



Ulrich Puritz

Sturm auf die Bastille

Kunst als GEGENwart



*Diese Publikation möchte Fragestellungen und Vorgehensweisen kontextueller Kunstpraxis zur Diskussion stellen. Bezugsgrößen sind die **Akademie Remscheid für musische Bildung und Medienerziehung e.V.** sowie die „**Qualifizierung für ästhetische Bildung an Jugendkunstschulen und Ganztagschulen**“ unter der Leitung von Roland Oesker (Dozent für Bildende Kunst und Werken). An Ort und Situation soll beispielhaft demonstriert werden, wie kontextuelle Kunst in die Lage versetzt, Gegenwärtiges zu erschließen, mit künstlerischen Mitteln zu reflektieren und so Wirklichkeit zu generieren – hier wie anderswo.*

*Das vorgestellte Konzept verdichtet künstlerische und pädagogische Erfahrungen von Marcus Schramm, Roland Mieth und Prof. Ulrich Puritz. Sie sind Dozenten am **Caspar-David-Friedrich-Institut der Ernst-Moritz-Arndt-Universität Greifswald**, welche die Qualifizierung seit 2006 künstlerisch und wissenschaftlich begleitet.*

Ulrich Puritz

Sturm auf die Bastille

Kunst als GEGENwart

„Sturm auf die Bastille“ - Kunst als GEGENwart

Vorbemerkungen

Wirtschaftskrise, Ölkatastrophe, Klimawandel, Afghanistankonflikt... - kein Tag vergeht ohne die Erfahrung: Dinge geschehen und werfen Fragen auf, die uns ratlos machen. Unser Wissen reicht nicht für diese Welt, so wie wir sie vorfinden und wie wir uns darin eingemischt haben. Wir müssen lernen, genauer hinzusehen und zu verstehen.

Zukünftiges trifft auf die Unzulänglichkeiten der Gegenwart und gibt sich in offenen Fragen, aber auch in Fehlentwicklungen und Überraschungen zu erkennen. Im Zeitalter der Globalisierung hat die Zukunft den Fluchtpunkt gewechselt. Zuvor war sie auf nationale und begrenzte territoriale Interessen gerichtet. Nun ist das „große Ganze“ in seiner Vielfalt unter humanen, demokratischen und ökologischen Prämissen das Ziel.

Diese Herausforderung verleitet dazu, die Aufmerksamkeit auf das *Mittelbare und Bevorstehende* zu lenken. Das Hier und Jetzt erscheint als Durchgang. Seine Bedeutung schwindet angesichts der Aufgaben, die noch vor uns liegen. Das Ästhetische als sichtbare Haut des Gegenwärtigen - samt Kleidern und Verkleidungen - wird nicht allzu ernst genommen. Mediale Bildwelten und Simulationen drängen sich vor und lenken ab. Ebenso die fortwährende Beschäftigung mit neuen Technologien, welche Aufmerksamkeit binden und Bewegung dort vortäuschen können, wo in Wahrheit Stillstand herrscht. Landschaften, Städte, Straßen, öffentliche und private Räume und das, was wir darin vorfinden und einbringen - wir schenken ihnen kaum mehr Beachtung als im Alltag nötig. Schöne Orte genießen wir und betrachten sie als wohlthuende Kulissen, hässliche Anblicke meiden wir und schauen weg. Wir verlernen, die offenen und verdeckten Texte im sinnlich Wahrnehmbaren zu lesen. Unsere Fähigkeiten, Neues und Fremdes wahrzunehmen, sind unterbeschäftigt und leiden an Vertrauensverlust.

Kontextuelle Kunst - wie sie hier verhandelt wird - versucht, die Beziehung zwischen dem *Unmittelbaren und Mittelbaren* lebendig werden zu lassen. Sie zeigt auf, welche Mitteilungen und Potentiale im Hier und Jetzt verborgen liegen. Und sie möchte dazu ermuntern, das eigene Lebendigkeit zu steigern und die Kapazitäten der Sinne zu nutzen, um sich darin zu üben, Gegenwart zu verstehen und Zukunft zu gestalten.

Kontextuelle Kunst kommt den Interessen von Jugend- und Subkulturen entgegen. Graffiti, Street Art oder Urban Art weisen auf eine Haltung hin, die öffentliche Räume als Kommunikationsmedium und Möglichkeit der Teilhabe für sich reklamiert. Darin stehen Subkulturen und kontextuelle Kunst einander nahe, auch wenn die jeweils gewählten Mittel und Legalitätsprinzipien auseinandergehen mögen. Diese Nähe zwischen beiden Haltungen bleibt in pädagogischen Arbeitsfeldern oftmals unerkannt und ungenutzt. Hier der Versuch, zu einer Änderung beizutragen und zugleich Methoden kontextuellen Arbeitens beispielhaft zu ausführen.

Die offene Stelle

Was dem Blinden der Stock, ist mir der Blick. Mit ihm erfasse ich „die Welt“. Sie endet in Sichtweite. Bis dorthin reicht der Blick. Er blendet aus und blendet ein, je nach Richtung und Tiefenschärfe. Jeder Blick setzt Ausschnitte. In jedem dieser Ausschnitte können weitere „Fenster“ eingelassen sein. Medienbilder zum Beispiel, die in ein gegebenes Umfeld sehr unterschiedlich geartete Löcher schneiden. Das Zusammenspiel einander ergänzender und einander widersprechender Ausschnitte bildet ein diffuses Ganzes mit markanten Kernen und undeutlichen Rändern: das mir Gegenwärtige. Es liefert mir das Material für eine Vorstellung von Welt, zusammengebastelt aus Empfindungen, Wahrnehmungen, Vermutungen, Wissen und Leerstellen. Eine Baustelle, stets vorläufig, ungeschlossen und im Austausch mit anderen Baustellen befindlich.

An jedem meiner Blicke sind Körper, Gefühle und Empfindungen beteiligt. Sie sind zugleich Wissensspeicher, Sensoren, Richtgrößen und Energielieferanten. Einem Anblick kann gelingen, dass mir das Wasser im Mund zusammenläuft. Andere Anblicke lassen mich kalt. Wiederum andere können Gänsehaut bewirken, den Magen zusammenziehen oder die Luft abschnüren. Auch gibt es solche, die beruhigen. Fremdes und Unbekanntes kann ratlos machen. Bei alledem bin ich mir ausgeliefert. Auf das, was Anblicke bewirken, lässt sich nur schwerlich Einfluss nehmen. Mit jedem Blick wird deutlich, wie verletztlich ich bin. Das Auge – eine offene Stelle. Hätte Joseph Beuys mich aufgefordert: „Zeige Deine Wunde“, ich hätte ihn lediglich anschauen müssen.

Immerhin kann ich mich darin üben, mir zuzusehen, wenn ich sehe, und darauf zu achten, wie das geschieht. So kann ich herausfinden, was es ist, das mich hierhin und dorthin sehen oder auch wegsehen lässt. Auf diese Weise bringe ich etwas über mich und meine Beziehung zur Welt in Erfahrung. Ebenso über die Art und Weise, wie und warum Anblicke es schaffen, in mir diese oder jene Resonanzen auszulösen. Vielleicht lassen sich Hinweise darauf finden, was ausgeblendet oder übersehen wurde.

Blicke bewegen sich und halten mich selbst in Bewegung. Ablehnung kann sich allmählich in Zuneigung wandeln. Neugier kann abkühlen und gar in Widerwillen umschlagen. Vielleicht gibt es Gründe, dagegen zu halten. Einsichten können Ansichten verändern. Das dauert und bedeutet Arbeit: an sich selbst, an den Reaktionen und an deren Auslösern. Ich nenne es „Blickarbeit“.

Bildkünstlerische Praxis kann dabei nützlich sein. Sie dehnt und verlangsamt das Sehen, lenkt es wieder und wieder durch Körper, Sinne, Gefühle, Werkzeuge und beteiligte Medien. Ein derart verändertes Sehen kann Fantasie, Gespür, Erinnerungen, Wissen und Denken in Blick- und Aktionsfelder einschleusen. Sie können sich darin vortasten, ausbreiten, ausbilden und verfeinern. Das alles kann Fragen stellen und Antworten finden helfen. Das alles hilft „sehen lernen“.



Kunst und Leben

„Ich arbeite mit der Welt, so wie ich sie vorfinde.“ Mit diesem Satz charakterisiert der englische Land-Art-Künstler Richard Long seine Arbeitsweise. Die Welt, von der er spricht, besteht aus abgelegenen und kargen Landschaften, die er zum Zweck seiner künstlerischen Eingriffe aufsucht. Andere Künstler – mich eingeschlossen – bleiben, wo sie sind. Die Welt, in der sie leben, oder Orte, an denen sie sich gerade aufhalten, liefern ihnen Material und Spielräume, die sie für ihre Kunst nutzen. Mit anderen Worten, ihre Kunst findet mitten im Leben statt, sie schöpft daraus und möchte Alltag, Erleben, Wahrnehmung, Fantasie, Wissen und das kommunikative Miteinander bereichern. Damit ist eine grundlegende Entscheidung getroffen: Kunstpraxis soll der Auseinandersetzung mit konkreten Lebensverhältnissen und deren Betrachtungsweise dienen. Sie empfiehlt sich als Kraft, die erhellen, anregen und verändern kann.

