

PIEPENBROCK  
KUNST  
FÖRDERPREIS

SHY 1.14 2007  
F



### **Die Kulturstiftung Hartwig Piepenbrock**

Die Kulturstiftung Hartwig Piepenbrock wurde vom geschäftsführenden Gesellschafter der Piepenbrock Unternehmensgruppe im Jahr 1988 anlässlich des 75jährigen Firmenjubiläums gegründet. Die Kulturstiftung Hartwig Piepenbrock verfolgt das Ziel, Kunst und Kulturgut im Umfeld der Menschen zu fördern und für nachfolgende Generationen zu erhalten. Dies soll insbesondere verwirklicht werden durch die Pflege und Erhaltung von Kulturwerten, die Vergabe von Kunstpreisen, sowie den Erwerb von Kunstwerken, um sie der Öffentlichkeit zugänglich zu machen.

Nach Auffassung des Gründers ist die Förderung von Kunst und Kultur nicht nur eine Aufgabe des Staates, sondern auch eine Verpflichtung zu privater Initiative. Dieser Überzeugung liegt die Einschätzung zugrunde, daß Unternehmer und Künstler etwas gemeinsam haben: Kreativität und Freiheit. Demgemäß wird die Partnerschaft zwischen Kunst und Wirtschaft auch zu einem wichtigen Bestandteil der Philosophie der Piepenbrock Unternehmensgruppe. Schwerpunkt des Engagements der Kulturstiftung Hartwig Piepenbrock ist der „Piepenbrock Preis für Skulptur“, sowie der „Piepenbrock Nachwuchspreis für Bildhauerei“, die in Europa höchstdotierten Skulpturenpreise. Das Motiv für dieses Engagement liegt in der langjährigen Affinität des Sammlers Hartwig Piepenbrock zu Bildhauerei und Architektur begründet. Ziel ist es, einen kulturpolitischen Beitrag zu leisten, um dem oft zu wenig gewürdigten plastischen Schaffen in der Bundesrepublik Deutschland zu einem höheren Stellenwert zu verhelfen.

Auf Grund der Verbundenheit des Initiators der Kulturstiftung mit seiner Heimatstadt wird am Institut für Alte Geschichte der Universität Osnabrück eine Bibliothek für Wissenschaft und Forschung gefördert. Dadurch wurde die Einrichtung einer altertumswissenschaftlichen Forschungsstelle mit dem Schwerpunkt „Rom und Germanien“ möglich, welche die archäologische Arbeit am Ort der Varus-Schlacht in Kalkriese bei Osnabrück wissenschaftlich begleitet. Ein weiteres Projekt der Kulturstiftung Hartwig Piepenbrock ist der Piepenbrock Kunst-Förderpreis für Studierende des Fachgebiets Kunst|Kunstpädagogik der Universität Osnabrück, der seit 1994 jährlich vergeben wird. Durch diesen Preis und daran geknüpfte Ankäufe, werden künstlerische Ergebnisse von Studierenden ausgezeichnet und gleichzeitig das Schaffen an der Universität öffentlich sichtbar gemacht.

Die Kulturstiftung ist außerdem Hauptsponsor der Berlin-Brandenburgischen Sommerkonzerte. Diese sind einzigartig, denn sie vermitteln nicht nur ein Musikerlebnis und die Entdeckung einer Landschaft, sondern noch viel mehr: Die Begegnung von Menschen aus Ost und West, die nach vielen Jahren der schicksalhaften Trennung glücklicherweise wieder zusammengeführt worden sind.

Im Sinne von Kontinuität entspricht es dem Selbstverständnis der Kulturstiftung, ihr Engagement zu konzentrieren und damit langfristig anzulegen.

## **Impressum**

Piepenbrock-Kunst-Förderpreis für  
Studierende des Fachgebietes Kunst|Kunstpädagogik  
der Universität Osnabrück 1996 und 1997

Hrsg.: Kulturstiftung Hartwig Piepenbrock  
und das Fachgebiet Kunst|Kunstpädagogik  
der Universität Osnabrück

Gestaltung: Claude Wunschik

Fotografie und Reproduktion:

Katharina Hülbusch und Lisa Volkamer

Herstellung: Piepenbrock Unternehmensgruppe  
Osnabrück 1998

Universität Osnabrück

Kunst|Kunstpädagogik

Seminarstraße 33

49069 Osnabrück

T 0541 969 4225

F 0541 969 4887

# PIEPENBROCK KUNST FÖRDERPREIS

FÜR STUDIENENDE DES FACHGEBIETES  
KUNST|KUNSTPÄDAGOGIK  
DER UNIVERSITÄT OSNABRÜCK  
1996 UND 1997



Kulturstiftung Hartwig Piepenbrock

## Grußwort

Von den 500 größten deutschen Unternehmen fördern über 50 Prozent Kunst und Kultur. Die Mehrzahl der fördernden Firmen engagiert sich in der eigenen Region und hier vorrangig für die klassischen Kultureinrichtungen wie Theater, Orchester und Museen. Dies ist das Ergebnis einer ersten bundesweiten Studie zum Kultursponsoring, die im vergangenen September in Düsseldorf vorgelegt wurde und die belegt, daß mit 65 Prozent vor allem die etablierte Kunst vom finanziellen Engagement der Wirtschaft profitiert. Kultursponsoring ist im Zuge der Wettbewerbsdifferenzierung für viele Unternehmen zu einem bedeutenden Kommunikationsinstrument geworden, setzt jedoch offensichtlich vor allem auf bereits Arriviertes.

Um so bemerkenswerter ist private Kunstförderung, die neue, häufig noch unbewährte Kreativität jenseits der Erfordernisse der Repräsentativität oder des Kunstmarktes unterstützt. Im nun fünften Jahr ist genau dies das Ziel der jährlich verliehenen Förderpreise des Unternehmens Piepenbrock, die an die Studentinnen und Studenten der Kunst|Kunstpädagogik unserer Universität vergeben werden. Gerade für Studierende, die auch als Kunstvermittler tätig sein werden, ist die Herausbildung eines eigenen künstlerischen Ausdrucks entscheidend. Die lebendige Suche nach immer neuen Formen von Kreativität und Kommunikation steht im Mittelpunkt der prämierten Arbeiten. Es kann für ein Unternehmen nur eine Auszeichnung sein, wenn es sich dieser Innovationsfreude junger Kunstschaffender verbunden fühlt und dieses auch so nachdrücklich unter Beweis stellt.

Für unsere Studierenden ist der Wettbewerb um die Piepenbrock-Kunstförderpreise nicht selten die erste Begegnung mit einer hochkarätigen Jury, die die Qualität ihrer Arbeiten begutachtet. Eine Ausstellung und ein Katalog der ausgezeichneten Werke ermöglichen Kontakte, sollen den jungen Künstlern nach den Worten Maria-Theresia Piepenbrock Türen öffnen, Starthilfe und Impulse geben. Ich bin überzeugt, daß dieser nun vorliegende Katalog, der die Preisträgerinnen und Preisträger der Piepenbrock-Kunstförderpreise der Jahre 1996 und 1997 vorstellt, diesen Zwecken hervorragend dienen wird. Und ich freue mich bereits jetzt auf das Jubiläumsjahr 1999, in dem unsere Universität ihr 25jähriges Bestehen feiert, denn aus diesem Anlaß ist eine Retrospektive der Werke der Piepenbrock-Preisträger in der Osnabrücker Kunsthalle Dominikanerkirche geplant.

Prof. Dr. Rainer Künzel  
Präsident der Universität Osnabrück



**Verleihung des Piepenbrock-Kunst-Förderpreises 1996  
für Studierende des Fachgebietes Kunst|Kunstpädagogik  
der Universität Osnabrück**

**Begrüßung**

Prof. Dr. Martin Lang  
Dekan des Fachgebietes  
Kultur- und Geowissenschaften

Prof. Rainer Mordmüller  
Fachgebiet Kunst|Kunstpädagogik  
Universität Osnabrück

**Vortrag**

Prof. Klaus Sliwka  
Universität Osnabrück  
»Reflexionen über künstlerische Lehre  
und Forschung«

**Bekanntgabe der Preisträger**

Maria-Theresia Piepenbrock  
Kulturstiftung Hartwig Piepenbrock

**Jury 1996**

Prof. Dr. Rainer Künzel  
Präsident der Universität Osnabrück

Maria-Theresia Piepenbrock  
Kulturstiftung Hartwig Piepenbrock

Dr. Andrea Firmenich  
Bundeskunsthalle Bonn

Dr. Bernd Küster  
Kunsthalle Wilhelmshaven

Prof. Gerd Winner  
Staatliche Akademie für bildende Künste,  
München



Dr. Bernd Küster  
Maria-Theresia Piepenbrock  
Prof. Dr. Rainer Künzel



**Verleihung des Piepenbrock-Kunst-Förderpreises 1997  
für Studierende des Fachgebietes Kunst|Kunstpädagogik  
der Universität Osnabrück**

**Begrüßung**

Prof. Dr. Arnim Regenbogen  
Vizepräsident der Universität Osnabrück

Prof. Rainer Mordmüller  
Fachgebiet Kunst|Kunstpädagogik  
Universität Osnabrück

**Vortrag**

Prof. Klaus Honnef  
Rheinisches Landesmuseum, Bonn  
»Zur Aktualität der Kunst«

**Bekanntgabe der Preisträger**

Maria-Theresia Piepenbrock  
Kulturstiftung Hartwig Piepenbrock

**Jury 1997**

Prof. Dr. Arnim Regenbogen  
Vizepräsident der Universität Osnabrück

Maria-Theresia Piepenbrock  
Kulturstiftung Hartwig Piepenbrock

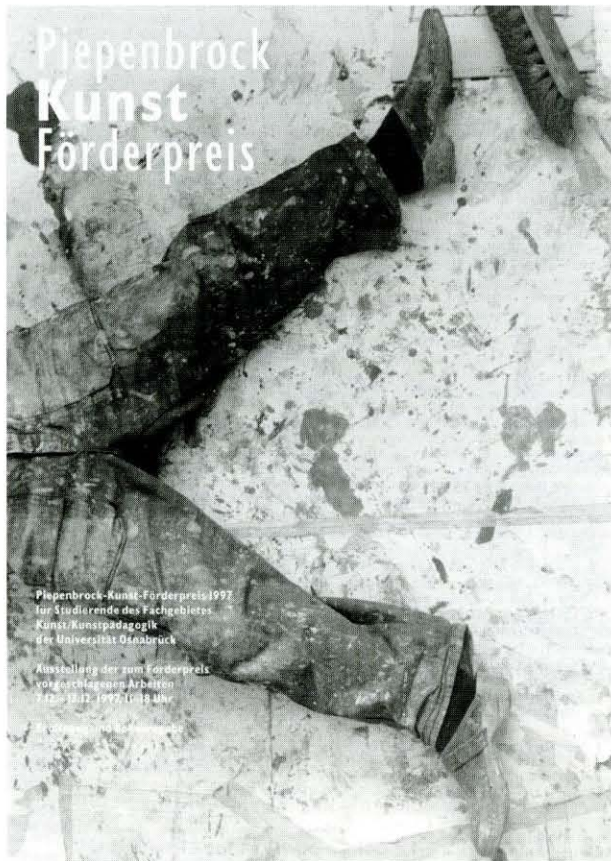
Ursula Bode  
Kunstkritikerin, Essen

Dr. Bernd Küster  
Kunsthalle Wilhelmshaven

Prof. Gerd Winner  
Staatliche Akademie für bildende Künste,  
München



Prof. Dr. Arnim Regenbogen  
Maria-Theresia Piepenbrock  
Prof. Gerd Winner  
Dr. Bernd Küster  
Ursula Bode



Prof. Rainer Mordmüller

### **Piepenbrock-Kunst-Förderpreis 1997**

Sehr geehrte Damen und Herren,

Einladungskarte und Plakat zum diesjährigen Piepenbrock-Kunst-Förderpreis haben unterschiedliche Reaktionen hervorgerufen: originell, brutal, lustig, witzig.

Handelt es sich um den Zustand eines Studierenden nach einer heftigen Malerei-Korrektur? Wurde die Kunst an der Universität durch Selbstevaluation und Senatsbeschluss erschlagen? Oder handelt es sich einfach um den Erschöpfungszustand nach harter künstlerischer Arbeit?

Wir sehen angewinkelte Beine - männlich oder weiblich? - in einer stark mit Farbe - Öl, Acryl, Tempera? - bekleckerten Blaumannhose/Blaufrauhose auf einem ebenfalls mit großen Farbspritzern bedeckten hellen Untergrund, also dunkle Flecken auf hellem Grund und helle Spritzer auf dunklem Grund, damit sehen wir das Komplementäre, das Ying und Yang, axial komponiert, im Hochformat für das Plakat, im Querformat für die Einladungskarte.

Die Füße haben keine Standfläche, sie sind entfernt vom unteren Bildrand - in einen Schwebезustand versetzt. Vielleicht könnte in der dunklen Form ein A gesehen werden wie ANFANG, ALLERLEI, ARGUMENT.

Bei diesem Stichwort kommen wir nicht umhin, Argumente zu nennen, die für die weitere positive Entwicklung des Faches Kunst an der Universität sprechen. Die fortwährende Infragestellung des Faches und seiner Ausstattung bindet Kräfte, die wirklich produktiver genutzt werden sollten. Was muß noch an Nachweisbarem erbracht werden, um die Qualität des Faches nachprüfbar zu machen, als die jährliche Selbstevaluation durch den Piepenbrock-Kunst-Förderpreis der Universität, eine einzigartige großzügige Prämierung, für die wir von vielen Hochschulen und Akademien beneidet werden. Leider hat die auswärtige universitäre Evaluierungskommission für diese Argumente kein Auge, weil ihr der fachspezifische Kunst-Blick fehlt. Diesen hatte unsere Jury mit Ursula Bode, Kunstkritikerin, u.a. für „Die Zeit“, Essen, Maria-Theresia Piepenbrock, Stifterin des Förderpreises, Prof. Dr. Arnim Regenbogen, Vizepräsident, Dr. Bernd Küster, Direktor der Kunsthalle Wilhelmshaven und Prof.



Gerd Winner, Staatliche Akademie für bildende Künste, München.

Gegen alle modischen Trends bleibt die vielfältige künstlerische Qualität Basis für die Auseinandersetzung mit der Kunst und nicht die Theorie. Sie kann nur unterstützend dienen. Künstlerische Lehre und Forschung ist nicht durch Kunsttheorien ersetzbar.

Unter der Überschrift: „Hochschule der Künste auf Reformkurs“ findet sich im Tagesspiegel, Berlin, vom 7.11.1997:

„Der Akademische Senat der Hochschule der Künste beschloß, daß in Zukunft die Lehramtsstudenten in den Fächern Kunst und Musik die gleichen Eingangsvoraussetzungen bestehen müssen wie die Studenten der sogenannten freien künstlerischen Berufe. Das viersemestrige Grundstudium absolvieren die Studenten gemeinsam. Erst ab dem fünften Semester sollen dann pädagogische Inhalte die spezielle Ausbildung zum Lehrer vertiefen. „Wir wollen eine qualitative Aufwertung des Kunsterziehers,“ sagt Lothar Romain, der Präsident der Hochschule.“

Damit wird unsere seit über zwanzig Jahren verfolgte Konzeption, daß Kunst-Vermittlung im schulischen oder außerschulischen Bereich ohne intensive künstlerische Arbeit kein Fundament hat, bestätigt. Auch mit den ausländischen Hochschulen und Universitäten in Frankreich, Schweden, Großbritannien, Italien, U.S.A. können wir uns messen und mit ihnen einen intensiven Austausch pflegen. Noch läßt sich dieses universitäre Niveau halten, solange künstlerische Personalstellen nicht gestrichen werden.

Zum ersten Mal finden im Rahmen der Ausstellung von Studierenden und Lehrenden veranstaltete Kunsttage statt.

Um 11 Uhr und 16 Uhr finden von Montag bis Freitag Führungen von Studierenden und Lehrenden durch die Ausstellung statt. Abends werden Aufführungen des Kunst-Bereiches Spiel und Bühne angeboten - ein Bereich, der von der Streichung unmittelbar bedroht ist - sowie Vorträge, Filme und Musik. Zum Abschluß der Veranstaltungsreihe am Sonnabend dem 13.12. wird eine Auktion und Kunsttombola veranstaltet, bei der Malereien, Zeichnungen, Druckgrafiken, Skulpturen und Fotografien versteigert werden; wir

hoffen auf eine große Resonanz. Die weiteren Details entnehmen Sie dem Programm.

Zu allen Veranstaltungen sind Sie herzlich eingeladen.

Anlässlich des Piepenbrock-Kunst-Förderpreises erscheint als Sonderedition eine Farbradierung von Julia Koziolk. Damit können Sie Mitglied des Fördervereins Kunstpädagogik werden, wodurch Sie jedes Jahr eine druckgrafische Arbeit eines Studierenden erhalten. Gleichzeitig haben Sie jederzeit nach Vereinbarung Zugang zur Grafischen Sammlung der Universität, die seit mehr als 12 Jahren besteht. Sie können sich ca. 500 Originalgrafiken aus allen Epochen von Callot bis Picasso ansehen und studieren.

Über den Piepenbrock-Kunst-Förderpreis hinaus möchten wir darauf hinweisen, daß die Kunst der Universität Osnabrück 1999, im Jahre des 25-jährigen Bestehens der Universität, eine große retrospektive Ausstellung in der Dominikanerkirche plant, in der dann fünf Jahre Piepenbrock-Kunst-Förderpreis präsentiert werden.



Prof. Klaus Honnef

### Zur Aktualität der Kunst

Den Begriff „Aktualität“ definiert die Ausgabe des Duden aus dem Jahre 1966 als „augenblickliche Wirklichkeit“, als ein Phänomen mit „unmittelbarem Bezug auf die Wirklichkeit“ mit „Bedeutsamkeit für die unmittelbare Gegenwart“. Die positivistisch angehauchte Definition unterstellt eine fest umrissene kollektive Vorstellung von „Wirklichkeit“ und „Gegenwart“, eine Vorstellung, die immer noch den allgegenwärtigen Unkenrufen über das Heraufdämmern der virtuellen Realitäten einer digitalen Welt zum Trotz das Weltbild der Menschen in der westlichen Hemisphäre grundiert. Es spricht vieles dafür, daß ein solcher Begriff von Aktualität mit dem empirischen Verständnis von Welt und Wirklichkeit korreliert und seine Orientierung vermutlich angesichts einer fluiden Vorstellung des Daseinentwurfs, wie ihn die virtuellen Realitäten zu verheißen scheinen und die Naturwissenschaften schon längst etabliert haben, verliert. Und so verdichtet sich auch der Eindruck, daß sich der Begriff von Aktualität in wachsendem Maße den Gesetzen der Mode anpaßt, womöglich sogar unterordnet, denn die Bestimmung der Mode erfüllt sie ja ohnehin in ihrer jeweiligen Aktualität. Eine Mode, die nicht mehr aktuell ist, wirkt altmodisch, wirkt antiquiert. Demzufolge könnte sich das, was als aktuell begriffen wird, künftig darin erschöpfen, über den jeweils neuesten, den aktuellsten Modegag Bescheid zu wissen. Natürlich beschränkt sich die flüchtige Erscheinung der Mode nicht allein auf die Kleidermode, sondern man erblickt in der Mode nach Maßgabe von Georg Simmel und René König ein sämtliche menschliche Lebensform durchwaltendes Organisationsprinzip. Auch die tägliche Nachrichtenschau der einzelnen Fernsehkanäle gehorcht den Gesetzen der Mode. Der tausendfache Mord büßt an Interesse ein, wenn er zu lange währt oder wenn ihm die Spitzlichter des Spektakulären, Außergewöhnlichen fehlen. Die Tendenz auf Dauer zerstört die Kraft der Aktualität. Andererseits ist häufig aktuell, was im Trend der kollektiven Erwartungshorizonte liegt, die zwar vorbereitet, aber nicht ex nihilo geschaffen werden können. Nicht jeder Genozid in Afrika oder anderswo auf der Welt erregt die notwendige Aufmerksamkeit, und die ist umgekehrt

manchmal nur das Ergebnis des Interesses einiger Weniger, wobei das Interesse nicht unbedingt moralischer Natur sein muß, sondern durchaus kommerzieller Provenienz sein kann. Allein schon vor diesem knapp skizzierten Hintergrund offenbart das gewählte Thema seine besonderen Risiken und Tücken, die dann auch noch zu Abgründen werden, wenn man Kunst nicht als einen apriorischen Begriff versteht, sondern als historisch vermittelt, in anderen Worten: als einen Begriff, der beständigem Wandel unterworfen ist ebenso wie die unterschiedlichen Materialisierungen dessen, was als Kunst angesehen wird, oder in jüngster Zeit, nur die möglicherweise zugrunde liegenden Konzepte, die künstlerischen Ideen und Impulse. Daß sich Kunstwerke nicht zwingend in materieller Gestalt manifestieren müssen, als Ding oder eben als Werk, ist eine der zahlreichen Konsequenzen der künstlerischen Entwicklung. Eine andere besteht in der permanenten Grenzüberschreitung von Kunst und Nicht-Kunst, in der Vermischung ästhetisch anspruchsvoller Äußerungen und solchen trivialen Ursprungs, in der Durchdringung von Kunst und Kitsch und last but not least, und in der Kunstwissenschaft immer noch zu wenig beachtet, der Simultaneität künstlerischer Erscheinungsformen ganz unterschiedlicher Herkunftslinien. Ich meine nicht Literatur, Bildende Kunst oder Musik, vielmehr ausschließlich die Hervorbringungen der Bildkünste gegenwärtig. Ich meine Malerei, Fotografie, Film und die elektronischen Medien, also die Künste, die - mit großem Raffinement bisweilen und allen augentäuschlichen Tricks - eine zweidimensionale Bildwelt mit Raumillusion entwerfen, eine Bildwelt zudem, die auch noch in jeder bildnerischen Disziplin die unterschiedlichsten Erscheinungsformen produziert, die sich wiederum auf die unterschiedlichsten Begründungen berufen. Nicht bloß die Wirklichkeit ist nach einem geflügelten Wort von Jürgen Habermas unübersichtlich geworden, auch die Welt der Kunst, die Welt der Bilder bietet keinerlei klare Konturen mehr. Was Fotografie und Film gemeinsam haben, mag auf der Hand liegen, dieselbe technische Basis sicherlich, und dennoch besitzen Film und Malerei in puncto ihrer Anmutungsqualitäten eine größere Nähe als Fotografie und

