



COVID-19

BASIC





1.	Organisatorische Struktur	3
2.	Musterstudienpläne (Haupt- und Nebensstudium Kunst)	4
3.	Kodex	5
4.	Kritik – Reflexion	6
5.	Ausgewählte Texte - Was ist Kunst?	8
	Was ist Kunst – ausgewählte Zitate	9
	Dieter Mersch: „Kreativität und Paradoxie“	11
	Marcel Duchamp: „Der kreative Akt“	15
	Marcel Duchamp: „Soll der Künstler an die Universität gehen?“	17
	Stefan Berg: „Eine Rose ist eine Rose ist keine Rose“	19
	Aus dem „Lexikon des künstlerischen Materials“	20
6.	Ausgewählte Texte – Erweiterungen von Kunst	22
	Julian Klein: „Was ist künstlerische Forschung?“	23
	Seven Questions on Arts as Research [Auszug]	25
	Oliver Marchart: „Public Art“	26
	Georg F. Schwarzbauer: „Performance – 14 Interviews“ [Auszug]	28
7.	Ausgewählte Texte – Annäherungen an Kunst	32
	Annäherungen an Kunst - Fragen	33
	Gerd Selle: „Beuys mit dem toten Hasen“	34
	Britta Mayer: „Aktion Beuys – eine Aufzeichnung“	35
	Norbert Weiser: „Legen“	38
8.	Basiskompodium	42
	Kunstzeitungen	42
	Kulturstätten der Region	42
	Buchempfehlungen	47
	Wo Arbeitsmaterialien kaufen	47
	TV-Empfehlungen	48
9.	Liste	49

Abbildung Titel:

Adam Niescioruk, Dresden

Grafity

<https://www.dresden.de/de/kultur/corona-und-kultur.php>

Die Angst vor der Seuche ist mindestens so ansteckend:

Aussätzige Frau in einer englischen Buchmalerei des 14. Jahrhunderts

https://www.faz.net/aktuell/wissen/geist-soziales/soziale-systeme-eine-epidemie-der-furcht-16721826/die-angst-vor-der-seuche-ist-16727931.html#fotobox_1_6721826

1. ORGANISATORISCHE STRUKTUR DER BASIC-KURSE



ÜBERBLICK ▪ Jede der 5 Basic Veranstaltungen wird durch ein Gespräch abgeschlossen, in dem die Kursleistung reflektiert und kommentiert wird. Der Dozent, die Dozentin attestiert den Kurs mit bestanden oder nicht bestanden. Noten werden nicht vergeben.

MODULPRÜFUNG ▪ Nachdem alle 5 Veranstaltungen innerhalb der Orientierungsphase erfolgreich absolviert wurden, müssen Sie einen Antrag für die Modulprüfung Basic stellen. In dieser Prüfung präsentieren Sie künstlerische Ergebnisse aus drei der 5 Basic-Kurse. Sie installieren eine Ausstellung ausgewählter Arbeiten, die Sie in einer mündlichen Prüfung der Prüfungskommission vorstellen.

- Die Prüfung beträgt ca 20 Min.
- In die Bewertung gehen ein:
Künstlerische Realisation, d.h. Bewusstheit im Umgang mit Material, klare gestalterische Entscheidungen, Originalität, experimenteller Mut, Intensität und Fleiß,
Reflexion der künstlerischen Entscheidungen d.h. einen Bezug zu Kunstgeschichte und zum Kontext herstellen,
Erläuterung von formalen und inhaltlichen Zusammenhängen.
- Präsentation im Ausstellungszusammenhang

Musterstudienplan für die Hauptstudienrichtung Kunst

hier mit Bachelorarbeit in KUPO 201



Semester/ Phase	Module	LP
O-Phase 1. Sem. und 2. Sem.	KUP 101 Künstlerische Praxis - Basic	15
	KUG 101 Kunstgeschichte/Kunsttheorie bis ca. 1800	6
	KUG 102 Kunstgeschichte/Kunsttheorie ab ca. 1800	6
	KBF 101 Künstlerisches Berufsfeld	3
		30 LP
Q-Phase 3. Sem. bis 6. Sem.	KUP 201 Künstlerische Praxis - Projekt (3 Module)	3 x 6
	KUP201 Künstlerische Praxis - Bachelorarbeit	12
	KUP 202 Künstlerische Praxis - Projektwoche (2 Module)	2 x 3
	KUG 201 Kunstgeschichte Vertiefung I	6
	KUG 202 Kunstgeschichte Vertiefung II	6
	KUG 203 Ausgewählte Fragen und Aufgaben der Kunstgeschichte mit kunsthistorischer Exkursion	6
	KUD 201 Grundlagen der Kunstpädagogik und Kunstvermittlung	6
		60 LP

Musterstudienplan für die Nebenstudienrichtung Kunst

Semester/ Phase	Module	LP
O-Phase 1. Sem. und 2. Sem.	KUP 101 Künstlerische Praxis - Basic	15
	KUG 101 Kunstgeschichte/Kunsttheorie bis ca. 1800	6
	KUG 102 Kunstgeschichte/Kunsttheorie ab ca. 1800	6
	KBF 101 Künstlerisches Berufsfeld	3
		30 LP
Q-Phase 3. Sem. bis 6. Sem.	KUP 201 Künstlerische Praxis - Projekt (2 Module)	2 x 6
	KUP 202 Künstlerische Praxis - Projektwoche (2 Module)	2 x 3
	KUG 201 Kunstgeschichte Vertiefung I	6
	KUD 201 Grundlagen der Kunstpädagogik und Kunstvermittlung	6
		30 LP

3. KODEX



- Ein **Skizzenbuch** ist Dein ständiger Begleiter um zeichnend zu beobachten und um Ideen und Fragen zu notieren.
→ So musst Du das Gespräch mit Dir selbst nicht immer wieder von vorn beginnen.
- Jeden Tag eine Skizze, eine Notiz, eine Frage!
→ (**Kein Tag ohne Linie!** PAUL KLEE)
→ Jeden Tag einen Gedanken an die Kunst!
- Du brauchst **keine Angst vor Fehlern** zu haben:
→ sie sind Teil des Prozesses und bringen Dich oft weiter.
- Es geht nicht ums Meisterwerk, sondern um die Kultivierung Deiner **Neugierde**, also: → *keine Angst vorm Risiko!*
- Genieße die Vieldeutigkeit und suche auch in Deinen Arbeiten nach **vielfacher Lesbarkeit!**
- Lass Dir Deine Offenheit nicht nehmen und versuche immer noch eine neue Tür und neue Fenster zu finden, die Du **öffnen** könntest!
- Wir alle haben Vorurteile und blinde Flecken –
→ es kommt darauf an, einigen von ihnen auf die Spur zu kommen.
- Lasse in der künstlerischen Arbeit beides zu:
→ die Intensität des Sich-Verlierens und die Distanz.
spiele mit ihrem Wechsel!
- Überdenke Deine Entscheidungen und suche Alternativen!
- Es ist besser **Widersprüche auszuhalten** als sie voreilig zu kitten.
- Traue nicht dem ersten Eindruck (*das kann meine kleine Schwester auch*),
→ stelle Dir **Fragen!**
- Mache Übersetzungsübungen:
→ finde Formen für Erlebnisse, Ereignisse, Informationen, Gefühle!
Experimentiere!
- Schärfe Deine **Wahrnehmung** ! „*Ein Bild sagt mehr als 1000 Worte*“?
→ Man sieht nur, was man weiß, man sieht mehr, wenn man mehr weiß!
- Unterhalte Dich über Kunst, rufe einen Kunststammtisch ins Leben!
- Entwickle eine Terminologie, um über Deine künstlerischen Arbeiten, die Deiner MitstudentInnen und über Arbeiten von Künstlern zu sprechen!

4. KRITIK - REFLEXION



- **Kritik** kommt vom französischen «*critique*» „die Kunst der Beurteilung, des Auseinanderhaltens von Fakten, der Infragestellung“. Es ist eine prüfende Beurteilung nach begründetem Maßstab, die mit der Abwägung von Wert und Unwert einer Sache einhergeht.
- Wir wollen eine Atmosphäre schaffen, in der ein interaktiver, offener und konstruktiver Ideenaustausch möglich ist.
- Alle Arbeiten und Ansätze werden mit Respekt behandelt – wie verschieden auch die Auffassungen sein mögen. Aufmerksamkeit und konstruktive Kritik sind ein Zeichen dieses Respekts. Gegenseitiges Ignorieren oder Lobhudelei sind das Gegenteil von Respekt.
- Ein gutes Werk ist das Ergebnis intensiver Studien/Forschungen/ Interventionen und zeichnet sich durch Komplexität der Bezüge, Tiefe der Durchdringung, erreichte Reife in der Auseinandersetzung und Einsichten in Medium, Gegenstand und künstlerischen Prozess aus.
- Von allen TeilnehmerInnen wird erwartet, dass sie sich ernsthaft, gedankenvoll und engagiert mit den eigenen Arbeiten und den Arbeiten aller anderen TeilnehmerInnen auseinandersetzen. Die aktive Teilnahme an den Diskussionen ist Pflicht aller und nicht nur Kür für einige wenige!
- Der offensichtlichste Ertrag einer Kritik besteht darin, dass die eigene künstlerische Arbeit durch die multiperspektivische Kritik entscheidende Anregungen zur weiteren Entwicklung erhalten kann. Aber ebenso wichtig ist die Erfahrung, die durch die konstruktive Kritik und gedankliche Weiterentwicklung der Arbeit der anderen TeilnehmerInnen gewonnen wird.
- Es ist genau diese Erfahrung, die allen dabei hilft,
 - a) die besten Kritiker ihrer eigenen Arbeiten zu werden und
 - b) Expertise in den Bereichen Kunstkritik und Kunstvermittlung zu sammeln.
- Die Diskussion klärt auf und befragt:
 - was das Kunstwerk kommuniziert
 - was das treibende Thema/Problem/der Künstlerin/des Künstlers ist
 - wo das Kunstwerk erfolgreich ist und die Stärken der Künstlerin/des Künstlers liegen
 - wo das Kunstwerk scheitert/abfällt/sein Potential verfehlt und was weiter entwickelt werden muss.
 - wo mehr Arbeit investiert werden sollte, um das Potential des Kunstwerks auszuschöpfen
 - welche Art von Verbesserungsvorschlägen hilfreich sein könnten
- Hilfreich kann sein, dass zuerst die Diskussionsteilnehmer über die Arbeit und ihr Potenzial sprechen und erst dann der Autor, die Autorin selbst Stellung bezieht.



- Von allen TeilnehmerInnen wird erwartet, dass sie sich mit Arbeiten der GegenwartskünstlerInnen auseinandersetzen und dies durch Bezugnahmen auf Techniken, Strategien und Themen, die in diesen Arbeiten angewandt oder angesprochen sind, auch zeigen.
- KunststudentInnen müssen sich selbstverständlich mit den Sammlungen und Ausstellungen der Galerien und Museen in ihrer Region vertraut machen und darüber hinaus jede Gelegenheit zum auswärtigen Ausstellungsbesuch wahrnehmen.
- Es ist wichtig, sich mit den Arbeiten anderer junger KünstlerInnen auseinanderzusetzen, die sich auch noch im Anfang ihrer Entwicklung befinden.



WAS IST KUNST?



Berthold Brecht

„Wenn man zum Kunstgenuss kommen will, genügt es ja nie, lediglich das Resultat einer künstlerischen Produktion bequem und billig konsumieren zu wollen: Es ist nötig, sich an der Produktion selbst zu beteiligen, selbst in gewissem Umfang produktiv zu sein, einen gewissen Aufwand an Fantasie zu betreiben, seine eigene Erfahrung der des Künstlers zuzugesellen oder entgegenzuhalten und so weiter.

Selbst der nur isst, arbeitet: zerschneidet das Fleisch, führt den Bissen zum Mund, kaut. Den Kunstgenuss kann man nicht billig bekommen. So ist es nötig, die Mühen des Künstlers mitzumachen, in abgekürztem Verfahren, aber doch eingehend.“

Carl Einstein

„Das Künstlerische beginnt mit dem Worte „anders“.“

Oskar Kokoschka

„Die wahre Kunst ist eine Kunst des Weglassens. Nur Pseudo-Künstler tragen unter allen Umständen dick auf.“

Fernando Botero

„Nicht die Abbildung der Wirklichkeit ist das Ziel der Kunst, sondern die Erschaffung einer eigenen Welt.“

Paul Klee

„Kunst gibt nicht das Sichtbare wieder, sondern macht sichtbar.“

Gabriel Laub

„Nur die Kunst gibt uns die Möglichkeit, etwas zu sagen, was wir nicht wissen.“

Martin Kessel

„Kunst ist das, was übrig bleibt, nachdem alles an ihr bis ins letzte analysiert worden ist.“

Albert Camus

„Kunst ist eine in Form gebrachte Forderung nach dem Unmöglichen.“

Hans Sedlmayr

„Kunst ist Sprache, nichts als Sprache, doch eine Sprache eigener Art und Struktur, anders als die begriffliche.“

Asmus Jakob Carstens

„Die Kunst ist eine Sprache der Empfindung, die da anhebt, wo der Ausdruck mit Worten aufhört.“

Johann Wolfgang von Goethe

„Kunst ist eine Vermittlerin des Unaussprechlichen.“

Max Beckmann

„Kunst kann nicht gelehrt werden - aber der Weg zur Kunst kann gelehrt werden.“

Kurt Badt

„Kunst ist der einzige Bereich, in dem etwas geschieht, das ohne Notwendigkeit und Zwang seinem eigenen Gesetze gehorcht, das ein Gesetz und seine Erfüllung in reiner Übereinstimmung bietet.“

