruppe auf den Boden und fragt: „Was ist denn das?“ „Heuschrecken“, sagt der junge Mann mit einem sehr lustigen spanischen Akzent (Sebastian Mejia), „ich finde sie schön.“ Er erzählt noch mehr dadaistische Dinge, warum und wie er Kunst macht, die Jury nickt höflich und interessiert und geht weiter zum nächsten Kandidaten. Die Künstler müssen nun ein Bewerbungsgespräch durchlaufen und werden nach ihrer Motivation gefragt, warum sie Teil der „Masterclass“ werden wollen. Kulturelle Unterschiede treten dabei zutage: Die deutschen Bewerber schweigen lieber oder drucksen herum und betonen die Wichtigkeit des Arte-Projekts für „ihre Arbeit“. „Meine Arbeit“ scheint für etwas undefiniertes und unaussprechliches zu stehen, einige Künstler stellen sie vor sich wie einen erraticen Block, hinter den sie sich vor feindlichen Legitimierungsforderungen zurückziehen können.

Die französischen Kandidaten erklären in perfekter Eloquenz, dass sie flexibel auf Aufgaben reagieren und neue Herausforderungen erwarten, dass sie unter Druck in der Gruppe eine gute Chemie entwickeln können, dass sie Impulse



zur eigenen Weiterentwicklung empfangen möchten. Die Masterclass wird für sie wie ein Katalysator sein. Scheitern kann eine Chance sein.

Nun beginnt der Workshop, die sieben ausgewählten Künstler, die schon längst die Kunsthochschule abgeschlossen haben, ziehen in eine große leere Berliner Fabriketage und bekommen für jede Folge eine neue Aufgabe gestellt. Betreut und beraten werden sie dabei von etablierteren Künstlern, den Mentoren. Zu Beginn sollen sie ein Selbstporträt aus absurden Materialien, die in einer Kiste angeliefert werden, anfertigen. Sebastian Mejia findet eine Gießkanne und befestigt sie mit der Öffnung nach unten zeigend auf einem Stapel Plastikboxen – die Jurymitglieder finden es sehr interessant. Das seltsame Objekt arbeitet mit dem Wissensgefälle der Betrachter, die das Zitieren der bereits viel zitierten kulturellen Referenzen erkennen oder nicht erkennen: der klügere Fernsehzuschauer oder der Künstler selbst kann auf diese Weise Genuss aus der Unterlegenheit und Empörung des vermeintlich naiven Betrachters ziehen. Lyes Hammadouché konzipiert seine Selbstportrait-Installation in einem 3D-Programm am Computer und filmt sich selbst in einer Tür stehend hinter einem wehenden Vorhang aus roter Alufolie. Der Jury gefällt diese Arbeit von allen Selbstporträts am besten, sie wirkt kitschig-poetisch und leicht verständlich. Stéphanie Kerckaert und Alice Mulliez können unter keinen Umständen blöde Aufgaben erfüllen, die nichts mit ihrer Arbeit zu haben, deshalb machen sie im Sinne ihrer Arbeit weiter, Stéphanie näht ein Tuch mit einem Loch und drapiert es über einen Männerkörper, Alice fertigt kleine Kuchenstücke aus bunten Spülschwämmen an.

Die weiteren Aufgabenstellungen – ein Werk der Kunstgeschichte neu bearbeiten, eine Performance im öffentlichen Raum machen, ein schockierendes und provozierendes Werk erstellen – wiederholen sich in ihrer Beziehungslosigkeit zu den Interessen der Masterklassler. In der Performance-Episode macht sich bereits die bräsigte Lähmung breit, die alle kennen, die je Kunst studiert und unterrichtet haben. Der belgische Künstler (Angel Vergara), der als Mentor auftritt, verhält sich wie ein erfahrener Hochschulprofessor direkt und respektvoll. Er vermag in einem Satz zu analysieren, was die Künstler gerade spontan gemacht haben. Generös übersieht er die deutlich aufscheinende Diskrepanz zwischen der Tiefe

der erschaffenen Arbeiten und dem antrainierten stereotypen Art-Speak. Sebastian Mejia taucht in seiner Performance mit einem Schnorchelset in einen öffentlichen Brunnen, um eine Münze herauszufischen. Jérôme Galvin verteilt die Lebensmaterie Liebe auf der Straße mit Umarmungen und der Unterstützung von Konfettischwaden und fühlt sich danach ein wenig erschöpft. Elina Solomonov verkauft Luftballons, die Gemütszustände symbolisieren. Als Zuschauer wünscht man sich ein wenig mehr Spannung, Streit und affektive Bewegung, mehr Trash-Fernsehen, diese Erwartungen werden später in der Episode „Schock und Provokation“ erst recht enttäuscht.

Am Ende kann man aus der fernsehpublikumstauglich harmlosen Arte-Sendung folgern, was für Künstler sich ein imaginärer Mainstream aus Kulturverwaltungsbeamten und Geldleuten wie Sammler und Mäzene zusammencastet würde. Die männlichen Masterklassler performen mit stets positiv gestimmten, ironisch-distanziertem Tonus ihre Künstlerrolle, verschaukeln ihre Beurteiler mit vagen Kunstsprech-Tiraden, bauen ihre Differenz-Identität produktiv in ihre Biographie ein und konzipieren aufwändige Installationen, die sich auf Referenzketten aus der Kunstgeschichte beziehen. Stéphanie Kerckaert und Alice Mulliez hingegen nehmen gegen Ende der Show eine Verweigerungshaltung ein und zeigen authentische Wut gegen das böse Spiel (hm, weiß man so genau ob es so böse ist?) der Castingshow. Gemeinsam verlassen sie die Masterclass, ihr Freund Jérôme Galvin begleitet sie aus Solidarität.

Bei „Alles für die Kunst“ werden exemplarische Konflikte und Differenzen aufgerissen, die sich letztendlich als gar nicht so schlimm und schnell auflösbar erweisen. Die bonbonfarbene Lebensmaterie Kunst wird bei Arte unter Konfettischwaden wie ein Ball hin und her geworfen, egal ob es sich um einen Luftballon, einen didaktischen Pezziball oder einen mit ballistischer Technologie und historischem Wissen handgenähten Medizinball handelt. Es gilt, die Verhältnisse zwischen Castern und zu Castenden herzustellen und auszuloten – und zu vermeiden, dass die zu Castenden sich dem unlustigen Spiel zu schnell entziehen. *Christina Zück*

Die Sendungen können noch unter <http://kunst.creative.arte.tv/del/show> eingesehen werden.

H F B K

FREIE STELLEN

Zur Zeit sind an der Hochschule für bildende Künste Hamburg keine Stellen ausgeschrieben.

Warum ich kein Professor werden will

/ Eine Absage

P. gab mir einen A4-Ausdruck mit den Worten: Das könnte was für dich sein. Wir befanden uns in seinem Büro, einer Art Verwaltungsbüro mit zwei zueinanderstehenden Schreibtischen, großen ordnergefüllten Regalen, aber ohne Filterkaffeemaschine und auch ohne Topfpflanze. Dresden, Kunsthochschule, Abteilung Bühnenbild und Maske, Theorie etc. in der Güntzstraße. Ich hatte gerade den ganzen Tag unterrichtet. Portfoliogestaltung in der Computerwerkstatt, Indesign auf PCs, acht Stunden frontal, Herr Koch, wo ist denn nochmal das Menü mit dem Seitenlayout, bei mir geht's irgendwie nicht? Ich mag das. Es ist zwar in der Hierarchie der Lehre vermutlich an unterster Stelle, kein Lehrauftrag, Honorarworkshop, vier, fünf Tage im Semester. Anreise 6 Uhr 50 im Budapester Intercity, Abreise im gleichen Zug 19 Uhr, gute 40 Euro die Stunde – und dann ist Mappengestaltung, so doof es klingen mag, die exakte Schnittmenge meiner Fähigkeiten: Text, Gestaltung, Kunst. Ich als Exgalerist, Schreiber, Künstler, Kataloggestalter und manchmaliger Stipendiengewinner weiß, wie das geht.

Auf dem Ausdruck stand also eine Stellenausschreibung für eine Professur (oberster Platz in der Lehrhierarchie) in Hamburg. Grundlehre (ok, nicht ganz oben), Fotografie in der Kunst samt Grundlagen Gestaltung und Grafikdesign, dazu noch eine Ausstellungsreihen-Betreuung, Lehrerfahrung natürlich usw. Hey, wer kennt einen das Medium Fotografie nutzenden Künstler, der gleichzeitig noch ein einigermaßen erfolgreicher Buchgestalter und Grafikdesigner ist, viel unterrichtet und eine Ausstellungsreihe nebenbei kuratieren könnte, einen Moholy-Nagy der letzten Jahre (ok, ziemlich vermessener Vergleich)? Heidi Specker fällt mir ein, die hat aber schon eine Professur in Leipzig, Peter Piller sitzt ebenfalls schon professoral in Leipzig, aber wo ist bei ihm die Gestaltung? Bleibe eigentlich nur ich, aber wer weiß das schon.

