

Neue Wege der Kunsthochschulen in die Gesellschaft; Nürnberg: Verlag für moderne Kunst 2007; 112 S., 110 farbige Abb., 1 SW-Abb.; ISBN 978-3-939738-91-6; € 24,00

Nach Schule und Universität haben nun die Kunsthochschulen in Österreich, Schweiz und Deutschland die Krise erkannt, in der sie stecken. Ausgangspunkt dafür sei das Missverhältnis zwischen akademischer Bildung und der Berufspraxis, meinen Carl Richard Montag und Ingrid Raschke-Stuwe, Stifter und Vorstand der Montag Stiftung Bildende Kunst in Bonn, die unter dem treffenden Motto „Raus aus dem Elfenbeinturm“ in Kooperation mit Kunsthochschulen eine Reihe von Symposien initiierten und unterstützten. Die erste Veranstaltung fand 2007 in Nürnberg statt, die zweite in Münster, für die dritte und vierte 2008 wurden Leipzig und Wien gewählt.

Als im Sommer 2007 Künstler, Kuratoren, Kunsthistoriker, Lehrer und Studierende zur ersten dieser Tagungen in der Akademie der Bildenden Künste in Nürnberg zusammentrafen, diskutierten sie drei Tage lang Positionsbestimmungen und Strategien, „neue Wege der Kunsthochschulen in die Gesellschaft“ zu eröffnen. Ottmar Hörl, Präsident der Akademie der Bildenden Künste in Nürnberg, versteht die Hochschule als „Kreativlabor mit offenem Forschungsauftrag.“ Sie „sucht alle Formen und Ausprägungen einer zeitgenössischen künstlerischen Praxis zu ermöglichen und diese auch im jeweiligen gesellschaftlichen und historisch-kritischen Zusammenhang zu erfassen.“ Jedoch sei diese Situation „gefährlich und produktiv zugleich. Denn draußen gibt es eine Welt, die auf die eigene Arbeit und Karriere keine Rücksicht nimmt.“ (S. 5). Betrachtet man diese Äußerung im Hinblick auf die Herausforderungen, denen Absolventen von Universitäten und Hochschule in anderen Berufen täglich und tausendfach begegnen, ist in dieser Erkenntnis keineswegs eine Überraschung verborgen. Sie bestätigt vielmehr die Rede vom Elfenbeinturm, die der Kunstakademie anhängt. Ottmar Hörl nennt die Kunstakademie sogar einen „Schutzraum“ (S. 5), was angesichts der ursprünglichen Funktion dieser Räume in den angstvollen Bombennächten des Zweiten Weltkrieges allerdings wenig passend erscheint. Die Institution Kunstakademie erlebt keinen Angriff. Sie ist, dies drücken die Beiträge der vorliegenden Dokumentation der Tagung aus, mit der fatalen Erkenntnis ihrer eigenen Versäumnisse konfrontiert: „Wie können wir Menschen darauf vorbereiten“, schreibt Ottmar Hörl“, „dass das Scheitern oft Teil des Konzeptes ist? Wie können wir dem Bruch zwischen der Ausbildung im Schutzraum und der Ausübung des Berufs Künstler gerecht werden?“ (S. 5). Dass der Präsident diese gut gemeinte Frage vor dem Hintergrund einer Akademiegeschichte formuliert, die auf mehr als 340 Jahre Erfahrung zurückblicken kann, nachdem in Nürnberg 1662 die erste Kunstakademie im deutschsprachigen Raum gegründet worden war (S. 5), zeigt die besondere Dringlichkeit des Vorhabens.