Boris Groys

„Kunst ist das, was nicht wie Kunst aussieht.“

Martin Kippenberger

„Jeder Künstler ist ein Mensch.“



Timm Ulrichs

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

Gerhard Richter

„Meine Bilder sind klüger als ich.“

Tomi Ungerer

„Ich liebe Hässlichkeit. Denn sie kann so schön sein.“

Marcel Duchamp

„Geschmack ist der große Feind der Kunst.“

Pablo Picasso

„Als Kind zeichnete ich wie Raffael. Aber ich habe ein Leben lang gebraucht, um wie ein Kind zu zeichnen.“

Aleksej Vasilevic Babicev

„Kunst ist experimentelle Erkenntnis. Kunst ist die Organisation des Erkenntnisgegenstandes. Indem sie organisiert, konkretisiert die Kunst alle Begriffe und Vorstellungen. Die Mittel der Organisation und Konkretisierung bestimmen die Art der Kunst.“

Nelson Goodman

„Die Kunst ist von der Gesellschaft abhängig und hilft, sie am Leben zu erhalten - sie existiert, weil und trägt dazu bei, dass kein Mensch eine Insel ist.“

Jean-Francois Millet

„Kunst ist keine Bierreise. Sie ist ein Kampf, ein Getriebe, das uns zermalmt.“

René Block

„Künstler leben nicht in einem zeitlosen Raum, Kunst ist direkt abhängig von der Zeit, in der sie entsteht. Sie kann diese Zeit, den Zeitgeist spiegeln und fixieren, oder aber sie kann versuchen, ihn hinter sich zu lassen, zu ignorieren, um neue Wege aufzuzeigen. Eine Rolle zu übernehmen, die man vor langer Zeit „Avantgarde“ nannte.“

Max Bill

„Kunst ist genauso pluralistisch wie unsere Gesellschaft“

Klaus Honnef

„Kunst ist das Mittel, die vielfältigsten Erscheinungsformen der Welt aus beständig sich verändernden Perspektiven anschauend, denkend und handelnd zu erfahren. Die Erscheinungsformen wandeln sich in dem Maße wie der Begriff. Deshalb liefert die Kunst die beste Strategie, auf die Herausforderungen einer unaufhörlich sich verändernden Welt kreativ zu reagieren. Sie eröffnet sozusagen die Möglichkeit, auch die Rückseite von Sonne, Mond und Sternen zu sehen. Kunst handelt stets von Möglichkeiten und Optionen. In jedem Falle aber bereichert sie jede individuelle sowie kollektive Erfahrung.“

Carl Andre

„Was ist Kunst

- A. Kunst ist das, was ein Künstler Kunst nennt
- B. Kunst ist das, was ein Kritiker Kunst nennt
- C. Kunst ist das, was ein Künstler macht
- D. Kunst ist das, was dem Künstler Geld einbringt
- E. Kunst ist nichts von dem, etwas von dem, alles von dem.“

Andreas Mäckler (Hrsg.): 1460 Antworten auf die Frage: was ist Kunst?, Köln 2007



Fünf Thesen

These 1

Kreativität, kulturelle Innovation und besonders die künstlerische Produktivität wird meist gekoppelt an Erfindungen eines ‚Neuen‘. Die Frage ist, wie Neues als Neues erkannt werden kann, beziehungsweise wie wir es als ein solches überhaupt verstehen können.

Hintergrund:

Neuerungen in Kunst und Kultur werden meist mit Widerstand begleitet. Die frühen Konzerte der Neuen Musik (Schönbergs Verein für musikalische Privataufführungen) endeten in Prügeleien, ebenso – nach einer Phase des bürgerlichen Unverständnisses und der Ignoranz in Zürich – die Soireen der Dadaisten in Paris. Diese Ablehnungen sind weniger das Zeichen eines Ressentiments, als vielmehr einer systematischen Schwierigkeit, die man ‚epistemologisch‘ nennen könnte, und die darin besteht, dass Neues nur verständlich gemacht werden kann, wenn es auf ‚Altes‘ zurückbezogen wird, wovon es sich absetzt. Ein radikal Neues wäre, weil unbezogen, gar nicht verständlich.

Umgekehrt kann Neues aber auch nicht nur auf der Variation eines ‚Alten‘ beruhen (dasselbe, nur ein wenig anders), denn dann wäre es kein Neues mehr. Neuheit liegt vielmehr ‚irgendwo dazwischen‘, sodass wir es immer mit dem Problem seiner Interpretierbarkeit zu tun haben. Das Neue ist deshalb notwendig Gegenstand einer Beunruhigung, einer Unsicherheit in Bezug auf die Kriterien und Kategorien, die wir auf es anwenden und mit den wir es beschreiben können.

These 2

Damit eng verbunden ist die Frage: Wie entsteht Neues, mit welchen Mitteln erzeugen wir Neues, oder woher kommen Neuerungen? Das schließt die Frage nach den Organen ihrer Erfindung ein. Hier ergibt sich eine analoge Schwierigkeit oder Paradoxie, wie unter These 1, denn die Erfindung eines Neuen, das nur eine Variation des Alten darstellt, kann sich nicht als solches wirkungsmächtig durchsetzen (sondern bildet bestenfalls eine Reform), während die radikale Umwälzung, die buchstäbliche ‚Revolution‘ auf Unverständnis stößt.

Hintergrund:

Man kann die Frage der Erkenntnis, der Deutung des Neuen und die Frage seiner Erfindung, der Schöpfung oder Herkunft des Neuen spiegelbildlich aufeinander abbilden. Neues könnte nicht erfunden werden, wäre es nicht bezogen auf ‚Altes‘; umgekehrt beschränkt sich keine Neuerung lediglich auf einer variablen Veränderung eines Alten.

Als Beispiel kann man die Erfindung des Buchdrucks in der frühen Neuzeit anführen. Zwar waren alle Teile der Erfindung bereits da, aber sie lagen in unterschiedlichen technischen Bereichen unabhängig voneinander vor: Die Presse war ursprünglich eine Weinpresse; gedruckt wurde schon, aber nur einzelne Blätter mit dem Gesamttext als Holzschnitt etc. Das Neue besteht in der Zusammenfügung dieser Elemente und in der zusätzlichen Einfügung eines ‚Schnitts‘: Nicht ganze Texte, sondern einzelne bewegliche Buchstaben als Grundlage für einen durch eine veränderte/angepasste Weinpresse besorgten Druck, der die Herstellung eines ganzen Buch auf der Basis weniger neuzusammengesetzter Teile ermöglichte.

These 3



Der Kern der Erfindung von Neuem, der ‚Kreationsschaft‘, ist demnach das Vermögen der ‚Neuverknüpfung‘, der ‚Assoziation‘ oder ‚Kombination‘ von zueinander fremden Elementen sowie der Einfügung neuer Trennungen oder Unterscheidungen und damit der Veränderung des Gegebenen. Diese Formulierung birgt allerdings die Misslichkeit, dass man sich bei dieser Beschreibung schon auf ‚Neues‘ (Neuerfindung, Veränderung etc.) berufen muss. Man hat in diesem Sinne dann die Fähigkeit zur Erfindung stets auf spezifische Vermögen, auf Begabungen oder Leistungen des menschlichen Verstandes sprich der Vernunft zurückgeführt.

In der Geschichte der Kreativität stechen dabei drei Vermögen heraus: Inspiration, Imagination und Figuralität.

Hintergrund:

- a) In der Antike galt als das Vermögen des Schöpferischen vor allem eine bestimmte Art von Empfänglichkeit, die mit dem Wort ‚Inspiration‘ verbunden war. Inspiration bedeutet wörtlich: geistige Gabe, Eingabe. Die Eingabe kam nicht von Innen, sondern von außen: Inspiration war die Sache eines Gottes, darum ihre Gabe ein Geschenk.
- b) In der frühen Neuzeit wurde diese ‚Gabe‘ auf ein inneres Vermögen verschoben: die Imaginationskraft. Imagination bedeutet wörtlich: Bildermachen, Einbildung. Kreativität wurde der Fähigkeit zur Einbildung zugeschrieben – mit dem entsprechenden griechischen Wort: Phantasia (von phos: Licht, Phainomenon: Erscheinung). Die Imagination gilt dabei als subjektives Vermögen: Es ist der Einzelne, der aus sich neue Verbindungen schöpft und Unterscheidungen trifft. Diese Fähigkeit ist Begabung, d.h. auch nicht erlernbar. Ihre Verkörperung ist das Genie, von dem Kant gesagt hat, dass es sich seine Regel setzt, statt einer Regel zu folgen.
- c) Die Kreativität als Figur/Figuration geht wiederum auf die Rhetorik zurück. Das schöpferische Vermögen hat entsprechend ihr Vorbild in der Sprache und ihrer Fähigkeit, durch Metaphern, Metonymien und ähnliche Figuren neue Verbindungen zu stiften. Vier Kardinalfiguren werden gemeinhin unterschieden: Metapher, Metonymie, Synekdoche und Ironie, darunter als eigentlich schöpferisch die Metapher ausgezeichnet. Kurz: Kreativität beruht dann auf einem metaphorischen Prozess, wobei die Metapher einer bestimmten Form der Vergleichung oder Verbindung entspringt.

These 4

Die Inspiration bezeichnet ein passives Vermögen (Empfänglichkeit), während Imagination und Figuralität aktive Vermögen sind. Beide – Imagination und Figuralität – setzen allerdings voraus, was sie zu begründen suchen: Sie sind zirkulär. Denn die Schaffung eines neuen Bildes setzt ein Vermögen zu dieser Schaffung voraus, das nicht selbst wieder auf einer Imagination beruhen kann.

Dasselbe gilt für die Figuration, vor allem für die Erfindung einer neuen Metapher: Sie erfordert ein spezifisches Vermögen zu dieser Erfindung, die nicht selbst wieder in der Metapher liegen kann.

Offenbar entzieht sich der Akt der Kreativität – so gesehen – jeder Begründung, weshalb der Prozess der Kreativität oft als ‚Wahn‘ oder ‚irrationale Kraft‘ beschrieben wird.

Hintergrund:



Das Begründungsdefizit von Kreativität aus Imagination und Figuralität wurde üblicherweise herangezogen, um: entweder das schöpferische Denken als lediglich wahnhaft und irrational abzuwerten und stattdessen Wissenschaft und Vernunft als die eigentlichen Prinzipien des Wissens und des kulturellen Fortschritts herauszustreichen und im Übrigen die Kunst als Rätsel auszuweisen, oder: umgekehrt einen Elitismus des Kreativen zu behaupten, der bis heute zu den Eliten der Kreativwirtschaft reicht, die für sich eine besondere Produktivität der Innovation und Neuerung beansprucht.

Beide Auffassungen sind zurückzuweisen, weil sie beide auf Vorurteilen beziehungsweise schlecht begründeten Modellen der Kreativität beruhen.

These 5

In Abgrenzung zu solchen Ansätzen verstehe ich unter Kreativität eine eigene Weise des Denkens, das im besonderen Maße auf Reflexivität angewiesen ist. Dabei wird die Rolle des Paradoxen in den Mittelpunkt gestellt. Das Paradox fungiert dabei als spezifisches Movens, das der Reflexion ebenso bedarf wie es eine Reflexion induziert. Drei Gedanken werden damit aufeinander bezogen:

Erstens, Paradoxien, als logisch nicht aufzulösende Widersprüche, beruhen auf zwei gegensätzlichen wie ebenso überzeugenden Anschauungen, Positionen oder Propositionen, die einander gleichsam ‚die Waage‘ halten.

Zweitens, als Zwischen- oder Schwebezustände ist ihnen auf rationalem Wege oder durch logisches Schließen allein nicht beizukommen. Vielmehr bedarf es eines anderen Denkens, eines ‚Sprung heraus‘, der die Bewegung einer Veränderung der Denkhaltung oder Anschauungsweise auslöst.

Drittens, die Veränderung in der Denkhaltung oder Einstellung ist das Produkt eines nicht rational gefesselten reflexiven Prozesses, sodass sich Kreativität und Reflexivität als wechselseitig aufeinander bezogen erweisen. Das lässt sich auch so ausdrücken: Kreativität setzt die Erfahrung einer Differenz oder Alterität voraus, die nicht auf logische oder rationale Grundsätze zurückführbar sind.

Hintergrund:

Paradoxien – oder Antinomien und Aporien – werden im Allgemeinen als logische Fallen oder Sackgassen beschrieben. Dies gilt allerdings nur im Horizont von Logik selbst. Dann haben wir es mit zwei entgegengesetzten und sich widersprechenden Sätzen zu tun (z.B. Ich lüge, deshalb lüge ich nicht: Paradoxie vom Lügner), die keine Auflösung zulassen, außer man schränkt die Anfangsbedingungen oder Voraussetzungen ein – oder man verlässt das Schema der Logik selbst. Paradoxien gelten deswegen als unproduktiv; in den Wissenschaften erscheinen sie als schädlich und sind, als sinnlos, auszuschließen.

Dennoch können Paradoxien als wichtige Instrumente der Einübung in ein anderes Denken beziehungsweise in eine andere Weise zu denken angesehen werden, weil ihre ‚Falle‘ zwingt, auf die eigenen Grundlagen des Denkens zu rekurrieren und diese zu verändern, um andere Auswege zu finden. Sie zwingen damit zur Selbstreflexion und womöglich einer ‚Konversion‘ der eigenen Denkhaltung, wie sie z.B. in zen-buddhistischen Übungen wie den ‚Koans‘ praktiziert werden: „Wenn Du mir zustimmst, schlage ich dich! / Wenn Du mir widersprichst, schlage ich dich auch!“

So avanciert das Koan zur Anleitung kreativer Umkehrungen (oder Um-Drehungen) der Perspektive. Tatsächlich können Paradoxien als solche Einübungen fungieren, weil sie gleichsam im Denken wie in unseren Auffassungen oder Anschauungen Momente eines Alteritären bzw. einer Nichtidentität oder nichtversöhnbaren Differenz eintragen.



Dieter Mersch: Kreativität und Paradoxie, Fünf Thesen, Kunstforum International, Köln 2017, Bd. 250



Betrachten wir zunächst zwei wichtige Faktoren, die beiden Pole jeder Kunstschöpfung: auf der einen Seite den Künstler, auf der anderen den Zuschauer, welcher später zur Nachwelt wird.