Film, die sich einer analogen Bildtechnik bedienen, und selbst zwischen Malerei und den elektronischen Medien bestehen Affinitäten, wenn auch nicht in technischer Hinsicht, wohingegen Computer und Scanner der klassischen Fotografie den Garaus machen, zunächst in bezug auf die Technik, aber schließlich auch im Hinblick auf ihre spezifische Ästhetik und ihr gesamtes Selbstverständnis. Deshalb sei eine Vorhersage gewagt, die vielleicht gerade Aktualität enthält, bald zumindest aktuell werden kann, daß nämlich die herkömmliche Naßbildfotografie allmählich Geschichte wird, im Endeffekt schon als historisches Kapitel zu behandeln ist und durch digitale Herstellungstechniken ersetzt wird. Die - wenn man so will - klassische Fotografie hat eine Zukunft nur noch im Zusammenhang der Kunst, und es ist kein Zufall, daß auch in der Fotografie längst aufgegebene und als technisch überholt geltende Techniken - von der Lochbildkamerafotografie bis zu den Edeldruckverfahren - durch Künstler wiederbelebt, aktualisiert worden sind. Auf diese eigentümliche Weise gerät unversehens die Kunst ins Spiel der Aktualität, doch wiederum gar nicht so zufällig, wie hier der Eindruck erweckt wird. Die Kunst erscheint im Medium der Fotografie als Bewahrerin der technischen und sonstigen Errungenschaften, die technischer Fortschritt stets zu vernichten droht. Wäre das eine Rolle, die sie deshalb fortan erfüllen könnte im Reißwolf einer sich ständig noch beschleunigenden Lebenswelt, deren vertraute Kategorien und Fixpunkte nach und nach zu verschwimmen drohen? Wer von Kunst redet, muß sich allerdings, ehe er der Kunst, die sich in einem über Jahrhunderte dauernden Prozeß aus den gesellschaftlichen Funktionszuweisungen emanzipiert und ihren Anspruch auf Autonomie postuliert hat, eine neue Rolle zuerkennt, vergegenwärtigen, von welcher Art künstlerischer Arbeit er spricht, ob von den Erzeugnissen der zeitgenössischen bildenden Kunst, welche die Bezeichnung mehr oder minder für sich reklamiert und die sich in einer beinahe endlosen Folge destruktiver Akte weitgehend aus der Gegenstandswelt verabschiedet hat, diese allenfalls noch in ironischer Brechnung aufscheinen läßt, oder von einer Art künstlerischer Arbeit, die sich im Gegenteil die

Gegenstandswelt förmlich einverleibt, einen fast perfekten Illusionismus entfaltet, der seine Betrachter für die Zeit der Vorführung, der Performance, in andere scheinbar reale, durch und durch künstlerische Sphären hineinkatapultiert, oder aber von einer Art künstlerischer Arbeit, die sich der vielen Mischformen dazwischen bedient, aus Gründen obendrein, in denen sich ebenfalls die verschiedensten Motive spiegeln. Konkret: Wer von Kunst redet, muß sich und seinen Zuhörern sagen, ob er von der avancierten Malerei handelt, der abstrakten, der abstrahierenden, der vermeintlich oder tatsächlich figurativen, ob er sich über den Film, das Kino verbreitet oder ob er die ephemeren Manifestationen wie Happening, Performance, Installation im Kopf hat. Unbeschadet der Behauptung mancher Künstler, wonach kraft eines erweiterten Kunstbegriffs sowieso alles Kunst sei, ist Kunst eben doch eine Setzung, und wenn man sich scheut zu differenzieren, gerät man schnell auf die Ebene jenes Kunstgeschwätzes, das sich groteskerweise als Diskurs ausgibt und nichts weiter als Hochstapelei ist. Vor dieser Gefahr nicht gefeit sind besonders die gerne mit pauschalen Urteilen operierenden Kulturkritiker wie Jean Baudrillard. Sie werfen der zeitgenössischen Kunst ihren Kult der „Nichtigkeit“ vor, argumentieren aber im gleichen Jargon der Nichtigkeit, der angeblich dem Objekt ihrer Attacke anhaftet, bar jeder Differenzierung, bar nicht zuletzt auch jeder historischen Perspektive. In der Tat ist der Verlust der historischen Perspektive das entscheidende Defizit sowohl der vorherrschenden Diskussion über Kunst, die fatal an das redundante Rauschen elektronischer Kommunikationssysteme erinnert, als auch in alarmierendem Maße der Kunstwerke selbst, und Baudrillards Abscheu vor dem wild wuchernden Installationswahn, der beliebige Dinge in beliebige Beziehungen versetzt, zumeist Ausdruck mangelnder künstlerischer Phantasie, bestenfalls ein Bric - à Brac, eine Bastelarbeit ist, deren Witz sich in Grenzen hält, vermag ich nachzuvollziehen. Und natürlich ist es auch ausgesprochen peinlich, wenn sich eine selbst ernannte Avantgarde gleichsam in eitler Selbstbefruchtung gewissermaßen historisiert, indem sie ihr erloschenes Destruktionspotential akademisiert, also die Geschichte der Kunst vom dem Punkt an datiert, wo die ersten Protagonisten des bewußten Traditionsbruchs aufgetreten sind, eine eigenwillige Zeitrech-

nung der Kunst getreu dem Muster vor Cézannes Geburt und danach, vor Monets Geburt und danach, wen immer der einzelne Künstler als seinen eigenen Fixstern erkennen will. Die Willkür hat Hochkonjunktur. Gleichwohl – ganz so absurd, wie es zunächst klingt, ist diese Haltung auch nicht, jedenfalls nicht, was die Zeitrechnung betrifft, selbst wenn die Kunstakademien, wie sie sich heute präsentieren, mehrheitlich als staatliche Pfründe für verdiente Künstler zu rechtfertigen sind. Im Lichte einer Vorstellung von Kunst, welche das Postulat auf Autonomie propagiert und letztendlich auch realisiert hat, entpuppt sich die künstlerische Zeitrechnung, die sich an Cézanne, Monet oder an Dada und Marcel Duchamp ausrichtet, als durchaus sinnvoll, denn die Kunstwerke früherer Epochen, gleichgültig, welcher sie im Speziellen angehören, fallen aus dem Rahmen eines autonomen Kunstbegriffs, so daß streng genommen die Gemälde eines Leonardo oder eines Tizian, die eines Rembrandts oder Poussin nicht als „Kunst“ apostrophiert werden können, da sie bewußt nicht ausschließlich künstlerischen Zwecken zugeordnet waren. Ich will diesen Gedankengang nicht weiter ausspinnen, und dennoch ist er für die Problemkreise der zeitgenössischen Kunst nicht vollends abwegig, weil immerhin der Film die Traditionen eines Kunstbegriffs bis in die aktuellste Zeit prolongiert, den die Bildende Kunst bereits seit langem auf den Speicher der Geschichte verbannt hat, und ein Alfred Hitchcock, ein Fritz Lang, ein John Ford, von Steven Spielberg und David Lynch ganz zu schweigen, sich infolgedessen mit überzeugenderen Argumenten auf die Künstler der Renaissance und des niederländischen Realismus stützen können, als die der Avantgarde von Duchamp über Pollock und Walter de Maria bis zu Robert Ryman und Joseph Kosuth. Weder, daß sie ihre Werke im Auftrag verwirklicht noch, daß sie es für Geld getan haben, sprengt die „Filmkünste“ aus dieser Seilschaft, und der von der Kunstkritik betriebene Versuch, kommerzielle Kunst zu stigmatisieren, indem man ihr das künstlerische Ethos abspricht, was auch Jean Baudrillard wagt, zielt einfach zu kurz, solange Kunst ein Mittel ist und bleibt, den Lebensunterhalt damit verdienen zu müssen. Selbstverständlich will ich die Verführungskraft der kommerziellen Sphäre auf die Künstler und ihre Arbeit keineswegs unterschlagen, und wie der kommerzielle Keim auch auf dem Felde der

autonomen Kunst, die sich auf ihre ästhetische Reinheit soviel zugute hält, Früchte trug, kann man in den vielen Museen und Galerien zum Überdruß erfahren, die sich in der Präsentation des „Immergleichen“ gefallen, doch nach wie vor hat Erwin Panowskys politisch nicht mehr korrekte Bemerkung die Einsicht auf ihrer Seite, daß kommerzielle Kunst zwar Gefahr laufe, zur Hure zu verkommen, nicht-kommerzielle aber zur alten Jungfer zu werden. Imgrunde sind derlei Scharmützel nur Scheingefechte, weil sie gute von minderer Kunst nicht trennen, sie legen andererseits freilich auch den ambivalenten Kern des autonomen Kunstbegriffs offen, der sich in theoretischer Zuspitzung jedweder Funktionalisierung, und sei es die der Vermarktung tatsächlich verweigern müßte. Es bedarf schon der niederrheinischen Schlitzohrigkeit eines Joseph Beuys, den offenkundigen Widerspruch zu überbrücken, indem er auf den Vorwurf, auch seine subversive Kunst füttere den Markt ebenso wie die seinerzeit als bürgerliche Scheinkunst attackierte Kunst früherer Jahre mit dem Hinweis reagierte, solange eines seiner Werke in einer Verkaufsgalerie offeriert werde, sei es unbestritten eine Ware, es würde sich jedoch nach getätigtem Verkauf sofort in ein Kunstwerk zurückverwandeln. Doch ebenfalls dieser schlaue Einfall entspricht einer komplexen und dabei durch und durch pragmatischen Sicht auf die zeitgenössische Kunst, beleuchtet deren proteushafte Züge, in denen möglicherweise Momente des Aktuellen aufblitzen. Sieht man von der eher vordergründigen Machtfrage ab, die im übrigen derzeit jeglicher Aktualität zu entbehren scheint – entgegen auch der Meinung des sonst so wirkungssicheren Baudrillard –, hält die Geschichte der Kunst eine Reihe von Beispielen bereit, denen zufolge Kunstwerke und Künstler dank unterschiedlicher Faktoren, häufig allerdings, weil die Entwicklung der zeitgenössischen Kunst diesbezügliche Perspektiven eröffnete, plötzlich aktuell werden, die über Jahrzehnte, manchmal auch Jahrhunderte vergessen worden sind. Ich denke da etwa an den Fall des Griechen, an El Greco, dessen Name und sein künstlerisches Werk, kurz nachdem er verstorben war, fast dreihundert Jahre lang aus der Kunstgeschichte verschwanden und erst im 19. Jahrhundert mit seiner Mittelalterbegeisterung und Gotikrenaissance wiederentdeckt wurden. In völlig falscher Einschätzung seiner künstlerischen Bestre-

bungen übrigens, wie man erst seit jüngerer Zeit weiß, als die Forschung seine tatsächliche Bedeutung erkannte und auch mit der Mär aufzuräumen vermochte, daß er nicht in der Gnade des spanischen Hofes gestanden habe, weil er in Toledo statt Madrid lebte und arbeitete, sozusagen ein Dissident gewesen sei, denn in Wahrheit war Toledo als Sitz der Inquisition der geistige Mittelpunkt der katholischen Kirche, das eigentliche Machtzentrum des hispanischen Imperiums und nicht der königliche Hof in Madrid. Vermutlich hat eine besondere Konstellation der zeitgenössischen Kunst anfangs der achtziger Jahre, das unversehens aufgeflamnte Interesse an der Kunst des Manierismus, die fundierte wissenschaftliche Erschließung des Werkes von El Greco und die angemessene Einschätzung seiner künstlerischen Persönlichkeit, die in speziischem Maße auf sein Werk zurückstrahlte, angestoßen... Vielleicht wundern Sie sich, meine Damen und Herrn, welche verschlungenen Pfade ich einschlage, um zum geschürzten Thema zu gelangen, und einige unter Ihnen beschleicht mutmaßlich der Verdacht, ich wolle mich davor drücken, es zu entwickeln. Das mag so falsch nicht sein. Dennoch möchte ich es mir nicht allzu leicht machen – derart, daß ich einfach feststelle, die aktuelle Kunst sei zwangsläufig aktuell, weil sie das Neueste aus Künstlerateliers darstellt. Aktuelle Kunst? Die Bezeichnung ist ungebräuchlich geworden. Als ich mich vor über dreißig Jahren mit der Kunst der damaligen Gegenwart zu beschäftigen anging, war sie noch selbstverständlich. Eine der Voraussetzung war, daß der Glaube an einen immerwährenden Fortschritt in Politik, Wirtschaft und Kultur noch ungebrochen war und daß die neueste Kunst besser sein müßte, als die neuere. Ein Echo dieser eigentümlichen Vorstellungen hat sich im künstlerischen Diskurs erhalten wie die terminologische Trennung von angeblich traditionellen und den sogenannten Neuen Medien beweist. Dahinter steckt nicht pure Gedankenlosigkeit – vielmehr schwingt insgeheim die Behauptung mit, daß eine künstlerische Arbeit, die in einem „Neuen Medium“ formuliert wird, zeitgemäß, mithin aktueller sei, als eine in einem der angeblich antiquierten traditionellen Medien. Der gelegentlich angestimmte Abgesang auf die Malerei liefert die düstere Begleitmelodie. Und es mutet schon seltsam an, wenn Künstler sich unverdrossen handwerklicher Fähigkeiten wie des Malens und Zeichnens, des

Skulptierens befeißigen, unterdes kühne Astronauten im All marode Raumschiffe reparieren, tonnenschwere Flugzeuge, dirigiert von einem Leitstrahl, ohne jede Steuerung durch die Piloten, auf der Rollbahn landen, Börsianer Milliarden von Dollars mit Computergeschwindigkeit um den Erdball schicken, die in Wirklichkeit überhaupt nicht existieren, und die Naturwissenschaften die Vorgänge und Gesetze der Natur erkunden anhand der Konstrukte computergestützter Simulationen, die wie Produkte künstlerischer Phantasie aussehen und tatsächlich anstelle der Erfahrungsrealität eine vollkommen künstliche Wirklichkeit errichten, die in jeder Beziehung unfaßbar ist. Es fällt schwer, in derlei technisch überholten Fertigkeiten wie Malerei und Bildhauerei die Aktualität zu erblicken, selbst dann, wenn die Malerin oder der Maler die aktuellen Nachrichten illustrieren würden. Einerseits wäre das einigermaßen peinlich, vergleichbar einem Mann, der Hosen mit Schlag trägt, andererseits nicht einmal aktuell im eingangs zitierten Verständnis des „Duden“ der – zur Erinnerung – „Aktualität“ als „unmittelbare Wirklichkeit“ übersetzt. Und was vermöchte am Ende des zweiten Jahrtausends nach Christi Geburt „aktueller“ sein, unmittelbare Wirklichkeit zu repräsentieren, als eine Life-Schaltung des elektrischen Mediums Fernsehen? Unmittelbare Wirklichkeit? Wer ist in der Lage zu überprüfen ob, was das Fernsehen als Lifesendung anpreist, in Wahrheit nicht eine Fiktion ist? Nur ein Augenzeuge! Als die Fernsehanstalten in die Haushalte der Welt die Bilder von der ersten Landung menschlicher Wesen auf den Mond sandten, prangerte eine der Presseagenturen der chinesischen Volksrepublik sie als plumpe Fälschungen an und gab zu Protokoll, die Amerikaner hätten die Bilder in der Wüste von Nevada inszeniert. Schon der kluge Filmkritiker André Bazin erklärte in seinem großen Essay zur „Ontologie der Fotografie“ dem technischen Medium der Fotografie, dem er den Charakter des Natürlichen zuschrieb, weil fotografische Bilder im Gegensatz zu gemalten buchstäblich „entstehen“ und nicht hergestellt werden, gehöre „unser Glaube“. Befinde ich mich abermals auf dem Holzwege? Taugt die Definition des „Duden“ als „unmittelbare Wirklichkeit“ in Bezug auf die Kunst nicht? Oberflächlich betrachtet, muß ich die Frage mit einem „Ja“ beantworten. Doch was ist aktueller als ein Gemälde, das nichts darstellt, das nichts

weiter ist als ein Gebilde aus Farben und Formen, ein vermeintlich abstraktes Gemälde ohne Referenten in der sichtbaren, erfahrbaren Wirklichkeit, was ist aktueller als dieses Gemälde in dem Augenblick, wo es durch einen Betrachter, eine Betrachterin realisiert und damit zugleich aktualisiert wird? Unmittelbare Realität - aber eine Realität eigener Gesetzlichkeit, eine Realität parallel zur empirischen. Gleichwohl eine Realität ambivalenten Gepräges. Als Konglomerat aus Farben und Formen real wie ein Stuhl, ein Tisch, eine materielle Entität, indes im Gegensatz zum Stuhl und zum Tisch ohne konkrete Funktion: ein Ding. Endgültig formuliert in den „Non-Relational-Paintings“ eines Frank Stella: „What you see is what you see“. Doch auch die Gemälde von Stella, von Ryman, nicht zu reden von den Bildern Mark Rothkos, Barnett Newmans oder Ad Reinhardts, vergegenwärtigen darüber hinaus noch eine virtuelle Wirklichkeit, eine ebensowenig greifbare Realität wie die künstlerischen Konstruktionswelten der Naturwissenschaftler, eine Wirklichkeit zudem, die sich nur realisiert, wenn sie durch die Anschauung in der Imagination der Betrachter aktiviert und aktualisiert wird. Ohne deren Vorstellungskraft, deren Phantasie gäbe es sie nicht, die Gemälde wären bloß sinnlose Dinge. In der Kunst ist diese Reziprozität von Kunstwerk und Betrachtern freilich keinesweg eine aktuelle Angelegenheit, sondern eingewurzelter Bestandteil künstlerischer Praxis seit der Zeit urzeitlicher Höhlenmalerei. Es ist ein weit verbreiteter Irrtum, daß Kunstwerke jemals die sichtbare Welt kopiert hätten. Stattdessen haben Kunstwerke, unabhängig von ihrer historischen Verortung, stets imaginäre Welten entrollt, die „Bedeutung für die unmittelbare Wirklichkeit“, ebenfalls eine Umschreibung der „Aktualität“ im Duden-Lexikon, allein durch die Anschauung und die Vorstellungskraft, die Phantasie der Betrachter erhalten. Die Kunst ist also auf einen aktiven Betrachter angewiesen. Die Betrachter erfüllen in der Anschauung die Rolle des Ko-Künstlers – allerdings nach Maßgabe eines Künstlers, einer Künstlerin, was jedoch nicht heißt, daß sie an dessen Gängelband hängen. Anders ausgedrückt: Kunst fordert, Kunstwerke stellen Forderungen. Noch anders ausgedrückt: Kunst läßt sich nicht einfach konsumieren. Kunst verkörpert zwar eine Sprache für alle, aber nicht alle sind willens, die Sprache zu erlernen – und sie muß immer wieder von neuem

erlernt werden, aufgefrischt, aktualisiert. Der ambivalente Charakter, der Kunstwerken eigen ist, das, was sie vor allen Dingen nicht-künstlerischen Ursprungs auszeichnet, verleiht ihnen das Vermögen, über die Zeiten zu wirken. Sie sind zwar Zeugnisse der Zeit, der sie ihr Dasein verdanken, gleichzeitig aber lösen sie sich aus der zeitlichen Gebundenheit, und auch wenn die Details ihrer Sprache vergessen werden, besitzen sie eine eigentümliche Wirkkraft, die selbst unterschiedliche Erwartungshaltungen befriedigt. Das Knie werden wir Hegel zufolge vor dem gekreuzigten Corpus Christi dennoch nicht mehr beugen, doch als Sinnbild des gemarterten Gottessohnes in Menschengestalt wächst ihm nach wie vor eine bezwingende Ausdruckskraft zu. Die gotischen Kathedralen trösten zwar nicht mehr über die Beschwerden des irdischen Lebens hinweg mit dem Versprechen auf das Paradies nach dem leiblichen Tode, doch sie erheben den Besucher, die Besucherin unwillkürlich, sobald er oder sie nur den Blick in die unermeßliche Höhe lenken. Die kulturellen Bezüge der kubistischen Gemälde Pablo Picassos erschließen sich in ihrer gesamten Komplexität zwar nur dem geübten Auge des Kenners, und auch dies nicht in letzter Schlüssigkeit, doch ihre formale Struktur, die facettierte zersplitterte und fragmentierende Bildsprache der Porträts beispielsweise, enthüllen auch dem ungeschulten Beobachter das Gefühl vom unwiederbringlichen Verlust einer verlorenen Einheit des Menschenbildes, vom Verlust einer in sich ruhenden Identität, die zugunsten der Erscheinungsbilder der multiplen Persönlichkeit modernen Zuschnitts allmählich verblaßt, in seinen Gemälden aber noch immanent beschworen wird. Wie in den fotografischen Aufnahmen ist in Picassos Gemälden ein Momentum anwesend, das eigentlich abwesend ist, es ist virtuell vorhanden und anders als im fotografischen Abbild auch nicht faktisch abwesend. So besitzen Kunstwerke keinen „unmittelbaren Bezug zur Wirklichkeit“, sperren sich also gegen den Aktualitätsanspruch, sondern einen prononciert mittelbaren, und ein solcher Bezug ermöglicht es ihnen, in die Wirklichkeitssphären der unterschiedlichsten Erwartungshorizonte einzutreten. Dabei ist es wohl nur für den Historiker relevant, ob sie die Wirklichkeiten, denen sie chronologisch zugehören, verklärt, transzendiert oder wie im 20. Jahrhundert kritisch reflektiert haben – sie haben mal

