das magazin der pädagogischen hochschule oö

KUNST

ausgabe 04 / 2021 / 5.jg

die pädagogische hochschule oberösterreich

Vorwort

Geschätzte Leserinnen und Leser!

Das vorliegende PH OÖ-Magazin behandelt die große Thematik der Kunst bzw. wie Kunst bildet. Dies gibt mir die Gelegenheit, darüber nachzudenken, was ich persönlich unter Kunst verstehe.

Als jemand, der in einem kleinen Ort in der Südsteiermark aufgewachsen ist, war Kunst für zumindest die ersten eineinhalb Lebensjahrzehnte das, was der örtliche Kirchenchor in seinem jährlichen Adventkonzert präsentiert hat: bekannte Lieder klassisch und damit „schön" interpretiert.

Erstmals gerüttelt an diesem Kunstbild hat eine bekannte Schuhwerbung, die zu großem Unmut in meiner Umgebung geführt hat: „Was soll der Blödsinn?", war eine von vielen Bemerkungen, die ich als Jugendlicher über diese, heute wieder aktuelle Werbeschiene gehört habe.

Einprägsam war für mich eine Ausstellung des Künstlers Joseph Beuys. Ich erinnere mich, wie ich noch als Schüler kopfschüttelnd vor einem in einem Bilderrahmen eingefassten schmutzigen Polsterüberzug gestanden bin. Dieses Erlebnis hat mich lange beschäftigt und wahrscheinlich habe ich damals erstmals erahnt, was Kunst ist bzw. was sie sein kann.

Wirklich verändert hat mein Kunstverständnis eine Vorlesung an der Universität, bei der der Professor erzählt hat, wie er eigens nach Oslo gefahren ist, um ein einziges Bild – es war der Schrei von Edvard Munch – zu sehen. Bis heute bin ich Professor Woschitz für diese Worte dankbar. In Folge habe ich selbst immer wieder weite Strecken zurückgelegt, um ein einziges Bild oder ein einziges Gebäude zu sehen. Auch habe ich – abgesehen von Coronaphasen – immer eine Jahreskarte im Kunsthistorischen Museum in Wien. Mit dieser Karte mache ich oft einen (kurzen) Abstecher ins Museum und schaue mir einen Raum, einen Teil einer Ausstellung oder wirklich nur ein einziges Bild an.

Kunst ist vielfältig. Sie reicht von einer ästhetischen Übung einer KUNSTturnerin, geht über KUNSTvolle Architektur bis hin zur KÜNSTlichen Intelligenz oder dem rostigen Nagel, dem wohl bekanntesten KUNSTobjekt des Steirischen Herbstes. Auch wenn KUNST individuell ist, führt sie doch das Individuum in die Tiefe und verändert sein Leben. So ist KUNST Teil des Lebens und ich möchte sie in meinem Alltag nicht missen.

In dem Sinne hoffe ich, dass Sie sich ebenso wie ich auf die Lektüre der Beiträge dieses Magazins freuen und grüße Sie herzlich!

Ihr *Walter Vogel*

Rektor der Pädagogischen Hochschule OÖ

ICH BIN SEHR GLÜCKLICH

von Josef Oberneder

„Ich bin sehr glücklich, in einer Zeit zu leben, in der alles scheitert. Es ist eine wunderbare Zeit, weil eben eine Reihe von Ideologien, Begriffen und Konventionen Schiffbruch erleiden." Der italienische Filmregisseur Federico Fellini provoziert mit seiner These die Ambiguität der Kunst. Jene Mehrdeutigkeit, die jenseits einer regulativen Kunstästhetik auf die Offenheit der Kunst hinweist. In der der Zufall eine entscheidende Rolle spielt. In der die Arbeitsweise, also der Prozess des Entstehens, einen Platz einnimmt. In der das Scheitern kein Scheitern ist. Und in der die Kunst ein Geheimnis, etwas Magisches bleibt. Eine Magie der unterschiedlichen Möglichkeiten, eine Magie als Teil einer sicheren Gegenwart, aber einer unsicheren und uns unbekannten Zukunft und ein Teil einer unbeschränkten und mutigen Experimentierzone.

Im Jänner 2020 besuchte ich die Tate Gallery of Modern Art in London. In einem großen Raum sah ich einen über 6 Meter hohen Lehmberg, ein altes Bügelbrett, das auf zwei Hälften eines Prügels lag, 35 verschiedene kleine Objekte aus Tonerde, die um das Bügelbrett gruppiert waren und dann noch eine Eisenlore auf drei Rädern mit einer Spitzhacke sowie schließlich ein mit Tonscherben durchsetztes Erdreich mit einem Kompass. Der Raum bestand also aus 39 Teilen. Begeistert stand ich vor der rätselhaften Installation. Ich wusste, es ist das Environment „Blitzschlag mit Lichtschein auf Hirsch" von Joseph Beuys. Vor vielen Jahren hatte ich mich mit einem Buch von Heiner Bastian diesem Werk genähert. Nun war ich in diesem Raum, um die schwierige Symbolsprache des Künstlers zu entschlüsseln. Nachdenklich und doch der Phantasie freien Lauf gebend, überkam mich ein Glücksgefühl. Beuys hatte etwas Mystisches hinterlassen, an dem sich dutzende Kunstkritiker*innen und Expert*innen abarbeiteten. Ich stand also vor jenem Opus, das sowohl das Leben als auch das Schaffen des Künstlers widerspiegelt. Hineingeworfen in etwas Magisches, eben in eine Art Experimentierzone des Denkens. Beuys hatte mir als Betrachter gezeigt, was es heißt, etwas zu betrachten. Er hatte meine Beobachtung geschärft und mich den routinierten Prozessen des Sehens und des Lernens entzogen.

Die Deutungen des Kunstwerkes von Beuys reichen in der einschlägigen Literatur von einer pessimistischen Interpretation bis zu einer zukunftsgerichteten Vision. Das alles war aber für mich zum Zeitpunkt des Betrachtens völlig irrelevant. Vielmehr geschärft schien mir plötzlich mein Blick für den Unterschied zu sein. Ein Unterschied, der das Gesehene von etwas anderem unterscheidet.

Die Kunst der Selbstbeobachtung
Die Hauptfunktion von Kunst liege in der Schärfung der Selbstreflexion, argumentiert der Soziologie Dirk Baecker so treffend. Kunst, die die Wahrnehmung nicht wahrnehmbar mache, sei in Wirklichkeit Unterhaltung und damit zwar nicht uninteressant, aber eben nicht künstlerisch interessant. Am Beispiel von „Blitzschlag mit Lichtschein auf Hirsch" können wir sehen, dass Beuys eben in Bezug auf Wahrnehmung, Selbstreflexion und Beobachtung, herausfordernde Beiträge schuf und damit die erweiterte Definition des Kunstbegriffs einführte. Die häufig zitierte „Soziale Plastik", die jeden Menschen als Künstler sieht, wurde zum Merkmal seines Oeuvres. Die Soziale Plastik lehrt uns die gegenseitige Ruhe in der Betrachtung der Gesellschaft auf der einen Seite und die Steigerung der Sensibilisierung unserer Wahrnehmungsfähigkeit auf der anderen Seite. Damit entstehen neue Beobachtungsräume.

Kunst ist damit nicht nur das Produkt des Geschehens und Handelns, sondern der zeitlich uneingeschränkte Prozess der inneren und individuellen Freiheit in der Gesellschaft.

Josef Oberneder
Vizerektor an der PH OÖ

VOR ORT

Markus Mittringer, Robert Adria, Baryt, 20 x 30 cm, Auflage 5 Stk./Courtesy of the artist

KUNST bildet

von Reinhold Rebhandl

Ich stelle diese Behauptung vorerst einmal außer Frage und bin nicht unglücklich darüber, die These hier nicht mit schlagenden Argumenten unter Beweis stellen zu müssen. Vielmehr habe ich für das Magazin der PH OÖ eine sehr persönliche Auswahl von Texten und Bildern versammelt, die viele wesentliche Aspekte des Kunstfeldes, der bildenden Kunst in ihrer aktuellen gesellschaftspolitischen Ausformung und Rolle sowie der Lehre und Vermittlung von Kunst an Schulen, Universitäten und Hochschulen ansprechen.
Formulieren wir die These des Hefttitels als Frage, so werden wir in diesem Heft wenige konkrete, allgemeingültige Antworten finden. Vielmehr sehen wir, dass die künstlerische, kunsttheoretische und philosophische Auseinandersetzung mit gesellschaftlichen Entwicklungen sowie mit kunstimmanenten Problemstellungen der Formfindung in vielerlei Hinsicht zur Bildung beitragen kann, sofern man die gestellten Fragen erkennt und zulässt sowie mit der Ambivalenz möglicher Antworten und Ergebnisse gut leben lernt.
Vielleicht erschließen sich die vielfältigen Zusammenhänge nicht auf den ersten Blick und selbst nach dem Studium aller Beiträge vermutlich nur implizit. Dennoch lohnt es sich, die im Heft präsenten Texte, Interviews und Bilder in ihrer Gesamtheit zu studieren und zu diskutieren.

Künstler*innen gehen eigene Wege, tun unerwartete Dinge, schöpfen aus sich selbst, defäkieren auf Tische, masturbieren, reden absurdes Zeug, sammeln Pflanzen, sublimieren stellvertretend den bürgerlichen Exzess, malen Bilder, zeigen Objekte, installieren Räume, fotografieren und filmen, finden Dinge, spritzen mit Blut, lachen über sich selbst, hoffen auf Einsicht, erkennen Probleme, transformieren die Gesellschaft, glauben nicht alles, kultivieren Ambivalenzen, schneiden sich Ohren ab, wühlen im Müll, spielen mit der Wirklichkeit, schaffen Tatsachen, visualisieren Konzepte, realisieren Projekte, tun vieles ohne Absicht, sind exzessiv, haben nur sich selbst, lieben das Schöne, stehen morgens nicht auf, arbeiten sonntags, trinken Wein, schaffen Neues, sehen fern, sitzen still, reden laut, scheffeln Geld, sind armutsgefährdet, produzieren Wissen, sind egozentrisch, verändern die Welt …
Künstler*innen lehren und lernen.
Kunstlehrer*innen machen das auch,
sind hybride Wesen, passen sich an, leben den Exzess, verstellen sich (nicht), wirken vor Ort, glauben nicht alles, kämpfen mit der Bürokratie, erkennen Talente, schmieden Pläne, überwinden Widerstände, reiben sich am System, erstellen Konzepte, vermitteln Kunst, spielen die Rolle, malen Bilder, visualisieren Konzepte, bauen Objekte, planen Projekte, entdecken Neues, fotografieren und filmen, gestalten Räume, sprechen über Kunst, schreiben Briefe, erörtern Probleme, tun manches ohne Absicht, reflektieren Bilder, diskutieren Ambivalenzen, fahren Schi, lesen Lehrpläne, evaluieren Unterricht, produzieren Wissen, stehen morgens auf, arbeiten sonntags, leben das Leben, haben soziale Adern, erfreuen sich am Erfolg anderer, arbeiten mit Kindern und Jugendlichen, passen auf, schauen fern, verändern die Welt …

Der Kunstbetrieb ist ein komplexes System zahlreicher Spielarten mit vielen unterschiedlichen Spieler*innen wie Künstler*innen, Kurator*innen, Institutionen und Galerist*innen und den damit verbundenen Einflusssphären und Machtkonstellationen. Museen, Kunstorte im öffentlichen Raum, Galerien, Ateliers und Offspaces sind Lernorte und Kommunikationsforen, die von allen Menschen, speziell jedoch von Studierenden und Schüler*innen genutzt werden sollten.

Im Studium der Bildnerischen Erziehung und in der Folge im schulischen Unterricht ist das Entwickeln gestalterischer und künstlerischer Arbeiten ein wichtiger Teil des Ausbildungs- bzw. des Bildungskonzeptes. Die Reflexion der eigenen Arbeit und ausgewählter Kunstwerke im Kontext mit der Betrachtung und Analyse anderer Bilderscheinungen in Gegenwart und Vergangenheit schaffen in ihrer Gesamtheit die Kernpunkte schulischen Unterrichts. In Hinblick darauf zielt die Ausbildung von Lehrer*innen im Fach Bildnerische Erziehung auf die Verknüpfung von künstlerischer Praxis mit fachdidaktischen und fachwissenschaftlichen Inhalten. Dieses hybride System bildet die Basis der Ausbildung und lädt im zweiten Schritt und im späteren Berufsleben zur Spezialisierung ein.

Die Schule braucht Kunst, und in die Zukunft gedacht, braucht Kunst die Schule.
Kunst ist nicht gleich Kreativität, ein weit verbreiteter Irrtum, wenn landläufig über Kreativfächer gesprochen wird. Alle anderen Fachgruppen, die meinen, Kreativität sei auch für ihr Fach wichtig, haben natürlich recht. Die Beschäftigung mit Kunst und ganz allgemein gesprochen mit Bildern bleibt jedoch die Domäne der BE.
Kreativität gilt als psychologisches Phänomen, während Kunst durch das notwendige gesellschaftliche Echo durchaus auch als soziologischer Begriff gesehen werden kann. Ohne Kreativität keine Kunst, Kreativität ohne Kunst ist hingegen möglich.
Die Tatsache, dass in Malerei, Aktionskunst, Zeichnung, Plastik, Objektkunst, Performance, Grafik, Video, Fotografie, digitaler Kunst und in vielen anderen Spielarten zeitgenössischer Kunst wie Recherche, Dienstleistung, sozial engagierter Kunst, Dokumentation etc. mit künstlerischen Mitteln vielfältige gesellschaftspolitisch relevante Themen verhandelt werden, prädestiniert das Fach BE einerseits für fächerübergreifenden, projektorientierten Unterricht, andererseits eröffnen sich individuelle Möglichkeiten des persönlichen Ausdrucks und der Befragung künstlerischer Formgebung.

Kunst bildet. Auf jeden Fall tut das die an anderen Orten im Heft angesprochene Freiheit des Individuums im Schaffensprozess, das Spiel mit Form und Farbe, der persönliche Ausdruck im Bild, die Offenheit für den Zufall, das Erkennen neuer Möglichkeiten, das Spiel mit Ambivalenzen, das Eintauchen in einen begrenzten Kosmos, das Ertragen von Ungewissheit, das etwas Stehen- und Wirkenlassen, das Ausufern, die konzeptuelle Beschränkung, der theoretische Diskurs, das Weitergeben des Nichtwissens, das Fragen.
Künstlerische Arbeit dient vorweg keinem Zweck, ist im Ergebnis bei allen konzeptuellen Vorgaben, Prämissen und Einschränkungen frei. Selbst ein Künstler wie Roman Opalka, der seinem Weg in die Unendlichkeit immer treu geblieben ist, schuf Produkte, die in ihrer sinnlichen Eleganz nicht zur Gänze planbar sind, gerade wegen der feinen, kaum wahrnehmbaren Unterschiede. Auch Freiheit – gemeint ist hier ganz allgemein das Fehlen von (staatlicher) Bevormundung – bildet.

Kunst ist ein ästhetisches Erlebnis und lädt zur lustvollen Betrachtung ein, zum Schmunzeln ob versteckter Ironien, schwer fassbarer Gedankengänge oder direkter Tabubrüche.
Kunst ist natürlich auch Hochkultur, schwer verständlich, nicht erklärbar, elitär und teuer.
Die Kreativität, nicht Besitz, Geld und Aktien, betrachtete der im Heft mehrmals angesprochene Joseph Beuys als das eigentliche gesellschaftliche Kapital, das Basis für das Entstehen von Kunst am jeweiligen Arbeitsplatz sein solle. Nicht unbedingt das Produzieren von Gemälden und Plastiken mache jeden Menschen zu einem künstlerischen, sondern die durch die Individuen in die Gesellschaft eingebrachte Wärme, deren (geistige) Energie es ermöglichen solle, die Freiheit der Menschen zu kultivieren und die Gesellschaft in eine achtsame, menschliche und umweltfreundliche zu transformieren.

Kunst ist (auch) Denken. Das führt uns Bazon Brock immer wieder vor. Seit den 1960er-Jahren wissen wir zudem, dass künstlerische Arbeiten (oft) nicht fertig sind, sie für ihr „Dasein“, ihre „Vollendung“ bzw. ihre weitere Entfaltung die Betrachter*innen brauchen, deren Fragen, Erkenntnisprozesse und Handlungen. Die damit verbundene Denkarbeit mit Kunst, über Kunst und als Kunst erlaubt es der Gesellschaft, wesentliche Fragen der Gegenwart zu erkennen, um sie anschließend in einem offenen Diskurs ihrer Lösung näherzubringen.
Das Konglomerat aus Bildern und Texten im vorliegenden Magazin weist keine auf der Hand liegenden Beziehungen auf. Genauer betrachtet ergeben sich jedoch Verbindungsebenen, die sich in aktuellen künstlerischen und kunsthistorischen Positionen zeigen. Postkolonialismus, Kritik an Neoliberalismus und seinen Auswirkungen, (Trans-)Gender-Debatten, Natur- und somit implizit der Klimaschutz, das Prinzip der Freiheit, das Ursprüngliche, das Unverfälschte und ganz allgemein die Bedeutung des Lehrens und Lernens mit und durch Kunst.

Ein wesentliches Element zeitgenössischer Kunst ist die Kontextverschiebung.
Deshalb zum Abschluss ein kleines sprachliches Readymade:
Die Welt ist nicht genug. Was tun?

Reinhold Rebhandl, Prof., MMag., Künstler, Kurator, Professor und Leiter des Fachbereichsinstituts für Künstlerische Bildung an der PH OÖ, Lektor an der Kunstuniversität Linz (FAT, BE)

Reinhold Rebhandl, Einladungskarte zur Performance „Destruction“, 2006, Kunsthalle.tmpSteyr und „The Artist is Pres/iD/ent“, ca. 2018, Acryl auf Holz, 40 x 30 x 6 cm. Courtesy of the artist/ Bildrecht 2021

LEHREN UND LERNEN ALS AUFFÜHRUNGSKÜNSTE

*Der*die Künstler*in als „Bildungsprogramm"*

von Rajele Jain

Zerlegt man den Begriff „Bildungsprogramm" in seine Bestandteile, so wird deren künstlerische Relevanz schnell deutlich: „Bildung" verweist auf Bild, Bildermachen, auf Vorstellungskraft und Weltbilderzeugung, während „Programm" auf Darbietung, Konzeption und Angebot deutet. Mithilfe dieser Betrachtungsweise kann der besagte Ausdruck daher klar von solchen wie „Ausbildung" oder „Programmierung" unterschieden werden, deren Einsatz im schulischen Kontext den ursprünglichen Ansatz zu verdrängen scheint. Nun sind es ja insbesondere die Künstler*innen (sowie die Poet*innen und Schriftsteller*innen), denen das „Bildermachen" als Arbeitsmethode und -ergebnis zugeordnet wird, wie sie auch diejenigen sind, die sich der Kunst der Darbietung verpflichten. An dieser Stelle soll daher gezeigt werden, inwiefern Künstler*innen im Kontext von Lehren und Lernen eine bedeutende Rolle einnehmen könnten, und dies ausgehend von der Annahme, dass sie durch ihre spezifische Arbeitsweise die Idee „Bildungsprogramm" bereits verkörpern.

Um etwas zu verkörpern, reicht es nicht, theoretische Inhalte darüber zu wissen, sondern das, was gewusst oder erkannt sein soll, muss auch erlebt, praktiziert, geübt, also erfahren worden sein, und zwar so andauernd, bis die gewonnene Information ein Teil der Person geworden ist, den diese dann auch nicht einfach wieder ablegen kann. Mit anderen Worten, die Unterscheidung von Künstler*innen zu Nichtkünstler*innen liegt darin, dass sie sich nicht nur in ihrer Arbeitsmethode, sondern auch in ihrer gesamten Lebensbewältigung und -weise fundamental unterscheiden. In seinem 1970 erschienenen Künstlerbuch "Lehren und Lernen als Aufführungskünste" hat Robert Filliou zusammen mit Künstlerkolleg*innen hierzu grundlegende Überlegungen angestellt, deren Ansätze den hier vorliegenden Aufsatz bestimmen. Es sollte ermittelt werden, welcherart Beitrag die Künstler*innen zu den wie Filliou (1970) schrieb, „Fragen von brennenden sozialen Problemen der Gegenwart und der Zukunft" leisten könnten. Hierbei ging es nicht um das Machen von Kunst oder Herstellen von Kunstwerken („neue Kunst wird von selbst folgen") (S. 52), sondern um eben diese Besonderheit der künstlerischen Lebensweise, die zu völlig eigenen Methoden der Wissenserzeugung und Lebensbewältigung führt.

Wie Wissenschaftler*innen, die zumindest ursprünglich an selbstgestellten, von der Gesellschaft unabhängigen Aufgaben arbeiteten, indem sie ihrer wissenschaftlichen Methode gemäß ihr Thema untersuchten, widmen auch die Künstler*innen ihr Leben einer selbstgestellten Aufgabe, die sie allerdings auf „experimentelle" Weise bearbeiten. So werden sie, wie Filliou sagt, zu „Erfindern", zu Urheber*innen, also Autor*innen, die ihre Methoden und Vorhaben durch ihre je eigene Erfahrung begründen. Dadurch eignen sie sich in besonderem Maße für die Bereitstellung von experimentellen Lehr-/Lernsituationen, in denen „gelernt wird, was noch nicht gewusst ist", und dies anhand von „künstlerischen Teilnahmetechniken", die es ermöglichen, dass sich Künstler*innen und Nichtkünstler*innen gemeinsam den Herausforderungen des Lebens stellen können.

Obwohl Fillious Buch bereits vor mehr als 50 Jahren erschienen ist und seitdem „Partizipation" seitens der Besucher*innen in Theatern, Museen und Ausstellungen vielmals angestrebt wurde, so scheitert das Aufeinandertreffen von Künstler*innen und Nichtkünstler*innen jedoch häufig daran, dass nicht berücksichtigt wird, dass die Besucher*innen zur aktiven Teilnahme gleichfalls bestimmte Voraussetzungen bzw. Kapazitäten mitbringen müssen. Die bekannte „Besucherschule" von Bazon Brock, in der Museumsbesucher*innen beispielhaft gezeigt wird, wie ein*e Künstler*in sich ertragreich einer Ausstellung nähert, widmet sich eben diesem Ziel.

Filliou und seinen Kolleg*innen jedoch ging es nicht darum, dass Künstler*innen mit Nichtkünstler*innen zusammen Kunstwerke schaffen, sondern um die Möglichkeit, dass sie gemeinsam an der Entwicklung der Gesellschaft oder der Menschheit arbeiten. Indem die Künstler*innen ihre erprobten Forschungsmethoden vorführen und daraus die Bedingungen für eine Lehr-/Lernsituation erstellen, können sie sodann zusammen mit anderen Menschen Aufgaben angehen, deren Lösung bisher unbekannt ist, denn:

„So ist das Leben", sagen sie. „So ist das Leben nicht", antworte ich zusammen mit allen Revolutionären und der heranwachsenden Generation, „es ist dein Leben." Und der Ring ist frei für die nächste Runde. (ebd., S. 45)

Naturgemäß aber unterscheiden sich diese Methoden und künstlerischen Ansätze von Künstler*in zu Künstler*in, und es stellt sich die Frage, woran nun erkennbar ist, welche der vielen Forschungswege als brauchbares Beispiel dienen könnten. Hier liegt es nun einerseits an den Künstler*innen selbst, Authentizität zu vermitteln, die ihre Erfahrungen anderen gegenüber glaubwürdig und wertvoll erscheinen lässt. Faktoren wie Durchhaltevermögen, Ehrlichkeit in der Darstellung der eigenen Arbeitsergebnisse, Transparenz der Interessen, Mut – zur Kritik wie zum Scheitern – sind Faktoren, die die Anerkennung einer Autorität – einer überzeugenden, nicht durch Bewunderung oder Verordnung entstandenen – ermöglichen und die freiwillig von anderen angenommen werden kann. Um sich jedoch auf eine solche Autorität einlassen zu können bzw. sie als solche überhaupt zu erkennen, muss man jedoch auch selbst, als Nichtkünstler*in, über gewisse Fähigkeiten verfügen. Da es immerhin um unbekannte Dinge gehen soll, die es zu ergründen gilt, unbekannt also wie Kunstwerke – jedes einzelne hat man vorher noch nie gesehen –, bedeutet es eine große Anstrengung, etwas völlig Unerforschtem dennoch mit Wohlwollen und dem Willen, damit zu arbeiten, um es zu verstehen, entgegenzutreten. Die damit verbundene Unsicherheit kann daher nur durch ein Vertrauen in die Persönlichkeit, also die individuelle Autorität der entsprechenden Künstler*innen auf ihrem eigenen Lebens-/Arbeitsgebiet, vermindert werden. Dieser Begriff von Autorität liegt in der Nähe zur „Meisterschaft", und sicher ist die Wirkung eines Meisters bzw. einer Meisterin auf andere nicht zu unterschätzen. Möglicherweise haben wir alle unsere eigenen Meister*innen im Leben getroffen, deren authentisches Wirken uns beeinflusst, vielleicht motiviert und gefördert hat. In einer Gesellschaft, die neue, unerwartete oder prognostische Wege für ihren Fortbestand finden muss, kann es jedoch keine Meister*innen des Fachs geben, aber immerhin Meister*innen, oder besser, Erfahrene im Umgang mit dem Unbekannten, der Entdeckung von Neuem usw. Die experimentelle Forschung, die der künstlerischen zueigen ist, hat das zufällige Entdecken, die Aufmerksamkeit für „Geistoeffner", das Tun ohne Absicht, die nichtsprachliche Anschauung und weitere Praktiken als Elemente ihrer Methode. Wenn Lehren und Lernen von etwas, was noch nicht gewusst wird, möglich werden soll, müssen die eingefahrenen Mechanismen des menschlichen Geistes außer Kraft gesetzt werden und Lerneffekte initiiert werden, wie dies zum Beispiel durch die „Geistoeffner" nach Filliou geschieht:

„Ein französischer Bauer an einem regnerischen Wintertag: (zu mir und meinem Bruder) „SCHOENES WETTER HEUTE". (Fillou, 1970, S. 227)

Sicherlich hatten Filliou und sein Bruder das Wetter als wenig angenehm eingeordnet, bevor der Bauer seine gegensätzliche Ansicht formulierte und damit Gedanken über ihn selbst, seinen Beruf, dessen Abhängigkeit vom Wetter und vieles mehr in Gang setzte. An dieser Stelle kann nicht auf die vielfältigen Beispiele für die Unzulänglichkeiten oder Gewohnheiten unseres Denkens eingegangen werden, die Filliou beschreibt, welche uns daran hindern, aus der ständigen Veränderung, dem scheinbar chaotischen Verhalten und weiteren Herausforderungen des Lebens zu lernen und darauf kreativ reagieren zu können. Aber mittlerweile sind in den verschiedensten Wissenschaften Forscher*innen damit beschäftigt herauszufinden, wie sich der Mensch und sein Gehirn in einer unüberschaubaren, chaotisch anmutenden, unendlich komplexen und vernetzten Welt in einer gesunden Balance halten könnten.

Künstler*innen würden also, sofern sie sich explizit der gesellschaftlichen Sache annehmen wollten, ihre Arbeitsmethode, welche gleichzeitig ihre Lebensweise und -erfahrung darstellt, anderen vorführen, also aus ihrer Praxis zeigen, „wie man etwas nicht weiß" bis hin zu „wie man zu einem Urteil gelangt" (Brock, 1977). Ebenso würden sie die Grundlagen ihrer Kritik am „Gewussten" und die Entstehung ihrer entsprechenden, neuen Versuchsanordnungen für die Entwicklung anderer Vorschläge darstellen. Sie würden zeigen, wie künstlerische Kommunikation stattfindet, die, vergleichbar mit der wissenschaftlichen, einzig der Sache dient, wenn sie ihre Arbeitsergebnisse den Künstlerkolleg*innen zur Diskussion stellen. Nichtkünstler*innen in einem Lern- oder auch Lehrprozess wiederum könnten – falls sie an diesen künstlerischen Vorgehensweisen Interesse entwickelten – anschließend zusammen mit den Künstler*innen diese für die Bearbeitung von gesellschaftlichen Aufgaben und Problemen anwenden.

Aktuell wird häufig über „Künstlerische Forschung" gesprochen, wobei es meist um die Arbeit von Künstler*innen geht, deren Themen oder Material aus der Wissenschaft stammen. Für eine Demonstration der Tatsache, dass Künstler*innen ebenso wie Wissenschaftler*innen Forschung betreiben können, sind hier sicherlich einige eindrucksvolle Beispiele zu finden, in denen sich Künstler*innen virtuos biologischer, technologischer oder sprachwissenschaftlicher Instrumente bedienen, um unvorhersehbare, da nicht an wissenschaftliche Methoden gebundene, Ergebnisse zu erzielen. Doch dies verstellt den Blick auf die Richtigkeit der Feststellung, dass jede Künstlerin*jeder Künstler, unabhängig von ihrem*seinem Thema oder Material, künstlerisch forscht, also erkenntnisgetrieben arbeitet, und die Methoden, Werkzeuge und vorläufigen Ergebnisse in Form ihrer*seiner Werke vorstellt, wodurch Kunst eben ihre wegbereitende Funktion erhält.

Um also auf die Idee von dem* der „Künstler*in als Bildungsprogramm" zurückzukommen, so kann eine Zusammenarbeit von Künstler*innen mit Nichtkünstler*innen nach Filliou unter folgenden Bedingungen zu einer fruchtbringenden Lehr- und Lernsituation werden:
Zum einen muss größtmögliche Freiheit in der Lehr-/Lernsituation gewährleistet sein, die ohne Einschränkung durch institutionelle oder apparative Vorgaben möglich ist, denn nur dann können Experimente und gleichberechtigte Kommunikation stattfinden. Ein wichtiges Element ist zudem das Vorhandensein einer Autorität, definiert als die Person der Künstlerin*des Künstlers, die gelernt hat, ihre Aussagen ausschließlich durch die eigene Erfahrung und Arbeit begründen zu können. Dazu finden sich die emanzipierten Lernenden, Rezipient*innen, die über die Fähigkeit zu Wahrnehmung und Kritik verfügen, und alle Beteiligten zusammen schaffen den Raum für Experimente, der sich in seiner Größe durch die Fähigkeiten der Teilnehmer*innen beim Umgang mit dem Ungewissen definiert. Künstler*innen lehren also, indem sie vor- bzw. aufführen, wie sie sich selbst den Themen, Dingen, Sachverhalten nähern, wie man dies tun kann, ohne den Rückhalt einer Institution, einer Obrigkeit, einer mächtigeren Person, die bestimmt, wie dies zu geschehen habe, die erklärt, wie die Erfahrungen zu „sehen" und interpretieren seien. Dadurch werden neue Sichtweisen und Entdeckungen möglich und damit wird neues Wissen produziert. Die Teilnehmer*innen emanzipieren sich vom Nichthinterfragten und werden sich nicht aus Angst vor dem Unbekannten hinter vorgefertigten Ansichten verstecken. Filliou beschreibt die erhoffte gesellschaftliche Funktion so:

In dem Institut ist der Gegenstand nicht das Lehren. Es ist die Schärfung der Gabe der Lebensfähigkeit. Dies bedeutet die Veränderung der Struktur unseres Geistes, Freude und Schöpferkraft werden Leiden und Hoffnungslosigkeit ersetzen, sie werden Quellen der Weisheit (welche in unserer Welt oft nichts anderes als eine Form der Resignation sind). (Fillou, 1970, S. 46)

Künstler*innen arbeiten generell an Themen über das Leben selbst, also an dem, was „Bildung" meint, welche doch den Weg zur Lebensfähigkeit bedeutet. Schon zu Fillious Zeiten wurde klar, dass es hierfür keine eindeutige Strategie gibt, sondern die Menschheit sich ihre Lebensfähigkeit weiter erarbeiten muss:

Das ist es. Die Haltung, in der Dinge getan werden und befürwortet werden, ist, was mich am meisten interessiert. … Wir brauchen eine neue Welt, wir brauchen neue Menschen. Neue Kunst wird von selbst folgen. Kann die Kunst dieser allumfassenden Erkenntnis vorangehen? (ebd., S. 59)

Das bekannte Beispiel des abstrakten Malers, der über ein weißes Bild auf weißem Untergrund mit weißem Rahmen auf einer weißen Wand nachdenkt und vieles dazu ausprobiert, zeigt eindrucksvoll auf, worum es geht: Ein*e Künstler*in sieht da Probleme, wo andere keine sehen. Durch diese Verfeinerung und Verschiebung der Aufmerksamkeiten gelingen neue Einsichten und ungewohnte Erfahrungen. Es könnte daher sinnvoll sein, die Forschungsmethoden und -ergebnisse der Künstler*innen an die Seite jener der Wissenschaften zu setzen, um unserer Gesellschaft mehr Erkenntnisse zur Verfügung zu stellen und demnach die Künstler*innen für die „Fragen von brennenden sozialen Problemen der Gegenwart und der Zukunft" miteinzubeziehen.