Allem Anschein nach handelt der Künstler wie ein mediumistisches Wesen, das aus dem Labyrinth jenseits von Zeit und Raum seinen Weg zu einer Lichtung sucht.

Wenn wir dem Künstler die Attribute eines Mediums zubilligen, so müssen wir ihm folglich den Zustand der Bewußtheit auf der ästhetischen Ebene absprechen. Was er tut und warum er es tut - alle seine Entscheidungen bei der künstlerischen Ausführung des Werks bleiben rein intuitiv und können nicht in eine Selbst-Analyse übersetzt werden, sei sie gesprochen, geschrieben oder auch bloß gedacht. T.S. Eliot schreibt in seinem Essay Tradition and Individual Talent: „Je perfekter ein Künstler ist, desto vollständiger sind in ihm der leidende Mensch und der schöpferische Geist getrennt; desto perfekter wird der Geist die Leidenschaften verdauen und übersetzen, die sein Grundstoff sind.“

Millionen von Künstlern kreieren; wenige Tausende nur werden vom Zuschauer diskutiert oder akzeptiert, und noch weniger werden von der Nachwelt angenommen und geweiht.

Letzten Endes mag der Künstler noch so sehr von allen Hausdächern herabschreien, er sei ein Genie, er wird das Verdikt des Zuschauers abwarten müssen, damit seine Erklärungen einen sozialen Wert bekommen und die Nachwelt ihn schließlich in den Handbüchern der Kunstgeschichte erwähnt.

Ich weiß, daß diese Ansicht die Zustimmung mancher Künstler nicht erhalten wird, die diese mediumistische Rolle zurückweisen und auf der Gültigkeit ihres vollen Bewußtseins beim kreativen Akt beharren, - doch die Kunstgeschichte hat über die Vorzüge eines Kunstwerks oft nach anderen Gesichtspunkten entschieden als nach den rationalisierten Erläuterungen des Künstlers selbst.

Wenn also der Künstler, als menschliches Wesen und voll der besten Absichten gegenüber sich selbst und der ganzen Welt, bei der Beurteilung seines eigenen Werks keine Rolle spielt, wie kann man dann überhaupt das Phänomen beschreiben, das den Zuschauer dazu führt, auf ein Kunstwerk kritisch zu reagieren? Mit anderen Worten, wie kommt diese Reaktion zustande?

Dieses Phänomen kann verglichen werden mit einem „Transfer“ des Künstlers auf den Zuschauer in Form einer ästhetischen Osmose, die durch die leblose Materie hindurch - Pigment, Klavier, Marmor - stattfindet.

Bevor wir jedoch weiter gehen, möchte ich unser Verständnis des Wortes „Kunst“ klären - freilich ohne zu versuchen, eine Definition dafür zu geben. Was ich im Kopf habe ist, daß Kunst zwar gut, schlecht oder indifferent sein mag, daß wir sie aber Kunst nennen müssen, welches Adjektiv wir auch immer gebrauchen; daß also schlechte Kunst im gleichen Sinne Kunst ist, wie ein schlechtes Gefühl immer noch ein Gefühl darstellt.

Wenn ich also im folgenden auf einen „Kunst-Koeffizienten“ hinweise, darf es als sicher gelten, daß ich mich nicht nur auf die große Kunst beziehe, sondern daß ich versuche, den subjektiven Mechanismus zu beschreiben, welcher Kunst im Rohzustand - l'état brut -, sei sie nun schlecht, gut oder indifferent, zur Entstehung bringt.

Beim kreativen Akt gelangt der Künstler von der Absicht zur Verwirklichung durch eine Kette völlig subjektiver Reaktionen. Sein Kampf um die Verwirklichung ist eine Serie von Bemühungen, Leiden, Befriedigungen, Verzichten, Entscheidungen, die, zumindest auf der ästhetischen Ebene, ebenfalls nicht völlig bewußt sein können und bewußt sein müssen.



Das Resultat dieses Kampfes ist ein Unterschied zwischen der Absicht und ihrer Verwirklichung, ein Unterschied, dessen der Künstler sich nicht inne wird. Folglich fehlt ein Glied in der Reaktionskette, die den kreativen Akt begleitet. Dieses Loch, das die Unfähigkeit des Künstlers darstellt, seine Absicht voll auszudrücken, - dieser Unterschied zwischen dem, was er zu verwirklichen beabsichtigte, und was er tatsächlich verwirklichte, ist der im Werk enthaltene persönliche „Kunst-Koeffizient“.

Mit anderen Worten, der persönliche „Kunst-Koeffizient“ ist wie eine arithmetische Relation zwischen dem Unausgedrückten-aber-Beabsichtigten und dem Unabsichtlich-Ausgedrückten.

Um ein Mißverständnis auszuschließen, müssen wir uns erinnern, daß dieser „Kunst-Koeffizient“ einen persönlichen Ausdruck von Kunst „a l'etat brut“, also immer noch in einem Rohzustand darstellt, der vom Zuschauer „raffiniert“ werden muß wie die Melasse zum reinen Zucker; der Index dieses Koeffizienten hat keinerlei Einfluß auf dieses Verdikt.

Der kreative Akt bekommt einen anderen Aspekt, wenn der Zuschauer das Phänomen der Transmutation erfährt; durch die Wandlung der leblosen Materie in ein Kunstwerk hat eine eigentliche Transsubstantiation stattgefunden, und die Rolle des Zuschauers ist die, das Gewicht des Werks auf der ästhetischen Waage zu bestimmen.

Alles in allem wird der kreative Akt nicht vom Künstler allein vollzogen; der Zuschauer bringt das Werk in Kontakt mit der äußeren Welt, indem er dessen innere Qualifikationen entziffert und interpretiert und damit einen Beitrag zum kreativen Akt hinzufügt. Dies wird noch deutlicher, wenn die Nachwelt ihr endgültiges Verdikt ausspricht und manchmal vergessene Künstler rehabilitiert.

Marcel Duchamp, Der kreative Akt, Edition Nautilus, Hamburg 1992, S.9ff

MARCEL DUCHAMP= SOLL DER KÜNSTLER AN DIE UNIVERSITÄT GEHEN?



„Bete comme un peintre. *

Dieses französische Sprichwort geht zumindest auf die Zeit des Bohème-Lebens von Murger, um 1880, zurück, und wird in den Diskussionen stets als Scherz verwendet.

Warum sollte der Künstler als weniger intelligent betrachtet werden als Herr Jedermann? Wäre es etwa deswegen, weil seine technische Geschicklichkeit im wesentlichen manuell ist und keine unmittelbare Beziehung zum Intellekt aufweist? Wie dem auch sein mag, man hält im allgemeinen dafür, daß der Maler keine besondere Ausbildung benötigt, um ein großer Künstler zu werden.

Aber solche Einschätzungen werden heute nicht mehr angestellt. Die Beziehungen zwischen dem Künstler und der Gesellschaft haben sich an dem Tag geändert, als der Künstler, am Ende des letzten Jahrhunderts, seine Freiheit verkündete.

Anstatt ein Handwerker im Dienste eines Monarchen oder der Kirche zu sein, malt der Künstler heutzutage frei; er steht nicht mehr im Dienste der Mäzene, denen er jetzt, ganz im Gegenteil, seine eigene Ästhetik auferlegt.

Mit anderen Worten, der Künstler ist jetzt vollständig in die Gesellschaft integriert.

Emanzipiert seit mehr als einem Jahrhundert, stellt sich der heutige Künstler als ein freier Mensch dar, der mit den gleichen Vorrechten ausgestattet ist wie der gewöhnliche Bürger und der mit dem Käufer seiner Werke von gleich zu gleich spricht.

Natürlich hat diese Befreiung des Künstlers zum Gegenpart einige Verantwortungen, die er ignorieren konnte, als er bloß ein Paria oder ein intellektuell minderwertigeres Geschöpf war.

Eine der wichtigsten dieser Verantwortungen ist die AUSBILDUNG des Intellekts, obschon, beruflich gesprochen, der Intellekt nicht die Basis der Entstehung des künstlerischen Genies ist.

Ganz offensichtlich hat der Künstlerberuf in der heutigen Gesellschaft seinen Platz auf einem Niveau angenommen, das mit dem der „liberalen“ Berufe verglichen werden kann. Er ist nicht mehr wie früher eine Art von höherem Handwerkertum.

Um auf diesem Niveau zu bleiben und um sich mit den Advokaten, Ärzten usw. in Gleichheit zu fühlen, muß der Künstler dieselbe Universitätsausbildung erhalten.

Deutlicher gesagt, der Künstler spielt in der modernen Gesellschaft eine viel wichtigere Rolle als nur die eines Handwerkers oder eines Possenreißers.

Er sieht sich mit einer Welt konfrontiert, die auf einem brutalen Materialismus beruht und in der alles im Bezug auf den MATERIELLEN WOHLSTAND bewertet wird; in der auch die Religion, die viel an Terrain verloren hat, nicht mehr die große Spenderin geistiger Werte darstellt.

Heutzutage ist der Künstler ein merkwürdiges Reservoir an paraspirituellen Werten, in absoluter Opposition zum alltäglichen FUNKTIONALISMUS, für den die Wissenschaft die Huldigung einer blinden Bewunderung empfängt. Ich sage blind, weil ich nicht an die höchste Wichtigkeit dieser wissenschaftlichen Lösungen glaube, die nicht einmal die persönlichen Probleme des menschlichen Wesens berühren.

Zum Beispiel scheinen die interplanetarischen Reisen einer der allerersten Schritte hin zum sogenannten „Fortschritt der Wissenschaft“ zu sein, und dennoch handelt es

* Dumm wie ein Maler.

sich letzten Endes nur um eine Ausweitung des Territoriums, das dem Menschen zur Verfügung steht. Ich kann nicht umhin, dies als eine bloße Abart des gegenwärtigen MATERIALISMUS zu betrachten, der das Individuum immer mehr von der Suche nach seinem inneren Ich entfernt.



Dies bringt uns zur wichtigen Hauptbeschäftigung des heutigen Künstlers, welche meiner Meinung nach darin besteht, sich über den sogenannten „ALLTÄGLICHEN MATERIELLEN FORTSCHRITT“ zu informieren und auf dem laufenden zu halten.

Mit einer Universitätsausbildung als Ballast ausgerüstet, braucht der Künstler nicht mehr zu befürchten, in seinen Beziehungen zu den Zeitgenossen von Komplexen heimgesucht zu werden. Dank dieser Ausbildung wird er über die angemessenen Werkzeuge verfügen, um innerhalb der geistigen Werte durch den Kanal eines Ich-Kults gegen diese materialistischen Zustandsbedingungen anzukämpfen.

Um die Situation des Künstlers in der gegenwärtigen ökonomischen Welt darzulegen, wird man beobachten, dass jede gewöhnliche Arbeit mehr oder weniger nach der Zahl der Stunden entlohnt wird, die zu ihrer Erledigung aufgebracht wurden, während im Falle eines gemalten Bildes die seiner Herstellung gewidmete Zeit bei der Fixierung des Preises nicht in Betracht gezogen wird und dieser Preis je nach Berühmtheit des Künstlers variiert.

Die oben erwähnten geistigen oder inneren Werte, deren Spender der Künstler sozusagen ist, betreffen nur das Individuum für sich genommen, im Gegensatz zu den allgemeinen Werten, die sich auf das Individuum als Teil der Gesellschaft anlegen lassen. Und hinter dem äußeren Schein, ich möchte sogar sagen: hinter der Verkleidung eines Mitglieds der menschlichen Rasse, steht das Individuum tatsächlich ganz allein und einzigartig da; und die Charakterzüge, die sämtlichen Individuen als Masse genommen gemeinsam sind, haben keine Verbindung mit der einsamen Explosion eines sich selbst überlassenen Individuums.

Max Stirner hat im letzten Jahrhundert diese Unterscheidung sehr klar dargelegt in seinem bemerkenswerten Werk „Der Einzige und sein Eigentum“, und wenn ein großer Teil der Ausbildung sich auf die Entwicklung dieser allgemeinen Charakterzüge bezieht, so entwickelt ein ebenso wichtiger anderer Teil der Universitätsbildung die tieferen Anlagen des Individuums: die Selbst-Analyse und die Kenntnis unseres geistigen Erbes.

Das sind die wichtigen Qualitäten, die der Künstler sich an der Universität erwirbt und die ihm erlauben, die großen geistigen Traditionen lebendig zu erhalten, mit denen selbst die Religion den Kontakt verloren zu haben scheint.

Ich glaube, der Künstler hat heute mehr denn je diese para-religiöse Mission zu erfüllen: die Flamme einer inneren Vision brennend zu erhalten, deren getreueste Übersetzung für den Laien das Kunstwerk zu sein scheint.

Es versteht sich von selbst, dass zur Erfüllung dieser Mission der höchste Grad der Ausbildung unentbehrlich ist.“

Marcel Duchamp, Der kreative Akt, Edition Nautilus, Hamburg 1992, S.24 ff

STEFAN BERG: EINE ROSE IST EINE ROSE IST KEINE ROSE



Anmerkungen zur Debatte über die Situation der zeitgenössischen Kunst

„...betrachtet man diese Entwicklungslinien, lässt sich feststellen, dass die zeitgenössische Kunst nahezu alles über Bord geworfen hat, was sie einst in ihrem Wesen konstituierte. Sie hat, wie oben angedeutet, die im Tafelbild und der Skulptur festgelegten distanzierten Wahrnehmungsverhältnisse zwischen Betrachter und Kunstwerk unterlaufen, indem sie ihr Repertoire von der Pop-Art und den Nouveaux Realistes über Land-Art, Objekt- und Installationskunst bis hin zu den neuen simulativen Experimenten und durch Anleihen beispielsweise bei der Philosophie, Architektur oder den Cyberspace-Forschung in alle Richtungen immens erweitert hat und damit den Betrachter sehr viel stärker als früher in ihre eigene Wirklichkeit integriert. Sie hat, nicht erst seit Warhol, die Idee der auratischen Einzigartigkeit des Kunstwerkes auf dem Altar der Reproduktionsmedien geopfert. Und sie hat sich von der in der Romantik verankerten Idee verabschiedet, erst eine solide handwerkliche Leistung ermögliche die künstlerische Tat. Deshalb zu behaupten, Kunst käme heute nicht mehr von Können, sondern von Kontext, oder – anders gesagt – die Umgebung, in der sich die Arbeit befindet, konstituiere erst ihren möglichen Kunststatus, geht sicher zu weit, macht aber immerhin deutlich, wie grundsätzlich die zeitgenössische Kunst mit ihrem jahrhundertlang gültigen Rollenverständnis in Konflikt geraten ist.

