

# TEXTE

3

Januar 1999

**Roland R. Richter**

*Reden · Vorträge · Aufsätze · Briefe 1928-1998*

# Notate

---

**Roland R. Richter**

# **Notate**

**Reden · Vorträge · Aufsätze · Briefe**

**1988–1998**

---

## Inhalt

Vorwort	4
PERSONA NON GRATA – Gedanken eines Studien- und Malerfreundes zur Leipziger Werkschau von Sieghard Pohl	6
Zur Eröffnung der Ausstellung Malerei und Grafik von Werner Seger	9
<i>Notate</i>	
Gräßlicher Hang	12
Drahtseilakt	12
Das Unvollkommene	12
Stichpunkte zu meinen Ü-Bildern (Übermalungen)	13
Qualität – ein Fremdwort?	14
Der feine Unterschied	16
Guter Unterricht	17
Auffallen um jeden Preis?	18
Strategische Überlegungen für künstlerische Ausbildung/Lehre	19
Statement zum Georg-Tappert-Preis	20
NFL – Oder das Ende der flächendeckenden Beuys-Landschaft	21
Aus einem Brief an die Redaktion KUNST+UNTERRICHT	26
KÜNSTLERISCHE PRAXIS am Institut für Kunstpädagogik der Universität Leipzig	27
Zur „Neugründung“ des Instituts für Kunstpädagogik der Universität Leipzig	34
Rede zur Ausstellung im Kloster Mildenerfurth zum 50. Geburtstag von Volkmar Kühn	39
<i>Notate</i>	
Zur Plastik von Volkmar Kühn	41
Zur Eröffnung der Ausstellung Malerei von Peter Mai	42
Rede zur Eröffnung der Ausstellung „Signalstation“ von Wolfgang Petrovsky	44
<i>Notate</i>	
Meine „Maximen“	48
Zu meinen „Erdarbeiten“ INTERRADISIENA	50
Zum Autor	51

---

## Vorwort

In diesem Band sind Notate von Roland R. Richter zusammengestellt, die in den letzten zehn Jahren entstanden sind: Niederschriften und Vortragsmanuskripte zu verschiedenen Aspekten der Theorie, Praxis und Lehre der bildenden Kunst, auf gedankliche Reflexion von Kunstpraxis zielende und damit über den eigentlichen Anlaß hinausgehende Reden zu Ausstellungseröffnungen von Künstlerfreunden, Texte zur Eigenart der Kunst und Kunstvermittlung sowie energisch vorgebrachte und doch ausschließlich auf Sachargumenten beruhende Einmischungen in den kunstpädagogischen Diskurs.

Roland R. Richter war mit kurzer Unterbrechung seit 1952 – nach dem Studium zunächst als Assistent, später als Dozent, zuletzt seit 1993 als Leiter der Abteilung Künstlerische Praxis – Angehöriger des Instituts für Kunstpädagogik der Universität Leipzig, des ehemaligen Fachbereichs Kunsterziehung. Diese Sammlung von Notaren erscheint anlässlich seines 65. Geburtstages.

Unabhängig von seinem äußeren Entstehungsanlaß liegt hier ein Band von eigenständigem Wert vor: Er dürfte genau denen Gewinn bringen, die selbst als Vermittler von Kunst immer wieder Theorie und Praxis in Einklang zu bringen bzw. zu halten haben. Denn hier äußert sich ein Fachkollege, der sein Wirken als Kunstpädagoge stets durch seine künstlerische und kunsttheoretische Tätigkeit zu fundieren und zu erweitern weiß und sich umgekehrt in seinem Wirken als Künstler durchaus in Übereinstimmung mit seiner kunstpädagogischen und kunsttheoretischen Tätigkeit befindet. Und das ist bekanntlich bei weitem keine Selbstverständlichkeit, sondern eine eher seltene Kompetenzbündelung.

Roland R. Richters Notate verstehen sich keinesfalls als Resultat einer interpretationsbedürftigen Künstler-Theorie in untrennbarem Zusammenhang mit dem Konzept seiner eigenen künstlerischen Ausdrucks- und Gestaltungsweise, die sich seit etwa 1986/87 insbesondere an den Möglichkeiten der informellen Kunst im Spannungsfeld von Absicht und Zufall bewegt und auch fotografische und filmische bzw. multimediale Mittel zur künstlerischen Suche und Sicherung von Spuren der Wirklichkeit – ganz im Sinne eines transklassischen, erweiterten Naturstudiums – einschließt.

Vielmehr sind sie das Ergebnis fortgesetzter theoretischer Bemühungen, die die ganz individuellen Kunsterfahrungen übersteigen wiewohl diese als immerwährendes Korrektiv wirken mögen.

Um 1975 nahm Richter seine Studien zu einem der zündendsten Probleme in der Auseinandersetzung gerade mit zeitgenössischer Kunst auf: Studien zur Problematik der künstlerischen Qualität. Während andere Fachkollegen dieser Frage eher aus

---

dem Wege gehen, stellt er sie vor weitgespanntem philosophisch-ästhetischen Hintergrund mit bohrender Logik immer aufs neue. Und er gibt auch Antworten wenngleich keine starren. Er macht offene, wenn auch nicht so ohne weiteres von der Hand zu weisende Angebote auf der Suche nach einem Grundkonsens, um künstlerische Qualität unter den komplizierten Bedingungen heutiger Kunstprozesse nicht als Fremdwort erscheinen zu lassen. In Verbindung damit macht Richter auch keinen Bogen um die Frage nach der Qualität von künstlerischer Lehre, und er entwickelt Vorschläge, nach welchen Kriterien Unterricht als gut bzw. kunstgemäß einzuschätzen ist.

Bleibt zu wünschen, daß vor allem diejenigen von Richters im Verlaufe von Jahrzehnten gereiften Einsichten und Ansichten profitieren, die erst am Beginn des Weges zur Kunstvermittlung stehen ein Weg, der sich allemal als schwierige Gratwanderung erweisen wird und der stetigen Versicherung bedarf.

*Prof. Dr. Frank Schulz  
Direktor des Instituts für Kunstpädagogik  
der Universität Leipzig*

---

## PERSONA NON GRATA

**Gedanken eines Studien- und Malerfreundes  
zur Leipziger Werkschau von SIEGHARD POHL  
(05.10.1991)**

Über die bewegte Vita des Sieghard Pohl als regimekritischer Geist weiß man inzwischen aus allerlei Medien so viel, daß hier darüber nicht explizit gehandelt werden muß. Auch hat er es nicht nötig, hier von mir eine weitere Würdigung als Künstler zu erfahren. Kunsthistoriker wie Günter Feist, Rolf Otto Karnahl, Henry Schumann u.a. haben dies längst besorgt, und ich müßte nur wiederholen, was andere, berufener als ich und mit gewissem Anspruch auf Objektivität, schon dazu gesagt haben. (Etwa in den stillkritischen Überlegungen Karnahls zu S. P. als früher Protagonist der „Leipziger Schule“).