Petra Meyer, Referentin des Akademiepräsidenten, ergänzt in der Einleitung, „dass nur zwei Prozent der an der Akademie ausgebildeten Künstlerinnen und Künstler auf dem Markt längerfristig Fuß fassen.“ Woher diese Zahlen stammen und wie sie begründet sind, lässt sie offen. Um den Absolventen bessere Chancen zu

bieten, müsse man „Strategien und Bedingtheiten des Kulturbetriebes“ beobachten, die Ausbildung „generalistischer“ orientieren „und offene, flexible Strukturen“ anbieten „mit einer Verbindung zur Welt.“ Dafür müsse man „kreative Allianzen eingehen mit Kulturvermittlern, Kunsthistorikern, Ausstellungsmachern und Kulturförderern.“ (S. 6)

Den ersten Abschnitt der Publikation, der sich mit Fragen zur „Positionsbestimmung“ der Kunsthochschulen beschäftigt, eröffnet der Beitrag von Sigrid Schade, Leiterin des Institute for Cultural Studies in the Arts an der Zürcher Hochschule der Künste. Professionell entlarvt sie die „Tradierung von KünstlerInnenmythen“ als unbrauchbare Fiktionen. Diese „Modelle für Kreativität und Künstlerschaft“ seien „einerseits Ergebnis der Kunstgeschichtsschreibung, zugleich aber auch ihr Material.“ (S. 11). Sie bedienten „Begläubigungsstrategien“, zu denen auch das „Prinzip des Meisterklassensystems“ der Kunsthochschulen gehöre (S. 16). Dazu stellt sie kritisch fest: „Die Kunstgeschichte in den Universitäten, noch mehr aber diejenige, die an Kunsthochschulen und Akademien vermittelt wird, ist nicht unschuldig an dieser kritiklosen Verfügbarkeit und dem breiten Angebot von Künstlermythen, die als Identifikationsmodelle für angehende KünstlerInnen und KuratorInnen auch heute noch zirkulieren und funktionieren. Diese Verstrickung lässt sich als unbewusste Komplizenschaft mit den Identifikationswünschen von KünstlerInnen und Publikum beschreiben, die sich an das Vorbild des beispielhaften, außergewöhnlichen Individuums heften.“ (S. 11). Auseinandersetzungen von Künstlern mit den Traditionen der Künstlermythen könnten dies belegen. Als Beispiel nennt sie Jörg Immendorffs Gemälde „Ich wollte Künstler werden ...“ (1972), wo der Maler in der Bildunterschrift notierte: „Ich träumte davon, in der Zeitung zu stehen, von vielen Ausstellungen, und natürlich wollte ich etwas Neues in der Kunst machen. Mein Leitfaden war der Egoismus.“ Das Bild zeige, wie der „Künstler am Ende des 20. Jahrhunderts“ ein „Kopierer und Zitate-Sammler und verzweifelt auf der Suche nach dem Neuen“ sei. Sein Traum „beschränkte sich auf den Wunsch, berühmt zu werden.“ (S. 13). Darüber hinaus, so die Auffassung von Sigrid Schade, beweise das Bild aber auch Immendorffs Reflexion auf das mögliche Scheitern, da sich das „Neue“ doch erst gegenüber dem Alten durchsetzen müsse, fügt aber dann sofort hinzu: „Die Entmythisierung der künstlerischen Existenz, die in diesem Bild praktiziert wird, wird allerdings durch seine eigene Mythisierung als Staatskünstler konterkariert.“ (S. 14f.). Am Ende des Beitrages kann man der knappen These von Sigrid Schade zustimmen, dass die in der Kunstgeschichtswissenschaft tradierten Muster von „Künstlermythen als Schöpfungsmythen“ (S. 16) unter den veränderten Bedingungen und Voraussetzungen des 21. Jahrhunderts Fiktion bleiben.

Der Text „Bruce Nauman“ von Michael S. Riedel „entstand bei dem Versuch, den Vortrag von Sigrid Schade über Kopfhörer wiederholt nachzusprechen; ohne Erfolg. Zusätzlich zu den gesprochen Worten, durch lange Phasen des Nichtsagens unterbrochen, wurde ein in sich selbst schreibender Text projiziert. Ein *Clip Art und Text Film*, so der Name des ausgewählten Folienlayouts, der mit Hilfe des Spracherkennungsprogramms i-listen entstand und – nachfolgend kursiv abgedruckt – transkri-