Die meisten verstecken ja ihre Multitalente (siehe weiter unten). Der übliche Reflex, gleich bewerben. Das heißt: Text schreiben, die Eignung und Motivation herausstellen, Lehrkonzept, Mappe, Katalog, Lebenslauf hinschicken. Habe ich schon ein paar Mal gemacht (Fotografie UdK, Bildhauerei Udk, Grundlagen digitale Medien Weißensee). Immer Absagen, aber, so what, irgendwann klappt's dann bestimmt.

An diesem Nachmittag beendete ich aber einen über die letzten Monate andauernden Denkprozess, der um die Frage kreiste, warum willst du das eigentlich, Professor werden? Ich hatte letzten Sommer meinen Lehrauftrag an der UdK, Fotografie in der Grundlehre (vorletzter Platz) gekündigt. Zwei Jahre oder vier Semester radelte ich anderthalb Mal die Woche für je vier Stunden in die Hardenbergstraße und versuchte den frischgebackenen Kunststudenten die Tücken des Mediums Fotografie zu erklären, nicht technisch, eher konzeptionell. Was unterscheidet eine Fotografie in der bildenden Kunst von einem anderen Foto? Ein schwammiges Feld. Ich erzählte viel, es gab ein paar Aufgaben, wir gingen in Ausstellungen, wir machten einmalig ein Fotomagazin. Superbeliebt war mein Kurs nicht, meine Kollegen aus der Malerei, Zeichnung oder Bildhauerei hatten mehr Zulauf. Vielleicht lag's an mir, vielleicht am Medium, who knows? Mein Freund S. meinte, ich sei halt kein echter Fotograf und am Anfang will man Technik, Aufgaben, Wissen und nicht so viel negatives Gequatsche, ob das jetzt überhaupt Kunst wäre. Ja, ja, der Fotograf als Meister des Augenblicks, der richtigen Blende und Tiefenschärfe, ISO-Zahlen und Photo-RAWs, aber meiner Meinung nach hat man das alles auch selbst recht schnell raus.

Das nur als Hintergrundinformation. Ich machte mir mehr Gedanken. Wenn man eine eigene Klasse hat und echter Kunstprofessor ist, wäre das eh anders. Mehr Engagement,

Stellen- Ausschreibung

weißensee

→ Hochschule → bitte wählen

kalender [login](#)

§ 100, Berliner Hochschulgesetz

Einstellungsvoraussetzungen für Professoren und Professorinnen

engere Zusammenarbeit, die Klasse als Verbund im Kampf um Wissen und Präsenz. Außerdem regelmäßiges Einkommen, jeden Monat zwischen drei und vier Tausend Euro auf'm Konto, dafür fünf Monate Semesterferien (klar sind das nicht nur Ferien), 28 Semesterwochen im Jahr unterrichten, ein paar Tage die Woche (laut Ausschreibungen meist 18 Stunden) an die Akademie, das sind 70 Euro netto pro Lehrstunde, Traum! Ich habe schließlich zwei Kinder. Außerdem das Ansehen, der Ruhm und endlich Klarheit im Berufsbild (Was machst du so? Ich bin Kunstprofessor!).

Warum aber entgegnete ich P. damals in Dresden, das interessiert mich nicht, mach ich nicht, ich will kein Professor werden?

Für mich sind Künstler und Lehrer zwei unterschiedliche Berufe, genau wie Grafikdesign und Kunst, oder Schreiben und Unterrichten unterschiedliche Tätigkeiten sind. Natürlich habe ich nichts gegen unterschiedliche Arbeiten, ich liebe es, von einem Beruf in den anderen umschalten zu können, ich ziehe meine Energie daraus. Was ich damit nur sagen will, ist, dass das Professorsein keineswegs artverwandter mit der bildenden Kunst ist als andere Berufe. Die Tätigkeit des Künstlers unterscheidet sich insofern, als dass man als solcher etwas produziert. Als Professor redet man nur darüber, wie man etwas produziert. Meist bespricht man die Arbeiten anderer Künstler, meist die seiner Studenten, und ist hier dem Berufsfeld des Kritikers oder sogar des Galeristen (wenn dieser auf Atelierbesuch ist) sehr nahe. Man produziert aber nichts. Trotzdem ist es im Codex des Kunstbetriebs so, dass der einzig akzeptierte Nebenberuf eines Künstlers der des Professors ist. Alle anderen sollte man besser verschweigen oder ständig als lästige Geldverdien-Jobs deklassieren: Mach ich halt, weil ich auch meine Brötchen verdienen muss ...

Lehre ist ein großer Teil Sozialarbeit, oder milder ausgedrückt, soziale Arbeit, Kommunikation. Es bleibt nichts übrig. Die Studenten machen die Arbeit. Die wird durch einen Professor vielleicht besser oder sichtbarer. Einem selbst bleibt nur das Geld. Und der soziale Dauerkontakt, der einen weiterträgt, von Student zu Student, ähnlich wie ein Pfleger von Patient zu Patient schreitet und sich am warmen Feuer der persönlichen Nähe wärmt, aber auch nur manchmal. Ich will aber produzieren, ich bin Künstler. Selbst wenn ich

Bücher gestalte und diese Tätigkeit sehr fern meiner künstlerischen Arbeit ist, steht am Ende doch ein Produkt, das ich maßgeblich mitgestaltet habe. Mit dem ich mich identifizieren kann, das ich zeigen kann, das am Ende eines schöpferischen Prozesses steht. Auch habe ich mich dann sehr intensiv mit dem Werk eines anderen auseinandergesetzt.

Das Gleiche gilt für einen Text, ein von-hundert-Heft, eine Ausstellung, sogar eine gestaltete Postkarte für irgendjemanden bedeutet mir am Ende mehr, als beim Rundgang vor einer studentischen Arbeit zu stehen, die ich irgendwann ein bisschen mitbetreut habe. Ok, das klingt jetzt unsozial, aber bei einer gut gestalteten Postkarte sind auch zwei Menschen glücklich, der Künstler und ich als Gestalter.

Dass man als Professor angestellt ist, drei Tage seiner meisten Wochen im Jahr verpfändet, in Administrationen kämpft, sich rechtfertigen muss, sich wieder auf die Semesterferien freuen muss (die dann auch noch von allen Seiten und Ecken angeknabbert werden), auf's Wochenende, auf die unterrichtsfreien Tage, genau wie man sich als Schüler danach sehnte – all das für Geld und für vermeintlich höheres Ansehen? Mein kompliziertes Konstrukt aus verschiedenen Berufen, an dem ich zwanzig Jahre gebastelt habe, über den Haufen werfen? Keine Bücher mehr, keine von hundert? Der Familie am Montagmorgen Tschüss sagen, um dann donnerstags erst wieder die Kinder in die Kita zu kutschieren? Das Leben ist zu kurz, um Zeit zu verschwenden, besonders wenn man über vierzig ist, da wird es nämlich rapide kürzer (siehe Grafik letzte Seite, den subjektiven Lebenszeitraum). Bitte also kein Trost, kein Alltag, keine Sicherheit. Viel lieber Gefahr, Existenzangst (man wird im Alter eh immer gelassener), neue Herausforderungen und Freiheit.

Nachtrag: Die Stelle in Hamburg war, wie ich später hörte, scheinbar schon intern vergeben und die Ausschreibung exakt auf diese Person ausformuliert. Hätte also eh nicht geklappt. Sollte ich es mir je anders überlegen, so kann dieser Text gerne gegen mich verwendet werden. Außerdem entschuldige ich mich bei all meinen Freunden, die Professor sind oder werden wollen und sich durch den Text herabgesetzt fühlen. Das oben Gesagte gilt erst mal nur für mich, Professor ist ein toller Beruf.

Andreas Koch

Fünf einfache Regeln für die Malerei

Auszugehen ist im Dunklen wie im Hellen
von den gleichen, nämlich von den hellen Stellen.

*

Farben setzen heißt: erst mischen und probieren;
dann mit Abstand werten; danach korrigieren.

*

Ratsam ist, drei Farben oder mehr zu mischen,
denn man kann dann eine aus der andern mischen.