Nein, die heute zu eröffnende Werkausstellung Sieghard Pohls ist für mich vielmehr Anlaß, etwas zur Person zu sagen, aus ganz persönlicher Sicht, und der unvermeidliche Blick zurück auf den gemeinsamen Anfang wird nicht frei sein von nostalgischer Verklärung. Dabei ist von Belang, daran zu erinnern, „daß die DDR“ – ich zitiere aus „Kunstkombinat DDR“ von G. Feist und E. Gillen – „praktisch mit der Stunde ihrer Gründung von außen her ein Kunstmodell übergestülpt bekam, das ihren eigenen Bedingungen und traditionell reichen Möglichkeiten in wesentlichen Teilen widersprach. Nach wenigen Jahren einer relativ autochthonen Entwicklung, d.h. schon ab 1948, verstärkt aber seit 1951, sah sich die Künstlerschaft in der DDR äußerst autoritären Forderungen gegenüber. Zu jener Zeit, Ausgangspunkt für vieles Spätere, sollte sie alle Beziehungen zur Kunst des 20. Jahrhunderts, ... eingeschlossen selbst die Traditionslinie der proletarisch-revolutionären Kunst, abrechnen und stilistisch etwa bei Repin oder dem späten Menzel neu anfangen“.<sup>1</sup>

Genau dies war die Zeit unseres gemeinsamen Studiums am damaligen Institut für Kunsterziehung der Universität Leipzig, einem Institut, das unter Leitung seines Gründers Hans Schulze (Schüler von Alexander Kanoldt, Oskar Moll und Otto Müller und zudem – wie Pohl – von Breslau herkommend) für die damaligen Verhältnisse ungewöhnlichen Freiraum der künstlerischen Lehre bot. Auch Elisabeth Voigt, bei Carl Hofer ausgebildet und Meisterschülerin der Käthe Kollwitz, hatte hier ihren hoch geachteten Platz, ganz im Gegensatz zu den Anfeindungen, denen sie an der von Magritz und Massloff dominierten Leipziger Hochschule für Grafik und Buchkunst ausgesetzt war.

---

<sup>1</sup> Feist, Günter u. Gillen, Eckhart. Kunstkombinat DDR. Daten und Zitate zur Kunst der DDR 1945-1990, S.6.

---

In solch vergleichsweise liberalem Klima und gewissermaßen innerhalb jener Enklave gelang es, wenigstens die schlimmsten dogmatischen Verabsolutierungen und Borniertheiten zu kompensieren, die sich gerade für die Kunst, und auch sonst als so verhängnisvoll erweisen sollten. Aber Pohl wäre nicht Pohl gewesen, wenn er nicht schon damals – selbst in jenem „Kunstghetto“ – für Irritationen und Aufsehen gesorgt hätte. Eine grüne Wasserleiche, ein sich krümmender Clochard, die Inszenierung einer Not-schlachtung ... alles shocking in der für unsere Begriffe heilen l'art pour l'art-welt. Immer, so jedenfalls schien es, war es das Absonderliche, Abstruse, Skurril-Komische, das ihn auf unwiderstehliche Weise geradezu magisch anzog.

Wer ihn näher kannte, der ahnte, nein der wußte, daß dies alles nicht bloße Sensationslüsternheit war, sondern vielmehr mit seinem ausgeprägten Spürsinn für sozialen Mißstand jeder Art, für Ungerechtigkeit zumal zu tun hatte. Und mit der offensiven drastisch-sarkastischen Art, mit der er die zumeist verschwiegenen, weil unbequemen Wahrheiten schon damals unverblümt beim Namen zu nennen pflegte, machte er später, als der Schutzraum des Kunstinstituts verlassen war, bald mehr auf sich aufmerksam, als ihm lieb sein konnte. In seinem Horror vor jeglicher duckmäuserischer Angepaßtheit, devoter Kriecherei und Heuchelei konnte er es – mitunter zum Leidwesen seiner engsten und nicht selten ängstlichen Freunde – kaum lassen, recht lauthals wider den Stachel zu löcken. Noch heute höre ich mich besorgt zu M. rufen: Mach doch das Fenster zu, der Pohl kommt!

Aber: ein „Hetzer“ – so die infame Unterstellung der Anklageschrift des 1. Strafsenats vom Leipziger Bezirksgericht im Sommer 1964 mit der man ihn „Im Namen des Volkes“(!) zu zwei Jahren Freiheitsentzug verurteilte – ein Hetzer, das war er gewiß nicht. All seine, wenn auch vor Temperament sprühenden und mit Engagement vorgebrachten Plädoyers für Menschenrecht und -würde gründeten in aller Regel auf analytischem Verstand und schlossen nie das sachliche Argument aus.

Das gilt auch für seine Bilder, wengleich eine schier überbordende kafkaeske Phantasia die zugrunde liegenden Sachverhalte und Wahrheiten höchst verfremdet und zugleich zugespitzt scharf wie schonungslos zu erkennen gab. Gefälligkeit und Glätte war seine Sache nicht. Und so ist's geblieben: Kunst als Refugium, gar Autonomie der Moderne im Verständnis Adornos, das sind Haltungen, mit denen er nie etwas anzufangen wußte. Irgendwie schien ihn wohl immer die alte Illusion zu beflügeln, man könne auch mit Kunst, wie schon die Kollwitz hoffte, ein Gutteil notwendiger Aufklärung

---

leisten, wo doch die Menschen – wie einst Brecht resignierend vermerkte – aus „Katastrophen ebensowenig lernen wie die Versuchskarnickel über die Biologie“<sup>1</sup>

So was konnte gar nicht gut gehen. Ein notorischer Unruhestifter wie Pohl hatte keine Chance.“ ... es (ließ) sich nichts verbergen, in unsrem Land (war) Ordnung groß wie bei den sieben Zwergen“, sang Wolf Biermann, und als die Mauer schließlich stand, schlugen die Häscher zu, zum ersten Mal, der Aufmüpfige saß in der Falle. Nach überstandener Verwehrzeit folgte das Berufsverbot als Kunsterzieher mit reichlich Zeit, das in jener „Menschenveredlungsanstalt“ Erlebte, besser gesagt Durchlittene, geistig zu verarbeiten, in provokanten Bildern, versteht sich, Bilder, die an Schärfe und bitterer Ironie weiß Gott nichts zu wünschen lassen und die in ihrer zuweilen prononcierten Antiästhetik bis an die Schmerzgrenze gehen. Der Straftatbestand der Hetze war im übrigen für das hohe Gericht allein damit erfüllt, daß der Angeklagte diese „Machwerke“ in seiner Wohnung „verbreitet“, will heißen für jeden sichtbar aufgehängt hatte, und es bedurfte nur eines schäbigen Denunzianten, um ihn dieses „Staatsverbrechens“ zu überführen und wie einen gewöhnlichen Kriminellen erneut für Jahre hinter Gitter zu bringen. Später dann hat man ihn – wie man inzwischen weiß – für Apfelsinen verkauft und abgeschoben.