bierten Text mehrmals unterbricht.“ (S. 18). Nach dieser einleitenden Erklärung folgt dann über mehrere Druckseiten (S. 18–25) eine Folge von Satzketten und Worten, deren Sinn nicht nachvollziehbar ist. Der Nonsens stellt die Tagung in Frage. Das Resultat erscheint nicht geeignet, „neue Wege der Kunsthochschulen in die Gesellschaft“ zu beschreiben. Zwar schließt die kryptische Wortfolge nicht aus, dass der Autor vielleicht elitär erscheint, möglicherweise auch einmal berühmt werden kann, sicherlich aber grenzt sich Michael S. Riedel hermetisch ab von dem, was man sucht: „eine Verbindung zur Welt“ nämlich, wie Petra Mayer das Ziel der Tagung eingangs nannte (S. 6).

Christian Demand, studierter Philosoph und Politikwissenschaftler, später Musiker und Komponist, dann Hörfunkjournalist, lehrt – nun in seinem dritten Beruf – seit 2006 Kunstgeschichte an der Hochschule in Nürnberg. Mit Blick auf die Geschichte der Akademie fragt er, wie ernst man dort den eigenen Unterricht nimmt (S. 26–31). Im Kern dreht sich der Beitrag um einen Satz von Ben Willikens, der zum Selbstverständnis der Münchner Akademie der Bildenden Künste, der er 1999 bis 2004 als Rektor vorstand, schrieb: „Wir sind ein Freiraum kreativer Forschung. Unsere Ausbildung ist generalistisch angelegt und, glaube ich, für die Problemlösungen der Zukunft hochinteressant. Wir sind nicht einseitig, sondern erziehen zu assoziativem, manchmal surrealem, mitunter auch alogisch vernetztem Denken. Das ist es, was die Kunst der Gesellschaft geben kann und was die Gesellschaft auch dringend braucht.“¹ In der Folge argumentiert Christoph Demand dafür, „den Daseinszweck der Akademie nicht länger allein auf die Künftlerausbildung abzustellen, sondern das Lernprogramm auf eine breitere Basis zu stellen.“ (S. 30). Dafür müsse man sich „aber zunächst einmal Gedanken darüber machen, für welche Berufsfelder abseits des künstlerischen Kerngeschäfts wir Ausbildungsangebote anbieten könnten.“ Denkbar erscheinen für ihn dabei Museen, Kulturbehörden, Stiftungen, Erwachsenenbildung, Publizistik. Dort treffe man meist auf gut ausgebildete Kunsthistoriker, die „selbstbewusst auf all diesen Feldern agieren.“ Aber wo sei „die selbstbewusste Konkurrenz aus den Akademien, die nicht nur theoretisch, sondern auch praktische Kenntnisse und Fertigkeiten und damit ein anderes, nicht notwendigerweise besseres, aber doch komplementäres Kompetenzprofil besitzen?“ Diese Ausbildung zu beginnen, betrachtet er im Hinblick darauf, dass bisher „bestenfalls fünf von hundert Absolventen“ einer Kunstakademie „hinreichendes Rüstzeug zu einer beruflichen Existenz“ erhalten haben (S. 30), als „lohnenswerte Aufgabe“ (S. 31).

Oliver Boberg, Künstler und Kunsterzieher, berichtet in einer Rückschau auf die eigene Lehramtsausbildung „vom Spagat, Schule und Kunst zu verbinden“. Er plädiert für eine Stärkung der praktischen Unterrichtsteile im Fach Bildende Kunst. Dazu erinnert er daran, „dass die Kunst das einzige Fach darstellt, in dem das Bewusstsein zur Gestaltungsfähigkeit und die Grundlagen gestalterischer Tätigkeit in Theorie und Praxis vermittelt werden.“ (S. 34).

Pia Zierhut, die nach dem Studium in Nürnberg als Künstlerin in New York lebt,

1 Aufbruch im Umbau. *Süddeutsche Zeitung* vom 07.08.2000, S. 16.

erzählt im Rückblick auf persönliche Erfahrungen von der „notwendigen Sturheit und Entschiedenheit, den eigenen Weg im Prozess des Lernens voranzutreiben.“ Dabei sei gleichgültig, wo man sich befinde. Entscheidend sei, „ob man den Weg weiß.“ Dies zu lehren sei Aufgabe der Akademien, „aber sie sollten gläserne Strukturen haben, um noch mehr Licht von außen herein zu lassen. Und sie sollten gelegentlich realistische Gefahrenberichte vermitteln.“ (S. 38).