*

Dementgegen sind zwei Farben ohne Zwischen-
stufen strikt getrennt und nur für sich zu mischen.

*

Jede Farbe ist von Grund auf frisch zu mischen:
Alte Farbgemische sind bloß wegzuwischen.

Ekkehard Mall



ABRAMOVIC MARINA
The Artist is Present
Rollbergkino Berlin

20. Jan. 2013

+ Der Film von Matthew Akers nimmt sich viel zu wenig Zeit und zeigt viel zu oft Abramovics Titten. Das war mitunter ein Grund, warum ich stets eher distanziert zuguckte. Ihre Performance im Museum of Modern Art in NY, in der sie drei Monate lang Besuchern schweigend gegenüber sitzt und diese allein durch ihre Anwesenheit spiegelt (eigentlich wie sprachlose Psychoanalyse), ist hinreißend, der Titel fantastisch, die Dokumentation voller Emotionen. Perfekt. Aber dann passiert die Defokussierung: nämlich gleichzeitig Abramovics Kunst erklären, die Rezeption davon im amerikanischen TV mitschneiden, ihre bisherigen Performances ausschnitthaft zeigen, die Liebesbeziehung zu Ulay und ihr Ende erzählen und dann noch eine Begegnung mit Ulay nach x Jahren inszenieren. Aber auch Einblicke in ihre Arbeitsweise mit den Performern, die ihre alten Performances reacten, sowie ein Interview mit Klaus Biesenbach fehlen nicht... Alles total spannend natürlich, nur so gehetzt ineinander verschnitten, ist's nicht schön.

wo ich war / Esther Ernst



KILL YOUR DARLINGS!
René Pollesch
Volkshöhle Berlin

28. Feb. 2013

+ Fabian Hinrichs Performances seien angeblich ein Hit. Im Münchner Tatort fand ich ihn grandios (das liegt natürlich auch an Leitmayer und Batic). In Pollesch's fantastischem Abend tritt Hinrichs als die Linke auf, während eine Gruppe von Kunstturnern das Netzwerk bilden. Ein virtuoser Monolog von knapp zwei Stunden über Kapitalismus, Facebook und die soziale Verwahrlosung, Glücksversprechen, Abmühungen und der sich ewig aufrängenden Frage, was man eigentlich nie will. 10 Tage Syll zu zweit ist öde, ein sozial bekacktes Kollektiv geht aber auch nicht. Dave Gahan bringt sich nach seinem Konzert nachweislich deshalb um, weil keiner die Liebe von zweihundertfünzigtausend unbekanntem Menschen aushält. Brecht's Fatzer wird verwurschtet (kenn ich zu wenig), während mich Pollesch's Texte wegen den dauernden Wiederholungen und Phrasierungen plötzlich an Barockmusik erinnern. Die schönsten Szenen werden uns nicht gezeigt, denn wir würden sie nicht ertragen...



MAPS & ORIENTATION part 2
Münzsalon, Berlin

02. März 2013

+ Oh, was ist das hier, was war nochmal das Thema? Und puh, hier stinkt's wie eh und jeh. Und oh, das ist aber eine tolle Teppichinstallation von Dafni Barbageorgopoulou, handgewebt oder draufgeklebt? Geometrisches Raketennmuster, sehr hübsch, erinnert mich an Buntstiftzeichnungen. Und das Vermessungsstativ von Michael Kunze ist widerlich-schön mit seinen herausquellenden Pelzen aus dem Cellophan und den Loten. Also nochmal, worum geht es hier? Was für Karten und wer hat's kuratiert (iss nicht kuratiert sagt eine Frau aus dem Nebenzimmer...)? Zu Hause geh ich auf heldart.de und finde folgende Information: Am 19. 12. 1974 wurde der erste deutsch-französische Nachrichtensatellit in den Orbit geschossen. Versteh ich trotzdem nicht ganz, die Auswahl und der Bezug zu den Kunstwerken... Aber dann finde ich vergangene spannende Ausstellungsprojekte und erinnere mich, dass ich immer mal in Matthias Helds Wohnungsgalerie im Erkelenzdamm gucken gehen wollte...



BOGHIGUIAN ANNA
Unstructured Diary for an Autobiography
daad Galerie, Berlin

0 4. März 2013

+ beim Vorbeifahren dachte ich, oh, interessant, sieht nach Eva von Platen oder Nanne Meyer aus. Einige Stunden später stehe ich in der Galerie und denke an Charlotte Salomon und dann, pling (!) wird's mir endlich klar. Das ist die, die auf der Documenta mit Salomon im Raum ausgestellt hat. Ihre Reisetagebuchblätter hat sie diesmal grüppchenweise, ungerahmt und nüchtern an der Wand angebracht. In der Raummitte liegt auf zwei Tischen eine Serie von Gouachen aus den 80-igern (die Nofi-Serie). Kindlich sehen sie aus, ihre wunderbaren Schmierzeichnungen. Manche aus fernen Welten (zB. Amarna, Fundstätte der Nofretete-Büste), viele aus Berlin. Sie stehen für mich in einem lustig irritierenden Widerspruch zu ihrem Politikwissenschafts- und Wirtschaftsstudium. Warum eigentlich? Bloss, weil den Zeichnungen eine naive Notizenhaftigkeit innewohnt? Oder ist es das zugespitzte, runtergebrochene und aufeinander bezogene Verhältnis von Text und Bild?



DRECHSEL KERSTIN
I love Feminism
September, Berlin

0 9. März 2013

+ sieht aus wie gezeichnet, was Kerstin Drechsel malt. Und nach einer Leichtigkeit, die mich ans Schaulaufen erinnert. Ihr Aquarellzeichnungsarchiv ist clever aufbereitet. Bilder unterschiedlichster Herkunft vereinnahmt sie durch ihren Malstil und homogenisiert so zwar die Wahrnehmung der Serie, nicht aber die Inhalte. Abscheuliches wie Hübsches, Alltag, überbordende Büros, Stickers und Posters, gezeichnete Texte mit Schnellhefter, Titten, Torten, Tortellini. Eine sonderbare Ansammlung, die mich sofort hineinzieht und mich zum Verknüpfen der jeweils einzelnen Bildinhalte anregt. Luftig installiert hängen die Zeichnungen in Wandecken, da wo man sonst immer denkt, man könne unmöglich was hinhängen. Manche Zeichnungen rumoren weiter und tauchen als grossformatige Malerei wieder auf (oder umgekehrt?). Und ihr Katalog ist auch ein Brüller, ich hab das Gefühl, die kann einfach alles zeichnen und zwar im Nu. - Eigentlich wollte ich mir ja bloss die neuen September-Räume angucken und dann sowas. Herrlich.



SMITH JOHN
Object Lessons - Video Works by John Smith
Galerie Tanya Leighton

0 9. März 2013

+ seine Filme sind bebilderte Selbstgespräche. Die Kamera fokussiert zitternd fünf abgenutzte Zahnbürsten in einer traurigen Halterung vor versifften Kacheln mit Resten von Klebbildern. Was Smith mit der Kamera einfängt, löst in ihm zeitgleich einen Gedankenschwall aus, den er dann - verknüpft mit daraus folgenden Assoziationen - in ruhigem Ton veräusserlicht. Das ist ganz schön mutig, sich so zu zeigen und irgendwie kriegt er es auch auf die Reihe, in dieser direkten Intimität bei sich zu bleiben und sich dennoch mitzuteilen. Die abtastende Kamera und die fortlaufenden Gedanken steuern einander, da wird nachdenken und sich leiten lassen so dermassen sichtbar (ich fresse einen Besen, wenn das alles ein Fake ist...), dass ich darüber ausflippen könnte vor Freude. Und dann ist da stets seine leichte Schwerfälligkeit spürbar, meist wegen technischen Umständen, die er dann ebenso mitkommentiert. Seltsam und rührend und-irgendwie auch bissel nervig.



ANONYME ZEICHNER
Projekt von Anke Becker
Kunstverein Tiergarten, Galerie Nord

23. März 2013

+ boah, das war eine mega-bumsvolle Vernissage. Und der meistwiederholte Satz lautete: hast Du Dich schon gefunden? Und gleich nach der Eröffnungsrede hat sich jemand eine Zeichnung von Nanne Meyer aus dem Konvolut rausgekauft. Und Anke Becker hat zu recht soviel Erfolg mit ihrem Projekt. Ich finde, dass es von A bis Z aufgeht (und staune freudig über die riesige Resonanz). Und überhaupt ist Anke Becker die Hängekönigin schlechthin. Und es macht echt viel Spass (vielleicht nicht am Eröffnungsabend), sich die Zeichnungsvielfalt genau so ausgestellt anzuschauen.