Die lange Zwangspause in unseren freundschaftlichen Beziehungen hat uns dennoch nicht entfremdet. Aus dem einstigen Ossi wurde kein Wessi, sondern – wie er selbst findet – ein Wossi, und ein verständnisvoller dazu. Er will – Utopist, der er insgeheim wohl noch immer ist – helfen, die Mauern in den Köpfen zu überwinden, auch wenn dies nicht eben leichter zu werden verspricht als ehemals das verzweifelte Anrennen gegen die Betonkopfriege des alten Apparates. Und daß er – angesichts seiner eigenen bitteren Erfahrung als persona non grata – dies bar jeden Rache- und Haßgefühls gegen die einstigen Peiniger tut, nötigt Bewunderung ab. Respekt, Sieghard und Glückwunsch zu dieser Ausstellung!

---

<sup>1</sup> zitiert nach Hans Mohr: Über die Bedeutung der Naturwissenschaften für die Kultur unserer Zeit. In: Nova acta Leopoldina, Nr.209 Bd.37/2, Halle 1971, S.14.

---

## Zur Eröffnung der Ausstellung Malerei und Graphik von WERNER SEGER

Galerie im Torhaus, Geithain  
(13.08.1994)

**„Die Kunst des Malens kann nit wohl  
geurtheilt werden, denn allein durch die,  
die da selbst gute Maler sind. Aber  
fürwahr, den anderen ist es verborgen,  
wie dir eine fremde Sprach.“** *(Albrecht Dürer)*

Ich habe diesen Gedanken Albrecht Dürers, vor fast einem halben Jahrtausend in seiner „Speis der Malerknaben“ formuliert, bei solchen und ähnlichen Gelegenheiten immer gern benutzt, gewissermaßen als polemische Streitaxt, weil er in seiner geradezu apodiktischen Zuspitzung geeignet ist, schlaglichtartig etwas von der Spezifik künstlerischer Erkenntnis zu erhellen, und nicht zuletzt deshalb, weil er – das war früher des öfteren nötig – unqualifizierte Argumente, von fachfremder Seite zumal, von vornherein zu entkräften schien.

Heute, wo der „Ort der Kunst ungewiß“ geworden ist, wie Theodor W. Adorno gleich auf Seite 1 seiner „Ästhetischen Theorie“ sagt und dort feststellt: „Zur Selbstverständlichkeit wurde, daß nichts, was die Kunst betrifft, mehr selbstverständlich ist“, muß freilich auch Albrecht Dürers Einsicht relativiert, hinterfragt, ja angezweifelt werden.

Trotzdem: Eines gilt wohl, wie ich finde, nach wie vor: Wer berufen ist, ein künstlerisches Lehramt auszuüben, das heißt, Prozeß und Ergebnis bildnerischen Tuns der ihm Anvertrauten sachgerecht und nach adäquaten Kriterien zu beurteilen, der kann dies schlechterdings nicht leisten, wenn er die „Sprache“, das Medium Bildende Kunst also, nicht selbst beherrscht.

Nicht ohne Grund ist eigene künstlerische Praxis von jeher integrierender, bisweilen sogar dominierender Bestandteil der Ausbildung von Kunstpädagogen gewesen, und ist es immer noch. Von daher gesehen, wäre es nichts Ungewöhnliches und durch und durch normal, wenn ein Kunstpädagoge wie Werner Seger, vor zwei Jahrzehnte aus unserem Institut hervorgegangen, sich mit einem Teil seines künstlerischen Werkes der Öffentlichkeit vorstellt.

Aber, leider muß ich das hier sagen, ist das nicht der Normalfall. Denn die einst im Studium erworbene Befähigung zu eigenem künstlerischen Tun versandet in der Regel in dem Geschäft der täglichen Unterweisung anderer. Aber nicht nur das: Mit

---

dem Versiegen eigener bildnerischer Produktivität läuft auch die Arbeit des Kunsterziehers mit dem so notwendigen fachspezifischen Theoriewissen Gefahr, zu einem sterilen Schematismus zu verkommen mit all den möglichen dogmatischen Verabsolutierungen und Borniertheit, die für kunstgemäßen Unterricht so verhängnisvoll sind. Nicht zuletzt deshalb erscheint es gerechtfertigt, mit Nachdruck vom Kunsterzieher zu verlangen, seine einstige Potenz zu künstlerischer Produktion nicht verkümmern zu lassen, ja, sie auszubauen und stetig weiterzuentwickeln.

Aus dem Kontext solcher Überlegungen heraus wird, glaube ich, eher begreifbar, einschätzbar, welche enorme Leistung hinter den hier vorgestellten Arbeiten von W. S. steckt und welche Würdigung sie mithin wirklich verdient.

Lassen Sie mich nun ein paar Worte zu dem hier ausgestellten Werk selbst sagen, wobei ich nicht vorhabe, einzelne Blätter zu beschreiben. Vielmehr will ich versuchen, Ihren Blick auf einige Besonderheiten zu lenken, die etwas mit der Gestaltungskonzeption W. Segers insgesamt zu tun haben. Da ist zunächst jene Gruppe von Werken erkennbar, die ganz offensichtlich dem unmittelbaren Kontakt mit dem konkreten Motiv (seien es die Landschaften des Eichsfeldes oder Mecklenburgs, sei es die menschliche Figur, das Bildnis) ihre Entstehung verdanken. Mehr noch: Manche dieser Blätter sind durch und durch qualitätvolle Ergebnisse eines intensiven und vielfach mit bildnerischer Akribie betriebenen Studiums der Natur, also eines Bemühens, das heute – leider – mehr und mehr verzichtbar, eher noch suspekt geworden scheint.

Nach meiner Überzeugung jedenfalls entspricht solche generelle Abwertung des Naturstudiums einer unberechtigten Fehleinschätzung, die in mancherlei Mißverständnissen gründet. Denn was heißt Naturstudium heute? Naturstudium heute kann doch nur heißen, tiefer in die Welt des Sichtbaren, des Spür- und Fühlbaren um uns herum einzudringen, um unsere internen Klischees, unsere erstarrten Bilder von der äußeren Oberfläche der Dinge aufzubrechen und gleichzeitig damit unser ganzes Weltbild (die Kunst eingeschlossen) zu öffnen, für die durch intensives sinnliches Erleben von dort kommenden Impulse, um es auf solche Weise anzureichern und produktiv zu befruchten.

Das schließt aus: Sämtliche tradierte Methoden eines stupiden Abbildungsperfektionismus akademischer Provenienz, der gewöhnlich mit unerträglichem mechanischem Drill daherkommt. Das Mühsame des Vorgangs sieht man den Produkten ja in der Regel dann auch an! Überhaupt ist alles Streben nach äußerlicher Perfektion schon im Ansatz verheerend!