Ähnliches lässt sich interessanterweise weder von der Literatur noch von der E-Musik oder dem Theater sagen. Kein Theaterbesucher steht je vor dem Problem, das Geschehen auf der Bühne mit der Wirklichkeit zu verwechseln, sowenig wie ein Leser je Gefahr läuft, die Grenzen zwischen Text und Realität nicht mehr genau bestimmen zu können. Im Theater wie beim Lesen eines Buches können wir uns aber nicht nur deswegen sicher fühlen, weil der Graben zwischen Betrachter und Betrachtetem festgelegt ist, sondern auch weil die oben angesprochene Kategorie der Handwerklichkeit als Voraussetzung jeder Kunst hier noch weitgehend intakt ist. Ein Schriftsteller, der nicht schreiben kann, wird größte Mühe haben, einen Verleger zu finden; ein Schauspieler, der seine Rolle nicht beherrscht, fällt durch. Dagegen setzt das Kunstwerk des späten 20. Jahrhunderts die Behauptung, dass es auch ohne handwerkliches oder formales Korsett möglich ist, produktiv über die Welt nachzudenken. Dass wir uns infolgedessen meist nicht mehr sicher sein können, was wir sehen, führt eben zu der Schwellenangst, die viele vor zeitgenössischer Kunst empfinden. Aber ist es nicht genau diese Unsicherheit, die wir brauchen, um einen Prozess in Gang zu setzen, der zu einer genaueren Überprüfung unseres Wirklichkeitsverständnisses führt? ...“

Stefan Berg: Eine Rose ist eine Rose ist keine Rose, Kunstforum International, Köln 1994, Band 125, S. 46



aus dem Vorwort:

„Daß Kunstwerke überhaupt aus Materialien bestehen, daß diese an Wirkung und Bedeutung eines Werks beteiligt sind, tritt meist erst dann ins Bewußtsein, wenn der Kanon kunstwürdiger Stoffe gesprengt wird. Dies geschieht seit den sechziger Jahren des 20. Jahrhunderts immer häufiger. Seitdem gleichen Ausstellungen zeitgenössischer Kunst Materiallagern aus Holzstapeln, Erdhaufen und Fettecken, aus Metallformen oder Kunststoffteilen. Neuerdings sind organische Materialien von tierischen und menschlichen Körpern, wie Haare, Blut oder Knochen, hinzugekommen. Selbst Farbe findet sich nicht mehr nur auf der Leinwand, sondern in Pigmentschüttungen oder Farblachen führen Künstler deren Materialität vor Augen. Das Spektrum der Materialien, das in Kunstwerken Verwendung findet, hat sich in der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts in fast unüberschaubarer Weise erweitert. Wie nie zuvor haben alltägliche und vergängliche Stoffe Einzug in die westliche Kunst gehalten. Sie erscheinen um so auffälliger und eigenwilliger, je stärker die Medialisierung des Alltags voranschreitet. Zwar finden seit Jahrtausenden neben Marmor, Sandstein, oder Bronze auch zerbrechliche Stoffe, allen voran Ton, Gips, Wachs und Glas, für bestimmte Aufgaben Verwendung, doch hat die Ordnung der Materialien heute grundlegende Veränderungen erfahren. Nicht die Forderung nach «materialgerechter» Form, die während der Industrialisierungs-geschichte des 19. Jahrhunderts als Abwehr gegen die polymorphen Kunststoffe entstand, steht im Vordergrund, sondern jene Materialien, die Künstler heute als Medien mit eigener semantischer Qualität nutzen.


[...]

Abfall

In einem Plexiglaszylinder zeigt der französische Künstler Arman (Abb. S. 15) reale Abfälle aus dem Jahr 1961: Glasflaschen, eine Zahnbürste, Watte, schmutzige Stoffetzen, Papierschnipsel. Reste des täglichen Lebens, die normalerweise in den Müll wandern. Ruft die Betrachtung dieser historischen Materialien Staunen und Verwunderung hervor, so erzeugt die Beschreibung solcher Abfälle Unsinn, da sie nicht aus der Reflexion heraus, sondern durch die Beseitigung von Dingen, deren Vergessen und Verdrängen, entstehen.

Abfall setzt sich aus Objekten und Stoffen zusammen, die, verbraucht, zerstört oder als überflüssig erachtet, aus ihrem Gebrauchskontext ausgeschieden worden sind. Da Abfälle nicht von ihren Produzenten zu trennen sind, materialisiert sich in ihnen die Gesellschaft selbst. Die dynamische Materialmasse einer Müllhalde setzt sich je nach Zeitpunkt unterschiedlich zusammen. Die Geschichtlichkeit der jeweiligen Epoche sowie die Spuren ihrer Produktion, Konsumption und Ausscheidung werden zwangsläufig vom Müll gespeichert. Obwohl Abfall in allen Gesellschaften anfällt und es zu den ältesten Kulturpraktiken gehört, aus Altem Neues zu schaffen, ist seine demonstrative Verwendung in der Kunst ein Phänomen des 20. Jahrhunderts.

Die aus dem Mülleimer geborgenen Reste gesellschaftlichen Lebens wurden zu Beginn des Jahrhunderts von Kubisten und Futuristen in die Kunst aufgenommen. Im Tafelbild adelten sie die verbrauchten Alltagsprodukte und integrierten sie als gleichwertige Bildelemente in eine collagierte Reliefoberfläche. Künstlern wie Kurt Schwitters erschienen tradierte Materialien durch die Geschichte der Kunst in ihrer Bedeutung schon zu determiniert. Mit dem Einsatz von Abfällen in den beiden Jahrzehnten

nach 1900 ging ein grundlegender Wandel des Künstler selbstverständnisses einher: Die Vorstellung des ex-nihilo-Schöpfers wurde obsolet. 

Der Künstler sah sich nun mitten in der Gesellschaft und ihren Hervorbringungen verankert. Im Verfahren der Bricolage suchte er eine gesellschaftliche Neuorientierung und wurde selbst zum kritischen Konsumenten. Als Endverbraucher überprüfen die Künstler seither die Vergänglichkeit der Objekte, um sie - mit einer ästhetischen Neubewertung versehen - als Kunst in den Kreislauf der Waren zurückzubefördern. Dieses Interesse an wertlosen Stoffen erweitert den Bereich der zu verwendenden Materialien erheblich und verschiebt die Grenze zwischen Kunst und Nicht-Kunst.

Mit der Verwendung abgefallener, anonymer Fragmente formiert sich statt dessen eine Gegenkultur. In dieser ästhetischen Gegenwelt ist Abfall Träger einer Geschichte von unten, die niemand zu dokumentieren oder zu schreiben bereit scheint. In der Aktion <Ausfegen> hat sich Joseph Beuys jedoch als Historiograph des Abfalls erwiesen.

Rascher technischer Wandel und hoher Objektverschleiß lassen in den westlichen Industriegesellschaften in der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts eine Wegwerf-Gesellschaft entstehen, die von einigen Künstlern nur noch als Müllmaschinerie gesehen wird. Die Abfallarchivierungen des Nouveau Realisme und der Junk-art in den 1960er Jahren dokumentieren diesen Wandel von der Mangel zur Konsumgesellschaft, die nicht länger Rohstoffmangel prägte, sondern ein Überfluß an Abfall. Diese Überschußmaterialien, die in die Kunst gelangten, blieben in ihrer Unordnung immer stärker sich selbst überlassen: Der Müll wurde aus dem Bild gelöst, in dem er einer Komposition untergeordnet war, und wanderte etwa bei Robert Rauschenberg oder Bruce Conner - in den Raum. In Schichtungen und zufälligen Schüttungen inszenierten Gordon Matta-Clark (1970) und Tony Cragg (seit 1980) nicht länger eine Poetisierung des Abfalls und eine entsprechende Re-Auratisierung der Reste, sondern in diesen selbstorganisierten Formationen tendiert Abfall zu einer unendlichen Variabilität und entwickelt einen beunruhigenden Verlust an Form. Solch entropische Müllberge sind in ihrer Zusammensetzung kaum mehr zu unterscheiden. Daran wird deutlich, daß Abfall in der Kunst als Gegenkonzept zu den Separierungstechniken der industriellen Verwertung eingesetzt wird.

Seit den frühen 1980er Jahren inszeniert Ilya Kabakov in riesigen Archiven den Umgang mit Abfällen als einen fortlaufenden sozialen Dialog über Werte, Ästhetik, Eigentum und Macht. Müll fungiert dabei als eine Objektmasse, die durch ihre offengelegte Zirkulation länderübergreifend soziale Praktiken der Ausscheidung und Ausgrenzung sichtbar werden läßt. In den neunziger Jahren entstanden viele Arbeiten direkt in den immer rascher wachsenden Mülldeponien. Als Müllberater sind diese nützlichen Künstler weltweit am Werk, z. B. Lois Weinberger oder Vito Acconci mit ihren jeweiligen Projekten in den Mülldeponien von Tel Aviv bzw. Breda. Wurden 1961 die musealisierten Haushaltsabfälle in Armans <Poubelle de Jim Dine>. (Abb.) noch als unsinnige Provokation verstanden, so scheint die künstlerische Arbeit am Ende des zweiten Jahrtausends die kollektiven Reste in den Deponien durch kunstvolles Recycling wieder zu verzaubern, damit wir unseren Müll leichter ertragen können.“

Monika Wagner, Dietmar Rübel, Sebastian Hackenschmidt (Hrsg.): Lexikon des künstlerischen Materials...von Abfall bis Zinn, Becksche Reihe, München 2010



ERWEITERUNGEN VON KUNST



Sorry, die Frage ist falsch gestellt, Good man (1978).

Wir sollten fragen: Wann ist Forschung künstlerisch?

– Aber fangen wir von hinten an.

Forschung

Laut UNESCO-Definition ist Forschung „jede kreative systematische Betätigung zu dem Zweck, den Wissensstand zu erweitern, einschließlich des Wissens der Menschheit, Kultur und Gesellschaft, sowie die Verwendung dieses Wissens in der Entwicklung neuer Anwendungen“ (OECD Glossary of Statistical Terms 2008).

Forschen bedeutet demnach Nichtwissen, besser: Nochnichtwissen und Erkennenwollen (Rheinberger 1992, Dombois 2006). Außerdem scheint Forschung kein Alleinstellungsmerkmal von Wissenschaftlern zu sein, sondern auch viele Betätigungen zu umfassen, die beispielsweise von Künstlern unternommen worden sind. Dass die meisten von ihnen kreativ und nicht wenige gern systematisch vorgegangen sind, ist unbestritten. Die Motivation der Wissensvermehrung hingegen wurde ihnen bisweilen weniger selbstverständlich zugestanden, auch wenn sie zur Ausübung ihrer Tätigkeit und zur Reflexion ihres Selbstverständnisses Wissen benötigen, das sie irgendwie erworben und also auch dafür geforscht haben müssen – und dies nicht erst jetzt, sondern von Anbeginn.

[...]

Kunst ohne Forschung entbehrt genauso ihrer wesentlichen Grundlage, wie dies für die Wissenschaft zutrifft. Als kulturelle Leistungen leben beide von der Balance von Tradition und Innovation. Tradition ohne Forschung wäre blinde Übernahme, und Innovation ohne Forschung wäre reine Intuition. Überall, wo Wissenschaftler nicht forschen, sondern etwa lehren, anwenden, beraten, urteilen, behandeln, beantragen, oder auch mehr oder weniger telegen unterhalten (daher auch „PUSH“: the button), betreiben sie zwar Wissenschaft – aber wenn sie all dies ohne Forschung unternähmen, wären sie nicht ganz bei ihrer Sache. Das Gleiche lässt sich von Künstlern sagen. Andererseits wird deutlich, dass durchaus nicht alles Forschung ist, was als Kunst gilt, so wenig wie dies für die Wissenschaft der Fall ist.

[...]

Für künstlerische Erfahrungen gilt in besonderem Maß, dass sie nicht von den zugrunde liegenden Erlebnissen zu trennen sind. Künstlerische Erfahrung ist ein aktiver, konstruktiver und ästhetischer Prozess, in dem Modus und Substanz untrennbar miteinander verschmolzen sind. Das unterscheidet künstlerische Erfahrungen von anderen impliziten Kenntnissen, die in der Regel von ihrem Erwerb getrennt gedacht und beschrieben werden können (vgl. Dewey 1934, Polanyi 1966, Piccini & Kershaw 2003).

Künstlerische Forschung

Wenn „Kunst“ aber ein Modus von Wahrnehmung ist, muss auch „künstlerische Forschung“ der Modus eines Vorgangs sein. Darum kann es keinen kategorialen Unterschied geben zwischen „wissenschaftlicher“ und „künstlerischer“ Forschung – weil die Attribute unabhängig voneinander einen gemeinsamen Träger modulieren, nämlich das Erkenntnisstreben der Forschung. Künstlerische Forschung kann also immer auch wissenschaftliche Forschung sein (Ladd 1979).

Daher sind viele künstlerische Forschungsprojekte genuin interdisziplinär, genauer: indisziplinär (Rancière in Birrell 2008, Klein & Kolesch 2009).



Künstlerisches Wissen

[...]