Rajele Jain
Dr.in, Promotion bei Prof. Dr. Bazon Brock in Kultur- und Kunstwissenschaften an der Bergischen Universität Wuppertal. R.J. arbeitet seit 1993 unabhängig als Künstlerin, Forscherin, Filmmacherin, Autorin und Kuratorin, mit besonderem Schwerpunkt auf interkulturelle und interdisziplinäre Themen.

Literatur

Brock, B. (1977). *Ästhetik als Vermittlung.* Köln: DuMont.

Filliou, R. (1970). *Lehren und Lernen als Aufführungskünste.* Köln: Gebr. König.

Jain, R. (2017). *Lehren und Lernen als Aufführungskünste. Künstler als Beispielgeber nach Robert Filliou.* Dissertation zur Erlangung des Grades Doktor der Philosophie (Dr. phil) an der Bergischen Universität Wuppertal.

Magdalena Pock, Jugendkultur 1 und 2, 2021, Fotografie/digital bearbeitet (oben) und Fotografie (rechts), variable Größen. Courtesy of the artist

DIESMAL KLAPPTS!

Die Kultur erobert die Macht über Künste und Wissenschaften zurück

von Bazon Brock

Was regen sich die guten Leutchen auf über die Schließung ganzer Forschungsinstitute, Museen, Theater, Orchester oder über die Sperrung von Studienplätzen durch Verdreifachung der Studiengebühren, über Fatwas gegen Karikaturisten und Literaten? Haben nicht unzählige Hochkulturen wie die der Ägypter und anderer Afrikaner oder die der Sumerer, der Hethiter, der Minoer, der Griechen, der Römer, der Chinesen, der präkolumbianischen Indio-Gesellschaften und der Reiche des europäischen Mittelalters staunenswerteste Zeugnisse der Welt- und Gottbezüge geschaffen, ohne Künstler und die Künste, Wissenschaftler und die Wissenschaften zu etablieren?

Wenn seit 600 Jahren irgendetwas ein Alleinstellungsmerkmal der europäischen Entwicklung gegenüber der großen, großen Welt zu kennzeichnen vermag, dann ist es die „Ausdifferenzierung" der Künste und Wissenschaften aus dem Regime der Kulturen Europas, in deren Zentrum das Christentum stand. Mit der allerchristlichsten Auszeichnung von Menschen als Kindern Gottes wurde zwar dem Konzept der Individuierung vorgearbeitet – heute noch im Grundgesetz als unantastbare Würde jedes einzelnen Menschen verankert; aber zur Mündigkeit reiften die Individuen erst als Autoren aus eigenständiger Geisteskraft und aus dem Streben nach Erkenntnis ohne Anleitung/Zensur Dritter.

Herkömmlich bestimmen der Vater, der Clan, der weltliche und der geistliche Führer sowie die Traditionen und Sitten einer Gesellschaft, welche Aussagen über die Welt und speziell das religiös-kulturelle Selbstverständnis der jeweiligen Überlebenskampfgemeinschaften zugelassen werden können und welche nicht. Künstler und Wissenschaftler emanzipierten sich von der Bevormundung durch diese klassischen Autoritäten, indem sie selber zu Aussagenurhebern, also Autoren, wurden. Es gelang, die Autorität durch Autorschaft durchzusetzen, indem man sie als „Hofnarrentum" relativierte oder glaubte beweisen zu können, dass abweichende Auffassungen von Leuten, hinter denen kein Hof, kein Bischof, kein Bankhaus, kein Volk, keine Armee oder sonstiges Machtpotenzial standen, kaum das Kollektivbewusstsein beschädigen könnten.

Wieso konnten sich die Autoren als Autoritäten dennoch etablieren? Sie waren gezwungen, gerade weil keine Macht hinter ihnen stand, ihre Aussagen als Bilder, Texte, Kompositionen so „interessant" zu gestalten, dass man ihnen weder nur in der Furcht vor Bestrafung für Missachtung, noch in der Hoffnung auf Belohnung für Zustimmungsschmeichelei folgte – es ging vielmehr um die Sachen selber. Gegen diese Attraktivität künstlerischer und schließlich wissenschaftlicher Aussagen zu Gott und der Welt kamen die herkömmlichen Vergewisserungsformeln religiös-kulturelle Instanzen nicht an.

In einzelnen Fällen hielten sich etwa Verdikte wie das gegen die „neue Weltsicht" des Galileo Galilei jahrhundertelang gegen alles bessere Wissen. Umso beschädigender wirkte sich die späte Kapitulation der Religion vor den Aussagenansprüchen der Wissenschaftler und Künstler aus. Ende des 18. Jahrhunderts wurde der „Kulturkampf", der Kampf zwischen den religiös geprägten Kulturen und dem künstlerisch-wissenschaftlichen Zeitalter der Moderne, zugunsten des Letzteren für entschieden erklärt, zumal seit der amerikanischen Revolution 1776 die endgültige Trennung von Staat und Kirche beispielhaft vollzogen zu sein schien.

Ein folgenschweres Fehlurteil. Die Konservativen entwickelten Widerstand aus dem Konzept der Kulturnation, wie es aus der Zerschlagung des Napoleonischen Universalismus (heute analog Globalisierung) hervorgegangen war. Die jesuitisch oder, politisch korrekt, die dialektisch getragene Gegenaufklärung erfand die bis heute genialste Bestimmung des Verhältnisses von Kulturanspruch und Autonomieverlangen der Selbstdenker. Wenn das Insistieren auf Rationalität, Faktizität und sozialem Kalkül das Selbstverständnis der Künstler und Wissenschaftler kennzeichnet, werden das Irrationale, das Kontrafaktische und das Absurde zum Machtkern der Religionen und ihrer Kulturen. Unabweisbar aber leuchtet ein, dass Rationalität nur im Eingeständnis der Grenzen des Wissens behauptet werden kann; mit der Festlegung solcher Grenzen wird aber das Jenseits der Grenze von Rationalität unabdingbar bestätigt: Das Beharren auf Rationalität zieht die Orientierung auf Irrationalität notwendig nach sich.

Ähnlich entfaltet sich die Komplementarität von Faktizität und Kontrafaktizität (das ist Phantasmagorie, Verschwörungsevidenzen bei tatsächlicher Zufälligkeit, Suggestion des Wunders etc.). Wer auf „Fakten, Fakten, Fakten" besteht, behauptet damit, dass sich die Unterscheidung zum Kontrafaktischen ziehen lässt, also das Kontrafaktische ein Faktum ist. Wer alle sozialen Bindungen unter die Logik des Vorteilskalküls stellt, behauptet zugleich, dass es absurde Begründungen für Beziehungen gibt, die jedem Vorteilskalkül spotten, wie etwa die Liebe.

Demzufolge verwandelte sich das Postulat der Rationalität der europäischen Aufklärer zu dem Postulat, einen vernünftigen Gebrauch von der Unvernunft zu machen, die Orientierung auf Kontrafaktizität als psychologische Gegebenheit anzuerkennen und zu lernen, wie man mit der Absurdität etwa von Affekt- oder Liebesbeziehungen einem politideologischen Kalkül Nahrung gibt. Das war wahrhaft dialektisch, also unwiderstehlich trotz aller Widerstände und Widerwärtigkeit. Paradebeispiel wurde das sozialpsychologische Grundgesetz: „Was immer Menschen für wirklich halten, wird wirklich durch die Konsequenzen des Dafürhaltens."

Gegen diesen Elan, wie er den Selbstmordattentäter im Kalkül mit dem Absurden trägt oder den religiösen, ökonomischen, ökologischen Fundamentalisten im Beharren auf der Kontrafaktizität bestärkt, ist kein Kraut gewachsen. Was dem leninistischen Universalsozialismus und dem hitleristischen Nationalsozialismus durch die Intervention Amerikas verwehrt blieb, wird jetzt, nachdem Amerika selbst von jüdischen, christlichen, muslimischen Fundamentalisten erobert wurde, wahrscheinlich. Die selbstzufriedene Behauptung, Kapitalismus und Pornografie würden auch die rigidesten Fundamentalisten in die Knie zwingen, basiert auf Wunschdenkblasenbildung bei Leuten, die alle anderen für so korrupt, opportunistisch und ignorant halten wie sie es selbst sind.

Ein leichtsinniger Irrtum. Diesmal wird es gelingen. Die europäische Sonderbewegung von Autonomiebehauptung der Künste und Wissenschaften und dem Konzept der Demokratie wird als welthistorisches Intermezzo samt feuilletonistischer Ornamentik zu Ende gehen – ganz wie Hegel es schon prognostizierte. Es lohnt sich also mehr denn je, opportunistische Charakterlumperei, Lippenbekenntnisse zum Modell der europäischen Demokratie und kulturelle Legitimation von Zensur, Bevormundung und Unterdrückung hinzunehmen.

Ein Angebot war stets äußerster Ausweis der strategischen Intelligenz religiös-kulturalistischer Fundamentalisten: Sie meinten gutbrüderlich, man werde doch wohl lieber konvertieren, als sich wegen einer Frage der religiösen Identität in Lebensgefahr oder zumindest Sklaverei der Dreifachbesteuerung und partieller Berufsverbote zu begeben. Jetzt bestätigen Europa und Amerika die Überlegenheit solcher fundamentalistischer Strategien: Hurra, wir kapitulieren zur Bewahrung unserer Überlebensfähigkeit. H. M. Broder hoffte noch auf Dialektik der Systemlogik und Würdeverlangen der Individuen. Inzwischen fordert niemand derart rücksichtslos Respekt und Anerkennung ein wie die Fundimachos und Mafioten. Und wir gewähren sie ihnen im Pathos ökonomischer Sachzwanglogik – genannt Globalisierung. Damit stehen wir endlich auf einer Stufe mit den triumphalistischen Liquidatoren Europas und denen der altväterlichen Avantgardisten des dollargestützten Prinzips e pluribus unum.

© 2021 Bazon Brock
Erschienen in: KUNSTZEITUNG
Ausgabe 1/11 (Januar 2011),
Regensburg: Lindinger+Schmid

Bazon Brock
o.Univ.-Prof.em., Dr.sc.tc.hc.phil.hc.
www.bazonbrock.de

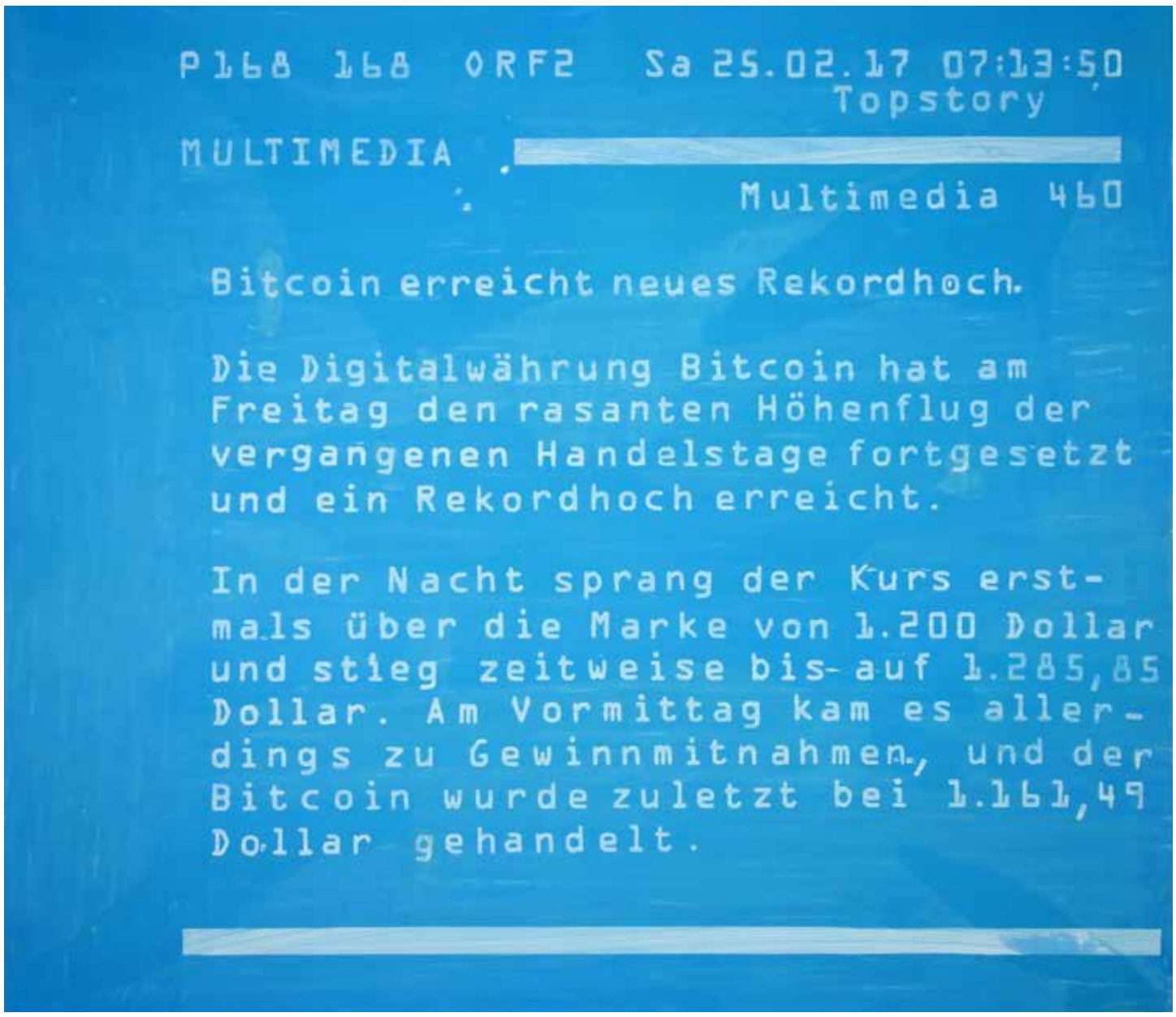
03.12.2011 Eröffnung der von Bazon Brock gegründeten ***Denkerei***
– Amt für Arbeit an unlösbaren Problemen und Maßnahmen der hohen Hand
Ab 1. Juni 2019 (Büro): Ritterstr. 8, 10969 Berlin

www.denkerei-berlin.de

Literatur

Zentrale Werkübericht in:
Sawall, M. (Hrsg.). (2021). *Bazon Brock. Theoreme. Er lebte, liebte, lehrte und starb. Was hat er sich dabei gedacht? 2*. Aufl. Köln: V. d. Buchhandlung Walther König.

VOR ORT



Josef Ramaseder, BITCOIN, 2017, Enkaustik auf Leinwand, 120 x 140 cm. Courtesy of the artist/Bildrecht 2021

Alois Mosbacher, Neue Anweisungen, 2008, Öl und Kohle auf Leinwand, 150 x 200 cm. Courtesy of the artist

NACH DER AUTONOMIE

von Wolfgang Ullrich

Die Geschichte der Idee autonomer Kunst ist auch eine Geschichte von Krisen. Wie oft wurde in den letzten rund zweihundert Jahren nicht bezweifelt, ob eine autonome – freie – Kunst überhaupt möglich ist, wie oft andererseits nicht immer noch mehr Autonomie gefordert? Man stritt über diverse Formen von Autonomie, dementierte sie aber auch als Anspruch oder sah darin ein bloßes Konstrukt. Insofern steht jede Krisendiagnose in einer Tradition und ist dem Verdacht ausgesetzt, den Diskurs über Autonomie letztlich sogar noch zu befeuern. Oder hat auch nur eine dieser Diagnosen ein Ende der Idee der Autonomie bedeutet? Haben sie nicht eher neue Spielarten davon ermöglicht oder unterstützt?

Dass es diesmal doch anders sein könnte, ließe sich damit begründen, dass in der Kunstwelt zwar große Veränderungen stattfinden, diese aber erstmals kaum noch in den Kategorien autonomer Kunst diskutiert und kritisiert werden. Eigentlich müsste es heftige Debatten darüber geben, dass zumindest einige Bereiche der Kunst, allen voran die bei Auktionen und Messen besonders beliebten und teuren Werke, nicht mehr in Opposition zum Establishment stehen. Für jede Idee autonomer Kunst war eine dissidente oder zumindest distanzierte und damit provozierende Position unabdingbar – wie auch unstrittig war, dass Kunst, gerade weil und soweit sie autonom entsteht, ihre Rezipient*innen verändern, reinigen, therapieren und zu besseren Menschen machen kann. Deshalb schuf man Museen für sie, in denen sie ihre Wirkung frei entfalten und zugleich vor ungemäßen Vereinnahmungen oder Angriffen geschützt sein sollte. Heute hingegen wird mit ihr repräsentiert und demonstriert – und das nicht nur von Reichen, die sich mit Kunst schmücken, sondern genauso von Aktivist*innen, die in ihrem Namen eine politische Agenda verfolgen. Außerdem wird Kunst heute kuratiert, also von Ausstellung zu Ausstellung anders codiert – anders in Szene gesetzt und instrumentalisiert: Die Idee des Kuratierens widerspricht der Idee autonomer Kunst so sehr wie eine Zweckbindung von Werken.

Da die Idee der Autonomie angesichts dieser Veränderungen aber gerade nicht laut beschworen, sondern eher lautlos preisgegeben oder sogar einfach vergessen wird, ergeben sich neue Formen künstlerischen Selbstverständnisses auch eher beiläufig. Äußerlich bleiben viele dem Habitus des autonomen Künstlers treu, doch in ihrer Arbeitspraxis haben sie damit oft nicht mehr viel zu tun. Bewiesen sie ihre Autonomie bisher vor allem damit, dass sie sich auf die Geschichte der Kunst bezogen und möglichst rein und ausschließlich Kunst machten, die sie idealerweise noch radikaler verstanden als ihre Vorgänger, so verbinden sie sich nun lieber mit anderen Bereichen. Sie bleiben dem bisherigen Anspruch treu und entwickeln nach wie vor anspruchsvolle, individuelle, originelle Formen und Stile, treten dabei aber nicht mehr unbedingt als Revolutionäre und Weltverbesserer auf. Oder sie bewahren einen gesellschaftskritischen, politischen Impuls, versuchen aber nicht mehr mit genuinen Mitteln der Kunst, auf ihre Umwelt Einfluss zu nehmen. Sie orientieren sich vielmehr an anderen Disziplinen und Bereichen und lassen sich davon beeinflussen. Das kann bereichernd wirken, aber auch dazu führen, dass schon bald jegliche Differenz zwischen Kunst und anderem – zwischen Kunst und Mode, Kunst und Design, Kunst und Politaktivismus, Kunst und Wissenschaft – verloren geht.

Andererseits gibt es nach wie vor nicht wenige Künstler*innen, die dem Paradigma autonomer Kunst mehr als nur äußerlich folgen, aber feststellen müssen, dass das offenbar nicht mehr genügt. Denn selbst wenn sie mit ihren Werken in den letzten Jahrzehnten bereits bekannt wurden, haben sie es nun von Jahr zu Jahr schwerer, Ausstellungsgelegenheiten zu bekommen oder neue Interessent*innen zu finden. Ein Mangel an Aufmerksamkeit betrifft verschärft jüngere Künstler*innen, die sich und ihr Werk noch im Geist der Autonomie präsentieren. Sie müssen sich ernsthaft die Frage stellen: Welcher Kurator bzw. welche Kuratorin stellt sie noch aus? (Und wenn, wie sehr werden dann ihre Werke vereinnahmt?) Welche Sammler*innen, die auf Thrill, Status oder Rendite bedacht sind, geben noch Geld für sie aus? Wie könnten sie jemals ein breiteres Publikum auf sich und ihre Arbeit neugierig machen?

Daher ist nicht auszuschließen, dass der Typus des autonomen Künstlers innerhalb von ein bis zwei Generationen ganz verschwindet. Schon jetzt dürfte er nur noch für wenige derer, die ein Studium an einer Kunsthochschule beginnen, als Vorbild fungieren. Dazu ist er zu wenig präsent im Vergleich zu den Stars am Markt, den Lieblingen der Kurator*innen sowie des *Instagram*-Publikums, den Aktivist*innen im öffentlichen Raum. So dürfte erstmals eine Künstler*innengeneration heranwachsen, die das, was sie macht, zwar nach wie vor als Kunst begreift, dabei aber ohne den in den letzten Jahrhunderten üblichen Begriff autonomer Kunst agiert.

Mit einem Verschwinden der Idee der Autonomie ändert sich aber nicht nur das Selbstverständnis von Künstler*innen, sondern genauso die Rolle von Institutionen des Kunstbetriebs. So stellt sich etwa die Frage, welcher Status dem Museum zukommt, wenn Kunst nicht mehr als etwas Autonomes, nicht mehr in Kategorien ihrer eigenen Geschichte betrachtet wird. Vielleicht wird dann gar nicht mehr anerkannt, dass Museen die Aufgabe haben, Geschichte darzustellen, Exponate also nicht danach auszuwählen, ob sie aktuellen Standards von Schönheit, Moral oder Wichtigkeit entsprechen, sondern daran zu messen, ob sie für eine bestimmte Zeit und eine bestimmte Entwicklungsstufe von Kunst repräsentativ sind. Sind Exponate in einem Museum somit zuerst und vor allem historische Dokumente, so kann sich jemand, der die Autonomie und Geschichte der Kunst nicht als etwas an sich Bedeutsames anerkennt, davon immer wieder provoziert fühlen: Warum wird etwas – gar noch mit öffentlichen Geldern – bewahrt und gezeigt, selbst wenn es heutigen Werten widerspricht? Warum also sind Gemälde und Skulpturen mit frauenverachtenden Themen, mit kriegsverherrlichenden Szenen oder mangelnder Sensibilität gegenüber Minderheiten oder anderen Ethnien ausgestellt?

Möglich erscheint, dass vieles von dem, was Museen bisher als autonome Kunst zeigten, grundsätzlich infrage gestellt wird. Darüber hinaus ist aber sogar denkbar, dass man sich nicht nur um Korrekturen bemüht und etwa vermehrt Artefakte bisher unterprivilegierter Milieus und Minderheiten an die Öffentlichkeit zu bringen versucht, sondern dass umgekehrt denjenigen, die bisher privilegiert waren, eine Sanktionierung droht. Alles, was im Namen der Autonomie und der Kunstgeschichte entstanden ist, könnte in den Verdacht geraten, zu Unrecht besonderen Schutz genossen zu haben. Warum sollten Künstler*innen Weltanschauungen vertreten dürfen und damit sogar ins Museum kommen, die den allgemeinen Moralstandards widersprechen? Was sollte es rechtfertigen, dass Kunst überhaupt irgendwelche Sonderrechte zugesprochen werden? Dass sie als etwas behandelt wird, das separiert von anderem Geltung besitzt?

Künftig könnte ein Museum also als ein „safe space“ verstanden werden: als ein geschützter Raum, in dem Besucher*innen, so unterschiedlich sie sein mögen, dennoch alle sicher davor sind, von etwas behelligt zu werden, das sie als unangenehm und provokant empfinden. An die Stelle des Schutzes der Kunst tritt dann der Schutz des Publikums vor Zumutungen, die von Kunstwerken ausgehen.

Ganz allgemein geht es dann aber auch um die Frage, ob überhaupt noch ein Wille existiert, die Kunst als etwas Eigenständiges zu bewahren. Sollte es diesen Willen nicht mehr geben, wird vieles, was während der gesamten Moderne selbstverständlich war, nicht länger verteidigt werden und zum Teil vielleicht sogar verschwinden. Jede Debatte über die Kunstfreiheit im Speziellen und die autonome Kunst im Allgemeinen sollte daher auf die Frage konzentriert sein, wie wichtig es ist, dass es etwas gibt, das der Beurteilung nur nach Kriterien der jeweiligen Gegenwart und des eigenen Horizonts entzogen ist. Braucht es nicht etwas, das auch mit anderen Weltbildern und Maßstäben experimentieren darf? Und wäre eine Kultur, die keine Differenz zu ihrem Hier und Jetzt, keinen von der sonstigen Lebenswelt klar getrennten Raum zulässt, nicht eine arme, eine armselige Kultur? Es ist also höchste Zeit, die Veränderungen in der Kunstwelt doch noch einmal in den Kategorien der Autonomie zu diskutieren – nicht um deren Verlust kulturpessimistisch zu betrauern, aber um diesen in seinen Folgen besser erfassen zu können.

Wolfgang Ullrich
Dr., langjährig Professor für Kunstwissenschaft und Medientheorie an der Hochschule für Gestaltung Karlsruhe. Er forscht und publiziert zur Geschichte und Kritik des Kunstbegriffs, zu bildsoziologischen Themen sowie zu Konsumtheorie. Er ist Mitherausgeber der Buchreihe „Digitale Bildkulturen“ im Verlag Klaus Wagenbach.
Mehr auf: www.ideenfreiheit.de

Literatur

Ullrich, W. (2011). *An die Kunst glauben.* Berlin-Wilmersdorf: Wagenbach.

Ullrich, W. (2016). *Siegerkunst. Neuer Adel, teure Lust*. Berlin-Wilmersdorf: Wagenbach.

Ullrich, W. (2017). *Wahre Meisterwerte. Stilkritik einer neuen Bekenntniskultur.* Berlin-Wilmersdorf: Wagenbach.

Ullrich, W. (2019). *Selfies. Die Rückkehr des öffentlichen Lebens.* Berlin-Wilmersdorf: Wagenbach.

Ullrich, W. (2020). *Feindbild werden. Ein Bericht.* Berlin-Wilmersdorf: Wagenbach.

VOR ORT

Suse Krawagna, O.T., 2021, Acryl/Farbstift auf Leinwand, 160 x 130cm. Courtesy of the artist/Bildrecht, 2021

GUGGING

Ein Beispiel gelungener gesellschaftlicher Veränderung durch Kunst

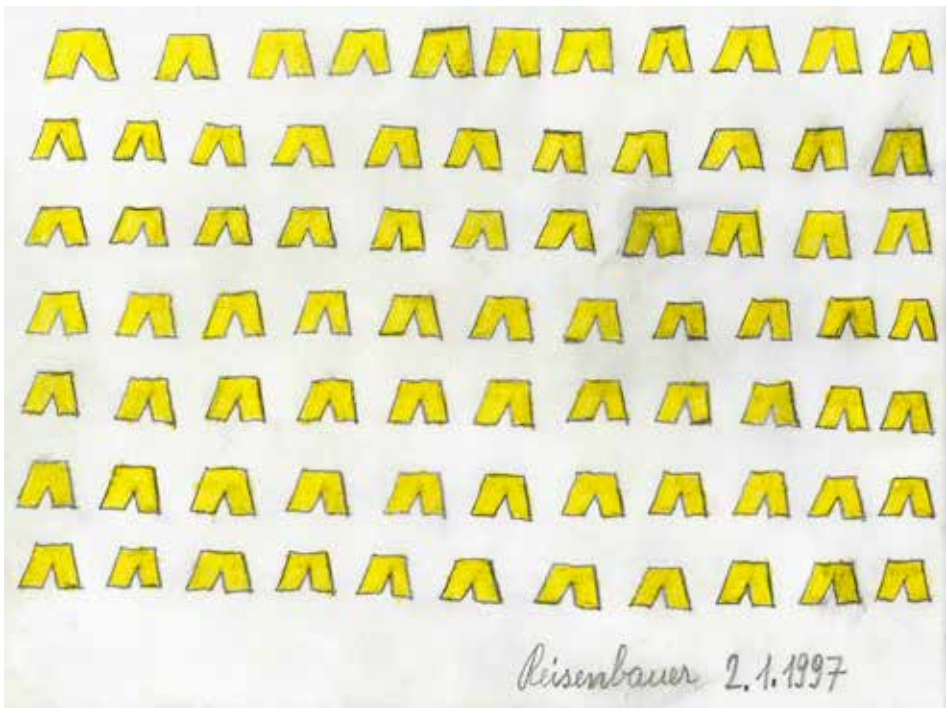
von Johann Feilacher

Art Brut
ist jene Kunstrichtung, die eigentlich keine eigene „Richtung" ist, sondern die Jean Dubuffet in den 1940er-Jahren zusammengefasst als jene Kunst definiert hat, die nicht von kultureller Kunst beeinflusst ist. Es ist also eine Ausschluss-Definition, da die Künstler*innen untereinander keine stilistischen Gemeinsamkeiten haben, wie das bei sonstigen historisch gewachsenen Tendenzen der Kunstgeschichte der westlichen Welt der Fall ist. Art Brut-Künstler*innen bauen nicht auf schon Vorhandenes auf, sondern erfinden ihr Rad selbst. Aus diesem Grund sind ihre technischen Methoden meist sehr einfach und ursprünglich. Dadurch ist ihre Kunst direkter und ehrlicher, führt niemanden hinters künstlerische Licht, trifft dadurch die Persönlichkeit des Einzelnen und viele Betrachter*innen werden sich in ihr wiederfinden.

Gugging
Von einem Aufenthalt in England brachte der in der Heil-und Pflegeanstalt Gugging arbeitende Psychiater Leo Navratil einen Mensch-Zeichen-Test mit, den er anschließend bei seinen vielen hundert Patienten in Gugging anwandte. Nach mehreren Jahren fielen Navratil einzelne Zeichnungen auf, die kreativer waren als die Ergebnisse der meisten seiner anderen Patienten. Anfang der Sechzigerjahre schrieb Navratil dann – nachdem er sich zuvor eingehend mit den Publikationen von Marcel Réja, Walther Morgenthaler, Hans Prinzhorn und Jean Dubuffet beschäftigt hatte – das Büchlein *Schizophrenie und Kunst,* in dem er seine Theorien der Kreativität an Prinzhorns Ideen anlehnte. Die diagnostischen Zuordnungen waren dabei allerdings zu hinterfragen, und die Welt der Psychiatrie war nicht besonders angetan davon. Navratil vertrat darin zudem auch seine Theorie, in der er die Kreativität dieser Kunst aus der Krankheit heraus ableitete; er hatte die Bezeichnung „psychopathologische Kunst" geprägt, die mehr oder weniger zum deutschen Äquivalent für Dubuffets Begriff „Art Brut" wurde. Die dahinterstehende Theorie wurde später vom Autor widerlegt; es war jedoch eine historisch wichtige Bezeichnung, die die Verbreitung dieser Kunst sicherlich unterstützt hatte. Theorie und Kritik hatten somit einen eigenen Begriff – man kann auch sagen: eine Schachtel – zum Einordnen.

Nicht Navratils Kollegen waren am meisten interessiert, sondern die jungen österreichischen Künstler. Dazu gehörten Arnulf Rainer, der auch einer der größten Sammler ihrer Werke wurde, aber auch Peter Pongratz, André Heller, anfangs im Hintergrund Gerhard Roth. Diese Künstler nahmen zu Navratil und Gugging Kontakt auf. Der Maler Peter Pongratz stellte nicht nur fest, dass mehrere der Gugginger Zeichner großes Talent hatten, sondern er erkannte in Johann Hauser auch seinen Lehrer, der ihm zeigte, was Kunst eigentlich sei: die Unabhängigkeit von Vorbildern und die freie Gestaltung aus dem Inneren heraus. Navratil ließ sich von den für ihn wichtigen Meinungen der Künstler, die ihn besuchten, inspirieren und stellte den Patienten auch außerhalb des Testzeichnens mehr Möglichkeiten zum kreativen Handeln zur Verfügung.
Im Jahr 1970 kam es zur ersten Ausstellung von Zeichnungen aus Gugging in der Wiener Galerie nächst St. Stephan. Das war der Sprung oder auch der Vorstoß in eine Welt, die diese Künstler nicht mehr verlassen sollten – und zugleich der Ausgangspunkt für eine unvorhersehbare weltweite Verbreitung von Kunst aus Gugging. Diese Ausstellung erregte Aufsehen und wurde viel diskutiert. Die Bilder wurden auch verkauft, da es sich ja um eine kommerzielle Galerie handelte.

Haus der Künstler 2017, Foto: © Haus der Künstler



Heinrich Reisenbauer, Hosen, 1997, 14,9 x 20,8 cm, Bleistift und Farbstift auf Papier © Privatstiftung-Künstler aus Gugging, Foto: J. Feilacher

Diese Entwicklung ging langsam weiter, indem einzelne Zeichner und Maler ihre Werke national und international in Galerien und Museen ausstellen konnten.