Das war gewiß nicht immer und von jeher so. Zu Zeiten, als das visuelle Abtasten der Erscheinung noch ein ganz neues Abenteuer war (Renaissance) mit ungewissem Ausgang, da war auch der Vorgang selbst noch von so viel Überraschung und subjektiver Entdeckerfreude geprägt, daß die Sehnsucht nach Vollkommenheit der Abbildung sich nicht derart negativ auswirkte wie heute, wo wir von früh bis spät in

---

einer Flut mechanisch hergestellter und genormter Bilder zu versinken drohen, die – ob elektronisch oder fotografisch entstanden – jeweils ein immer perfekteres Abbild der Erscheinung vermitteln. In solcher Konkurrenz mit traditionellen bildnerischen Mitteln bestehen zu wollen, nur um etwas Ähnliches zu erreichen, kann nur als ein sinnloses, überflüssiges und in höchstem Maße albernes Unterfangen bezeichnet werden.

Werner Segers Bilder jedenfalls haben – wie Sie selbst sehen können – mit derart fehlgesteuertem Bemühen gottlob nichts gemein.

Glücklicherweise vermeidet unser Autor aber auch – und hiermit lenke ich Ihre Blicke auf eine weitere hier vertretene Werkgruppe – ein heute leider allzu oft zu bemerkendes gegenläufiges Extrem: Nämlich jenes allzu leichtfertige, weil unreflektierte Hantieren mit Versatzstücken der sogenannten Moderne, die mancher heute wohl als eine Art Ersatzteillager betrachten mag, indem er nach Belieben mal das eine, mal das andere daraus hervorzieht, um so – in Ermangelung eigener Potenz – schließlich nur ein stil- und charakterloses Konglomerat ohne jeden künstlerischen Wert zustande zu bringen. Dies wird besonders unangenehm und peinlich, wenn solcherlei Machwerke, besonderen Anspruch heischend, auch äußerlich maßlos aufgebläht daherkommen, gewissermaßen dem modischen Trend zur sogenannten „Überwältigungsästhetik“ folgen.

Ganz anders dagegen die äußerst sensiblen Untersuchungen, mit denen W. S. – zumeist auf bescheidenem Format – den Wirkungen bildnerischer Mittel nachgeht und dabei autonome Gebilde von eigenem ästhetischem Reiz zutage fördert. Gebilde, die zu näherem Betrachten einladen, um das einfallsreiche Spiel der bildnerischen Kräfte zu verfolgen, die Kontraste zwischen differenzierten Farbfeldern und grafisch reich gegliedertem Gitterwerk etwa. Dabei steht dem Künstler eine Fülle technisch-handwerklicher Möglichkeiten zu Gebote, von der Zeichnung mit spitzer Stahlfeder bis zur Frottage, zur Radierung und zum Holzriß; von der Ölmalerei bis zum Aquarell; von der Collage bis zur Übermalung, Verfahren und Mittel, die er allesamt sinnvoll einzusetzen und nicht selten auf interessante Weise zu kombinieren weiß.

All das verrät ausgeprägten Sinn für das offene bildnerische Experiment, das – immer verbunden mit dem Risiko möglichen Scheiterns – zu kreativem Verhalten geradezu herausfordert. Denn hier wird der Umgang mit dem Unvorhersehbaren, dem Ungeplanten, dem Zufall also trainiert. Solches Kreativitätstraining schützt vor ängstlichem Verharren auf eingefahrenen Gleisen, bewahrt den Gestaltungsprozeß und seine Resultate vor Uniformität und äußerer Glätte, wie sie einem heute so oft begegnet.

Im übrigen verweisen die hier ausgestellten Blätter in ihrer durchweg beachtlichen bildnerischen Qualität darauf, daß hier einer am Werke ist, der sich kontinuierlich über Jahrzehnte hin mit Herz und Verstand um künstlerische Entwicklung, Selbstverwirklichung bemüht.

Daß dies auch künftighin so bleibt und, wie hier, von Erfolg begleitet ist, hoffe ich für Werner Seger. Herzlichen Glückwunsch!

---

## **Notate**

### **Gräßlicher Hang 20.08.1989**

Ich habe einen gräßlichen Hang zum Grundsätzlichen, der mir fast durchgehend bei unbefangener spontaner Äußerung im Wege steht und den durchaus vorhandenen Drang, mich mitzuteilen, ganz zwangsläufig in enge Grenzen verweist. Zunächst offenbar gänzlich unbewußt, in jüngster Zeit aber zunehmend bewußter und mithin gezielter, suche ich diesem mich und meine Kreativität mehr und mehr hemmenden Hang energisch zu begegnen und mich im Vertrauen auf Kräfte des Unbewußten dem freien Spiel des Zufalls im bildnerischen Geschehen über weite Strecken zu überlassen, bevor schließlich der ordnende Eingriff erfolgt, ohne den geistig anspruchsvolles Gestalten unvorstellbar sein dürfte.

### **Drahtseilakt 26.12.1989**

Mein gegenwärtiges Schaffen – ein Drahtseilakt zwischen spontaner Vehemenz und bewußter Setzung, zwischen Spiel des Zufalls und innerer Notwendigkeit.

### **Das Unvollkommene Januar 1990**

Das Unvollkommene, Fragmentarische, Beiläufige, Ungeschickte, Desolate, Ephemere scheint wahrscheinlich in unserer Zeit für Künstler die einzig mögliche menschliche Antwort auf all die versierte High-Tech-Perfektion, mit der unsere computergesteuerte Welt aufwartet.

---

## **Stichpunkte zu meinen Ü-Bildern (Übermalungen): 13.10.1988/10.11.1988/21.01.1989/1991**

- Kein horror vacui (Aristoteles). Keine „Defloration der Fläche“ (Tübke)!
- Verwandeln, umfunktionieren von industriell gefertigten Massenkonsumartikeln (Verpackungen) bzw. Kitsch (Ansichtskarten etc.) in etwas ästhetisch Bedeutsames, Anspruchsvolles, Gestalthaftes.
- Vorgang: Zunächst Zerstören des Gestaltlosen, Bunten, Ungeordneten, Sujethaften, dann Herstellen von neuem Zusammenhang mit Gestaltqualität.
- Spontanes Agieren, unbewußtes, jedenfalls nicht vorbedachtes Reagieren auf zufällig Gegebenes, Vorgefundenes bzw. zufällig im Arbeitsprozeß Entstehendes. Verzicht auf permanente („Vernunft“-)Kontrolle. Abbau aufgetauter Energie und Aggression.
- Spielenlassen der Phantasiekräfte und freies Assoziieren (siehe Leonardo über die anregende Wirkung von Wolken und altem Gemäuer). Das Überraschende, Unerwartete, vom blanken Zufall her Entstehende, das Einmalige, Unwiederholbare, Unbeabsichtigte und Unbestimmte gegen das Bestimmte, das bewußt gesetzte Zeichen, das bedachte und absichtsvolle, das vorsätzliche und kalkuliert-kontrollierte Element des Formgefüges. Die Verwandlung von Banalem in Kostbares, die Transformation von Unbedeutsamem in Bedeutungsvolles, von serienmäßig-uniformer Massenware in individuell-einmalig Außergewöhnliches und Unverwechselbares und umgekehrt!
- Recycling-Art! (21.01.1989)
- Abfall/Zufall/Einfall als Motto (1991)