Manche verlangen, das künstlerische Wissen müsse trotz allem verbalisierbar und damit dem deklarativen Wissen vergleichbar sein (etwa Jones 1980, AHRB 2004). Viele sagen, es sei in den Produkten der Kunst verkörpert (u. a. Langer 1957, McAllister 2004, Dombois 2006, Lesage 2009, Bippus 2010). Doch letztlich muss es durch sinnliche und emotionale Wahrnehmung, eben durch künstlerische Erfahrung, erworben werden, von der es nicht zu trennen ist. Sei es still oder verbal, deklarativ oder prozedural, implizit oder explizit – in jedem Fall ist künstlerisches Wissen sinnlich und körperlich, „embodied knowledge“. Das Wissen, nach dem künstlerische Forschung strebt, ist ein gefühltes Wissen.

Julian Klein: Was ist künstlerische Forschung?, Kunsttexte.de, Auditive Perspektiven, Ausgabe 2, 2011 (Thema: Künstlerische Forschung .. Artistic Research .. www.kunsttexte.de)

SEVEN QUESTIONS ON ARTS AS RESEARCH



An e-mail interview with James Elkins

„3. Warum und in welcher Weise kann man Ihrer Meinung nach Kunst als Forschung verstehen?

Wie kann ein Kunstwerk Wissen verkörpern oder darstellen?

Zur ersten Frage:

Viele Künstler/innen betrachten Kunst als Forschung. Mein Einwand ist, dass die Einrichtung eines Doktorandenprogramms, in dem „Forschung“ ein zentraler Begriff ist, impliziert, dass alle Kunst Forschung ist oder sich sinnvoll als Forschung denken lässt, und das scheint mir unwahrscheinlich.

Zur zweiten Frage: Das ist eines der größten ungelösten Probleme in der Kunsttheorie des 20. und 21. Jahrhunderts. Um einige der zahlreichen Möglichkeiten zu nennen:

- (a) Kunst verkörpert Wissen, aber es müssen begleitende Texte produziert werden, um dieses Wissen zu artikulieren;
- (b) Kunst verkörpert ein Wissen, das sich nicht in Worte übersetzen lässt und daher als eigene Form neben sprachlich vermitteltem, aussagbarem, logischem Wissen betrachtet werden muss.“

SEVEN QUESTIONS ON ARTS AS RESEARCH, An e-mail interview with James Elkins, Texte zur Kunst, Berlin 2011, 20. Jahrgang, Heft 82, S. 86ff




Der Begriff Public Art im engen Sinn bezieht sich auf Kunstpraktiken, die die institutionellen Räume des Kunstfeldes zugunsten einer breiteren →Öffentlichkeit aufgeben, indem sie nicht zuletzt Anschluss an politische und soziale Gruppen suchen. Bei solchen Kunstpraktiken im →öffentlichen Raum kann es sich um urbanistische Interventionen oder Interventionen im Sinne von Performance oder Strassentheater genauso handeln wie um partizipatorische Projekte der „Bürgerbeteiligung“ [→Partizipation]. Die entsprechenden Public-Art-Projekte wurden inzwischen ausführliche beschrieben und streckenweise kanonisiert. Ihren Höhepunkt fand diese Kanonisierung Mitte der 1990er Jahre mit der Nina Felshin herausgegebenen Sammlung *But is it Art? The Spirit of Art as Activism*, die Projekte der Guerilla Girls, von Gran Fury, Group Material, der Women's Action Coalition (WAC), des American Festival Project und des Artist and Homeless Collaborative beinhaltet [1]. Für Patricia C. Phillips wie für andere bezeichnet das Adjektiv „public“ nicht mehr den →Ort der Intervention, sondern die Art der Intervention: „Public Art ermutigt die Entwicklung aktiver, engagierter und partizipatorischer Bürger, ein Prozess, der generell nur durch den Aktivismus eines Künstlers und die Provokation der Kunst entstehen kann“. [2]

Während die Sammlung Felshins unter dem Titel Public Art eher auf Aktion zielende, politische Kunstprojekte versammelte, schlugen andere Kanonisierungsversuche eine Richtung ein, die mit dem Stichwort von Kunst als Sozialarbeit beschrieben werden kann. Darunter fallen Kunstprojekte, die sich einer spezifischen Interaktionsform mit gesellschaftlichen Minoritäten wie Obdachlosen, Häftlingen, Arbeitslosen, Bewohnern heruntergekommener Gebiete und so weiter verschreiben [→Projektkunst]. Doch Hand in Hand mit der Kanonisierung ging auch die Kritik an solchen Public-Art-Praktiken, die vor allem unter den Verdacht des ‚Sozialkitsches‘ oder der ‚Sozialpornografie‘ gestellt wurden. So verknüpfte Marius Babias' Reader *Im Zentrum der Peripherie* (1995) mit der Vorstellung einzelner Public-Art-Projekte die Kritik an der Kolonisierung des Sozialen [3]; und Miwon Kwon fragte 1996: „Ist die Kunst im öffentlichen Raum zu einer Art Sozialplanung mutiert? [...] Finden sich KünstlerInnen in den vielen Community-orientierten Projekten der letzten Jahre nicht in der Rolle von PädagogInnen wieder, die als ‚ästhetische Prediger‘ die wahren Machtverhältnisse sozialer Räume verschleiern helfen?“ [4]. Der Verdacht lag nahe, dass es sich bei →Community-based Art-Projekten um soziale Konfliktlösungsprogramme handelte, die eher der Stillstellung als der Mobilisierung politischer Energien von seiten der Betroffenen dienen.

Diese Kritik kann letztlich nur mit einer Politisierung der Begriffe von ‚Publish Art‘ und ‚Öffentlichkeit‘ begegnet werden. So sollten als Public Art bezeichnete Kunstpraktiken vor allem auf ihren politischen Charakter hin beurteilt werden. In diesem Fall muss berücksichtigt werden, dass Öffentlichkeit im strengen Sinn nur im Moment konfliktueller Auseinandersetzung entsteht, nicht im Moment sozialdienstlicher Verkleisterung [5]. Sobald ein Konflikt ausgetragen wird, entsteht über diese Auseinandersetzung eine Öffentlichkeit, in der verschiedenen Positionen aufeinanderprallen und gerade dadurch in Kontakt treten. Dies gilt, wie in jüngster Zeit argumentiert wurde, für politisches Handeln genauso wie für die Praktiken der Public Art [6].

Entscheidend ist, dass Public Art nicht deshalb öffentlich ist, weil sie ihren Ort in einem urbanistisch zu bestimmenden öffentlichen Raum hat, sondern weil sie im Medium des Konfliktes stattfindet. Folglich impliziert der Begriff der Public Art den Begriff der politischen Kunst. Es gibt keine ‚öffentliche Kunst‘, die nichtpolitisch im

oben entwickelten Sinn wäre. Alles andere wäre nicht Public Art, sondern Kunst, die Öffentlichkeit simuliert. Dieser scheinöffentlichen Kunst gegenüber steht jede künstlerische Praxis, die eine universalisierbare und doch parteiische Position bezieht, indem sie sich mit politischer Praxis verschränkt. Public Art wäre dann nur zu haben als Political Art. 

[1] Nina Felshin [Hrsg.], *But is it Art? The spirit of Art as Activism*, Seattle 1995

[2] Patricia C. Phillips, Peggy Diggs, „Private Acts and Public Art“, in: Felshin 1995, S. 286. Inzwischen ist die Historisierung solcher Projekte so weit fortgeschritten, dass man von einem historischen Kanon dieser Variante von Public Art sprechen kann, mit Personen und Gruppen wie Martha Rosler [→-----If you lived here... / Martina Rosler] oder Group Material an der Spitze. Siehe dazu: Brian Wallis [Hrsg.] *Democracy. A Project by Group Material*, Seattle 1990; Ders. [Hrsg.], *If You Lived Here, The City in Art, Theory, and Social Activism. A Project by Martha Rosler*, Seattle 1991. Einen Überblick über die US-amerikanischen Diskussionen der Zeit gibt der Reader von Harriet F. Senie und Sally Webster [Hrsg.], *Critical Issues in Public Art. Content, Context and Controversy*, New York 1992. Das meiner Ansicht nach wie vor gültige und theoretisch ausgewiesenste Buch zur Public Art im US-amerikanischen Kontext ist: Rosalyn Deutsche, *Evictions. Art and Spatial Politics*, Cambridge 1996.

[3] Marius Babias [Hrsg.], *Im Zentrum der Peripherie, Kunstvermittlung und Vermittlungskunst in den 90er Jahren*, Dresden/Basel 1995; Marius Babias, Achim Kötneke [Hrsg.], *Die Kunst des Öffentlichen. Projekte/Ideen/Stadtplanungsprozesse im politischen/sozialen/öffentlichen Raum*, Amsterdam/Dresden 1998.

[4] Miwon Kwon, „Im Interesse der Öffentlichkeit“, in *springerin* II/4, 1996 – 1997 [Dezember – Februar], S. 30.

[5] Vgl. auch Rosalyn Deutsche, 1996

6] Vgl. Oliver Marchart, „New Genre Public Net Art. Einige Anmerkungen zum öffentlichen Raum Internet und seiner zukünftigen Kunstgeschichte“, in: Hedwig Saxenhuber, Georg Schöllhammer [Hrsg.], *Ortsbezug. Konstruktion oder Prozess*, Wien 1998, S. 41 – 60; Ders., „Hegemonie und künstlerische Praxis: Vorbemerkungen zu einer Ästhetik des Öffentlichen“, in: Ralph Lindner, Christiane Mennicke, Silke Wagler [Hrsg.], *Kunst im Stadtraum: Hegemonie und Öffentlichkeit*, Dresden 2004, S. 23 – 42.

Oliver Marchart, „Public Art“, in: Brigitte Franzen, Kaspar König, Carina Plath (Hrsg.): *Skulpturenprojekte münster 07*, Köln 2007, S. 432



Abramovic – Ulay Marina Abramovic:

Ich glaube die Performance der Gegenwart unterscheidet sich sehr von dem, was in den spätem 60er Jahren, als man noch Body Art machte, entstanden ist. Und ich muß auch sagen, daß ich mit dem Titel Body Art heute ganz und gar nicht mehr übereinstimme. Ich seh, bei den Performances die heute entstehen, auch einen überaus großen Unterschied zwischen den europäischen und amerikanischen Performances. Alle Amerikaner haben etwas an sich, was man durchaus mit Entertainment beschreiben könnte. Und außerdem nähern sie sich durchaus auch dem Show-Charakter, mit all den Effekten die die Leute auch in Musikshows, im Theater benutzen.

[...]

Natürlich gibt es dann auch noch eine andere Art der Performance. Ich würde sie lettristische Performance nennen. Bei diesen wird von den Performern erklärt wie sie denken, was sie fühlen, wie ihre eigenen Gedanken und Einstellungen sind. Und dann gibt es natürlich auch noch die Performances die nie wiederholt werden, bei welchen immer wieder was von der Intention her neues ausprobiert wird, bei welchen es keine Proben, kein vorheriges Ausprobieren der Mitteilungen gibt. Das heißt, all das was gezeigt wird, was wir im Moment vorführen ereignet sich auch in dem Moment in dem es vorgeführt wird für uns. Und all das was wir zeigen sind auch reale Fakten. Wir benutzen keine symbolische Sprache, wir führen keine Effekte vor. Schmerz oder andere Erfahrungen, die dem Publikum gezeigt werden, sind real. Das was wir vorführen existiert und wir provozieren es auch. Wir können niemals sagen wie das Ende aussehen wird. Alles ist offen. Da wir keine Proben machen, wir haben lediglich ein generelles Konzept, sind eigentlich alle Teile offen. Das was sich ereignet, ereignet sich im Moment und dann entscheiden wir, wohl auch ausgehend von Dingen die wir schon gemacht haben, wie das Vorgeführte ausgehen soll. Diese Art der Performance schließt eine Art von Risiko ein. Sehr viele Risiken. Und es schließt auch sehr viele Provokationen der realen Situation gegenüber ein. Ebenso aber auch Provokationen gegenüber dem Publikum, denn niemand verläßt bei unseren Performances den Raum. Ich kenne keine Performance, die wir bisher gemacht haben, bei der irgendwer den Ort verlassen hätte, keine. Denn das was sich ereignet ist Realität. Und Realität bringt den Zuschauer dazu, zu bleiben und sich zu entscheiden. Solche Entscheidungen spielen eine große Rolle. Die einen entscheiden sich für uns, die anderen gegen uns. Aber niemals sind welche gegangen. Niemals hat jemand die Performance verlassen.

Bevor ich mit Ulay zusammenzuarbeiten begann, arbeitete ich an einem Zyklus, der den bezeichnenden Titel hatte: Befreiung. Befreiung vom Körper, Befreiung der Stimme, Befreiung der Erinnerung. An diese Befreiungsperiode schließt die Zusammenarbeit mit Ulay an. Da entstanden dann die Relationsstücke. Diese sind weit weniger destruktiv. Ich würde sogar sagen sie sind konstruktiv. Der Weg den wir gehen, die Mittel mit welchen wir diese Stücke realisieren mögen Kraft kosten und Energie, aber sie berühren keineswegs die destruktive Linie die meine vorherige Arbeit charakterisierte, keineswegs. Nun, dies ist zweifelsohne eine Frage der Entwicklung, der Zusammenarbeit.

Ulay – Abramovic

Ulay:



Wir haben bis jetzt keine Videoperformance gemacht. Das gibts bei uns nicht, weil wir eben das Gefühl nicht haben. Wir haben eben den größeren Anspruch, oder das Schwergewicht legt sich bei uns auf den Anspruch – Life-Performance vor Ort. Wir machen Performances nicht zum Zwecke der Registration. Das gilt auch für Bologna. Da gab es eben inklusiv der Performance eine Installation wobei Video eben eine wesentliche Rolle spielte, um überhaupt dem Rezipienten, der ja partizipierte in dieser statischen Arbeit nochmals zu konfrontieren mit dem Ablauf der Geschichte nach ihm. Denn die Leute konnten sich ja selber nicht sehen. Immer nur wenn sie durchgelaufen waren. Das fanden wir wichtig, von der Psychologie. Einfach nur so als Studie. Primär dabei war, das muß man festhalten, die Performance.