1981 zogen sie gemeinschaftlich in ein neu adaptiertes Gebäude, das „Zentrum für Kunst-Psychotherapie" genannt wurde. Der Autor wurde der neue Leiter nach der Pensionierung Navratils und sah die Künstler ausschließlich als solche an. Als erste Tat benannte dieser das Zentrum offiziell in *Haus der Künstler* um und trennte es von den psychiatrischen Abteilungen ab, wodurch es zu einer Wohngemeinschaft von Künstlern wurde – der Patientenstatus dieser Personen war somit also aufgehoben, und sie erhielten letztendlich ihre Menschenwürde wieder zurück. Sie waren ja nun keine „Künstler-Patienten" mehr, sondern ganz einfach „Künstler".
Da die Fassade des Gebäudes, in dem die Zeichner wohnten, hässlich war, konnte der Autor die Bewohner dazu ermutigen, die Bemalung der Außenwände in Angriff zu nehmen. Die Südfassade gestalteten Oswald Tschirtner, Johann Hauser und Philipp Schöpke, die Hauswand gestaltete August Walla mit Figuren, einer Sonne und einem „Teufelgott". Die gesamte Ostfassade – inzwischen ein „Selfy-Renner" – wurde 1986 und 1988 bemalt.
1990 erhielten sie, mit Unterstützung des Künstlers Adolf Frohner, den Oskar-Kokoschka-Preis für Verdienste um die zeitgenössische Kunst. Ganz wenige Österreicher*innen haben bisher diese Auszeichnung bekommen.
Tourneen in Europa, den USA und Japan erweiterten das Image der Künstler aus Gugging, zu denen neben Johann Hauser, Oswald Tschirtner und August Walla noch etwa Philipp Schöpke, Franz Kernbeis, Johann Fischer, Johann Korec, Johann Garber und Heinrich Reisenbauer gehörten. Das *Haus der Künstler* war von den Künstlern inzwischen außen bemalt worden und die Fassaden zu beliebten Anziehungspunkten der Besucher geworden. August Walla machte aus seinem Zimmer die „Gugginger Sixtina", einen Raum, der an allen Wänden voll mehrschichtig bemalt ist und seine Götterwelt und Philosophie zeigt. Da Walla 2001 verstarb, ist es heute möglich, dieses einzigartige Gesamtkunstwerk geführt zu besichtigen.

Galerie
Die eigene *galerie gugging – nina katschnig*, bis heute im Besitz der Künstler*innen selbst, vertritt ihre Kunst vor Ort, auf Messen und mit Partnern weltweit. Ein benachbartes Gebäude wurde adaptiert und 2005 konnten die Künstler*innen dort ihre eigenen Verkaufsausstellungen zeigen. Seit dem Jahr 2000 wird sie von Nina Katschnig erfolgreich geleitet und ist finanzielle Quelle der Künstler*innen. Die Werke kamen über die Galerie weltweit in bedeutende öffentliche und private Sammlungen. Jede Künstlerin*jeder Künstler hat einen branchenüblichen Vertrag mit seiner Galerie, deren Mitbesitzer*in er*sie ist, und verdient auf diese Weise sein Einkommen. Die Galerie selbst vertritt neben den Werken Gugginger Kunst auch mehrere internationale Art Brut-Künstler*innen, Self-Taught Artists und Autodidakt*innen, ebenso wie auch Künstler*innen des *atelier gugging*.

museum gugging
2006 wurde ein eigenes Museum der Künstler*innen aus Gugging eröffnet, das ihre Werke in großen Retrospektiven zeigt, aber auch andere internationale Künstler*innen und ganze Sammlungen präsentiert. Das Haus stellt einen der bedeutendsten Orte für Art Brut weltweit dar und hat vorgeführt, dass diese Kunst die gleiche Daseinsberechtigung wie alle

anderen Kunstrichtungen hat. Während der ersten drei Jahre wurde es vom *Verein der Freunde des Hauses der Künstler* (ab 2022 *gugging friends*) betrieben und wurde 2009 in die *NÖ. Kulturwissenschafts-GmbH* eingegliedert. Da die Geschichte der Künstler aus Gugging schon sechs Jahrzehnte anhält, sind einige der Künstler*innen schon verstorben und es sind jüngere Künstler*innen nachgekommen, die zeigen, dass die Art Brut lebt wie eh und je. Günther Schützenhöfer, Leonhard Fink, Laila Bachtiar, Jürgen Tauscher und etwa Helmuth Hladisch zeigen ihre bildlichen Kreationen in Gugging wie in New York City oder Paris und Tokio.

Es gibt zwei häufige Fragen, die im Zusammenhang mit den Künstler*innen aus Gugging immer wieder auftauchen, eine davon betrifft die Genderproblematik. Es gibt weniger Frauen als Männer in Gugging. Anfangs in den 1960er-Jahren war das dadurch begründet, dass Leo Navratil Vorstand einer Männerabteilung war. Später bis nach der Jahrtausendwende waren die noch primitiven sanitären Einrichtungen im Wohnbereich des Hauses der Künstler nur für Männer ausgerichtet. Dies wurde vor fünfzehn Jahren behoben und eine Frau konnte ins Haus einziehen. Aber generell ist die Anzahl der Frauen in der Art Brut-Welt viel geringer als jene der Männer. Tatsache ist, dass wir immer künstlerisch talentierte Frauen suchen und auch in den Ausstellungen im Museum Gugging mehr Werke von Frauen gezeigt werden, als ihre Zahl im Verhältnis zu ihren männlichen Kollegen ist.

Eines der romantischen Märchen ist auch, dass Medikamente generell zu einer Verringerung der Kreativität führen. Dies war in der Anfangszeit der Psychopharmaka-Ära so, ist es aber nicht mehr. Generell verhält es sich mit Medikamenten wie mit einem Messer. Man kann damit einen Menschen umbringen oder man kann ein Stück Brot schneiden. Wer mit seinem Werkzeug gut vertraut ist und damit sensibel umgehen kann, wird damit Gutes tun. Im Falle Johann Hausers konnte gezeigt werden, dass Medikamente ihm zu einem lebenswerten Leben verhalfen, in dem er seine künstlerischen Fähigkeiten ebenso ausleben konnte, wie in der Zeit, in der er von einer Krankheit geplagt wurde.

Die Entwicklung Guggings aus einer psychiatrischen Anstalt zum Kulturzentrum und die Karriere von Menschen aus der Psychiatrie zu angesehenen Künstler*innen haben auch die Sicht der Gesellschaft auf diese Gruppe von Personen verändert. Das Image wurde sozial dadurch gehoben, dass nun diese die Geber und nicht Almosenbezieher waren. In Einzelfällen spielt dabei auch der Wert der Werke eine Rolle. Wenn ein Museum oder private Sammler*innen ein bedeutendes Werk von Hauser oder Walla z. B. um € 100.000.- kaufen wollen, geht es nur mehr um den Kunst- oder fiktiven Anlagewert. Soziale Kriterien wie „kaufen wir den Armen etwas ab“, die gut gemeint sein können, aber das Selbstverständnis dieser Personen nicht unterstützen, werden ersetzt durch Integration in eine Gruppe bereits anerkannter Künstler*innen, deren Werke gleich viel kosten. Das heißt auch Integration durch Leistung für die Gesellschaft, die sie auch bewundert und zu ihnen Kontakt aufnimmt.

Die jungen, noch unbekannten Talente bedürfen anfangs allerdings der Unterstützung; jene die den Sprung in eine künstlerische Karriere schaffen, geben der Gesellschaft durch ihre Werke ihre Leistung zurück. Die Gesellschaft hat inzwischen gelernt, dass Menschen mit psychischen oder intellektuellen Problemen (oder wie man sie auch fast jährlich anders benennen soll) Großes zu leisten imstande sind.

Johann Feilacher, Dr., Bildhauer, Psychiater, künstlerischer Leiter und Kurator des Museum Gugging

Literatur

Dubuffet, Jean (1991). *L'art brut préféré aux arts culturels*. Übersetzt ins Deutsche von E. Kronjäger. In J. Dubuffet, *Malerei in der Falle, Antikulturelle Positionen,* Bd. 1. Bern, Berlin: Gachnang&Springer.

Filminterview von Peter Pongratz anlässlich der Ausstellung *navratils KÜNSTLER-GÄSTEBUCH!* im museum gugging, o. schmiderer filmproduktion, 2015.

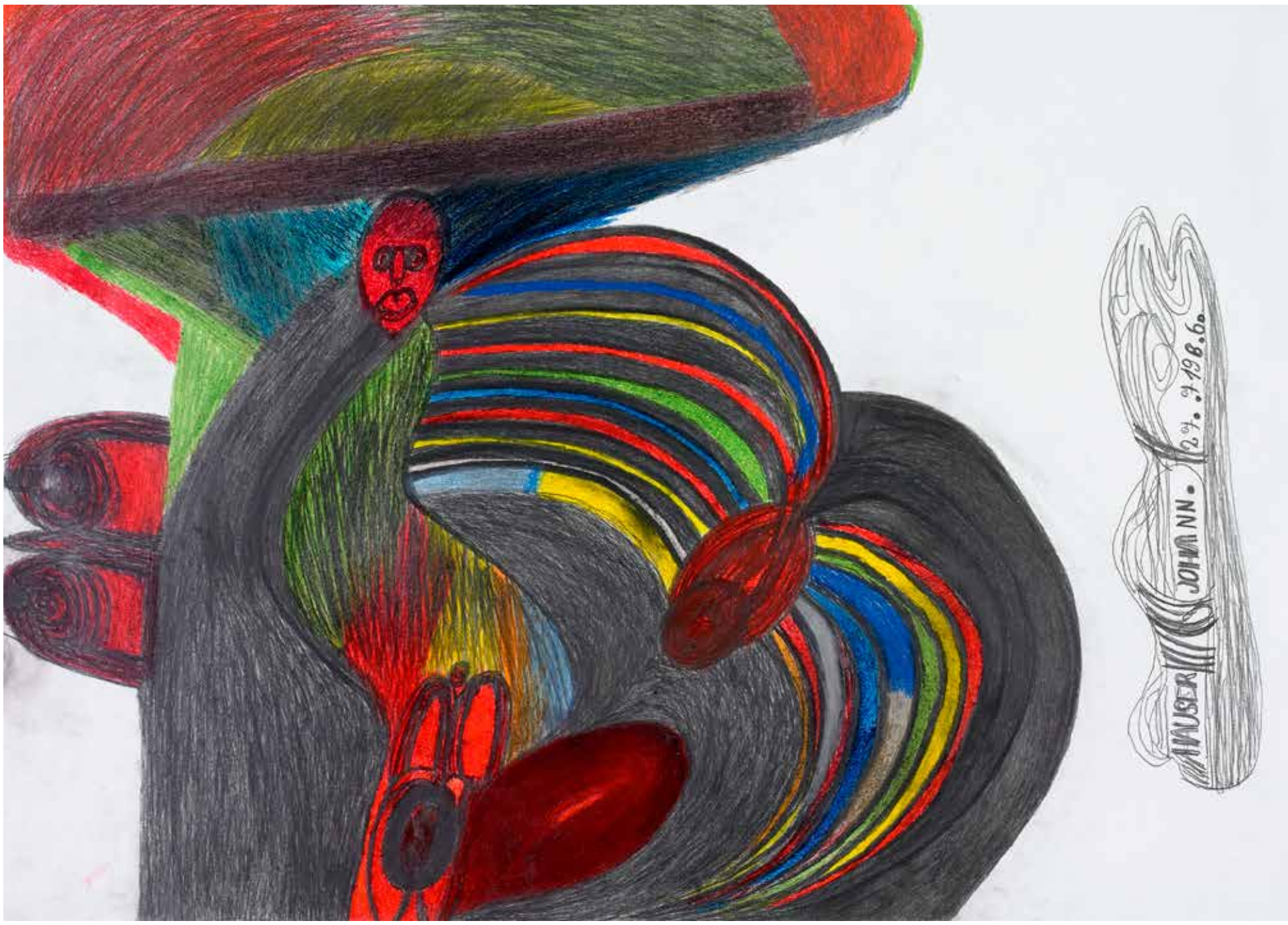
Machover, K. (1949). *Personality Projection in the Drawings of the Human Figure.* Springfield, Illinois: Charles C. Thomas.

Morgenthaler, W. (1921). *Ein Geisteskranker als Künstler*. Bern: Ernst Bircher Verlag.

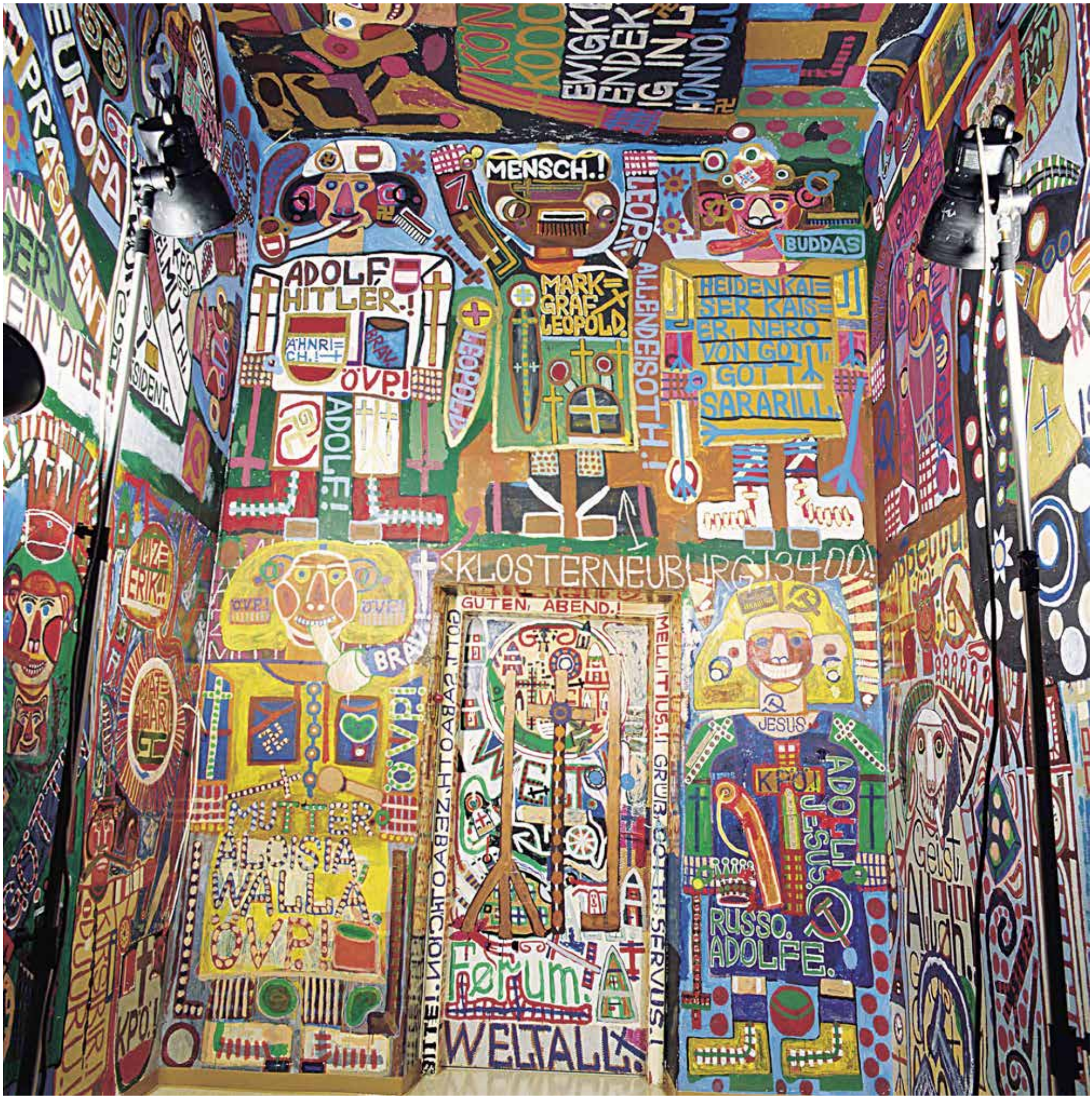
Navratil, L. (1965). *Schizophrenie und Kunst.* München: DTV.

Prinzhorn, H. (1922). *Die Bildnerei der Geisteskranken*. Heidelberg: Springer.

Réja, M. (1907). *L'Art chez le Fous,* Paris. In Ch. Eissing-Christophersen & D. Le Parc (Hrsg.), *Die Kunst bei den Verrückten.* Wien, New York: Springer.



Johann Hauser, Frau mit Hut, 1986, 73 x 102 cm, Farbstifte auf Papier, Diamond Collection, Wien, © Privatstiftung-Künstler aus Gugging, Foto: J. Feilacher



August Walla, Zimmer, © Art brut KG, Foto: J. Feilacher

KUNST IN DER GRUNDSCHULE – EIN PLÄDOYER

Was ist Kunst? Und warum braucht es eine Auseinandersetzung mit dem Thema bereits in der Grundschule? Auf die Suche nach Antworten machte sich Simone L. Gahleitner.

Die Definition dessen, was Kunst ist, bedeutet oder welcher Wert ihr beigemessen wird, unterliegt immer wieder einer Veränderung. Beispielsweise hätte das eine oder andere zeitgenössische Werk vor 100 Jahren noch kein Interesse bei den betrachtenden Personen geweckt oder wäre gar auf Unverständnis gestoßen. Auch im Hier und Jetzt kann diese Reaktion bei der Rezeption von Kunst auftreten, und das ist gut so. Wichtig dabei ist in jedem Fall ein Diskurs darüber.

Eines kann jedoch klar festgestellt werden: Die Kunst ist vielfältig, und ebenso facettenreich wird der Begriff verwendet. Die Kunst des Zuhörens, die Kunst der Sprache, die Kunst des Betrachtens, … diese Auflistung könnte fast endlos fortgeführt werden … oder konkreter: Musik; Literatur; Darstellende und Bildende Kunst. Eine Auseinandersetzung scheint in jedem Fall, da wie dort, wichtig zu sein. Denn nur, wenn man über etwas Bescheid weiß, Kenntnis über etwas erlangt, kann man mitreden. Ohne dem bleibt nur ein: *Das gefällt mir.* – Möglicherweise mit der Überlegung: *Ja, das ist Kunst!*, oder: *Es gefällt mir nicht*. – Einhergehend mit dem Gedanken: *Das kann dann auch keine Kunst sein.*

Unter dem Motto „Ist das Kunst oder kann das weg?“ – diese Frage wird gerne in Zusammenhang mit Beuys Fettecke kolportiert – wurde bereits das eine oder andere Kunstwerk im musealen Raum von einer Reinigungskraft einfach weggewischt oder kurzerhand von einer beliebigen Person aufgrund von Nichtbeachtung oder Unkenntnis zerstört. Und, mal ehrlich: Nicht nur bei manch einer Kreisverkehrsgestaltung hat sich bei dem einen oder der anderen möglicherweise diese Frage bereits einmal aufgedrängt. Doch um mitreden zu können, braucht es eine Auseinandersetzung mit dem Thema *Kunst*, und diese kann, nach Ansicht der Autorin, gar nicht früh genug beginnen.

In diesem Zusammenhang spricht Aissen-Crewett (2007) von einem *Verständnis* für Kunst und meint damit einen persönlichen Bezug herstellen und ein Aufgeschlossen-Sein gegenüber der Bildenden Kunst.

Vincent (6) meint beispielsweise auf die Frage, was Kunst sei: *Wenn man etwas malt. Wenn man im Museum ist und wenn man halt Dinge bastelt. Ich kenne auch Künstler, die heißen Leonardo da Vinci und Andy Warhol und die machen Kunst.*

Emilia (8) antwortet darauf: *Wenn du etwas malst. Zum Beispiel, Musik ist auch Kunst, obwohl du da etwas mit Instrumenten machst, aber trotzdem ist das Kunst. Und wenn du ins Museum gehst, kannst du da auch viele Kunstsachen sehen.*

Abb. Farbstiftzeichnung von Hanna (6), inspiriert durch einige Werke der japanischen Künstlerin Yayoi Kusama, Foto: Simone Gahleitner

Und für Leo (10) bedeutet Kunst: *Malen und so Graffitis sprayen … wenn man etwas Kunstvolles baut, wie ein Haus oder so oder aus Lego. … Kunst sieht auch schön aus.*

Ästhetische Erfahrungen betreffen die gesamte Persönlichkeit. Um solche entwickeln zu können, bedarf es unter anderem einer Wahrnehmungsschulung. Diese Erfahrungen im Zusammenhang mit Rezeption von und Dialog über Kunst und Alltagskultur sowie durch eigene bildnerische Auseinandersetzungen zu sammeln, ist ein wesentliches Anliegen des BE-Unterrichts (Aissen-Crewett, 2007; Kirchner, 2013; Lehrplan VS/Bildnerische Erziehung).

Die Grundschule leistet einen Beitrag zur kulturellen Bildung, „[…], wenn Aufmerksamkeit und Neugier geweckt, Widerstand und Irritation erzeugt, Genuss und Sinnhaftigkeit in Aussicht gestellt werden“ (Kirchner, 2013, S. 11).

Somit lassen Sie uns dafür Sorge tragen, dass der Funke für dieses Unterrichtsfach von der Lehrperson auf die Lernenden überspringt, dass die Schüler*innen im BE-Unterricht ihrem Bedürfnis sich auszudrücken nachkommen können, und sie aufgrund von einer Offenheit gegenüber Kunstwerken diesen einen Sinn beimessen. So wird Kunst interessant und eine Auseinandersetzung damit sowie in weiterer Folge ein Verständnis für Kunst möglich.

Oftmals sieht man in Schulhausgängen beispielsweise sogenannte Nachbilder (d. h. eigene Schüler*innen-Arbeiten inspiriert durch Werke von bekannten Künstler*innen, z. B. zu Arbeiten von Paul Klee oder Vincent van Gogh. Natürlich sind z. B. auch solche von Wassily Kandinsky, Joan Miró, Gabriele Münter oder Henry Moore für diese Altersgruppe geeignet. Zudem sind in vielen Schulen häufig lediglich zweidimensionale Arbeiten von Kindern ausgestellt. Wünschenswert ist darüber hinaus die Thematisierung von bzw. die handelnde Auseinandersetzung mit dreidimensionalen Werken. Auf den Punkt gebracht: Für Schüler*innen der Grundschule eignet sich v. a. abstrakte oder abstrahierte Kunst – neben den vorhin erwähnten Künstler*innenpersönlichkeiten der Moderne auch zeitgenössische Kunst (z. B. Georg Baselitz, Jonathan Borofsky, Tony Cragg, Antony Gormley, Yayoi Kusama, Gerhard Richter).

Im Rahmen des Primarstufen-Lehramtsstudiums im Fachbereich *Bildnerische Erziehung* setzen sich die Studierenden mit aktueller Kunst auseinander. Denn nur, wenn angehende Lehrpersonen neben ihrem bekannten Repertoire „Hundertwasser, van Gogh und Picasso“ auch weitere Persönlichkeiten und deren Werke aus dem Bereich der Bildenden Kunst kennenlernen, werden sie diese später im eigenen Unterricht zum Thema machen und somit das Wissen der Schüler*innen im Bereich der Bildenden Kunst erweitern können. Andernfalls verharrt der BE-Unterricht bei den ewig gleichen, altbekannten Künstlern.

Entwickelt sich bei den Lernenden ein Verständnis für Kunst bereits in der Grundschule, kann sich dieses mit zunehmendem Alter weiterentwickeln und vertiefen, und nicht zuletzt wird das Zur-Sprache-Bringen einer *kenntnisreichen Präferenz* (Aissen-Crewett, 2007, S. 109) ganz alltäglich.

Dass Kunst in jedem Fall in der Grundschule einen Stellenwert haben soll, wird ab dem kommenden Schuljahr auch in der Bezeichnung des Unterrichtsgegenstandes *Bildnerische Erziehung* (BE) sichtbar. Denn ab dem Schuljahr 2023/24 gelten für die österreichischen Volks-, Mittelschulen und die AHS-Unterstufen neue Lehrpläne. Damit einher geht u. a. eine Bezeichnungsänderung einzelner Unterrichtsgegenstände. Für das Unterrichtsfach BE wurde im Frühjahr 2019 beim BMBWF seitens des Bundesvorstandes des BÖKWE (Berufsverband österreichischer Kunst- und Werkerzieher*innen) folgende Bezeichnung als Vorschlag eingereicht: *Kunst und Gestaltung*. Lt. des zuständiges Bundesministeriums befinden sich die entsprechenden Gesetzespassagen derzeit in Vorbereitung für die Begutachtung der Änderungen im Schul-Organisationsgesetz, mit dem die Gegenstandsbezeichnungen geändert werden sollen.

Simone Lucia Gahleitner
Mag.ª, BEd, Professorin an der Pädagogischen Hochschule OÖ für Bildnerische Erziehung in der Elementar- und Primarstufenpädagogik

Abb. Farbstiftzeichnung von Franzi (8), inspiriert durch einige Werke der japanischen Künstlerin Yayoi Kusama, Foto: Simone Gahleitner

Foto: pixabay.com, (abgerufen am: 27.09.2021). Abstrakte Kunst oder abbröckelnde Graffiti-Wand?

Literatur

Aissen-Crewett, M. (2007). *Kunstunterricht in der Grundschule*. Braunschweig: Westermann. Druck, A. 7.

Bundesministerium für Bildung, Wissenschaft und Forschung (2021). abgerufen am: 15.07.2021 unter https://www.bmbwf.gv.at/Themen/schule/schulpraxis/lp/lp_vs.html.

Kirchner, C. (2013). *Kunstunterricht in der Grundschule.* Berlin: Cornelsen.

PERSPEKTIVEN AUF EINE INKLUSIVE KUNSTPÄDAGOGIK AM BEISPIEL DER PH OÖ

von Regina Altmann

Inklusion als Querschnittsfeld

Inklusion ist aktuell als Kernpunkt pädagogischer Entscheidungen und des professionellen Selbstverständnisses sowohl für die Elementarpädagogik als auch für die Primar- und Sekundarstufe von großer Bedeutung.

Die Fähigkeit und die Bereitschaft zum inklusiven, pädagogischen Handeln zählen zu den Basiskompetenzen, welche in der pädagogischen Ausbildung an den Hochschulen als Querschnittqualifikation in allen Fächern angestrebt werden. Die Ausbildung unserer künftigen Pädagog*innen muss also neben den fachlichen Ansprüchen auch den Grundlagen einer inklusiven Didaktik unter Berücksichtigung von Individualität und Gemeinsamkeit entsprechen, sie in ihrem Umgang mit Heterogenität stärken und ihre inklusionsaffine Einstellung fördern. Das bedarf einer Implementierung inklusiver Aspekte und Handlungsräume auf erziehungswissenschaftlicher, fachwissenschaftlicher und fachdidaktischer Ebene.

Inklusion und Kunstpädagogik

Was bedeutet dies für die Kunstpädagogik in der pädagogischen Ausbildung?

Die professionelle inklusive Kunstpädagogik kann ihre Aufgaben längst nicht mehr in der bloßen Vermittlung formal-ästhetischer Inhalte sehen, sondern muss sich den aktuellen Herausforderungen stellen.

In den letzten Jahrzehnten wurden zunehmend interessante Diskurse über bereits erprobte subjektorientierte und sonder- bzw. heilpädagogische Ansätze der Kunstrezeption und -produktion eröffnet. Auf dem Feld der inklusiven Kunstpädagogik zeigt sich jedoch ein dringender Bedarf an weiterführenden Konzepten und einer daran anknüpfenden Forschung.

Michaela Kaiser veröffentlichte 2019 eine Studie, welche die inklusionsrelevante Dimension von Überzeugungen der Studierenden hervorhebt. Demnach wurde aufgezeigt, „dass Überzeugungen biografisch determiniert und identitätsstiftend sind, der Strukturierung und Steuerung des Wissenserwerbs dienen und handlungsleitend sind“ (Kaiser, S. 105).

An diese Studie anknüpfend stellt sich die Frage, wie ästhetische Bildung das Verständnis und die Offenheit für Vielfalt bei den angehenden Pädagog*innen fördern kann.

Kunstpädagogik ist durch die Vielfalt der Ausdrucksformen künstlerisch-ästhetischen Schaffens und deren Lesarten per se ein Übungsfeld für unseren Umgang mit Vieldeutigkeit und Konvergenz als auch mit Unbestimmtheit.

Sie nützt Bilder als Ankerpunkte für wertvolle kunstpädagogisch geleitete Diskussionen, stellt unsere Seh- und Denkgewohnheiten in Frage und fordert uns ständig heraus, den eigenen Standpunkt in Frage zu stellen, um neue Sichtweisen zu entwickeln. Die Auseinandersetzung mit unserem Weltbild außerhalb des erklär- bzw. klassifizierbaren Rahmens führt in einem wichtigen Lernprozess in der Phase der Verunsicherung zu einem neuen, urteilsfreien Umgang mit Fragen, sodass diese Fragen ohne den Anspruch auf eine allgemeingültige Antwort als offene Gestalten stehen bleiben dürfen.

Die zeitgemäße, inklusiv orientierte künstlerische Bildung fördert als Fortsetzung des erweiterten Kunstbegriffs nach Beuys und dem Konzept der „sozialen Plastik“ die selbstverantwortliche, partizipative Mitgestaltung unserer Gesellschaft über das Medium Kunst unter einem neuen Verständnis von Toleranz und Wertschätzung des anderen. Im Sinne der „egalitären Differenz“ bei gleichzeitiger Anerkennung von Gleichheit und Differenz (vgl. Honneth, 1992) zielt sie auf die Förderung einer Kultur der Akzeptanz ab und verzichtet auf das Konstrukt von Normalität und Abweichung zugunsten einer universellen Anerkennung von gesellschaftlicher Vielfalt und Teilhabegerechtigkeit mit dem Fokus auf selbstbestimmtes Handeln.

Das setzt ein immer bewegliches pädagogisches Verständnis der Lehrenden voraus, mit der Bereitschaft, den Blick durch die „imaginäre Linse“ (Silverman, 1997) auf sich selbst und die Welt immer wieder zu reflektieren und entsprechend neu auszurichten.

Inklusive Ansätze in der künstlerischen Ausbildung der Primarstufenpädagog*innen an der PH OÖ

Die inklusive künstlerische Bildung der Primarstufenausbildung an der PH OÖ wurzelt in einem wertschätzenden Blick auf die Studierenden samt ihren individuellen Bedürfnissen und Prägungen und ist auf die Sensibilisierung der Wahrnehmung durch Wahrnehmungsübungen und Methoden der ästhetischen Feldforschung am Schnittpunkt zwischen Kunst, Wahrnehmung und Forschung ausgerichtet.

Wichtig in der Ausbildung unserer Pädagog*innen erscheint mir das Schaffen inklusionsorientierter Handlungsräume für ein projektorientiertes, offenes Mit- und Voneinander-Lernen und die Auseinandersetzung mit sich selbst und der Welt auf der Basis einer kritischen Reflexion der eigenen und gesellschaftlich vorherrschenden Wert- und Normvorstellungen.

Aufgabenstellungen oder Impulse sollen das ästhetische Erleben mit allen Sinnen, das In-der-Welt-Sein anregen. Mittels verschiedenster experimenteller Techniken und Verfahren können sich die Studierenden auf individuelle Weise mit sich selbst und dem In-der-Welt-Sein auseinandersetzen. Dabei steht der Verzicht auf vorgegebene Lösungswege zugunsten ergebnisoffener Gestaltungs- und Lernprozesse im Vordergrund, um eine Suche nach eigenen Lösungen zu ermöglichen.

Sichtwechsel, 2019, Foto © Regina Altmann

Wechselseitige Präsentation und Reflexion sind wichtige Elemente zur Förderung der Anerkennung unterschiedlichster künstlerisch-ästhetischer Zugänge und Perspektiven.

Ausgehend von subjektiven Empfindungen, wie wir die Welt wahrnehmen, als auch von gemeinsamen ästhetischen Erfahrungen, sollen im gemeinsamen Austausch innerhalb der Lerngruppe unterschiedliche Perspektiven aufgezeigt und bewusst gemacht werden. Die Konfrontation mit neuen, fremden Sichtweisen fordert die Studierenden heraus, die eigenen Seh- und Denkgewohnheiten zu hinterfragen, mit dem Ziel, individuelle Sichtweisen als Bereicherung der Perspektivenvielfalt anzuerkennen.

Ergänzend zur künstlerischen Basisausbildung in der Primarstufenpädagogik bietet die PH OÖ den künstlerischen Schwerpunkt „KUNST.SCHAFFEN“ an, der für die Studierenden Möglichkeiten bietet, sich mittels Bildender Kunst und Theaterpädagogik mit inklusiven Themen auseinanderzusetzen.

Der Blick auf beeinträchtigte Menschen

Auch wenn der Inklusionsbegriff sich nicht auf die Anerkennung und Teilhabe von Menschen mit Beeinträchtigung bzw. besonderen Förderbedarfen beschränkt, spielen sonderpädagogische Themen aus pädagogischer, philosophischer und gesellschaftspolitischer Sicht weiterhin eine wichtige Rolle. Um auch Menschen mit besonderen Bedarfen gerecht zu werden, müssen die Studierenden im Sinne einer reflexiven, inklusionsorientierten Ausbildung auf die besonderen Bedürfnisse dieser Menschen und auf Möglichkeiten und Grenzen ihrer Förderung vorbereitet werden.

Ziele der Inklusion sind auch die Teilhabe von allen Menschen am kulturellen Leben durch die Abschaffung von Barrieren sowie die Akzeptanz und Anerkennung von Kulturproduktionen beeinträchtigter Menschen bzw. Kunst, die sich mit dem Anderssein beschäftigt.