Kunst verrückt

In einer Zeit, in der jedes Detail unserer Lebenswelt benannt, bedeutet und enträtselt scheint, taucht folgender Satz auf: „Unter dem Pflaster liegt der Strand.“ Ein Satz, der zu denken gibt. Da, wo wir alles zu kennen glauben und wo wir unsere Welt mit Bauwerken, Teerflächen, aber auch – im übertragenen Sinne – mit Wissen, Urteilen und Bildern versiegelt finden, liegt etwas verdeckt, das es Wert sein könnte, *ent*-deckt zu werden. Nachdem Kunst lange Zeit vornehmlich die Aufgabe hatte, Bekanntes zu dokumentieren, zu interpretieren und etwas, das außer Sichtweite liegt, uns nahe zu bringen, kommen auf zeitgenössische Kunst neue Herausforderungen zu. Heute nimmt Kunst Untersuchungen vor und leuchtet Hinter- und Untergründe aus. Sie macht sichtbar, was bislang unsichtbar war oder übersehen wurde. Dabei kann sich herausstellen, dass bisheriges Wissen zu revidieren ist, dass Urteile lediglich Vor-Urteile waren und dass Bilder genau das, was sie zeigen, in wichtigen Aspekten verborgen halten.

Zeitgenössische Kunst verrückt, bricht auf, schiebt auseinander und sucht nach Rätselflächen hinter jenen Oberflächen, die erschlossen scheinen. Um verrücken zu können, muss man allerdings den Mut aufbringen, „verrückt“ zu sein, also von gewohnten Sicht-, Denk- und Handlungsmustern abzurücken, die uns Sicherheit bieten – aber auch den Blick verstellen können. Dazu nutzt aktuelle Kunst unterschiedliche Techniken: Perspektivwechsel, Ausschnitt, Isolierung von Einzelaspekten, Vergrößerung, Zufall, Demontage, Spiel, Konfrontation und Herstellung von Verbindungen dort, wo bislang keine gesehen wurden. Kunst schiebt unter wohl überlegten Rahmenbedingungen experimentelle Prozesse an und beobachtet, was geschieht. Sie „zerstört“ und fügt neu zusammen. (Der französische Philosoph Jacques Derrida spricht von „Dekonstruktion“, ein Wort, das Destruktion und Konstruktion zu einer neuen Sinneinheit verschränkt.) Das alles tut bildende Kunst, um sich selbst zu überraschen, um eigene Grenzen zu überwinden, um Routinen zu durchbrechen und verdeckte ästhetische Steuerungssysteme freizulegen. Ansonsten würde man lediglich erkennen, was man bereits kennt, und nur das für wahr halten, was man wahrzunehmen gelernt hat. Damit läuft man Gefahr, sich in vorhandenem Wissen einzuschließen. Unbekanntes und Fremdes bleiben dann unbemerkt.

Es gibt noch weitere Gründe, „verrückt zu spielen“. Bekanntlich sehen wir mit dem Gehirn. Die Augen sammeln visuelle Daten, die als neuronale Impulse an das Gehirn weitergeleitet werden.



Letzteres sortiert nach reizvoll und reizlos, nach bekannt und fremd, nach verständlich und unverständlich. Je nach dem, wie sich Impulse auswerten lassen, kann etwas für das Gehirn „sichtbar“ werden oder „unsichtbar“ bleiben. Sehen und Nicht-Sehen liegen dicht beieinander. Sie sind durch eine Grenze getrennt, die sich durch Lernen – auch durch Verlernen – in die eine oder andere Richtung verschieben lässt. Hier tritt Kunst auf den Plan als Möglichkeit, diese Grenze zu verrücken und dem Gehirn durch neue Impulse die Möglichkeit zu geben, sich zu entwickeln und seine Fähigkeiten zu erweitern, Wirklichkeit zu erfassen und auf sie einzuwirken.

Letzteres ist umso wichtiger, als unser Gehirn insbesondere von zwei dominierenden „Sinnestrainern“ geformt werden: unserem eigenen alltäglichen Funktionieren und den (Massen-)Medien. Ersteres trainiert Wenn-dann-Reaktionen in Höchstgeschwindigkeit. Bremslichter leuchten – Wagen brems. Ampel Rot – anhalten. Geballte Faust – Drohung. Zum Hauptbahnhof? Diesen Schildern nach. Das Alltagsleben ist durchzogen von visuellen Zeichen-, Deutungs- und Funktionssystemen, die uns dabei helfen, möglichst schnell ans Ziel zu kommen und Unannehmlichkeiten aus dem Weg zu gehen. Ein notwendiges, doch einseitiges Training, das auf schnelles und adäquates Reagieren setzt.

Die Medien trainieren hingegen anders und Anderes. Sie operieren mit Reizfülle, bedienen Wünsche und Gefühle, viel zu oft eingebettet in Wahrnehmungskonventionen und kulturelle Erzählmuster, welche Gegenwelten zum Alltag vorhalten und von diesem ablenken. Die visuellen Erzählmuster folgen dem ökonomischen Druck nach hohen Einschaltquoten und Verkaufszahlen. Das Bedienen von Erwartungen garantiert ein Maximum an Zustimmung und Unterhaltung bei – zumeist – einem Minimum an intellektuellen Herausforderungen. Die Reizfülle kann Sinnesaktivität simulieren und Inhaltsleere verdecken helfen. Überreizung kann das Bewusstsein daran hindern, Distanz zu gewinnen und sich von Fremdsteuerungen zu lösen.

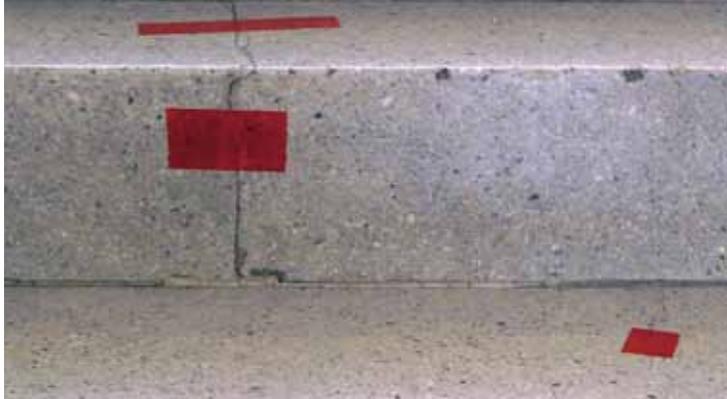
So kann geschehen, dass jene Wünsche und Bedürfnisse, die im Alltag zu kurz kommen, von den Massenmedien aufgegriffen, vermarktet und im Kreis geführt werden. Damit können emotionale, ästhetische und kognitive Abhängigkeiten gefördert werden, die sich politisch und ökonomisch ausnutzen lassen. Solcherlei sich ergänzende Trainingsformen können jenes Phänomen begünstigen, das Pädagogen „visuellen Analphabetismus“ nennen.



Kunst verrückt also tradierte Deutungen und Sichtweisen. Kunstpraxis dehnt und verlangsamt Wahrnehmungsprozesse und nötigt dazu, genau hinzusehen und die Sehweisen selbst zu reflektieren. Die Arbeit mit Körper und Händen und der Umgang mit medienspezifischen Bildsprachen wirken als Brenngläser, Seziermesser und Marterialumwandler. Wirklichkeitsfragmente werden zerlegt, um Einblick nehmen und analysieren zu können und in langwierigen Umwandlungsprozessen daraus noch unbekannte Essenzen zu gewinnen. Mit jeder neuen Linie auf einem Blatt Papier, mit jedem Schnitt einer Motorsäge, mit jeder Schweißnaht oder mit jedem Bildschnitt in einem Videofilm werden Umwandlungen von einem Zustand in einen anderen Zustand vorgenommen. Jeder dieser Vorgänge erzeugt Reflexionsanlässe, in denen der Akteur sich und seinen Gegenstand näher kennenlernt.

Alles Trennen, Zerkleinern und Verwandeln legt Verbindungen frei und stellt Übergänge her zwischen einem *passiven* und einem *aktiven Bildgedächtnis*. Das passive Bildgedächtnis – andere nennen es Unterbewusstsein – wird wachgehalten und aufgefüllt durch Medienteilnahme und Sinneseindrücke, die das Bewusstsein nicht erfassen kann. Hier lagern sich jene Bilder ab, die das Auge erreichen und emotionale Resonanzen auslösen, ohne dass das Gehirn damit umzugehen weiß. Hier sammeln sich auch biographische Erfahrungen, die im Zuge des Älter- und Vernünftigwerdens an Bedeutung verlieren, entwertet werden oder aus anderen Gründen in Vergessenheit geraten. Ein Wissen, von dem wir nicht wissen, was wir wissen.