---

## Qualität – ein Fremdwort? 10./12.09.1991, überarbeitet 11./12.04.1992

Seit reichlich anderthalb Jahrzehnten bemühe ich mich nun um Klärung des künstlerischen Qualitätsbegriffs, schon um dem Alleinvertretungsanspruch bestimmter Ideologen zu begegnen, die die Kunst – wie man weiß – nur allzu oft mit rigider Beckmesserelle abzuurteilen bereit sind, in aller Regel zu jedenfalls inadäquaten Maßstäben Zuflucht nehmen, wenn es um die Beurteilung künstlerischer Qualität geht. Aber im Gegensatz zur Situation in der alten DDR ist heute auf dem Kunstsektor von Qualität kaum noch die Rede. Mehr dagegen hören wir von Marktwert, und wer niemals je etwas von Börsenkursen und ihren unergründlichen Mechanismen verstanden hat, wird wohl kaum begreifen, wie etwa der arme Vincent, dem es zu Lebzeiten nicht vergönnt war, mehr als ein einziges Bild zu verkaufen, heute zum teuersten Maler der Welt avancieren konnte. Auch wird er es nicht fassen können, welche Unsummen für Werke von eben noch völlig unbekanntem Zeitgenossen gezahlt werden und wie Insider der New Yorker Kunstszene ihre Wohnung mit Kounellis und De Kooning bis zu Baselitz und Beuys ausstatten, für sechsstellige Dollarbeträge!

„Money creates taste“ heißt die Devise und „ist eine von mehreren Banalitäten auf einer Skulptur von ... Jenny Holzer ..., runen-ähnlich in braunen Granit gemeißelt, taucht besagter Gemeinplatz heute in fast jeder großen New Yorker Kunstsammlung auf, in den Wohnzimmern, Schlafgemächern und Gärten der Reichen. Amerikas Sammler sind stolz auf ihren Geschmack. Egal ob gut oder schlecht. Und natürlich sind sie auch stolz auf ihr Geld. – Eines der Charakteristika der Postmoderne war, daß der Kunstmarkt der Kunstkritik den Rang ablief.“<sup>1</sup>

Mit Qualität jedenfalls hat das alles herzlich wenig zu tun, zumindest im Verständnis gestandener Kunsthistoriker!<sup>2</sup> „Ist Qualität ein zu großes Wort in der Kunst von heute? Oder ein zu kleines?“ fragt Gosebruch. Seine Antwort: „So recht will es nicht mehr passen.“ – „Irgendein Äquivalent dazu scheint es auch ohne Gebrauch des Wortes zu geben“ und er konstatiert: „Qualität ist, was mit viel Geld bezahlt wird, wenn es besonders unwahrscheinlich ist“.<sup>3</sup>

Ist es also sinnlos oder überflüssig, sich dieses dubiosen Terminus und seines schillernden Inhalts zu vergewissern? Überflüssig wie sinnlos deshalb, weil die ehemals ideologische Elle – mutatis mutandis – hier und heute einer ebensolch unangemessenen,

---

<sup>1</sup> Heinz Peter Schwerfel: Leben für die Kunst. Zeitmagazin 24/07.06.1991, S. 60-75.

<sup>2</sup> Vgl. Martin Gosebruch: Glück und Unglück des Qualitätsbegriffs in der Bildenden Kunst. Zeitschrift Pantheon. München 1980, S.120

<sup>3</sup> Ebd.

---

kommerziellen gewichen ist und weil man unter dieser Voraussetzung realistischerweise davon ausgehen muß, daß alle ernsthafte theoretische Bemühung um Prämissen des künstlerischen Qualitäts- und Werturteils eh nichts an der weithin geübten Praxis wird ändern können? Wer so dächte, hätte – für meine Begriffe jedenfalls – sein Recht verwirkt, ex officio über Kunst zu urteilen, wie es ja bei allen, die ein solches Lehramt ausüben, in aller Regel der Fall ist.

Wenn ich also trotz allem hier und heute versuche, mich dem Problem der künstlerischen Qualität und seiner Beurteilung erneut zu stellen, so selbstredend nicht mit dem vermessenen Anspruch und Ziel, zu einem immer und ewig gültigen Absoluten vorzustoßen und letzte Weisheiten zu verkünden. Vielmehr geht es mir darum, gewisse Aporien ins Bewußtsein zu heben, die – nach meiner Beobachtung – regelmäßig im Umgang mit Kunst und ihrer Beurteilung verschämt unterschlagen oder aber ganz einfach ignoriert werden, sofern sie denn überhaupt bewußt geworden sind. Denn kaum einer der von Berufs wegen mit Kunst (Kunstlehre, Kunstkritik, Kunstgeschichte, Kunsthandel und – nicht zuletzt – Kunstpädagogik) befaßten Professionals gibt solcherart Schwierigkeiten gern und offen zu. Fast durch die Bank tun sie fast alle so, als wüßten sie ganz genau, was Kunst und mithin ihr Qualitätskriterium sei. Nur nach Begründungen und Definitionen zu fragen scheint suspekt. „Irgendwie“ – dies Wort ist obligatorisch bei entsprechenden Meinungsbildungen – oder „irgendwo“ weiß man halt, was gut und schlecht ist bei der Kunst, und das reicht!

Und kommt solches Urteil gar aus dem Munde oder der Feder einer sogenannten Fachautorität, dann wird es wohl schon stimmen, selbst wenn der Betreffende sich hinter nebulösen Allgemeinplätzen oder dem üblichen Fachchinesisch verschanzte und damit im Grunde nur seine, bei Lichte besehen, zumeist höchst subjektive Wertschätzung oder Ratlosigkeit eher verbirgt, statt – was durchaus hilfreich wäre – sie einzugestehen.<sup>1</sup>

---

<sup>1</sup> Vgl. Hartmut von Hentig, zitiert bei Hans Giffhorn: Kritik der Kunstpädagogik. Köln 1972, S. 59; vgl. auch Daucher/Seitz: Didaktik der Bildenden Kunst. München 1969, S. 99. Hier heißt es: “Nirgends neigen wir so sehr dazu, unsere eigenen Vorstellungen für die objektiv richtigen zu halten, als in der Rangordnung unserer Werte, und es kostet in der Regel außerordentliche Selbstüberwindung, reflektierend die Subjektivität der eigenen Wertordnung einzugestehen.”