Ich finde es gut wenn man in eine Life-Performance im gegebenen Augenblick einen Zwangsfaktor einbaut. Ich mein Zwang im weitesten Sinne. Das war ja auch notwendig, um in Bologna überhaupt etwas entstehen zu lassen, um diesen Zirkel in Gang zu bringen den wir beabsichtigt hatten.

Ich sehe in der Performance einen sozialen Aspekt, natürlich. Ich find aber nicht nur daß Performance einen sozialen Aspekt hat. Seit Medien, wie Fotografie, Film, Video mehr oder weniger akzeptiert sind find ich den sozialen Aspekt, find ich jeglichen sozialen Aspekt unheimlich aufgezoogen. Nicht nur mit Life-Performance, die hat dann noch wesentlichere soziale Aspekte. Seit sich diese Medien etablierten, wie Film und Foto und Video hat der soziale Aspekt eine unheimlich wichtige Rolle bekommen.

Bei der Life-Performance ist der soziale Aspekt eine ganz deutliche Sache. Nur inwieweit ich mich jetzt darüber auslassen könnte oder wollte ist eine Frage. Das ist eben ein Phänomen das existiert.

Valie Export:

Das Problem der Performance entwickelt sich bei mir heraus aus der Aktion. Ich habe angefangen mit Aktionismus. Ich komme eigentlich vom Wiener Aktionismus her. Man könnte sagen: eine Nachfolgerin des Wiener Aktionismus, weil in der Zeit in der der Wiener Aktionismus, hauptsächlich agiert hat war ich noch zu jung. In dieser Zeit hat man noch nicht von Performances gesprochen. Man nannte die Aktivitäten damals Aktionismus und das Wort Performance ist eigentlich viel später erst dazugekommen. Für mich ist die Performance ziemlich wichtig, weil sie so etwas wie ein Mittelding ist zwischen einer Aktion und dem Theater. Eine Aktion ist eine etwas kürzere Sache, arbeitet auch etwas spärlicher mit dem Material und mit dem Aufbau. Eine Performance ist länger, hat schon auch sowas wie eine teilweise erkennbare Dramaturgie, und hat doch den ganzen Arbeitsprozeß den sie verlangt in den Ablauf integriert.

Meine Aktionen, oder meine Performances haben im Mittelpunkt, im Zentrum, den Körper. Den Körper als Medium. Das heißt soviel, daß der Körper auch als Ausdruck gewertet wird. Wie steht der Körper innerhalb des Lebensraumes im abstrakten Sinn? Und im sehr konkreten Sinn, da ich mich mit Feminismus beschäftige, wie ist innerhalb dieses Bereiches der Körper eingeordnet? Da der Körper ganz klar festgelegt ist, da er durch verschiedene Zugehörigkeiten eingeteilt wird, ist die nonverbale Möglichkeit gegeben diese Zugehörigkeit zu überwinden.

In meinen Partnerschaftsaktionen habe ich die Möglichkeit, meine persönliche Stellungnahme abzugeben. Für mich hat die Schulter- oder die Handsymbolik durchaus

einen kontinuierlich nachzuvollziehenden, historischen Wert. Man sieht das ja schon bei Ägyptischen Darstellungen, wo der Mann entweder vor der Frau steht, oder neben der Frau steht, daß es gewisse Bedeutungen hat wie die Hand auf der Schulter liegt, welche Hand auf der Schulter liegt. Oder auch in den religiösen Darstellungen, bei welchen sich die eben beschriebene Symbolik wiederholt. Was mir sehr wichtig ist, ist daß ich diese Symbolik mit einer künstlichen Schulter herstelle. Daß ich die Handbewegungen mit einer künstlichen Hand herstelle. Für mich ist es auch wichtig, daß ich mit einer künstlichen Hand das Triangel anschlage. Für mich ist das der Ausdruck eines immerwährenden Versuches, einen Ton von sich zu geben einen Ausdruck von sich zu geben. Ich unterbreche die Arbeit und mache immer wieder das Triangelanschlagen. Und dazu hört man vom Tonband, – das ist wieder sehr wienerisch –, eine Männerstimme die sagt: ‚Freche Sau‘. Dieses Tonband ist so quasi die Stimme des Volkes. Es ist natürlich nicht nur das Volk, es ist genauso gut auch der Professor, der Direktor, der Kunstverwalter oder der Chef. Alle sagen doch immer wieder zu den Frauen: Was plagts euch, es ist doch eh alles umsonst. Das ist das eine Argument. Das andere ist, wenn es doch ganz gut ist, so ist es doch eine Frechheit da einzugreifen und Ordnungen umzuwerfen, oder das alte Schema in Unordnung zu bringen. Darum der unterlegte Ton, der sich von ganz leise zu ganz laut steigert: Freche Sau. Ich bin fest davon überzeugt, daß Performance einen sozialen Aspekt hat. Die Performance bringt Bilder. Sinnliche Bilder und genauso gut auch abstrakte Bilder. Mit den abstrakten Bildern kann man Medienerfahrungen vermitteln und mit den normalen Bildern soziale Inhalte. Die Möglichkeit ist ja die, daß das Publikum einen ziemlich kurzen Ablauf einer einzelnen Sache miterleben kann und nachher mit dem Künstler reden und diskutieren kann. Und der Künstler kann erklären, wie er sich das alles vorgestellt hat, was er damit meint. Das Publikum, das zu einer solchen Kunstmesse kommt, hat ja nur selten Gelegenheit diese hier gebotenen visuellen Ausdrucksmöglichkeiten kennen zu lernen. Möglichkeiten, die es oft im täglichen Leben erlebt oder sogar registriert und sofort vergißt, oder sie gar nicht einordnen kann. Eben aus dieser Sicht finde ich die Erklärungen für das Publikum doch wichtig.

[...]

Peter Weibel:

Es ist anfänglich eigentlich sehr schwierig zwischen Happenings, Aktionen, Events und Performances zu unterscheiden. Ich glaube aber, daß man es doch kann und soll. Es hat im Happening ja doch viele Aufführungen gegeben, die mit Material arbeiteten. In der Performance ist allein der Aufführende wichtig. In meinem Fall hat es mit Filmen angefangen. Film ist ja so ein industrielles Produkt, wo dann nur die Spule herunterläuft. So hab ich vor zehn Jahren Filmaktionen gemacht, und da ist dann schon ein medialer Bezug herein gekommen. Bei diesen Filmvorführungen war meine Anwesenheit als Autor unheimlich wichtig. Ohne die ist es gar nicht gegangen. Und so gibt sich eine Verbindung. Der Vorführende ist bei den Performances viel mehr beteiligt als bei den Happenings. Der Unterschied ist aber auch der, daß die Aktionen, sagen wir bei den Wienern körperzentriert waren und nun die Performance doch medienzentriert ist. Man verwendet Fotos, man verwendet Video oder Musik-kassetten oder auch Filme. Dann ist da wichtig der Autor, der neben den medialen Standpunkt zu sehen ist. Und das dritte das mir als Charakteristikum wichtig erscheint ist, daß es darum geht, wie der Titel auch hier in Köln schon sagt – Concept in Performance – daß es also darum geht ein Konzept zur Ausführung zu bringen. Daß dabei einiges verloren geht, verglichen mit der Reinheit des Konzepts, ist auch



klar, aber es ist doch vorher schon fast so was wie eine Struktur vorhanden. Es ist natürlich auch nicht wieder so eine Struktur die wiederholbar wäre, wie ein Theaterstück, das man dann jeden Tag wiederholt. Das ist auch gebunden an den Aufführenden, der das eine oder andere mal wiederholen mag und dann nicht mehr.



Meine Arbeit greift sehr ineinander über. Ausschließlichkeiten gibt es für mich nicht. Es ist einerseits ein für mich schwieriges Konzept, aber auch für den Rezipienten ein schwieriges Konzept. Ich möchte mich in meiner ganzen Arbeit nicht auf einzelne Medien oder Gebiete beschränken. Eben nicht diese Art von Professionalismus, wie der eine ist Maler, oder der andere ist Schriftsteller. Mein Slogan ist der: alles ist Dichtung. Das heißt ich versteh das so. Am Ende des Gutenbergzeitalters muß man eben als Dichter in der Lage sein nicht nur die Schreibmaschine hereinzubeziehen, sondern auch sagen wir Musikmaschinen oder Bildmaschinen wie Video und wie Film. Und von diesen Überlegungen her entwickle ich ein allgemeines Konzept, eine Beziehung zum Beispiel zwischen Kunst und Welt, oder zu Problemen der Welt. Ich seh es als einen Fortschritt in der Kunst, daß die Kunst wie schon früher; -früher hat es ja nicht geheißen Kunst und Wissenschaft, früher war Kunst und Wissenschaft eine Einheit -, nun eine Einheit wieder anstrebt. – – – Ich glaub es ist wichtig die Kunst ein spezifisches Wissen werden zu lassen. Und zwar ein Wissen, das sich gegen viele öffentliche Formen des Wissens wehrt. Nämlich öffentliche Formen des Einverständnisses über Mann-Fraubeziehungen, über die Beziehungen zu den Medien, über die Beziehungen zur Politik. Dieses öffentliche Wissen, das ein öffentliches Bewußtsein ist, das soll und kann die Kunst neu formulieren. Mir scheint es daher wichtig , daß man zu jedem Medium Zugang haben soll, daß das ein Fortschritt ist in der Kunst.

Ich sehe in der Performance einen sozialen Aspekt. Performances kommen, weil sie nicht mehr diesen priesterlichen Anspruch der hohen Kunst haben, dem Publikum, obwohl es natürlich auch so gewisse Schwierigkeiten hat, näher. Das Wesentliche aber scheint mir, daß man durch die Performance versucht Vorstellungen die bisher sowohl in der Öffentlichkeit über Kunst, als auch in der Kunst über Öffentlichkeit bestanden aufzulösen. Die Performance ist ein Versuch in den siebziger Jahren, diese Auseinandersetzungen, die seit dem Happening von Bedeutung sind, neu zu beleben, den Zuschauer auf die Spur zu bringen.

Georg F. Schwarzbauer: Performance-14 Interviews, in: Kunstforum International, Performance, Köln 1977, Band 24, S.55 ff



ANNÄHERUNGEN AN KUNST



Ich

Was spricht mich an? – Woran erinnert mich das? – Wie fühle ich mich? – Was fasziniert mich? – Wo schaue ich zuerst hin? – Was mag ich gerne an dem Werk? – Was stößt mich ab? – Wie nah gehe ich ran? – Wie weit bleibe ich entfernt? – Was freut mich? – Was langweilt mich? – Wie lange verweile ich? – Was bleibt mir fremd? – Was irritiert mich? – Welche Assoziationen habe ich? – Was bleibt mir in Erinnerung? – Was ruft eine Sehnsucht wach? – Was macht mich traurig? – ...

Das Werk

Wie ist das gemacht? – Welche Techniken wurden verwendet? – Wie wurde dieser Eindruck erzeugt? – Welchen Farben wurden verwendet? – Mit welchen Materialien wurde gearbeitet? – Wie sind die Formen aufeinander bezogen? – Wie werde ich als Betrachterin oder als Betrachter einbezogen? – Wo ist meine Position? – Sehe ich alles von oben? – Welche Farbkontraste entdecke ich? – Welche Texturen und Strukturen wurden verwendet? – Wie wird der Eindruck von klein und groß erzeugt? – Wie stehen die Figuren zueinander – Kann man in dem Werk eine Geschichte entdecken? – Gibt es eine Mitte? – Lässt sich das Motiv unendlich fortsetzen? – Gibt es ein Oben und ein Unten? – Wirkt alles wie ein Ausschnitt? – Stehe ich mitten drin? – Gibt es eine Einteilung? – Wie sieht es aus unterschiedlichen Blickrichtungen aus? – ...

Zusammenhänge

Wo kommt das her? – Woher kenne ich das? – Wer hat das schon mal so gemacht? – Wann wurde das gemacht? – War das neu? – Wovon erzählt es? – Durfte es jeder sehen? – Für wen wurde es gemacht? – Wer kann das Werk kaufen? – Was kostet das? – Welche Sprache spricht das Werk? – Spricht es viele Sprachen? – Ist das Werk gereist? – Ist es angekommen? – Warum steht das hier? – Geht das wieder weg? – Ist das noch wichtig? – Wird das wieder wichtig? – Was kam vorher, was kommt nachher? – Spricht die Künstlerin immer auf diese Weise? – Was hat sie erlebt? – ...



Am 26. November 1965 wurde in der Galerie Schmela in Düsseldorf die Ausstellung „...irgend ein Strang ...“ von Joseph Beuys eröffnet. Dazu fand die Aktion „Wie man dem toten Hasen die Bilder erklärt“ statt. Die Galerie mit den Exponaten blieb zunächst geschlossen, der Galerist Alfred Schmela öffnete nur von innen die Fenstervorhänge, so dass das draußen wartende Vernissage-Publikum die Hälse recken musste, um etwas zu sehen. Beuys saß mit dem Rücken zum Publikum auf einem Hocker, von dem ein Bein mit Filz umrollt war. Der Hocker stand erhöht auf einem Grafik-Mappenschränk. Beuys trug mit dem rechten Fuß, unter den eine Eisensohle gebunden war, wiederholt auf eine Filzsohle und wieder auf die Fläche daneben. Er hielt einen toten Hasen im Arm und war ohne den legendären Hut, sein Kopf, zuvor mit Honig als Haftmittel bestrichen, war vollständig mit Blattgold belegt.