pointierter, mal zurückhaltender eine andere Welt verkörpert, entweder eine Welt, die es zu erstreben galt, namentlich die Handlungsbilder der Renaissance in den oberitalienischen Städten, eine Welt, die gerade sich zu etablieren begann, namentlich die deskriptiven Bilder des niederländischen „goldenen Zeitalters“, oder eine Welt, die sich als Kontrast zur aktuellen Wirklichkeit versteht, namentlich die Bilder der Moderne, das außerordentliche Spektrum von Matisse zu Bacon. Die Autonomie des Künstlerischen, die schon gegeben war, als sie noch nicht die Programmatik der künstlerischen Praxis bestimmte, die auch die Basis eines dokumentarischen Films bildet, hat die Kunst dem Gesetzesmechanismus der Mode entzogen, mag in der Kunst der Avantgarde auch das eine oder das andere zunächst eine Modetorheit gewesen sein, hat sie nicht dem Verschleiß des schleichenden Aktualitätsverfalls preisgegeben, vielmehr im Laufe des Zeitprozesses in das kulturelle Inventar der jeweiligen Gesellschaft über den allgemeinen gesellschaftlichen Wandel hinaus integriert. Sie macht die Beschäftigung mit Kunst so anregend und aufregend, und letzten Endes wird auch das vor einigen Jahren in der Kunstwissenschaft heftig diskutierte Problem, ob die niederländischen Stilleben des siebzehnten Jahrhunderts stolze Vergegenwärtigung sozialen Wohllebens gewesen seien, seht her, was wir besitzen, oder die Vergänglichkeit des irdischen Glücks signalisiert haben, nie definitiv entschieden werden. Denn sichtlich enthalten die Bilder beide Aussagen, die Ambivalenz ist eine unverzichtbare Stütze ihrer Selbständigkeit. Deshalb besteht die Wahrheit von Kunstwerken darin, daß sie sich der Eindeutigkeit verweigern, daß sie, ungeachtet dessen, ob sie eine festumrissene Wahrheitsvorstellung artikulieren, auch Raum lassen für eine andere Wahrheit, gleichwohl nicht in wohlfeile Beliebigkeit abdriften, wie eben auch nicht alles Kunst ist entgegen einem modischem Slogan der Post-Avantgarde. Doppelte Wahrheit wie doppelte Buchführung? Nicht unbedingt. Doch so, daß die Möglichkeit einer anderen Wahrheit aufscheint, eine offene Vorstellung von Wahrheit, zutiefst menschlich, wobei diese Wahrheit auch die Einsicht beinhaltet, daß Menschsein nicht allein das Gute einschließt, sondern ebensowohl das Böse. Insofern besteht die Aktualität von Kunst nicht zuletzt auch im Widerstand gegen die Mechanismen des Aktuellen, dem sie Bleibendes

erst entgegensetzen, Langsamkeit statt Beschleunigung, Intensität statt oberflächlicher Reiz. In der Kunst sind das jedoch keine auseinanderstrebende Pole, große Kunstwerke vereinen sie, schlagen aus der Spannung beider ihr ästhetisches Kapital. In der Malerei wie im Film, in der Kunst vermag die rhetorische Form der Überwältigung zur Erkenntnis führen, zur Erkenntnis von Differenz, der Relativität eingefahrerer Wahrnehmungsmodi, die sich allzuleicht zu Klischees verhärten, zur Erkenntnis einer widersprüchlichen, paradoxen, jedenfalls differenzierten Gestalt von Wirklichkeitserscheinung und Welt. Gewiß ist manches verschüttet, was das wirkliche Potential der Kunst bildet, ein unsicherer Kunstbetrieb, der sich einem perspektivischen Laissez-faire ergibt und darauf verzichtet, im beständigen Vergleich und beständiger Erprobung Orientierungsmaßstäbe zu setzen, trägt zur krisenhaften Lage der aktuellen Kunst, der zeitgenössischen bei, und auch der Kunstwissenschaft sowie der Lehre künstlerischer Praxis ist jegliche Selbstsicherheit abhanden gekommen, es sei denn im Gewande der freiwilligen oder unfreiwilligen Parodie. Doch als unverbesserlicher Optimist, der in Kunstwerken auch den ästhetischen Genuß nicht missen will, halte ich die Krise der Kunst für ein vorübergehendes Phänomen, und die oft totgesagte Malerei für ungemein vital, auch wenn es ins Bewußtsein der ewig mißgelaunten Kulturverwalter öffentlichen oder privaten Rechts noch nicht eingedrungen ist, kurzum für aktuell, besonders im Kontext der Schnelligkeit der virtuellen Wirklichkeiten elektronischer Bildwelten. Ein wenig von Heinrich Heines verzweifelten Optimismus würde helfen: „Schlage die Trommel und fürchte Dich nicht. Und küsse die Marketenderin! Das ist die ganze Wissenschaft. Das ist der Bücher tiefster Sinn“.





Prof. Klaus Sliwka

## **Reflexionen über künstlerische Lehre und Forschung**

### **1. Zum Beziehungsverhältnis von Kunst und Wissenschaft**

Ich versuche, mich dem Thema unter verschiedenen Aspekten anzunähern, wobei ich fachübergreifend auch Überlegungen zur Literatur und Musik einbeziehe, um zu einer komplexeren Auseinandersetzung mit künstlerischen Fragen im Problemzusammenhang zwischen Kunst und Wissenschaft zu kommen.

Einführend wende ich mich einem Gedicht von Ezra Pound zu:

#### IN EINER STATION DER METRO

„Das Erscheinen dieser Gesichter in der Menge:  
Blütenblätter auf einem nassen, schwarzen Ast“.

„Pound notiert, daß er, als er an der Haltestelle La Concorde aus der Metro ausstieg, plötzlich ein schönes Gesicht sah, dann wieder eins und dann noch eins, dann ein schönes Kindergesicht und dann noch eine schöne Frau, und dann habe ich den ganzen Tag probiert, Worte zu finden für das, was sie mir bedeutet hatten, und ich konnte keine Worte finden, die mir würdig erschienen oder so anmutig wie diese 'plötzliche Gemütsbewegung'.

Es dauert ein Jahr, bis Pound für diese 'plötzliche Gemütsbewegung' auf der Ebene des Textes eine Entsprechung findet. Es ist 'ein visionäres Muster', das es möglich macht, den 'deutlich gesehenen Gegenstand' präzise wiederzugeben, wie es Pound fordert“.

So entsteht das lyrische Sprachbild:

#### IN EINER STATION DER METRO

Das Erscheinen dieser Gesichter in der Menge:  
Blütenblätter auf einem nassen, schwarzen Ast.<sup>1</sup>

Das Besondere dieser Dichtung besteht für Hans-Jürgen Heinrichs darin, daß man von einer „Kunstemotion“ sprechen kann, „einer Ebene, auf der das Erleben eine autonome Form gefunden hat, eine Ebene, auf der Szenen, Bilder

und Chiffren Wirklichkeit neu herstellen, im Sinne einer Kontingenz, einer Möglichkeit und einer Bestimmtheit. Nicht zufällig spricht Pound von 'Tatsachenkonstatierung' und der Verpflichtung richtig Bericht zu erstatten." Durch seinen Kommentar erhalten wir von Ezra Pound parallel zu seiner lyrischen Aussage einen Einblick in den poetischen Prozeß des Machens, wie nämlich mit wissenschaftlicher Präzision die Gebundenheit an Gefühlswerte in Einklang zu bringen versucht wird. Beides muß bei ihm in eins gehen, wie er sagt: „Die denkende, wortsetzende, lichtende Gabe muß in Schritt und Sprung mit den voranpreschenden, fühlenden musikantischen Gaben paßgehen“. „Wirklichkeit ist ein eingespieltes System von Zugangsweisen; von Vorstellungen, Bildern und Ideen. Wollten wir sie auf eine einzige, in sich abgeschlossene Weise begreifen, würden wir sie verfehlen“.

Die Wissenschaft und die Künste sind nur „verschiedene Zugangsweisen..., Erfindungen. Wo sich diese Zugangsweisen und Erfindungen überschneiden und überblenden, besteht die größere Wahrscheinlichkeit, Wirklichkeit komplexer zu verstehen als in der Separierung und Erstarrung der Disziplinen“.<sup>2</sup>

Als Musikwissenschaftler äußert sich Reinhard Kager zum Verhältnis zwischen den Künsten und der Wissenschaft und stellt fest, daß seit dem Beginn ästhetischen Denkens im 18. Jahrhundert auch Kunst und Musik neben der Wissenschaft wahrheitsfähig geworden sind. „Keine mysteriöse 'andere' Wahrheit ist es, an die sich die Kunst kraft ihrer relativen Autonomie heranzutasten sucht, vielmehr wird sie bestimmt von demselben Telos wie die wissenschaftliche Forschung: die Realität... auf den Begriff zu bringen. Freilich nicht mit der präzisen Logik der Wissenschaft, sondern mit den spezifisch künstlerischen Mitteln, die, jenseits der begrifflich-wissenschaftlichen Rationalität gerade auf jene Bereiche zielen, die sich dem szientifischen Zugriff entziehen“. Kunst und Musik fungieren als „kritisches Korrektiv der begrifflichen Erkenntnis“, deren Defizienz sie „durch außerbegrifflich-emotive Komponenten ergänzend zu überbrücken“ suchen.

„Die Paradoxie, begrifflos an die Wahrheit heranzureichen, die doch nur in Begriffen interpretierbar ist, bestimmt nach

Adorno die heuristische Figur, die Kunst in diesem Jahrhundert beschreibt“.<sup>3</sup>

Ezra Pound, Hans-Jürgen Heinrichs, Rainer Kager betonen gleichermaßen, obwohl von unterschiedlichen Positionen aus, die Notwendigkeit einer Verschränkung künstlerischer und wissenschaftlicher Vorgehens- und Erfahrungsweisen, um komplexere Erfahrungen mit der Kunst und den Künsten machen zu können.

Zur Komplexität des Gegenstandes Kunst gehört, daß er auch Gegenstand der Geschichte ist.

In verschiedenen Statements fordern Kunsthistoriker, die Kunst wieder ins Blickfeld zu holen, genauer die „Kunst als Kunst“. Gemeint ist, die künstlerische Form mit ihren Wirkungen wieder zur Grundlage auch kunsthistorischer Thematik zu machen, gegenüber Versuchen, Kunst zugunsten herrschender Ideologien zu instrumentalisieren und einer zweckhaften Denkweise unterzuordnen.<sup>4</sup>

Es ist Gottfried Boehm, der als Kunsthistoriker wiederholt dazu auffordert, die nicht eindeutige und ebensowenig auszuschöpfende „Komplexität der Werkstruktur“ immer wieder neu in den Blick zu nehmen, sonst „verschwindet die Kunst im historischen und gesellschaftlichen Bedürfnishaushalt“, oder „sie löst sich in der Wissenschaftssprache auf.“ Mit „Produktion, Rezeption und Funktion“ lassen sich denkbar umfassende Gesichtspunkte benennen, die nichts auszuschließen scheinen. „Was sollte man auch vermissen? Zunächst etwas ganz Schlichtes: den Blick, der auf die Sache eingeht, sie ernst nimmt. Er hat es mit anschaulichen Evidenzen zu tun (nicht nur mit Belegen wofür auch immer), er hat es mit der Struktur der Werke zu tun, dem jeweiligen Besonderen, der Kunst an der Kunst“.<sup>5</sup>

Auch Bernd Growe bewertet die „sinnliche Organisationsform der Kunstwerke“ und die „visuellen Befunde“ als das Besondere, wobei auf der „aktuellen Geltung des anschaulich Erfahrbaren zu insistieren“ ist. Statt im Kunstwerk die „Verkleidung einer Funktionen“ zu sehen, geht es vielmehr darum, „die erkenntnistiftende Potenz der Kunst im anschaulichen Vollzug des Werkes“ in Erfahrung zu bringen.<sup>6</sup>

Aber nicht nur gegen den Versuch, Kunst zu funktionalisieren wird argumentiert, sondern auch gegen den Anspruch,

die Kunst mittels der Wissenschaft erfahren und erkennen zu wollen.

Hans-Berthold Busse, der sich aus seiner kunsthistorischen Perspektive gegen Intentionen dieser Art wendet, schreibt: „Um etwas wissenschaftlich... zur Sprache bringen zu können, muß man es vorher auf den Begriff gebracht haben. Und etwas auf den Begriff zu bringen heißt, es zu verstehen. Der Anspruch, die Kunst der Kunst-Werke zur Sprache zu bringen, setzt die Überzeugung voraus, daß die Kunst überhaupt zur Sprache gebracht werden kann; daß die Kunst also verstanden und zwar restlos verstanden werden kann. So betrachtet, ist die Kunstrezeption eine Sache des Intellektes“.

Einem diskursiven Denken ist die „Kunst der Kunst-Werke“ aber nicht zugänglich, weil sie nicht auf Allgemeingültigkeit anstrebende Bilder reduziert und in diesem Sinne objektiviert werden kann. Das wäre nur der Fall, wenn Kunstwerke allein als historische Objekte definiert werden könnten, was sie auch, aber nicht überwiegend sind. Deshalb kann die substantielle Wirkung nicht die intellektuelle sein, es muß vielmehr die „psychische Wirkung“ sein, eine Art Faszination, ein Erlebnis, ein „Gefühl eigener Art“. Busse unterscheidet deshalb die Rezeptionsweise eines Kunst-Werkes mit der Absicht Aussagen zu machen, die einen Anspruch auf Allgemeingültigkeit erheben und ein intellektueller Vorgang sind, von einer Rezeptionsweise, die das Spezifische der künstlerischen Leistung in den Blick zu nehmen versucht. Das ist die „psychische Wirkung“ als eine „unverzichtbare Eigenschaft eines Kunstwerkes“. Busse fordert von der Kunstwissenschaft, daß sie sich mit der historisch-sichtenden und intellektuell-zergliedernden wissenschaftlichen Arbeit beschäftigen soll, um zu nachprüfbar allgemein gültigen Aussagen zu kommen. Sie soll aber die Kunst in dem lassen, was ihr Eigen ist.<sup>7</sup>

Ohne Zweifel sind das bedenkenswerte Aussagen von Kunsthistorikern über das Verhältnis zwischen Kunst und Geschichtswissenschaft, auf das auch Fritz Schmalenbach eingeht.

Er schreibt, daß wir uns offensichtlich angewöhnt haben, „Kunstwerke als Gegenstände der Geschichte anzusehen. Unsere Wissenschaft ist immer vollständiger Geschichte geworden... Nach meiner Ansicht unterdrückt ein histori-

sches Verhältnis zum Kunstwerk zwangsläufig dessen Inhalts-Dimension und zwar deswegen, weil das historische Verhältnis zum Kunstwerk dessen Vereinzelung aufhebt; es widerspricht einer zentralen Eigenschaft des Kunstwerkes: daß es etwas Einzelnes ist. Wer als Kunsthistoriker jemals ein einzelnes Bild ohne Rücksicht auf dessen geschichtliche Beziehungen untersucht hat, kennt das Gefühl der Besorgnis, ob die Ergebnisse sich nicht dem geschichtlichen Zusammenhang entziehen... Der unhistorischen Einzelbehandlung haftet vom Standpunkt der eigentlichen Kunstgeschichte etwas Unerlaubtes und auch Nutzloses an, wenn man sich bei solchen Seitensprüngen auch damit tröstet, das das, was man da tut, im Grunde dem Kunstwerk adäquater ist und gerechter wird, als was man als Historiker tut“.

Das historische Verhältnis zum Kunstwerk ist dem Kunstwerk nicht adäquat, „weil ein Hauptwesenszug von ihm sein Einzelsein ist und weil das Metier des Historikers ihn zwingt, gerade diesen Zug nicht zu beachten, der die Einzelwerke zu Gruppen zusammenfassen muß. Das Kunstwerk rächt sich, in dem es dem Kunsthistoriker das, was individuell an ihm ist, entzieht; dieses Individuelle ist nicht nur sein Inhalt, sondern auch die Form des Inhalts, d.h. die Form des Kunstwerks, soweit sie individuell ist, und das ist sie recht weitgehend. Was aber der Kunsthistoriker vom einzelnen Werk in die Hand bekommt, ist der unindividuelle Teil der Form“.

Schmalenbach schwebt keine neue Ästhetik, „sondern eine von Malerei-Fachleuten betriebene Theorie der Malerei vor. Dort würde etwa... ein Kolleg über Perspektive gehalten, nicht über die Geschichte der Perspektive, sondern über das Wesen und auch über die Praxis der Perspektive, eine Lehre der Perspektive; oder ein Kolleg über eine der zahlreichen schwierigen Fragen der Farbe.

Selbstverständlich würde sich eine solche Theorie der Malerei der Praxis der Malerei nähern. Auch diese Annäherung sähe ich als förderlich für beide Teile an; ich hielte es auch für nützlich, wenn der Student der Kunstwissenschaft selber... ein Instrument beherrschte, wie überhaupt die Struktur der Musikwissenschaft mit ihrer engen Verbindung mit der Praxis ein nützlich Vorbild für uns wäre. Wie dort Harmonielehre oder Kontrapunkt zentrale Themen sind, so

könnte bei uns - wiederum nur ein Beispiel - eine Lehre der Komposition von Bildern gelesen werden als Teil einer Kunstlehre, systematisch, nicht historisch.“<sup>6</sup>

Welche Möglichkeiten für eine künstlerische Lehre und Forschung lassen sich tendenziell aus den fachübergreifenden und den fachlichen Aussagen ableiten und mit unseren Intentionen in ein Beziehungsverhältnis bringen?

Es sind Möglichkeiten, die einmal in der künstlerischen Praxis liegen, durch die sich eigene Kunsterfahrungen erleben, analysieren und reflektieren lassen und es sind Erfahrungen, wie sie Künstler machen und die sie dann beschreiben, reflektieren und als Künstlerkonzepte formulieren.

Es sind also die eigene Kunstpraxis und der im komplexeren Sinne damit zusammenhängende Reflexionsprozeß.

Ich spreche im zweiten Teil über diesen Wechselbezug zwischen der künstlerischen Praxis und dem künstlerischen Nachdenken, was auch ein Vordenken einschließt.

## **2. Zur Eigenart künstlerischer Lehre und Forschung zwischen Kunst und Wissenschaft**

### **2.1 Kunsterfahrungen - vermittelt durch das künstlerische Machen**

Das Machen als künstlerische Tätigkeit ist die Suche nach der künstlerischen Form, die etwas bedeutet. Gleichsam wie in einer Versuchsanordnung werden experimentell verschiedene künstlerische Möglichkeiten methodisch ausprobiert, untersucht und experimentell bearbeitet. „Vor uns liegt ein offenes Feld von Möglichkeiten“, schreibt Vilém Flusser, „die wir überhaupt erst entdecken, wenn wir beginnen hineinzufassen. Und dieses 'wir', das da hineinfäßt, ist selbst nichts als ein Möglichkeitsfeld, das wir erst entdecken, wenn es beginnt, etwas zu fassen... Das Begreifen, Erfassen, Herstellen, kurz 'Handeln' ist ein Ineinandergreifen von Möglichkeiten“.<sup>9</sup>

Als Beispiel künstlerischer Möglichkeiten wähle ich das Medium Fotografie.

Vilém Flusser, Philosoph, Medientheoretiker und Kulturkritiker, macht in seinem Buch „Philosophie der Fotografie“ dazu interessante Ausführungen:

Jemand der fotografiert will das, was er beobachtet und erlebt ins Bild holen und darüber berichten. Mit dem Appa-

rat liegt der Fotografierende angespannt auf dem Sprung, um im günstigsten Augenblick das Bild seines Gegenübers fassen zu können.

Im Hinblick auf dieses Angespantsein ist der Fotografierende mit dem Schachspieler vergleichbar, wenn dieser äußerst konzentriert nach einem Zug sucht, der für den Spielablauf am Erfolg versprechendsten zu sein scheint, um das Spiel zu gewinnen. Gut Schach zu spielen ist wegen der „funktionellen Komplexität“ der Spielmöglichkeiten schwierig, obwohl die Regeln „strukturell einfach“ sind.

In einem umgekehrten Verhältnis dazu steht das Fotografieren. Es ist „funktionell einfach“, weil oft nur ein Knopfdruck genügt, um den Apparat auszulösen, aber der Apparat selbst ist ein höchst „strukturell komplexes“ Gerät und deshalb mit seinem Apparatprogramm in der Lage, sich der fotografischen Intention des einzelnen in den Weg zu stellen, um seine Absicht nicht ins Spiel kommen zu lassen und sie zugunsten des Apparates umzuleiten.

Im fotografisch-künstlerischen Prozeß soll dagegen der einzelne wie ein Schachspieler gerade sein eigenes Spiel entwerfen und den Apparat so einsetzen, wie es der eigenen Bildabsicht entspricht, ihn aber auch zu überlisten versuchen oder im experimentellen Sinn gegen ihn zu spielen, um im Programm nicht vorgesehene Möglichkeiten zu entdecken. Der fotografische Prozeß definiert sich dann als „das künstlerische Machen einer bedeutenden Fläche, auf der sich die Bildelemente im poetischen Sinn zueinander verhalten“. In diesem künstlerischen Problemzusammenhang ist dann der Apparat ein das „künstlerische Sehen und Denken simulierendes Spielzeug“.

Der Akzent wird also pointiert auf das künstlerische Moment in der Auseinandersetzung mit dem automatischen, programmierten und programmierenden Apparat gesetzt. Es ist das immer wieder neue Suchen nach den kreativen, künstlerischen Möglichkeiten und Erfahrungen in einer von Apparaten beherrschten Welt.<sup>10</sup>

### **2.2 Kunsterfahrungen - vermittelt durch das Nachdenken über Künstlerkonzepte**

Künstlerkonzepte sind Künstlertheorien, mit denen Künstler ihre Werke und deren Entstehungsprozeß begleiten und

reflektieren. Solche Künftleraussagen stellen eine wichtige Erfahrungsquelle dar.

Walter Hess hat solche Texte unter dem Titel „Dokumente zum Verständnis moderner Malerei“ veröffentlicht.

Er schreibt, wir glauben „an den Erkenntniswert dieser das Phänomen der modernen Kunst begleitenden Dokumente, nicht weil wir von ihnen eine verbindliche, objektive Deutung des Phänomens erwarten, sondern weil sie selbst zum Phänomen gehören. Denn mögen die Bekenntnisse und Theorien das Werk selbst mehr oder weniger zutreffend interpretieren, jedenfalls kommt beides aus den gleichen Wurzeln und Antriebskräften“. Oder wie er in einem anderen Zusammenhang schreibt, „Werke und Theorien entspringen der gleichen bestimmten geschichtlichen Lage, deren möglichst umfassendes Verstehen das Ziel kunstgeschichtlichen Bemühens ist“.

Hess benutzt in diesem Zusammenhang neben dem Begriff des „diskursiven Denkens“ den des „künstlerischen Denkens“.