Bei hinreichender Intensität verbindet experimentelle Kunstpraxis Sehen mit körperlichen, emotionalen, unbewussten und geplanten Aktivitäten zu einem „Workflow“, in dem *Intuition* die Regie übernimmt, die beteiligten Kräfte zusammenhält und durch unkalkulierbare Abenteuer manövrieren hilft. So können überraschende Konstellationen zustandekommen. Jeder Arbeitsphase folgt ein Innehalten, ein Hinsehen, Prüfen und Abstand nehmen. Es folgen Wartezeiten bis zur nächsten, „zündenden Idee“. Diese kann plötzlich eintreten, nachdem hinreichend Zeit investiert wurde, um das passive Bildgedächtnis aufzuwecken, zu stimulieren und zum Zuge kommen zu lassen. Kunstpraxis ist eine Möglichkeit, ästhetische Interaktionsweisen und Reaktionsmuster auszuleuchten und über diesen Umweg etwas über sich, den möglichen „Text“ eines Gegenstandes und dessen „Kon-Text“ zu erfahren. So kommt GEGENwart zustande. Eine solche, in der Beachtung findet, was an Unbekanntem, Fremdem und Zukünftigem entgegen-



kommt, und die überdies in der Lage ist, dem Betrachter poetische Angebote zu machen, auf dass Blick, Fantasie und Erkenntnis herausgefordert werden und zu tun haben.

Experimentelle Interventionen am Beispiel der Akademie Remscheid

Am Ende einer Straße, am Ende der Welt, dort liegt die Akademie Remscheid und bildet in beinahe klösterlicher Abgeschlossenheit eigene Welten. Sie nimmt all jene, die sich als Kursteilnehmer hier versammeln, aus dem Alltag und zieht sie in eine ihrer Themen und Angebote hinein. Sie macht alle Neuankömmlinge gleich. Jeder ist Gast auf Zeit, „Tourist – all inclusive“. Jeder führt einen Koffer oder Rucksack mit. Dieser beinhaltet, wovon die Eignerin oder der Eigner meint, dass es benötigt würde in der gegebenen Zeit, an diesem Ort und für die zu erwartenden Aufgaben. Jedes Gepäckstück ein Bündel von Erwartungen, die zu Dingen, Materialien und Kleidung geworden sind. Sie stellen vorausschauende Entwürfe von Tätigkeiten, „Körperbildern“ und persönlichen Notwendigkeiten dar.

Was, wenn Erwartungen sich nicht erfüllen? Wenn anderes geschieht und man flexibel sein oder sich ganz und gar umstellen muss? Was, wenn genau das nicht gelingen will?

Die meisten Kursteilnehmer – hier wie anderswo – kommen und gehen wieder alleine. Dazwischen sind sie Teil einer Gruppe aus einander Fremden, die intensiv zusammen sind. Sie sind Teil eines Programms, für das sie sich entschieden haben und auf das sie nur in einem gewissen Rahmen Einfluss nehmen können. Überdies ist individuelle Einflussnahme mit vielen unterschiedlichen Interessen abzugleichen, was von den eigenen Interessen wegführen kann. Kompromissfähigkeit und Ambiguitätstoleranz sind gefragt. Für den Einzelnen sind sie dann produktiv, wenn sich Erlebtes und Erfahrenes in eigene Interessenslagen übertragen lassen. Das setzt Eigeninitiative, Erfahrungen und geistige wie emotionale Beweglichkeit voraus. Hinzu kommt, dass Kunstpraxis in der Regel individuell betrieben wird. Dabei kommen Fantasien, Empfindungen und Erfahrungen ins Spiel, die sich nur schwer in Worte fassen lassen. Das „Material“ der bildenden Kunst ist „außersprachlich“. Das erschwert ein kunstpraktisches Miteinander und den Austausch von Erfahrungen. Darin besteht jedoch auch eine Chance: etwas zu erfahren und „zur Sprache“ zu bringen, was sich bislang noch nicht sagen ließ, weil es als ästhetisches Phänomen noch keine



Worte hat und „ohne Titel“ geblieben ist. Die hier skizzierte Problemkonstellation ist in allen kunstpädagogischen Arbeitsfeldern gegenwärtig. Die Suche nach Lösungen trainiert ästhetische, kommunikative und soziale Kompetenzen.

Die Akademie Remscheid stellt sich dem Besucher als ein weitläufiges und vielgliedriges Bauwerk dar, an einem Berghang gelegen, der sich über bewaldete Hügel erhebt. Umgebung, Bau und dessen Platzierung zitieren jahrhunderte alten Traditionen des Selbstschutzes, des Erhabenen, des Entrücktseins, der Gottesnähe, des Naturbezugs und des Romantischen und interpretieren tradierte Wertmaßstäbe für solche Standortentscheidungen im Geiste der Moderne und in der Bauhaus-Nachfolge. In Stufen folgt die klar geschnittene Architektur der abschüssigen Wiese bis an den Waldrand. Im Innern verbinden lange Flure die lichten Räumlichkeiten. Treppen überbrücken die Höhenunterschiede. Flure und Treppen bilden „Tunnelsysteme“ mit sehr eigenen, teils befremdlichen Atmosphären. Jene, die sie nutzen, haben ein Ziel, das sie meist zügig erreichen möchten. Deshalb bleiben Begegnungen hier flüchtig. Am äußeren Ende des Tunnelsystems liegen die Werkstätten für bildende Kunst. Dort können Lärm und Staub entstehen, sie sind von anderen Funktionsbereichen fernzuhalten.

Alle Bereiche des Bauwerks werden von großflächigen Glasfronten durchbrochen. Sie nehmen Landschaft, Licht und das jeweils herrschende Wetter auf und bringen sie in wechselnden „Bildern“ in die Arbeits-, Aufenthalts- und Seminarräume ein. Innen und außen verweisen aufeinander, kommen sich nah und bestimmen die Atmosphäre in allen Räumen. Dank der exponierten Lage bleibt der Betrachter stets „über den Dingen“. Angesichts dieser „Landschaftsbilder“ haben andere Bilder Mühe sich zu behaupten.

Die Architektur stellt unterschiedliche „Bühnen“ und Aktionsrahmen zur Verfügung. Die vorzufindenden Materialien und das Mobiliar sind Bausteine variabler Ordnungen mit sozialen Funktionen. Sie ergänzen die „stationäre“ Ästhetik der Architektur mit mobilen ästhetischen Elementen. Das Bauwerk selbst ist Ausdruck einer zu Architektur gewordenen Idee, die verschiedene Tätigkeiten, Lernfelder und Künste im Rahmen des Akademiekonzeptes zueinander bringen möchte, ihnen dienliche Räumlichkeiten bereitstellt, das Lernen offen, angenehm und dennoch konzentriert gestaltet sowie Freizeit, Wohnen, Essen und Arbeiten auf funktionale



Weise aufeinander abstimmt. Räume und Einrichtungsgegenstände haben – ebenso wie die Anlage als Ganzes – eine besondere Geschichte und stehen im Dienste einer Zukunft, zu der sie beitragen, indem mit ihrer Hilfe Fähigkeiten erworben werden, von denen die Veranstalter überzeugt sind, dass sie zur Gestaltung einer kultivierten, menschlichen, demokratischen Gesellschaft benötigt werden.

„Sturm auf die Bastille“

Einrichtungen und Räume – einschließlich deren Einbettung in örtliche Gegebenheiten – lösen spezifische Impulse, Resonanzen, Assoziationen und Geschichten aus. Sie können unverstanden bleiben und wirken dann unbewusst und hintergründig, sie prägen „Stimmung“ und „Atmosphäre“. Solange ein Stuhl im Blick des Nutzers ein Stuhl bleibt und ein Tisch ein Tisch, kann übersehen werden, dass es sich um „Figuren“, „Charaktere“ und „Darsteller“ handelt mit wechselhaften „Biographien“, die viel Bedenkenswertes preisgeben können.

Beginnen Anwesende – handgreiflich, spielerisch und experimentierend – einzelne Möbel nach hier oder nach dort zu rücken, sie herumzutragen, mit ihnen zu hantieren und Einzelansichten wie Neukombinationen zu prüfen, dann haben Form-, Material- und Bildgedächtnis die Chance, in das Spektrum der vorhandenen Objektsprachen und Ordnungen einzudringen. Sie können sich darin ausbreiten, sich mit Einzelaspekten verbinden, Fantasie entzünden und dem gegebenen Arsenal der Formen, Farben und Objektkörper neue Bedeutungen und Geschichten entlocken. Die Akteure machen bislang wenig beachtete Dinge zu *Gegen*-Ständen, zu „Objekten“ und entdecken durch experimentelles Handeln deren Besonderheiten und Fähigkeiten als wandlungsfähige und vielsagende Bedeutungsträger. Zugleich treten die Akteure aus abstumpfenden, „anästhesierenden“ Alltagsgewohnheiten heraus und werden zum „Subjekt“ ihrer Neugier und ihrer Entdeckungen, mobilisieren kreative Ressourcen und erzeugen Plastiken auf Zeit, die über sich selbst und die Autoren Überraschendes zu berichten wissen.