Art Brut/Außenseiterkunst
In der kritischen Auseinandersetzung mit Kunst im Kontext der Inklusionsdebatte werden auch die Begrifflichkeiten Art Brut/Außenseiterkunst/Outsider Art anhand von Beispielen in Form von offenen Fragen diskutiert, um ausgrenzende Kategorisierungen bewusst zu machen und neue Begriffe zur Verortung der Kunst von Laien, Einzelgänger*innen, Menschen mit körperlicher, geistiger oder psychischer Beeinträchtigung anzudenken.
Im Zusammenhang mit dem Thema fanden bereits mehrmals Exkursionen in das „Haus der Künstler*innen" in Gugging statt, wo die Studierenden in Workshops und Führungen und im persönlichen Gespräch mit den Künstler*innen vor Ort ihr Bild vom Anderssein erweitern konnten.

Die Weiterentwicklung des Curriculums in der Aus-, Fort- und Weiterbildung von Pädagog*innen im Begegnungsraum zwischen Kunst und Inklusion erscheint mir als wichtige Voraussetzung für das Gelingen einer inklusiven Schule.
An dieser Stelle möchte ich hier ein von mir entwickeltes Wahlfach an der Schnittstelle zwischen Kunst und Inklusion erwähnen:

„Das inklusive Kunstprojekt mit beeinträchtigten Menschen" an der PH OÖ
Ergänzend zur regulären Ausbildung und zum künstlerischen Schwerpunkt „KUNST.SCHAFFEN" sollte mit diesem Wahlfach ein lebensnahes, inklusives Lernfeld geschaffen werden, das neue Denkräume zwischen Inklusion und künstlerischer Bildung eröffnet.

Das beim Ars Docendi 2020 prämierte Konzept fand erstmalig 2012 in Kooperation mit dem Malatelier St. Pius statt und wurde in den nächsten Jahren in weiterentwickelter Form gemeinsam mit verschiedenen außerschulischen Institutionen umgesetzt.

Das Konzept basiert auf einem prozessorientierten, forschenden, reflektierenden Lernen und der künstlerischen Projektrealisierung mit Fokus auf die gemeinsame Arbeit auf Augenhöhe zwischen den Studierenden und den beeinträchtigten Menschen.

Durch ein gemeinsames Arbeiten an einem gemeinsamen Ziel (eine Ausstellung inszenierter Fotografie und eine künstlerisch-ästhetische (Tanz-)Performance) steht die Anerkennung von individuellen Potenzialen in Hinblick auf ein wechselseitiges Lernen in der heterogenen Gemeinschaft im Vordergrund.

Hier finden Sie die einzelnen Projektbeschreibungen, Fotos, Videos und Feedback zu den Projekten:
https://www.reginaaltmann.com/inklusives-kunstprojekt

„Niemand muss perfekt sein, sondern es soll ein Miteinander sein, das ist für mich seit diesen Tagen gelebte Inklusion." Zitat Studentin B.

Regina Altmann
Prof.in, Mag.a, BEd, Professorin an der PH OÖ für Bildnerische Erziehung in der Elementar- und Primarstufenpädagogik mit einem Fokus auf Inklusiver Bildung

Literatur

Blohm, M., Brenne, A. & Hornäk, S. (2018). *Irgendwie anders. Inklusionsaspekte in den künstlerischen Fächern und der ästhetischen Bildung.* Hannover: fabrico-verlag.

Honneth, A. (1992). *Kampf um Anerkennung. Zur moralischen Grammatik sozialer Konflikte.* Frankfurt: Suhrkamp.

Kaiser, M. (2019). *Kunstpädagogik im Spannungsfeld von Inklusion und Exklusion.* Oberhausen: ATHENA.

Reich, K. (2012). *Inklusion und Bildungsgerechtigkeit.* Weinheim: Beltz.

Silverman, K. (1997). *Dem Blickregime begegnen.* Übersetzt von Natascha Noack und Roger M. Buergel. In C. Kravagna (Hrsg.), *Privileg Blick. Kritik der visuellen Kultur* (S. 41–64). Berlin: Edition ID-Archiv.

Uhlig, B. (2005). *Kunstrezeption in der Grundschule*. München: Kopaed.

Malaria, 2020, Foto © Regina Altmann

DIE SPRACHE, DIE WIR SPRECHEN, WENN WIR ÜBER KUNST SPRECHEN

Reinhold Rebhandl im Gespräch mit Martin Hochleitner

RR: Deine Vorlesungen in Linz zwischen 2008 und 2017 waren von der Auseinandersetzung mit der Kunst der letzten 40 Jahre, der Analyse der entsprechenden Diskurse und der im Theoriekontext verwendeten Sprache geprägt.
Wie würdest du die Entwicklungen in der Kunst der vergangenen Jahrzehnte beschreiben, zusammenfassen, einordnen und charakterisieren?

MH: Ich finde es gut, dass du von Entwicklungen und nicht Entwicklung sprichst. Denn tatsächlich gibt es – nicht nur seit 1980 – eine Vielzahl an Entwicklungen und damit auch Erzählungen über Kunst. Ebenso Perspektiven, mit denen wir auf Kunst reagieren. Ich glaube, dass dieses Bewusstsein auch eine der fundamentalsten Erkenntnisse in Bezug auf die Kunst der letzten Jahrzehnte beschreiben kann. Und diese Erkenntnis ist eben auch ganz stark durch die Kunst und die mit ihr verbundenen Diskurse befördert worden. Gerade seit den 1990er-Jahren konnten wir beobachten, dass immer reflexiver, analytischer, politischer, interdisziplinärer und systemischer künstlerisch gearbeitet wurde und damit auch die Theoriebildung neues Terrain beschritt. Gleichzeitig nahmen natürlich auch Diskurse Einfluss auf die Kunst. Ich meine damit Theorien aus dem Feld der Soziologie. Ebenso aus der Geschlechterforschung und der postkolonialen Theorie.
Natürlich gab es in den letzten Jahren aber auch Trends – und die nächste Documenta scheint einige symptomatisch zu statuieren. Vor allem, wenn ich an die Begriffe Kosmologie und Kollektiv in Bezug auf ökonomische, ökologische, politische und soziale Modelle denke.

RR: Du sprichst die nächste Documenta an, die vom indonesischen Künstler*innenkollektiv „ruangrupa“ kuratiert wird. Im „Superkunstjahr“ 2022 finden wie schon 2017 Documenta, Manifesta und die Biennale von Venedig in einem Jahr statt. Wolfgang Ullrich, der im vorliegenden Magazin über den Autonomieverlust von Künstler*innen schreibt, hat 2017 darüber spekuliert, ob es Anzeichen eines Schismas gäbe, einer Spaltung zwischen Kunst, die am Markt und bei Sammler*innen reüssiert, und einer Kunst, die für die politische Agenda von Kurator*innen interessant ist.
Kann es sein, dass sich in diesem Kontext auch die Sprache verändert, in der über Kunst gesprochen wird, sich eine Dominanz des Inhalts gegenüber der Form entwickelt?

MH: Mir sind Theorien der Trennung eher suspekt. So auch die Idee von einer Aufspaltung der Kunst an sich. Entscheidender ist doch vielmehr, Kunst in einem System von unterschiedlichen Kontexten zu begreifen. Und jede künstlerische Arbeit funktioniert in diesen Bezugsfeldern anders. Ebenso vermittelt jeder Kontext auch spezifische Interessen und Perspektiven auf Kunst. Ich versuche, Sprache als Ausdruck dieser verschiedenen Kontexte zu verstehen. Weniger als Überformung der Kunst durch eine konstruierte Wirkmächtigkeit von Sprache. Sehr wohl ist mir aber bewusst, dass Kommunikation ein ganz wesentlicher Erfolgsfaktor für Kunst ist. Vielfach besteht da auch eine Schieflage zwischen Werk und Rezeption. Umso wichtiger erscheint mir, Sprache kritisch und analytisch zu reflektieren und Bewusstsein für ihre Abhängigkeit von Kontexten zu schaffen.

RR: Erlaubt das Narrativ der Kunstentwicklung seit den 1950er-Jahren trotz aller Unschärfen eine Gliederung in Dekaden – dem Informel folgt in den 1960er-Jahren die Pop Art usw.? Welche (Werk-)Begriffe, „Stile“ und Erscheinungsformen würden diese kunsthistorische Erzählung in den einzelnen Dekaden seit den 1980er-Jahren kennzeichnen?

MH: In Bezug auf meine erste Antwort muss ich nochmals betonen, dass du mit dieser Frage nach dem „Narrativ der Kunstentwicklung“ eine westliche bzw. eurozentristische Perspektive fokussierst. Das ist selbstverständlich möglich, auch legitim und tatsächlich kann man diese kanonisierte Erzählung seit den 1950er-Jahren auch problemlos fortschreiben. Dann wird man in den 1980er-Jahren mit der Postmoderne starten und vom Neoexpressionismus sprechen. Anschließend von der Medienreflexion und im Laufe der 1990er-Jahre von der institutionskritischen Kunst sowie von künstlerischen Praktiken, die sich immer mehr als Dienstleistung verstanden. Wir werden uns über viele rechercheorientierte Konzepte austauschen, die das Phänomen der Referenzkunst in den frühen Nullerjahren beförderten, und schließlich auf Kunst als multiple und interdisziplinäre Verhandlungsform stoßen. Ganz abgesehen von zahlreichen Phänomenen, die wie der Aufstieg der Fotografie, die Vielzahl an modellierten Wirklichkeiten und die Diskussionen über künstliche Intelligenz in den letzten Jahren zu fassen waren. Aber nochmals: Das ist nur eine Erzählung und in Bezug auf transnationale Konzepte ist sie durchaus auch problematisch.

RR: Mit der Kunst verändert sich auch die Sprache, mit der über sie gesprochen und geschrieben wird. Welche speziellen Begriffe kamen in den letzten Jahrzehnten in Mode und verschwanden einige Zeit später wieder aus dem Kunstdiskurs? Welche Begriffe dürfen zurzeit quasi in keiner Eröffnungsrede fehlen?

MH: Grundsätzlich hat jede Gegenwart auch ihre Spuren in der Sprache über Kunst hinterlassen. Exemplarisch sieht man das im Laufe der 1990er-Jahre und der immer stärkeren digitalen Durchdringung unseres Lebens. Da wurde es ganz selbstverständlich, dass man Kunst als Betriebssystem bezeichnete, Ausstellungsarchitektur als Display und wir uns alle vernetzten. Heute kursieren sehr viele Begriffe aus anderen Kontexten, Disziplinen und Forschungsgebieten im Kunstdiskurs. Einerseits als Ausdruck, dass Kunst diese Themen aufgreift. Andererseits als Ergebnis einer interdisziplinären Kunsttheorie. Worte und Begriffe machen diese Phänomene sichtbar und erscheinen mir deshalb auch so wichtig zu sein. Aber nicht im Sinne einer bloßen Verwendung bei einer Eröffnungsrede. Wir müssen sie vielmehr erklären und in ihrer Bedeutung vermitteln. Sonst wird das Sprechen über Kunst nicht mehr verstanden.

RR: Ich schließe hier gleich mit zwei Fragen an: Sprechen und Schreiben über Kunst sind Äußerungen diskursiven Handelns und wesentliche Kompetenzen von Kunstlehrer*innen. Von vielen Menschen abseits des Kunstbetriebs, Erwachsenen und Jugendlichen, wird nicht nur die Sprache im Kunstdiskurs, sondern auch der Kunstbetrieb selbst als elitär wahrgenommen.
Bedarf es hier abseits der Sprache der wissenden Expert*innen einer „leichten“ Sprache des Vermittelns, sowohl was die museale Präsentation als auch die schulische Reflexion von Kunst betrifft? Wie kann dem Vorwurf, der Kunstbetrieb sei elitär und abgehoben, begegnet werden?

MH: Ich möchte hier sehr aus der Praxis antworten. Im Salzburg Museum arbeiten wir intensiv an den Themen Inklusion und Barrierefreiheit. Leichte Sprache ist da ein wichtiges Thema. Und es ist nicht einfach, in Leichter Sprache teils komplexe Inhalte der zeitgenössischen Kunst verständlich zu vermitteln. Denn es verlangt, von jeglicher Fachsprache abzurücken und auf eine spezifische Terminologie zu verzichten. Diese Vorgaben machen deutlich, wie sehr die Sprache über Kunst mit signifikanten Worten und Begriffen verbunden ist und wie viele Vorstellungen, Inhalte und Bedeutungen der Kunst mit einem eigenen Vokabular einhergehen.
Die gegenteilige Entwicklung zu einer elitären Wirkung von Sprache bedaure ich sehr. Das muss uns bewusst sein, wenn wir selbst über Kunst sprechen oder schreiben. Sonst wird weder die Sprache noch die Kunst verstanden. Das kann nicht in unserem Interesse sein. Wir müssen verständlich bleiben und uns unserer Sprache bewusst sein. Das ist letztlich auch das Hauptanliegen des Buches.

RR: Du schreibst in deinem Buch, dass sich in den letzten Jahrzehnten auch im Kunstbetrieb politisch korrektes Handeln und Sprechen etabliert hätte.
Sehen wir in der gegenwärtigen Kunst ein höheres Maß an politischer Korrektheit und sind Tabubrüche somit Teil der Kunstgeschichte? Welche spontanen Gedanken verbindest du mit dem „Triumph des Primitivismus“, dem (Unter-) Titel der aktuellen Modigliani-Ausstellung in der Albertina?

MH: Tatsächlich ist der Sprachgebrauch im Kontext der zeitgenössischen Kunst in hohem Maß politisch korrekt. Auch ist die Sprache antidiskriminierend, geschlechtergerecht und sensibel gegenüber Abstammung und Ethnie sowie Minderheiten. Die Sprache beweist damit sowohl ihre hohe Sensibilität für gesellschaftliche Tendenzen als auch ihre rasche Reaktionsfähigkeit auf Entwicklungen, die nicht zuletzt auch durch das Sensorium von Künstler*innen früh erkannt und bearbeitet werden. Tabubrüche sehe ich in der Kunst eher als Sichtbarmachung von Tabubrüchen in der Gesellschaft.
Zum aktuellen Titel der Ausstellung in der Albertina. Ich habe sie noch nicht gesehen. Gleiches gilt für den Katalog. Somit möchte ich aus der Ferne keinen Kommentar formulieren. Ich hoffe nur, dass im Rahmen der Ausstellung auch eine Problemgeschichte des Begriffs „Primitivismus“ vorgestellt wird. Denn seine Verwendung im 20. Jahrhundert ist noch eng mit Folgen des Kolonialismus verbunden und sah die europäische Avantgarde „von der Kunst der Primitiven“ angeregt. Diese Erzählung muss natürlich heute einem Publikum kritisch erläutert werden. Und alleine aus der Geschichte, wie sich zu diesem Thema seit den 1990er-Jahren eine Problemgeschichte entwickelte, kann viel Verständnis für unser heutiges Sprechen und Denken über Kunst und ihre Geschichte entstehen.

Martin Hochleitner
Dr., Direktor „Salzburg Museum“ (seit 2012), 2000 bis 2012 Leiter der Landesgalerie Linz, Lehrtätigkeiten an Universitäten in Wien und Kiel, Universitätsprofessor für Kunstgeschichte (2008–2017) und Leiter des Instituts für Bildende Kunst und Kulturwissenschaften (2009–2015) an der Kunstuniversität Linz

Literatur

Hochleitner, M. (2021). *Die Sprache, die wir sprechen, wenn wir über Kunst sprechen*. Salzburg: Anton Pustet.

PERSPEKTIVENWECHSEL

Reinhold Rebhandl im Gespräch mit Christian Kravagna

RR: Du bist jetzt seit mehr als 12 Jahren Professor für „Postcolonial Studies" an der Akademie der bildenden Künste in Wien. Wo liegen die Forschungsschwerpunkte des Instituts und was begründet als Kunsthistoriker dein persönliches Interesse an postkolonialen Fragestellungen?

CK: Meine Beschäftigung mit postkolonialen Fragen stammt aus den 1990er-Jahren, als wir uns auch als Kunsthistoriker*innen bzw. Kritiker*innen mit Fragen der Migration, der neuen Rechten und der sogenannten „Ausländerfeindlichkeit“ befassen mussten, für die es noch nicht die Bezeichnung „Rassismus“ gab, die im politischen und medialen Diskurs für die Nazis, das südafrikanische Apartheid-System oder die USA der Segregation reserviert war. Es ist jetzt schon lange her, aber damals musste in der Kunsttheorie, wie auch in anderen Disziplinen, gefragt werden, wie wir damit umgehen, dass wir das „Fremde“ über ein neues europäisches Grenzregime ausgrenzen, während wir gleichzeitig das „Andere" auf eine exotistische Art konsumieren, wenn es zum Beispiel um afrikanische Kunst geht. Mein eigener Zugang zu postkolonialen Fragen hat sich genau darauf bezogen: Was müssen wir über unsere Geschichte wissen, unsere Beteiligung an dem europäischen kolonialen Projekt und die Rolle der Kunst, der Ästhetik, der Geschichtsschreibung und der Bildung von Kanons der modernen Kunst? Genauere Untersuchungen zu den Auswirkungen des über 500 Jahre wirksamen kolonialen Herrschaftsmodells auf gegenwärtige Lebensbedingungen, Machtverhältnisse und künstlerische Produktionsverhältnisse sind notwendige Aufgaben einer postkolonial orientierten Kultur- und Kunstwissenschaft.

RR: War in den 1990er-Jahren noch von den zahlreichen „Cultural Turns“, wie zum Beispiel dem „Postcolonial Turn“, die Rede, so findet sich in deinen Arbeiten und Vorträgen seit geraumer Zeit vermehrt die Auseinandersetzung mit Begriffen wie „Transmoderne“ und „Global Art History“.
Was kann man sich grundsätzlich darunter vorstellen und wie sieht dein persönlicher Forschungsansatz in Bezug auf die „Bearbeitung/Entwicklung“ dieser Arbeitsfelder aus?

CK: Meine Arbeiten zur Transmoderne sind tatsächlich eine Form des „Postcolonial Turn" in der Kunstgeschichte. Nachdem die westliche Kunstgeschichte und die musealen Sammlungen bis vor Kurzem eurozentrisch orientiert waren und man unter Moderne nur die europäische verstand, diskutieren neuere Ansätze neben der Kritik des Kanons die Herausforderungen der Disziplin durch Prozesse der Globalisierung und der Migration. Während die Global Art History in erster Linie eine Ausweitung des Gegenstandsbereichs der Kunstgeschichte anstrebt und dabei oft unpolitisch agiert, scheint mir eine Neubetrachtung der Kunst der Moderne im Kontext der antikolonialen und antirassistischen Bewegungen nötig. Es geht hier um die transkulturelle Dimension der Kunst und die Transformation der politischen und kulturellen Beziehungen zwischen westlichen „Zentren“ und nichtwestlichen „Peripherien“ im Laufe des 20. Jahrhunderts. Mein persönlicher Ansatz ist weniger von Fragen der Kompetenzerweiterung der Disziplin oder einer Affirmation des „Globalen“ geprägt. Vielmehr bin ich an einer befreiungspolitischen Perspektive orientiert, mit der sich die Rolle der Kunst in den Kämpfen der Dekolonisierung und der Emanzipation verstehen lässt.

RR: Dein Buch „Transmoderne“ ist laut Untertitel auch „Eine Kunstgeschichte des Kontakts“. Welche Einsichten eröffnet in diesem Zusammenhang das Motiv der Reise, sowohl bezogen auf die fernen Reisen europäischer Künstler der frühen Moderne als auch auf die vielen persönlichen Kontakte außereuropäischer Künstler*innen aus verschiedenen Ländern zum Beispiel im asiatischen Raum?

CK: Was du hier ansprichst, ist eine wichtige Frage. Das Reisemotiv ist ja für die europäische Moderne von zentraler Bedeutung. Im 19. Jahrhundert beginnt es mit den Orientreisen im Kontext des Kolonialismus, denken wir nur an Delacroix in Algerien und später Macke und Klee in Tunesien. Mit Gauguin wird die Südsee zum Topos des Exotischen, was später bei Nolde oder Pechstein weitergeführt wird, die in die deutschen Kolonien reisen, um die Kraft ihres künstlerischen Ausdrucks durch das „Ursprüngliche“ bzw. „Primitive“ zu erneuern. All diese Reisen der Euromoderne, wie wir sie kennen, sind von Projektionen auf das „Andere“ getragen, die weit davon entfernt sind, einen Austausch mit Künstler*innen in diesen Regionen auch nur anzudenken. Im Unterschied dazu entwickeln aber gleichzeitig moderne Künstler*innen in Indien, in Japan oder in Südamerika ein ausgeprägtes Interesse an professionellen Kontakten mit Künstler*innen aus anderen Teilen der Welt. Japanische Künstler werden nach Indien eingeladen, um ihre malerischen Techniken zu lehren; indische Künstler reisen nach Japan und Europa und laden z. B. 1922 das Bauhaus zu einer Ausstellung nach Kalkutta ein, in der Klee und Kandinsky neben Gaganendranath Tagore und Sunayani Devi gezeigt werden. In Fällen wie diesen geht es meist darum, avantgardistische Strömungen in verschiedenen Teilen der Welt in produktiven Kontakt zu bringen. Nicht nur um voneinander zu lernen, sondern auch um die koloniale Idee der Moderne als westlich zu überwinden. Zu reisen bedeutete in diesen antikolonialen Kontexten häufig, Plattformen zu kreieren und Allianzen zu schmieden, die dem exklusiven Konzept der westlichen Moderne entgegentreten konnten, was aus heutiger Sicht beeindruckend progressiv erscheint.

RR: Die einseitige Aneignung „ursprünglicher“ ästhetischer Praktiken durch Künstler der europäischen Moderne kann als Gegenpol zu den künstlerischen Austauschformen über kontinentale Grenzen hinweg betrachtet werden. Im New Yorker Stadtteil Harlem verlief die koloniale Grenze in den 1920er-Jahren in geografischer Nachbarschaft. Was ist damals geschehen und wie können diese Entwicklungen neu beleuchtet werden?

CK: Die New Yorker Kunstwelten der Zwischenkriegszeit waren – wie alle Bereiche der US-amerikanischen Gesellschaft – von der Politik der Segregation geprägt. Weiße und Schwarze Künstler*innen aus derselben Stadt waren selten zusammen in einer Ausstellung zu sehen. Die afroamerikanische Moderne formierte sich vor allem in Harlem, auf Grundlage der Migration aus den Südstaaten und den Antillen. Durch den Ersten Weltkrieg wurde die europäische Immigration drastisch reduziert, während die industriellen Zentren des Nordens einen großen Bedarf an Arbeitskräften hatten. Das früher weiße Harlem wurde innerhalb weniger Jahre zum kulturellen Zentrum der Schwarzen Welt – mit dem Jazz, der Literatur und den Bürgerrechtsorganisationen samt ihren panafrikanischen Verbindungen zu Afrika, Black Paris, London und den karibischen Inseln. Diese Szene war zugleich lokal und global. Die Schwarze Avantgarde existierte neben der weißen Avantgarde in der Stadt, die sich über ihr Verhältnis zum europäischen Modernismus definierte, inklusive dessen Faszination für die afrikanische Kunst. Während der „Primitivismus“ des Kubismus, Futurismus und Expressionismus auf der kolonialen Imagination europäischer Künstler*innen beruhte, verlief die „Aneignung“ des afrikanischen Erbes durch die Schwarzen Künstler*innen über das Motiv der Selbstbestimmung im sogenannten New Negro Movement. Wenn heute viel von Identitätspolitiken und kultureller Aneignung die Rede ist, so ist der Blick auf die 20er- und 30er-Jahre in New York u. a. deshalb aufschlussreich, weil weiße und Schwarze Avantgarden damals Ausstellungen mit afrikanischer Kunst organisierten, um sich selbst zu definieren, mit jeweils unterschiedlichen Agenden. Ja, die kolonialen Grenzen verliefen durch die Stadt, wie auch durch andere Städte in den USA und Europa sowie die Metropolen der kolonisierten Welt. Aber wirklich interessant wird es da, wo es politische und/oder künstlerische Anliegen möglich machten, über diese Grenzen hinweg zu agieren und sie im Zusammenhang von Befreiungsbewegungen tendenziell zu überwinden.

RR: Machen wir einen kleinen Zeitsprung ins New York der 1940er- und 1950er-Jahre. Ist es für dich bezeichnend, dass der einzige Schwarze Künstler im Kanon des Abstrakten Expressionismus einem breiten Publikum kaum bekannt ist?

CK: Ich nehme an, du beziehst dich auf Norman Lewis, einen der großartigsten Maler der Nachkriegszeit, der erst in den letzten Jahren breite Anerkennung findet. Ich habe ihn in meinem Buch ausführlich behandelt, weil er in den 1940er- und 1950er-Jahren als einer der wenigen afroamerikanischen Künstler sowohl in der Schwarzen Kunstwelt als auch in der Szene der bekannten weißen Abstrakten Expressionisten verkehrte und mit ihnen ausstellte. Ad Reinhardt hat ihn als den besten amerikanischen Maler dieser Jahre bezeichnet. Lewis war politisch aktiv, er kämpfte für New Yorker Hafenarbeiter und für die Repräsentation Schwarzer Künstler*innen in Museen, gleichzeitig löste er sich jedoch von sozialrealistischen Darstellungsformen und identifizierte sich mit den „rein bildnerischen“, sozusagen „universellen“ Anliegen der abstrakten Malerei. Wenn man heute seine Bilder betrachtet, sieht man auf der einen Seite abstrakte Bilder in der Qualität von Jackson Pollock oder Franz Kline, darüber hinaus aber enthalten sie mehr oder weniger offensichtliche Referenzen auf den rassistischen Terror des Ku-Klux-Klans und die Märsche des Civil Rights Movements. Abstraktion und das Politische sind untrennbar miteinander verwoben. In jüngster Zeit haben Ausstellungen und kunsthistorische Arbeiten die Bedeutung einer Reihe weiterer Schwarzer Künstler*innen dieser Zeit deutlich gemacht, u. a. Alma Thomas und Jack Whitten in den USA oder Frank Bowling und Aubrey Williams in England.

RR: Anschließend und abschließend noch eine Frage zur gegenwärtigen Kunstszene: Ist es für auf Erfolg bedachte Schwarze Künstler*innen auch heute von Vorteil, sich mit der eigenen Identität zu beschäftigen, speziell in Österreich eine expressive Bildsprache zu wählen und auf eine „universalistische“ Abstraktion zu verzichten?

CK: Vor dem Hintergrund der Präsidentschaft von Obama und dem politischen Backlash unter Trump sowie der antirassistischen Black Lives Matter-Bewegung

wurden Künstler*innen der afrikanischen Diaspora auch vom Kunstmarkt in einer viel größeren Breite berücksichtigt als zuvor. Ich stimme dir zu, dass dabei figurative Malerei, die sich um Formen der Selbstrepräsentation Schwarzer Subjektivität und Identität dreht, besonders erfolgreich wurde und eher konzeptuelle Positionen, wie wir sie aus den 1990er-Jahren kannten - z. B. Renée Green oder Glenn Ligon -, etwas zurückgedrängt wurden. Jedenfalls im Kunstmarkt. Es gibt auch Stimmen, die darin eine neue Form der Kommodifizierung Schwarzer Subjektivität erkennen. Allerdings denke ich, dass die verschiedenen Ausdrucksformen besser als Manifestation der Breite der Schwarzen Erfahrung und ihrer künstlerischen Reflexion von Ästhetik und Kunstgeschichte begriffen werden sollten und weniger im Sinne einer Frontstellung. In Österreich sehen wir etwa Amoako Boafo, der Blackness u. a. über die Bildsprache von Egon Schiele artikuliert, aber auch die filmischen und fotografischen Arbeiten von Belinda Kazeem-Kamiński, die Fragen der österreichischen Kolonialgeschichte und ihre Auswirkungen auf die Gegenwart des Rassismus behandeln. Was Künstler*innen tun, ist von ihren Lebensbedingungen und Erfahrungen geprägt. Sie bilden das Reservoir an Motiven und Referenzen, aus dem sie schöpfen, um ihre jeweiligen Antworten auf gesellschaftliche und künstlerische Probleme zu formulieren.

Christian Kravagna
Univ.-Prof., Mag., Kunsthistoriker, Kunstkritiker, Kurator, Professor für Postcolonial Studies an der Akademie der bildenden Künste Wien

Literatur

Kravagna, C. (2017). *Trans-moderne. Eine Kunstgeschichte des Kontakts*. Berlin: b_books.

Kogoj, C. & Kravagna, C. (2019). *Das amerikanische Museum. Sklaverei, Schwarze Geschichte und der Kampf um Gerechtigkeit in Museen der Südstaaten.* Wien, Berlin: Mandelbaum.

VOR ORT

Hans Kupelwieser, Swarm painting one, 1998, Inkjet-Print auf Plane, ø 171 cm. Courtesy of the artist/Bildrecht 2021

VOR ORT

Helmut Swoboda, Studie, 2021, Mischtechnik/Mollino, 145 x 200 cm. Courtesy of the artist/Bildrecht 2021

Robert Mittringer, O.T., 2012, Karton, Erde, Kohle, Ziegel, ca. 60 cm hoch. Courtesy of Margit Mittringer

Robert Mittringer, Vermessung des Vogelfluges, 2011, verschiedene Materialien und Fundstücke, 30 x 21 x 4 cm. Courtesy of Margit Mittringer

DENKEN MIT DEN HÄNDEN – ÜBER DIE BEDEUTUNG VON KUNST IN DER SCHULE

von Jutta Strohmaier

Kinetisches Zeichnen, Bildnerische Erziehung/Kunstuniversität Linz

Das Fach Bildnerische Erziehung ist eines der Unterrichtsfächer, das im schulischen Fächerkanon eine besondere, vielleicht sogar „exotische" Stellung hat. Aus meiner Schulzeit erinnere ich mich an die „Zeichenstunde" als absoluten Höhepunkt meiner Schulwoche. Das Zeichnen, Malen, bildnerische Gestalten ist bis heute ein wesentlicher Teil meines persönlichen Ausdrucks und essentiell in meinem Beruf als Künstlerin und Kunstpädagogin, wo es selbstverständlich ist, mittels künstlerischer Praktiken Welt zu verstehen. Kunst als kulturelle Praxis ist aber nicht nur für Menschen in kunstbezogenen Berufen von Relevanz, sondern kann auch einen wesentlichen Beitrag auf dem Weg der Selbstfindung und der Eingebundenheit in die Gesellschaft leisten.

Mit dem Schuljahr 2022/23 wird unser Fach im Rahmen der Lehrplanreform von „Bildnerische Erziehung" in „Kunst und Gestaltung" umbenannt. Nicht nur die Bezeichnung des Faches selbst, sondern auch die Bildungsziele und Fachbezüge haben sich im Laufe der Jahre geändert. Im letzten Jahrhundert hat sich die moderne Idee des „genialen Künstlers" nach und nach auch in der Kunst und Kunstpädagogik durchgesetzt, wobei die Haltung vertreten wurde, dass man Kunst nicht lehren und lernen kann. Eine Vorstellung, die sich teilweise hartnäckig in den Köpfen vieler Menschen festgesetzt hat und die mitunter eine Erklärung für eine indifferente Haltung dem Fach gegenüber liefert. Jochen Krautz hingegen beschreibt die Kunstpädagogik als eine Disziplin, die sich zwischen Kunst und Wissenschaft bewegt und in der sowohl die Kunstpraxis als auch die Kunstwissenschaft verhandelt werden, wobei der Kunstunterricht selbst eine kunstähnliche Praxisform darstellt. Schon den Künstlern der Antike war bewusst, dass es in der Kunst lehrbare und nicht lehrbare Inhalte gibt. Das bedeutet aber nicht, dass jene Bereiche, die sich der Lehre entziehen, nicht gelernt werden können (Krautz, 2020, S. 16ff.).

Das Fach Bildnerische Erziehung zeichnet sich durch einen breiten Gegenstandsbereich aus. Die bildende Kunst mit ihrer gesamten Geschichte, gegenwärtigen Ausdrucksformen und gestalterischen, praktischen sowie rezeptiven Praktiken wird im Sinne eines betrachtenden Verstehens unterrichtet. Beginnend mit Zeichnung, Malerei, Druckgrafik, Plastik, Skulptur über Fotografie, Film, Performance, Konzeptkunst, Installationen bis hin zu Medien- oder Netzkunst werden auch angewandte Bereiche wie Architektur und Kommunikationsdesign bearbeitet. Als „Kern des Faches", als das „Grundlegende und Verbindende", bezeichnet Hubert Sowa die visuelle Darstellung, die auf Mitteilung abzielt (ebd., S. 22). Aus seiner Tradition heraus hat der Kunstunterricht das Potenzial, fächerübergreifende und fächerverbindende Bezüge herzustellen. In der Anwendung von verschiedenen Strategien, Methoden und Blickwinkeln können prozessuale und ergebnisoffene Lernprozesse gefördert werden. Besonders bei interdisziplinären Projekten können Schüler*innen nachhaltige Lernerfolge erreichen. Das „Entdecken von Welt" kann nicht an Fachgrenzen enden und ein ästhetischer Zugang öffnet den Blick in unterschiedliche Richtungen. Für uns Kunstpädagog*innen ist es daher wichtig, das Profil für unser Fach zu schärfen und gleichzeitig offen für neue Zugänge zu bleiben.