Wenn es Ziel des diskursiven Denkens ist, allgemeingültige Aussagen zu machen, die nachprüfbar und nachvollziehbar sind, welchem Anspruch genügen dann Aussagen des künstlerischen Denkens, und wie unterscheiden sie sich vom wissenschaftlichen Denken. Künstlertheorien erheben nicht den „Anspruch auf Allgemeingültigkeit“. Der Erkenntniswert solcher Dokumente kann „durch Deutung bzw. Interpretation“ nutzbar gemacht werden.

„Eine Deutung oder Interpretation ist eine Aussage oder eine Reihe von Aussagen über einen Gegenstand oder einen Sachverhalt..., deren Inhalt nicht augenfällig und offensichtlich ist... eine Deutung kann also auch den Charakter einer These haben. Eine Deutung verweist das Gedeutete in Zusammenhänge, in denen es vorher nicht gesehen wurde“.<sup>11</sup>

Mit dieser Methode von Interpretation und Deutung können für die künstlerische Praxis Quellen erschlossen werden, die Einblicke geben in Motivwahl, Aufgabenstellung, Zielvorstellung und Beurteilungskriterien. Sie liefern zugleich Einsichten in Strukturen und Abläufe künstlerischen Denkens.

Grundlegende Künstlertheorien stammen von Künstlern, wie:

Oskar Schlemmer, Paul Klee, Wassily Kandinsky, Josef Albers, Johannes Itten, Laszlo Moholy-Nagy u.a., die am Bauhaus in Dessau, Weimar und Berlin in den Jahren 1919-1933 die künstlerische Lehre vertraten. Ihre Künstlertheorien führten zu theoretischen und didaktischen Bezugssystemen und Modellen und sind unter aktualisierten Fragestellungen wichtiges Studienmaterial.<sup>12</sup>

Michael Lingner sieht in Künstlertheorien, besonders solchen zur Kunst der Gegenwart, eine wichtige Quelle zur Erschließung von Kunstwerken.

„Die mit der Kunst befaßten Wissenschaften hätten allen Grund, das Selbstverständnis der Künstler ernst zu nehmen, seit sich in der Kunst des 20. Jahrhunderts das Avantgardeprinzip durchgesetzt hat. Denn nun wird bei jedem weiteren Schritt in der künstlerischen Entwicklung nicht mehr nur der überkommene Kunststil, sondern auch der herrschende Kunstbegriff durch einen neuen ersetzt, über den allein die Äußerungen der Künstler hinreichenden Aufschluß zu geben vermögen. An den Werken als solchen läßt sich nämlich der jeweilige Kunstbegriff keineswegs ablesen, vielmehr wird erst aufgrund von dessen Kenntnis eine angemessene Rezeption der Werke möglich“.

In diesem Zusammenhang ist auch die Aussage von Arnold Gehlen zu sehen, der von einer „Kommentarbedürftigkeit“ der modernen Kunst spricht und sie zu ihrem „generellen Kennzeichen“ erklärt.

In einem über Monate geführten Dialog zwischen Michael Lingner als Kunsttheoretiker und Franz Erhard Walther als Künstler entstand im Rahmen der künstlerischen Forschung eine Künstlertheorie durch „biografische, zeit- und werkgeschichtliche sowie kunsttheoretische Überlegungen“.<sup>13</sup> Exemplarisch stehen weitere Namen von Künstlern für ihre Theorien:

Barnett Newmann, Ad Reinhardt, Donald Judd, Andy Warhol, Gilbert und George, Sol Lewitt, Joseph Kosuth, Bruce Naumann, Bernd und Hella Becher, David Hockney, Robert Rauschenberg, Joseph Beuys und viele andere.<sup>14</sup>

### 3. Kunsterfahrungen - vermittelt durch eine schriftliche Bearbeitung thematisch konzentrierter Aufgaben

Studierende der Studiengänge Kunst Lehramt und Magister Kunst/Kunstpädagogik an der Universität Osnabrück setzen sich in schriftlichen Examens- und Magisterarbeiten unter fachlichen Aspekten und auch im interdisziplinären Kontext mit kunst- und künstlerbezogenen Frage- und Problemstellungen auseinander.

Exemplarisch beschreibe ich die nachfolgenden Aufgabenstellungen:

#### **Gabriele Pütz, Bereich Malerei**

##### **„Das expressive Werk Chaim Soutines“<sup>15</sup>**

In ihrer Magisterarbeit untersucht die Verfasserin biografische und bibliographische Daten und erkundet ebenso das Umfeld des Malers im Zusammenhang mit seinem Werk. Einen besonderen Stellenwert erhalten Aussagen einer noch lebenden Mäzenin, die von der Autorin in Paris befragt wird, da es sehr schwierig ist, für diesen Künstler Unterlagen ausfindig zu machen.

Parallel setzt sich die Studierende eingehend in ihrer eigenen künstlerischen Arbeit mit Soutine auf der Bildebene auseinander.

#### **Claudia Heyna, Bereich Spiel/Bühne**

##### **„Inszenierte Bilder – Untersuchungen zu künstlerischen Aktionen von Barbara Heinisch und Lydia Schouten“<sup>16</sup>**

In ihrer Magisterarbeit beschäftigt sich die Verfasserin mit aktionsbezogener Kunst der Gegenwart, zusammenhängend mit Tanz, Theater, Musik, Sprache.

Am Beispiel der beiden Künstlerinnen erarbeitet sie deren unterschiedliche Ausdrucksformen. Das geschieht im engen Zusammenhang mit der eigenen künstlerischen Arbeit im Spiel/Bühne Bereich, die sie dadurch erweitert aber auch kritisch reflektiert.

Ihre These, „nicht nur theoretisch zu wissen sondern auch praktisch zu erfahren“, realisiert sie in der Weise, daß sie über einen Kontakt zu Barbara Heinisch die Möglichkeit wahrnimmt, in ihrem Atelier mitzuarbeiten und direkte Erfahrungen mit ihren Theorien und deren künstlerischer Umsetzung zu machen. Es gelingt ihr, die künstlerischen Ausdrucksformen von Barbara Heinisch im Vergleich mit

denen von Lydia Schouten umfassender zu analysieren und in einer Video-Aufzeichnung anschaulich zu machen.

#### **Immke Wedemeyer, Bereich Malerei/Musik**

##### **„Der Einfluß des Jazz auf die Malereien von Henri Matisse, Piet Mondrian und Jackson Pollock“<sup>17</sup>**

Es geht um das Verhalten zweier Künste zueinander. Die Studierende versucht in ihrer Magisterarbeit herauszufinden, wie sich Malerei und Jazz gegenseitig beeinflussen. Sie stützt sich dabei auf Literatur mit Künstleraussagen und weitet diese durch Korrespondenz mit dem Musée Matisse, Nice und dem Museum of Modern Art, New York aus. Ein Schriftverkehr u.a. mit der Saxophonistin Jane Ira Bloom, mit Jack Flam vom Brooklyn College und Harry Holtzmann, einem Freund Piet Mondrians, schließt sich aufschlußreich ergänzend an.

#### **Christine Wamhof, Bereich Handzeichnung/Malerei**

##### **„Konträre Standpunkte zur Figur – Giacometti und Schiele“<sup>18</sup>**

In ihrer schriftlichen Hausarbeit für die Lehramtsprüfung an Gymnasien ist der Untersuchungsgegenstand die in unterschiedlicher Weise von beiden Künstlern ins Bild übersetzte menschliche Figur. Dabei steht die Frage im Vordergrund, wie es zum graphischen Ausdruck solcher gegensätzlichen Figurationen kommt. Es ist der Versuch, dem Künstlerischen auf die Spur zu kommen, also der Art und Weise Form zu sehen und Form zu entwickeln.

Die Untersuchung der Formkonzepte beider Künstler durch die Verfasserin erfolgt nicht im Sinne eines „deutenden Sehens“, sondern mit Hilfe einer „vergleichenden Strich- und Linienanalyse“, weil die Artikulationsweisen von Giacometti und Schiele unmittelbar im Charakter der Zeichnung begründet sind und deshalb die Linie das wesentliche künstlerische Ausdrucksmittel darstellt.

Es entstehen eine Vielzahl von Skizzen, um die „Eigenspannung der Linie“ im Zusammenhang mit dem künstlerischen „Sehakt“ zu erkunden, aber ebenso, um die zugrunde liegenden theoretischen Künstleraussagen und auch die in der Literatur vermittelten Interpretationen ihrer Werke direkt am einzelnen Bild zu überprüfen.

**Christine Haller, Bereich Handzeichnung, Theater, Film**

**„Antonin Artaud – Zeichnungen“<sup>19</sup>**

„In einer eigenwilligen und strengen Kritik kommen Artauds Erwartungen an die Kunst bzw. an die Malerei zum Ausdruck: „Warum malt man? Man malt, um etwas zu sagen und nicht etwa, um Theorien zu verifizieren. Und das, was man zu sagen hat, kann man nicht anders sagen, als mit den Formen, die uns umgeben. Wenn wir etwas sagen, sagen wir sie“.

Was Artaud zu sagen hat, über das Schreiben, das Theater, den Film, die Zeichnung untersucht die Verfasserin in ihrer Magisterarbeit. „Meine Sichtweise“, schreibt sie, „ist jedoch vor allem aus eigener Erfahrung mit dem künstlerischen Prozeß entstanden, der die Auseinandersetzung mit seinem Werk motiviert und beeinflusst hat...“

Sein literarisches und zeichnerisches Werk ist ebenso von Theater- und Literaturwissenschaftlern, wie von Philosophen zu verstehen versucht worden. Die Kunstwissenschaft hat sich wenig mit seinem Werk auseinandergesetzt“.

Die Verfasserin konzentriert sich, nachzuvollziehen, welche Erfahrungszusammenhänge den künstlerischen Prozeß Artauds prägen. Hierbei bezieht sie sich schwerpunktmäßig auf seine Zeichnungen.

**Michael Bhatti, Bereich Fotografie/Film/Video**

**„Die Geschichte und Vermarktung der Glamour-Photographie im 'Alten' und 'Neuen' Hollywood“<sup>20</sup>**

Der Verfasser untersucht in seiner Magisterarbeit fach- und medienübergreifend, wie sich die wechselseitigen Einflüsse der Popart, der Filme seit den 70er Jahren und auch der Videoclip-Ästhetik, ausgehend von der Photographie des 'Alten Hollywood' in der Medienkultur des 'Neuen Hollywood' widerspiegeln.

Er analysiert an den beiden ausgewählten Photographen Clarence Sinclair Bull und George Hurrell ihre Arbeitsweise und bewertet bisherige Forschungsprojekte. Von Bedeutung sind neben der konsequenten Vernetzung der sonst getrennt behandelten Themen 'Kommerzieller Film', 'Künstlerische Photographie' und 'Vermarktung der Kunst' auch die Hinweise auf Einflüsse gegenüber den digitalen interaktiven Massenmedien.

**Sandra Meyer, Bereich Fotografie**

**„Raumzeitliche Phänomene als Motive in der postmodernen Fotografie am Beispiel Francesca Woodman“<sup>21</sup>**

Die fachspezifische Bearbeitung der Problemstellung geschieht auf der disziplinübergreifenden Basis des Strukturalismus bzw. Neostrukturalismus.

Die Verfasserin reflektiert in differenzierter Weise Grundlagen einer postmodernen Bild- und Zeichentheorie, um sie für Bildanalysen der Fotografien von Francesca Woodman anwenden zu können, wie sie in Beschreibungen sprachlicher Systeme eine Rolle spielen.

Es sind Reflexionen zwischen den einzelnen Zeichen, zwischen Zeichen und Bedeutung, zwischen Zeichen und Zeichenbenutzer und zwischen Zeichen und außersprachlichen Phänomenen.

Körper- Bewegungs- und Raumgestaltungen erhalten unter diesen Voraussetzungen den Status eines Zeichens und fungieren als bildsprachliche Ausdrucksformen.

Auf der Grundlage der jeweiligen Zeichenfunktionen und ihrer Ausdrucksmöglichkeiten analysiert und bewertet sie das Motivrepertoire in den Fotografien von Francesca Woodman.

Sie beschreibt, welche unterschiedlichen Bedeutungen die Körperinszenierungen als Zeichen im räumlichen Beziehungsgeflecht und auf zeitliche Dimensionen bezogen vermitteln, wie sie in die Bildsprache integriert sind, welche existentiellen Bedeutungen sich konstituieren.

**4. Abschließende Bemerkungen**

In einem Netzwerk von fachübergreifenden und fachlichen Bezügen zwischen Praxis und Theorie stellt sich ein Spannungsfeld zwischen Kunst und Wissenschaft her. Das macht die Besonderheit dieses Fachgebietes aus. Dabei scheint in den beiden Wörtern „zwischen“ sowie „und“ die größte Problematik zu stecken, denn diese beiden Wörter verbinden etwas und verweisen dadurch auf Zusammenhänge. Die Fragen nach diesen Zusammenhängen werden uns immer wieder besonders intensiv beschäftigen, in dem Sinne, die Bezugsgrößen nicht allein für sich zu bestimmen, sondern aufeinander bezogen zu denken.<sup>21</sup>

Künstlerische Aktivitäten zeigen immer wieder, wie es mit Erfolg gelingen kann, die gleichsam als „Flaschenpost“ umhertreibenden Künste einzufischen und zu öffnen. „Ihre chiffrierte Botschaft zu ergreifen, ehe die Schrift ungesehen und ungehört verblaßt: Darin bestünde die ohnedies klein gewordene Chance, spät noch einzulösen, was schon Friedrich Schiller pointiert als Idee des Projekts der Moderne formulierte: daß der Fortschritt von Erkenntnis und Wissenschaft verknüpft werde mit einem Fortschreiten zum moralisch und gesellschaftlich Besseren – durch die Kraft des spielerischen ästhetischen Triebes“.<sup>23</sup>



## Literatur

1. Heinrichs, H.-J.  
Erzählte Wirklichkeit  
Wie sich Literatur und Wissenschaft einander nähern  
DLF Köln, Manuskript der Sendung am 15.3.96  
Köln 1996, S.2-6
2. Heinrichs, H.-J.  
a.a.O., S.18f
3. Kager, R.  
Die Schocks des Unverständlichen  
in „du“, Heft 5, Zürich 1996, S.86
4. Wellershoff, D.  
Transzendenz und scheinhafter Mehrwert  
Zur Kategorie des Poetischen  
in: Literatur und Lustprinzip  
Köln 1973
5. Boehm, G.  
Kunstgeschichte ohne Kunst  
in: Merkur, Heft 8  
Stuttgart 1984, S.959-963
6. Grove, B.  
Stück-Werk  
in: Merkur, Heft 5  
Stuttgart 1986, S.432-437
7. Busse, H.-B.  
Was ist „künstlerische Verbildung?“  
München, Berlin 1986, S.8,14,57-64
8. Schmalenbach, F.  
Inhalt und Form bei einem Bild  
in: Neue Rundschau, Heft 2  
Frankfurt 1979, S.236-247
9. Flusser, V.  
Projektion statt Realität  
in: Rötzer, F. - Weibel, P. (Hrsg.)  
Strategien des Sehens  
Kunst, Computer, Medien  
München 1991, S.93
10. Flusser, V.  
Für eine Philosophie der Fotografie  
Göttingen 1991, S.20-44
11. Busse, H.B.  
a.a.O., S.31-37
12. Sammlungs-Katalog  
Bauhaus Archiv-Museum  
Architektur, Design, Malerei, Graphik,  
Kunstpädagogik  
Berlin 1981, S.15-18  
  
Droste, M.  
Bauhaus 1919-1933  
Köln 1993
- Wick, R.  
Bauhauspädagogik  
Köln 1984,  
  
Wick, R.  
Ist die Bauhauspädagogik aktuell?  
Köln 1985
13. Lingner, M. - Walther, F.E.  
Zwischen Kern und Mantel  
Klagenfurt 1985, S.7-18
14. Ausstellungskatalog  
Zur zweiten Biennale Nürnberg  
„Was die Schönheit sei, daß weiß ich nicht“  
Künstler-Werk-Theorie  
Kunsthalle  
Nürnberg 1971, S.60, 112, 140, 143, 210
15. Pütz, Gabriele  
Magisterarbeit: „Chaim Soutine  
Zum Verhältnis von künstlerischer Theorie und Praxis“  
Universität Osnabrück, Rainer Mordmüller
16. Heyna, C.  
Magisterarbeit: „Inszenierte Bilder.  
Untersuchungen zur künstlerischen Aktion von  
Barbara Heinisch und Lydia Schouten“  
Universität Osnabrück, Peter Steineke
17. Wedemeyer, I.  
Magisterarbeit: „Der Einfluß des Jazz auf die Malereien von  
Henri Matisse, Piet Mondrian und Jackson Pollock“  
Universität Osnabrück, Klaus Sliwka
18. Wamhof, Chr.  
Examensarbeit, Lehramt Gymnasium  
„Konträre Standpunkte zur Figur - Giacometti und Schiele“  
Universität Osnabrück, Rainer Mordmüller
19. Haller, Chr.  
Magisterarbeit: „Antonin Artaud - Zeichnungen“  
Universität Osnabrück, Peter Steineke
20. Bhatt, M.  
Magisterarbeit: „Glamour-Photographie im 'Alten' und  
'Neuen' Hollywood“  
Universität Osnabrück, Klaus Sliwka
21. Meyer, S.  
Examensarbeit, Lehramt Gymnasium  
„Raumzeitliche Phänomene als Motive in der postmodernen  
Fotografie am Beispiel Francesca Woodman  
Universität Osnabrück, Lothar Kräussl - Klaus Sliwka
22. Vietta, S. de  
Literatur und Erfahrung  
Vorlesung  
Wissenschaftliche Hochschule  
Hildesheim 1985
23. Kager, R.  
a.a.O., S.87



Maria-Theresia Piepenbrock

**Verleihung des  
Piepenbrock-Kunst-Förderpreises 1996**

Zum dritten Mal wird der »Piepenbrock-Kunst-Förderpreis für Studierende der Universität Osnabrück« vergeben. Dies zeigt, daß dieser Wettbewerb inzwischen zu einer festen Institution im Leben der Universität Osnabrück geworden ist. Inzwischen haben wir eine Dokumentation über diesen Preis herausgebracht, die weiterhin fortgeführt wird und damit ein bundesweites Schaufenster für ihre Arbeit als Zentrum künstlerischer Ausbildung und künstlerischen Schaffens öffnet.

Die Preisvergabe gibt dadurch in besonderer Weise Gelegenheit, die Qualität und die Vielfalt der künstlerischen Ausbildung im Fachgebiet Kunst der Universität Osnabrück zu verdeutlichen, aber auch die unterschiedliche Entwicklung und Akzente des Kunstschaffens während der Jahre sichtbar zu machen und miteinander zu vergleichen. Es trägt damit auch zur Auseinandersetzung mit der Kunst, ihren Inhalten und Ausdrucksformen bei.

Zu den vorrangigen Zielen dieses Preises gehört es nicht zuletzt, die Öffentlichkeit auf die Bedeutung künstlerischer Tätigkeit in der demokratischen Gesellschaft aufmerksam zu machen. Denn die Kunst braucht den öffentlichen Raum ebenso wie die Gesellschaft die Auseinandersetzung mit der Kunst braucht, die mit den ihr eigenen Mitteln gesellschaftliche Befindlichkeit reflektiert. Dazu kann gerade eine Ausstellung junger Künstlerinnen und Künstler einen wichtigen Beitrag leisten, zeigt sie doch Wege und Ausdrucksweisen der jungen, nachwachsenden Generation in der bildenden Kunst auf.

Es fällt Kunststudentinnen und Kunststudenten nicht immer leicht, mit ihren künstlerischen Arbeiten an die Öffentlichkeit zu treten. Kunst ist jedoch der fortwährende Versuch, mit anderen Menschen in eine bestimmte Verbindung zu kommen, sich mitzuteilen, andere teilhaben zu lassen und zur Teilnahme zu provozieren.

In jede künstlerische Arbeit fließen persönliche Erlebnisse, subjektive Empfindungen und Sichtweisen ein. Diese Ausstellung ermöglicht den Studierenden die Chance, sich mit ihren Arbeiten in die öffentliche Diskussion einzubringen

und einem kritischen Urteil zu stellen. Der Gedankenaustausch wird gefördert, das Vergleichen ermöglicht und neue Wege geebnet.

Der »Piepenbrock-Kunst-Förderpreis« soll im wahrsten Sinne des Wortes »fördern«. Er soll letztlich auch jene, die nicht mit dem Preis bedacht wurden, ermutigen. Die Preisvergabe ist zuallererst eine Akzeptanz der Kunst ihrer Möglichkeiten, so sehr das einzelne Kunstwerk auch mit dem Namen des Schöpfers verbunden sein mag.

In einer Zeit zunehmender Restriktion und drastisch gekürzter öffentlicher Haushalte gerät die Kunst, zumal die junge Kunst, in eine schwierige Lage.

Überhaupt wird die Kultur durch die notwendigen Sparmaßnahmen härter getroffen. Dabei hat die Kunst jedoch einen neuen Stellenwert. Festspiele, Sommerakademien und Freizeitveranstaltungen aller Art versuchen diesen Bedürfnissen zu begegnen. Die Besucherzahlen der Museen sind gestiegen, aber die Museen haben aufgrund der eingefrorenen Personaletats nicht auf dieses neue Interesse reagieren können, nämlich da, wo es am nötigsten wäre, bei der Vermittlung der zeitgenössischen Kunst. Keine gute Grundlage für junge Künstler, die sich ihren eigenen Weg suchen wollen und noch frei sind von taktischen Überlegungen.

Eine Nachwuchsförderung wie sie Wissenschaft und Sport kennen, gibt es in diesem Sinne für die bildende Kunst nicht. So entsteht für den jungen Künstler zwischen Universität und dem harten Konkurrenz- und Überlebenskampf in unserer Gesellschaft ein Vakuum, in dem sich keiner zuständig oder verpflichtet fühlt. Die Lehrer nicht mehr, die Ausstellungshäuser und Museen noch nicht. Bei Galerien, die zum Überleben gezwungen sind, auf die klassische Moderne auszuweichen, ist der junge Künstler ein kaum zu tragendes Risiko.

Glücklicherweise gibt es in Deutschland eine Reihe privater Initiativen, die sich diesem Gebiet bemächtigt haben und auf vorbildliche Weise eine Pflicht erledigen, die uns allen und dem Staat auferlegt werden müsste.

Meine Damen und Herren, ich spreche mich vehement gegen die Kürzungen des Staates und des Landes Niedersachsen im Bereich der Kultur und der Kulturpflege aus. Den Rotstift sollte man besser in anderen, unnützen Bereichen ansetzen.