SYSTEM UND SINNLICHKEIT
Die Sammlung Schering Stiftung
Kupferstichkabinett, Berlin

02. April 2013

+ ich wusste gar nicht, dass die Schering Stiftung in Zusammenarbeit mit dem Kupferstichkabinett seit fünf Jahren zeitgenössische Zeichnung sammelt. Und was heisst das eigentlich? Schering kauft, Kabinett archiviert? Die Ausstellung *System und Sinnlichkeit* vereint nicht-figurative, Diagramm orientierte, konzeptionelle und formal experimentelle Zeichnungen. Für mein Geschmack (vielleicht liegt's an der Präsentation, an dem gedämpften Licht, an dem öden Wandgrau oder den Stellwändchen?) ist es eine gar nüchterne Angelegenheit.

Und: ich verstehe Jorinde Voigts Diagramme nicht und frage mich jedes Mal, bin das ich? Oder kann man da nix herauslesen und soll auch nicht, weil die Diagrammtechnik einfach nur Mittel zum Zweck ist...? Finde Karin Sanders Büroklammerzeichnung zwar lustig, aber auch nur für einen kurzen Moment, mochte Jenny Michels *Paradies zum Zumüllen* sehr und wundere mich über Carsten Nicolai, der in sein Papier seinen Namen prägt und trotzdem Unterschreibt. Öh?



WONDERFUL - HUMBOLDT, KROKODIL & POLKE
Wunderkammer Olbricht
Me Collectors Room, Stiftung Olbricht, Berlin

03. April 2013

+ da gibt's einerseits die ständige Wunderkammer, fester Bestandteil der Olbricht Sammlung und jetzt um Neuzugängen wie den geschnitzten Humboldt-Pokal erweitert, eine Kokosnuss mit kannibalischen Darstellungen. Dazu kommen die zwei grossen Hallen, in denen Olbricht zeitgenössische Kunst, die sich in einem weiten Sinne mit der Wunderkammer in Beziehung setzen lässt, präsentiert. Oftmals handelt es sich um neue Interpretationen von alten Meistern (das ist mir total fern, wieso macht man das? Malen wie Bosch...). Und gleichzeitig (das versteh ich wiederum) ist das natürlich ein unterhaltsames Spiel mit Täuschung, wenn Kris Martin zum Beispiel einen massstabsgetreuen Gipsabguss der vatikanischen Marmor-Laokoon-Gruppe fertigt. Oder der komplett aus Bronze gegossene Weihnachtsbaum von Bertozzi & Casoni (boah, die machen Italo kitsch, unzuglauben), das ist schön und macht Laune, nur dass von draussen die Loungemusik in die Ausstellung-rein dudelt ist zu viel der Unterhaltung.



Im wabernden Zwischen

/ „between appropriation and interventions“
im Kunstraum Kreuzberg/Bethanien

Stellt man eine Ausstellung unter die beiden Begriffe „Aneignung“ und „Intervention“, ist einem ein großes Interesse gewiss. Beide Begrifflichkeiten sind zurzeit heiß im Umlauf – weil mit ihnen – seit geraumer Zeit – das seit den 1960er Jahren virulente Thema „Kunst und Gesellschaft“ aus einer neuen Perspektive verhandelt wird.

Die Frage ist, was jeweils unter den Begriffen verstanden wird. In der Ausstellung werden darunter eine Vielzahl unterschiedlicher Phänomene zusammengefasst: von der künstlerischen Kartierung natürlicher und übersinnlicher Phänomene über die Nutzungen des öffentlichen Raums durch Obdachlose, Skater und Freiluftfeierer bis hin zum Raub von Kunstwerken. Dokumentarische Werke hängen neben einer Arbeit, die direkt in den Ausstellungsraum eingreift. So hängt beispielsweise das Foto der israelisch-palästinensischen Mauer – einer architektonischen Intervention – neben Fotos in spektakulärer 3D-Optik, die die „subkulturellen“ Interventionen von Skatern festhalten.

Im Gegensatz zu den 1960er und auch 1990er Jahren, in denen der Begriff der Interventionskunst vor allem für politisch-soziale Interventionen verwendet wurde, sind viele der gezeigten Eingriffe weniger radikal und struktur-verändernd als subtil und dokumentarisch. So zum Beispiel die „electromagnetic recordings“ von Christina Kubisch: acht Aufnahmen elektromagnetischer Felder an öffentlichen Orten, die sie in visuelle Grafiken übersetzt hat. Auch die Zeichnungen des „Kottis“ von Larissa Fassler sind subjektive Aufzeichnungen ihrer Eindrücke und Beobachtungen des Kottbusser Tors, aber noch keine direkten Eingriffe vor Ort. Auch die Arbeiten, die mystische Kräfte beschwören, wie die Installationen und Collagen von Nina Mücke, greifen nicht direkt ein, sondern versuchen Energieflüsse darzustellen. Über sie heißt es im Begleittext: „... (durch) Nina Mückes minimali-

stische Interventionen werden öffentliche Orte und Räume energetisch aufgeladen ... Die Objekte und Fotos werden zu Empfängern, Sendern und Trägern spezifischer Energien, die auf kosmische und kristalline Strukturen universaler Ordnung verweisen.“ Ohne spezifisches Hintergrundwissen über kosmische Strahlungen etc. fällt es allerdings schwer, sich diesen Energieaustausch vorzustellen. Stärker visuell funktioniert dagegen die Videoarbeit von Grazia Toderi „Rosso (Red)“ – die Aufnahme einer Stadt bei Nacht –, auch wenn sie ebenfalls versucht, Verbindungen zwischen Städten und kosmischen Elementen darzustellen und sich damit in einen Zwischenraum aus Realität und Fiktion begibt.

Neben diesen recht abstrakten Übersetzungen von Ereignissen und Energien im öffentlichen Raum in Zeichnungen und Fotografien gibt es aber auch Arbeiten, die sich konkreteren Phänomenen widmen, wie die Fotografien von Obdachlosenbehausungen („Mobile Homes“) von Christine de la Garrenne. Versteckt hinter Brückenpfeilern oder Hecken sieht man ihr Hab und Gut. Entgegen den üblichen Nutzungsweisen wird hier das „Draußen“ zu einem Haus. Aber kann deswegen schon von einer Aneignung gesprochen werden? Ist die Praxis der Obdachlosen dafür nicht viel zu riskant? Ähnlich fragwürdig ist das utopische Potential der Feiercrew, die Gaëlle Boucand in seinem Film „Gone to Croatan“ einfängt. Zwar wird auch hier öffentlicher Raum angeeignet, entsteht eine Gemeinschaft der Feiernden, doch wie nachhaltig sind diese temporären Zusammenschlüsse?

Einzig Andreas Sell fällt aus der Reihe. Er ist der einzige Künstler, der in bestehende Strukturen interveniert. Für „Gestohlenes Bild“ entwendete er ein Bild aus einer Ausstellung, um es nach drei Wochen wieder zurückzubringen. Im Ausstellungsraum ist diese Arbeit lediglich in Form eines Hinweisschildes präsent, auf dem neben dem Titel eine kurze Erklärung steht. Philipp Fürhofers direkte, temporäre Intervention in den Ausstellungsraum – eine Zeichnung ans Fenster des Ausstellungsraumes – kann dagegen an Konsequenz und Witz nicht mithalten. So wie die Ausstellung nicht mit den hohen Erwartungen mithalten kann, die sie mit den Begriffen in ihrem Titel weckt. Zwar wird sich damit herausgeredet, dass es um das Zwischen geht. Doch wird das „Zwischen“ hier als Freifahrtsschein dafür genutzt, eine beliebige Auswahl an Arbeiten zu versammeln, die sich alle irgendwie unter den Untertitel „Realitäten / Bedingungen / Normen / Positionen / Transformationen“ subsummieren lassen. Das ist aber noch kein schlüssiges Konzept und spiegelt sich in der recht divergierenden Auswahl an Positionen wider, die zwar mit einigen bekannten Namen wie Carsten Höller oder Cyprien Gaillard aufwarten kann, aber deswegen noch lange nicht automatisch gute Arbeiten versammelt.

Anna-Lena Wenzel

„between appropriation and interventions – Realitäten / Bedingungen / Normen / Positionen / Transformation“,
Kunstamt Kreuzberg/Bethanien, Mariannenplatz 2,
10997 Berlin, 9.3.–21.4.2013



Für uns, mit uns ...