Das Publikum konnte von draußen mehr oder weniger deutlich sehen, wie Beuys aufstand, um mit der Pfote des Hasen einzelne Bilder zu berühren und sie ihm „zu erklären“, wobei die meisten Zuschauer wohl nur das Klacken der Eisensohle auf den Boden und nichts von dem, was Beuys sprach, hören konnten – wenn er überhaupt sprach. Nach der Öffnung des Galerieraumes soll Beuys, auf seinem Schemel sitzend, wie ein Ausstellungsstück betrachtet worden sein.

Was haben die Leute gesehen? In der Aktionsfolge haben sie undeutliche Bilder eines agierenden Künstlers gesehen und etwas Unsichtbares, nämlich einen vermuteten Sinn der Handlung. Danach im Anblick des Künstlers in seiner Maskierung müssen sie wiederum Unsichtbares, Bedeutungsvolles gesehen oder geahnt haben, sonst wären sie, über den Unsinn schimpfend, fortgegangen. Das haben sie aber nicht getan.

Das Publikum sah etwas völlig Neues und Fremdes, das Beuys produzierte, es sah, wie dieser sich selbst als Bild produzierte. Aber es sah auch etwas, das es produzieren musste im Augenblick des überraschten Sehens. Es hat Sinnvermutungen produzieren müssen. Wir können auch sagen, die Leute bildeten sich etwas ein, was sie noch weniger sehen konnten als die undeutlichen Szenen der Aktion. Sie sahen etwas Sinnbildliches, also eigentlich Unsichtbares. Das ist kein Widerspruch.

Merleau-Ponty behauptet: „Der Sinn ist unsichtbar, doch das Unsichtbare ist nicht das Gegenteil des Sichtbaren: Das Sichtbare selbst hat eine Gliederung aus Unsichtbarem, und das Unsichtbare ist das geheime Gegenstück zum Sichtbaren, es erscheint nur in ihm (...“

(...)

Gerd Selle: Kunstpädagogik und ihr Objekt, Entwurf einer Praxistheorie, Oldenburg 1998, S. 150



23. Juni 1993

Treffen, heißes Wasser entfettet unsere Haut. Sammlung. Wir sind bereit, die Pflaster auf uns zu nehmen.

Erstes Zeigen in der Öffentlichkeit. Kein Lachen. Erste Blicke. Wir sind zu zweit. Zwei Frauen mit bepflasterten Gesichtern. Zwei Frauen, die zögern – zeigen.

Entschlossenheit, die Angst bereitet.

23 Heftpflasterstreifen verkleben mit meiner Haut. Ich schaue ständig auf den Streifen unter meinem rechten Auge. Die Haut spannt sich. Das Außen ist versperrt, doch der Sinnestrag deckt Werte auf. Mein Mienenspiel findet im Innern statt und ich täusche und enttäusche meine Umwelt. Ein Passant fragt mit einer Mischung aus Neugier und Entsetzen, was ich gemacht habe.

Kein Unfall, keine Verletzung, keine Wunde! Für eine Antwort ist es noch zu früh. Was mache ich? Sechs Tage und Nächte bin ich verklebt, behindert und entstellt.

24. Juni 1993

Erste Nacht mit zugepflastertem Gesicht. Träume nicht ungewöhnlich. Drei Pflasterstreifen haben sich gelöst. Ich sammle sie vom Kopfkissen.

Einkaufen. Alles läuft völlig normal. Nur diese Blicke. Einen Bruchteil einer Sekunde andauernd, augenblicklich und intim. Dann jedesmal ein Wegschauen. Kein Flirt möglich mit diesen kleinen klebrigen Kommunikationsblockern.

25. Juni 1993

Mein Freund findet eine Stelle in meinem Gesicht, die nicht bepflastert ist. Er findet weitere und küsst sie.

Packungsbeschreibung

Standart-Wundpflaster

Das zuverlässige Textilpflaster

für die täglichen kleinen Verletzungen.

Praktisch – in hygienischen Abschnitten.

Sechs Tage und Nächte bin ich geschützt und gesichert. Meine Fingernägel sind beklebt. Das Kratzen funktioniert nicht. Ich bin entwaffnet, verletzbar.

Das Jucken in meinem Gesicht wird immer lästiger. Meine Haare bleben an den Rändern der Pflaster kleben. Zwischen Pflasterdecke und Haut entsteht ein Kleinklima. Kälte und Wärme im Wechsel.

Ich reibe ständig meine Fingerkuppen aneinander. Die ungewohnten Empfindungen kreieren neue Bewegungen. In meinem linken Mittelfinger entsteht ein eigenartiges Druckgefühl. Ich nehme den Pflasterstreifen ab. Klopfendes Rot wird ausgeschlossen.

Meine Fingerkuppe ist blass und schmerzt. Der Stromfluss ist blockiert.



26. Juni 1993

Es wird lästig! Wie erkläre ich solch eine Aktion? „Habt Ihr Euch verletzt?“ „Nein, das ist eine Aktion.“ „Eine Aktion, wogegen?“ „Nein, eine Aktion zum beuysischen Krankheitsbegriff.“ „Ach so, Beuys!“

Dann Stille. Unverständnis. Fragende Blicke.

Wir versuchen einen Weg der Annäherung, des Verstehens, der Verständigung zu finden. Endet (unsere) Provokation letztlich doch in der Sackgasse?

In der Medizin bedeutet Provokation die künstliche Hervorrufung von Krankheitszuständen. In unserer Aktion tragen wir Pflaster auf gesunder Haut. Über die medizinische Provokation lassen sich Ausheilungsgrade überprüfen. In unserer Aktion verschmelzen Heilung und Aufreizung. Sie geht über die simple Herausforderung hinaus.

An diesem Abend beneide ich Beuys. Hatte er es nötig, Erklärungen abzugeben? Eine Trennung der öffentlichen Aktion von meinem Privatleben fällt mir schwer. Ich bin nicht frei für diese Aktion! Ich frage mich, ob Beuys während seiner Aktionen irgendwelchen Verpflichtungen nachgegangen ist. Beuys war doch kein Mensch des Kompromisses. Ich bin zu Kompromissen gezwungen. Diese Aktion ist nicht losgelöst. Sie läuft im Rahmen eines universitären Seminars, und dieser Rahmen schafft Grenzen. Hatte Beuys Grenzen? Ich habe sie. Mir ist klar geworden, dass ich diese Aktion nicht konsequent durchführen kann.

27. Juni 1993

Blick in den Spiegel. Kreuze aus hellbraunen Streifen auf meinem Gesicht, Augen, Mund und Ohren sind frei. Alle Öffnungen offengelassen. Die Hautatmung jedoch ist beeinträchtigt, trotz der versprochenen Atmungsaktivität der Heftpflaster.

Blick in den Spiegel – pflastermaskiertes Gesicht

medizinisch versorgt

émplastron

Textilgewebe auf Rohgummi

Rohgummi auf Haut

Haut auf Fleisch

Fleisch auf Knochen

Stein gegen Kopf

Kopfwunde

Wunde verbunden

verbunden mit Pflaster

Verbundpflasterstein im

Kopfsteinpflaster

Ich fühle mich gestärkt. Alles scheint mit allem verbunden.

Beuys schafft Zusammenhänge. Beuys? Oder ich?



28. Juni 1993

Bin gerade aufgewacht. Hatte einen merkwürdigen Traum. Ich war durch irgendetwas dazu gezwungen, meine Brüste zuzupflastern. Die reine Vorstellung im Wachzustand schockiert mich mehr, als die Handlung im Traum tat. Lege mich wieder hin. Versuche zu schlafen. Meine Arme bilden schützend ein Kreuz vor meinem Oberkörper. Die Pflaster müssen runter! Mit schlechtem Gewissen stehe ich vor dem Spiegel und versuche, sie vorsichtig abzuziehen. Je sanfter ich an den Pflastern ziehe, desto mehr Schmerzen füge ich mir zu. Leidend enthüllt bin ich stolz auf die Überwindung.

Das letzte und gemeinste Pflaster direkt unter meinem linken Auge ist ab. Die Haut ist erst weiß, beginnt sich dann aber schnell zu röten. Das ganze Gesicht fängt an zu kribbeln und wird warm. Hitze. Eine Hautstelle an meiner Stirn schwillt an. Sie sieht verbeult aus und ich habe das Bedürfnis, dort ein Pflaster draufzukleben. Mit wieder zugepflastertem Gesicht stehe ich vor dem Fenster. Ich schaue hinaus und habe keine Schwellenangst.

Die frischen Pflaster riechen künstlich, aufdringlich und fremd. Allmählich nehmen sie meinen und ich ihren Geruch an.

Sie drängen sich mir auf

Ich passe sie mir an

Sie kleben an mir

Ich bin fasziniert von ihnen

Sie lösen sich

Ich reiße sie mir vom Leib.





(...)

Ruhe

Einigung

Der Mittelkreis

Das Papierfeld

Regeln

Der Boden muss weg

Der Kreis muss voll sein

Gleichgroße Knödel

Den Berg durchsuchen

Sortieren

Ausschneiden

Neu knüllen

Auf Stühlen sitzen

Piotr kommt

Darf ich mitmachen?

Telefonbücher zerreißen

Linien

Feldbegrenzungen

Kreis

Halbkreise

Bodenzeichen

Weiß und Rot

Bodenzeichen belaufen

(...)

Papierknödel zusammentragen

Zusammenschieben

Anhäufen

Herumwerfen

Sich hineinwerfen

Sich bewerfen

Sich fallen lassen

Zerfetzen

Schreien

Kreischen



Songül arbeitet allein
Stefanie verschwindet
Mario weiß noch nicht
Papier auf Holzstäbe spießen
Löcher füllen
Den Kreis gleichmäßig hoch füllen
Im Papier waten
Den Rand ordnen
Den Rand betonen
Pappecken aufstellen
Abstände messen
Gleiche Abstände herstellen
Pappecken ausrichten
Pause machen
Zeichnen
Schreiben
Spielen
Songül verändert ihr Blumenfeld
Songül legt Stoffstreifen übereinander
Schicht um Schicht

ein Hügel
Grabhügel
Darauf die Metallplatten
Mario legt sein Auto neu
Mit Muscheln
Muschelauto
(...)

Songül legt Papierstreifen
Kreis am Eingang
Dennis stellt Blecheimer auf
Dennis in der Ecke
Eimerecke
(...)
Farik fragt: Was hat Songül am Fuß?
Frag sie doch selbst
Roman zeichnet noch



Heh Dennis, was machst´n da?

Legen

Was, legen?

Na, legen eben, Bilder legen

Gerald und Stefanie verschwinden

Mario stapelt Pappecken

Roland rast hin und her

Roland hilft Mario

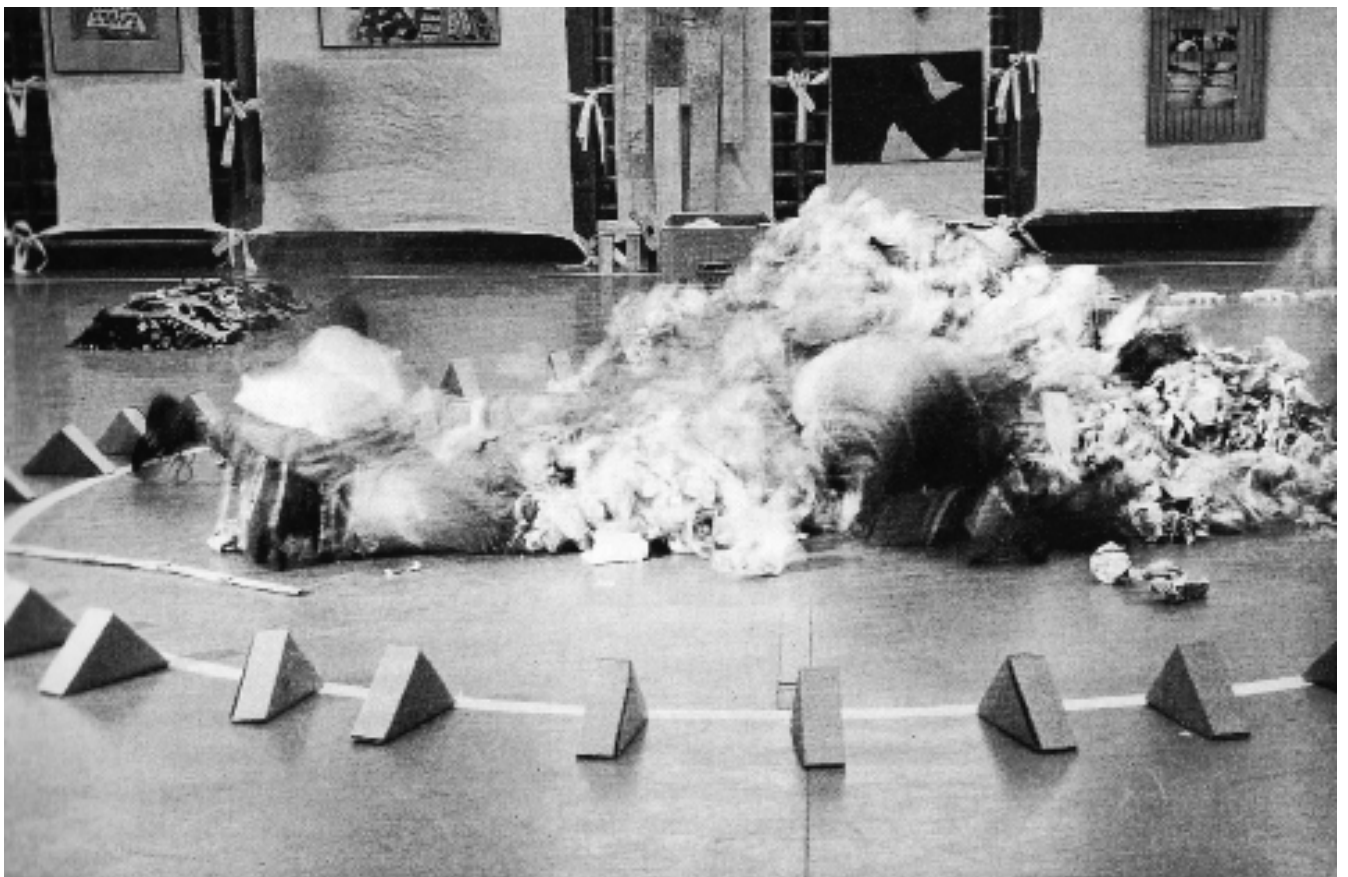
Roland trennt sich

Roland legt Pappeckenreihe

Besucher gehen

Ruhe

Zusammenfassung



Was morgen?