Kunst und Kultur sind die Basis unseres gesellschaftlichen Lebens. Sie sind die Besinnung auf die Grundwerte des Menschen und der Auseinandersetzung des eigenen Daseins.

Leider kommen in einer Zeit der »Ellbogengesellschaft« die Werte »Miteinander-Füreinander« zu kurz. Schlechter Journalismus, der leider heute sehr verbreitet ist, hetzt die Gesellschaft zündend auf.

Ich appelliere besonders an die junge Generation, die Studierenden, Vorbild-Wegweiser zu sein. Geben, nicht nehmen, nicht durch Demonstrationen sondern durch Taten, denn damit legen Sie den Grundstein für die nachfolgende Generation, für unser Land und für unser Kulturgut. Abschließend möchte ich allen Studierenden, die diese Ausstellung mitgestaltet haben, meinen herzlichen Dank sagen. Dank gilt auch meinen Mit-Juroren, den Herren Dr. Küster und Prof. Winner sowie den Lehrenden der Universität Osnabrück Fachgebiet Kunst.

Maria-Theresia Piepenbrock  
**Verleihung des  
Piepenbrock-Kunst-Förderpreises  
1996**



Die Jury für den Kunst-Förderpreis 1996  
unter der Mitwirkung von  
Herrn Dr. Küster, Kunsthalle Wilhelmshaven,  
dem Präsidenten der Universität Osnabrück,  
Herrn Prof. Dr. Rainer Künzel und  
meiner Person haben folgende  
Preisträger für den  
»Piepenbrock-Kunst-Förderpreis 1996«  
nominiert:

**Malerei**

Ok-Hee Jeong

**Handzeichnung**

Regis Baumans

**Druckgrafik**

Barbara Croé

**Fotografie**

Corinna Mund

**Spiel|Bühne**

Anja Michalski  
Claudia Romans





Ok-Hee Jeong  
Barbara Croë  
Corinna Mund  
Claudia Romans  
Anja Michalski



PREISTRÄGERIN FÜR MALEREI 1996

**Ok-Hee Jeong**

geb. 1968 in Südkorea

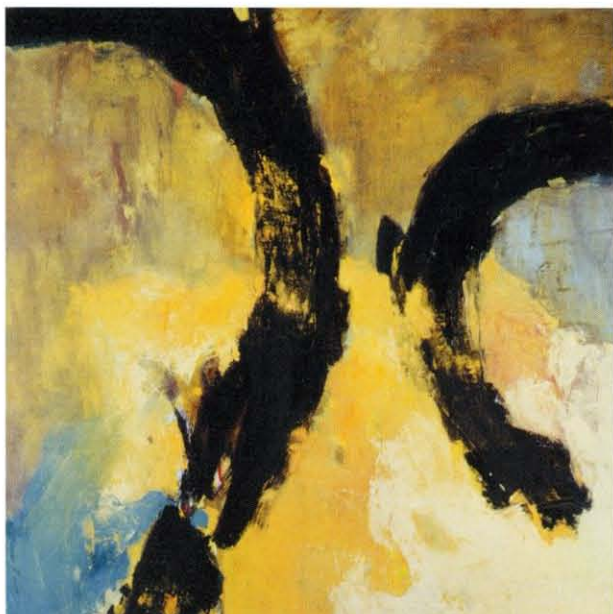
Studienbeginn 1992

Kunst und Sozialwissenschaften

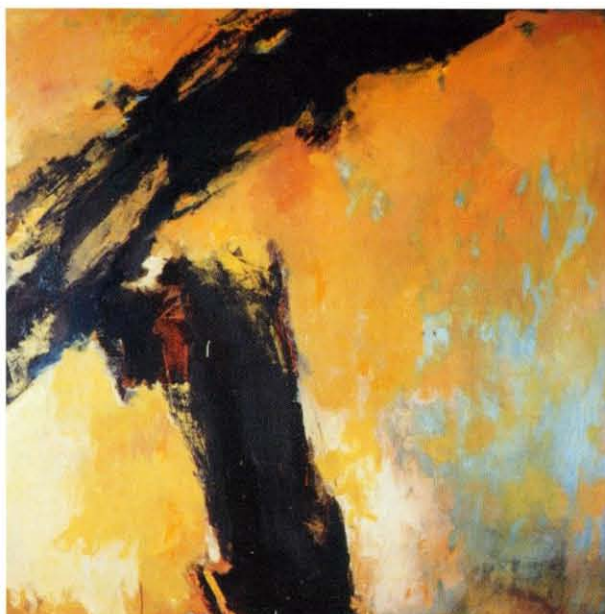
Die scheinbaren Diagonalen, Kurven und Geraden in den Bildern sind Ausschnitte und Macroaufnahmen der koreanischen Schrift. Dabei „erfinde“ ich neue Formgebungen. Die Schrift ist nicht mehr als Schrift wichtig, sondern nur ihre Formsprache als Material. Es ist eine ganz persönliche Auseinandersetzung mit der koreanischen Schrift, meiner eigenen Kultur. Es ist ein Herantasten an die asiatische Kaligraphie, oder besser gesagt, an meinen individuellen und persönlichen Eindruck von der asiatischen Kaligraphie, die ich mit „europäischer“ Malweise zu entdecken versuche.



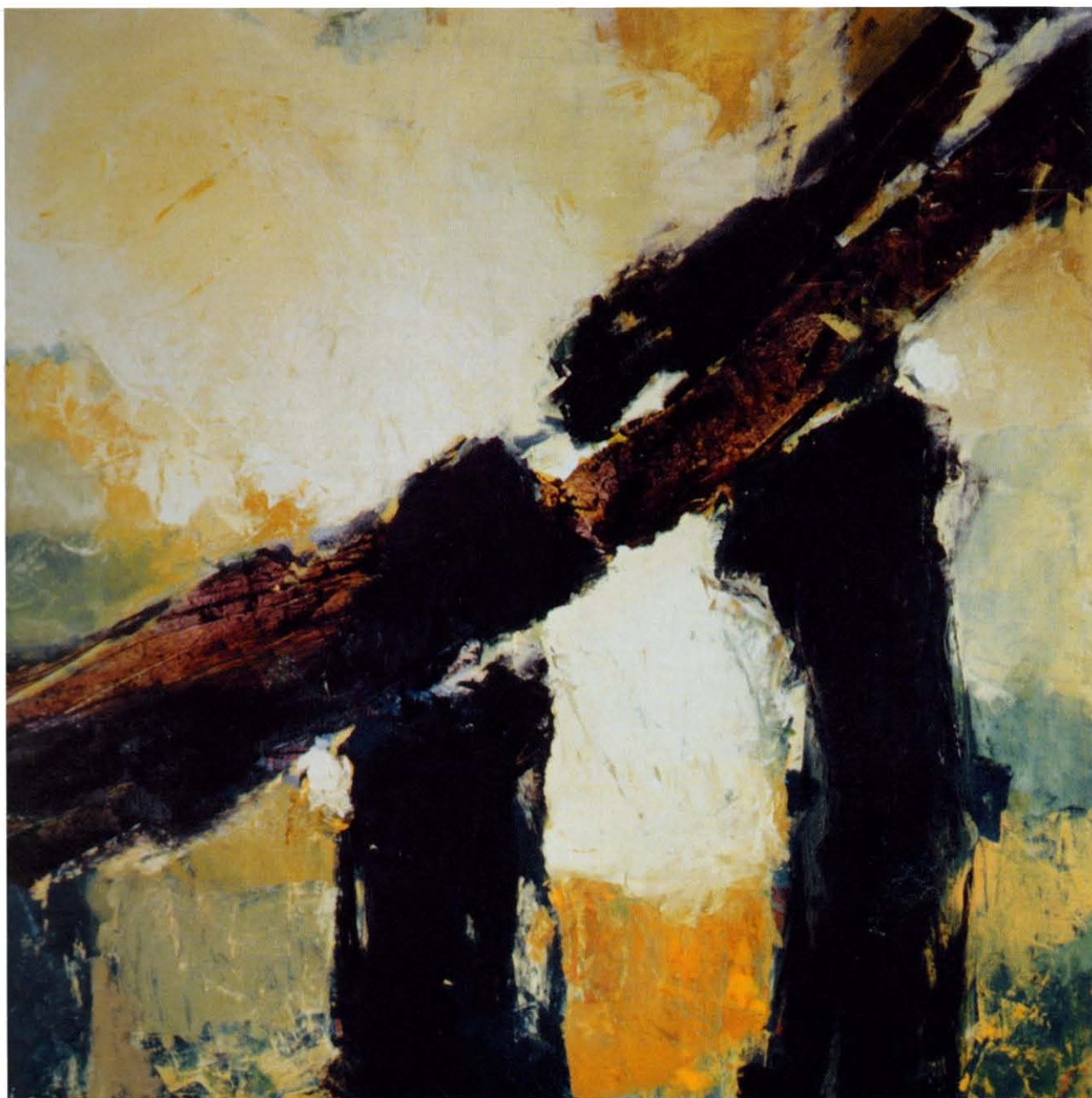
o.T., Öl auf Leinwand, 170 × 170 cm



o.T., Öl auf Leinwand, 170 × 170 cm



o.T., Öl auf Leinwand, 160 × 160 cm



o.T., Öl auf Leinwand, 150 × 150 cm

PREISTRÄGERIN FÜR FOTOGRAFIE 1996

**Corinna Mund**

geb. 1970 in Hannover

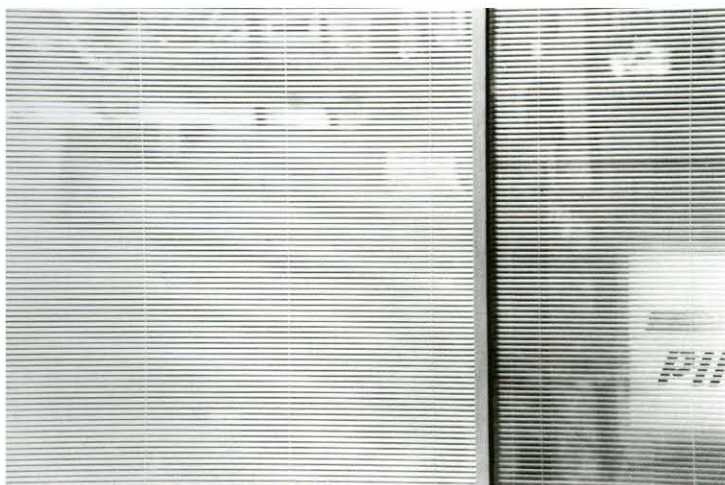
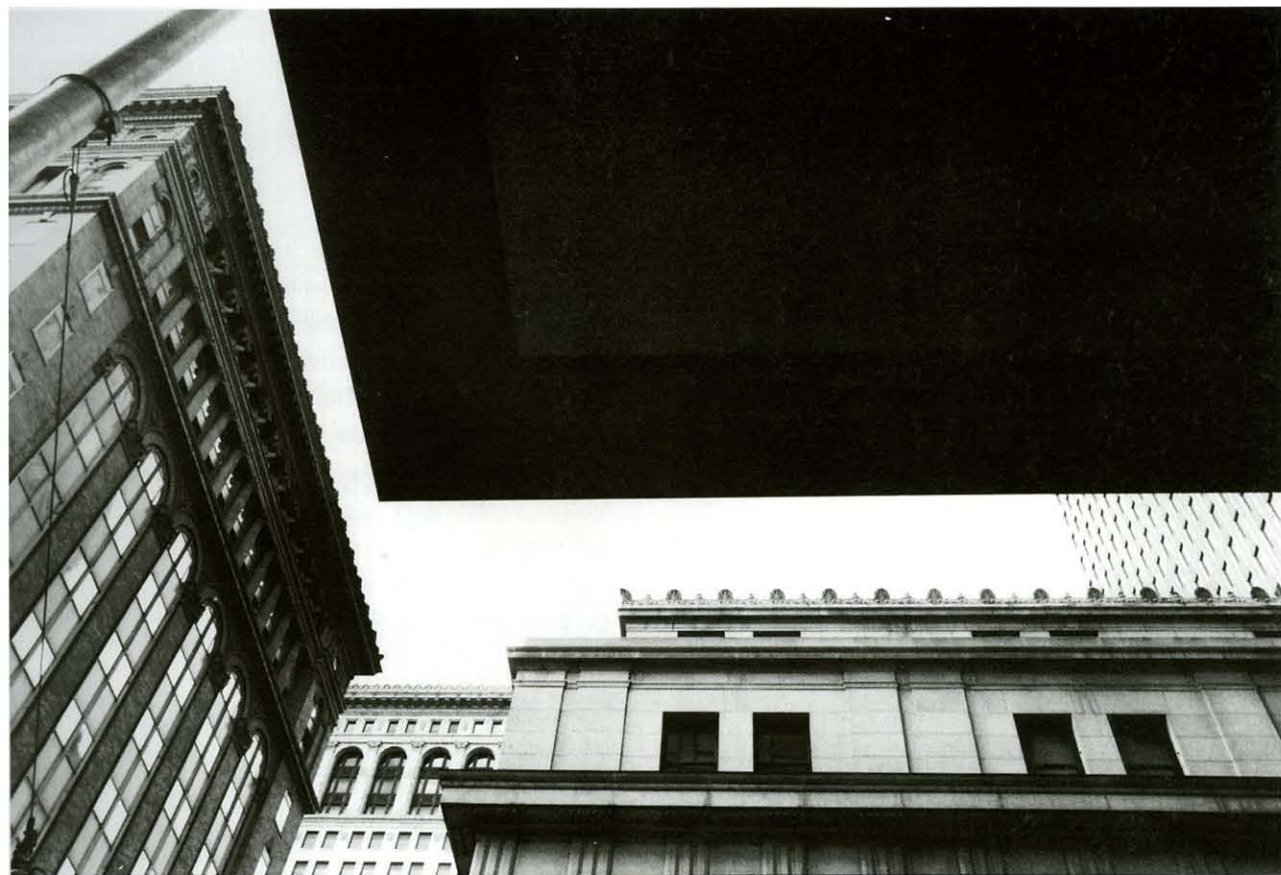
Studienbeginn 1992

Kunst und Literaturwissenschaften

In der großformatigen (40 × 50 cm) Reihe von Bildern aus Houston und Pittsburgh wird das Problem von Konstruktion und Dekonstruktion fotografisch demonstriert. Die Bewegung in und um Kuben, das gebaute Stabile umgeben von dynamisch Labilem lässt die Fotos sich als Melodie lesend, als über die Fläche bewegende Rhythmen, als sich visualisierendes Aktustisches vernehmen: flüchtig, gezielt, zufällig, auffällig, aufsteigend, abfallend, schnell oder retardierend. Staccati, Crescendi, Modulationen der Bilder.







## PREISTRÄGERIN FÜR HANDZEICHNUNG 1996

### Regis Baumans

geb. 1969 in Brandenburg/Havel

Studienbeginn 1990

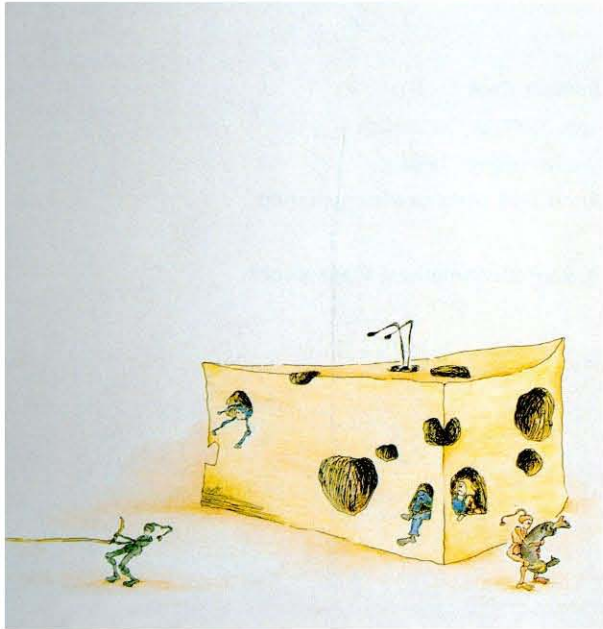
Kunst und Französisch

Das Kinderbilderbuch „Der Sonntagsausflug“ richtet sich an Kinder zwischen 5 und 9 Jahren. Die Filzschreiber-Zeichnungen (29.5 × 29.5 cm) sind mit Farbstiften koloriert und verteilen sich auf 34 Seiten. Die Protagonisten Jojo und der Schmetterling besuchen die Sonne, um für gutes Wetter zu sorgen, darauf die Tiere im Zoo und schließlich das Schlaraffenland, welches aber sogleich seine Tücken zeigt. Das Buch zielt somit auf die Phantasie und das Komische ab. Ausschließlich im Bild entwickeln sich eigenständige, kleine Geschichten in der Geschichte.



Kinderbilderbuch, Handzeichnung





PREISTRÄGERIN FÜR DRUCKGRAFIK 1996

**Barbara Croé**

geb. 1941 in Osnabrück

Studienbeginn 1991

Kunst und Literaturwissenschaften

Ankauf für Sammlung Piepenbrock



**FADENSONNEN**

über der grauschwarzen Ödnis.

Ein baum-

hoher Gedanke

greift sich den Lichtton: es sind

noch Lieder zu singen jenseits

der Menschen.

Gedicht aus dem Künstlerbuch  
"FADENSONNEN", Lithographie





DIE KUNST ERWEITERN?  
NEIN.  
SONDERN GEH MIT DER KUNST  
IN DEINE ALLEREIGENSTE ENGE.  
UND SETZE DICH FREI.

Zitat: Paul Celan

PREISTRÄGERINNEN FÜR SPIEL|BÜHNE 1999

**Anja Michalski**

geb. 1968 in Nürtingen

Studienbeginn 1992

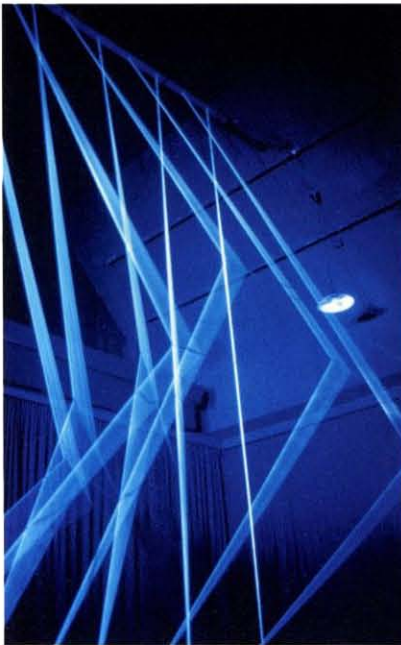
Kunst und Englisch

**Claudia Romans**

geb. 1970 in Eschweiler

Studienbeginn 1990

Kunst und Literaturwissenschaften



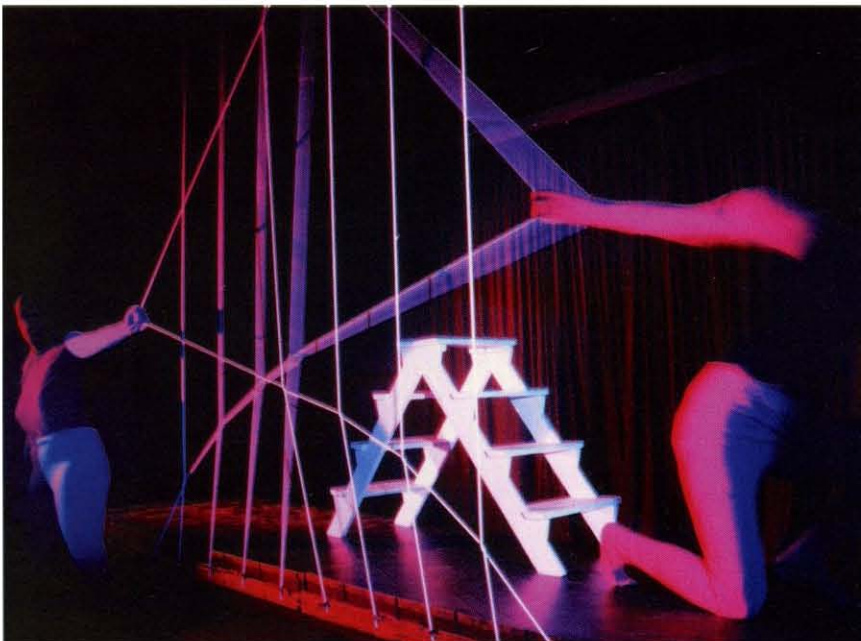
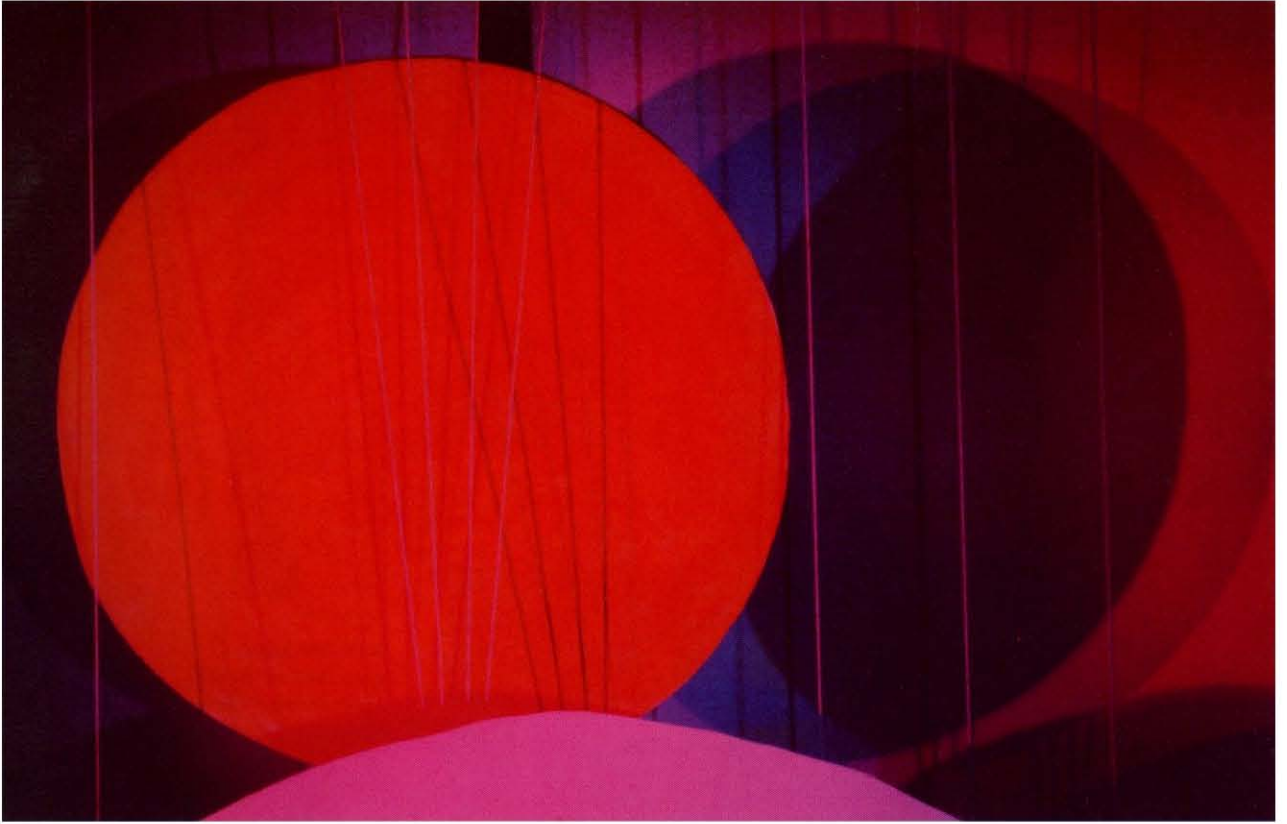
**„Gummiwelten, experimentelles Materialtheater“**

Die Grundbühne unseres Stückes besteht aus einer Aufspannung von parallel-vertikal angeordneten Gummischnüren, die in der Mitte des Bühnenraumes eine Wand bildet.