/Martin Kippenberger im Hamburger Bahnhof

Auf dem Plakat zur Ausstellung erkennt der Betrachter den Künstler, der vor einem Spiegel steht. Der Bauch wölbt sich vor und die Unterhose ist zu groß. Und dennoch gelingt es Martin Kippenberger, ein Künstlerporträt zu entwerfen, das sich fast nahtlos an andere Künstlerporträts anschließen ließe und dennoch eine Differenz behauptet. Und der Titel der Ausstellung „sehr gut / very good“ tut sein übriges. Der äußere Anlass dafür ist der sechzigjährige Geburtstag des Künstlers, der 1997 verstarb. Seine Spuren hat er mehr in Köln hinterlassen als in Berlin. In der Mauerstadt hielt er es zwei Jahre aus. Dafür war er als Betreiber des so 36 eine stadtbekannteste Größe, wobei die Begegnungen mit der Jugend zuweilen schmerzhaft waren. Die Nächte waren lang und die Morgen noch in weiter Ferne. Nach den Konzerten war er sicher einer unter denen, die den Schlüssel zum Abschließen in der Hand hielten. Gleichzeitig aber machte er die Paris Bar zu jenem Künstlertreff, als den sie sich noch heute sieht. So ist es gerechtfertigt, wenn am Anfang der Ausstellung ein ‚Porträt‘ der Bar in Öl zu besichtigen ist. Dabei muss der Betrachter schon genau hingucken, um das Bild vom Gemälde zu unterscheiden. Das gemalte Interieur schließt fast nahtlos an die reale Einrichtung an und der Betrachter muss schon genau hingucken, um Abbild und Realität noch trennen zu können. Und wer will, kann in diesem Werk auch den Zugang des Künstlers zur zeitgenössischen Kunst sehen. Da versteckt sich so etwas wie eine Art Ready-made zeitgenössischer Malerei. Und der Ausstellung gelingt das an einigen Stellen überzeugend darzustellen, wie in dem Gemälde der ‚Pionierin‘, die fast eine ganze Wand einnimmt. Das Abbild einer jungen Soldatin erinnert an den sozialistischen Realismus und ist doch nur ein weiteres Ready-made, diesmal des Realismus. Schräg gegenüber diesem Werk findet sich eine abstrakte Etüde, die mit der Signatur ‚Adolf 36‘ ausgestattet ist.

Manfred Hermes spricht im Katalog von einer ‚Verkehrung‘. Die findet kein Ende, denn beim Durchgang drängt sich Gemälde neben Gemälde. In der Mitte der Ausstellung sammeln sich dann Skulpturen besonderer Art, die sowohl übergroße Zitate von Duchamp sein könnten oder auch grobe Entwürfe von Architekturen, ausgehend von passend zugeschnittenen Paletten. Und plötzlich mitten drin der leere Sarg von Schneewittchen: *De mortuis nihil nisi bene*. Und wer genauer hinschaut, sieht immer wieder den Tod um die Ecke. Das mag die Differenz zu Beuys gewesen sein: Kippenberger hat ihn übersehen, weil er zu viel zu tun hatte. Beuys hatte ihn schon fast kennengelernt. Und seine Figur in der Ecke, wispernd „ja, ja“ oder „nein, nein“, könnte eine gelungene Parodie des Meisters sein.

In der vorletzten Halle, die von einer opulenten Installation von Dieter Roth dominiert wird, kann Kippi doch noch mithalten. Dafür wurden die Plakate seiner Ausstellungen gerahmt und an die Wand gebracht. Das ist beeindruckend und eigentlich kann man sich nicht vorstellen, dass diese Ausstellungen wirklich stattgefunden haben, pro Monat eine, wenn nicht mehr. Nicht zu Unrecht findet sich auf einem dieser Plakate der Spruch: „Was Gott im Herrschen, bin ich im Können.“ Dafür gibt es dann auch die Alkoholfolter, festgehalten im Foto und im Gemälde. Vielleicht haben ein paar seiner Werke wie dieses den Weg in das öffentliche Bewusstsein gefunden, denn ein weiterer Bildtitel lautet selbstbewusst: „Kippenberger fanden wir schon immer gut“. So konnte er es sich auch erlauben, die Kirche zu provozieren. Seine farbigen Frösche hängen in der Halle am Kreuz und erinnern an Zeiten, als die Kirche noch Meinungsheer behaupten wollte. Aber man wird diesen Werkzyklus wohl vergeblich in einer echten Kirche suchen.

Einen ganz anderen Kippenberger erlebt der Besucher im ersten Stock und kurzzeitig stockt einem der Atem. Auf hellen Leinwänden finden sich Schriftzeichen, die der Betrachter entziffern kann. Aber die Leinwände sind so in die Wände eingelassen, dass der kleine Raum wie eine kleine Kapelle konzeptueller Kunst wirkt, wie Manfred Hermes in seinem Text im Katalog nahe legt. Diese diffizile und überzeugende Arbeit zeigt Kippenberger als einen Künstler, der seine Mittel und sein Können sehr genau einschätzen kann. Assistent bei diesem Werk war der neunjährige Sohn der Nachbarn, der von Kippenberger aufgefordert wurde, das Wort ‚sehr gut‘ zu schreiben. Mit diesem Wort wurde die Leinwand geschmückt. Jedes Lob hat ein Werk aus dem Oeuvre von Kippenberger als Referenz. Statt der Referenz aber entstehen Bilder von Bildern.

Auf einer Art Schmierzettel schreibt der Künstler über sich selbst: „Jung sein heißt Künstler zuweilen sein – jung sein heißt den Kippenberger so zu lassen, wie er ist.“ Und jetzt ist er sechzig und immer noch jung. Vielleicht sollten wir die Hose doch tauschen.

Thomas Wulffen

Martin Kippenberger: „sehr gut / very good“, Hamburger Bahnhof – Museum für Gegenwart – Berlin, Invalidenstraße 50–51 10557 Berlin, 23.2.–18.8.2013



Gebaute Gedanken

/Townhouses für den sozialen Wohnungsbau

Während des Grundstudiums Architektur an der TU Berlin war die IBA '87 Pflicht. Wir pilgerten im Jahr 1989 von der Rauchstraße, in der wir zum ersten Mal ökologisches Bauen bestaunten, zum Lützowplatz mit seinen postmodernen Wohnhäusern von Botta, Cook und unserem Professor Jansen. Auf der anderen Seite des Platzes stand der Wohnblock von O M Ungers, ein Must für jeden Architekturstudenten: Townhouses – damals noch Stadtvillen genannt – für den sozialen Wohnungsbau.

Heute, 25 Jahre später, ist nichts mehr zu sehen, der gesamte Ungers-Block wurde sukzessive abgerissen. Der Besitzer, die DIBAG München, kaufte das Gelände und stellte bereits 2001 den ersten Abrissantrag mit der Behauptung, aus Baumängel- und Asbestgründen sei die Sanierung kostspieliger als der Abriss. Die Mieter wehrten sich jahrelang, sonst kaum jemand. Sie waren zuletzt ohne Chance gegen das millionenschwere Baugutachten der Eigentümer, es fehlte ihnen an Mitteln für ein eigenes. Der folgende Vergleich sah großzügige Abfindungen ab 30.000 Euro aufwärts vor. Für den Neubau wurde eine obligatorische Mischnutzung Berliner Machart entworfen, von der konzeptionellen Originalität und der IBA-typischen großzügigen innerstädtischen Wohnqualität des Ungers-Baus ist er meilenweit entfernt.

„Wir sind sehr enttäuscht“, sagt Sophia Ungers, die Tochter des 2007 verstorbenen Architekten.

Denn im Werk ihres Vaters habe der nun zerstörte Wohnblock eine Sonderrolle eingenommen. Er sei „ein gebauter Gedanke“ gewesen, der „theoretische Überlegungen in ein Statement für die Stadt verwandelte“. In einem mit Kollegen wie Hans Kollhoff und Rem Koolhaas entwickelten Konzept von (West-)Berlin als „Grünem Archipel“ wandte er sich gegen eine Rekonstruktion des historischen Stadtkörpers und sprach sich für eine Planung durchgrünter Stadtinseln inner-

halb eines polyzentralen Ganzen aus: Der Garten als Stadt, die Stadt als Garten.

In dem Ensemble am Lützowplatz hat diese urbanistische Utopie Gestalt angenommen. Während sich der sechsgeschossige Bauriegel an der achtspurigen Straßenseite burgartig abschottete, öffnete er sich zur Hofseite mit backsteinernen Terrassen und Dachgärten. Hier standen auch drei frei stehende Stadtvillen, ein Bautypus, der in den folgenden Jahrzehnten weltweit seinen Siegeszug antreten sollte.