Alles, was dabei assoziiert, fantasiert und entdeckt werden kann – mag es auch noch so albern, aberwitzig und „verrückt“ erscheinen –, ist Ergebnis einer dynamischen Auseinandersetzung mit sinnlichen, materialen, dinglichen, form- und situationsbezogenen Gegebenheiten, die kein „vernünftiger“ Mensch ohne „Hand anzulegen“ aus jenem Schatten würde ziehen können,



den das Licht einer durch Alltagsroutinen gerichteten Aufmerksamkeit zumeist wirft. Mögen Hineininterpretiertes und Hineingelegtes auch noch so bizarr erscheinen, sie werden dann „haften“ bleiben, wenn die Verbindung sich im weiteren Verlauf einer prüfenden, experimentierenden künstlerischen Praxis als tragfähig erweist. Dabei werden inhaltliche Überlegungen und künstlerische Erwägungen durch „trial and error“ nach und nach an Kontur gewinnen und die Regie übernehmen. Vermutungen und Arbeitshypothesen klären sich allmählich zu Gewissheiten, werden korrigiert oder verworfen.

Nur auf solcherlei künstlerischen und gedanklichen Umwegen konnte ein langweiliges, nichtsagendes, industrielles Pinkelbecken für Männertoiletten sich durch Ortswechsel und museale Inszenierung in einen vielsagenden und äußerst provokanten Springbrunnen verwandeln (Fountain, 1917, Marcel Duchamp). So lässt sich auch erklären, wie Picasso eine Gitarre, eine Vase oder einen Frauenkörper zeichnend und malend in Einzelteile zerlegen und neu zusammensetzen konnte, womit ihm ebenso verwirrende wie betörende Bilder gelangen. Nur so erwuchs aus Erfahrungen mit den wärmenden und heilenden Effekten von Talg und Fett und deren Formqualitäten aus einer vermeintlich simplen Fettecke das Konzept der Beuys'schen Wärmeplastik und der „erweiterte Kunstbegriff“. Und genau so kam es zum „Sturm auf die Bastille“.

Die Dozentengruppe – meinem Vorschlag gegenüber aufgeschlossen – „bespielte“ zum eigenen Vergnügen, aus Entdeckerlust, übungshalber und zur Demonstration eines künstlerischen Verfahrens jenen Seminarraum, der als Zentrum aller Kursaktivitäten bereitstand. Zwei flankierende Fensterfronten sorgen tagsüber für viel Licht und weite Blicke, nachts hingegen für dunkle Flächen und Spiegelungen. Eine der so geklammerten Wände hält Schreib- und Projektionsflächen bereit. Zudem sind an den Fensterfronten lichtdichte Vorhänge angebracht, um am Tage projizierten Bildern gegenüber den Fensterblicken eine Chance zu geben, nachts das lastende Dunkel mit den Spiegelungen auszuschalten und den lang gestreckten Raum bei Bedarf zu teilen. Weiterhin gibt es eine Anzahl Stühle. Sie haben Gewicht, sind stabil und verfügen über Armlehnen. Klarlack setzt das Material Holz in Szene. Die weiche, rötliche Polsterung von Sitz- und Lehnflächen schafft einen kalkulierten Gegensatz zum Holz und zur klaren und sachlichen Basis-konstruktion. Es sind Stühle, dafür entworfen und gebaut, um darauf lange und bequem aus-







zuharren. Und es sind Stühle, die eine ordnungsstiftende Geometrie betonen. Es reizt, ihnen zu widersprechen und diese Fürsprecher des Rechten Winkels versuchsweise und temporär „ins Chaos“ zu stürzen und in „wilde Geschichten“ zu verstricken.

So bildeten die Stühle zunächst eine taumelnde, stürzende und vorwärts drängende Reihe, die den Blick eines Eintretenden aufnahm und zur Stirnwand weiterleitete. Währenddessen schichteten sich die Stühle allmählich auf, schoben sich übereinander, begruben Tischflächen unter sich und türmten sich als bedrohliche Kraft vor einer Wand auf. Auch an Zaungästen und restlichen Ordnungsvertretern fehlte es nicht. Sie standen abseits und hatten, so schien es, aufgegeben.

Ein vages und sehr fernes Echo vielleicht auf den 14. Juli 1789, als das Volk von Paris die Bastille erstürmte. Jedenfalls der „Ansturm“ auf ein Vernünftigein, das oft fraglos und einfältig Alltagsgegenstände nutzt und das Hinsehen und Hindenken darüber vernachlässigt. Eine spielerische Demontage vorgefundener Ästhetiken, die von angestammten Bedeutungen freigesetzt wurden. Überdies eine Attacke auf das Sitzen und die Selbstverständlichkeit, mit der es unhinterfragt und ausdauernd als körperliche Zuarbeit für Belange der Kunst und des Ästhetischen in Anspruch genommen wird – nicht selten mit anästhesierenden Wirkungen. Nun hatten die Stühle „Besseres zu tun“. Die Kursteilnehmer gingen zwischen ihnen umher – statt, mit fixiertem Körper, per Beamer projizierte Kunst zu konsumieren. Sie wählten die unterschiedlichsten Perspektiven, um sich echter und authentischer Kunst – gleich, wie Wertungen im Einzelnen ausfallen mögen – aktiv und in Eigenregie zu nähern. Nicht medial aufbereitete und verkürzte „Leihkunst“ war Kommunikationsanlass, sondern ein plastisches Ereignis „life“ und zum „Anfassen“.

Der Titel „Sturm auf die Bastille“ kam erst während der Arbeit an diesem Text Wochen später zustande. Er dient dazu, aus heutiger Sicht bestimmte Wirkungen zu verdeutlichen und mögliche assoziative und gedankliche Verknüpfungen zu prüfen. Diese konnten zum damaligen Zeitpunkt so nicht gedacht werden. Eine gemeinschaftliche Auseinandersetzung mit den räumlichen Gegebenheiten und den vorgefundenen Darstellern samt ihren Eigenheiten ließ einen Sog entstehen, der bei höchster Wachheit intuitiv zu einem Ergebnis führte, von dem alle Be-



teiligten „irgendwie“ wussten: genau so muss es sein und nicht anders, ohne Näheres über mögliche Inhalte sagen zu können. Was es war, was sie da ohne zu wissen sehr genau wussten, dazu erst jetzt – lange Zeit später – ein erster individueller Schreibversuch.

„The Medium is the Massage“

Statt - wie meist - unbeachtete Nebendarsteller in einem sittsamen Lehrstück von Kursteilnehmern zur Kunstpädagogik zu sein, waren Stühle und andere Möbelstücke des Kursraumes nun Hauptdarsteller in einem „Drama“, das eigens für sie entwickelt wurde.

„Text“ und Drehbuch ergaben sich aus der Inszenierung, so wie sich diese aus dem Spiel der Künstler-Dozenten mit den Hauptdarstellern und den räumlichen Möglichkeiten ergab. Dennoch war der „Text“ keineswegs beliebig. „Sagen“ lässt sich nur, was diese Stühle in diesem Raum als Teil einer Akademie am Ende der Welt über Gipfeln ringsum hergeben und sagen können. Raum, Stühle und Restmöbel und die in ihnen „schlummernden“ Geschichten geben ein Spektrum möglicher Themen vor, die sich nur finden lassen durch Spiel und handgreifliche, experimentelle ästhetische Operationen. So kam es zu einem „Stück“ in Gestalt eines plastischen Angebotes und einer temporären Skulptur als Ergebnis einer gemeinschaftlichen Intervention.

Verzichtet ein Künstler auf einen Titel mit allzu eindeutigen Erklärungen, kann jeder Betrachter eigene Geschichten erfinden. Damit wird er zu einer Leistung animiert, die ihm allzu selten aber verlangt wird: nämlich Gewohntes aus ungewohnten Perspektiven in Augenschein zu nehmen und selbst Erklärungen zu wagen. So lässt sich üben, auch andernorts die gewohnte Realität unter neuen Gesichtspunkten zu interpretieren, statt kulturelle Deutungsmuster zu übernehmen und als gegeben anzusehen. Auch Titel können diese Eigenaktivität fördern, wenn sie, statt zu erklären, mit sprachlichen Mitteln die Fantasie anregen. Aus dieser Perspektive wäre zu prüfen, ob der nachträglich gefundene Titel „Sturm auf die Bastille“ revidiert werden sollte.