In den insgesamt vier Szenen des Stückes wird diese Grundbühne durch variierende Elemente ergänzt und bewegt.

Durch die Elemente Musik, Licht, Farbe, Form und Bewegung wird eine Beziehung hergestellt zwischen Raum, Figur und Gummischnur.

Der Schwerpunkt der 1. Szene liegt auf dem Spiel mit bewegten Farbformen. In der 2. Szene dominiert das Zusammenspiel von unterschiedlichen Formen, gebildet durch das statische Element einer Schenkelleiter und den bewegten Körper- und Gummischnurformen. Das Schaffen von Räumen bestimmt das Wesen der 3. und 4. Szene.



DIE NOMINIERTEN 1996



BILDHAUEREI

**Martina Arnold**

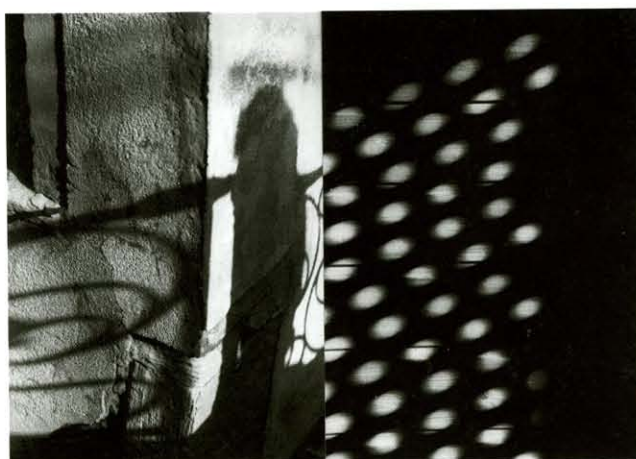
geb. 1963  
in Freiburg i.Br.  
Studienbeginn 1991  
Kunst und Deutsch



MALEREI

**Ralf Bornstedt**

geb. 1967 in Itzehohe  
Studienbeginn 1990  
Kunst und Soziologie

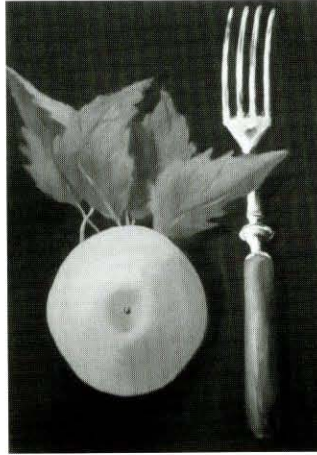


FOTOGRAFIE

**Birte Bruns**

geb. 1971 in  
Georgsmarienhütte  
Studienbeginn 1991  
Kunst und Französisch





MALEREI

**Kornelia Heinrich**  
geb. 1963 in  
Bad Langensalza  
Studienbeginn 1990  
Kunst und Literatur-  
wissenschaften



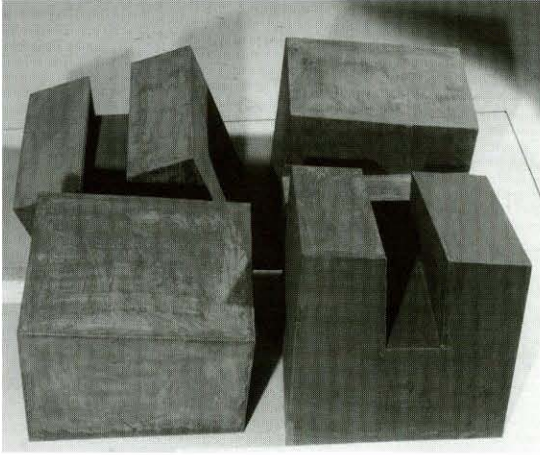
MALEREI

**Andrea Holt**  
geb. 1970  
in Rhede/Ems  
Studienbeginn 1992  
Kunst und  
Französisch



FOTOGRAFIE

**Katharina Hülbusch**  
geb. 1969 in Rehren  
Studienbeginn 1989  
Kunst, Pädagogik und  
Sachunterricht Textil



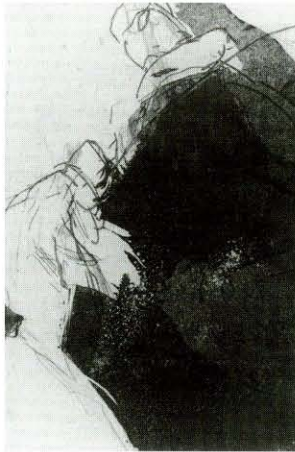
BILDHAUEREI

**Rudolf Kaiser**

geb. 1955 in Hannover

Studienbeginn 1989

Kunst und Philosophie



DRUCKGRAFIK

**Julia Koziolk**

geb. 1974 in Friesoythe

Studienbeginn 1993

Kunst und Deutsch



FOTOGRAFIE

**Sandra Meyer**

geb. 1971 in Rahden

Studienbeginn 1991

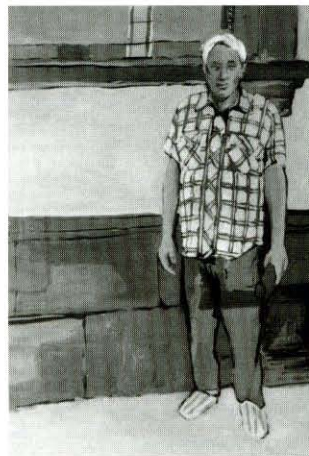
Kunst und Deutsch



MALEREI

**Theo Neier-Leickel**

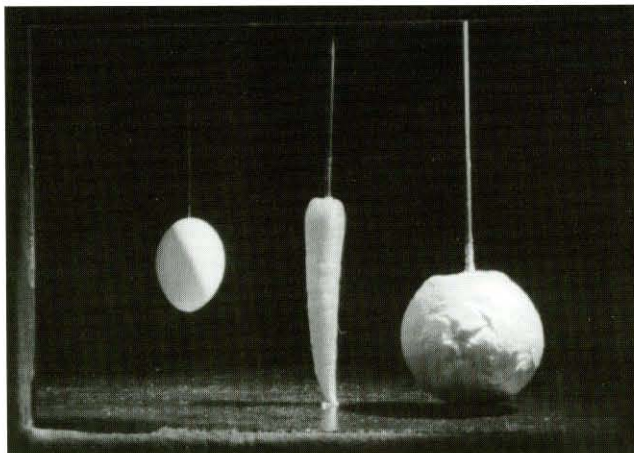
geb. 1961 in Bevergern  
Studienbeginn 1990  
Kunst und Erziehungs-  
wissenschaften



MALEREI

**Andreas Puls**

geb. 1964  
in Osnabrück  
Studienbeginn 1991  
Kunst und Literatur-  
wissenschaften



SPIEL|BÜHNE

**Claudia Engel**

geb. 1973 in Freiburg  
Studienbeginn 1993  
Kunst und Deutsch

**Astrid Göpfrich**

geb. 1968 in Waldshut-Tiengen  
Studienbeginn 1993  
Kunst und Literaturwissenschaften

**Iris Otting**

geb. 1970 in Thuine  
Studienbeginn 1991  
Kunst und Deutsch



COMPUTERGRAFIK

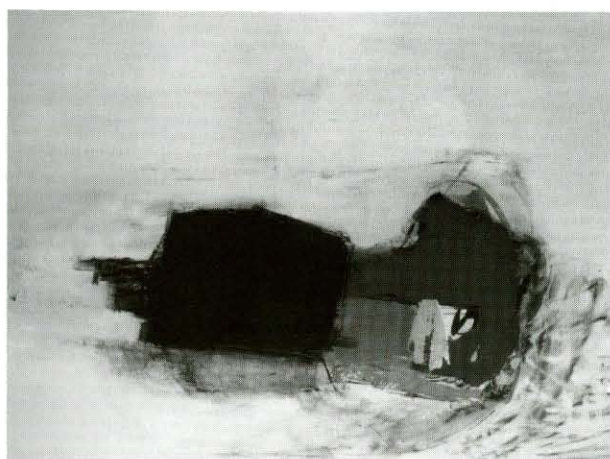
**Helmut Renneke**

geb. 1963

in Schloß-Neuhaus

Studienbeginn 1989

Kunst und Literatur-  
wissenschaften



MALEREI

**Karin Ripken**

geb. 1956 in Rheine

Studienbeginn 1989

Kunst und Literatur-  
wissenschaften



MALEREI

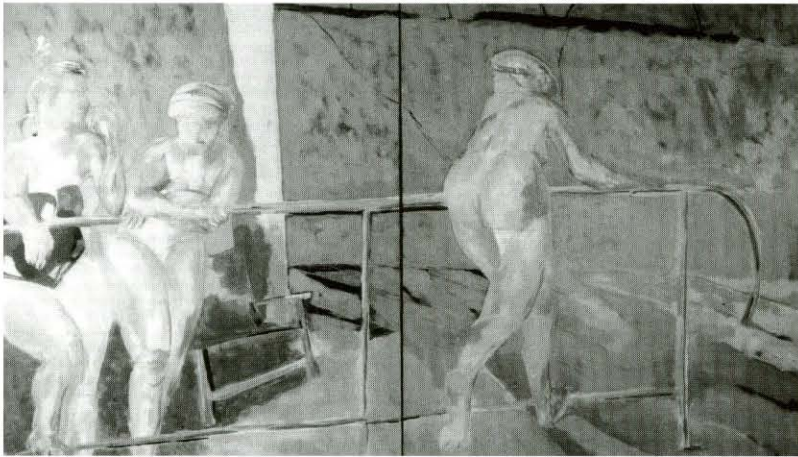
**Carola Rümper**

geb. 1967

in Bremerhaven

Studienbeginn 1992

Kunst und Literatur-  
wissenschaften



MALEREI

**Bernd Rüssel**

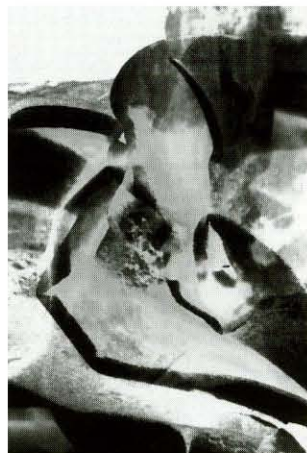
geb. 1965 in Korbach  
Studienbeginn 1991  
Kunst und Geschichte



BILDHAUEREI

**Günter Schlömann**

geb. 1930  
in Borgholzhausen  
Studienbeginn 1990  
Kunst und Geschichte



FOTOGRAFIE

**Lisa Volkamer**

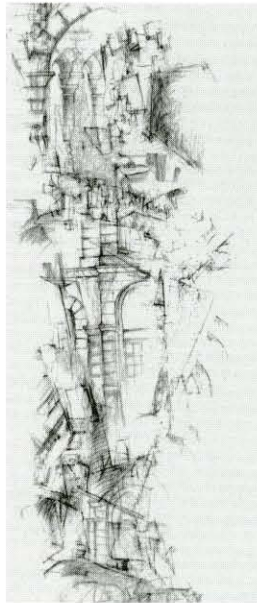
geb. 1965 in Osnabrück  
Studienbeginn 1990  
Kunst und Romanistik



FOTOGRAFIE

**Monika Von der Heide**

geb. 1961 in Bramsche  
Studienbeginn 1989  
Kunst und Erziehungs-  
wissenschaften



HANDZEICHNUNG

**Claudia Wenzel**

geb. 1972 in Northeim  
Studienbeginn 1992  
Studium Kunst und  
Germanistik



MALEREI

**Katrin Wolfarth**

geb. 1971 in Höxter  
Studienbeginn 1991  
Kunst und Literatur-  
wissenschaften



Maria-Theresia Piepenbrock  
Corinna Mund  
Theo Neier-Leickel  
Klaus Berghaus

Maria-Theresia Piepenbrock

### Verleihung des Piepenbrock-Kunst-Förderpreises 1997

Meine sehr geehrten Damen und Herren,  
es ist für mich eine große Freude, den Piepenbrock Preis für Studierende der Universität heute zum 4. Mal verleihen zu dürfen.

Hiermit erhält das Fachgebiet in der Universität darüber hinaus eine Wertschätzung, die bei der heutigen kulturellen Minimierung die Ausnahme darstellt.

Leider mangelt es in dieser Zeit an dem, was man früher „Common Sense“ nannte, am Verantwortungsgefühl des Einzelnen nicht nur für das Eigene, sondern auch für das Ganze. Und es mangelt auch, so mein Eindruck, an der Bereitschaft auch der politischen Verantwortlichen, einmal genau hinzusehen und Inventur zu machen; es mangelt am Willen zu kritischer, aber vorurteilsloser Sichtung des Bestandes, der Prüfung von Stärken und Schwächen (und beide gibt es zu hauf: vom einen zu wenig, vom anderen zuviel).

Mit klaren Perspektiven, befreit vom Ballast unserer Bürokratie könnten wir wieder unbeschwerter und mit aufgekremelten Ärmeln neu ans Werk gehen, an die Arbeit. So sollte doch bei der offenbar zunehmenden Bedeutung der Kultur für eine moderne Industriegesellschaft die Frage gestellt werden, ob das bisherige kulturpolitische Instrumentarium eigentlich noch den an der Kunst und Kultur gerichteten Erwartungen entspricht, oder ob wir nicht die Kulturförderung und vielleicht sogar die Kulturpolitik insgesamt grundsätzlich neu überdenken müssen.

Doch wie notwendig strukturelle Überlegungen in der Kulturpolitik sein mögen: Immer noch geht es nur um das Geld.

Der Staat, der sich als Kulturstaat versteht, hat zweierlei zu tun: Er hat für die Freiheit zu sorgen und für die finanziellen und gesetzlichen Rahmenbedingungen, die die Kunst zu ihrer Entfaltung gebraucht.

Wie immer die Entwicklung der öffentlichen Haushalte sein wird, es besteht kein Zweifel, daß die Bedeutung des privaten Kulturrengagements wachsen wird und muß.

Das private Engagement für die kulturelle Entwicklung unseres Landes ist bürgerliche Mitverantwortung für das kulturelle Leben.

Aber man soll nicht nur vom Geld reden. Die Wirkung des privaten Engagements reicht weiter: Initiative, Beispiel, Experiment, Flexibilität, Ideen und neue Wege, auch Mahnung, das ist der Beitrag privater Kunst- und Kulturförderung.

So appelliere ich an die alten preußischen Tugenden. Wir brauchen Ausdauer, Disziplin, Tatkraft und Mut. Dieses wünsche ich Ihnen, liebe Studierende, für Ihren zukünftigen Lebensweg.

Danken möchte in den Lehrenden des Fachgebietes für ihre guten Vorbereitungen, sowie meinen Mitjuroren, dem Präsidenten der Universität, Herrn Prof. Künzel, Frau Ursula Bode, Herrn Dr. Küster und Herrn Prof. Winner.

Nun möchte ich die Preisträgerinnen und Preisträger bekanntgeben und sie sehr herzlich beglückwünschen.

### Preisträgerinnen und Preisträger 1997

#### Spiel|Bühne

Klaus Berghaus

#### Fotografie

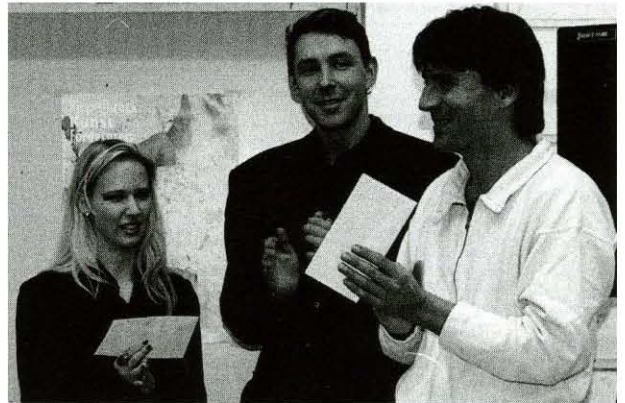
Katharina Hülbusch

#### Malerei

Corinna Mund

#### Druckgrafik

Theo Neier-Leickel



Corinna Mund  
Klaus Berghaus  
Theo Neier-Leickel



## PREISTRÄGER FÜR SPIEL|BÜHNE 1997

### Klaus Berghaus

geb. 1966

in Schöppingen

Studienbeginn 1992

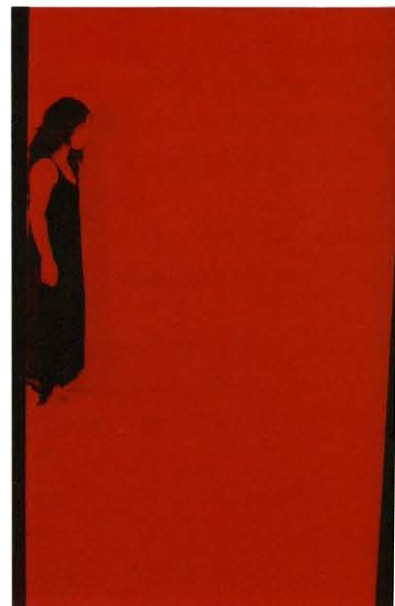
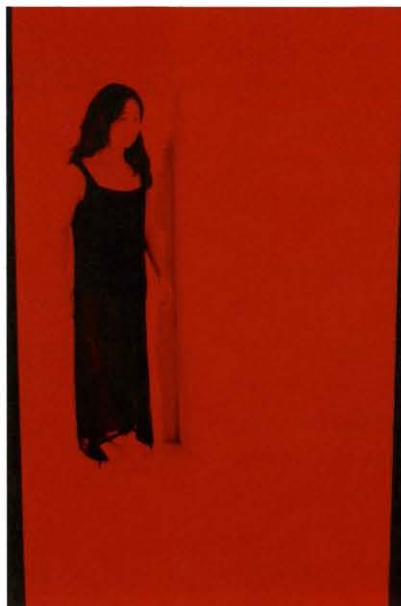
Kunst und Erziehungs-  
wissenschaften



### Das Stück „Raum im Raum“

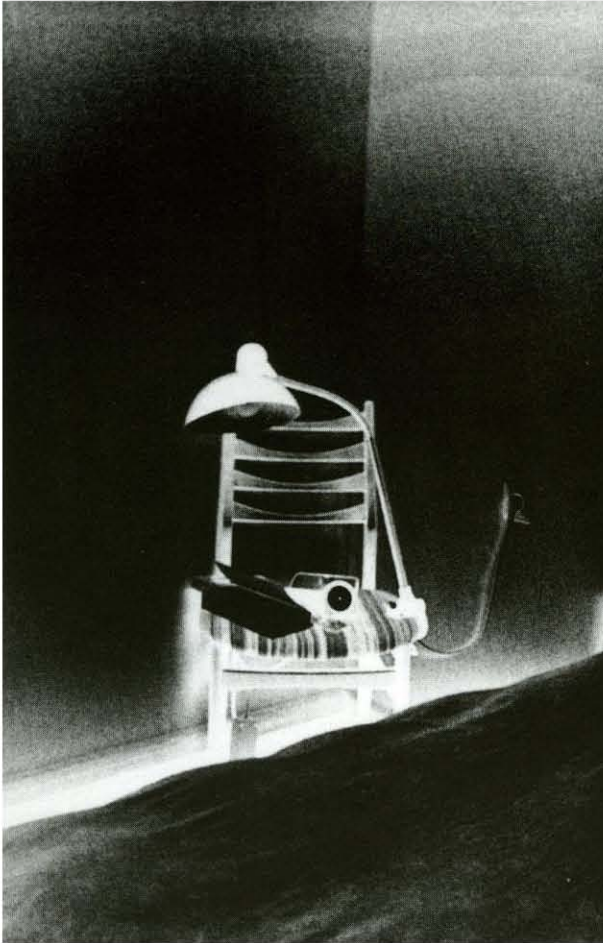
Ein Bühnenbild und Theaterstück zugleich. Ausgangspunkt bilden 6 Stellwände, die sich in einer Szenenabfolge immer wieder eigendynamisch zu einem neuen Raum zusammensetzen.

In diesem labyrinthartigen Raum agieren die beiden handelnden Figuren anfänglich noch selbstbestimmt, werden dann aber immer mehr in den Bann der Räume gezogen. Sie finden keinen Zugang zueinander und geraten immer mehr in einen „traumhaften“ Zustand.