Für West-Berliner Verhältnisse bot der Block am Lützowplatz paradiesische Bedingungen – und das zu Mietpreisen des sozialen Wohnungsbaus. Damit stand er prototypisch für die Internationale Bauausstellung, deren Grundsatz es war, „die Rückgewinnung der Innenstadt als Wohnort“ mit bezahlbarem Wohnraum zu schaffen. „Kritische Rekonstruktion“ war ein weiterer Punkt, angesichts Wohnungsnot und Schlossneubau wirkt dieses Programm heute schon wieder visionär.

Als Versuch, einen im Krieg stark in Mitleidenschaft gezogenen Platz durch eine eigenwillige Blockrandbebauung aufzuwerten, ist der Ungers-Bau bereits Ende der achtziger Jahre in die Architekturführer eingegangen. Für den Denkmalstatus hat es nicht gereicht.

Der Chef-Inventaristator des Landesdenkmalamtes prüfte den Denkmalantrag und fand die Vorzeigesiedlung „interessant, aber nicht herausragend und deshalb nicht zwingend denkmalwürdig“. Allerdings meint er, dass ihm für ein endgültiges Urteil möglicherweise noch etwas historischer Abstand fehle.

Von den IBA-Gebäuden, deren architektonische Qualität unbestritten ist, steht noch keines unter Denkmalschutz.

Text und Fotografie: Stephanie Kloss





Einer von hundert

/Tagebuch aus dem Berliner Winter und Frühling

12. Januar, 23 Uhr, Mitte, einstiges Sperrgebiet der Sektorengrenze
 Nach Frank Nitsches Aftershowparty auf Empfehlung der Waldfee ein nächtlicher Orientierungslauf bei Minusgraden durch den hintersten Winkel von 36. Irgendwo feiert irgendwer rein, es entfalten sich archaische Szenen aus dem Leben der Boheme, wie wir sie zuletzt anno 90/91 im LSD-Dreieck erlebt zu haben glauben. Melancholische Schönheiten zwischen Modigliani und Bloomsbury, Rotwein in Strömen, es wird ernsthaft geraucht – und wie schon das alte Seefahrelied wusste: „Alle, die mit uns auf Kaperfahrt fahren, müssen Männer mit Bärten sein!“ Nahezu jede/r ist Fotograf/in oder Künstler/in oder beides, man kennt sich teils arbeitsbedingt aus dem Laden, in dem Thilo einst gekellnert hat. Traurig konstatiert der erfahrene Kritiker im wohl hundersten Gespräch über die mangelnde Berufsvorbereitung an den Hochschulen, niemand habe den Mut, den Studis offen zu sagen, wie es ist: Dass es höchstens einer schaffe – von tausend. Realistisch betrachtet liegt die Quote wahrscheinlich sogar da, wo sie im Straßenverkehr noch immer gestattet ist: Bei 0,8 Promille. Der Heimweg dann ernüchternd, in jeder Hinsicht.

23. Februar, im Büro

Oh, die Mail an Jennifer Allen kommt zurück, Email-Account wurde geschlossen. Ist das der Anfang vom Ende für frieze d/e? Wäre schade, obwohl. So ganz überzeugt war ich nie vom Konzept, durch die Zweisprachigkeit waren die Texte zu kurz, die Hälfte des Heftes dadurch jeweils nicht interessant, weil mit dem gedoppelten Text verstopft. Inhaltlich eben auch nur ein Kompromiss zwischen Texte zur Kunst, Monopol und ja, wir dürfen es sagen, von hundert. Der Kölntext von Dominikus Müller war von uns z.B. schon lange vorgearbeitet (Köln-Effekt 01/100, Netzwerk-Spezial (Michael Sanchez etc.) 17/100 usw.). Aber es gibt sie ja noch und wir liefern gerne Stoff ...

18. März, 23 Uhr, zuhause

Habe im Internet eine Liste der (ehemaligen) Studenten von Michael Krebber gefunden. Sie zeigt den Stand von 2005. Schon ganz interessant zu sehen, wer damals „dabei“ war und wen man davon heute alles so kennt:

Michael Krebber class: Will Benedict, Shannon Bool, Edith Deyerling, Andreas Diefenbach, Jorg Eibelschauer, Jana Euler, Manuel Gnam, Gulsum Guler, Martin Hoener, Martin Holzschuh, Michael Moos, Karl Orton, Thomas Judin, Simone Junker, Andrei Koschmieder, Knut Liese, David Lieske, Dennis Loesch, Anna Ostoja, Ulla Rossek, Anna-Maria Saurer, Benjamin Saurer, Lucie Stahl, Katharina Stover, Megan Sullivan, Stephen Suckale, Nina Tobien, Siw Umsonst, Oliver Voss

5. April, nicht in der Schlange Unter den Linden

Crazy das Ding mit der Kunsthalle. Was wollen die? Ist das ein reiner PR-Coup? Eine Wiederbelebung der Freien Berliner Kunstausstellung, die um 1994 zurecht eingestellt wurde? Hat das was mit Social-Media zu tun? Irgendwie erscheint mir die ganze Ausstellung wie eine riesige Tumblr-Seite, nur in echt. Alle Bilder werden kachelähnlich zusammengeknallt und man soll das dann als Betrachter durchscrollen. Wer macht da mit? Wer schaut sich das an?

Was sind wir doch arm dran, wir Bildproduzenten – jedes einzelne Erzeugnis, jedes Werk wird immer mehr zum Klick, zum Nichts – nicht nur im Netz, jetzt auch im realen Raum.

5. April, abends in der Steinstraße

Und doch schauen sich das viele an, machen viele mit. Auch Leute die ich kenne. Plötzlich bekomme ich anerkennende Worte. Super Arbeit, dein abgemalter Einkaufszettel. Was kostet der? Hallo! Ich mal keine Einkaufszettel ab. Ich mal gar nicht und Kassenzettel schon gar nicht. Die haben einen



meterlangen Bart. War jemand in der Torsten-Goldberg-Ausstellung 1994 in der Galerie Wohnmaschine – zig Kassenzettel. Mein Namensvetter Andreas A. Koch hat wohl bei der Namensangabe sein Zwischen-A. vergessen. Manche die mitmachen, führen mich jetzt als Alibi auf. Der Andreas macht doch auch mit. Nein, ich mache nicht mit. Schickt bitte keine Likes durch die Gegend, weder analog noch digital ... jedenfalls nicht meine Person betreffend.

7. April, noch später

Das mit meinem Namensvetter ist eh so eine Sache. Alles fing 1998 an. Ich stellte ihn im Rahmen der Andreas-Koch-Ausstellung aus, er war der einzige ernsthaftere Künstler unter meinen 20 Namensträgern, die mitmachten. Ich glaube, er litt die letzten 15 Jahre stark unter mir und wurde öfter auf mich angesprochen als ich auf ihn. Mich kannten halt mehr. Er ist zehn Jahre älter. Er hat nicht mal eine eigene Artfacts-Biografie und leitet eine Weiterbildungsschule. Seit kurzem schlägt er zurück. Öfter passierte es mir jetzt, dass sich Leute freuen, mit mir auszustellen, ich bin's dann aber gar nicht, mein Namensklon taucht auf. Und im Januar stellten wir sogar zusammen aus. Peter Funken ist als Dozent an seiner Schule, der brachte ihn mit rein. Ok, muss ich jetzt eben auch ein bisschen leiden, ist vielleicht gerecht. Erster Gegenschlag wird dann irgendwann doch die eigene Website sein, nicht dass jemand glaubt, ich male Kassenzettel ab und fabriziere Milchhautskulpturen. Nur hoffentlich ist noch eine Domain frei ...

10. April, Do you read me?!, Auguststraße

Frieze d/e sieht frischer aus denn je ... vollgepackt mit Anzeigen, die Redaktion teilen sich jetzt Jan Kedves und Dominikus Müller. Wer braucht schon einen Chef, gut so. Und das Thema? Kunstakademien! Das machen wir doch auch. Nur kommen wir drei Wochen später raus. Wer ist hier der Hase, wer der Igel?

11. April, Pfefferberg

Schock im Pfefferberg-Gelände. Nach der Eliasson-Burg und dem neuen manieristischen Architekturzeichnungsmuseum von Sergej Tchoban jetzt ein Neubau von Ai Weiwei in der Mitte des großen Platzes, direkt vor Meinblau und hinter Eliasson. Gibt's hier eigentlich Denkmalschutz, es ist doch ein

Industriedenkmal? Es gibt doch einen Unterschied zwischen Platz und Platz. Man kann doch nicht jedes freie Eckchen zubauen, gerade wenn es sich um einen echten Platz handelt, der sogar noch unterirdische Keller hat.