Der Kursraum war Bühne und Zuschauerraum in einem. Der Betrachter bewegte sich zwischen den „Stuhlfiguren“ und wurde Teil des Stückes. Sein Aktionsradius war vorgegeben. Definiert wurde er durch Raumgröße, Verteilung der Einzelobjekte und Objektgruppen und der verbleibenden Leerfläche. Ausdehnung, Form und Richtungen dieser Leerfläche boten einen umrisse-



nen Spielraum für Körper- und Wahrnehmungsbewegungen. Diese Fläche steuerte indirekt die Beziehungsmöglichkeiten zwischen Betrachter und Betrachtetem. Sie war es, die das mögliche Spektrum an Sichtachsen und räumlichen Zusammenhängen vorgab. Sie bot Nahsichten an, isolierte Objektgruppen und zog andere Gefüge zusammen. Innerhalb dieses Spektrums musste jeder Betrachter seine Ansichten suchen und sich damit auseinandersetzen.

Die Inszenierung der „wilden Geschichte“ dauerte einen Abend, eine Nacht und einen Vormittag. Deckenbeleuchtung und das Dunkel der Nacht schloss den Blick ein und zentrierte ihn auf den Kontrast zwischen dem dominierenden Stuhlgewirr und einigen wenigen chancenlosen Gegenspielern. Distanz und Leere zwischen den unterschiedlichen Formationen trennten, konfrontierten, inszenierten und schufen eben dadurch markante Beziehungen. Der Tag hingegen schloss den Raum auf und machte unmissverständlich deutlich, dass dieser – bei aller Größe – nichts weiter ist als eine Schachtel inmitten einer endlos erscheinenden Berglandschaft. Auch ließ der Blick nach draußen keinen Zweifel daran, dass die kahlen Äste ein sehr filigranes, elegantes Gewirr darstellten und die Stühle sich dagegen „hölzern“ und trotzig ausnahmen.

Die Sinnesarbeit der Kursteilnehmer fußte auf einem Moment der Überraschung. Sie kannten den Raum im „Normalzustand“ und wussten nicht, wie er sich nächstens verändert hatte. Am Morgen des zweiten Kurstages öffneten die ersten von ihnen die Tür und waren verblüfft über das, was sie vorfanden. Die bekannte Raumordnung war gelöscht. Der am Vortag von jedem Teilnehmer besetzte Stuhl war im Stuhlgewühl „untergegangen“. Damit war der selbst gesetzte Orientierungspunkt im Raum und innerhalb einer neu entstehenden Gruppe aufgehoben. Das erwartete plastische Gebilde „Stuhlkreis“, das soziale Interaktionen formt und strukturiert und in dem jeder seinen Platz als Ausgangspunkt für neu zu entwickelnde Beziehungen gefunden hatte, war annulliert. Diese Irritation sollte Energien freisetzen und den Blick schärfen für das, was als ästhetischer Impuls dargeboten wurde.

Das Zusammenspiel von Ort, Raum, Mobiliar und die gewählte skulpturale Fügung bildet die „Membran“, die durchlässige Mitte zwischen dem Ergebnis einer gemeinschaftlichen künstlerischen Tat und dem Betrachter. Membran und Mitte als Möglichkeit zum Austausch, zur Kommunikation über und durch das künstlerische Angebot „hindurch“. Mitte bedeutet „Medium“,



und eben dieses ist sie auch – im wörtlichen und übertragenen Sinne. Eine raumgreifende und raumbildende Skulptur stellt allerdings ein sehr „großes“ und komplexes Medium dar, in dem viele „kleine“ Medien Eingang finden und zueinander in Beziehung treten.

So bekommt die Aussage des Philosophen und Medientheoretikers Marshall McLuhan „the medium is the message“ (1967) eine neue – aus meiner Sicht auch hier zutreffende – Bedeutung. McLuhan thematisierte allerdings Medien im engeren Sinne. Durch einen Druckfehler wurde aus einer Botschaft (message) eine Massage. Den Druckfehler nutzend, brachte McLuhan zum Ausdruck, wie sehr ein Medium selbst die Wahrnehmungen steuert, rahmt und „massiert“. Joseph Beuys hätte den raumgreifenden Kommunikations- und Reflexionsanlass *soziale Plastik* genannt. Jene Künstler, welche die Bedeutung des Kontextes für solcherlei Kunstwerke betonen möchten, sprechen heute von *kontextueller Kunst*. Der Kontext, der den visuellen „Text“ mitliefert, den es allerdings erst zu finden und freizulegen gilt, wofür Kunst geeignetes Mittel sein kann. Dem Interesse an ortsbezogenen, temporären Interventionen wohnt der Impuls inne, erlernte und vermeintlich starre Bedeutungen und sinnfällige Konstellationen spielerisch und experimentierend zu hinterfragen, sich seiner selbst als Teil eines formbaren und plastischen Zusammenhangs zu begreifen und durch kreative Mitarbeit *GEGENwart* zu erzeugen und zu steigern. Sie kann Genuss, Kontemplation und (Selbst-)Erkenntnis befördern.

Fotografie als Folgemedium

Die Stuhlskulptur und räumliche Intervention hatte sich – wie bei allen temporären Arbeiten – alsbald erledigt. Schnell trat die angestammte Ordnung wieder in Kraft. Was bleibt, sind Erinnerungen an ein Ereignis, das Folgen zeitigte und das selbst Vorläufer hatte und Folge war, und zwar jene einer bestimmten Kunstauffassung und einer daraus resultierenden Kunstpraxis. Auch Fotografien bleiben und halten Eindrücke fest. Man hätte die Skulptur aus Möbelstücken auch als Stillleben oder „Modell“ betrachten können mit besonderem Anregungspotential zu weitergehenden Reflexionen mittels Zeichnung, Malerei oder Bildhauerei. Das „große“ Medium hätte für jedes künstlerische „Folgemedium“ viele interessante Impulse bereitgehalten. Doch Letzteres wurde dieses Mal (noch) nicht in Betracht gezogen.



Die Fotodokumente tun, was Fotografie im Allgemeinen tut, sie dampfen ein beachtliches Raumvolumen auf wenige Quadratzentimeter ein und zerschneiden räumliche Zusammenhänge. Je nach Objektiv werden – starr, gläsern und einäugig – einige Beziehungen zwischen den Gegenständen gestreckt, andere werden zusammengezogen, wiederum andere gelöscht. Auch ein „Rausschmiss“ geht auf das Konto der Fotografie. Dort, wo ein Fotografierender zuvor mittendrin stand und mit unterschiedlichen Blickfolgen den Raum mal so und mal so für sich in einen wandlungsfähigen gleitenden „Film“ übersetzen konnte, steht er nun außen vor wie vor einem Schaufenster, ein für alle Mal, und nichts bewegt sich, Ausschnitt und Perspektive sind festgefroren. Die Zeit steht. Der „Zutritt“ in solcherlei mediale Bildräume gelingt nur noch imaginär. Wie weit der „Eintretende“ dabei kommt, hängt von seinen Medienerfahrungen, von einem kritischen Wahrnehmungsbewusstsein, vom jeweiligen Bildgedächtnis, von seiner Fantasie sowie von ästhetischen und kulturellen Prägungen ab.

Jedes Medium rückt auch den Betrachter selbst in eine ungewisse „schwebende“ Mitte zwischen einem fiktiven Innen und einem realen Außen, zwischen imaginärer Beteiligung und tatsächlichem Ausgeschlossenheit. Aus dieser Mitte gibt es kein Entkommen, es sei denn, der Betrachter sieht weg oder entfernt sich vom medialen Schaufenster. Doch hier ist zu sehen, was es sonst nirgendwo gibt und was der Alltag nicht bieten kann. Vergangenes, das so tut, als wäre es gegenwärtig, sinnlich präsent und zeitlos, ohne zu altern. Das kann trösten, das kann ängstigen, das kann täuschen. Das kann aber auch „süchtig“ machen: Das Schaufenster als fiktionale Teilhabe an virtueller Sinnlichkeit, deren „Nähe“ sich aus voyeuristischer „Ferne“ anonym und ohne Risiko wahrnehmen lässt. Der Unterschied zwischen Schaufenster und Realität kann allerdings auch zum Nachsehen und Nachdenken anregen.

Eine Kamera lässt also schrumpfen, macht flach, bricht heraus, wandelt um, „interpretiert“, „massiert“ und ist dabei nicht zimperlich. Bei allem, was dabei „kaputt“ geht, bleibt einiges vom Original erhalten und lässt sich identifizieren, auch wenn alles in elektronische Pixel zerlegt wurde, was zuvor Holz war, Stein, Polster, Stoff oder Blattwerk. Genau dieser *Riss* zwischen Realität und Fotografie, dieser Abbruch des Stofflichen, Dinglichen, Körperlichen, Räumlichen und Zeitlichen hier und der Neuanfang als Ausriss unter ganz und gar „fremden“ medialen Voraussetzungen dort und die damit entstehende Lücke sind Aufforderung, die Sinne zu gebrauchen



und diese Lücke gründlich auszuloten. So, wie künstlerisches experimentelles Hantieren mit vorgefundenen Objekten, Ordnungen und Rahmenbedingungen erlernte Deutungen, „verrückten“ kann und derlei „Verrücktheiten“ ein Hinsehen und Nachdenken provozieren, so sind Lücken und Brüche zwischen Fotograferanlass und Fotografie eine Chance, die stoffliche Welt im Vergleich mit deren medialen Abdrücken zu erkennen. Ein gesteigertes, waches Unterscheidungsvermögen versetzt in die Lage, Realität zu erschließen und begreiflich zumachen.