Der zweite Abschnitt des Bandes ist fremdorganisierten Strategien gewidmet, die sich durch Kulturförderung und Ausstellungen ergeben. Die Kunsthistorikerin Angelika Nollert, bis 2007 Projektleiterin im Siemens Arts Program, seitdem Direktorin des Staatlichen Museums für Kunst und Design in Nürnberg, gibt Einblick in die Kulturförderung in Deutschland. Bemerkenswert ist in diesem Beitrag der Hinweis auf die öffentliche Kulturförderung, die in Deutschland im Jahre 2000 rund 6 Mrd. Euro bereit gestellt habe, während das Sponsoring privater Förderer im selben Zeitraum rund 500 Mio. Euro betragen habe. Dies entspricht etwa 8% des Gesamtaufwandes, wovon rund 350 Mio. Euro durch Unternehmen finanziert worden seien. Im Vergleich dazu betrage die staatliche Kulturförderung in den USA nur etwa 10%, während sich private Spender mit rund 40% beteiligten. Die verbleibenden 50% hätten die Kulturbetriebe selbst erwirtschaftet, was allerdings bedeute, dass kulturelle Aktivitäten in den USA viel abhängiger von ihrem Marktwert seien (S. 40 f.). Bedauerlicherweise nennt Angelika Nollert keine Quellen für diese Angaben und vertieft auch nicht den Gedanken der größeren Abhängigkeit kultureller Aktivitäten vom Marktwert, was den Umgang von Künstlern, Kuratoren und Wissenschaftlern, die in Deutschland von einem mehrheitlich staatlich, öffentlich oder privat geförderten Kultursystem ausgehen, sicherlich vor eine interessante Herausforderung stellen würde.

Ingrid Raschke-Stuwe stellt verschiedene Projekte vor, die mit Hilfe der Montag Stiftung Bildende Kunst im öffentlichen Raum realisiert wurden. Nicht selten seien die Menschen dabei „übrumpelt und oftmals unvorbereitet mit dem Kunstwerk konfrontiert“ worden (S. 46). Damit die Kunstwerke, denen die Menschen zwangsläufig begegneten, verstanden werden konnten, waren die Projekte von Vermittlungsarbeit begleitet. Einheitlich seien die Reaktionen aber deshalb keineswegs gewesen. Sie reichten von „Akzeptanz und Zustimmung“ bis hin zu „Skepsis und Ablehnung.“ Auch „Beschädigung oder gar Zerstörung der Kunstwerke“ seien vorgekommen (S. 48). Dass z. B. die bronzene Kirchenglocke, die der Däne Henrik Plenge Jakobsen mit dem Nietzsche Zitat „Gott ist tot“ versehen vor dem Dom in Paderborn aufgestellt hat, durch einen Sprayer den Kommentar erhielt „Christos ist auferstanden“, erscheint dabei allerdings nur konsequent. Vielleicht weiß in Paderborn nicht jeder Betrachter von Jakobsens Glocke Friedrich Nietzsches Zitat zu verstehen, dafür aber ist in dem Erzbistum sicherlich den meisten die Lehre von der Auferstehung Christi vertraut. Den anonymen Kommentar deshalb als „ungewollt“ (S. 46) zu bezeichnen, ist aus Sicht der Veranstalter zwar nachvollziehbar, erscheint tatsächlich aber etwas weltfremd. Das Kunstwerk ist nicht von Provokationspotenzialen frei, was zweifellos gewollt ist und im katholischen Paderborn fast wie von selbst wirkt. Weiterhin ist durch die Banalisierung des Kunstbegriffs scheinbar alles erlaubt, so dass z. B. auch



Akademie Verlag

Philipp Zitzlsperger

Dürers Pelz und das Recht im Bild

Kleiderkunde als Methode
der Kunstgeschichte



2008. 176 S. – 14 Farb- und 31 s/w-Abb. –
130 x 210 mm,
Festeinband, € 29,80
ISBN 978-3-05-004522-1

Warum zeigt Dürer im Münchner Selbstporträt mit seiner Hand auf den Marderpelz? Auf der Suche nach einer Antwort auf diese Frage geht die vorliegende Untersuchung der Bedeutung der Kleidung in Dürers Selbstdarstellung nach.