---

## **Der feine Unterschied (17.02.1992)**

... das „Ein-ganz-klein-Wenig“ (Lew S. Wygotski, er zitiert hier Tolstoi, der sich seinerseits auf eine Äußerung des russischen Malers Brüllow bezieht: „Kunst beginnt dort, wo das Ein-ganz-klein-Wenig beginnt ...“);<sup>1</sup> das „unendlich Kleine des Entscheidenden“, „Hängt alles in der Kunst an der Nuance“ (Theodor W. Adorno);<sup>2</sup> „Kein Wunder, daß die Unterschiede zwischen gut und schlecht, gemessen und gewogen, winzig erscheinen“ (Max J. Friedländer)<sup>3</sup>, das also ist es offenbar, worauf es beim künstlerischen Qualitätsurteil ankommt, und das es schließlich gestattet, das Großzügige vom Großspurigen/Großkotzigen, das Akribische vom Kleinlichen, das Ungeschickt-Unbeholfene/Schwerfällige vom Stümperhaften, das Souveräne vom Routiniert-Perfektionierten, das Geheimnisvoll-Rätselhafte vom bloßen Bilderrätsel, das Gedankentiefe/-reiche vom Kopflastigen, das Geordnete vom „Ordentlichen“, das Sensible vom Geschmäckerlichen, das Einfach-Schlichte vom Simplifizierten, das Vielgestaltige vom Konglomerat etc. etc. zu scheiden.

Selbstredend bedarf solcherlei Differenzierung im konkreten Fall – ganz ähnlich wie bei der Beurteilung menschlicher Charaktereigenschaften – besonderer Voraussetzungen, nämlich eines bestimmten Gespürs für Qualität, das in der Regel nicht von jemand zu erwarten ist, der nicht ständig mit künstlerischen Prozessen, und zwar produktiven wie rezeptiven zu tun hat. Im Grunde erweist sich erst mit jenem feinen Gespür, einer recht komplexen sinnlich-geistigen Befähigung, die eigentliche Fachkompetenz des künstlerischen Beraters oder Leiters bzw. Kritikers.

---

<sup>1</sup> Lew S. Wygotski: Psychologie der Kunst, Dresden 1976, S. 39

<sup>2</sup> Theodor W. Adorno: Ästhetische Theorie. Frankfurt am Main 1989, S. 402 u. 478

<sup>3</sup> Max J. Friedländer: Von Kunst und Kennerschaft. Berlin 1955, S. 155; vgl. auch den Kunstpädagogen Wilhelm Ebert: Zum bildnerischen Verhalten des Kindes im Vor- und Grundschulalter. Ratingen 1967, S. 49

---

**Guter Unterricht (bezogen auf unseren Gegenstand, die Kunst)  
= kunstgemäßer Unterricht (Was aber ist „kunstgemäß“?)  
(11./13.11.1991, überarbeitet am 02.05.1992)**

Guter Unterricht hat etwas von Unnachahmlichem, Unverwechselbarem, Eigenständigem, das sich schwer beschreiben läßt. Rezepte jedenfalls sind nicht dafür zu haben! Leichter fällt es zu sagen, was guter Unterricht nicht ist. Zum Beispiel ein Unterricht, in dem der Schüler *nicht* zum „Mitwisser der Intentionen des Lehrers“ wird<sup>1</sup>, ist kaum als guter Unterricht zu werten. Auch wo nicht über den Tellerrand des eigenen Faches hinausgeschaut wird auf die Violdimensionalität der Schul- und Lebenswirklichkeit – die zeitgenössische Kunst eingeschlossen – kann sicher nicht von gutem Unterricht gesprochen werden.

Was verbindet sich für mich noch mit der Vorstellung von gutem Unterricht? Kein Mittelmaß, versteht sich. Auf's Hier und Heute reagieren. Nicht: Ich weiß es, ich kann es! Toleranz gegenüber eigenständiger Haltung, Meinung und Leistung anderer, sofern es denn solche sind. Das Risiko möglichen Scheiterns nicht scheuen! Klischeedenken aller Couleur abbauen helfen! Ein produktives Verhältnis von Bewußtem und Unbewußtem ermöglichen.<sup>2</sup> Das schließt ein die Relationen von Absicht und Zufall, Planung und Spontaneität. Auch im Verhältnis von Prozeß und Ergebnis ist keinerlei Verabsolutierung zuzulassen.

Natürlich soll/muß guter Unterricht (auch) Spaß machen, wenngleich sein Unterhaltungswert für Schüler heute – in hoffnungsloser Konkurrenz zu den Medien (!) – im allgemeinen bescheiden ausfallen dürfte.

Wichtig noch für den, der künstlerische bzw. kunstpädagogische Prozesse in Gang zu setzen, steuernd zu begleiten und schließlich auch zu beurteilen hat:

Eigene Individualität (Präferenzen wie Aversionen) nicht verleugnen oder schamhaft kaschieren. Subjektive Grenzen eingestehen, aber sie auch zu erweitern trachten. Objektivität des Urteils, soweit eben möglich, anstreben, im Wissen um oben genannte Grenzen und bei Nachvollziehbarkeit zugrundegelegter Kriterien und – vor allem – mit „immanenter Kritik“<sup>3</sup> Und im übrigen und in Analogie zu dem, was jemand von Kunst sagte: Guter Unterricht ist, was gute Kunsterzieher machen!

---

<sup>1</sup> Gunter Otto: Kunst als Prozeß im Unterricht. Braunschweig 1964.

<sup>2</sup> vgl. T. S. Eliot, Ausgewählte Aufsätze, Vorträge und Essays, Berlin 1982, S.46; siehe auch Arnold Hauser: Soziologie der Kunst. München 1983. S. 422 und 428 ff.

<sup>3</sup> vgl. Friedrich Dürrenmatt, in: Josef-Hermann Sauter: Interviews mit Schriftstellern. Leipzig/Weimar 1982, S. 65; vgl. auch Franz Fühmann: Essays, Gespräche, Aufsätze 1964–1981. Rostock 1983, S.13 ff.

---

## **Auffallen um jeden Preis!?** **(13.11.1991)**

Anpassung an gesellschaftliche Norm und Absonderung davon, das sind wohl die beiden Pole, zwischen denen unser Lebensprozeß im allgemeinen hin- und herpendelt, gelenkt von den unergründlichen Triebkräften der Selbsterhaltung des menschlichen Individuums. Und je stärker und erfolgreicher die Tendenz ist, sich von Norm und Mittelmaß abzuheben (wie dies im Falle des Künstlers naturnotwendig erscheint), desto größer die Gefahr, in dieser exponierten Position schutzlos allerlei Angriffen und Anfeindungen ausgesetzt zu sein. Dafür droht weniger der „Untergang“ in der anonymen Menge, die – allerdings – den meisten wiederum Schutzraum und Deckung bietet/bedeutet.

Nur ja nicht auffallen, sich einordnen, nicht gegen den Strom schwimmen, das sind Maximen, die zwar bequemlich eingerichtetem Lebensstil entsprechen, auch und besonders in Phasen der Erschlaffung und Entkräftung geradezu überlebensnotwendig sein dürften und von daher keineswegs als ehrenrühriges Zeugnis von Angepaßtheit oder etwaiger Charakterschwäche gelten können, aber – in letzter Konsequenz – wohl doch auf den Verlust personaler Identität hinauslaufen, ein gerade für eine Künstlerexistenz verheerender Vorgang.