Bildgefüge und Bildgeschichten

Ein Foto tritt mit seinem Binnenleben in Thematik, Bearbeitung und Komposition – wie jedes Einzelbild – dem Betrachter „konkurrenzlos“ gegenüber und zieht die Aufmerksamkeit vorwiegend auf sich allein. Über das gewählte Format, über Rahmung und Hängung nimmt es zu Körpergröße und Blickwinkel eines Betrachters Kontakt auf und legt ihm einen bestimmten Abstand nahe. Räume weisen mittels Sichtachsen, Verteilung der Fenster und Türen und durch eine akzentsetzende Möblierung unterschiedliche Bedeutungszonen aus. Die Positionierung eines Bildes im Raum – zum Beispiel an der dominierenden Stirnwand oder in einer unscheinbaren Ecke – gibt Auskunft über den ihm zugewiesenen Stellenwert und über die Art und Weise, wie die räumlichen Bedingungen das Bild und dessen Inhalte begleitend moderieren sollen.

Zwei Fotos hingegen kommentieren – beabsichtigt oder nicht – einander wechselseitig. Einzelne Bildebenen, Formen, Farben, Texturen, Gegenstände, Körper, Gesten, Richtungen im jeweiligen Bildraum verweisen auf analoge oder komplementäre Partien des Nachbarbildes. Beide Fotografien treten in einen Dialog und beginnen eine Geschichte. Es können auch mehrere Geschichten sein. Wer sich damit nicht auskennt, kann schon mit zwei Bildern Stimmengewirr erzeugen ohne es zu merken, wenn er die Anzahl der Stimmen, die er gerufen hat und die ungefragt sprechen, aus Mangel an Wahrnehmungsbewusstsein nicht bemerkt oder künstlerisch nicht zu bändigen versteht.

Je mehr Bilder oder Fotografien auf einer Doppelseite, in einem Katalog oder in einem Raum zueinander in Beziehung treten, desto komplexer gestaltet sich die visuelle Dramaturgie. Bildserien stellen ein besonderes Medium mit eigenen Wirkmechanismen dar, die – trotz Vorerfahrungen und Layout-Standards – immer wieder aufs Neue dem Kontext, einer tragenden Idee







und den Aussagen des vorhandenen Bildmaterials angeglichen werden müssen. Dabei wird es um die Art und Weise der Blickführung gehen, um Rhythmen und Übergänge zwischen unterschiedlichen Bildaussagen, zwischen Farbklangen, Linien und Formen, zwischen nah und fern, zwischen dem Wechsel von Richtungen und Lichtverhältnissen. Auch das Herstellen von Ruhe, Dehnungen und plötzlichen Abbrüchen wird eine Rolle spielen, ebenso absichtlich gesetzte Störungen.

Die Dramaturgie eines Gefüges aus Einzelbildern wird eine möglichst lebendige und angemessene Moderation des Inhalts entwickeln wollen. Es gilt, die Sinne, das Empfinden und Wissen zu „reizen“ und die Aufmerksamkeit für eine medial aufbereitete künstlerische Idee zu gewinnen. Das kann gelingen, wenn zuvor Ausdrucksmöglichkeiten umfassend „ausgereizt“ wurden, um auf Basis eines Spektrums an Erfahrungen auswählen und entscheiden zu können.

Transmediale Blickarbeit

Ob in der Kunstpädagogik oder in der freien Kunst, künstlerische Praxis umfasst vielerlei Medien und Medienabfolgen. Skizzen helfen Zeichnungen, Gemälde, Skulpturen und Objekte vorbereiten. Künstlerische Arbeiten werden spätestens dann unweigerlich zu Rauminstallationen, wenn sie in Ausstellungen gezeigt und dort unter den räumlichen Bedingungen aufeinander abgestimmt und zueinander in Beziehung gesetzt werden. Von dort kann der Weg wieder zurückführen: Als Stillleben, Modell oder anders benanntes Studienobjekt kann eine Rauminstallation zu Skulpturen, Gemälden oder Zeichnungen animieren. Analysierende oder interpretierende Skizzen können dabei hilfreich sein. Interdisziplinäre künstlerische Praktiken gründen sich dagegen schon programmatisch auf medienübergreifende Bildkompetenzen.

Den künstlerischen Werkzyklen folgen Reproduktionen und Dokumentationen. So entstehen neuerlich Bildreihen und Serien, die eine Reihe von Arbeiten oder ein Kunstprojekt repräsentieren sollen. In Projektberichten, in Vorträgen, auf einer Homepage, in einem Katalog treten sie auf und legen Zeugnis ab in der Hoffnung, die künstlerische Idee der „Originale“ durch vielerlei Transformationen hindurch angemessen darzulegen.



Jedes Medium bricht Zusammenhänge mit seinen Werkzeugen auf seine besondere Weise auseinander, betont ihm nahekommende Aspekte und unterschlägt solche, die es nicht verwerten kann. Es übersetzt erfasste Bruchstücke in seine Sprache und nötigt dazu, das Gemeinte im jeweiligen medialen Kontext neu zuentwerfen und zu erfinden. Dabei folgt jedes Medium eigenen Diktionen, hat eine eigene Syntax, eine eigene Grammatik und eigene dramaturgische Möglichkeiten. Doch für sie gibt es keine dauerhaften gesellschaftlichen Verabredungen und keinen „Duden“. Die Regeln sind im Fluss und wandeln sich durch Technikentwicklungen und globale kulturelle Prozesse.

Jedes Medium hält also autonome Reflexionsformen bereit. Es reflektiert „Welt“ mit physikalischen, chemischen und elektronischen Mitteln nach Maßgabe der in ihm eingelassenen technischen Voraussetzungen. Diese legen den Grund für darauf aufbauende künstlerische Spielräume. Ein Medium und der künstlerische Umgang mit ihm sind Chance und Herausforderung, technische und künstlerische Reflexionsweisen wiederum emotional, sinnlich und gedanklich zu reflektieren. Damit stehen sich drei „Spiegelsysteme“ spannungsreich und mehrfach gebrochen gegenüber: Medium, Kunst und Kunstrezeption. Sie empfehlen sich als Sehschule und Werkzeuge der Erkenntnis.

Weil das so ist, will jedes Medium und jeder Medienwechsel gründlich untersucht sein, um sie für künstlerische Intentionen nutzen zu können. Dazu braucht es Gespür, Intuition, Experimentierfreude, Fantasie, Erfahrung und einen wachen Blick, der in der Lage ist, ein unübersichtliches experimentelles Treiben zu steuern, zu ergründen und es im richtigen Moment zu stoppen. Einen Blick, der sowohl Einzelmedien als auch mediale Sprünge und Wechselspiele durchschauen kann, um eine künstlerische Idee durch alle Brechungen und Verwerfungen hindurch kritisch und förderlich zu begleiten. Es geht um die Befähigung zu *transmedialer Blickarbeit* auf höchstmöglichem Niveau.

Eine lange Reise mit vielen unterschiedlichen Stationen und Medien, die künstlerische Ideen bewältigen müssen. Dabei kann geschehen, dass anfängliche Vorstellungen „abtauchen“ und das entstehende Material neue Visionen freisetzt. Damit ist die Anfangsidee nicht entwertet, sie hat sich lediglich verwandelt. Sie wurde zum Nährboden und generierte Energien und Motiv-



linien für neue kreative Auseinandersetzungen. Künstler, die sich darauf einlassen, sind nicht „ausführende Organe“ einer vorgefassten Idee. Dann nämlich würden sie Kunstpraxis ihres ästhetischen Forschungs- und Innovationspotentials berauben und vorwiegend als Transportunternehmen für vorgefertigte Gedanken in Dienst nehmen. Freie Künstler nutzen ihre Freiheit, wenn sie Neugier, Intuition und Aufmerksamkeit zur Erforschung medialer Ausdrucksformen möglichst lange durch alle kunstpraktischen Stationen und Medien hindurch offen zu halten. Erst am Ende ist zu prüfen, was tatsächlich „hinten rauskommt“, um zu entscheiden, wie damit verfahren werden kann.

Der prozessleitende, prozessbegleitende und alle Medien durchlaufende Blick muss dazu fähig sein, sich selbst immer wieder in Frage zu stellen, sich selbst zu beobachten und Überraschungen, Zufälle und Unfälle – das Nichtplanbare und Unvordenkliche – als Prüfinstanz, Korrektiv, Herausforderung, Energielieferanten und Inspirationsquelle zu nutzen und einzubinden. So kann gelingen, Wissensgrenzen zu überschreiten und Neuland zu betreten. Die Gegenstandsfelder der bildenden Kunst liegen in außersprachlichen ästhetischen Bereichen, die sich wachen Sinnen darbieten, bevor sie das Denken für sich erschließen kann. Bei kritischem und radikalem Gebrauch bieten Kunstpraxis und Blickarbeit Chancen, dem Wissen und Denken voranzugehen. Kunst kann Anlass sein, über Fremdes und Neues *nach*-zudenken.