Das Auto neu legen

Den Kreis verändern

Den Verstärker benutzen

Mit Kreide legen

Mit Eimern arbeiten

Alles kaputt machen

Nur spielen

Papier zerreißen

Ganz klein reißen

Den ganzen Boden belegen

Nur eine Strasse lassen

mehrere Strassen

Plätze auch

Und jetzt?

Holen sie uns die Stöcke?

Gib mir eine Aufgabe

Dürfen wir raus?

Songül legt, Bild um Bild

Als alle gehen bleibt sie, hinkt durch den Raum

Songül kenne ich erst seit heute



Norbert Weiser: Legen, in Gert Selle: Kunstpädagogik und ihr Subjekt, Entwurf einer Praxistheorie, Oldenburg 1998, S.13 ff



- KUNSTZEITUNGEN**
- **«kunstforum international»**
frage in der Uni-Bibliothek nach dem
Passwort für die Seite: www.kunstforum.de,
eine unerschöpfliche Quelle für Information und Recherche.
 - **«Parkett»**
 - **«Art»**
 - **«Art und Text»**
 - **«Atelier»**
 - **«Kunstzeitung»** *ausliegend im LG 3!!*

KULTURSTÄTTEN DER REGION

- ERFURT**
- **Kunsthalle Erfurt**
Fischmarkt 7
99084 Erfurt
www.kunsthalle-erfurt.de
Tel.: 0361-6422188
 - **Angermuseum Erfurt**
Anger 18
99084 Erfurt
www.angermuseum.de
Tel.: 0361-6554560
 - **Kunsthhaus**
Michaelisstraße 34
99084 Erfurt
KUNSTHAUS.ERFURT@t-online.de
Tel.: 0361-6438359
 - **Haus zum Göl denen Krönbacken**
Michaelisstraße 10
99084 Erfurt
www.kroenbacken.de
Tel.: 0361-6551960
 - **Galerie Rothamel**
Kleine Arche 1 A
99084 Erfurt
www.rothamel.de
Tel.: 0361-5623396



- **Galerie Dacheröden**
Anger 37
99084 Erfurt
www.erfurt.de/ef/de/erleben/kunst/galerien/01388.shtml
Tel.: 0361-6548420

- **ArtThuer**
Verband Bildender Künstler Thüringen
Haus zum bunten Löwen
Krämerbrücke 4
99084 Erfurt
www.kunstmesse-thueringen.de
Tel.: 0361-6422571

- **Theater Erfurt/Das neue Opernhaus**
Theaterplatz 1
99084 Erfurt
PF 80 05 54
99031 Erfurt
Tel. 0361-2233-0
Fax 0361-2233-120
<http://www.theater-erfurt.de/>

- **Puppentheater Waidpeicher**
Domplatz 18
99084 Erfurt
www.waidpeicher.de
Tel.: 0361-598290

- **Kinoklub**
Am Hirschlachufer
99084 Erfurt
www.Kinoklub-erfurt.de
Tel.: 0361-6422194

- **Radio F.R.E.I.**
Rundfunkfrequenz: 96,2 kHz
Gotthardtstraße 21
99084 Erfurt
www.radio-frei.de
Tel.: 0361-7467421

- **Radio Funkwerk**
Juri-Gagarin-Ring 96
99084 Erfurt
www.radio-funkwerk.de
Tel.: 0361-590900



- WEIMAR** ▪ Bauhausmuseum am Theaterplatz
Theaterplatz
99423 Weimar
Tel.: 03643-545401
<http://www.das-bauhaus-kommt.de>
- **Neues Museum**
Weimarplatz
99423 Weimar
<http://www.kunstsammlungen-weimar.de/>
- **ACC**
Burgplatz 1
99423 Weimar
<http://www.acc-weimar.de/>
- **Bauhaus Universität Rundgang „Summary“**
Geschwister-Scholl-Str. 8
99423 Weimar
www.uni-weimar.de/summary
Tel.: 03643-581115
- **Limona Bibliothek**
Steubenstraße 8
99423 Weimar
www.uni-weimar.de
Tel.: 03643-582810
- **Galerie Eigenheim**
Karl-Liebknecht-Straße 10
99423 Weimar
<http://www.galerie-eigenheim.de>
Tel.: 0176-41021092
- **Kunsthalle Harry Graf Kessler**
Goetheplatz 9
99423 Weimar
Tel.: 03643-779376
- JENA** ▪ **Kunstverein Jena**
Carl-Zeiss-Platz 12
07743 Jena
<http://www.jenaer-kunstverein.de>
Tel.: 03641-6369938
- **Kunstabibliothek der Friedrich Schiller Universität**
Bibliotheksplatz 2
07743 Jena
<http://www.thulb.uni-jena.de>
Tel.: 03641-940000



KASSEL ▪ „fridericianum“
(CA. 1 1/2 H MIT IC) **Kunsthalle fridericianum**
Friedrichsplatz 18
34117 Kassel
<http://www.fridericianum-kassel.de>
Tel.: 0561-707270

- **Kunstverein Kassel**
siehe oben
Tel.: 0561-771169

FRANKFURT/MAIN ▪ **Schirn Kunsthalle Frankfurt am Main GmbH**
(2 1/2 H MIT ICE) Römerberg 1
60311 Frankfurt
Tel.: 069-2998820
<http://www.schirn-kunsthalle.de>

- **Museum für Moderne Kunst**
Domstraße 10
60311 Frankfurt am Main
Tel.: 069-212 304 47
<http://www.mmk-frankfurt.de>
- **Städel Museum**
Schaumainkai (Museumsufer) 63
60596 Frankfurt am Main
Telefon: 069-6050980
<http://www.staedelmuseum.de>
- **Portikus im Leinwandhaus**
Weckmarkt 17
60311 Frankfurt
Tel.: 069-21998760
<http://www.portikus.de>

LEIPZIG ▪ **Galerie für Zeitgenössische Kunst**
Karl Tauchnitz Str. 9-11
04107 Leipzig
Tel.: 0341-140810
<http://www.gfzk.de>

- **Museum der bildenden Künste Leipzig**
Katharinenstr. 10
04109 Leipzig
Tel.: 0341-216 99 0
<http://www.mdbk.de>
- **Galerie Eigen + Art**
G. H. Lybke
Spinnereistr. 7
04179 Leipzig
Tel.: 0341-9607886
<http://www.eigen-art.com/>
- **Galerie Wohnmaschine**
<http://www.wohnmaschine.de>



APOLDA • Kunsthaus Apolda Avantgarde

Bahnhofstraße 42

99510 Apolda

Tel.: 03644-562480

<http://www.kunsthausapolda.de>



BUCHEMPFEHLUNGEN ▪ <http://www.zvab.com> (Bücher zu Schnäppchenpreisen)

- John Berger:
Das Leben der Bilder oder die Kunst des Sehens, Berlin 1989
- Hubertus Putin (Hrsg.):
Begriffslexikon zur zeitgenössischen Kunst, Köln 2006
- Charles Harrison, Paul Wood, Sebastian Zeidler (Hrsg.):
Kunsttheorie im 20. Jahrhundert, Künstlerschriften, Kunstkritik, Kunstphilosophie, Manifeste, Statements, Interviews, 2 Bde, Köln 1998
- Brian O'Doherty:
In der weissen Zelle/Inside the White Cube, Internationaler Merve Diskurs, Bd. 190, Berlin 1996
- Eva S. Sturm:
Im Engpass der Worte: Sprechen über moderne und zeitgenössische Kunst, Berlin, 1996.
- Michael Hauskeller:
Was ist Kunst? Positionen der Ästhetik von Plato bis Danto, Berlin 2013
- Monika Wagner, Dietmar Rübel, Sebastian Hackenschmidt (Hrsg.):
Lexikon des künstlerischen Materials; Werkstoffe der modernen Kunst von Abfall bis Zinn, Becksche Reihe, München 2010

WO ARBEITSMATERIALEN

KAUFEN?

- **Graficline**
(ermässigte Preise, da hier fast nur Studenten einkaufen)
Eislebenerstrasse 1 (bei Magdeburger Allee), 99086 Erfurt,
Tel. 0361-2 11 15 54
- **idee.Erfurt, Creativmarkt** (Rabatte für Studenten)
Anger 81, 99084 Erfurt
Tel. 0361-54128301, <http://www.idee-shop.de>
- **Volker Ehringhaus Künstlerbedarf**
Grafengasse 31 (Nähe Anger), 99084 Erfurt,
Tel. 0361-6 00 84 13
- **www.gerstaecker.com**
- **www.boesner.com**
www.boesner-shop.com
Versandservice
5854 Witten
Gleiwitzerstrasse 2
Tel 02302 910660
- **Baumärkte, Baustoffhandel**
- **Schrotthandel, Recycling-Firmen**
- **Fachmärkte für Malerbedarf**
- **Elektronikmärkte**



TV-EMPFEHLUNGEN

Tag	Sendezeit	Sender	Sendung
Mo	22.40	WDR	west art (Kulturmagazin)
Do	22.05	MDR	artour (Kulturmagazin)
So	22.05	RBB	Stilbruch (Kulturmagazin)
	22.00	BR	Capriccio
Fr	23.00	ZDF	aspekte (Kulturmagazin)
So	16.15	ARTE	Metropolis
	gegen 1.00	3SAT	Lebens.art
	23.05	Das Erste	Titel Thesen Temperamente
Mo-Fr	19.20	3SAT	Kulturzeit

Das Internet bietet für die angegebenen Sendungen entsprechende Mediatheken.

► ARD Mediathek - reihe „Lido“: zahlreiche Dokumentationen über Kreative, Denker und Künstler

ARTE und 3SAT

bieten ein außergewöhnlich vielfältiges Programm zu Kunst, Kultur und Dokumentation.

PHOENIX

(der Dokumentationskanal von ARD und ZDF)

bietet täglich anspruchsvolle Dokumentationen zu politischen und kulturellen Themen.

9. LISTE



von KünstlerInnenn, die du kennen solltest

Marcel **Duchamp**, Yves **Klein**, Joseph **Beuys**, Bruce **Nauman**, Barnett **Newman**, Mark **Rothko**, Kurt **Schwitters**, Dieter **Roth**, Arnulf **Rainer**, Ilya **Kabakov**, Daniel **Buren**, Rebecca **Horn**, Jeff **Koons**, Claes **Oldenburg**, Jenny **Holzer**, Hans **Haacke**, Thomas **Ruff**, Bernd und Hilla **Becher**, Andy **Warhol**, Rosemarie **Trockel**, Jackson **Pollock**, Sophie **Calle**, Cindy **Sherman**, John **Armleder**, Paul **McCarthy**, Katharina **Fritsch**, Thomas **Schütte**, Louise **Bourgeois**, Olafur **Eliasson**, Sherrie **Levine**, Jason **Rhoades**, Tony **Oursler**, Robert **Gober**, Gabriel **Orozco**, Allan **McCollum**, Mona **Hatoum**, Eva **Hesse**, Peter **Fischli** & David **Weiss**, Matthew **Barney**, Ai **Wei Wei**, Jake and Dino **Chapman**, Gregor **Schneider**, Franz **West**, Vanessa **Bee-croft**, Wolfgang **Laib**, David **Smith**, Jessica **Stockholder**, **Panamerenko**, Joseph **Kosuth**, Damien **Hirst**, Sol **Lewitt**, Frank **Stella**, Robert **Smithson**, Robert **Morris**, Walter **De Maria**, George **Rickey**, Jean **Tingeley**, Carl **Andre**, Richard **Serra**, Hans **Arp**, Barbara **Kruger**, Valie **Export**, Jeff **Wall**, Richard **Prince**, Rineke **Dijkstra**, Francis **Bacon**, Neo **Rauch**, Sherrie **Levine**, Gerhard **Richter**, Wilhelm **De Kooning**, De **Chirico**, Giorgio **Morandi**, Arshile **Gorky**, Alberto **Giacometti**, On **Kawara**, Robert **Filou**, Felix **Gonzales Torres**, George **Maciunis**, Nam June **Paik**, **Ulay/Abramovic**, Trisha **Brown**, **Gilbert and George**, Bill **Viola**, Laurence **Weiner**, Pippilotti **Rist**, Laurie **Anderson**, Rene **Magritte**, Marcel **Broodthaers**, Ferdinand **Leger**, Klaus **Staeck**, Björn **Melhus**, Robert **Motherwell**, Cy **Twombly**, Asger **Jorn**, Jasper **Johns**, Robert **Rauschenberg**, Jean **Dubuffet**, Jonathan **Meese**, Daniel **Richter**, Martin **Kippenberg**, Marcus **Lüpertz**, Katharina **Grosse**, Adolf **Wölffli**, Daniel **Spoerri**, **Aloise**, Emil **Schumacher**, Elisabeth **Peyton**, Albert **Oehlen**, Wolf **Vostell**, Mario **Merz**, Sigmar **Polke**, Günther **Uecker**, Mike **Kelley**, Anselm **Kiefer**, John **Cage**, Richard **Tuttle**, Herbert **Achternbusch**, Gary **Hill**, Jörg **Immendorff**, Antoni **Tapies**, Richard **Serra**, Donald **Judd**, Fabrizio **Plessi**, Georg **Baselitz**, Via **Lewandowsky**, Christian **Boltansky**, Tony **Cragg**, Hanne **Darboven**, Jean-Michel **Basquiat**, Keith **Haring**, Niki **de Saint Phalle**, Per **Kirkeby**