Als Menschen sind wir von Kultur, Politik, Geschichte, Gesellschaft geprägt und gestalten diese auch gleichzeitig mit. Das (Mit-)Teilen von Erfahrungen ist eine spezifisch menschliche Eigenschaft. Lehren und Lernen bedeuten also das Teilen und Mitteilen von Vorstellungen und bereits gemachten Erfahrungen, wobei besonders im Kunstunterricht auch immer neue Erfahrungen gemacht werden, etwas Neues geschaffen wird. Im nachahmenden Gestalten findet sich „die elementarste Form natürlicher Pädagogik" (Tomasello, 2014, S. 96). Indem wir unseren Kindern kulturelle Errungenschaften vermitteln, kann eine Generation auf die Leistungen der Vorgängergeneration aufbauen. Der Evolutionsbiologe Michael Tomasello bezeichnet dies als den *„kulturellen Wagenhebereffekt"* (Krautz, 2020, S. 48). Im gemeinsamen Bezug zu kulturellen Sachverhalten bilden sich Künstler*innen, Kinder, Gesellschaft. Besonders im Kunstunterricht zeigt sich dieser „relationale Weltbezug" (ebd.) sowohl als kognitiv-intellektuelle Leistung als auch im gestaltenden Handeln und im sinnlich-leiblichen Erleben. Wir *denken mit den Händen*, wenn wir eine Figur aus Ton formen. Zeichnen ist eine elementare Ausdrucksmöglichkeit des Menschen, die in verschiedenen Fachbereichen wie Biologie, Geografie, Geschichte, Archäologie, Mathematik, Architektur, Design, um nur einige zu nennen, zum Einsatz kommt. Die Handzeichnung ist eine Kulturtechnik und notwendige Kompetenz, der die gleiche Bedeutung zugesprochen werden muss wie dem Lesen, Schreiben und Rechnen. Sie ist ein Instrument, um Erkenntnis zu schaffen und zu vertiefen. In den unterschiedlichsten Disziplinen werden mittels Zeichnungen Zusammenhänge veranschaulicht, Vorgänge beschrieben, Ideen formuliert, Visionen entwickelt. Kopf und Körper werden beim Zeichnen zu einer Einheit. Die zeichnende Hand überträgt wahrgenommene oder vorgestellte Bilder auf das Papier, im haptisch-visuellen Erleben werden wahrgenommene Umwelt und eigene Vorstellungen verknüpft (Miller & Schmidt-Maiwald, 2020, S. 8).

Dieses *Sich-auf-die-Welt-Beziehen* und in der Welt sein, Welt gestalten, findet sich auch in Kunstformen, die nicht diesen unmittelbar haptischen Bezug haben, in dem Betrachter*innen die Möglichkeit haben, sich selbst in Relation zum Dargestellten zu setzen. In Gestaltungsprozessen reagieren wir oft auf bereits gemachte Erfahrungen, sei es materiell oder kognitiv. Im kreativen Gestalten und in künstlerischen Prozessen erfinden wir Neues und finden uns gleichzeitig selbst. Damit erklärt sich auch die Bedeutung der eigenen künstlerischen Praxis für angehende Kunstpädagog*innen. Im Laufe des Studiums wechselt ihre Rolle. Im Grundstudium erlangen sie Kenntnisse in den unterschiedlichen Techniken, Methoden und Disziplinen, die in künstlerischen Gestaltungsprozessen und den verwandten Disziplinen verhandelt werden. Die fachliche Vertiefung ermöglicht, spezielle Erfahrungen in selbst gewählten Bereichen zu machen, sich auf wissenschaftlich forschende Zugänge einzulassen. Die Versatilität, die im Laufe des Studiums erlangt wird, hilft den Absolvent*innen, auf unterschiedliche Situationen flexibel zu reagieren, und legt den Grundstein, um in der Vermittlung von Kunst und Kunstpraktiken einen unverzichtbaren Beitrag in einer sich wandelnden Gesellschaft zu leisten.

Jutta Strohmaier
Univ.-Prof.in, MMag.a, Künstlerin, Kunstpädagogin, Professorin für Bildnerische Erziehung an der Kunstuniversität Linz

Literatur

Krautz, J. (2020). *Kunstpädagogik. Eine systematische Einführung.* München: kopaed.

Miller, M. & Schmidt-Maiwald, C. (2020). *Zeichenkulturen*. In *IMAGO, Zeitschrift für Kunstpädagogik.* München: kopaed.

Tomasello, M. (2014). *Eine Naturgeschichte des menschlichen Denkens.* Frankfurt am Main: Suhrkamp.

VERTIEFUNG KUNSTPRAXIS

Monika Bruckner, jeweils „O. T.“, 2019, Acryl auf Leinwand in Plastikfolie
80 x 60 cm (links), 50 x 40 cm (rechts). Courtesy of the artist,
Fotos: Reinhold Rebhandl

Lea Prähofer, anyBody, 1– 6, 2021, Fotografien, variable Größen. Courtesy of the artist

VOR ORT

Patrick Schmierer, POLAROID PAINTING,
2020, Lack auf MDF, 108 x 88 x 5 cm.
Courtesy of the artist

Elisabeth Plank, O.T., 2012,
Acryl auf Papier, 68 x 48 cm.
Courtesy of the artist/Bildrecht 2021

VOR ORT

Johann Julian Taupe, O.T., 2020, Öl auf Leinwand, 150 x 120 cm. Courtesy of the artist/Bildrecht 2021

PANDEMISCHE MEDIENARCHÄOLOGIE

von Alexis Dworsky

Yap ist eine entlegene kleine Inselgruppe mitten im Westpazifik. Wer auf dem Atoll Zigaretten, Dosenbier oder eine Pizza kauft, bezahlt mit US-Dollar. Wer aber richtig große Geschäfte tätigen möchte, eine Hochzeit ausrichten oder ein Haus kaufen will, der nutzt die lokale Währung Rai. Bei dieser Münzwährung handelt es sich um riesige, bis zu fünf Tonnen schwere Steinscheiben. Sie mussten mühsam auf einer riskanten Überfahrt von einer anderen, mehrere hundert Kilometer entfernten Insel herantransportiert werden. Auch der Bezahlvorgang ist mitunter ein komplexer Prozess, denn der Wert einer jeden Steinmünze ist unterschiedlich, jedes Geldstück ist sozusagen ein Unikat. Der jeweilige Wert bemisst sich dabei weniger am Gewicht oder an der Größe der Steinscheibe, sondern an ihrer Geschichte, etwa daran, was schon einmal wann mit dieser Münze bezahlt wurde. Und diese lebhafte Vergangenheit muss erst einmal verhandelt werden ...

Yap Stone Money.jpg
Auf der Insel Yap nutzt man schon seit sehr sehr langer Zeit analoge NFTs (Non-Fungible Tokens). Jede der tonnenschweren Steinmünzen ist ein Unikat mit spezifischem Wert. Bei einem Geschäft wechselt sie den Besitzer – nutzen dürfen sie nur Männer –, nicht jedoch ihren Standort. Ihr Wert bemisst sich weniger an der Größe als an der individuellen Geschichte. Das „Echtheitszertifikat" wird im kollektiven Gedächtnis verkettet und mit anderen Ereignissen der Gemeinschaft verwoben, sozusagen als Proof – im Krypto-Slang gesprochen.
(Wikimedia Commons/Eric Guinther: Yap Stone Money.jpg). Download: 25.10.2021

Womöglich habe ich diesen Text mit einer „Reisegeschichte" begonnen, weil das Fernweh in Zeiten der Pandemie mit den damit einhergehenden Mobilitätsbeschränkungen besonders groß ist. Ich reise derzeit eher digital, klicke mich mit dem Finger auf der Maus um die Welt. Wirkt die gegenwärtige Corona-Pandemie etwa gar wie ein Katalysator für die Nutzung der digitalen Medien, wie ein Zaubermittel, das die sozio-technologische Entwicklung ungemein beschleunigt? Blicken wir hierfür auf Videokonferenz-Tools wie Zoom, Jitsi oder WebEx. Derartige Programme gibt es eigentlich schon lange, aber genutzt wurden sie kaum. Im Pandemie-Lockdown änderte sich das jedoch schlagartig und man nahm scheinbar unentwegt an solchen Konferenzen teil: Der Schulunterricht und die Lehrveranstaltungen an den Hochschulen wurden digital abgehalten, ja, sogar Geburtstagspartys haben wir über die physische Distanz hinweg gefeiert.

Auch die Kunstwelt schien in der Pandemie stillzusitzen. Ausstellungen gab es kaum, denn die Museen, Galerien und Offspaces waren meist geschlossen. Geld verdienen ließ sich mit bildender Kunst also auch nicht so recht. Oder etwa doch? Ausgerechnet zu dieser Zeit wurde nämlich Beeples Arbeit *Everydays*: *the First 5000 Days* für 42.329 Ether versteigert; das entspricht fast siebzig Millionen Dollar, also zirka sechzig Millionen Euro. *Everydays* ist damit eines der teuersten zeitgenössischen Kunstwerke überhaupt. Und dabei ist das Bild ein rein digitales Produkt. Es handelt sich um eine JPG-Datei mit den Maßen 21.069×21.069 Pixel, die sich mosaikhaft aus 5.000 einzelnen Grafiken zusammensetzt. Ihr Schöpfer Beeple, mit bürgerlichem Namen Mike Winkelmann, hat jeden Tag eine dieser Grafiken gestaltet und sie auf Instagram gepostet. Das besondere an der Arbeit und dem Deal: *Everydays* wurde als sogenanntes NFT versteigert.
NFTs nutzen die Blockchain-Technologie, auf der auch Kryptowährungen wie Bitcoin oder Ether basieren. Im Gegensatz hierzu steht NFT aber für Non-Fungible Token, was übersetzt Nicht-austauschbare Münze bedeutet. Diese „Münze", im Falle von *Everyday* eine digitale Bild-Datei, ist also ein Unikat mit einem bestimmten Wert. Anders als beispielsweise eine Zwei-Euro-Münze kann man sie eben nicht einfach durch eine beliebige andere gleichwertige Münze austauschen. Auch wenn man das digitale *Everydays*-Bild an sich zwar beliebig kopieren kann, gibt es diese eine einzige originale *Everydays*-Münze eben nur ein einziges Mal.
Auch NFTs existieren schon eine ganze Weile und die Geschichte um den Beeple-Verkauf erfuhr wohl nur wegen des enormen Preises eine so breite öffentliche Aufmerksamkeit. Ob NFTs wie auch digitale Konferenztools nur kurz in der Corona-Pandemie gehypt sind oder ob sie bleiben und unsere Kommunikation nachhaltig prägen – bereichern oder nerven, sei hier dahingestellt –, muss sich erst noch zeigen.

Fest steht indessen längst, dass die digitalen Medien unsere globale Gesellschaft durchdringen. Dabei sind sie gleichzeitig omnipräsent und unsichtbar. Nicholas Negroponte, Begründer des MIT Media Laboratory, hat hierzu schon vor über zwanzig Jahren den visionären Vergleich zu Plastik hergestellt: Kunststoff sei so allgegenwärtig, dass wir ihn gar nicht mehr wahrnehmen und mit digitalen Komponenten und Prozessen verhielte es sich bald – sprich jetzt – ganz ähnlich. Auch schreiben sich digitale Technologien klammheimlich immer mehr in unsere Lebenswirklichkeit ein. Der Philosoph und Kulturwissenschaftler Byung-Chul Han verweist hierbei auf die Ableitung des Begriffs „digital" vom lateinischen Ausdruck „digitus", dem Finger. Was macht man mit den Fingern? Man zählt, man rechnet. Das Digitale ist von Berechnungsprozessen bestimmt und je stärker man vom Digitalen umgeben ist, desto mehr färbt das sozusagen ab: Die 7-Tage-Inzidenz in Linz ist von 217,3 auf 245,5 gesprungen. Ich habe heute 17.924 Schritte gemacht und 14.328 kJ verbrannt. Mir geht's gut. Ich habe 782.679 Follower und 1.238 Freunde – habe ich nicht wirklich – und dieser Post hat 2.453 Likes erhalten. Ich bin ja so beliebt; ist das nicht toll?! Daumen hoch!
Wohlbefinden, Freundschaft und Gefühle werden quantifiziert. So gesehen sind wir längst zu Cyborgs geworden, die im Metaversum hausen, ohne das selber bemerkt zu haben. Und wenn wir einmal eine Auszeit brauchen, reisen wir im Gedanken nach Yap ... und googeln nach Steingeld.

Alexis Dworsky
Univ.-Prof., Dr., Künstler, Forscher und Vermittler, der insbesondere mit und über digitale Medien arbeitet. Er (re-)konstruierte aus einem Hasenbraten einen Dinosaurier und schrieb hierzu eine Doktorarbeit. In Google Street View fährt er um die Welt und hält darüber Reisevorträge. Dworsky übersetzt Graffiti für Blinde und betreibt mit der Drohne geo-digitalen Denkmalschutz. Seit Oktober ist Alexis Dworsky als Professor für Mediengestaltung (Lehramt) an der Kunstuniversität Linz tätig.

Screenshot Instagram Beeple.jpg
Auf seinem Instagram-Account postet Beeple – er selbst bezeichnet sich nicht als Künstler, sondern schlicht als Creator – seit etlichen Jahren jeden Tag eine Computergrafik. Seine Bildwelten haben einen typisch digital-surrealen Stil, greifen Phänomene der Netz- wie Alltagskultur ironisch auf und nehmen aber auch einmal die etablierte zeitgenössische Kunst auf den Arm, hier Maurizio Cattelans Arbeit ***Comedian***: Eine Banane aus dem Supermarkt, die Cattelan mit Klebeband auf der Art Basel in Miami Beach provisorisch an der Wand befestigt hat, ging für 150.000 Dollar weg; damit verbunden war ein Echtheitszertifikat, das dem*der Besitzer*in das Recht einräumt, auf der Banane auszurutschen. Beeples ***Everydays: the First 5000 Days,*** eine mosaikhafte Zusammenstellung seiner Einzelbilder wurde als NFT versteigert: Mit der digitalen JPG-Datei verwoben ist ein kryptotechnisches Echtheitszertifikat. Die Auktion brachte knapp 70 Millionen Dollar ein, zirka 500 Bananen. Und Hito Steyerl schimpft: „Die gesamte Krypto-Kunst ist ein Replikat der hässlichsten Teile der Kunstwelt abzüglich der Kunst."
(Screenshot Instagram/beeple_crap)
Download: 29.10.2021

Literatur

Nicholas Negropontes weitsichtiger Aufsatz *Beyond Digital* findet sich in *Wired*, 06.12.1998, http://www.wired.com/1998/12/negroponte-55.

Byung-Chul Hans Buch *Im Schwarm: Ansichten des Digitalen*, Matthes & Seitz, 2013 untersucht Auswirkungen der Digitalisierung auf die Tiefenstruktur unseres Denkens.

Hito Steyerls kritisches Interview ist abgedruckt in *Monopol 05/2021: NFT-Hype in der Kunst – Bluff oder Revolution?*

Eine bislang einzigartige Zusammenstellung von Texten und Bildern zu NFTs liefert der Katalog zur gleichnamigen Ausstellung im Francisco Carolinum Linz *Proof of art: A short history of NFTs from the beginning of digital art to the metaverse,* Alfred Weidinger (Hg.), Distanz Verlag, 2021.

Auf das Steingeld auf Yap aufmerksam geworden bin ich durch einen Artikel in *mare. Die Zeitschrift der Meere. 24*, 2001.

VERTIEFUNG KUNSTPRAXIS

Ausstellungsansicht (PHDL 2020) mit Arbeiten aus der Lehrveranstaltung „Vertiefung Kunstpraxis 1" an der PH OÖ
Foto: „Bullauge" von Severin Standhartinger. Courtesy of the artist

VERTIEFUNG KUNSTPRAXIS

Lena Klausriegler, Leere Räume, 2020, Videostills, 1920 x 1080. Courtesy of the artist

BRAUCHT DIE KUNSTPÄDAGOGIK KUNST UND BILDUNG?

„Kunst und Gestaltung" als neue Fachbezeichnung

von Rolf Laven

Erfreulicherweise ist es nun soweit: In Österreich wurden im Zuge von curricularen Änderungen für die Unterrichtsfächer Bildnerische Erziehung und Werken neuen Fachbezeichnungen gefunden. Da Lehrpläne überarbeitet und „entrümpelt" wurden, konnte im Zuge dessen auch die längst überfällige Neubenennung der historisch vorbelasteten Fachbezeichnung „Bildnerische Erziehung" (die aus der NS-Zeit stammt) in „Kunst und Gestaltung" erwirkt werden. Schon eine groß angelegte Umfrage des BÖKWE in der Kolleg*innenschaft im Frühjahr 2019 ergab allergrößtenteils eine Präferenz der Bezeichnung „Kunst".

In der internationalen Kunstpädagogik-Community ist „Art Education" die geläufigste Bezeichnung. In Deutschland heißt das Fach in fast allen (kulturhoheitlich föderalen) Bundesländern „Kunst". Die Ausnahme bildet der Freistaat Sachsen; dort lautet die Fachbezeichnung in der Primarstufe „Gestalten". Die Unterrichtsfächer „Werken und Kunsterziehung" wurden zusammengefasst – Fächerzusammenlegungen wollen wir in Österreich tunlichst vermeiden. Auch die Fachbezeichnung der Schweiz „Zeichnen-Bildnerisches Gestalten", war wenig hilfreich für die hier anberaumten Überlegungen.

Hilfreich für dergestaltige Fachdiskurse war jedoch die Publikation von Carl Peter Buschkühle „Künstlerische Bildung – Theorie und Praxis einer künstlerischen Kunstpädagogik". Angesichts der fortschreitenden wie sinnstiftenden Ausdifferenzierungen der Kunstpädagogik konnte die im Verlag Athena erschienene umfangreiche Publikation (644 Seiten, Paperback) zur notwendigen Standortbeschreibung herangezogen werden. Der Gießener Fachdidaktik-Professor bleibt sich selbst und seiner jahrelangen Lehr- und Forschertätigkeit bzw. seinem Forschungsanliegen treu. Diese groß angelegte Inszenierung des Wissens darf als ein bedeutsamer – und in jeder Hinsicht gewichtiger – Beitrag für die kunstpädagogische und kunstdidaktische Forschung und deren aktuelle Begriffserkundungen verstanden werden. Naheliegend ist es, den elaborierten Ansatz Buschkühles als einen Teilbereich der künstlerischen Forschung (artistic research) zu verstehen – als gegenwärtige Wissenschaftstheorie, die künstlerisches Schaffen diskursiv-prozessual erfasst.

Gehalte aus pädagogischer, psychologischer, philosophischer sowie künstlerisch-forschender Theorie und Praxis fanden hierbei Eingang. Im Zuge ausgedehnter und präzisierender Beschäftigung mit der Fachliteratur und Forschungsdesideraten wurde verdeutlicht, dass es bislang kaum umfassende Studien/ Literatur zur Thematik gibt. Es wurde explizit in dieser Schrift der Versuch unternommen, dies zu ändern.

Buschkühle argumentiert aus verschiedensten Blickwinkeln sowie mit Verweisen auf veränderte soziokulturelle Anforderungen und Herausforderungen unserer globalisierten Gesellschaft mit ihren heterogenen Kulturen. „Selbsttätigkeit und Selbstorganisation" werden als wegweisend für die aktuellen, diversifizierten Bedingungen signifiziert. Damit wird jener Beitrag, den ästhetische/künstlerische Bildung zur Persönlichkeitsbildung leisten kann, als Zielrichtung anvisiert. Es scheint besonders perspektivenverdichtend zu sein, dass Carl Peter Buschkühle nicht nur ein wissenschaftlich tätiger Kunstpädagoge mit jahrzehntelanger eigener Lehrerfahrung ist, sondern zugleich praktizierender Künstler. Diese verschiedenen Kompetenzen prädestinieren ihn dazu, den komplexen Forschungsgegenstand „Künstlerische Kunstpädagogik" auf entsprechend kenntnisreicher Basis zu untersuchen.

Basisnahe unterrichtet Buschkühle noch heute – neben seiner universitären Tätigkeit – als Kunstlehrer im sauerländischen Meschede. Diese außergewöhnliche und fruchtbare Konstellation ermöglicht es ihm, fachdidaktische, kunstvermittelnde wie kunstschaffende Forschungen regelmäßig mit deren Praxen abzugleichen. Es ist für Forschende in diesem Terrain von besonderem Nutzen, selbst erwirkte Erkenntnisse in der künstlerisch-gestalterischen Profession zu besitzen, um entsprechende Prozesse in pädagogischer Tätigkeit und Kunst zu entdecken und fortwährend zueinander führen zu können.

Die Anfangsposition der Publikation eröffnet sinn- und strukturstiftende Parameter, welche die Lesbarkeit erleichtern und die wirkungsvolle Erschließbarkeit ermöglichen. Hierbei stiftet insbesondere das konsequente Einbringen der differenzierten Definitionen Klarheit. Nachvollziehbar wird ein disziplinenverschränkender Arbeitsansatz.

Es gelingt eine argumentative Belebung in Hinblick auf die Relevanz künstlerischer Bildung in der Allgemeinbildung. Insbesondere aufgrund der von Buschkühle kritisch reflektierten, weil einseitig und somit problematisch gewichteten PISA-Studien – welche keine ästhetischen Kompetenzen berücksichtigten – sind nuancierte Zugänge zukünftig besonders wichtig.
Die nunmehr durchgehend über digitale Medien, Alltagsästhetik und Design geprägte weltweite Konsumkultur bzw. deren Gefahren erfordern Medienkompetenz im höchsten Maße. In diesem Sinne ermittelt Buschkühle Chancen für die Persönlichkeitsbildung durch Kunstunterricht sowie für den Erwerb von fächerübergreifenden Kompetenzen.

Das Konzept der künstlerischen Bildung wird allerdings im deutschsprachigen Raum weiterhin kontrovers rezipiert, was als überaus bereichernd verstanden werden kann: Insbesondere der emeritierte Kunstdidaktikprofessor des Salzburger Mozarteums Franz Billmayer – als ein ausgewiesener Vertreter der Bildung als Bildkompetenz – hinterfragt, ob Kunstunterricht sich tatsächlich oder hauptsächlich über die Kunst selbst legitimieren solle. Kunst als Ergebnis sozialer Übereinkünfte definiere nur einen verschwindend geringen Teil aller Bilder. Insbesondere den populären Bildern in den Medien müsse qualifiziert begegnet werden, seien diese doch für die Heranwachsenden im starken Maße prägend. Künstlerische Bildung gehe seiner Ansicht nach zu stark einem idealistischen Gedanken nach, fokussiere zu sehr das Außergewöhnliche der Kunst.

Über diese bedenkenswerten und angemessen einzubindenden Verständnisse hinausgehend, verdeutlicht die Publikation Buschkühles eine weitere Differenzierung in diesem grundlegend bedeutsamen Problemfeld: Im Mittelpunkt solle eine Beschäftigung mit Kunst stehen, die weitere Bild- und Bildungskategorien eröffnet als lediglich jene, die durch Massenmedien angesprochen werden. Fokussiert wird die Bildung künstlerischen Denkens, die diverse Fertigkeiten entfalten lässt und somit die Philosophie der „Lebenskunst" nach Wilhelm Schmid ermöglicht. Diese sinnsteigernde Erweiterung des Bildungsgedankens kann zielführend und bereichernd sein.

Insgesamt kann diese Veröffentlichung als ein Plädoyer für jene Bildungssituationen interpretiert werden, die vermehrt Zeit- und Möglichkeitsräume für künstlerische Bildung anbieten und verstärkt die Auseinandersetzung mit der praktischen Arbeit und der sozialen Begegnung zum Vorschein kommen lassen. Zudem kann das inhaltliche Einbringen der Empowerment-Haltung, der persönlichkeitsbildenden Aspekte oder auch des Lebenskunst-Gedankens für zukünftige Generationen positive Wirkungen zeitigen. Verschiedene Positionen sind – sich wechselseitig befruchtend – in den Unterricht und die Diskurse einzubringen; denn es gilt die Stärken und Kenntnisse noch unerschlossener Potenziale durch reichhaltige wie vielstimmige Methoden und Anschauungen anzusprechen.

In diesem Sinne kann die „Künstlerische Bildung" als Wegweisung einer neuen Fachbezeichnung „Kunst" verstanden werden, deren Perspektivität über das zeitnah zu Bewältigende hinaus – hin zu weiter reichenden Zielen – führt.

Rolf Laven, September 2021, Wien (Dieser Essay ist eine Adaptierung einer Buchrezension von Rolf Laven zu Carl-Peter Buschkühles Buch *Künstlerische Bildung – Theorie und Praxis einer künstlerischen Kunstpädagogik.* http://www.boekwe.at/vorschau-auf-sommerheft-2020/)

Rolf Laven
HS-Prof., Dr., Bundesvorsitzender des BÖKWE, Künstler. Er lehrt und forscht in Wien an der Pädagogischen Hochschule und im Verbund Lehramt Nord-Ost an der Akademie der bildenden Künste und der Universität für angewandte Kunst.

Literatur

Buschkühle, C.-P. (2017). *Künstlerische Bildung. Theorie und Praxis einer künstlerischen Kunstpädagogik.* Oberhausen: Athena.

Billmayer, F. (2008). *Künstlerische Qualität*. https://www.bilderlernen.at/theorie/kuenstlerische_qualitaet_vortrag.pdf (Zugriff: 09.2021).

VOR ORT

Markus Mittringer, eng, Innsbruck 2015, 30 x 20 cm, Auflage 5 Stück.
Courtesy of the artist

KUNSTVERMITTLUNG IM LENTOS KUNSTMUSEUM ALS LERNERFAHRUNG

Eine Übung im Verwickeln in Denkprozesse mit Kunst

von Karin Schneider

Das Lentos Kunstmuseum bietet ein umfassendes Programm der Kunstvermittlung, welches im letzten Jahrzehnt von Dr.in Dunja Schneider aufgebaut wurde und von einem interdisziplinären Team von Künstler*innen, Kunsthistoriker*innen, Kulturwissenschaftler*innen und Pädagog*innen getragen, weiterentwickelt und inhaltlich geschärft wird. Seit Juni 2019 leite ich diesen Bereich und dadurch gibt es eine noch stärkere Anbindung an Diskurse, Praxen und Geschichte dekonstruktiver und kunstbasierter Kunstvermittlung (Sturm, 2011).

Mit Gilles Deleuze kann Kunst selbst als eine Form des Denkens und Kunstvermittlung als ein Verwickeln von Museumsbesuchenden in diese Denkprozesse verstanden werden. Theoretische Bezüge und Begriffe dieser Richtung können vor allem mit der in Österreich und Deutschland wirkenden Theoretikerin und Praktikerin Eva Sturm in Verbindung gebracht werden. Auf der Ebene der Praxis und ihrer Fundierung beziehe ich mich auf die Geschichte des *StörDienst*, jener u. a. von Eva Sturm mitbegründeten Gruppe im *Museum moderner Kunst Stiftung Ludwig Wien* in den 1990er-Jahren. Aus heutiger Sicht ist spektakulär, dass hier Herangehensweisen nicht nur in der Praxis erprobt, sondern diese Erprobungen auch in Thesen gefasst wurden. Zumindest wurde dies so von Renate Höllwart und Beatrice Jaschke pointiert, als sie mich im Oktober 2021 für das von *schnittpunkt* und *trafo.K* in Kooperation mit der Universität für angewandte Kunst Wien aufzubauende Archiv der Kunstvermittlung interviewten. Die *12 Thesen* veröffentlichte der *StörDienst* ca. 1993 im Eigenverlag; heute sind sie online zugänglich (Zugriff am 02.12.2021 unter: http://www.was-geht-berlin.de/sites/default/files/12_thesen_vom_stoerdienst.pdf).

Die Pionier*innen dieser Formen der Vermittlung sahen ihre Vorstellungen in permanentem Wandel begriffen und versuchten ihre eigene Arbeit mit genau jenem kritischen, offenen Blick zu analysieren, den sie mit Museumsbesucher*innen (jungen und jüngsten) zu entwickeln pflegten. Seit damals hat sich Kunstvermittlung als Berufsfeld etabliert, ausdifferenziert, institutionalisiert. Ob und wie eine Herangehensweise, die so wie der *StörDienst* aus permanenter Reibung mit und Kritik an den Institutionen der Kunst entstanden ist, überhaupt einen Prozess der Eingliederung in diese „überleben" kann, steht zur Disposition und wurde von Protagonist*innen aus diesem Kontext kritisch untersucht (z. B. Sturm, 2012; Mörsch, 2012; schnittpunkt, 2005). So gehört heute eine kritische Geschichtsschreibung, das Suchen nach blinden Flecken und eigenen Verstrickungen in Ein- und Ausgrenzungen dieser Formen der Vermittlung selbst zu den Prozessen ihrer Weiterentwicklung (z. B. Hubin & Schneider, 2019).

Letztendlich geht es jedoch um das Ringen einer Übersetzbarkeit dieser Vorschläge auf die Mikroebene heutiger Kommunikationspraxen im institutionellen Gefüge. Eine solche möchte ich exemplarisch in Bezug auf einige der *12 Thesen* des *StörDienst* versuchen.

Vorerst

These 6 des *StörDienst* (1993) lautete: „Wir arbeiten vorerst auf der Assoziationsebene. Über Gegenstände werden persönliche Bezüge zu Kunstwerken hergestellt." Tatsächlich gehören Assoziationen mit Hilfe von Alltagsgegenständen, welche es ermöglichen, „persönliche Bezüge" herzustellen, zum heutigen Repertoire der Vermittlung nicht nur in Kunstmuseen. Mir scheint hier jedoch die Formulierung „arbeiten *vorerst* ..." bemerkenswert. Es geht um Ausgangspunkte von Relevanz, um gemeinsam Bedeutungen zu generieren und Bedeutungen zu verschieben, und nicht um assoziative Beliebigkeiten. Das Auftun von Assoziationsebenen und das Assoziieren werden als „Arbeit" beschrieben und damit ist eine Formulierung gefunden, das, was hier passiert, sehr ernst zu nehmen. Dass der*die Vermittler*in so aufkeimende Ideen der Besucher*innen mit den Vorschlägen der Künstler*innen und den sogenannten „Informationen" verknüpft, bezeugt Wertschätzung gegenüber den Gedanken der Teilnehmenden wie gegenüber dem Thema einer Ausstellung bzw. der Künstler*innen. Dass die ersten Assoziationen eingeladen sind, sich zu verändern und zu verschieben, verstärkt diese Wertschätzung. Das Knüpfen von produktiven Assoziations- und Dissoziationsgeflechten erfordert Übung, Praxis, Reflexion in Permanenz.

Gruppenprozesse, Information, Subjektivität

Ein häufiges Missverständnis gegenüber diesen, zu Assoziationen einladenden Lernsituationen ist jedoch, das Ziel wäre für ein jüngeres Publikum den Boden für die willige Aufnahme des vermeintlich eigentlichen (kunst-)geschichtlichen Wissens zu bereiten; tatsächlich aber dient in diesem Lernparadigma der Hinweis auf (kunst-)geschichtliche Zusammenhänge dafür, den kommunikativen Raum immer weiter zu öffnen und damit eine nächste Schlaufe an Gedankenproduktionen zu ermöglichen. Das Ziel ist dabei eben nicht Beliebigkeit oder „Kommunikation um der Kommunikation willen", sondern die gemeinsame Produktion von pluralen Wissensformen und auch ein Verständnis für Nicht-Wissen oder Gegen-Wissen; also eine Auslotung der Grenzen des Kanons, aber auch der Grenzen des Sagbaren: „Information soll nicht einfach übergestülpt werden, sondern dort eingebracht werden, wo sie weitertreibt." (These 4, 1993) „Wir gehen davon aus, dass moderne Kunst nur dann Präsenz für Besucher erhält, wenn sie selbst Gelegenheit bekommen, Kontur zu zeigen. Sie sollen sowohl als Einzelmenschen ernst genommen werden als auch als Vertreter einer bestimmten Zeit. Das bedeutet zum Beispiel, dass sie ihre eigenen Orientierungssysteme an das Museum anlegen." (These 5, 1993)

Nicht als Alibi

Es ist der Bereich ästhetischer Praxis, in dem es die größte Veränderung gegeben hat, seit der *StörDienst* seine Thesen formulierte. So sind heute Atelierräume wie jener im Lentos Teil des Selbstverständnisses vieler Museen. Dass dies überhaupt möglich ist, verdankt sich auch der Hartnäckigkeit jener, die damit einmal begonnen hatten, den Museumsraum zu bespielen und Kinder zu Aktionen einzuladen. Gerade die Atelierbereiche stehen quasi symbolisch für die Öffnung der Museen für ein Publikum, das sich beim reinen Ansehen der Bilder vielleicht langweilen würde? Atelieraktionen bzw. Workshops haben aber die viel tiefer gehende Funktion einer nicht-sprachlichen Kommunikation. So wie die kunsthistorische Information dient auch die kreative Aktion einem Prozess des gemeinsamen Durchdringens, der gemeinsamen Wissensproduktion, welche, wie der *StörDienst* formulierte, auch die Möglichkeiten des Unbehagens, der Langsamkeit und des Störens umfasst.