Kunst als GEGENwart

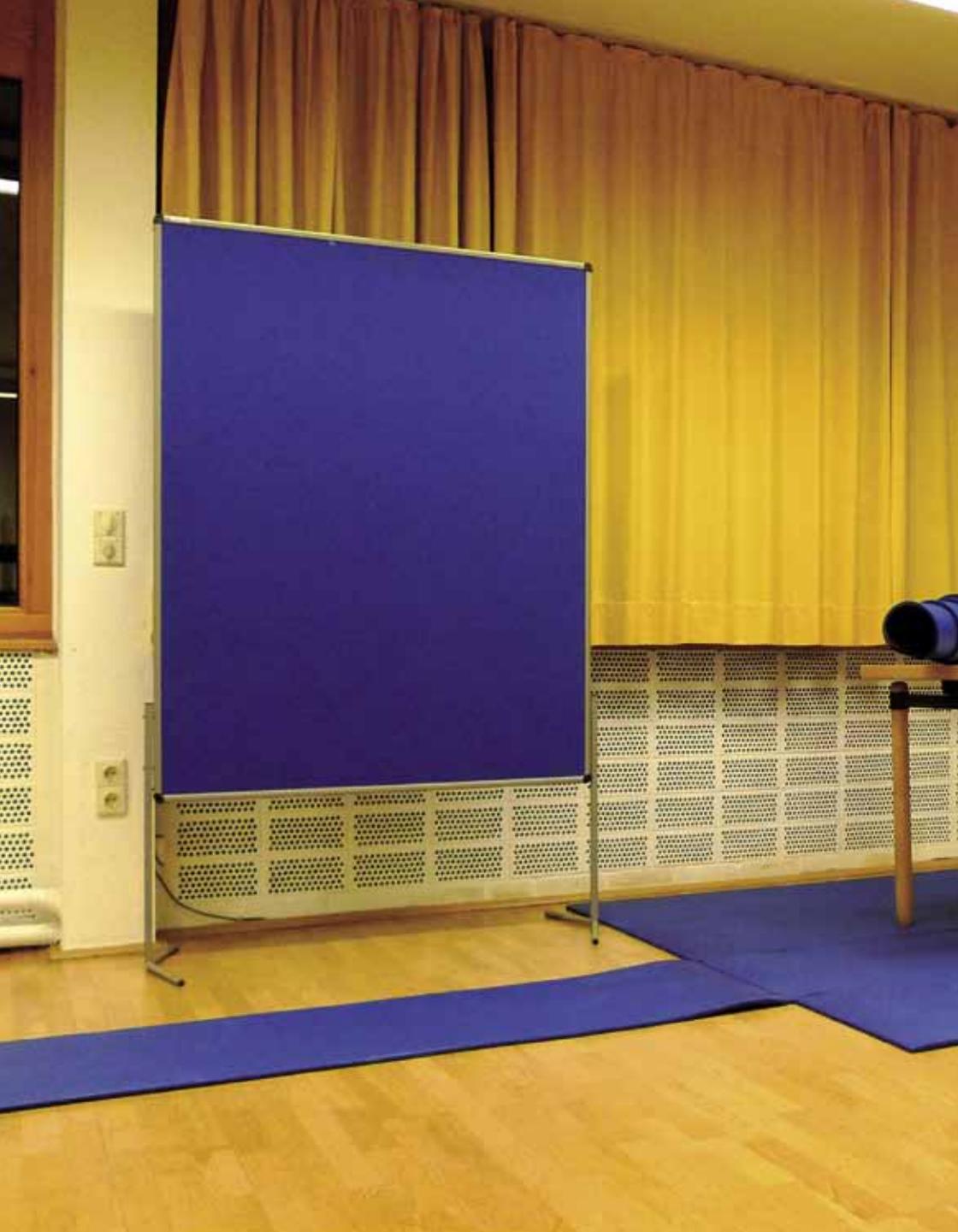
Über bildende Kunst ist zu *reden*. Dabei will bedacht sein, dass über sie *hinweg* gesprochen wird. Sprache transformiert Räume, Oberflächen, Farben, Formen, Materialien und handfeste Prozesse in entstofflichte Zeichen. Wort- und Satzgefüge „fressen“ die körperliche Präsenz eines Kunstwerks. Ebenso kommen Kultur und Bildung nicht umhin, Kunst in Dokumenten und Abbildungen zu *zeigen*, so gelangt Kulturgut in Wohn- und Klassenzimmer. Auch hierbei schiebt sich das Medium vor das jeweilige Original, wandelt es um in ein *Gegen-Teil* mit Resten zeichenhafter Übereinstimmungen. Was bleibt von der Mona Lisa in einem Kunstführer? Kaum mehr als eine Briefmarke. Sie gibt zu ahnen, zu erkennen hingegen ist wenig. Was wird aus einem imposanten Obelisken auf dem Urlaubsfoto? Eine Art Zahnstocher, der für Zahnlücken nicht taugt. Wie gegenwärtig kann Kunst unter solchen Prämissen sein?



Gegenwart tut sich auf, wenn Orte – wo auch immer – als Manifestationen und Durchlass von Zeit, Wissen und Geschichte betrachtet werden, als Archiv verdinglichter Taten und Bühne sozialer Interaktionen – einschließlich darin noch verborgener Möglichkeiten. Gegenwart dehnt sich in dem Maße, in dem tätige Aufmerksamkeit und Fantasie investiert werden. Künstlerische Praxis macht Orte und Situationen zu Laboren, zu Untersuchungsfeldern und zu Kommunikationsanlässen. Das kann demonstrieren, wer Pädagoge *und* Künstler ist und auf die Überzeugungskraft künstlerischer Hervorbringungen setzt. Das wird erfahren, wer damit unmittelbar zu tun hat und in Eigeninitiative sein Wissen durch körperliche, sinnliche und experimentelle Erkundungen prüft, ergänzt und erweitert. Unter dem Blickwinkel der „sozialen Plastik“, des „erweiterten Kunstbegriffs“ (Joseph Beuys) und kontextueller Interventionen sind Orte Baustellen, Ateliers und Werkstätten zugleich, in denen das, was ist und sich zeigt, durch Imagination, Interesse und Beteiligung in Arbeit genommen und weiterentwickelt werden kann. Eine Kunst, die sich dem Hier und Jetzt historischer, ästhetischer, sozialer und utopischer Dimensionen widmet, hält Praktiken bereit, die dabei helfen, durch Wahrnehmen für sich und andere modellhaft *wahr zu machen*, was bereichern könnte und sich mittels Kunst vergegenwärtigen lässt.

Warum kompliziert, wenn es einfach geht?

Pablo Picasso kombinierte einen Fahrradsattel mit dem Lenker eines Rennrades und fertigt war ein Stierkopf von großer Eindringlichkeit und mit einer guten Portion Humor. Joseph Beuys benötigte lediglich einen Spachtel, um seine berühmte und berüchtigte Fettecke aufzutragen. Er tat es, wie es jeder ungelernete Heimwerker tun würde. Im Rahmen einer Aktion hat er den Karl-Marx-Platz in Berlin-Neukölln gefegt und nebenbei deutlich gemacht, dass Fegen ästhetische Einflussnahme bedeuten und mithin Teil ästhetischer Praxis sein kann. Erwin Wurm steckt seinem Gegenüber Filzstifte, Filmdosen und eine Tacker in Mund, Nase und Ohren, nennt das „One Minute Sculpture“ und macht davon ein Foto, eine Serie, eine Untersuchungsreihe, letztlich ein Arbeitskonzept. Dessen Reiz besteht darin, dass es über Jahre hinweg überraschend bleibt. Das gelingt, weil gesellschaftlichen Bildmuster genutzt, Erwartungen geweckt und immer wieder mit List und Tücke hintergangen werden. Eine ausgeklügelte Strategie des Absurden treibt ihr amüsantes Spiel.







Erwin Wurm würdigt – wie andere zeitgenössische Künstler auch – mit den fotografierten Kurzzeitskulpturen einfachste Handlungen, die vom Publikum nicht immer als bedenkens- und bemerkenswert und gar als kunstwürdig erachtet werden. Mit Un-Sinn provoziert er neue Sinngebungen und bietet dem Betrachter kleine Etüden zum Schmunzeln und Bedenken. Dessen Blick auf den Inhalt einer Hosentasche, einer Schulmappe oder Handtasche wird schlagartig ein anderer sein – sofern er sich von dieser Kunst inspirieren lässt. Ebenso wird er räumliche Situationen und die Möglichkeiten der Fotografie anders und neu in Betracht ziehen.