14. April, morgens zuhause

Bei der Recherche im Netz hab ich grade gesehen, dass

1. Dr. Astrid Mania den ADKV-ART-COLOGNE-Preis für Kunstkritik 2013 erhalten hat. In der unabhängigen Jury waren: Nicola Kuhn (Kritikerin und Kuratorin, Berlin); Prof. Dr. Georg Imdahl (Professor für Kunst und Öffentlichkeit an der Kunstakademie Münster, Düsseldorf/Münster); Astrid Wege (Kritikerin, Autorin und Kuratorin, Köln); Gunter Reski (Künstler und Autor, Berlin); Gerrit Gohlke (Kritiker, Kurator und Vorstandsmitglied der ADKV). Herzlichen Glückwunsch!

... und jetzt haben wir schon vier Preisträger unter unseren Autoren und ehemaligen Autoren, also Raimar Stange, Ludwig Seyfarth, Kolja Reichert und Astrid Mania.

2. der Neue Berliner Kunstverein den ADKV-ART-COLOGNE-Preis für Kunstvereine 2013 erhalten hat. Die unabhängige Jury vergab den Preis einstimmig. Die Jury-Mitglieder waren: Dr. Sven Beckstette (Kunstmuseum Stuttgart), Dr. Yilmaz Dziewior (Kunsthau Bregenz), Johan Holten (Staatliche Kunsthalle Baden-Baden), Dr. Angelika Nollert (Neues Museum, Nürnberg) und Barbara Weiss (Galerie Barbara Weiss, Berlin). 17 Kunstvereine waren nominiert, darunter der Neue Aachener Kunstverein, der Kunstverein Arnberg, die NGBK, der Bielefelder Kunstverein, der Kunstverein Braunschweig, die GAK und andere wie die Halle für Kunst, Lüneburg. Auch dem NBK eine Gratulation.

14. April, Spielplatz, Teutoburger Platz

Aha, neue Information. Ai Weiwei baut unterirdisch und nutzt die Keller. Auf dem Platz sind dann nur die Oberlichter zu sehen. So Stuttgart-21-mäßig. Ok, dann her mit den chinesischen Millionen. Wenn er dann irgendwann wieder auszieht, findet sich bestimmt eine tolle Nachnutzung. Vor zwanzig Jahren tanzte ich noch wild bei Strobolicht zu Techno im Keller da unten. In zwanzig Jahren könnte man dann vielleicht UV-Strahlen-geschützte Liegestühle aufstellen, und eine Wellness-Oase einrichten für uns Mitte-Rentner ...

Eingang (Die Suche ergab 3048 Treffer)

Ausblenden | Suchen in: Alle **Eingang** Eingang (1) Gesendet Entwürfe (4) Notizen Markiert

Q presse

Von: **Peter K. Koch**
Betreff: Presse, modifiziert
Datum: 14. März 2013 10:13:36 MEZ
An: info@vonhundert.de

Dieser elliptische Charakter hat Auswirkungen auf den Wahrnehmungsprozess, der sich nicht allein durch das einzelne Bild vollzieht, dessen Beginn und Ende allenfalls provisorisch festgelegt werden kann, weil auf den ersten Blick die einzelnen Arbeiten als Serie abstrakter Motive, oder aber, auf der anderen Seite des Deutungsspektrums, als klare schematische Abbildungen verstanden werden können, obwohl mit der Erfassung der visuellen Koordinaten die unterschiedlichen Betrachtungsmodi in ein Wechselspiel geraten und dies ist bei der Betrachtung eines Gemäldes, selbst eines noch so unverfrorenen, nichts Ungewöhnliches und erfasst man dabei die graduellen und prozessualen Unterschiede, die Bildgegenstände und Malweise, wird deutlich, dass es sich bei dem gesamten Werkkörper um einen eigenen Organismus handelt.

frei nach: Pressemitteilung zur Ausstellung Nathan Hylden „Meanwhile“,
Johann König, Berlin

Onkomoderne

/ *Anthroposaurus Rex*

„WIR sind die Hautkrankheit der Erde“ stand bis vor kurzem auf einer Tafel an der Brandmauer am S-Bahnhof Savignyplatz. Ich hatte sie einmal aus der fahrenden Bahn heraus fotografiert, sie gehörte zur Wandbildgalerie „Weltenbaum II“, eines großflächigen Reliefs, das einige bekannte Künstler dort 1986 als Mahnmal gegen die Missachtung der Natur installiert hatten. Jetzt ist die Plakette verschwunden, zu sehen sind noch Überreste der großen Yggdrasil-Skulpturen und ein paar weitere Lebensweisheiten – eingefasst und neu interpretiert werden sie inzwischen von Grafitti-Übersprühungen. Anfang Januar fiel in der Einöde der urbanen Verständlichkeit die HKW-Plakatkampagne ins Auge, die die Eröffnungskonferenz des Anthropozän-Projekts bewarb. Sie zielte auf die Verwirrung des Betrachters und verzichtete auf eine altmodische Wenn-der-letzte-Baum-gefällt-ist-Rhetorik, obwohl, soweit ich es am Ende der Anthropozän-Konferenz verstehen konnte, genau so etwas gemeint war. Das bunt bemalte Menschengesicht auf den Plakaten, das zwischen Tier, Eingeborenem und Außerirdischem schwankte, erinnerte an die Fußballfans, die sich mit den Nationalfarben ihres Landes maskieren. Der noch nie gehörte Begriff „Anthropozän“ ließ zuallererst Sedimente vergangener Ausstellungsthemen wie „Das nackte Leben“, „Multispecies“ und „Animismus“ heraufspülen, später würden sich aus ihm neue kulturelle Projekte mit Titeln wie „Noosphäre“ oder „Geontologies“ generieren lassen.

Die Erdgeschichte ist in einen neuen Zeitabschnitt eingetreten: das Anthropozän löst nach 11.700 Jahren nun das Holozän ab. Die geowissenschaftlich zu beobachtenden Gegebenheiten des Planeten Erde haben sich so sehr verändert, dass man daraus stratigraphische Konsequenzen ziehen und ein neues Zeitalter hinzufügen muss. Die Anthropozän-These legt nahe, dass die Menschheit inzwischen die Wirkung einer

geophysischen Kraft erlangt hat. Ähnlich einem Vulkanausbruch oder einem Meteoriteneinschlag hat sie bereits das Klima der Erde beeinflusst und kann gar in das Planetensystem eingreifen. In der mehrtägigen Konferenz im Haus der Kulturen der Welt Mitte Januar waren Spezialisten aus Natur-, Sozial- und Geisteswissenschaften eingeladen, um Lobbyismus für die Anthropozän-These zu betreiben – es sollte nicht um ein interessengeleitetes Anliegen gehen, sondern um wissenschaftlich nachweisbare Argumentationen, um einen Strukturwandel im Denken von – ja wem? – zu erreichen. Im Publikum fanden sich die üblichen neurasthenischen Theoriefans, Leute, die ganze Tage auf Konferenzen verbringen und die sowieso ganz weit vorne in der superflexiblen Anpassung an die neuesten theoretischen Inputs sind, also nicht „wir“, von denen zumeist die Rede war, nicht die Menschheit und nicht die Verantwortungsträger aus Wirtschaft und Politik.

Der Klimaforscher Will Steffen, der lange mit Paul Crutzen, dem Schöpfer des neuen Begriffs, im International Geosphere-Biosphere-Programm zusammengearbeitet hat, erklärte in seiner Keynote, wie aus antarktischen Eisbohrkernen bis zu 40.000 Jahren alte Sedimente gewonnen werden können, anhand derer man die Klimageschichte der Erde untersuchen kann. In der Anthropozän-Forschungsgruppe trugen sie Statistiken und Forschungsergebnisse aus den unterschiedlichen Disziplinen wie Sozialgeschichte, Ökonomie, Klimaveränderung, Geologie etc. zusammen und werteten sie in hunderten Diagrammen mit angeglicherer Timeline aus. Dabei fiel auf, dass die meisten Kurven in den letzten Jahrzehnten steil nach oben anstiegen. Entwicklungen, die vorher stabil verliefen, explodierten um 1950, der Planet wurde regelrecht aus dem Holozän-Muster herausgeschossen. Die Forscher benannten diese Phase „The Great Acceleration“. Studien ausgestorbener Kulturen hatten ergeben, dass nach klimatischen Veränderungen, zum Beispiel großen Dürreperioden, ein Teil der historischen Eingeborenenstämme nicht verschwanden, sondern sich den neuen Umweltbedingungen anpassten. Will Steffen betonte, dass unser Schicksal angesichts der gefährlich veränderten Natur dadurch entschieden werden kann, in wieweit wir in der Lage sind, uns selbst zu organisieren und unsere Wertvorstellungen neu zu gestalten. Um die bedrohliche Zukunft zu bewältigen und den Transformationsprozess zu unterstützen, sind neben den Naturwissenschaften besonders auch die Geisteswissenschaften notwendig, um aufzuzeigen, wie menschliches Verhalten und physikalische Veränderungen miteinander verkoppelt sind. Krisen treten auf, wenn Gesellschaften verkennen, dass ihre Grundwerte unwirksam geworden sind: in der westlichen Welt sind wir an dem Punkt angelangt, wo Werte wie Wirtschaftswachstum und Konsumsteigerung gescheitert sind. Die wesentlichen Erzählungen der Menschheitsgeschichte drehen sich um Krisen, Kriege, Katastrophen und die Notwendigkeit, ständig unsere Anpassungsmuster zu ändern. In der erstarkenden Fähigkeit zur Resilienz sieht Steffen einen Hoffnungsschimmer.