Da die heute nicht eben lebensnotwendigen Produkte (und Prozesse) künstlerischer Aktivität offenbar nur dann noch von der „bildüberfluteten“ Gesellschaft zur Kenntnis genommen werden, wenn sie die Insignien marktschreierischer Auffälligkeit tragen, nimmt es eigentlich nicht wunder, wenn Künstler sich gegenseitig in dieser eskalierenden Abhebungstendenz zu übertreffen trachten. Auffallen um jeden Preis heißt die Devise! Und da die Werke und ihre Qualitäten selbst das gar nicht mehr leisten können, müssen Künstler und Werk durch entsprechendes PR-Management flankiert werden, um in der Flut zunehmend exzessiver Hervorbringungen überhaupt noch wahrgenommen zu werden.<sup>1</sup>

---

<sup>1</sup> Vgl. dazu auch Gunter Otto: Didaktik der ästhetischen Erziehung. Braunschweig 1979, S. 379 ff.: über Hundertwasser und Beuys.

---

## **Strategische Überlegung für künstlerische Ausbildung/Lehre (10.12.1995)**

Eines der gravierenden Probleme künstlerischer Arbeit hängt sicherlich damit zusammen, daß – entgegen einer heute weitverbreiteten Annahme – überzeugende Leistungen auch hier nicht oder wenigstens in der Regel nicht dem spontanen Einfall des Autors ihre Existenz verdanken. Obschon vieles gerade der heutigen Kunstszene so erscheint, als sei solch Resultat gewissermaßen im Handstreich zu haben gewesen, sind qualitätvolle Werke in Wahrheit Ergebnis oft langdauernder angestrengtester Bemühungen um die Lösung eines ganz bestimmten Problemkomplexes. Solch langwieriger Prozeß – meist begleitet von mancherlei Zweifel am Sinn des Unternehmens, auch von Phasen totalen Scheiterns – erfordert eine Intensität der Auseinandersetzung, die so gar nichts mit jener Oberflächlichkeit gemein hat, die eine auf Abwechslung eingestellte Amüsiergesellschaft auf ihre Fahnen geschrieben hat. Insofern erfordert echte künstlerische Haltung heute mehr denn je ein besonderes Maß an Standhaftigkeit und Widerständigkeit gegen dieserart Zeitgeist.

Die Schwierigkeit des Problems besteht nun aber im weiteren vor allem darin, daß all die investierte und – wie gesagt – mitunter qualvolle Mühe dieses ständigen Ankämpfens gegen eine auf bloße „Übertäubung des Sterbenmüssens“ (Peter Sloterdijk) abzielende, nur an Einschaltquoten orientierte/interessierte und daher jeglichen Tiefgang vermeidende Unterhaltungsindustrie dem Resultat künstlerischer Arbeit letztlich nicht angesehen werden darf, oft genug aber ungewollt seinen Stempel aufdrückt.

Wer selbst künstlerisch arbeitet, weiß natürlich, wie schwer so etwas zu vermeiden ist. Denn der langdauernde konzentrierte, ja besessene Umgang mit immer wieder demselben Problem – einerseits *conditio sine qua non* für Kunstproduktion überhaupt – ist andererseits oftmals jene Einbahnstraße, die geradewegs in die bornierte Enge führt, aus der jeder Zufall, jede Spontaneität und damit jeder erfrischende, weil das Grundkonzept vital unterlaufende „Lapsus“ a priori ausgeschaltet scheint. (Übrigens das Elend sogenannter Perfektionisten!)

Die Folgen liegen auf der Hand: Das künstlerische Ergebnis bleibt steril, wirkt verbissen und verkrampt und trägt im übrigen alle Insignien einer zäh und penetrant exerzierten ästhetischen Ideologie, der in ihrer Verselbständigung der ursprünglich kreative Impetus verloren ging und der überdies der Sinn für Realität, auch die der potentiellen Rezipienten – von den Kontrahenten ganz zu schweigen – abhanden kam.

---

## **Statement zum Georg-Tappert-Preis<sup>1</sup>** **(03.03.1996)**

Das Übermaß heutiger Informationsflut – optisch wie akustisch – bremst die Eigenproduktion jeglicher Couleur, weil unentwegt maßstabsetzende Ansprüche an eigenes Tun vermittelt werden, denen man nicht gerecht zu werden meint. Was einem ausgesuchte Spezialisten aller Art in den Medien vorführen, wird zur scheinbar unerreichbaren Meßlatte und – vor allem was technische Perfektion und Raffinesse angeht – als Grenze meines Fähigseins erlebt. Bleibt die Flucht nach vorn in den Konsumrausch tausendfältiger Angebote der Kommunikationslandschaft. Der damit verbundene Verzicht auf das Herstellen von etwas Ureigenem bedeutet letztlich Identitätsverlust, Minderung von Selbstwertgefühl, Aufgabe individuellster Potentiale.

*(Notat des Autors vom 15.11.1990)*

Solchem Defizit frühzeitig und bewußt entgegenzuwirken – wenn schon seine gänzliche Verhinderung unmöglich erscheint – macht nicht unwesentlich Sinn und Chance heutigen Kunstunterrichts aus. Und öffentliche Förderung und Würdigung dieses Bemühens – wie durch den Georg-Tappert-Preis – ist dabei, so glaube ich, von unschätzbarem Wert.

---

<sup>1</sup> Der Autor ist seit 1995 Mitglied der Jury des Georg-Tappert-Preises beim Bildungs- und Förderwerk der Gewerkschaft Erziehung und Wissenschaft e.V.

---

# **NFL – Oder das Ende der flächendeckenden Beuys- Landschaft**

**(Multi mediale Aspekte künstlerisch ästhetischer Praxis)**

**Einleitung zum Film- und DIA-Vortrag am Institut für Kunstpädagogik der Universität Leipzig am 19. Januar 1995**

Meine Damen und Herren,  
zunächst die üblichen Vorbemerkungen, um wahrscheinlichen Mißverständnissen von vornherein vorzubeugen: Ich bin weder ein Experte (oder so was) für Beuys noch für Multi Media. Wenn Sie solches vermutet haben sollten – bei dem in der Tat kryptisch klingenden Titel der Veranstaltung wäre dies nicht verwunderlich – so muß ich Sie enttäuschen.

Für Beuys gibt es wahrlich kompetentere Interpreten (auch hier im Raum!). Aber ich gehe mal davon aus, daß der Mann mit dem Hut – wenn ich das heutige Gremium richtig einschätze – hinlänglich bekannt sein dürfte, so daß auch mal ein sehr persönlicher Blick, eine recht subjektiv gefärbte Facette der Beuys-Rezeption/Reflexion erlaubt sein müßte. Vielleicht kann dies helfen, dieser umstrittensten Figur der zeitgenössischen Kunst näherzukommen?