Der Blick auf weitere Bildzeugnisse der Epoche sowie zeitgenössische Schriftquellen wie Kleidervorschriften und Luxus-

gesetze eröffnet eine neue Sichtweise auf das berühmte Gemälde. Die Analyse des Bildes unter Heranziehung der Kleiderforschung führt nicht nur zu einer neuen Datierung des Selbstporträts, sondern auch zu einer innovativen Deutung im Kontext rechtshistorischer Zusammenhänge. Ein methodischer Ausblick auf eine Kunstgeschichte, welche die Kulturgeschichte der Kleidung als visuelles System der Zeichen und Symbole einbezieht, rundet den Band ab.

Paderborner Provinzpunker Tadashi Kawamatas Konstruktion „View point terrace at Paderborn“ mit Sperrmüll möblierten und zu einem Zeltplatz umfunktionierten, oder dass der überdimensionale Totenkopf „Wellness Skull“ des Niederländers Joop van Lieshout schon bald durch eine kleine Gedenktafel mit Kerzen und Kreuz ergänzt wurde. Wenn Künstler im öffentlichen Raum, der nach Auffassung von Ingrid Raschke-Stuwe „irgendwie allen gehört“ (S. 48), Zeichen setzen, ist damit zu rechnen, dass dies nicht jedermanns Zustimmung findet, sei es aus Unwissenheit, sei es aus Überzeugung. Sieht man einmal von juristischen Fragestellungen ab, die sich daraus ergeben, so hat sich im öffentlich Raum Paderborns doch genau das ereignet, was im größten der öffentlichen Räume, dem world wide web nämlich, permanent geschieht, im Hinblick auf Netzkunst sogar notwendig gewollt ist, wenn dort der Rezipient als Mitgestalter der Bildkommunikation und Wissenskonstruktion aufgerufen ist.² Das Ziel der Montag Stiftung, Menschen den Umgang mit zeitgenössischer bildender Kunst selbstverständlicher werden zu lassen, ist nur zu begrüßen, allerdings sollte das Engagement nicht in Belehrung und missionarischen Eifer umschlagen, sondern im Sinne des selbst gewählten Mottos „Raus aus dem Elfenbeinturm!“ Bewusstsein und Ansprüche der Menschen im öffentlichen Raum stärker in die Konzeption einbeziehen. Vermittlungsarbeit, die den (ungeübten) Betrachter respektiert, dort abholt, wo er steht, nicht ausgeschlossen auch die Einladung zu bewusster Mitgestaltung, könnte Verständnis fördern.

Florian Waldvogel, Kurator in Rotterdam, kritisiert die bestehenden Ausbildungsmodelle der Kunsthochschulen (S. 54–59). Er belegt dies mit Erfahrungen, bei denen er die eigene Person bis hin zur Pubertät niemals aus dem Blick verliert. Stellenweise zynisch klingt der enttäuschte Bericht zu seiner Studienzeit an der Städelschule in Frankfurt. „Ich wurde Assistent von Rektor Kasper König. Mein Leben hatte wieder einen Sinn, und ich verbrachte glückliche Stunden beim Kopieren von Akten und machte wertvolle Erfahrungen beim alphabetischen Katalogisieren von Künstlerpublikationen. Ich bin begabt, überaus begabt. Ich fühlte mich auf einmal wie van Gogh, der reines Sonnenlicht modelliert. Meine Assistenz war eine ganz besondere Schule. An einem Ort, wo Neid, Eifersucht und Klüngelei kultiviert werden, waren Virilität und Kaltblütigkeit lebensnotwendig.“ (S. 55). Von den Lehrenden weiß er zu berichten: „Die Gruppe von Professoren betrachtet die Arbeit als lästige Pflicht, [...]“ Für die meisten gelte: „dienstlich unauffällig altern und mehr verdienen.“ Dies begründet auch seinen Vorschlag, dass Professoren „nur während der Vorlesungszeit alimentiert werden“ sollten. Wenn die Hochschule zur „behütenden Werkstatt“ werde, lähme sie Initiativen, „anstatt zu fordern und zu ermutigen.“ (S. 58). Voraussetzungen dafür sieht er in der 68er-Studentenrevolte. „Viel ist über 68 geschrieben worden, nur selten wurde erkannt, dass diese studentische Bewegung in dem, was sie im Kern wollte, eine Niederlage erlitten hat – trotz aller äußerlichen Erfolge wie Öffnung der Hochschulen für Arbeiterkinder, zweitem Bildungsweg, Demokratisierung der inneren Strukturen, usw. Die Hochschulen wurden zu einem profillosen Tummel-