Jan Zalasiewicz, Paleobiologe und Geologe, erläuterte in einem Dialog mit dem Wissenschaftshistoriker John Tresch die Bedeutung der Stratigraphie, der Erforschung der Sedimente im Erd- und Meeresboden und an fossilen Abdrücken,



für die Weiterentwicklung der Anthropozän-These. Zalasiewicz arbeite in einer Anthropozän-Arbeitsgruppe für die Stratigraphic Commission of London, um Indizien zu sammeln, ob das Anthropozän geologisch überhaupt zu rechtefertigen sei. Aktuell liegen so viele Nachweise vor, dass man seinen Beginn auf 1950 festlegen kann: von diesem Zeitpunkt an tauchen zum Beispiel Radionuklide in den Bodenablagerungen auf. Wenn das Anthropozän tatsächlich eingetreten ist, sollte es durch allgemeingültige Parameter präzise und wissenschaftlich definiert werden können. Die Ergebnisse der Arbeitsgruppe müssen einer nächsten Hierarchieebene vorgelegt werden, der Subcommission on Quaternary Stratigraphy. Falls diese den Antrag akzeptiert, wird er an die International Commission on Stratigraphy weitergeleitet, die in einem Abstimmungsverfahren darüber entscheiden soll. Die Entscheidung muss schließlich von der International Union of Geological Sciences ratifiziert werden, die den Antrag immer noch ablehnen kann. Die geologische Zeitskala zu ändern, ist ein langer bürokratischer Prozess, denn sie bildet das Rückgrat der Geowissenschaft, die für 4,6 Milliarden Jahre Erdexistenz einen unveränderlichen Zeitmaßstab benötigt. Zalasiewicz nennt das Anthropozän eine „Hooligan-Epoche“ – in ihr verändern sich alle Bedingungen komplett –, die der Skala nun hinzugefügt werden muss. Während dieser langwierigen Antragsstellung dürfen die Wissenschaftler weder als interessengeleitet noch als alarmistisch erscheinen, obwohl die Auswirkungen der kosmischen Transformation doch sehr angsterregend sind. Falls die Änderung der Zeitskala durchgesetzt wird, kann sie in vielen Bereichen sehr hilfreich sein, zum Beispiel um neue Gesetze zu machen: das Seerecht beruht immer noch auf einem stabilen Ökosystem und nicht auf veränderlichen Gegebenheiten. Wenn bestehende Gefüge sich auflösen, kann es zu chaotischen Zuständen kommen, bessere gesetzliche Rahmenbedingungen können darauf flexibler reagieren. John Tresch bemerkte, dass einer der am höchsten geachteten Werte der Gesellschaft die Objektivität und Neutralität der Wissenschaft ist, und dass es sich als sinnvoll erweist, physische Veränderungen mit

wissenschaftlich objektiven Mitteln darzustellen, um rückwirkend ihre Ursachen analysieren zu können. Letztendlich kann die Naturwissenschaft in Kombination mit der Geisteswissenschaft erkennen, dass die geophysische Umgestaltung seit 1950 durch neu entstandene kulturelle Werte wie Konsumsteigerung, ungebremstes Wirtschaftswachstum und unbegrenzte Kapitalakkumulation verursacht wurde. Wir müssen unsere kulturellen Werte ändern, sagen viele Leute außerhalb der Wissenschaft, und nun kann die Wissenschaft durch ihrer Unparteilichkeit und kulturelle Autorität diese verdächtigen Forderungen mit Nachdruck bestätigen. Aus einer kulturwissenschaftlichen Sichtweise heraus versuchte der Historiker Dipesh Chakrabarty in seiner Keynote „History on an Expanded Canvas“ die verschiedenen Ebenen der Erzählungen, die in der globalen Klimakrise aufeinanderprallen, miteinander in Beziehung zu setzen: die Geschichte des Geosystems Erde, die Geschichte seiner Lebensformen und die im Verhältnis dazu kurze Geschichte der Menschheit, die nun im industriellen Lebensstil und der Ungleichheiten des Kapitalismus gipfelt. Chakrabarty entkoppelte die Klimakrise von der kapitalistischen Ausbeutung, als deren Auswirkung sie in der populären Wahrnehmung zumeist erscheint. Die Klimaerwärmung besitzt jedoch eine Kausalitätslogik, die sich unabhängig von der sozialen Ungerechtigkeit entwickelt hat. Eine sozial gerechte Welt würde weiterhin von fossilen Brennstoffen abhängig sein, und die Klimakrise würde wesentlich schwerwiegender ausfallen, wenn weniger Menschen arm wären. Der größte Teil der Treibhaus-Emissionen wird von nur einem Fünftel der Menschheit ausgestoßen. Die Frage „Was sollen wir alle tun?“, die sich angesichts der Bedrohung immer wieder stellt, erscheint wohlgemeint und sehr idealistisch – Menschen werden jedoch niemals eine funktionierende politische Einheit erreichen. Entscheidungen werden auch in Zukunft Konflikten, Debatten, Meinungsverschiedenheiten und Gewaltausbrüchen unterworfen sein. Je mehr sich der Planet erwärmt, desto mehr wird sich die Geschichte der menschlichen Evolution dem Überleben der Arten in den Weg stellen. Das organische Leben,



das sich einst sehr langsam entwickelte, wird zum bestimmenden Faktor der anorganischen Umwelt. Die Menschheit wird jedoch von der Klimakrise wieder aus dem Maßstab geworfen werden. Sie wird mit dem Problem der geschichtlichen Maßstäbe, die durch die Krise ins Blickfeld treten, umgehen lernen müssen. Das Heraufbeschwören des größeren „Wir“ wird sie nicht politisch eins werden lassen. Und weil sie politisch nicht eins sein wird, wird die Geschichte zwischenmenschlicher Ungleichheit und des Gemeinwohls weiterhin relevant und notwendig bleiben.

Während der langen Konferenztage entfaltete sich ein onkomodernistisches Drama: Die Subsysteme der Erde kollabieren. Der unflexible Teil der Menschheit, der in der Konferenz abwesend war, soll über diesen Umweg graduell zur Transformation bewegt werden. Zu diesem Zweck werden schwerere Geschütze als Kunst und Geisteswissenschaft, die ja von affektbeladen bis magisch verrufen sind, aufgefahren. Langwierige Antragsverfahren werden eingeleitet, um ein neues Erdzeitalter wissenschaftlich einzuführen, parallel dazu werden beantragte Kulturprojektgelder bewilligt. In den Dialogen und Vorträgen lassen sich komplexe Ebenen des Narrativs herausarbeiten und Warnungen vor anthropomorphen Vereinfachungen abgeben. Meine Wahrnehmung wird schärfer und schärfer, während die Rückenschmerzen auf den kreativ designten Sitzarrangements der HKW-Ausstellungshalle stärker und die Handlungsoptionen immer geringer werden. Wir befinden uns im Great Deadlock. Was tun? Nach Hause gehen, ins Bett legen. Resilienztraining. Während des Schlafs antifragil werden. Zur Erleichterung perspektivwechselnd ins Universum hinauszoomen: von dort sieht unser Planet aus wie ein metabolischer Hasenköttel auf der großen Grillwiese gegenüber des HKW.

Christina Zück

*„Das Anthropozän-Projekt – Kulturelle Grundlagenforschung mit den Mitteln der Kunst und der Wissenschaft“,
Haus der Kulturen der Welt, John-Foster-Dulles-Allee 10,
10557 Berlin, umfangreiche Dokumentation auf www.hkw.de
10.01.2013 - 31.12.2014*