Es war das Markenzeichen des französischen Künstler Marcel Duchamp (1887 – 1968), Alltagsgegenstände durch „Dekontextualisierung“ und „Rekontextualisierung“ zu adeln. Er hat – um es deutlicher zu sagen – z.B. ein Pinkelbecken aus dem Baumarkt ins Museum getragen, umbenannt und durch unterschiedliche „Regelverletzungen“ gegenüber damaligen Auffassungen zur Kunst einen nachhaltigen und produktiven Schock ausgelöst. Das Schockierende bestand darin, tradierte Bedeutungskonnotationen zu durchbrechen und durch Ortswechsel, Arrangements oder durch Montagen und Collagen neue Bedeutungen und Perspektiven aufzuzeigen.

DADA, Art Brut, Arte povera, erweiterter Kunstbegriff, konzeptuelle sowie kontextuelle Kunst (um einige bemerkenswerte Strömungen zu nennen) haben schon durch einfaches Zerlegen und Neufügen Aufsehen erregt, die Kunst revolutioniert und neue Einsichten ermöglicht. Das mag auch daran liegen, dass eine zunehmend komplexere Wirklichkeit zugleich empfindlicher wird, sich mit recht simplen Methoden und mit Ironie schnell irritieren lässt und preisgibt, was sich unter gestylten Oberflächen verbirgt. Zugleich stellen die künstlerischen Praktiken der gelisteten Kunstauffassungen die Produktivität einer hoch entwickelten Handwerklichkeit infrage und verwiesen auf eine Geschichte der Kunst, in der zugleich eine Geschichte von Anbiederungen und des Wirklichkeitsverlustes eingelassen ist – worunter nicht allein politisch motivierte Propagandakünste zu verstehen sind.

Sprengkraft und Eigensinn direkter Aktionen und Ausdrucksweisen, mit denen zeitgenössische Kunst das vermeintlich Selbstverständliche infrage stellt, weisen große Nähe auf zu Sub- und Gegenkulturen, auch zu solchen, die mittlerweile staatstragend sind. Ob Blues, Breakdance, Rap, Hip-Hop, Graffiti, Rock'n Roll oder Punk, sie beinhalten eine Botschaft: Hast Du etwas zu



sagen, dann sag es. Warte nicht, bis Du alle Dur- und Molltonleitern beherrschst und noch 26 Akkorde dazu. Nutze einige davon und beginne. Das Weiterlernen kommt mit dem Wollen, dem Müssen, dem Genuss, der Fantasie, dem Austausch mit Deinesgleichen, mit Reibungen und Ärger und mit dem Neugierigbleiben.

Von Joseph Beuys stammt der umstrittene Satz: „Jeder Mensch ist ein Künstler.“ Ich verstehe ihn als Plädoyer für die fantasievolle Nutzung ästhetischer Praktiken, die sich aus alltäglichen Handlungen ableiten lassen und über die jeder verfügt. Solche Ästhetiken begleiteten Revolten aller Art und tun es noch heute. Die Kunst des Einfachen als Einspruch gegen Selbstgewissheit, Kritiklosigkeit und falschen Anschein motivierte die Situationisten, aber auch Fluxus, Happenings, politische Aktionen und die „68er“. Auch beim Fall der Mauer zwischen den beiden deutschen Staaten schuf der Widerstand eindruckliche Bilder als Ergebnis performativer Ästhetiken mit komplexen Vorgeschichten. Das Beispiel aus jüngster Zeit wird nicht das letzte sein und es hat interessante Vorläufer. So z.B. die Kultur der schwarzen Sklaven und ihrer Nachfahren, den Kreolen. Ihr Selbstverständnis erwuchs ästhetischen Praktiken als Widerstand just gegen jene Maßnahmen, mit denen Kommunikation verhindert und Identität gebrochen werden sollte, um sie als Arbeitssklaven auf den Plantagen zu halten - in Mittel- und Lateinamerika und auch anderswo. Ein Lehrstück über das Potential von Kunst und Kultur mit großer Ausstrahlung.

Die Sklavenhändler und Sklavenhalter mischten verschiedensprachige Stämme derart, dass eine Verständigung untereinander so weit als möglich behindert wurde. In kurzer Zeit entstand, womit keiner gerechnet hatte, eine neue Sprache, zusammengesetzt aus vielen unterschiedlichen Fragmenten. Trommeln waren ebenfalls bei Strafe verboten. Also nutzen die Sklaven stattdessen Kisten. Diese waren schwerlich zu verbieten, sie waren überall vorhanden und wurden allorts benötigt. Diese „Cachas“ dienten der Verständigung über große Distanzen und als Rhythmusgeber für Sprechgesänge und Tänze, in denen Gefühle, Bedürfnisse und Sichtweisen gemeinschaftlich zum Ausdruck kamen und als ästhetisches Formenrepertoire kultiviert und weitergegeben wurden - ein Prozess, der aktuell intensiver denn je unterhalten, gefördert und mit wissenschaftlichen Mitteln ausgeleuchtet wird.





Aus diesen und anderen Gründen empfiehlt die kulturwissenschaftliche Debatte um „Kreolisierung“ (z.B. auf der Documenta 11) die Entstehungsgeschichte der kreolischen Kultur als Modell für die Globalisierung, als Beispiel für eine „Poetik der Vielheit“ (Édouard Glissant) und als Demonstration der integrativen Kraft von Schöpfungen, die widrigen Lebensbedingungen positive Gegenentwürfe abtrotzen und entgegenhalten können. Jüngst wurde in Paris zu diesem Thema eine Plattform und ein eigenes Museum eröffnet: Kréyol Factory. Hier werden kulturelle Phänomene verhandelt, welche die aktuelle Diskussion um „Hybridkulturen“ produktiv ergänzen und befördern können. In beiden Fällen geht es um die Anamnese kultureller Tendenzen und um mögliche Perspektiven der Globalität (vergl. hierzu Yvonne Spielmann, Hybridkultur, Berlin 2010).*

Es gibt also Gründe, zunächst das Potential ästhetischer Alltagspraktiken auszuloten und auszuschöpfen sowie vorhandene Fähigkeiten zu aktivieren, bevor neue Ausdrucksweisen hinzugenommen werden. Mit bereits vorhandenen Fähigkeiten lassen sich Fantasie und Kreativität ohne Umschweife ausprobieren, üben und entwickeln. So geförderte Erfahrungen befähigen zu reflexiver Distanz und zur Selbstermächtigung. Auch bieten neue und komplexe Techniken allein nicht die Gewähr dafür, dass Einfalt in Fantasie umschlägt. Sie können allerdings ästhetischen Eigensinn verdichten und weitertragen helfen. So wie dieses Heft, das Interventionen und kontextuelles Arbeiten mit einfachen Mitteln thematisiert und sich darum bemüht, diese mit Hilfe digitaler Techniken in Bild und Text und in eine kommunizierbare Darstellung zu überführen, um sie zur Diskussion zu stellen. Schön, wenn das gelänge.

* *Nachtrag:*

Dieser Text wurde fertiggestellt vor den aktuellen Ereignissen und Umbrüchen des Jahres 2011 in Ägypten, Tunesien, Marokko, Libyen, aber auch in China und anderswo. Politische und kulturelle Spannungen sowie deren ästhetischer Ausdruck – einschließlich seiner medialen Verbreitung – bestätigen und bereichern, was die Debatte um Kreolisierung in Mitteleuropa zu Bewusstsein brachte.



cdf.i

Caspar-David-Friedrich-Institut

Ulrich Puritz, ***Sturm auf die Bastille - Kunst als GEGENwart***

Heft

Konzept, Fotografie, Bildbearbeitung und Layout: Ulrich Puritz

Postproduktion: Christine Schmerse

C/O Friedrich_Projekte

Publikationen des Lehrstuhls Theorie und Praxis der Bildenden Kunst

www.co-friedrich.de

© Ulrich Puritz, Marcus Schramm (Hg.)

Caspar-David-Friedrich-Institut

Ernst-Moritz-Arndt-Universität Greifswald

www.cdfi.de | www.tourist-tours.de

ISBN 978-3-86006-364-4

Unter Mitarbeit von Christine Schmerse

bei Schmitz - Agentur für Kunst im Kontext

www.bei-schmitz.de



Diese Publikation wird unterstützt und gefördert von

Akademie Remscheid für musische Bildung und Medienerziehung e.V. und

Roland Oesker - Dozent für Bildende Kunst und Werken

Küppelstein 34

D-42857 Remscheid

www.akademieremscheid.de



tourist
tours

www.tourist-tours.de
www.co-friedrich.de
www.ulrich-puritz.de



© Ulrich Puritz, Marcus Schramm (Hg.)
Lehrstuhl Theorie und Praxis der Bildenden Kunst
Caspar-David-Friedrich-Institut / Bereich Bildende Kunst
www.cdfi.de | Universität Greifswald
ISBN 978-3-86006-364-4

Unter Mitarbeit von Christine Schmerse
bei Schmitz – Agentur für Kunst im Kontext
www.bei-schmitz.de

Zangeneckdruck

2495 00379

Zangeneckdruck