2 THOMAS METTEN: Wissen und Netzkunst; Weimar 2005.

platz für zu viel Unmotivierte, die die bequeme Unmündigkeit schulischen Daseins um einige Jahre verlängern wollen.“ Er beklagt, dass „die meisten Professoren von einer Nicht-Lehrbarkeit der Kunst ausgehen, die Studenten mit künstlerischer Freiheit blenden und in Bohème-Fantasien stürzen“, während „sie weitgehend einen kritischen Umgang mit politischen, theoretischen und sozialen Diskursen“ verhindern. Sicherlich berechtigt resümiert er deshalb am Ende seines Beitrages: „Wenn unser Blick auf die Gesellschaft begrenzt ist, dann ist es auch unser Blick auf die Kunst.“ (S. 59).

Ilonka Czerny, Referentin an der Katholischen Akademie Rottenburg-Stuttgart und Lehrbeauftragte an der PH Weingarten, stellt den Gedanken von „Kunst im öffentlichen Raum als Chance für Künstler und Betrachter“ zur Diskussion. In vielem berührt sie dabei die Ausführungen von Ingrid Raschke-Stuwe, dringt in ihrem inhaltlich und begrifflich klar gegliederten Beitrag aber weiter zu dem Phänomen vor. Dazu gehört ihr Hinweis, dass es den neutralen Raum nicht mehr gibt, und sich stattdessen öffentlicher Raum und privater Raum wechselseitig bedingen. Der amerikanische Begriff „Public Art“ sei deshalb zutreffender als die deutsche Bezeichnung „Kunst im öffentlichen Raum“. Wegen der Konfliktpotenziale, die mit einer Ausstellung im öffentlichen Raum verbunden seien, würden viele Kuratoren diese Arbeit scheuen. Tatsächlich jedoch wären „der Nutzen und der Mehrwert, die sich daraus ergeben, [...] gleichwohl größer.“ Am Beispiel des Projektes „nA(R)Türlich, das anlässlich des Deutschen Katholikentages 2004 in Ulm stattfand, beschreibt Ilonka Czerny, wie die Schwellenangst vieler Besucher vor der Begegnung mit Kunst abgebaut und ein „öffentlicher lebhafter Kunstdiskurs“ hervorgerufen werden konnte (S. 64). Eine zunehmend handlungsorientierte Kunst sei geeignet, die Reizüberflutung im öffentlichen Raum durch kommunikationsstiftende Situationen zu ersetzen. Entscheidend für den großen Erfolg der Veranstaltung in Ulm ist wohl eine „umfassende Kunstvermittlung“ gewesen, sicherlich aber auch, „dass von den Kunstwerken kein offensichtliches aggressives Potenzial ausgeht“ (S. 63f.).