PREISTRÄGERIN FÜR FOTOGRAFIE 1997



Triptichon »Traum-Ehe-Bett«

**Katharina Hüllbusch**

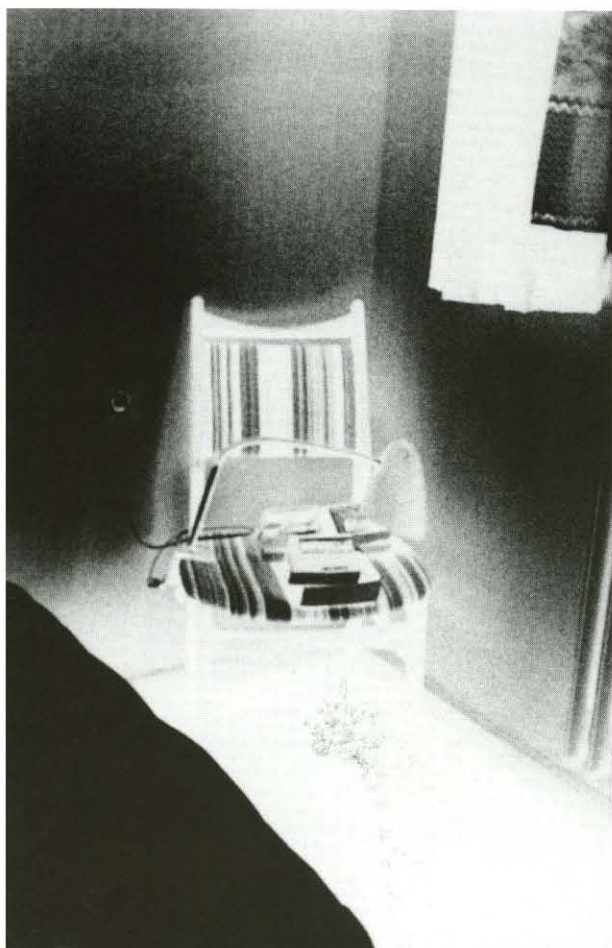
geb. 1969 in Rehren

Studienbeginn 1989

Kunst und Sachunterricht/Textil

Interieur, Raumschnitte, alltägliche (?) Ansichten von Wohnecken werden dem gewöhnlichen Blick des Betrachters – erwartet wird eine Realität, die unmittelbar zugänglich gemacht ist - durch fototechnische Verfahren entzogen. Die Kamera, das 'Instrument des schnellen Sehens' (A. Langdon Coburn), dient 'lediglich' der Produktion des Ausgangsmaterials (Negativmaterial) für die Umsetzung der in meinem Kopf konstruierten Bilder. Mein Anliegen ist es, neue – träumerische, (vielleicht für den einen oder anderen eher traumatische, da schwarz-weiß und oft sehr dunkel gehalten), irritierende und erfundene, aber aus 'realen' Fotografien/Material geschaffene Bilder zu erstellen. Die Fotografien erhalten 'Eigenartigkeiten', es entstehen neue Bilder, neue Ebenen der Weltsicht durch die Interpretation und Veränderung der Gegenstände, der Umwelt – in der Regel durch fototechnische Verfahren.





4 Bilder »Daheim«

PREISTRÄGERIN FÜR MALEREI 1997



o.T., Mischtechnik auf Leinwand, 150 × 230 cm

**Corinna Mund**

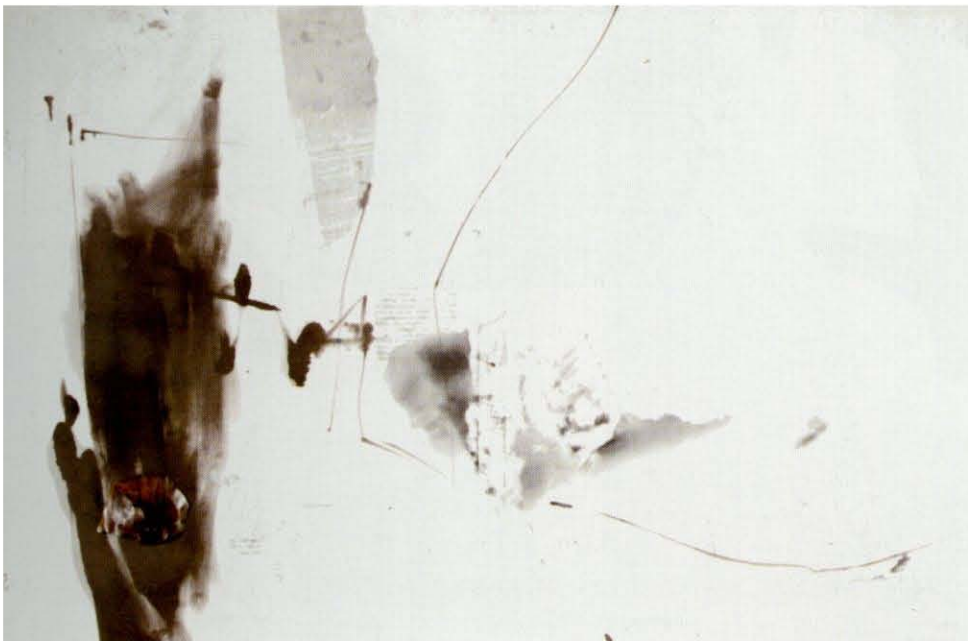
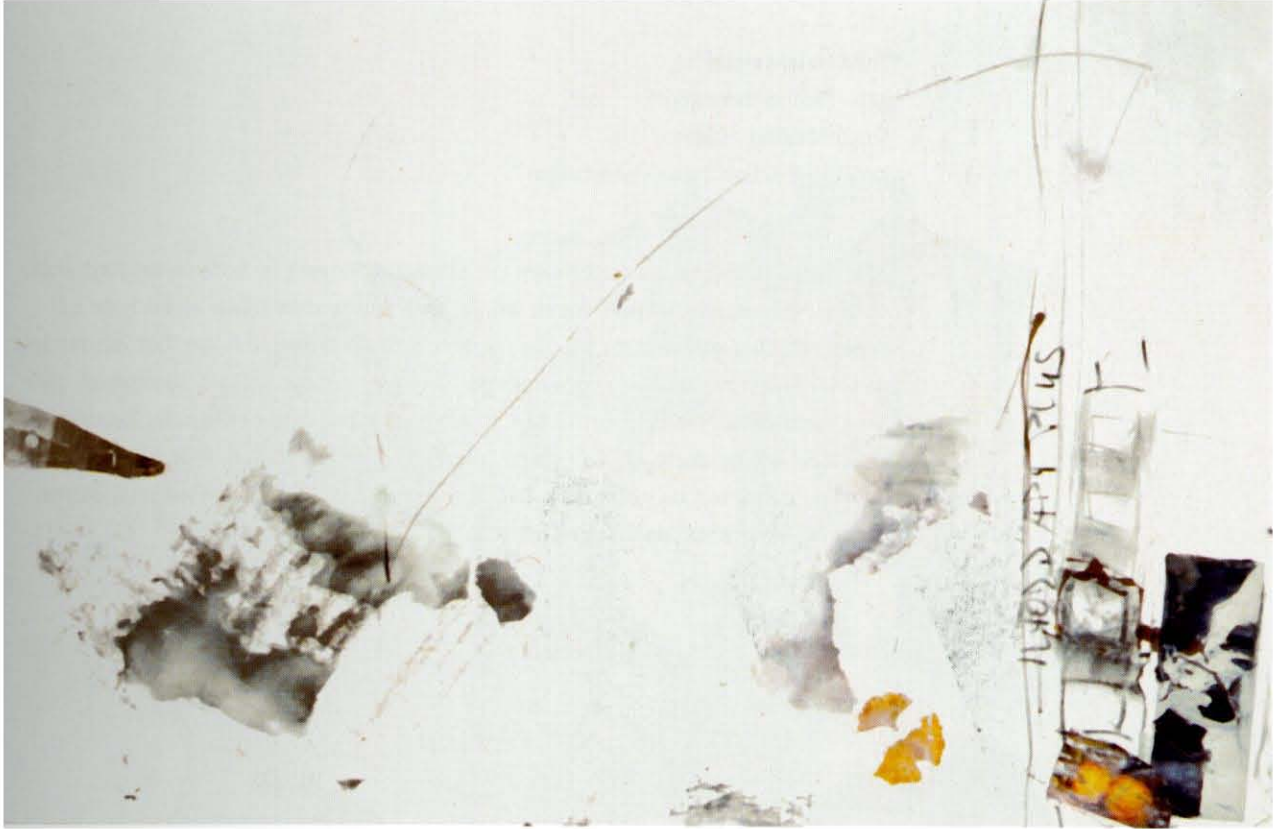
geb. 1970 in Hannover

Studienbeginn 1992

Kunst und Literaturwissenschaften

Meine sich in Kaskaden von Bildfindungen entladende Arbeiten sind von vielen verschiedenen Spuren, Gesten und Zeichen durchzogen. Aus dem Duktus von Linien, induktiven Verläufen entstehen in den Bildern Spuren isoliert wahrnehmbarer Markierungen, so als hätten sie sich aus der Fragmentation der Linie wie von selbst gebildet; sie sind weder eindeutig semantisch, noch haben sie auch nur den Charakter eines Zeichens: flüchtige ideographische Notationen - das prismatische Bild der Linie.

Neben dem Ineinandergreifen von graphischer Gestik und malerischer Textur spielen Collage-Elemente in Form von Satz- bzw. Wortfetzen eine bedeutende Rolle: der Wunsch, die Materie zu verstehen, Malen als Konstruktion von Wirklichkeit. Dabei wird die Materie auf die Folter gespannt, zerrissen und vernichtet, sie, die zum Objekt geworden ist, das von einer höheren Wahrheit zeugen soll: Entdeckung der Materie, d.h. ihre Verwandlung zum Drehpunkt des Werkes und ihre unablösbare Verschmelzung mit dessen Sinn.



o.T., Mischtechnik auf Leinwand, 100 × 150 cm

## PREISTRÄGER FÜR DRUCKGRAFIK 1997

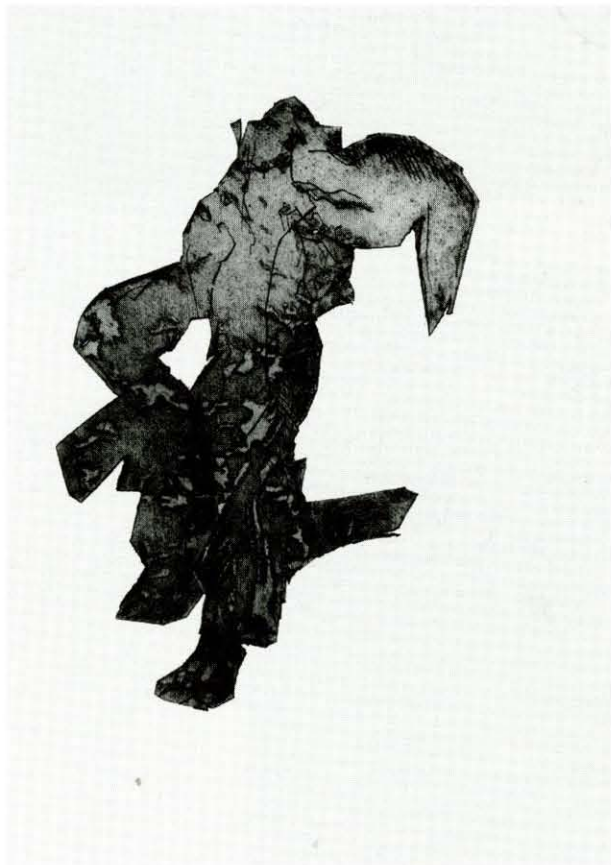
### Theo Neier-Leickel

geb. 1961 in Bevergern

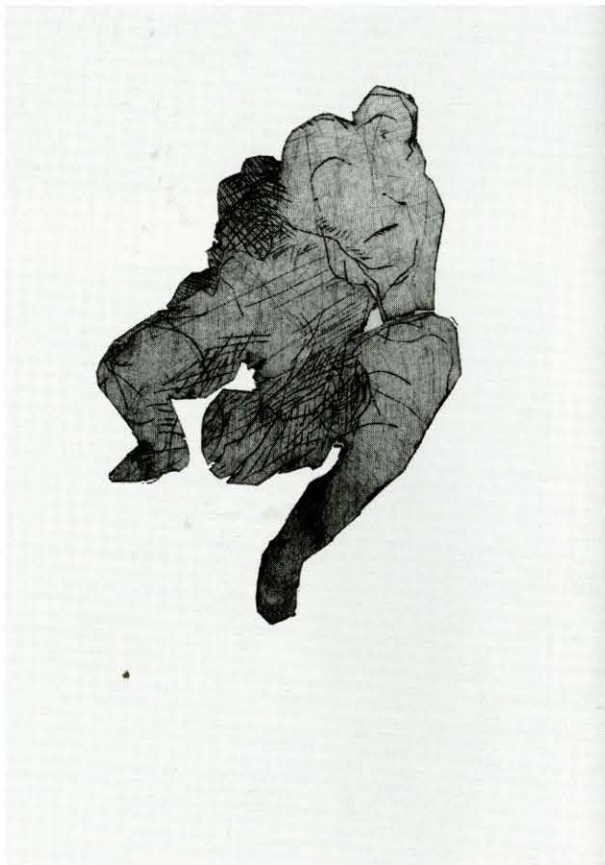
Studienbeginn 1990

Kunst und Erziehungswissenschaften

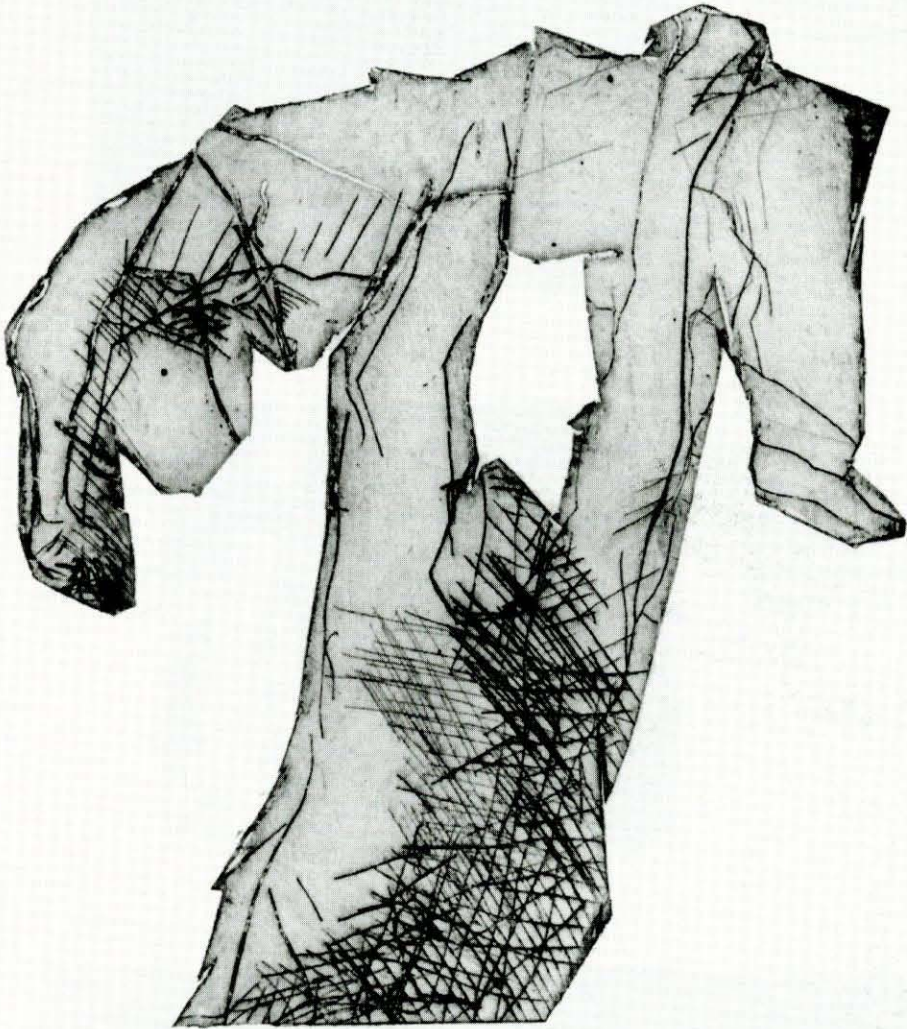
„Der Tausendfüßer ist ein Naturtalent der Gehkunst. Er geht im vollendeten Rhythmus, ohne zu wissen, wie, warum, wann, wo der eine oder andere seiner vielen Füße zu gehen hat. Und nun wird im Märchen erzählt, daß ein Frosch, d.h. ein Tier, das mit seinen vier Füßen nur mühsam vorwärts kriechen kann – er springt und überspringt, aber kann nicht gehen – daß so ein Frosch, so ein 'Geh-Idiot', dem Gehkünstler Tausendfuß die blöde, wissensdurstige Frage stellt: „Wenn du mit dem 33.Fuß einen Schritt machst, weißt du dann, was du gleichzeitig mit dem 77.Fuß machst?“ Der Tausendfuß dachte nach und konnte von da an nicht mehr gehen.“ Johannes Itten



Radierung

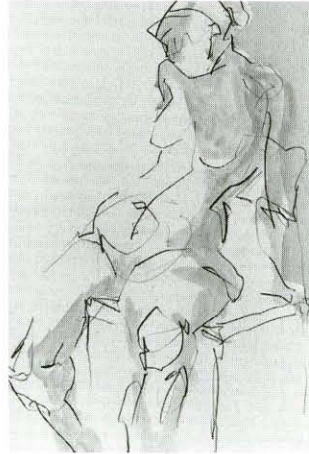


Radierung





DIE NOMINIERTEN 1997



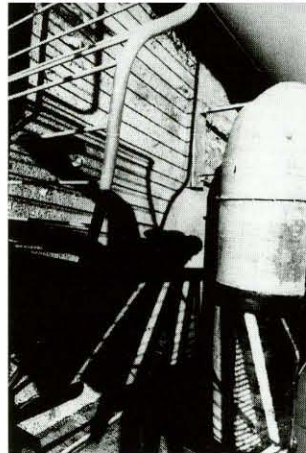
HANDZEICHNUNG

**Regis Baumans**

geb. 1969  
in Brandenburg/Havel  
Studienbeginn 1990  
Kunst und Französisch

**Ankauf für Sammlung  
Piepenbrock**

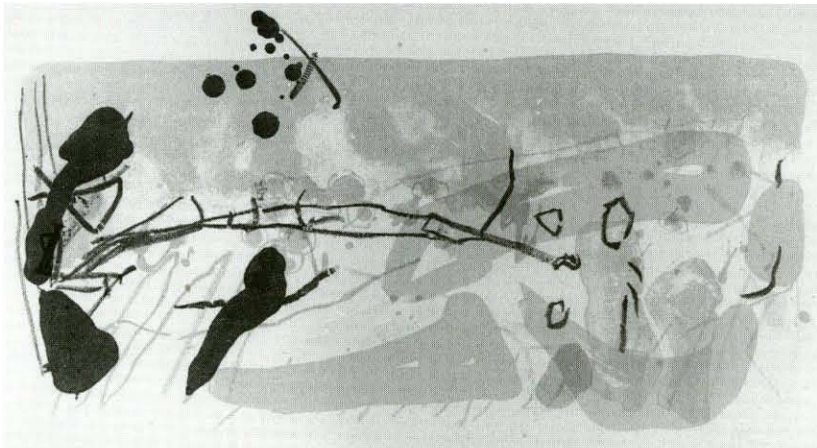
»Akt«, 12 Blätter



FOTOGRAFIE

**Birte Bruns**

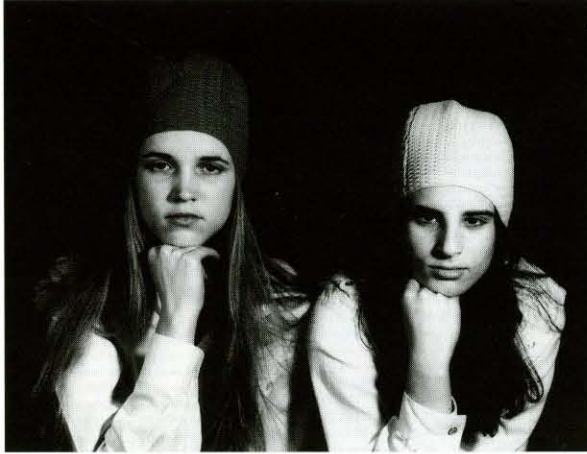
geb. 1971 in  
Georgsmarienhütte  
Studienbeginn 1991  
Kunst und Französisch



DRUCKGRAFIK

**Barbara Croé**

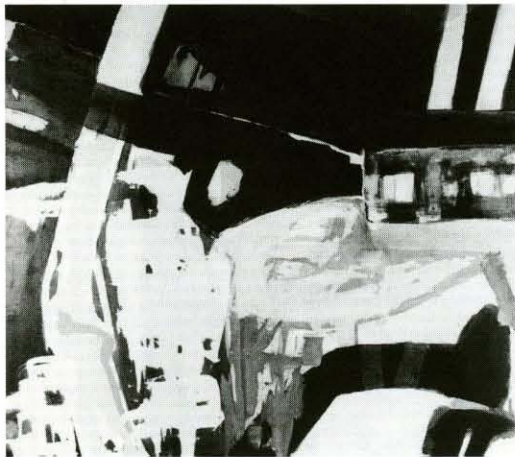
geb. 1941  
in Osnabrück  
Studienbeginn 1991  
Kunst und Literatur-  
wissenschaften



FOTOGRAFIE

**Christiane Eggemann**

geb. 1950  
in Müncheberg  
Studienbeginn 1990  
Kunst und Pädagogik



MALEREI

**Katja Gelbke**

geb. 1970  
in Grevembroich  
Studienbeginn 1991  
Kunst und Französisch



FOTOGRAFIE

**Astrid Göpfrich**

geb. 1968  
in Waldshut/Baden  
Studienbeginn 1993  
Kunst und Literatur-  
wissenschaften



SPIEL/BÜHNE

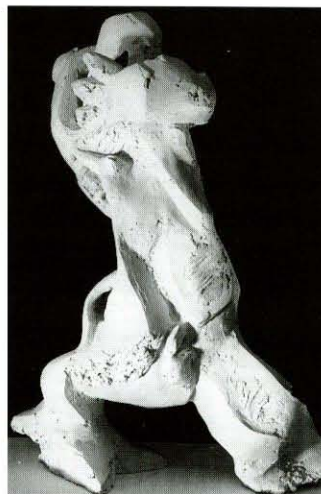
**Astrid Göpfrich**

geb. 1968

in Waldshut/Baden

Studienbeginn 1993

Kunst und Literatur-  
wissenschaften



BILDHAUEREI

**Patricia Gozalbez-Canto**

geb. 1975

in Osnabrück

Studienbeginn 1995

Kunst und Erziehungs-  
wissenschaften



BUCHGRAFIK

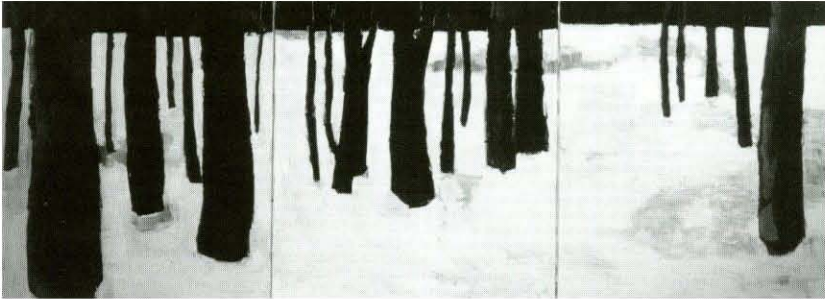
**Jens Hayen**

geb. 1972

in Oldenburg i.O.