Letztendlich

geht es um Bedeutungsvielfalt und nicht um die *eine* schlüssige Interpretation. Wir haben uns als Vermittler*innen trainiert, ein großes Vertrauen in die Gruppe zu haben, in die gemeinsamen Intelligenzen: „So entsteht ein kleiner Ausschnitt eines lebendigen und sozialen Gedächtnisses." (These 1)

Für eine störende, sich selbst widersprechende Praxis war der Schleuderdurchgang der Institutionalisierung nicht immer produktiv. Vieles in diesem neu geschaffenen Berufsfeld bekam letztendlich eher den Anstrich einer kundenorientierten Form des Marketings (Stichwort Zielgruppengenerierung!) und ließ den Vermittler*innen wenig Spielraum, um Formen des Lernens auszuloten. Das Faszinierende der Re-Lektüre dieser Thesen ist für mich in dieser heutigen Situation jedoch, dass sie unabhängig von den institutionellen Anrufungen in Haltungen gegenüber der jeweiligen Gruppe übersetzt werden können.

Auch wenn wir uns so im Windschatten der großen musealen Debatten und Konzepte bewegen: Solche Haltungen durchkreuzen ein klassisches „Sender-Empfänger"-Modell à la „hier das Display und seine Weisheiten, da die Betrachter*innen und dazwischen die Vermittlung". Konstruktivistische Lerntheorien, wie sie im Kontext der *New Museology* formuliert wurden (Hein, 1998) gehen im Gegenteil davon aus, dass nur in permanenter Wechselseitigkeit unterschiedlicher Sprechformen im Museum etwas stattfindet, das als Lernen bezeichnet werden kann. Damit, und das wäre meine Perspektive, weisen die in unseren Mikropraxen sich generierenden Räume partizipativer Wissensproduktion und Dekonstruktion doch wieder auf die „großen Debatten" zur Zukunft von Kunstmuseen – denn ist es nicht genau sie, die in unseren Momentaufnahmen aufblitzt?

Karin Schneider
Mag.a, Leitung Kunstvermittlung der Museen der Stadt Linz - Lentos Kunstmuseum und Nordico Stadtmuseum

Literatur

George E. Hein (1998). *Learning in the Museum.* London: Routledge.

A. Hubin & K. Schneider (2019). *Rätselflüge – Denkbewegungen durch ein schwieriges Erbe progressiver Kunstvermittlung in Österreich*. In *Art Education Research,* No. 15/2019. Zugriff am 02.12.2021 unter: https://blog.zhdk.ch/iaejournal/files/2019/02/AER15_Hubin_Schneider_D_20190221.pdf.

C. Mörsch (2012). *Sich selbst widersprechen. Kunstvermittlung als kritische Praxis innerhalb des educational turn in curating*. Zugriff am 20.11.2021 unter: http://whtsnxt.net/107.

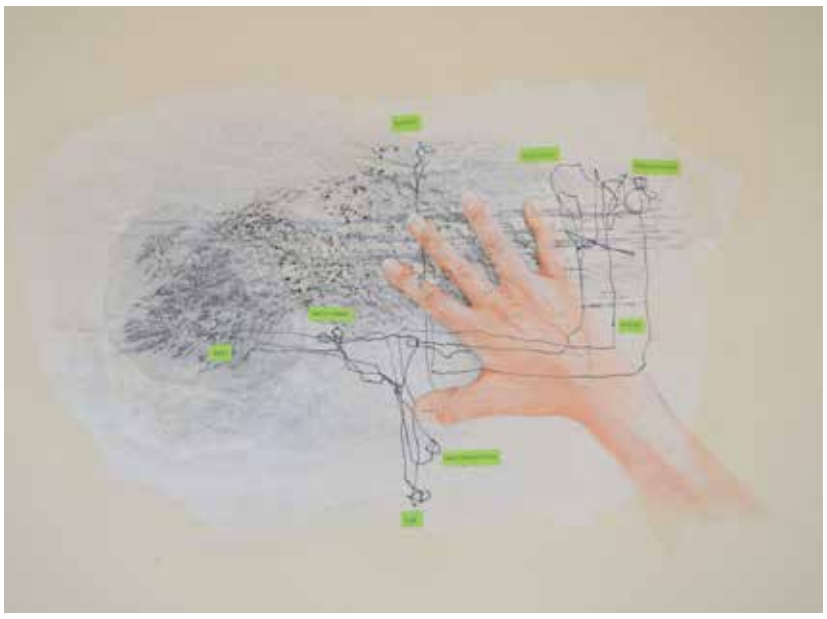
schnittpunkt (B. Jaschke, C. Martinz-Turek & N. Sternfeld, Hrsg.). (2005). *Wer spricht? Autorität und Autorschaft in Ausstellungen.* Ausstellungstheorie & praxis. Wien: Turia & Kant.

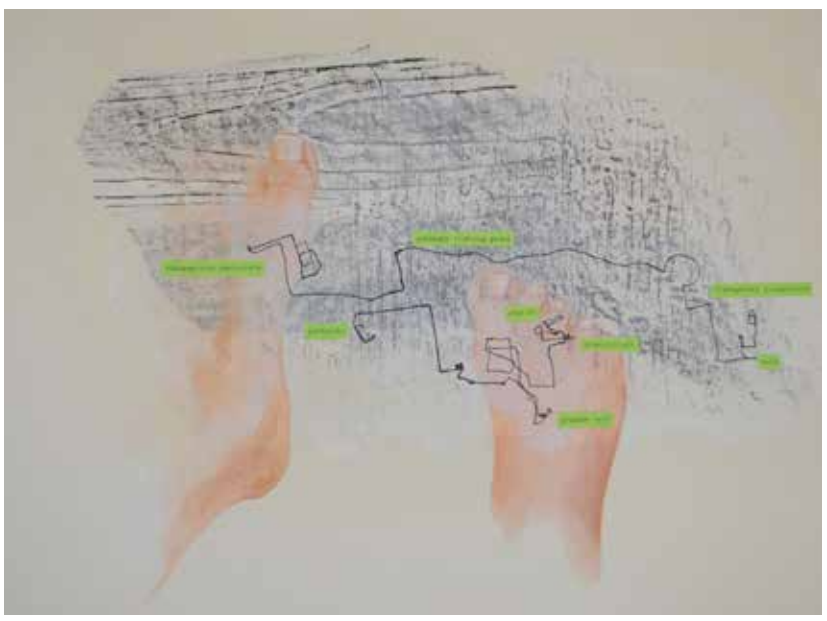
E. Sturm (2011). *Von Kunst aus. Kunstvermittlung mit Gilles Deleuze*. Wien: Turia & Kant.

E. Sturm (2012). *Der Auftrag der Kunstvermittlung zwischen Erfüllung und Störung.* Zugriff am 2.12.2021 unter: http://www.was-geht-berlin.de/sites/default/files/eva_sturm_auftrag_kunstvermittlung_2012.pdf.

VERTIEFUNG KUNSTPRAXIS

Magdalena Pock,
Be_WEG_ung, 1–3, 2021,
Acrylmalerei, Frottage mit schwarzer Ölkreide auf Seidenpapier, aufkaschiert mit Leim
auf Karton, je 50 x 70 cm. Courtesy of the artist





Be_WEG_ung

Entstanden sind Frottagen an unterschiedlichen Orten. Die Auseinandersetzung galt dem Weg dorthin und dem Moment, an dem automatisierte Bewegung in bewusstes Handeln wechselt.

Die schwarze Linie ist mit geschlossenen Augen gezeichnet, während der Geist den Bewegungsablauf des jeweiligen Weges beschreibt.

Die teilweise transparent dargestellten Körperteile verweisen auf die sinnliche Erfahrung während des Abnehmens der Frottage. Der Ort wird in seinem Detail wahrgenommen und untersucht.

Sowohl das Sich-Erinnern, Zeichnen, Protokollieren eines physisch zurückgelegten Weges als auch das Abnehmen von Frottagen kann im Rahmen des Unterrichts zur Reflexion eingesetzt werden.

Der Holzboden meines Balkons, ich spüre Wärme auf meinen Fußsohlen, in der Maserung erkenne ich Gestalten.

Der Tisch ist alt und abgenutzt, die Oberfläche fühlt sich rau an, Kerben und Kratzer zeichnen sich ab. Erinnerungen an die Schulzeit.

Die mitgebrachten Flusssteine liegen vor mir, ich berühre sie. Die Steine sind unterschiedlich in ihrer Oberflächenbeschaffenheit. Rau, kalt, hart, rund, kantig, rissig, glatt.

Die Granitsteinplatten erzählen Geschichten, mein Blick wandert. Gedanken entladen sich. Es vergeht eine Weile, bis ich etwas Passendes gefunden habe. Ich lege Papier auf.

Im Hof steht ein Pult aus Faserholzplatten, die Oberfläche interessiert mich, das Material ist weich und borstig zugleich.

Michaela Tröbinger-Lenzenweger, See you, Bildausschnitte von Selbstbildnissen. Courtesy of the artist

(Anita Rée), 2019,
30 x 30 cm, Acryl auf Leinwand

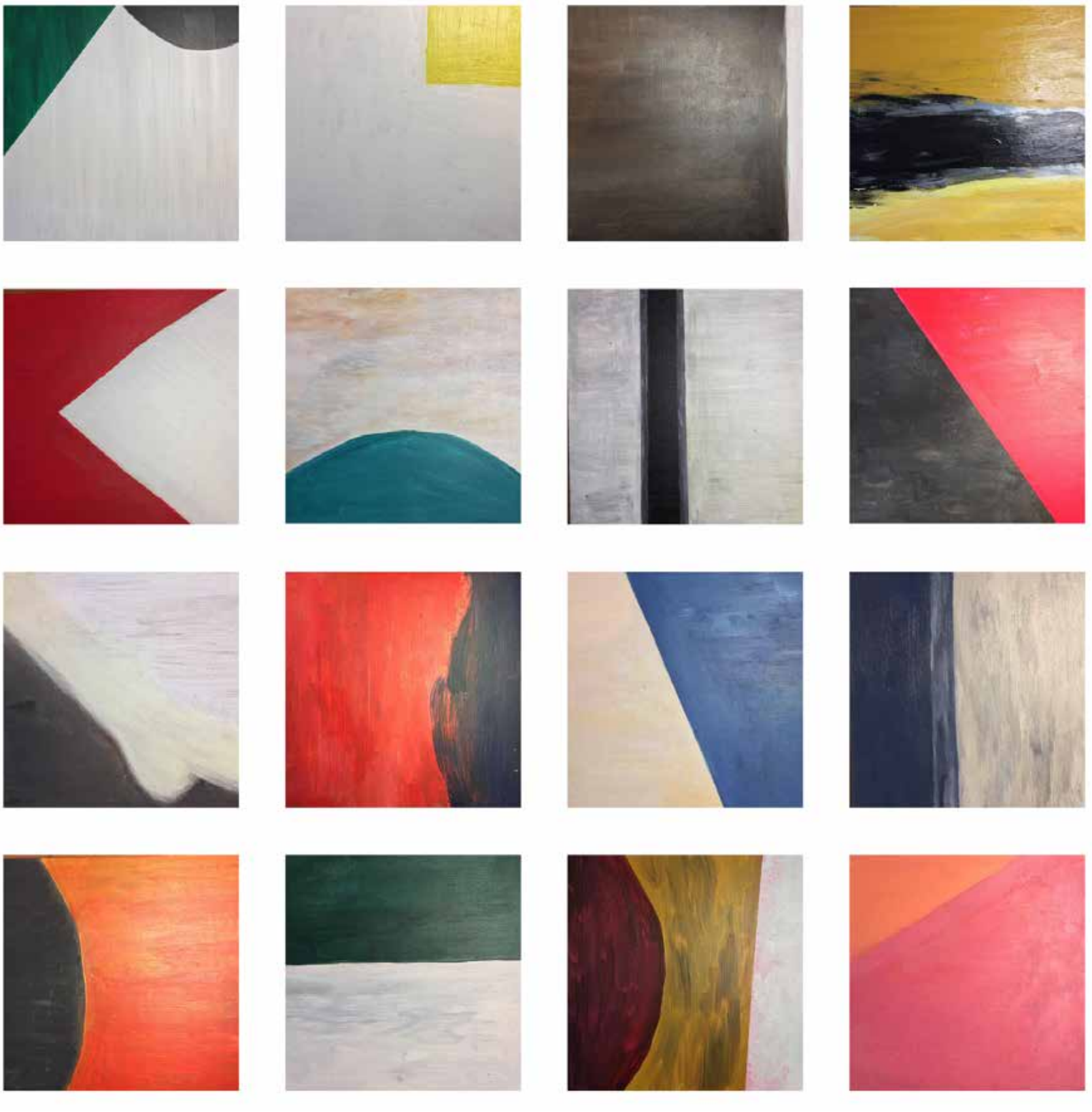
(Paula Modersohn-Becker), 2019,
30 x 30 cm, Acryl auf Leinwand

(Sabine Lepsius), 2019,
30 x 30 cm, Acryl auf Leinwand

(Jeanne Hébuterne), 2019,
30 x 30 cm, Acryl auf Leinwand

(Sophonisba Anguisola), 2019,
30 x 30 cm, Acryl auf Leinwand

VERTIEFUNG KUNSTPRAXIS



Martha Hofmann,
Farbbegegnungen (am Schulweg), 2020,
Fotografie (unten) bzw. Acryl auf Spanplatten (oben),
je 20 x 20 cm. Courtesy of the artist

KUNST ABSEITS DER GROßEN HALLEN

Ein Spaziergang durch Linz mit Michaela Ortner und Dagmar Schink

Michaela Ortner und **Dagmar Schink** sind an der Kunstuniversität Linz tätig und richten ihre Aufmerksamkeit auf die Entwicklungen in der Freien Szene in Linz. Für diesen Artikel im Speziellen auf Projekträume für Ausstellungen, die sogenannten „Offspaces".

Michaela Ortner – Linz ist eine Stadt, die kulturell sehr stark durch die Freie Szene lebt und nach außen hin sichtbar wird. Die Stadtentwicklung setzte seit den 1980er-Jahren auf Kunst und Kultur für alle. Dies war meiner Meinung nach auch ein guter Humus für eine freie Kulturszene. Keine Kulturhauptstadt der Sanierungen oder externen Projekte musste künstlich für ein breitgefächertes Potpourri an gut vernetzten Kollektiven sorgen. Seit ich selbst Kultur genieße, weiß ich um die Wichtigkeit dieser Szene für lokale Kulturschaffende. Jedoch nicht nur für diese. Immer wichtiger wird auch die Vernetzung der lokalen Kollektive mit internationalen Partner*innen.

Diese Erfahrung war der Ausgangspunkt meiner Lehrveranstaltung, die ich seit 10 Jahren an der Linzer Kunstuniversität anbiete. Mittlerweile trägt sie den Titel „Learning Linz", unter dem ich für alle Studierenden eine Tour durch kleinere und größere Kollektive und Institutionen quer durch Linz mache. Einst waren es individuelle Bedürfnisse von einzelnen Personen, die mich dazu veranlassten, dass ich ein lokales Kollektiv mit einer*einem Studierenden vernetzte. Doch mit den Jahren wurde das Interesse seitens der teilweise nur kurz in Linz lebenden Personen immer stärker, die Freie Szene oder was man gemeinhin darunter versteht, kennenzulernen.

Ich dachte, warum sollen nur einzelne Personen die Möglichkeit haben, hinter die Kulissen der bunt gemischten Kulturlandschaft zu schauen und Kontakte zu knüpfen. Und so kam es, dass ich im Rahmen einer Lehrveranstaltung seit 2011 verschiedenste kulturelle Orte in Linz besuche, die man als „durchschnittliche Kulturkonsument*innen" nicht so schnell findet. Es sind längst nicht mehr nur Orte der Freien Szene. Mittlerweile ist der Blick hinter die Kulissen ein wichtiger geworden, um Strukturen zu verstehen, davon zu lernen und natürlich, last but not least, auch um in Zukunft eventuell zu kooperieren.

Darunter waren und sind Orte wie z. B.:
afo architekturforum oberösterreich, bb15, Kulturverein-Damen&Herrenstraße (DH5), Die Fabrikanten, dorftv, FIFTITU%, Kepler Salon, KunstRaum Goethestrasse xtd, KUPF OÖ, Memphis, Otelo, PANGEA, qujOchÖ, Raumschiff, Salzamt, schlot, servus.at, Tabakfabrik Linz, Theater Phönix, Time's Up, VALIE EXPORT Center Linz, Willy Fred.

Dagmar Schink – Aus dieser Auflistung gehören einige zu den sogenannten Projekträumen, international auch Offspaces, Alternative Spaces oder Artist-run Spaces genannt, die nichtkommerzielle Ausstellungen für junge zeitgenössische Kunst ermöglichen. Diese Räume, von Künstlerinnen und Künstlern, häufig Kunststudierende oder Absolvent*innen der Kunstuniversität Linz, gegründet, organisiert und bespielt, bieten experimentelle, zeitgenössische und noch nicht etablierte Zugänge.

Für mich sind sie seit vielen Jahren ein fixer Bestandteil des Kulturprogramms. In meiner Lehrveranstaltungsreihe „notes on exhibitions" (2009-2016) war es mir ein Anliegen, gemeinsam mit Studierenden alle Ausstellungsorte in Linz auf ihre Ausrichtung, auf die Programmierung, Präsentation, die Vermittlungsstrategie und ihr Zielpublikum hin zu untersuchen.

Die Notwendigkeit, außerhalb etablierter Strukturen auszustellen, entstand schon im 19. Jahrhundert und manifestierte sich aus Protest. Maler wie Courbet und Manet, deren Kunststil als skandalös eingestuft und von den offiziellen Salons abgelehnt wurde, stellten in ihren eigenen Pavillons aus. In Grundzügen ist das Bedürfnis nach alternativen Ausstellungsmöglichkeiten auch heute noch in den Projekträumen der Fall. Selbstbestimmte Aktivität, flexible und unabhängige, bisweilen identitätsstiftende Programme, um künstlerische und gesellschaftliche Verhaltensnormen in Frage zu stellen, machen die guten Projekträume zu den Geheimtipps für Akteur*innen der etablierten Kunstszene. Dort kann entdeckt werden, was sich in der Kunst lokal und international Neues tut.

***bb15** – Raum für Gegenwartskunst,* vom Künstlerkollektiv FAXEN gegründet und mittlerweile von der namensgebenden Baumbachstraße 15 in die Hafnerstraße 4 übersiedelt, zeigt vor allem experimentelle Ansätze im Bereich Sound und Performance. Ihr jährliches Artist-in-Residence-Programm ist trotz Corona mit knapp 350 Einreichungen ein Beweis für ihre Arbeit am Puls der Zeit.

***EDITION:** Verein für aktuelle Kunst und Kultur*, gegründet von fünf Künstlerinnen, die sich 2017 zusammengefunden haben und am Graben 7 einen autonomen Ort betreiben, um Nachwuchskünstler*innen eine Plattform für ihre Arbeit und die Vernetzung zu bieten. Es geht auch um interdisziplinäre Zusammenarbeit und ein Experimentierfeld für ihre eigene kuratorische Praxis.

***EFES 42** — Verein für Skulptur*, Schillerstraße 42, benannt nach der Leuchtreklame des Vorgängerlokals und gegründet von zwei Bildhauern, zeigt, mittlerweile von der Straßenseite in den Innenhof des Gebäudes übersiedelt, vornehmlich raumgreifende Arbeiten mit dem Schwerpunkt auf Material, Textur und der Frage nach aktuellen Bezügen zum Dreidimensionalen.

***Memphis**,* hinter dem organisatorisch der Kunstverein *nomadenetappe – Kunst & Theorie* steht, verschränkt in den Ausstellungen und Kooperationen Kunst, Wissenschaft, Politik und Aktivismus. Dieses Forum für Künstler*innen, Kurator*innen und Theoretiker*innen begann seine Tätigkeit nomadisch in Leerständen in Linz und ist nun an der Unteren Donaulände 12 angekommen.

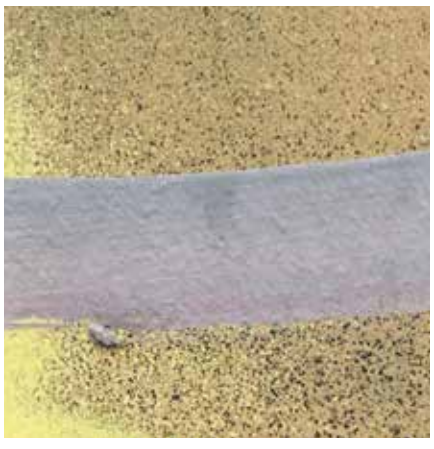
***Kunsthalle Linz**,* eine große Idee im kleinen Format. Die Gründung der etwa 40 cm im Quadrat messenden Ausstellungsfläche resultiert aus dem Protest gegen einen der größten Leerstände in Linz und wirft einen kritischen Blick auf gängige Mechanismen des Kunstbetriebs. Die Kunsthalle und ihr temporärer Skulpturenpark sind an der Donau verortet, aktuell bespielt sie auch das Linzer Rathaus.

KunstRaum Goethestrasse xtd ist ein Ort der zeitgenössischen Kunst- und Kulturproduktion von pro mente OÖ. Das Schaufenster der Hausnummer 30 öffnet sich für Bewohner*innen und Passant*innen an der stark frequentierten Durchzugsstraße. Den beiden verantwortlichen Kuratorinnen ist besonders ein niederschwelliger Zugang zu Kunst und Kultur und ein respektvoller Umgang miteinander wichtig.

Die genannten Initiativen haben sich auf Ausstellungen spezialisiert und bereichern den Kunstbetrieb in der Stadt mit hervorragendem Programm. Darüber hinaus gibt es in Linz noch zahlreiche gute Adressen, die sich als Veranstaltungsorte für Tanz, Performance, Musik und als Atelierräume positioniert haben. Ein Besuch lohnt sich allemal.

Michaela Ortner, Mag.ª, Lehrende an der Kunstuniversität Linz und der Fachhochschule Hagenberg, Vorstandsmitglied der Gesellschaft für Kulturpolitik, Mitglied des Landeskulturbeirates OÖ (Fachbeirat Wissenschaft und Erwachsenenbildung)

Dagmar Schink , Mag.ª, Geschäftsführung VALIE EXPORT Center Linz – Forschungszentrum für Medien- und Performancekunst, Mitglied des Linzer Stadtkulturbeirates, der Fachjury für den Marianne von Willemer Preis für digitale Medien sowie des Linz UNESCO City of Media Arts Advisory Boards



10 FRAGEN AN ROBERT PFALLER

gestellt von Reinhold Rebhandl

1. Eine Präambel:
Die PH OÖ gendert in ihren Publikationen mit Sternchen. Du lehnst die vielfältigen Formen einer „genderkonformen" Schreibweise ab. Welche Argumente begründen deine Haltung, auf Sternchen, Unterstrich etc. zu verzichten?

Zunächst muss man feststellen, dass diese Politik der Symbole nichts nützt – zumindest nicht den Gruppen, denen sie angeblich nützen sollte: Frauen, Minderheiten etc. Sie nützt immer nur denjenigen, die im Namen dieser Gruppen sprechen und darin ihr Geschäftsmodell haben. Und sie nützt den Eliten, die sich selbst dabei ein reines Gewissen verschaffen und sich auf diese Weise von den Unter- und Mittelschichten absetzen, die nicht immer gleich die neuesten Erfindungen angeblich korrekten Sprechens kennen oder mitvollziehen können. Die Schuld an den Missständen wird damit von den oberen Verantwortlichen nach unten verlagert – zu den Gruppen, die am wenigsten dafür können; genauso, wie umgekehrt das Leid und seine Anerkennung nach oben verlagert werden, zu den Gebildeten, die sich am empfindlichsten gebärden, wenn man sie nicht gleich so bezeichnet, wie sie es möchten. Zweitens aber schadet die Symbolpolitik. Denn sie verschleiert das Fehlen wirklicher Sozialpolitik. Was Frauen und Angehörige von Minderheiten brauchen, sind höhere Löhne, erschwingliche Mieten, anständige Pensionen, Gesundheitsversorgung, Zugang zu Bildung, Kinder- und Altenbetreuungseinrichtungen etc. Durch das Herumreiten auf sprachlichen Feinheiten lenken die politisch Verantwortlichen von ihren Versäumnissen in diesen Bereichen (wie zum Beispiel der grassierenden Altersarmut von Frauen) ab und geben durch ihren fanatischen Dogmatismus sogar noch vor, sich besonders engagiert für die Benachteiligten einzusetzen.

2. Einer deiner Buchtitel lautet „Wofür es sich zu leben lohnt?" Diese Frage nicht zu stellen, bezeichnest du als Krankheitssymbol unserer Zeit. Beginnen wir also mit der Frage Wolf Biermanns, die du in deinem Vortrag anlässlich der Verleihung des Paul Watzlawick Ehrenringes zitierst: Gibt es ein Leben vor dem Tod?

Es ist zumindest möglich. Die erste Bedingung dafür ist aber eben, dass man nie vergisst, die Frage danach zu stellen. Menschen, die aufhören, diese Frage zu stellen, geben damit nicht nur jeden Anspruch auf Glück, sondern auch jeden emanzipatorischen politischen Anspruch auf. Sie werden dann beliebig ausbeutbar und unterdrückbar. Bertolt Brecht hat das gut erkannt. Darum lässt er die Pariser Kommunarden von 1871 zu ihren Feinden sagen: „In Erwägung, dass ihr uns dann eben/mit Gewehren und Kanonen droht/ haben wir beschlossen, von nun an schlechtes Leben/ mehr zu fürchten als den Tod."

3. Du ortest trotz ihrer Glücksversprechen in der Postmoderne einen Übergang „von der Kultur der Schönheit zu einer Kultur der Makellosigkeit". Manfred Rebhandl meint in einem Interview in der Zeitschrift Wiener sogar „postmodern" sei „dein Lieblingsschimpfwort". Was sind deine Hauptkritikpunkte an postmoderner Ideologie?

Die Postmoderne ist die begleitende Ideologie zum ökonomischen Neoliberalismus – also zu den seit den 1980er-Jahren vorangetriebenen Privatisierungen bei Gesundheit, Altersvorsorge, Verkehr, Bildung etc. sowie der Unterwerfung sämtlicher gesellschaftlicher Bereiche – auch jener, die der Gesellschaft als ganzer dienen sollten – unter privatwirtschaftliche Effizienzkriterien.
Die durch diese ökonomische Umverteilung verursachte wachsende Ungleichheit und der damit verbundene Verlust von Lebensperspektiven für den Großteil der Menschen werden von der Postmoderne geschickt verschleiert. Denn die postmoderne Ideologie lässt die Frage nach dem Allgemeinen und für alle Teile der Gesellschaft Erforderlichen nicht zu. Sie spiegelt uns vor, dass die Sorgen von elitären Minderheitsvertretern die größten und einzigen wären, die es gibt; und weiters, dass wir alle unendlich verschieden wären und nichts Gemeinsames hätten.

4. In deinem Buch „Die blitzenden Waffen" kritisierst du die neue Inhaltsschwere und die damit verbundene Formvergessenheit der Gegenwartskunst, was besonders bei der Documenta 14 (2017) zu spüren gewesen sei. Ist die aktuelle Kunst zu stark auf vorgegebene, durch Kuratorinnen und Kuratoren festgelegte Inhalte fixiert und laufen so das Magische, der Exzess, der ständige, absichtliche Regelverstoß, der schwarze Humor und der revolutionäre Habitus Gefahr, aus der Kunst zu verschwinden?

Die zunehmende Abhängigkeit der Kunstschaffenden von den Kuratoren ist ein politisches Problem. Und sie schadet der Kunst. Ausgestellt wird, was der konformistischen, pseudo-theoretischen Sprache der Kuratoren sowie den von ihnen vorgegebenen Inhalten entspricht. Dies führt zu einer Vernachlässigung der Form. Das, was nur so und nicht anders gesagt oder gezeigt werden kann, das Eigenwillige, Unvorhergesehene, Ambivalente, Schillernde und Funkelnde, Charmante, das Überraschende und Souveräne der Kunst gehen dabei verloren. Die Wahrheit der Kunst aber liegt in ihrer spezifischen Form, und nicht in ihren Inhalten, die anderswo mindestens ebensogut nachgelesen werden können.
In der Moderne hat man der Kunst nachgesagt, sie sei hochgradig kommentarbedürftig. Das Elend der postmodernen Kuratoren-Kunst besteht darin, dass sie kaum noch anschauungsbedürftig ist. Das Bootswrack aus dem Mittelmeer oder der Tempel der verbrannten Bücher formulieren weder reizvolle Geheimnisse noch unbequeme Wahrheiten, sondern lediglich Gemeinplätze für ein ohnehin bereits gleichgesinntes, mäßig liberales Mittelschichtspublikum.

5. In deiner Antrittsvorlesung an der Kunstuniversität Linz hast du das Verhältnis von Kunst und Wissenschaft beleuchtet. Wie verhalten sich künstlerische und wissenschaftliche Forschung zueinander, wo zeigen sich Synergien und Gefahren? Wie kann die Philosophie in diesen Spielfeldern fruchtbar wirksam werden?

Wie der Wissenschaftstheoretiker Gaston Bachelard gezeigt hat, bringt jede neue Wissenschaft immer auch eine neue, sozusagen implizite Philosophie „im praktischen Zustand" hervor. In den neuen Erkenntnisverfahren, die sie praktiziert, stecken innovative Ideen darüber, was Erkenntnis ist. Zugleich aber machen sich die Wissenschaftler ein Bild von ihrer Methode. Dieses Bild und die entsprechende Philosophie, die sie dann explizit äußern, sind aber oft weitaus primitiver als die Philosophie, die sie tatsächlich praktizieren. Dasselbe gilt für die Kunst. Die Lehre der Philosophie an einer Kunstuniversität hat darum nicht die Aufgabe, den Kunstschaffenden und ihrer Arbeit sozusagen Philosophie zu injizieren. Vielmehr muss ich als Philosoph darauf achten, was die Kunstschaffenden tatsächlich tun und was sie (sowie ihre Kuratoren- und Kritiker-Souffleure) darüber sagen.
Die Philosophie muss immer dann intervenieren, wenn die lautstarke, explizite Philosophie (oder auch die jeweils vertretene kulturwissenschaftliche Theorie) primitiver ist als die leise, implizit in den Arbeiten praktizierte Theorie – und wenn sie die Letztere unkenntlich zu machen droht. Denn die nächsten Arbeiten würden dann gerade um die verkannte, innovative Dimension ärmer sein.

6. In „Die Illusionen der anderen" vertrittst du die These, es gebe Kunstwerke, die ihre eigene Betrachtung schon beinhalten und Betrachter*innen, die das so wollen. Wie zeigt sich das Phänomen der Interpassivität im Kunstfeld?

Ein Beispiel für die erwünschte Selbstbetrachtung von Kunstwerken war für mich Slavoj Žižeks Kommentar zu den Fernsehkomödien mit dem sogenannten „Dosengelächter". Žižek schreibt, er sei froh, wenn diese Komödien über sich selbst lachten, denn dann müsse er nicht aufmerksam folgen. Dennoch habe er nach einer Weile das Gefühl, sich „objektiv" amüsiert zu haben. Diese Bemerkung widersprach allem, was die Ideologen der Interaktivität über viele Jahre behauptet hatten: dass Betrachter den Wunsch hegten, nicht nur an der Rezeption, sondern auch an der Produktion „aktiv" beteiligt zu werden und dass dies ihren Genuss erhöhe und ihre Freiheit steigere. Žižek fühlt sich eben in der größtmöglichen Unbeteiligtheit froher und freier – und vielleicht ist er darin nicht der Einzige. Interpassivität besteht überall dort, wo Betrachter die Betrachtung oder Konsumenten den Genuss an jemand anderen (oder an etwas anderes) delegieren, um selbst davon unbehelligt zu bleiben. In der sogenannten Dienstleistungskunst der 1990er-Jahre hatten junge Künstlerinnen wie Ruth Kaserer und Astrid Benzer zum Beispiel den Betrachtern angeboten, an ihrer Stelle deren Bekannte im Kaffeehaus zu treffen oder ihnen Postkarten zu schreiben. Wer so etwas will, lässt nicht etwa andere seine Fenster putzen und geht selbst ins Café, sondern genau umgekehrt: Der Genuss im Café oder an der freundschaftlichen Korrespondenz wird delegiert; die Arbeit zu Hause aber dafür möglicherweise selbst erledigt. In einem brillanten Video hat der Künstler Martin Kerschbaumsteiner dokumentiert, wie er eine „Hilfskraft für leichte Gartenarbeiten" dafür bezahlte, ihm beim Graben und Wiederzuschütten eines Lochs zuzusehen (siehe https://www.youtube.com/watch?v=UYABLSEyz5I).
Interpassivität ist auch ein typisches Problem bei Monumenten. Dort stellt sich die Frage: Lädt das Denkmal die Passanten zum Erinnern ein oder beschwichtigt es sie vielmehr – indem es ihnen suggeriert, das Erinnern werde ohnehin von ihm, dem Denkmal, erledigt. Um diesem berechtigten Verdacht zu entgehen, hat zum Beispiel Jochen Gerz entschieden, sein Holocaust-Monument in Hamburg nicht als bleibendes Artefakt, sondern als langsam im Boden versinkenden „Stab aus Blei" zu gestalten. Je mehr das Denkmal verschwindet, desto mehr Erinnerung macht es erforderlich. Als erwünschte Ressource hingegen wird die Interpassivität zum Beispiel in den Leuchtschrift-Installationen von Jenny Holzer genutzt. Ihre „Truisms" werden derart zu Wahrheiten, die für sich selbst wahr sind, auch wenn sie niemand liest oder für sich glaubt. Sie gleichen darin den tibetanischen Gebetsmühlen, von denen Žižek sagt, da könne man auch an gar nichts denken oder sich den obszönsten Phantasien hingeben, man müsse nur drehen, dann würde man schon „objektiv" beten. Der Dalai Lama selbst hat das noch getoppt, als er riet, eine Gebetsformel einfach auf der Festplatte des Computers zu

speichern. Durch deren Rotation werde das Gebet dann sozusagen in Betrieb genommen.