Der dritte Abschnitt der Dokumentation enthält Beiträge zu selbstorganisierten Strategien. Die Mediendesignerin Sandra Dörfler ermuntert mit dem Bericht zu einem Projekt, das sie zusammen mit Katharina Rössel 2000 als „I. Internationales Studenten-Videofestival“ in Oberstdorf begonnen hat, zur Eigeninitiative. „Es kommt darauf an, Ideen zu haben und Netzwerke zu bilden. Kooperationen einzugehen, um Hilfe zu bitten und Hilfe anzunehmen – das sind weitere wichtige Aspekte. [...] Jenseits des Elfenbeinturms wartet die große, weite Welt und das Rezept zum Nachkochen heißt: Alles geht, am besten anders, als es die anderen machen. Man muss nur den Mut und das Durchhaltevermögen haben, seine eigene Nische zu finden.“ (S. 70).

Der Hamburger Konzeptkünstler Christoph Schäfer erzählt von der Aktion „Park Fiction“, die 1994 ins Leben gerufen und 2002 an der Documenta 11 teilgenommen hat.³ Als im Hamburger Stadtteil St. Pauli ein Grundstück mit Blick auf Elbe und

³ Documenta 11_Plattform 5: Ausstellung. Katalog; Stuttgart 2002, S. 446–449, 596.

Hafen bebaut werden sollte, entstand die Idee eines „parallelen Planungsprozesses“. Es wurde ein Konzept entwickelt und 1997 auf einer Stadtteilkonferenz vorgestellt. Um das „demokratische Kleinreden von Ideen“ zu vermeiden, sollten Differenzen und Widersprüche nicht in Kompromisse aufgelöst werden, sondern stattdessen deren Unterschiedlichkeit herausgearbeitet werden. „So entstand das Konzept eines Parks aus Inseln, mit unterschiedlichen, sich widersprechenden oder ergänzenden Funktionen und Sprachen. Unsere Idee von Öffentlichkeit sollte nicht behaupten, dass alle gleich sind (wie man die Arbeiter des Industriezeitalters imaginierte und die der errechneten Bedürfnisbefriedigung entsprechenden Grünanlagen), sondern dass sich alle in ihrer Unterschiedlichkeit einen Raum teilen.“ (S. 75). 2003 wurde ein Teil des Konzeptes realisiert, 2005 der gesamte Park eröffnet. Die urbanistischen Aktivitäten verfolgen die Fragen, wie städtebauliche Situationen durch Kunst verändert werden können, so dass Alltagsleben und Wunschträume der Anwohner nicht verloren gehen. Der große Erfolg gibt der Initiative Recht.

Die Kunsthistorikerin Alexandra Karentzos, Juniorprofessorin an der Universität Trier, verfolgt das Verhältnis von Wissenschaft und künstlerischer Praxis. Für eine mögliche Annäherung der unterschiedlichen Kommunikationsebenen stellt sie zwei Projekte vor. Die Veranstaltungsreihe „Kunstperspektiven“ des Centrums für Postcolonial und Gender Studies der Universität Trier in Kooperation mit der Europäischen Kunstakademie Trier biete ein Forum für den Dialog zwischen Wissenschaft, Museum und Kunstpraxis. In dem anderen Projekt, der an der Hochschule für Bildende Künste in Braunschweig unter dem Titel „Querformat“ erscheinenden Kunstzeitschrift, „werden Studierende im Rahmen von Projektseminaren zum Schreiben, Redigieren, Setzen von Texten, zur grafischen Gestaltung der Hefte, zur Erarbeitung künstlerischer Bildstrecken usw. eingebunden.“ So entstehe „eine Art Laborsituation“, in der die Studierenden der Kunsthochschule die Annäherung zwischen Kunst, Praxis und Wissenschaft erproben könnten (S. 82).

Den Abschluss des Bandes bildet ein kurzer Bericht zu der Aktion „angesichts“, bei dem unter der Leitung des Berliner Künstlers Thomas Rentmeister 13 Studierende der Hochschule ein Projekt für den öffentlichen Raum entwickelten. Auf sieben Fahrzeugen wurden überdimensionierte Porträts der teilnehmenden Künstlerinnen und Künstler montiert und zu bestimmten Tageszeiten durch die Innenstadt und die umliegende Region Nürnbergs gefahren. Ziel des Projektes war „die Identität junger Künstlerinnen und Künstler zwischen akademischem Schonraum und Außenwelt.“ Da die Bilder nicht selbsterklärend waren und erläuternde Texte fehlten, sorgten die „Werbemobile“ in der Öffentlichkeit nicht nur für Aufmerksamkeit, sondern ebenso für Irritation. Ob eine solche öffentliche, für den Betrachter letztlich aber kaum verständliche Aktion geeignet ist, „neue Wege der Kunsthochschulen in die Gesellschaft“ zu vermitteln, ist jedoch fraglich.