Studienbeginn 1994

Kunst und Mathematik



MALEREI

**Kornelia Heinrich**

geb. 1963

in Bad Langensalza

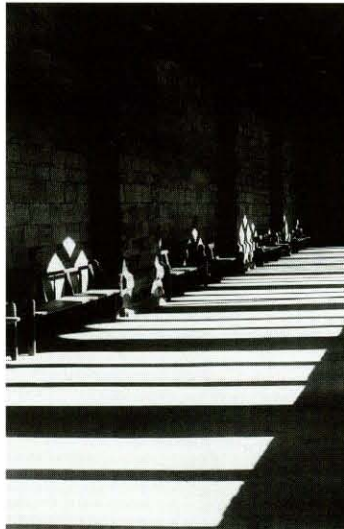
Studienbeginn 1991

Kunst und Literatur-  
wissenschaften

**Ankauf für Sammlung  
Piepenbrock**

»Bäume im Schnee«,

Öl auf Leinwand, 300 × 110 cm



FOTOGRAFIE

**Judith Hofius**

geb. 1973

in Lemgo

Studienbeginn 1994

Kunst und ev. Theologie/  
Germanistik



MALEREI

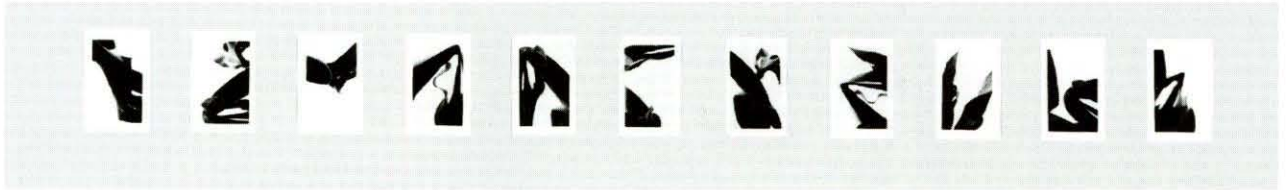
**Andrea Holt**

geb. 1970

in Rhede/Ems

Studienbeginn 1992

Kunst und Französisch

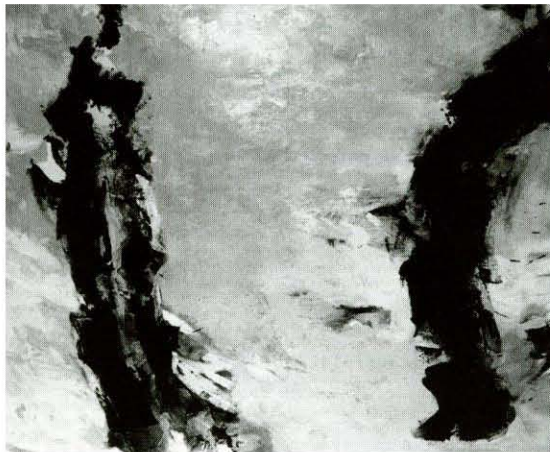


FOTOGRAFIE

**Judith Jansen**

geb. 1974  
in Lingen/Ems  
Studienbeginn 1994  
Kunst und Germanistik

**Ankauf für Sammlung  
Piepenbrock**  
o.T.



MALEREI

**Ok-Hee Jeong**

geb. 1968  
in Südkorea  
Studienbeginn 1992  
Kunst und Sozialwissen-  
schaften

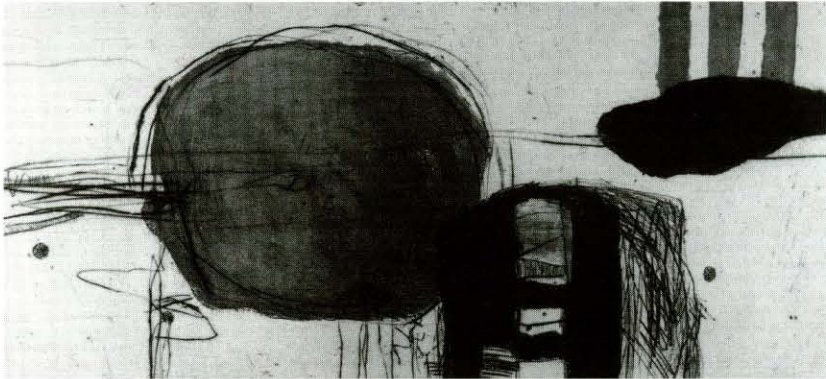
**Ankauf für Sammlung  
Piepenbrock**  
o.T., Öl auf Leinwand,  
140 × 140 cm



DRUCKGRAFIK

**Udo Klecker**

geb. 1972  
in Georgsmarienhütte  
Studienbeginn 1993  
Kunst und Englisch



DRUCKGRAFIK

**Julia Koziolk**

geb. 1974

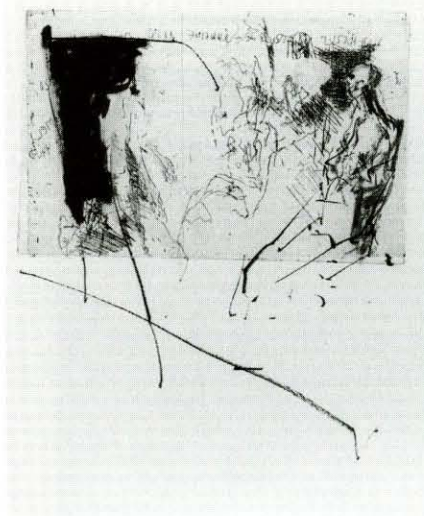
in Friesoythe

Studienbeginn 1993

Kunst und Deutsch

**Ankauf für Sammlung  
Piepenbrock**

o.T., 6 kleine Radierungen



DRUCKGRAFIK

**Corinna Mund**

geb. 1970

in Hannover

Studienbeginn 1992

Kunst und Literatur-  
wissenschaften



FOTOGRAFIE

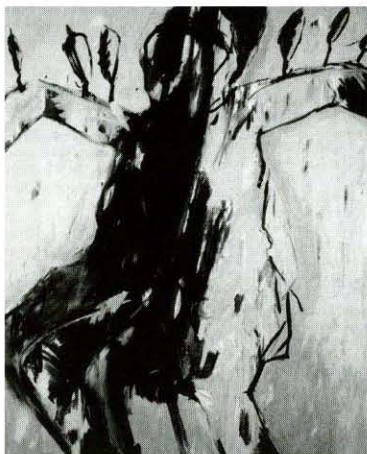
**Corinna Mund**

geb. 1970

in Hannover

Studienbeginn 1992

Kunst und Literatur-  
wissenschaften



MALEREI

**Theo Neier-Leickel**

geb. 1961  
in Bevergern  
Studienbeginn 1990  
Kunst und Erziehungs-  
wissenschaften

**Ankauf für Sammlung  
Piepenbrock**

»Schamane II«, Öl auf Leinwand,  
150 × 123 cm



MALEREI

**Andrea Oehler**

geb. 1971  
in Gronau/Westf.  
Studienbeginn 1992  
Kunst und Sport

**Ankauf für Sammlung  
Piepenbrock**

4 Arbeiten, Acryl/Ölkreide,  
150 × 123 cm



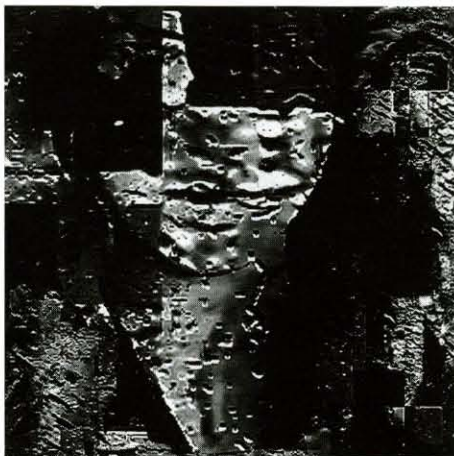
MALEREI

**Andreas Puls**

geb. 1964  
in Osnabrück  
Studienbeginn 1991  
Kunst und Literatur-  
wissenschaften

**Ankauf für Sammlung  
Piepenbrock**

»Mann mit Brille«,  
Öl auf Leinwand,  
182 × 90 cm



COMPUTERGRAFIK

**Helmut Renneke**

geb. 1963  
in Schloß-Neuhaus  
Studienbeginn 1989  
Kunst und Literatur-  
wissenschaften



MALEREI

**Carola Rümper**

geb. 1967  
in Bremerhaven  
Studienbeginn 1992  
Kunst und Literatur-  
wissenschaften

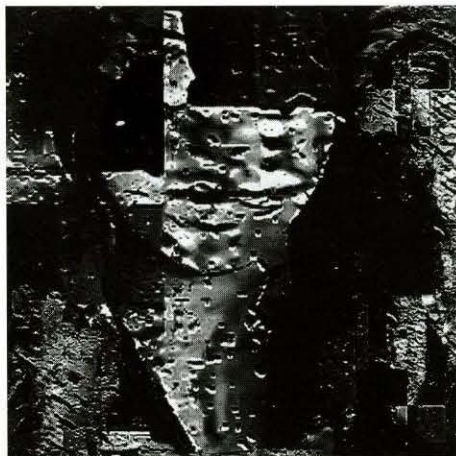


INSTALLATION

**Julia Schäfer**

geb. 1972  
in Rheinfelden  
Studienbeginn 1992  
Kunst und Deutsch





COMPUTERGRAFIK

**Helmut Renneke**

geb. 1963  
in Schloß-Neuhaus  
Studienbeginn 1989  
Kunst und Literatur-  
wissenschaften



MALEREI

**Carola Rümper**

geb. 1967  
in Bremerhaven  
Studienbeginn 1992  
Kunst und Literatur-  
wissenschaften



INSTALLATION

**Julia Schäfer**

geb. 1972  
in Rheinfelden  
Studienbeginn 1992  
Kunst und Deutsch



FOTOGRAFIE

**Julia Schawe**

geb. 1971  
in Osnabrück  
Studienbeginn 1991  
Kunst und Anglistik



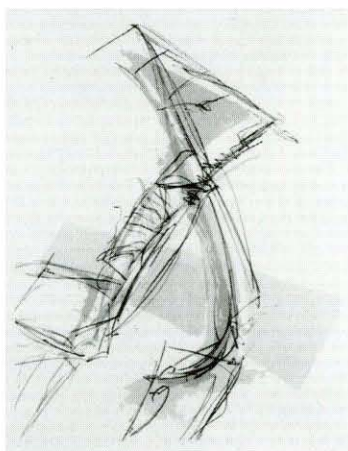
MALEREI

**Christine Schneider**

geb. 1966  
in Bramsche  
Studienbeginn 1992  
Kunst und Germanistik

**Ankauf für Sammlung  
Piepenbrock**

»Schwarz gewinnt«,  
Öl auf Leinwand,  
110 × 140 cm



DRUCKGRAFIK

**Andreas Schniederalters**

geb. 1973  
in Lingen/Ems  
Studienbeginn 1992  
Kunst und Musik



FOTOGRAFIE

**Ute Schuckmann**

geb. 1970

in Vechta

Studienbeginn 1989

Kunst und Germanistik



MALEREI

**Gabriele Waruschewski-Segschneider**

geb. 1951

in Dortmund

Studienbeginn 1993

Kunst und Philosophie/Soziologie



HANDZEICHNUNG

**Christine Vennemann**

geb. 1965

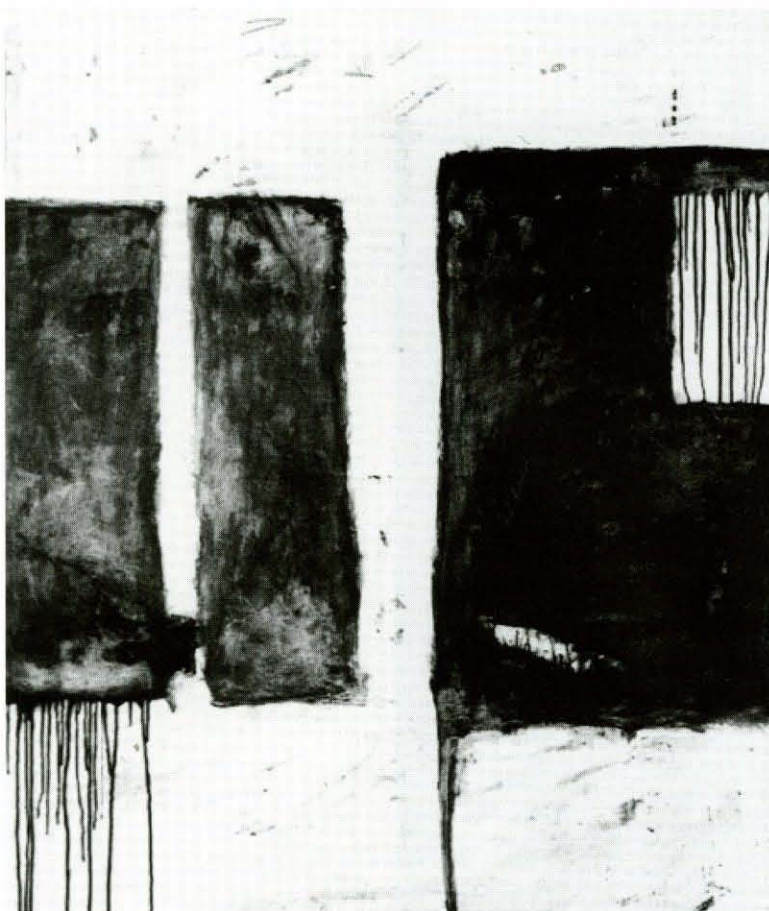
in Georgsmarienhütte

Studienbeginn 1992

Kunst und Erziehungs-  
wissenschaften

**Ankauf für Sammlung  
Piepenbrock**

o.T., 4 Graphitzzeichnungen,  
62,5 × 87 cm



MALEREI

**Katrin Wolfarth**

geb. 1971

in Höxter

Studienbeginn 1991

Kunst und Literatur-  
wissenschaften

## STUDIUM

Das Studium der Kunst|Kunstpädagogik an der Universität Osnabrück ist geprägt durch einen engen Zusammenhang von Theorie und Praxis. Der Auseinandersetzung mit den verschiedenen Möglichkeiten und Problemen künstlerischer Arbeit wird hierbei eine besondere Bedeutung zugemessen. Dieser Orientierung entspricht eine Vielzahl professionell eingerichteter Werkstätten und Ateliers, in denen die spezifischen künstlerischen Techniken und Methoden erlernt und studiert werden können.

## KÜNSTLERISCHE PRAXIS

Den Schwerpunkt des Faches bildet die künstlerische Praxis. Die hierbei gewonnenen Erfahrungen sind von grundlegender Bedeutung. Sie sind unverzichtbar für den Weg in eine künstlerische Fragestellung und für die Motivation. Die in eigener Praxis erreichten Einsichten können für Betrachtung, Analyse und Interpretation von Kunstwerken aus den verschiedenen Epochen genutzt werden. Sie helfen, das Künstlerische der Werke zu erfassen. Kunst machen und über Kunst reden wird als ein Prozeß erfahren. Entscheidend ist, daß es in diesem Prozeß immer wieder Überraschungsmomente gibt. Das Ziel bildet sich erst im Laufe der jeweiligen Auseinandersetzung. Ausschlaggebend sind Neugier, Engagement und Intensität.

## LEHRE

Durch vielfältige Veranstaltungsformen wird der Prozeß künstlerischer Erfahrungen angeregt. Die Grundlehre mit anleitenden Arbeitsprozessen führt die Studierenden in den unterschiedlichen Praxisbereichen zur individuellen Arbeit.

In Zeichenveranstaltungen setzt sich der Studierende mit einem Thema auseinander. Einzelkorrekturen, aber auch die gemeinsamen vergleichenden Besprechungen geben hier Anstöße.

Zur Vertiefung des Themas und zur Anregung tritt die Betrachtung von Beispielen aus der Kunstgeschichte hinzu.

Die individuelle Atelier-, Werkstatt- und Laborarbeit wird begleitet durch Einzelkorrekturen, aber auch Korrekturveranstaltungen. Gemeinsam werden Arbeitsreihen einzelner Studierender besprochen. Die Fragestellungen werden erweitert durch die Auseinandersetzung mit aktueller oder historischer Kunst.

## THEORIE

Die theoretischen Veranstaltungen zur Kunstbetrachtung, zur Kunsttheorie und Kunstgeschichte werden auf die einzelnen Praxisbereiche bezogen. Die Veranstaltungen des Fachgebietes Kunstgeschichte können von den Studierenden ebenfalls besucht werden. Die durch die Praxis und Reflexion gewonnenen künstlerischen Erkenntnisse werden durch die Fachdidaktik auf die schulischen und außerschulischen Berufsfelder bezogen.

## EXKURSIONEN

Es werden regelmäßig Exkursionen zu Ausstellungen im In- und Ausland durchgeführt. Mehrtägige Exkursionen führen zu einer intensiven Auseinandersetzung in Theorie und Praxis in Kunstzentren wie Paris, London, New York, Venedig, Florenz, Berlin. Diese dienen dem Erlebnis vor dem Original. Dies wird durch Betrachten, Analysieren und Skizzieren vertieft.

## FÄCHER

Kunst|Kunstpädagogik wird immer mit einem weiteren Fach studiert. Für Lehramts- und Magisterstudiengänge bietet die Universität Osnabrück aufgrund ihrer Fächervielfalt und der räumlichen Nähe zu anderen Fachgebieten eine besondere Chance, diese Bedingungen in der vorgesehenen Studienzeit zu erfüllen.

## AUFNAHME

Die Voraussetzung für ein Studium der Kunst|Kunstpädagogik ist die Vorlage einer Mappe mit eigenen künstlerischen Arbeitsproben und eine Aufnahmeprüfung. Die Aufnahme erfolgt jeweils zum Wintersemester, Bewerbungsschluß ist der 1. Juni des Jahres.

## LEHRAMT|MAGISTER

Das Studium endet mit einem berufsqualifizierenden Abschluß. In den Lehramtsstudiengängen für Grund- und Hauptschule, Realschule und Gymnasium mit dem 1. Staatsexamen, im Magisterstudium mit einem Magisterabschluß. Das Magisterstudium zielt auf außerschulische kunst|kunstpädagogische und künstlerische Arbeitsfelder wie Jugendkunstschulen, Volkshochschulen, Museen, Galerien, Verlage, Redaktionen, Medienagenturen und klinische Einrichtungen.

## STUDIENBERATUNG

Das Fachgebiet Kunst|Kunstpädagogik veranstaltet regelmäßig Informationstage über ihr Studienangebot. In der eigenen »Galerie im Fenster« und im Haus sind ständig Ausstellungen studentischer Arbeitsergebnisse präsentiert.

Aktuelle Informationen finden sie auf der Homepage des Fachgebietes Kunst|Kunstpädagogik [[www.uni-osnabrueck.kunst.de](http://www.uni-osnabrueck.kunst.de)].

Besucher sind immer willkommen. Führungen durch die Ateliers und Werkstätten nach Voranmeldung. Studieninteressierte können sich jederzeit zu einem Beratungsgespräch [auch mit Mappenberatung] anmelden.

## ANMELDUNG

Universität Osnabrück  
Kunst|Kunstpädagogik  
Seminarstraße 33  
49069 Osnabrück  
T [0541] 969 4225  
F [0541] 969 4887

## KÜNSTLERISCHER BEREICH

Handzeichnung, Malerei, Bildhauerei, Druckgrafik,  
Kommunikationsgestaltung, Fotografie|Film, Spiel|Bühne

## FACHBEZUGSWISSENSCHAFTLICHER BEREICH

Kunstwissenschaft, Medienwissenschaft

## KUNSTWISSENSCHAFTLICHER BEREICH

Kunsttheorien und Künstlertheorien,  
Kunstgeschichte und Geschichte der visuellen Medien

## FACHDIDAKTISCHER BEREICH

Gymnasium, Realschule, Grund- und Hauptschule  
Didaktik außerschulischer Berufsfelder

## WERKSTÄTTEN|STUDIOS|ATELIERS|LABORE

Malerei, Bildhauerei, Handzeichnung, Spiel|Bühne, Radierung,  
Lithografie, Hochdruck, Siebdruck, Buchdruck, Buchbinderei,  
Papierwerkstatt, Typografie, PC-Labor, Fotografie, Fotostudio  
Tischlerei, Materialstelle

## GRAFISCHE SAMMLUNG

Sammlung von Originalgrafiken  
vom 15. Jhdt. bis zur Gegenwart

## LEHRENDE

Prof.a.D. Dr. Hartmut Girke  
Prof. Rainer Hagl  
Prof.in Elke Hergert  
Prof. Rainer Mordmüller  
Akad.Rat Thomas Rohrmann MA  
Prof.em Klaus Sliwka  
Prof. Peter Steineke  
Prof. Claude Wunschik

## LEHRBEAUFTRAGTE

Christian Besuden  
Dr. Lothar Kräussl

## TECHNISCHE UND WISSENSCHAFTLICHE MITARBEITER

Friederike von Behren  
Katharina Hülbusch  
Günter Bei der Kellen  
Friedrich Reincke  
Lisa Volkamer

## SEKRETARIAT

Ursula Trentmann

## MATERIALSTELLE

Iris Otting