7. Wie ist in diesem Zusammenhang die Lust am Sammeln von Kunst zu sehen und warum wollen Sammler*innen ihre Sammlung wieder loswerden?
Bezüglich der theoretischen Aneignung von Kunstwerken meinte Bazon Brock vor einigen Jahren in der Galerie Kargl sinngemäß, mit etwas Geld könne man sich die aktive Erkenntnisarbeit ersparen, sie einfach wegkaufen und diese den Kurator*innen, Künstler*innen und Kritiker*innen etc. überlassen.

Brocks Gedanke erscheint mir richtig. So, wie zum Beispiel das Kaufen von Büchern für Bibliomanen (wie auch für viele Intellektuelle) die Lektüre ersparen kann, dürfte es sich auch beim Sammeln von Kunst verhalten. Kaufen und Besitzen kann Betrachten ersparen helfen. Auch das Reflektieren, das ja ebenfalls zum Genuss der Kunst gehört, kann man sich mithilfe der genannten interpassiven Medien (Kritiker, Kuratoren etc.) vom Leib halten.
An irgendeinem kritischen Punkt scheint die Sammlung dann aber für ihre Besitzer plötzlich zu einer Art Mahnmal für unterbliebene Betrachtung zu werden. Dann wünschen sie, dass es endlich zur Betrachtung kommt und überantworten sie der Öffentlichkeit – oder wenigstens einem Museum, das ja auch wieder eine Art interpassiver Kunstabwicklungsapparat ist.

8. Wie wirkt sich das Verschwinden der „Erwachsenensprache“ in der Gesellschaft aus? Üben wir (auch in Kunst und Lehre) schon Selbstzensur, aus Angst nicht mehr richtig verstanden zu werden?

Mit dem Neologismus „Erwachsenensprache" – einer wörtlichen Übersetzung des englischen Ausdrucks „adult language" – wollte ich auf den Umstand hinweisen, dass Letzteres im angelsächsischen Sprachraum immer als etwas Anstößiges, Obszönes verstanden wird. Im deutschen Sprachraum hingegen gibt es Ausdrücke wie „als Erwachsene miteinander sprechen". Solche Ausdrücke aber bezeichnen nichts Obszönes, sondern im Gegenteil die Überzeugung, dass erwachsene Menschen einander gegenseitig Vernunft, Kritikfähigkeit und Umgangsformen auch mit Nichtgleichgesinnten abverlangen dürfen. Darin besteht die selten bewusste, grundlegende Solidarität zwischen mündigen, politikfähigen Bürgern. Sie ist das größere, allgemeine Pendant des sogenannten „Vertrauensgrundsatzes" in der Straßenverkehrsordnung.
Die Postmoderne mit ihrer Propaganda unendlicher Empfindlichkeit und ihren infantilisierenden Pseudopolitiken (wie zum Beispiel den Warnungen erwachsener Menschen vor „adult language" in Filmen oder den Schockbildern auf Rauchwarenverpackungen) betreibt die Zerstörung dieser gesellschaftlichen Basissolidarität. Die sogenannte Identitätspolitik suggeriert, dass nur Angehörige derselben Gemeinschaft einander verstehen können (darum sollen zum Beispiel Gedichte einer schwarzen Autorin nur von schwarzen Übersetzerinnen übersetzt werden und bestimmte Kulturen nur von Angehörigen dieser Kultur ethnologisch erforscht werden dürfen).
Die Furcht vor dieser Entwicklung ist begründet. An den US-amerikanischen Universitäten ist sie schon weit vorangeschritten und auch in Europa haben sich bereits entsprechende Fälle von sogenannter „cancel culture" ereignet. Die für manche überraschende Macht der lautstarken Minderheitensprecher kommt daher, dass sie bei den jeweils Mächtigen, zum Beispiel den Chefetagen der Firmen, der Zeitungen, Kulturinstitutionen oder Universitäten, sehr leicht Gehör finden. Sie liefern den Letzteren nämlich eine willkommene Handhabe für Willkür in der Machtausübung. Auch bei der Verhaftung von Julian Assange zum Beispiel haben typisch postmoderne, spezifische Gesetze für vulnerable Gruppen eine entscheidende Rolle gespielt.

9. Du hast im Frühling eine Ausstellung in der Galerie Knoll zum Thema „Erwachsenensprache“ mit dem Titel „Posterwachsen“ kuratiert. Könntest du das eigenwillige Konzept des Projekts kurz schildern und die eine oder andere signifikante Arbeit beschreiben, die das Erwachsensein im aktuellen Kontext thematisiert? Was waren deine Beweggründe, die Ausstellung in dieser Form zu realisieren?

Die emblematische Arbeit dieser Ausstellung, und zugleich mein Ausgangspunkt, war der übergroße, für den Gebrauch von erwachsenen Menschen dimensionierte Kinderwagen-Buggy des Künstlers Paul Horn. Sozusagen ein Porträt der Symptome unserer Epoche: Denn Erwachsene benehmen sich ja heute oft wie Kinder – etwa, wenn sie sich hochgradig empfindlich und verletzbar gerieren. Viele, vor allem Männer, kleiden sich auch wie Kinder, etwa mit kurzen Hosen, Kapuzenpullis und Turnschuhen. Andererseits sind sie dabei von kindischem Ernst. Darin unterscheiden sie sich erneut von wirklich Erwachsenen, für die ein absichtlich herbeigeführter, spielerischer Moment von Kindlichkeit, wie etwa das Steuern und Herumfahren in einem elektrisch motorisierten Kinderwagen ein großer Spaß sein kann. Die Arbeiten anderer Kunstschaffender wie Ursula Hübner, Stephanie Mold, Barbara Ungepflegt, Brian Calvin, Gelitin, Gerhard Gutenberger oder Hannes Langeder setzen sich mit den zunehmend verlorengehenden Grenzmarkierungen zwischen Jugend und Erwachsenheit auseinander: etwa dem Autofahren oder der ersten Zigarette, mit der man sich und anderen früher zu zeigen versuchte, dass man kein Kind mehr ist; oder umgekehrt mit dem Markenfetischismus, mit dem viele heute zeigen, dass ihre Pubertät nicht enden will. Auch die Erfahrungen des Unheimlichen, die Sigmund Freud als unlustvolle Wiederkehr einst lustvoller kindlicher Phantasien bei Erwachsenen begriff, gehören dazu. Und ebenso der Humor, der meines Erachtens aus all diesen Arbeiten spricht und der nicht nur eine den Erwachsenen vorbehaltene Lustquelle darstellt, sondern heute auch als das Schibboleth künstlerischer Autonomie gegenüber Kuratorenzumutungen gewertet werden kann.

10. In deinem letzten Buch schreibst du in Anlehnung an Sigmund Freud, dass „jede Kunst eine Art materielle Praxis“ brauche, sie sei das Einzige, was Künstlerinnen und Künstlern ermögliche, auf etwas zu stoßen, was sie nicht schon vorher wussten oder beabsichtigten. Wie wichtig ist für Studierende, Künstler*innen und Schüler*innen in diesem Zusammenhang die Möglichkeit, zeitlich ungebunden in Ateliers und Werkstätten zu arbeiten?

Die Arbeit im Atelier ohne festgelegte zeitliche Taktung ist nach meiner Überzeugung die entscheidende Voraussetzung dafür, dass etwas Unerwartetes entstehen kann und dass junge Leute bei der Arbeit schlauer werden können. Klarerweise entstehen da, ähnlich wie übrigens auch beim Philosophieren, enorme Umwege oder auch „Holzwege" (wie der sozialistische Philosoph Joseph Dietzgen, noch vor Martin Heidegger, dies nannte). Aber, und das ist das Entscheidende: Ohne solche Umwege gibt es überhaupt keinen Weg. Leider wird gerade das von den zeitgenössischen bürokratischen Fetischisten der Effizienz meist übersehen. Im Namen der Effizienz zerstören sie dann das wirklich Effiziente.

Robert Pfaller
Univ.-Prof., Dr., Professor für Philosophie an der Kunstuniversität Linz

Literatur

Pfaller, R. (2011). *Wofür es sich zu leben lohnt. Elemente materialistischer Philosophie*. Frankfurt/M: S. Fischer.

Pfaller, R. (2020). *Die blitzenden Waffen. Über die Macht der Form.* Frankfurt/M: S. Fischer.

Pfaller, R. (2017). *Erwachsenensprache. Über ihr Verschwinden aus Politik und Kultur.* Frankfurt/M: S. Fischer.

Pfaller, R. (2008). *Das schmutzige Heilige und die reine Vernunft. Symptome der Gegenwartskultur.* Frankfurt /M: Fischer Taschenbuchverlag.

Pfaller, R. (2002). *Die Illusionen der anderen. Über das Lustprinzip in der Kultur.* Frankfurt /M: Suhrkamp.

Pfaller, R. (2008). *Die Ästhetik der Interpassivität.* Hamburg: philo phine arts.

Links: Horn + Fockenberger, Einladung Posterwachsen, 2021, Montage: Robert Pfaller on „Buggy“ by Paul Horn. Courtesy of the artists/Galerie Knoll/ Bildrecht 2021

Rechts: Barbara Ungepflegt, City Kitzloch, 2020, Bildschirmfoto, 09.12.2020. Courtesy of the artist/ Galerie Knoll/Bildrecht 2021

WAS MACHT EINE GALERIE ZEITGENÖSSISCHER KUNST?

von Hans Knoll

Götz Bury, Fahrrad, 2010, gemischte Technik, 83 x 100 x 30 cm. Courtesy of the artist/Galerie Knoll/Bildrecht 2021

Zentral ist für eine Galerie für zeitgenössische Kunst, sich für die Karriere der Künstler*innen einzusetzen. Das bedeutet, dass die Kunstwerke Beachtung finden, die Ideen diskutiert und die Werke natürlich auch verkauft werden.

Neben offensichtlichen Aufgaben, wie der Betreuung der Kund*innen und Besucher*innen, der Öffentlichkeits- und Medienarbeit, der Organisation von Ausstellungen in den Galerieräumen und anderswo, dem Ausrichten von Eröffnungen und anderen Veranstaltungen (Vorträge, Diskussionen, ...), dem Betreiben einer Webseite sowie der Teilnahme an lokalen und internationalen Kunstmessen, gibt es noch viele weitere, weniger sichtbare Tätigkeiten: die Dokumentation der Kunstwerke und der Ausstellungen, ein Lager organisieren, die Durchführung von Transporten, das Anlegen eines Archivs vor allem mit Unterlagen zu den vertretenen Künstler*innen, und nicht zuletzt, sondern ganz zentral, die oft sehr intensive Zusammenarbeit mit dem*der Künstler*in.

Die Zusammenarbeit der Künstlerin*des Künstlers mit der Galerie

Die Galerist*innen sind die wichtigsten und ersten Partner der Künstler*innen – sie sehen als Erste die entstehenden Kunstwerke, diskutieren mit den Künstler*innen die neuen Ideen, übernehmen einen großen Teil der Kommunikation und sind oft auch bei alltäglichen organisatorischen Dingen behilflich.

Im Unterschied zu Kunsthändler*innen haben Galerien meist nicht das Kapital, um die ausgestellten Werke zu kaufen - die Ausstellungen werden also in Form eines Kommissionsvertrages organisiert, der neben den finanziellen Übereinkünften auch alle Aufgaben, Rechte und Pflichten beider Seiten festhält.

Die Galerie übernimmt für eine bestimmte Zeit, meist etwa für einen Monat Ausstellungszeit und einige weitere Monate oder auch länger als ein Jahr, die Kunstwerke in Kommission, die bei Verkäufen sofort abgerechnet werden. Die Galerien stellen den Künstler*innen für die Ausstellung die entsprechend ausgestatteten Räume zur Verfügung, erledigen die Öffentlichkeits- und Medienarbeit und halten die Räume für Besucher*innen und Kund*innen zu bestimmten Zeiten geöffnet. Über die Ausstellungen in der Galerie hinaus organisiert der*die Galerist*in Einzelausstellungen oder Beteiligungen der vertretenen Künstler*innen in Galerien in anderen Ländern und Städten und sorgt damit für eine größere Bekanntheit und mehr Diskurs sowie weitere Verkäufe. Besonders ausgeprägt treten diese Ziele bei der Teilnahme an lokalen oder internationalen Messen in Erscheinung: Diese sollen neue Kundenkreise erschließen und die Künstler*innen am Kunstmarkt etablieren. Die Messen zeitgenössischer Kunst stellen immer beliebter werdende Kristallisationspunkte im Betrieb einer Galerie und auch in der Karriere der Künstler*innen dar. Die Galerie investiert dabei neben den Kosten (pro guter Messe meist ab € 20.000) monatelange Vorbereitungszeit und wird hoffentlich damit belohnt, dass 25.000 oder sogar mehr Kunstinteressierte die Kunstwerke und die Arbeit der Galerie sehen und beurteilen können.

Zur Funktion von Galerien im zeitgenössischen Kunstbetrieb

Die Galerien sind es meist, die die jungen Künstler *innen einem Publikum zuerst vorstellen und somit neue Ideen und Tendenzen in den Kunstdiskurs einführen. Hier ist es nun wichtig, den Unterschied zwischen Galerie und Kunsthandel bewusst zu machen: Die Galerie versucht, neue oder lokal noch nicht bekannte Künstler*innen bekannt zu machen, Diskurse um die Ideen dieser Künstler*innen herzustellen und einen Markt für sie aufzubauen. Dazu sind oben erwähnte Aufgaben sowohl auf solide als auch innovative Weise zu leisten - meist sehr langfristig über viele Jahre. Auch wenn der Kunsthandel ebenfalls ein gewisses Maß an Informationsarbeit leistet, überwiegt dort doch deutlich der Handel mit Werken etablierter Kunst. Auch wenn Galerien, die in mühevoller Arbeit Künstler*innen „aufbauen", die Händler nicht immer schätzen (profitieren diese doch schlussendlich von der Arbeit der Galerien), ist der Handel doch auch für die breitere Verbreitung der Kunstwerke notwendig.

Ausstellungen

Zum Bekanntmachen der Künstler*innen und ihrer Werke sind Einzelausstellungen natürlich am geeignetsten, zuerst in den sie vertretenden Galerien, dann in internationalen Galerien und schließlich in Ausstellungsinstitutionen, Kunstvereinen und Museen. Um Werke in neue Kontexte zu stellen, sind darüber hinaus die Teilnahmen an (internationalen) Gruppenausstellungen sehr wichtig.

Abschließend möchte ich hier eine Gruppenausstellung in unserer Galerie erwähnen, die weitere Aufgaben einer Galerie vorstellt und uns sehr viel Spaß gemacht hat: die thematische Gruppenausstellung „Posterwachsen". Kuratiert wurde diese vom Philosophen Robert Pfaller, der sich diesem Thema schon in einem Buch zugewandt hat. Ich hatte die Möglichkeit, ihm dafür Künstler*innen vorzuschlagen. Das Thema des Erwachsenseins oder -werdens, der dazu gehörenden persönlichen oder gesellschaftlichen Rituale oder deren Verweigerung, wurde in der Ausstellung von 19 internationalen Künstler*innen und Wissenschaftler*innen beleuchtet. Das Ergebnis war ein sehr oft auch humorvoller Erkenntnisgewinn. Als Glücksfall erwies sich diese Ausstellung auch darin, dass wir sie über lange Corona-Monate durch immer wieder neue Beiträge dem Publikum in meinen beiden Galerien in Wien und in Budapest nahebringen konnten.

Hans Knoll
Galerist in Wien und Budapest

Eva Kadlec, Babyface (Immolation), 2021, Aquarell auf Papier, 28 x 22 cm, Courtesy of the artist/Galerie Knoll.

Ausstellung „Posterwachsen“ in der Galerie Knoll in Budapest, 2021
Courtesy of the artists/Galerie Knoll Wien und Budapest/Bildrecht 2021
Kurator: Robert Pfaller

Barbara Ungepflegt
“I hope your eyes are fine. I work a lot …“, 2019,
2 Bildschirmfotos, Fotodruck auf Metall. je 40 x 54 cm

Paul Horn, Buggy, 2020, div. Materialien:
Metall, Gummi, Stoff, Motor, Akku, …,
140 x 72 x 200 cm

Brian Calvin
Smoke break 1999,
Acryl auf Leinwand, 144 x 89 cm

VOR ORT

Johannes Muggenthaler, „Vergiß, daß Du ein Wolf warst“,
ungefähr 1995, Fotografie, 120 x 80 cm.
Courtesy of the artist/Bildrecht 2021

BILDUNG DURCH KUNST

Das Potenzial von Ambivalenzen und offenen Möglichkeiten

von Amalia Barboza

Jean-Antoine Watteau, Einschiffung nach Kythera,1710, Öl auf Leinwand, 43 x 53 cm, Städel, Frankfurt am Main, https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/4/40/WP_Watteau_Kythera_Frankfurt.jpg (Download: 12.12.2021)

Sicherlich hat die Kunst immer auf unterschiedliche Weise eine Funktion in der Bildung des Menschen und in der Gestaltung der Gesellschaft ausgeübt. Vielleicht liegt gerade in dieser Vielfalt an Funktionen ihre Stärke. Ich möchte genau diese Offenheit als ein wichtiges Potenzial der Kunst hervorheben: die Fähigkeit, viele unterschiedliche Handlungs- und Denkräume zu ermöglichen. Man könnte es so zuspitzen: Der Kunst gelingt es oft am besten, einen sozialen oder politischen Einfluss auszuüben, wenn sie keine eindeutige Position bezieht, sondern Ambivalenzen zum Ausdruck bringt und damit in der Lage ist, viele Möglichkeiten und Entscheidungsprozesse zu öffnen. Als bestünde die politische und widerständige Kraft der Kunst in ihrer Macht, einen offenen Raum für das Nachdenken zu erzeugen, wo die Rezipient*innen selbst mit ihrer eigenen Handlungsmacht konfrontiert werden.

Es gibt in der Kunst sicherlich verschiedene Strategien. Eine Strategie besteht darin, Landschaften vorzugeben und diese mit Ambivalenzen und Unschärfen darzustellen, damit das Publikum seine eigenen Schlüsse daraus ziehen muss. Oft versetzen diese Ambivalenzen ein Kunstwerk in die Lage, seine Wirkung länger durch die Zeiten und Kulturen zu verbreiten. Als würde sich eine unscharfe Botschaft besser ausdehnen und aktualisieren lassen. Ein gutes Beispiel fand der Soziologe Norbert Elias in den rätselhaften Bildern des französischen Künstlers Jean-Antoine Watteau mit dem Titel *Pilgerfahrt zur Insel der Liebe.* Elias analysiert in seinem Beitrag zu Watteaus *Pilgerfahrt zur Insel der Liebe* (2000) die Rezeptionsgeschichte von Watteaus Bildern, wie diese in der Lage waren, nicht nur verschiedene Generationen, sondern auch verschiedene politische Lager anzusprechen. Es handelt sich um eine Bild-Reihe mit einigen Variationen, welche die Bootsfahrt einer Gruppe von Personen darstellt. Watteaus Bilder sind angereichert mit verschiedenen Ambivalenzen: Es lässt sich schwer sagen, ob es sich um den Anfang der Fahrt oder um die Rückkehr handelt. Auch lässt sich nicht eindeutig bestimmen, ob die Personen die Fahrt beabsichtigen oder noch Zweifel haben, diese zu unternehmen, ob sie besorgt oder glücklich sind. Elias beschreibt diese Unschärfe der Watteau-Bilder, um danach in der Rezeptionsgeschichte zu zeigen, dass diese Bilder genau deswegen unterschiedliche soziale und politische Funktionen in verschiedenen historischen Etappen ausüben konnten. Die Bilder riefen sogar entgegengesetzte politische Inspirationen hervor. Als könnten dank dieser Ambivalenz verschiedene Generationen unterschiedliche Beweggründe für ihre jeweilige Lebensgestaltung entnehmen. Elias konzentriert sich in seiner Analyse auf diesen Rezeptionswandel, indem er nicht nur die verschiedenen Deutungen im Laufe der Zeit beschreibt, sondern auch den Wandel der Stimmungen, welche die Rezipient*innen mit dem Dargestellten verbanden. Als Soziologe war es für ihn wichtig, diesen Wirkungsradius zu beschreiben, um durch die Rezeption dem Wechsel von Epochen nachzuspüren. Weniger wichtig war es für ihn, aus diesem Wirkungsradius Schlüsse über den Gehalt und die soziale Funktion der Kunst zu ziehen. Elias (2000) äußert sogar die Meinung, dass diese unscharfen Bilder in der Kunst eher eine Ausnahme sind. „Watteaus Bild […] gehört zu den nicht sehr häufigen Gemälden, deren Stimmung vieldeutig und zwielichtig ist." Ich möchte hier aber genau für das Gegenteil plädieren, nämlich, dass diese „Vieldeutigkeit und Zwielichtigkeit" (S. 23) zu einer wichtigen Strategie der Kunst gehören, um eine soziale Wirkung auszuüben.

Wir finden bei einer anderen Soziologin aus der Zeit von Norbert Elias einen guten Ansatz, um aus dieser breiten Rezeptionsgeschichte ein Verständnis für diese Wirkung in das Offene der Kunst weiter zu denken. Es handelt sich um die Kunstsoziologin Hanna Deinhard, die in ihrem Buch *Bedeutung und Ausdruck* versucht, nicht nur die *reale* Geschichte der Werkentstehung und der Rezeption eines Kunstwerkes zu analysieren, sondern auch die (potenzielle) mögliche Geschichte. Mit dem Begriff „potenzialer Gehalt" wollte Deinhard sichtbar machen, dass wir es bei einem Werk nicht mit immer gleichbleibender Wirkungskraft zu tun haben, sondern dieser Gehalt beweglich und offen für potenzielle neue Rezipient*innen, für neue Lektüren und Urteile ist. Deinhard war der Meinung, dass die Kunst in der kapitalistischen Gesellschaft ihre soziale und offene Kraft verloren hat: einerseits, weil die moderne Kunst „ein passives Hinnehmen bestehender Verhältnisse" ausdrückt (Deinhard, 1967, S. 87) und als reine Unterhaltung oder als Spiegel der Selbsterkennung dient, andererseits auch, weil durch die Professionalisierung (der Kunstproduzent*innen und auch der Kunstrezipient*innen) immer weniger ästhetisch Unreflektiertes, und damit das Offene als im Werk enthaltene Kraft, zugelassen wird.

Um das Potenzial der Ambivalenzen mit einem letzten Beispiel zu illustrieren, möchte ich den Film von Alain Resnais *Letztes Jahr in Marienbad (L'année dernière à Marienbad,* 1961) ins Spiel bringen. Der Film erzählt von einer Begegnung zwischen einem Mann und einer Frau in einem Hotel. So wie bei den Watteau-Bildern vermischen sich auch hier die Zeiten und die Beweggründe und Gefühle der Protagonist*innen sind ambivalent. Es ist nicht klar, ob das Paar sich in der Vergangenheit schon begegnet ist oder ob die Begegnung an sich eine Phantasie ist oder eine zeitlose Konstante, die wie ein Mythos kontinuierlich in unterschiedlichen Zeiten und auch in verschiedenen Medien wiederkehrt. Die Begegnung zwischen einer Frau und einem Mann wird nicht nur von den Hauptprotagonist*innen im Film gespielt, sondern spiegelt sich auch in den unzähligen Bildern, die an den Wänden des Hotels zu sehen sind, und ebenso in den Theaterstücken wider, die im Hotel zur Unterhaltung der Gäste inszeniert werden, und sogar in einer Skulptur im Park, welche ebenfalls eine Begegnung zwischen einem Mann und einer Frau darstellt. Besonders bei der Skulptur, die von den Protagonist*innen oft kommentiert wird, werden diese Ambivalenzen sichtbar: Es ist unklar, ob die steinerne Frau mit dem Mann geht oder sich von ihm entfernt, und ob der steinerne Mann sie begleitet, ihr folgt oder sie führt. Der Film spielt mit diesen Ambivalenzen, weil genau hier das Beunruhigende liegt. Die Darsteller*innen des Filmes müssen sich positionieren, so wie das Publikum, welches das Theaterstück anschaut oder die Skulptur betrachtet. Auch wir, als Filmkonsument*innen, werden mit diesen Ambivalenzen konfrontiert. Mit diesen unscharfen Erzählungen betont der Film die Funktion der Kunst, die Betrachter*innen aufzufordern, zu sich selbst zurückzukehren. Es ist keine Kunst, die der Unterhaltung dient, sondern eine Kunst, die zur Selbstermächtigung aufruft. Damit hätten wir eine Möglichkeit, die soziale Funktion der Kunst zu betonen. Auch wenn es sicherlich viele andere Strategien gibt, ist diese Strategie mit Unschärfe und Ambivalenzen zu arbeiten, eine gute Möglichkeit das Potenzial der Kunst in der Bildung zu bekräftigen.

Amalia Barboza
Univ.-Prof.in, Dr.in, Professorin für Künstlerische Forschung an der Kunstuniversität Linz, Künstlerin, Soziologin und Kulturwissenschaftlerin

Literatur

Barboza, A. (2016). *Der potenziale Betrachter: Zu einer Soziologie des impliziten, des realen und des potenzialen Publikums bei Hanna Deinhard.* In I. Below & B. Dogramaci (Hrsg.), *Schriftenreihe „Frauen und Exil"*, Bd. 9 (S. 119–133). München: edition text+kritik.

Deinhard, H. (1967). *Bedeutung und Ausdruck. Zur Soziologie der Malerei.* Neuwied und Berlin: Luchterhand.

Elias, N. (2000). *Watteaus Pilgerfahrt zur Insel der Liebe*. Frankfurt a. M.: Insel Verlag.

Jean-Antoine Watteau, Einschiffung nach Kythera,1717, Öl auf Leinwand,129 x 194 cm, Louvre, https://de.wikipedia.org/wiki/Einschiffung_nach_Kythera#/media/Datei:L'Embarquement_pour_Cythere,_by_Antoine_Watteau,_from_C2RMF_retouched.jpg (Download: 12.12.2021)

Jean-Antoine Watteau, Einschiffung nach Kythera, 1718, Öl auf Leinwand,130 x 192 cm, Schloss Charlottenburg, Berlin, https://de.wikipedia.org/wiki/Einschiffung_nach_Kythera#/media/Datei:Watteau-Kythera.jpg (Download: 12.12.2021)

KUNST UND BILDUNG

Ein Interview mit Jakob Lena Knebl, geführt von Lisbeth Freiß

Von welchem Bildungsverständnis gehst du aus?

Ich gehe von einem politischen Bildungsverständnis aus. Finde beispielsweise die Ansätze von Paulo Freire sehr interessant, die Idee der Fähigkeit des Menschen, sein eigenes Selbst, die eigenen Handlungen, zu reflektieren, einem Bildungsverständnis, welches einen Selbstermächtigungsprozess initiiert und begleitet, in dem auch die soziale Dimension eine zentrale Rolle spielt: die Fähigkeit zu entwickeln, Verantwortung zu übernehmen, in einen Dialog zu treten, Probleme als Chance zu sehen, Lösungskompetenzen zu entwickeln, Transformation zu ermöglichen, ohne das Alte zu zerstören. Eine Kritikfähigkeit zu entwickeln, die nicht das Ziel hat, sich selbst oder andere zu blockieren.

Wie hat dich Kunst gebildet? Wenn du deine eigene Entwicklung anschaust und zurückblickst in deine Kindheit, deine Familie, deine Freunde, Schule, Studium, Beruf und Gesellschaft: Wie hat Kunst dich gebildet?
Welche Ereignisse/Erlebnisse, welche Personen und Institutionen, die du mit Kunst in Zusammenhang bringen kannst, haben deine persönliche Bildung in welcher Art und Weise befördert?

Das Staatsfernsehen in den 70er- und 80er-Jahren hat meine Entwicklung nachhaltig beeinflusst. Rückblickend wird klar, dass damals der Bildungsauftrag eine zentrale Rolle gespielt hat.
Fellini-Filme gehörten – um nur ein Beispiel zu nennen – zur allgemeinen Bildung und liefen im Hauptprogramm. In den Kunststücken fand ich eine Welt, die mir fremd war und mich unheimlich angezogen hat. Subversive Werbungen, wie jene von Humanic, waren Gesprächsthema in meiner Familie. Meine Großmutter ärgerte sich über den vermeintlichen Unsinn. Für mich hat all das ein anderes Denken implementiert. Eine Alternative jenseits der Norm eröffnet, Möglichkeitsräume aufgemacht.

Aktuell scheint Bildungsinstitutionen wie Kunstuniversitäten oder Schulen Kunst als einzelner Begriff nicht mehr zu genügen. Vielmehr tritt Kunst in begrifflicher Verpaarung auf.
Die Verpaarung adressiert ein spezifisches Wirkungsfeld. Als Beispiele nenne ich: Kunst und Wissenschaften, Kunst und Öffentlichkeit, Kunst und Kommunikation, Kunst und Gestaltung oder Kunst und Bildung.
Wie erklärst du dir diese Begriffspaare? Inwiefern braucht Kunst einen zweiten Begriff?
Was bedeuten die Begriffspaare für dich in der Lehre an der Universität für Angewandte Kunst, an der du seit diesem Studienjahr als Professorin für transmediale Kunst mit Studierenden arbeitest?

Lange wurde Kunst als etwas definiert, das unabhängig von der Gesellschaft passiert – art pour art.
Die Cultural Studies haben Hierarchien hinterfragt. Kunst und Kultur wurden als Bereiche wahrgenommen, die eine zentrale Rolle im Prozess der Entwicklung unserer Identitäten einnehmen. Auch Bürgerrechtsbewegungen und die Idee der Partizipation hatten Auswirkung auf die Kunst.
Das bewirkt, dass Kunst ein anderes Bezugsfeld adressiert. Dabei entstand eine andere Form der Politisierung innerhalb der Kunst.
Durch Margaret Thatcher und Ronald Reagan hielt die Neoliberalisierung Einzug in das Bildungssystem. Die Frage ist, ob sich diese Entwicklung nicht auch zum Teil in den Begriffspaaren abbildet, in dem man eine Legitimation bzw. Relevanz von Kunst dadurch sucht, dass der Kunst ein anerkannter Kontext hinzugefügt wird.

Wirkt sich diese Verpaarung auch auf dein Kunstschaffen aus?
Ganz speziell interessiert dabei die Zusammenschau von Kunst und Bildung: Anders gesagt: Wodurch kann jemand, der dein Kunstschaffen wahrnimmt, welche Bildung erfahren?

Es sind durchaus Ambivalenzen entstanden. Wenn Kunst einen gesellschaftlichen Bildungsauftrag wahrnimmt und sich mit anderen Kontexten verwebt, ist das sehr positiv. Leider kann diese Entwicklung auch dazu führen, dass die Macht, die Ästhetik hat, in den Hintergrund tritt.

Ich sehe mich als Tricksterin, die durch eine ästhetisch aufgeladene Inszenierung Aufmerksamkeit für Alternativen, aber auch schwierige Themen generiert.
In meinen Arbeiten verschränke ich die Kunst- und Designgeschichte und übersetze sie ins Jetzt. Dabei setze ich mich mit Körpern, sowohl dem menschlichen als auch dem Körper der Kunst, sowie der Transformation von Identitäten auseinander. Ich habe für mich den Begriff „Begehrensräume“ gefunden. In diesen vielschichtigen Räumen treten unterschiedliche Formen, Erzählungen, Stile, Genres, Materialitäten, Medien miteinander in einen Dialog.

Wo stellst du aus? Für wen sind diese Räume zugänglich? Bedarf es zusätzlicher Aktionen, um die Zugänglichkeit von „Kunsträumen“ zu erhöhen, diese für alle gesellschaftlichen/kulturellen Schichten durchlässiger zu machen?