Kurzbiografien der Autorinnen und Autoren runden die interessante Dokumentation ab. Die beiliegende CD ergänzt die Texte durch Interviews mit Passanten (Was ist ein Künstler? Ein besonderer Mensch, ein Chaot, ein Bohemien etc.), Studierenden (Freust Du Dich auf die Zukunft?) sowie Carl Richard Montag (Stiftung will

Selbstvertrauen, Dialogfähigkeit, Dialogbereitschaft fördern), Thomas Rentmeister (Künstler? Ein Beruf wie jeder andere), Ottmar Hörl (Künstler? Ein politisches Wesen, bemerkt Defizite, die es zu verändern gilt, ist ein schöpferischer Mensch), Ingrid Raschke-Stuwe (fordert hohe Dialogfähigkeit) und Christoph Demand (Künstleraus- bildung nicht Kernaufgabe einer Kunsthochschule; eine breiter angelegte, praxisori- entierte Ausbildung und Kooperation mit außeruniversitären Einrichtungen sei wün- schenswert).

Die Krise der Institution Kunstakademie mit den Folgen der Bologna-Verein- barungen zu verbinden (Sigrid Schade, S. 16), greift zu kurz. Das Problem ist komple- xer. Dazu gehört sicherlich, Entwicklungen der letzten Jahrzehnte verkannt zu haben (Florian Waldvogel, S. 58). Das betrifft nicht nur den Aspekt der Globalisierung, den Okwui Enwezor 2002 mit der Documenta 11 thematisiert hatte und dazu anregte, die Beziehungen zwischen Kunst, Gesellschaft und Politik interdisziplinär zu unter- suchen, den eurozentristischen Blick zu weiten und zu erkennen, dass Kunst ohne Gesellschaft nicht existiert.⁴ Hinzu kommt sicherlich auch das Versäumnis, die Ent- wicklung in der Gebrauchsanwendung von Design, Multimedia etc. nicht ausrei- chend respektiert zu haben. Dass der verpasste Anschluss nun erkannt wurde und die Institution Kunstakademie bereit ist, bestehende Strukturen aufzubrechen und zu verändern, legt die Dokumentation nahe. Vieles, was dort vorgetragen wurde, ba- siert auf den persönlichen Erfahrungen der Referentinnen und Referenten. Was den Worten und Ideen nun folgen muss, sind weitere Taten. Vielleicht könnte damit be- gonnen werden, ein straffes Curriculum zu erarbeiten, das Fähigkeiten und Leistun- gen von Absolventen einer Kunsthochschule für die Gesellschaft jenseits eines eli- tären Kunstbegriffs wieder nützlicher macht. Platz für die individuelle künstlerische Entwicklung der Studierenden muss dabei nicht verloren gehen. Am überzeugends- ten hat dies Christoph Demand dargestellt (S. 26–31 und Interview auf CD). Dass die gegenwärtige Entwicklung für dialogbereite, in wissenschaftlicher Kommunikation und künstlerischer Praxis solide ausgebildete junge Menschen zweifellos viele He- rausforderungen bereit hält, Gesellschaft mitzugestalten, belegen die Projekte und Aktionen, die Ilonka Czerny, Sandra Dörfler, Christoph Schäfer und Alexandra Kar- entzos in der Dokumentation vorgestellt haben.

LUDWIG TAVERNIER
Universität Koblenz-Landau
Campus Koblenz

4 LUDWIG TAVERNIER: Crossdiscovering. Neue Wege der Kunst im Spiegel europäischer Kulturepo- chen. In: L. TAVERNIER (HG.): Das moderne Europa. Erbe und Auftrag; Weimar 2007, S. 203 f.