Ich stelle sowohl im Kunstkontext aus und mache ebenso Projekte in Bereichen, die Menschen adressieren, die sonst nicht mit Kunst in Berührung kommen.
Im Rahmen der Biennale Lecture 2019 habe ich zum Beispiel eine ganzseitige Anzeige in ö24 geschaltet, die zwei inszenierte Jugendliche mit Clown-Make-up zeigte, die mit Schlagworten bedruckte Jogginganzüge tragen. Es ging mir darum, Begriffe aus dem Arbeitskontext und politische Strömungen auf eine andere Art darzustellen. Auf den Outfits waren Begriffe wie Altersarmut, bedingungsloses Grundeinkommen, Working Poor, links rechts zu lesen.
Ja, es bräuchte Aktionen in Bezug auf die Zugänglichkeit. In Großbritannien ist der Zutritt zu Museen kostenlos. Das wäre schon einmal ein wichtiger Schritt in die richtige Richtung. Dazu müssten Kunstinstitutionen allerdings von staatlicher Seite durchfinanziert sein. Was leider nicht der Fall ist. Es wäre auch wichtig, Kunst in einer verständlichen Sprache zu vermitteln, um auch Menschen zu erreichen, welche die Fachtermini und den Kunstsprech nicht kennen. Kunst im öffentlichen Raum ist ebenfalls eine gute Strategie.

Wie kannst du als Künstlerin, als Kunst-Lehrende in Hinblick auf die Durchdringung von Kunst in Richtung Bildung wirksam werden?

Durch einen anderen Blick auf das Leben selbst, auf die Gesellschaft. Kritisches Denken. Trost. Inspirations-, aber gern unterhaltsame Momente.
Radius-Erweiterung. Lustvolles Lernen. Einen Ort, der sämtliche Kontexte und Erscheinungsformen zu verschränken vermag. Und nicht zuletzt – die bewusste Transformation von Identität.

Deine Biografie als Lehrende begann an der Akademie der bildenden Künste Wien, an der du – bevor du heuer an die Angewandte berufen wurdest – viele Jahre als Senior Artist im Lehramtsstudium für Textiles Gestalten bzw. für Technisches und textiles Werken gelehrt und Studierende betreut hast.
Ich spreche mit deiner Biografie den Lehrberuf für künstlerisch/gestalterische Unterrichtsgegenstände an. BE-Lehrer*innen oder Werklehrer*innen – so die in Österreich geläufigen Bezeichnungen – fühlen sich mitunter herausgefordert, sich gegen eine Geringschätzung, die gleich aus zwei Richtungen an sie herantritt, behaupten zu müssen. Zum einen ist dies die in der Gesellschaft verhaftete allgemeine Geringschätzung des Lehrberufs, zum anderen die Kluft zwischen Künstler*innen und „nur“ Kunstpädagog*innen.
Theodor W. Adornos Aufsatz *Tabus über den Lehrberuf* (1965) durchleuchtet diese Tabus, die Geringschätzung des Lehrberufs ausbuchstabieren zu können. Mit Tabus, die den Lehrberuf belegen, meint Adorno die unbewussten Schwierigkeiten, derer man sich meist gar nicht mehr so klar ist. Sie bezeichnen einen kollektiven Niederschlag von Vorstellungen, die ihre reale Basis verloren haben, wobei sich soziologische und psychologische Vorurteile zäh halten können. Diese wirken dann in die Realität zurück. Auf die Realität des Lehrberufs projiziert, konstruiert diese Rückwirkung einen „Lehrertypus“, den die Gesellschaft mit Geringschätzung belegt.

Diese Hierarchisierung hat unterschiedliche Ursachen.
Kunst wurde und wird noch immer als ein Bereich gesehen, der sich politisch links definiert und das Bürgertum, die Konservativen mit seiner Kritik beständig herausfordert. Das führt zu einer gesellschaftlichen Abwertung.
Die Kluft entsteht aber auch zwischen Künstler*innen und Kunstpädagog*innen. Und das halte ich für äußerst unklug und elitär. Dadurch vergibt man sich die eigene Relevanz sowie den politischen Aspekt in Bezug auf den Bildungsauftrag.
Klassismus ist noch immer ein blinder Fleck. Jene Kinder, die einen kunstaffinen familiären Background haben, haben einen Vorteil gegenüber jenen, die erst in der Schule mit dem Bereich in Berührung kommen.

Zu Adorno. Der Lehrberuf hat wenig Sichtbarkeit und hat einen schlechten Stellenwert in der Gesellschaft. In Österreich ist „G‘studierter" ein Schimpfwort. Leider haben zu viele auch schlechte Erfahrungen mit (den eigenen) Lehrer*innen gemacht. Oft fehlte diesen die Begeisterung für die Vermittlung ihres eigenen Faches oder auch die soziale Kompetenz im Umgang mit Kindern. Das wirkt noch immer nach und ist leider nur schwer aus der Welt zu schaffen.
Ich fände wichtig, im Lehramtsstudium und in der Schule mehr Fokus auf Persönlichkeitsbildung zu setzen. Ich bin überzeugt, dass dies die Gesellschaft nachhaltig verändern würde.
Hinzu kommt die Geschichte der Schule als Ort der Disziplinierung.
Die Frage ist auch, wie sehr seitens der Politik mündige, kritische und selbstbewusste Bürger*innen gewollt sind. Ich habe da meine Zweifel.

Nach den Ausführungen Adornos besitzt der Lehrberuf allgemein und im Vergleich mit anderen akademischen Berufen, wie Jurist*innen oder Mediziner*innen, bereits „ein Aroma des gesellschaftlich nicht ganz vollgenommenen“ (Adorno, 1965, S. 2). Die Geringschätzung basiere auf der Hierarchie zwischen den „eleganten und nicht eleganten Studienfächern“ (ebd.).

„An Richter und Verwaltungsbeamte [hingegen ist] einige reale Macht delegiert, während man die der Lehrer als eine über solche, die nicht als voll gleichberechtigte Rechtssubjekte gelten, nämlich Kinder, im öffentlichen Bewusstsein wahrscheinlich nicht ernst nimmt" (ebd., S. 5). Die Begründung liege darin, dass Lehrer*innen Macht stets nur parodieren. Daran knüpfen auch „das Problem der immanenten Unwahrheit der Pädagogik" und die Kritik, dass „die Sache, die man betreibt, auf die Rezipierenden zugeschnitten wird, keine rein sachliche Arbeit um der Sache willen ist. Diese wird viel mehr pädagogisiert. Dadurch allein dürfen die Kinder unbewusst sich betrogen fühlen" (ebd., S. 6).

Wirkt sich die von Adorno artikulierte Kritik an der Pädagogik auf die mögliche Geringschätzung von BE-Lehrer*innen im Vergleich mit „echten" Künstler*innen aus, sowohl im Studium als auch im Beruf? Anders gesagt: Verkommt die Kunst im Kunstunterricht zur Parodie?
Findet diese Verkehrung statt und kann sie/wie kann sie aufgehoben werden?

Welche Bildungsaufgabe erscheint dir für den Unterrichtsgegenstand Bildnerische Erziehung wesentlich? Wie hast du eine mögliche Hierarchisierung von Kunst zur Kunstpädagogik im Rückblick auf deine Arbeit mit Lehramtsstudierenden erlebt?

Studierende hatten es mitunter schwer für ihre ZKF (Anm. Zentrales künstlerisches Fach)-Stunden am Institut für bildende Kunst Fachbereiche zu finden, die Lehramtsstudierende aufnehmen.
Es gibt auch Kolleg*innen, die auf Lehrämtern unterrichten und dies in ihren Biografien verschweigen, indem sie das Institut, an dem sie unterrichten, nicht nennen, sondern nur die Universität angeben.

Meine akademische Laufbahn begann ursprünglich am Institut für bildende Kunst. Mein Wechsel auf das Lehramt hatte gesellschaftspolitische Beweggründe.
Das Ziel war, die Position als Multiplikator*in zu nutzen, um durch den Kunstunterricht auch schwierige Themen in einen breiten Kontext hinein mitzutransportieren, den gesellschaftlichen Bildungsauftrag von Kunst ernst zu nehmen und in staatlichen Institutionen, wie in der Schule, umzusetzen.

Welchen Rat kannst du Lehramtsstudierenden in Hinblick auf diese hierarchisierende Problematik geben?

Wenn einem die Hierarchisierung zusetzt, rate ich dazu, raus aus der Opferposition zu gehen und stattdessen aktiv zur Sichtbarkeit des Lehrberufs beizutragen, dessen Relevanz selbstbewusst sowie mit cleveren und verführenden Strategien zu vermitteln. Ich rate davon ab, Lehramt für sich als zweite Wahl zu studieren, weil die Eltern ein Kunststudium nicht unterstützt hätten oder die Aufnahmeprüfung z. B. für Bildende Kunst nicht geschafft wurde. Macht man dies, fehlt die Motivation für die Sache und man trägt mitunter ein Stück weit selbst zum Hierarchisierungsprozess bei. Aufgrund des Lehrer*innenmangels wäre ich auch dafür, den Lehramtsstudierenden die Ausbildung über Stipendien zu bezahlen. Das wäre auch bei Pflegeberufen bitter notwendig.

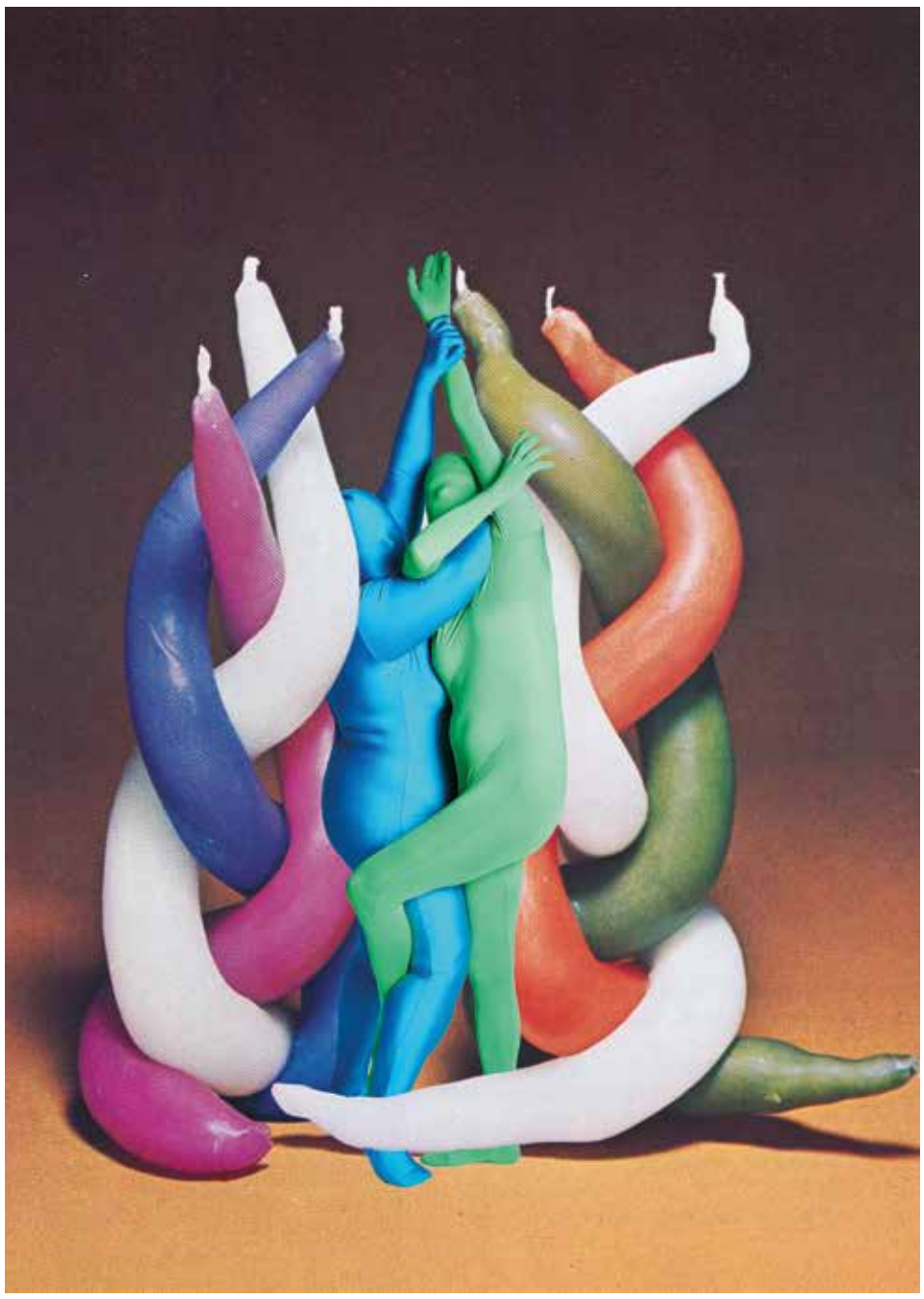
Lisbeth Freiß
Univ.-Prof.in, MMag.a, Dr.in, Professorin für Fachdidaktik mit Schwerpunkt Gestaltung: Technik. Textil/ Department für bildende Künste und Gestaltung/ Universität Mozarteum Salzburg, Senior Scientist im Fachbereich Moden und Styles/ Institut für das künstlerische Lehramt/ Akademie der bildenden Künste Wien

Jakob Lena Knebl
*Univ.-Prof.in, Mag.a, Künstler*in, Professor*in für Transmediale Kunst an der Universität für angewandte Kunst Wien. Jakob Lena Knebl bespielt 2022 zusammen mit Hans Ashley Scheirl den österreichischen Pavillon bei der „Biennale di Venezia".*

Literatur

W. Adorno, T. W. (1965). *Tabus über den Lehrberuf*. Zugriff am 8.11.2021 unter: https://www.yumpu.com/de/document/read/41959971/textgrundlage-th-w-adorno-tabus-aa-1-4-ber-dem-lehrberuf.

Jakob Lena Knebl, Pablo, 2013.
Courtesy of the artist/Bildrecht 2021
Foto: Georg Petermichl



Jakob Lena Knebl, Firestarter, 2021.
Courtesy of the artist and Georg Kargl Fine Arts/ Bildrecht 2021
Foto: Christian Benesch, Grafik: Markus Pires Mata

ZUR UNFASSBAREN FASSBARKEIT DES LOIS WEINBERGER

von Michael Hausenblas, 2020

Damit die göttliche Wahrscheinlichkeitsrechnung aufgehe, verpasse ich die Züge, die er erwischt; horche ich den Lärm auf, um den er herumwohnt … Kurt Tucholsky

Lois Weinberger horchte hin, wo sonst keiner hinhorchte. Sah, was sonst keiner sah. Nahm Züge, in die sonst keiner stieg. Die Natur, was immer sie genau sein mag, war es, die ihm Medium, Neugierland, Forschungsgebiet und schier endloses künstlerisches Feld war, das er zwei Mal auf der Documenta, auf der Biennale in Venedig und im Rahmen unzähliger Ausstellungen auf der ganzen Welt in Szene setzte. Er rückte ihr dabei nahe, aber nicht zu nahe, denn schon vor Jahrzehnten wurde ihm klar, dass die Natur mutiert, bevor sie fassbar wird.

Er sagte einmal, „die Natur wird in unserer Zeit oft mit der Farbe Grün gleichgesetzt. Dabei ist das völlig abstrakt. Natur könnte auch Rot dargestellt werden". Als Natur- oder Gartenkünstler bezeichnet zu werden, empfand er zeit seines Schaffens als Missverständnis. Missverständnisse begleiteten die Arbeit dieses Mannes mit dem enormen Wissen um die Flora wie so manch bärenhungrigen Rüsselkäfer, der sich an den Blättern der mächtigen Krebsdisteln zu schaffen machte, die viele Pflanzen-Stätten Weinbergers bevölkerten.

In der Kunstwelt hob man zuerst gehörig die Augenbrauen, als er auf der Documenta auftauchte. Es war einer der aufsehenerregendsten Beiträge der documenta X im Jahre 1997. Weinberger bepflanzte ein stillgelegtes Eisenbahngleis auf einer Länge von gut 100 Metern mit allerlei „Neophyten", also „eingewanderte Pflanzen", aus Süd- und Südosteuropa. Mit dieser Arbeit schuf der Künstler lange vor den Einwanderungswellen unserer Zeit eine Installation, die zur international beachteten Metapher für Migrationsprozesse wurde und mit ethnopoetischen Bezügen weit darüber hinausführt. Bis heute. Und noch länger. Einfach gesagt: Was wächst, das wächst. Was wächst, bewegt sich.

Lois Weinberger am Gleis 1, Kassel 2015. Foto: Niels Klinger
© Studio Lois Weinberger und Galerie Krinzinger, Wien

In der Salzburger Innenstadt riss er 1993 während der Festspielzeit unter dem Motto „Brennen und Gehen" ein Stück Asphalt auf, um dort allerlei spontan Vegetierendem Siedlungsgebiet zu verschaffen. Brennnesseln und anderem, was gemeinhin als Unkraut zusammengefasst wird. Was ist mehr „wert", fragte sich der Künstler schon vor Jahrzehnten, „ein Gänseblümchen oder Pontischer Wermut, eine Hainburger Federnelke oder ein Oleander?" Das Wort Unkraut hat Weinberger wie so vieles anderes lieber hinterfragt als verwendet. Im Sinne von, was denn dieses „Üble", dieses „Un-" überhaupt sein könnte. Schon als Kind grübelte er bei der Arbeit auf den Feldern rund um den elterlichen Bauernhof im Tiroler Stams, warum er dieses und jenes Kraut aus dem Acker ausreißen musste, obwohl es zum Teil schöne und fein duftende Blumen waren.

Die Natur wird Lois Weinberger als „Motto" übergestülpt, was angesichts der Gebiete, die der Künstler be- und verarbeitete, zu kurz gedacht ist. Weinberger war Reflektor, Beobachter, Übersetzer, Entdecker, Alltagsarchäologe, Nautilus, Überraschungstäter und Erzähler mit einer erfrischenden Portion Schalk im Nacken. Zu den Buchstaben in Weinbergers konsequenter wie überraschender Formensprache zählt die nickende Bisamdistel ebenso wie Tier-Mumien, Geäst, Stahl, Plastiktaschen, wilder Mauerpfeffer, Stein, Maiskörner, Bierflaschen, Gehörn, Fundstücke vom Wegesrand. All diese Dinge wurden zu Darstellern seiner Inszenierungen. Es schien, als würde es in Sachen Materialität keine Hürden für ihn geben.

Auch das Schreiben wurde ihm zum Übersetzer seines Denkens, neben Zeichnungen, Skulpturen, Kunst im Öffentlichen Raum, Fotografien und Malerei. Seine zahlreichen tiefgehenden Texte gehören fix verwurzelt in den Kosmos Weinbergers, den abzustecken unmöglich scheint: „Meine Beschäftigung mit den Dingen ist ein Sich-Auseinandersetzen mit uns und unserem Handeln."

„Die Natur ist schwer zu fassen", sagte er. Nicht nur einmal. Der Mann versuchte es trotzdem. Er packte sie, wo er nur konnte, streichelte sie, wo er nur durfte, war ihr immer auf der Spur, riss sie aus, pflanzte sie ein. Er spielte mit ihr und dachte mit ihr, so gut dies ein Mensch tun kann, denn die Natur denkt nicht. Keine Sekunde. Oder? „Das über Pflanzen ist eins mit ihnen", war im Rahmen einer Installation vor der Kunsthalle Wien im Jahre 1997 auf einem Schild zu lesen. Dabei standen Pflanzen für den Künstler für viel mehr als das, was gemeinhin darunter verstanden wird. Den „Garten" begriff er als einen Ort des

Lois Weinberger, Brennen und Gehen, documenta X, Kassel 1997, aufgebrochener Asphalt, Spontanvegetation, 8 x 8 m, Foto: Werner Maschmann
© Studio Lois Weinberger und Galerie Krinzinger, Wien

„Beobachtens", des „Geschehen-Lassens". Nichts schien ihm ferner als das Bedürfnis, ein Bändiger der Natur zu sein. „Präzise Achtlosigkeit" nannte er sein Tun. In seinen Gärten, die er lieber als „Gebiete" bezeichnete, ging es um Zufälle und Wanderungen. „Man steigt in den Garten hinab und gräbt ihn aus. Alles, was an der Oberfläche zum Vorschein kommt, ist doch nur Grünzeug", wusste er.

Eine fast kindliche Neugier trieb ihn an. Und Achtsamkeit. Dabei wollte er, gelernter Stahlbauschlosser, die Romantik aus seinem Tun nicht ausschließen. „Wenn ich wirklich wüsste, wie schwierig es ist, Kunst zu machen, müsste ich es sein lassen. Die Oberflächlichkeit hilft mir dabei, sie ermöglicht mir neue und nötige Freiräume. Ich will nicht zu sehr in die Tiefe gehen, denn dort ist es sehr finster. Dabei geht es mir nicht um ein leichteres Leben, sondern eher um einen Schutz vor Ängsten", erzählte er dem Publikum seiner Personale 2018 in der Wiener Galerie Krinzinger, in der er 35 Jahre zuvor zum ersten Mal ausgestellt hatte.

Wie gut, dass er es nicht hat sein lassen, denn das führte zu einer Liste von Ausstellungen, die nicht enden zu wollen scheint und die auch nach seinem Ableben länger werden wird. Weinberger stellte in Tokyo ebenso aus wie in Venedig, Dublin, Paris, Metz, Berlin, Besançon oder Sao Paulo.

Sich mit Kunst zu beschäftigen, bedeutete für ihn Unrast, die Welt ein Stück weit runder zu machen, sich von ihr als Scheibe mehr und mehr wegzubewegen. Dieser Feld- und Forstarbeiter der Kunst wollte über Materialität stolpern und den sich verändernden Grenzen auf den Fersen bleiben. Auch deshalb brachte er seine Arbeit mit der Archäologie in Verbindung. Im Rahmen seiner bei der Documenta in Athen präsentierten Arbeit „Debris Field: Trümmerfeld Geschichte", präsentierte er in Holzkästen sortierte Funde aus den Mauern und Zwischendecken seines über 500 Jahre alten Elternhauses, das einst zum Kloster Stams gehörte und eine Herberge für Pilger war. Mühevoll, in einer Welt aus Staub und Schutt, legte er wie ein neugieriger Maulwurf Schuhe, Schmuck, Waffen, Alltagsgegenstände ebenso frei wie mumifizierte Katzen, die einst eingemauert worden waren. Was er mit den Dingen vorhatte? Sie wieder an ihren Fundort zurückzubringen. So war er. Klar. Oder?

Ein Stück weit zufrieden war dieser Mensch erst, wenn etwas nicht mehr mit seiner ursprünglichen Idee zu tun hatte. Man selbst konnte nur neben ihm stehen und in Spannung erwarten, was ihm die Welt sagte und was er in seine Kunst übersetzte, und sei es nur eine kleine Skulptur in Form eines Männchens aus Maiskörnern.

In Lois Weinberger wohnte eine Kraft, Dinge zu sehen und einzuordnen, die einzigartig war. Es schien, als wäre er mit einem zusätzlichen Sinn ausgestattet gewesen.
Er war ein scheuer Mensch, und doch oder vielleicht gerade deshalb reflektierte er seine Sichtweisen aus der Natur auf das Verhalten der Gesellschaft, vom Wirtshaus bis zum Parlament. Sein politisch-poetisches Vorgehen legte sich wie ein Netz über Randzonen aller Art. Er hat die Welt der Kunst nachhaltig verändert. Noch einmal: Weinberger ging es um die Veränderungen, die weder mit Profanem wie dem „Garten Eden“ zusammenhängen noch auf ästhetische oder örtliche Kriterien festzulegen waren. Weinberger wurde zu einem Empfänger, Sender und Wanderer auf Wegen, die neue Maßstäbe und Blickwinkel ins Bewusstsein der Betrachter seiner Arbeit pflanzten. Seine Arbeiten und Texte erschaffen eine wuchernde, beobachtende und aufmerksame Welt, eine stille, aber deutliche Stimme, die viel zur Debatte um Kunst und Natur beitrug. Sie lässt den Betrachter sehen, staunen, erkennen und manchmal auch schmunzeln. Weinbergers Welt ist eine Wunderkammer und ein Gedankenlabor. Der Künstler blickte zurück, um nach vorn schauen zu können. Wie sagte er einmal? „Die Worte geben die Bilder frei.“ Wir dürfen sie sehen. Pathetischer formuliert: Was er säte, ging auf. Und wird es weiter tun.

Nicht wenige sahen und sehen ihn als Visionär. Seine Sichtweise wird bleiben und sich fortpflanzen wie Unkraut oder Löwenzahn. Was mehr kann sich ein Visionär wünschen? „Ich denke, vieles in meiner Arbeit entsteht aus einem Widerstand. Und das Fremde ist zuallererst einmal eine Art von spürbarem Widerstand. Gleichzeitig verbirgt sich dahinter etwas, mit dem es sich sehr lohnt sich auseinanderzusetzen.“ Es hat sich gelohnt. Für ihn, wie für uns.
Lois Weinberger, der auch als Schauspieler in Christian Bergers Spielfilm „Raffl“ zu sehen war, lebte mit seiner Frau Franziska Weinberger, die sein Schaffen maßgeblich über viele Jahre unterstützte und bereicherte, in Wien, Gars am Kamp und Innsbruck.
Lois Weinberger sagte: „Die Natur ist nicht zu fassen.“ Das Herz von Lois Weinberger blieb in einer Aprilnacht 2020 stehen. Sein Tod ist nicht zu fassen. Der Tod ist Teil der Natur. Oder ist es umgekehrt? Lois Weinberger würde es egal sein. So wie es der Natur egal ist. Und die ist nicht zu fassen. Dank Lois Weinberger ein Stück weit mehr.

Michael Hausenblas
Redakteur bei der Tageszeitung DER STANDARD. Er verfasste zahlreiche Beiträge zur Arbeit von Lois Weinberger und durfte den Künstler auf so manchem seiner Wege als dankbarer Beobachter und Freund begleiten.

Lois Weinberger, Das über Pflanzen ist eins mit ihnen, documenta X, Kassel 1997, Bahngleis, Neophyten aus Süd- und Südosteuropa, Länge 100 m. Foto: Dieter Schwerdtle, © Studio Lois Weinberger und Gal. Krinzinger, Wien

Lois Weinberger, Ruderal Society – excavating a garden, 2017, ausgehobene Spur, Länge 65 m, Karlsaue documenta 14. © Studio Lois Weinberger und Galerie Krinzinger, Wien, Foto: Reinhold Rebhandl

Lois Weinberger, Ruderal Society – excavating a garden, 2017, ausgehobene Spur, Länge 65 m, Karlsaue documenta 14.
© Studio Lois Weinberger und Galerie Krinzinger, Wien

VERTIEFUNG KUNSTPRAXIS

Lose im Magazin verteilt, ohne direkten Bezug zu den umgebenden theoretischen Texten, finden sich im Magazin Abbildungen von Arbeiten Studierender. Diese stammen alle aus den Lehrveranstaltungen „Vertiefung Kunstpraxis I, II und IV“, die an der PH OÖ in enger Kooperation mit der Kunstuniversität Linz (*Künstlerische Praxis*) und der PHDL angeboten werden. Die vertiefende künstlerische Praxis ist wesentlicher Teil der Ausbildung für Lehrer*innen der Sekundarstufe im Fach Bildnerische Erziehung.
An der PH OÖ ist es gelungen, für die „Vertiefung Kunstpraxis“ ein Atelier einzurichten, das den Studierenden auch außerhalb der Lehrveranstaltungen für die Entwicklung ihrer künstlerischen Projekte exklusiv zur Verfügung steht. Somit wurde mindestens für die Dauer eines Semesters und die anschließende unterrichtsfreie Zeit ein Rahmen für eine kontinuierliche künstlerische Arbeit geschaffen. Diese Möglichkeit des eigenständigen Arbeitens in der inspirierenden Atmosphäre eines Ateliers, gleichzeitig im Austausch mit anderen Studierenden und den Lehrenden, verstehe ich als beispielhaftes Bildungsprogramm für angehende Kunstlehrer*innen. Durch das „Machen“ von Kunst, die Freiheit der Entscheidung in jeder Phase der künstlerischen Arbeit, das Ringen mit Material und Form, das Erschaffen neuer Perspektiven und Bildwirklichkeiten, das Nutzen des Zufalls und das Erkennen neuer Wege eröffnen sich Zugänge zu neuen Lösungsprozessen und Erkenntnissen, von denen man zu Beginn der Arbeit noch weit entfernt war.
Das hohe Niveau der künstlerischen Arbeit konnte in den vergangenen zwei Jahren trotz coronabedingter Schließungen und dem damit verbundenen hybriden Unterrichtsgeschehen erhalten werden, was, wie im Magazin sichtbar, für die Qualität der Studierenden spricht.
Reinhold Rebhandl

Die Student*innen der Bildnerischen Erziehung (Lehrveranstaltung Vertiefung Kunstpraxis), deren Arbeiten im Magazin abgebildet sind, in alphabetischer Reihenfolge
Monika Bruckner - Martha Hofmann - Lena Klausriegler - Magdalena Pock - Lea Prähofer - Severin Standhartinger - Michaela Tröbinger-Lenzenweger

Severin Standhartinger, Skinwalker, 2020, Installation an der PH OÖ, Mixed Media, variable Größe. Courtesy of the artist

VOR ORT

Vor mehr als 10 Jahren startete die Pädagogische Hochschule Oberösterreich ein neues Ausstellungsprojekt mit dem Titel „VOR ORT“, das ich in der Folge kuratieren durfte. Dafür haben wir an der Hochschule einen speziellen Ort im Foyer definiert, der in späteren Jahren durch Ausstellungsflächen im anschließenden Gang und im Rektorat erweitert wurde.
Von 2009 bis 2020 konnten wir in der Ausstellungsreihe VOR ORT zwei Sequenzen mit insgesamt zehn Präsentationen zeigen, die elfte wurde wegen der Corona-Pandemie bereits zweimal verschoben.
Ungegenständliche und konzeptionelle Malerei bilden neben Fotografie die Schwerpunkte des kuratorischen Konzepts. Die im Magazintitel angesprochene Bildung aller Studierenden, Lehrenden, Besucher*innen und Beschäftigten erfolgt vielfach unbemerkt, am Rande, im Vorbeigehen, mit einem flüchtigen Blick, einer kleinen Erregung, im kurzen Innehalten, in der längeren Betrachtung oder in angeregten Diskussionen.

Alle Künstler*innen, die im Rahmen der Serie VOR ORT ihre Arbeiten an der PH OÖ präsentiert haben bzw. deren Ausstellung bereits in Planung ist, sind im Magazin mit mindestens einer Arbeit vertreten. Ich habe bewusst auf die Abbildung der jeweiligen Ausstellungsansicht verzichtet, stattdessen gemeinsam mit den Künstler*innen eine signifikante, zeitlos aktuelle Arbeit ausgewählt. Die Abbildungen sind ohne direkten Bezug zu den umgebenden Texten im Heft verteilt.

Die Ausstellungsreihe ist auch als Zeichen für die Akzentuierung des Profils der Hochschule zu sehen, das Konzept zielt auf eine zeitgemäße Positionierung der Institution im Kunstfeld. Der künstlerische Input von außen fördert die Auseinandersetzung mit zeitgenössischer Kunst an der Hochschule, wodurch sich synergetische Effekte in Bezug auf die Aus- und Fortbildung von Lehrer*innen ergeben. Die Präsentation aktueller Kunst öffnet somit die Hochschule nach außen, fördert aber durch die Einbeziehung in Lehrveranstaltungen auch die Auseinandersetzung mit Kunst innerhalb der Hochschule.

Reinhold Rebhandl

Die Künstler*innen der Ausstellungsserie VOR ORT in chronologischer Reihenfolge

2009 – 2012: Hans Kupelwieser - Suse Krawagna - Alois Mosbacher - Johannes Muggenthaler
2017 – 2020: Elisabeth Plank - Markus und Robert Mittringer - Anatole Ak - Helmut Swoboda - Josef Ramaseder - Johann Julian Taupe
Upcoming: Patrick Schmierer

Anatole Ak, aus „wandering space“, 2017/2019, Öl auf Leinwand, ca. 150 x 180 cm. Courtesy of the artist

Johannes Muggenthaler, „Danke, daß ich vorbeigeschaut habe", Aquarell, 24 x 24 cm, 1997. Courtesy of the artist/Bildrecht 2021
Ausstellungsprojekt „Die Treffsicherheit seit Werndl", Kunsthalle.tmpSteyr, 1997, kuratiert von Walter Ebenhofer und Reinhold Rebhandl
Foto: Walter Ebenhofer

Impressum - das Magazin der pädagogischen Hochschule OÖ

Eigentümer, Herausgeber und Verleger
© Pädagogische Hochschule Oberösterreich
Kaplanhofstraße 40, 4020 Linz
www.diePaedagogische.at

Druck
Kontext Druck

Abbildung Titelseite
Reinhold Rebhandl, Gelber Raum, Rauminstallation, verschiedene Materialien, HTL Steyr, 2004
Courtesy of the artist/Bildrecht 2021
Foto: Walter Ebenhofer

Für den Inhalt verantwortlich
Josef Oberneder, MAS MBA MSc
MMag. Reinhold Rebhandl

Konzept und Redaktion
MMag. Reinhold Rebhandl

Lektorat
Prof.in Christa Hagler, BEd MA

Gestaltung, Satz
Mag.a Jelena Ojo

die pädagogische hochschule oberösterreich