Denn es ist doch schon sehr merkwürdig: Gestandene Kunsthistoriker (Martin Gosebruch etwa, langjähriger Ordinarius für Kunstgeschichte in Braunschweig) gehen voll mit bis zur klassischen Moderne, aber bei Beuys scheren sie aus. Warum nur? Und wenn das bei den in aller Regel um Objektivität bemühten Wissenschaftlern so ist, kann man sich gut vorstellen, wie es bei praktizierenden Künstlern ausschaut, denen von jeher das Recht auf subjektive Grenzen, subjektiven Irrtum eingeräumt wird, von dem Heer der sogenannten Laien (griechisch: das nicht unterrichtete Volk) ganz zu schweigen.

Selbst jene Künstlerkollegen, die als Hochschullehrer wirken und von denen man Einsicht erwarten sollte, tun sich schwer mit Beuys, wie etwa Norbert Kricke (Kollege von Beuys an der Düsseldorfer Akademie, später ab 1972 Rektor daselbst). Er hat Beuys seine Aversion deutlich spüren lassen und kommt „zu einer fast gnadenlos zu nennenden Analyse des Beuysschen Tuns: „... Angst scheint seine Triebkraft zu sein, sie sitzt tief und überall bei ihm: Technik ist böse, Heute ist böse, Autos sind schrecklich, Computer unmenschlich, Fernseher auch, Raketen sind furchtbar, Atome gespalten zerrütten die Welt. Flucht in das Gestern, Besserung der Menschen, Sehnsucht nach rückwärts; altes Gerät, Kordeln mit Gebündeltem, Staub und Filz, Befettetes, Wachs

---

und Holz, mürbes Gewebe, Trockenes und Geschmolzenes, alles serviert er grau, braun und schwarz wie dunkel gewordene alte Gemälde, Museumsstaub, Museumsgeruch an allen Objekten schon bei der Entstehung, dämmerig und wenig belüftet die Welt seiner Dinge: dauerndes Spiel, Versteck im Versteck, Wachs auf der Kiste, Fett im Eck, in den Teppichrollen qualvoll lange drinnen bleiben: Er nimmt es auf sich für uns alle. Das ist sein Anspruch: Vertreter im Leiden, er spielt den Messias, er will uns bekehren, er will die Akademie die Rolle der Kirchen übernehmen lassen – das ist für mich sein Jesus Kitsch“<sup>1</sup>

Sicher, das klingt hart, polemisch zugespitzt, intolerant, ist aber bei aller Bösertigkeit, cum grano salis auch sehr treffend. Besser jedenfalls hat es kaum ein wirklicher Beuys Adept je formuliert, worum es dem Meister ging.

Inzwischen ist gut ein Viertel Jahrhundert ins Land gegangen, mit vielen dicken Büchern, in denen manch Kluges über das Phänomen Beuys steht (neben mancherlei Unsinn). Und man sollte meinen, daß wenigstens alle von Berufs wegen mit Kunst Befassten eine echte innere Beziehung zu Beuys bekommen hätten. Aber davon kann gar keine Rede sein!

Vielleicht – so vermute ich – liegt es einfach daran, daß man das Umfeld, den Kontext, aus dem dieses künstlerische Werk wuchs, nicht oder nicht genug ins Auge faßte, um zu begreifen, worum es Beuys ging.

Ich meine das ganz wörtlich: In einer Welt – und wir erleben es jetzt ganz hautnah –, deren *äußeres* Erscheinungsbild mehr und mehr von Glanz und Glamour bestimmt wird, von technoider Perfektion und buntem Reclamekitsch, vom modischen Styling der Designergarde wie vom billigen Fast Food Ramsch einer Massenproduktion sinnloser wie überflüssiger Konsumartikel, in einer Welt, deren *innere* Werte sich darauf zu beschränken scheinen, daß man sich jung, fit und dynamisch hält, um jeden Preis, koste es, was es wolle, in so einer Welt ist es schon eine sehr mutige, aber auch höchst auffällige Haltung, als Künstler ein dezidiert gegenpoliges Programm aufzustellen: nämlich die Würde des Altseins, des Geschunden- und Beschädigtseins sichtbare Gestalt werden zu lassen und damit Zeichen zu setzen gegen den allgemeinen Trend einer erlebnishungrigen „Amüsiergesellschaft“<sup>2</sup>, die nach immer neuen Mitteln und Methoden giert, gewissermaßen zur „Übertäubung des Sterbenmüssens“, von der der Philosoph Peter Sloterdijk in seiner „Kritik der zynischen Vernunft“<sup>3</sup> spricht.

Das macht zunächst eine gewisse emotionale Barriere des Verstehen-*Wollens* gegenüber Beuys begreifbar, denn wer will schon gern an Alter und Tod erinnert sein!

---

<sup>1</sup> Heiner Stachelhaus, Joseph Beuys, Leipzig 1989, S.100.

<sup>2</sup> Vgl. dazu auch :Gerhard Schulze, Kultursociologie der Gegenwart, 1993.

<sup>3</sup> Peter Sloterdijk: Kritik der zynischen Vernunft, Bd.1 Frankfurt am Main 1993, S.338

---

Aber es gibt auch eine intellektuelle Hürde des Verstehen-Könnens: Es ist nämlich, gerade bei Beuys, außerordentlich schwer, den feinen Unterschied von Kunst und Realität, genauer, den zwischen Form und Stoff zu erkennen. Es ist ja einfach nicht wahr, daß im Werk des Joseph Beuys Kunst und Wirklichkeit zum „Grenzwert der Tautologie“ zusammenschmelzen, um ein Wort des vorzüglichen Essayisten Dieter Wellershoff aus „Wahrnehmung und Phantasie“<sup>1</sup> zu benutzen.

Ebensowenig wie jeder Mensch ein Künstler ist (diesem von ihm selbst provozierten Mißverständnis war Beuys deutlich entgegengetreten), ist jeder von Beuys integrierte reale Gegenstand a priori schon Kunst. Die oftmals nur minimalen Eingriffe und Veränderungen der Objekte und Ensembles, die Beuys bei seinen Installationen und Inszenierungen vornimmt, sind für den Rezipienten in aller Regel als Akt künstlerischer Umsetzung kaum wahrnehmbar.

Folglich spürt er auch nicht, wo und wie Beuys mit seiner sparsamen Manipulation eine Gestaltqualität seiner Gebilde erreicht, ein Formklima schafft, das in entscheidendem Punkt eben nicht mit der Realität identisch ist! Hier trifft wohl am ehesten zu, was schon Goethe wußte: „Den Stoff sieht jedermann vor sich, den Gehalt findet nur der, der selbst etwas dazu zu tun hat, die Form aber ist ein Geheimnis den meisten.“

Um nachvollziehen zu können, was ich meine, möchte ich Sie heute weniger in die Welt der Kunst, als vielmehr in die der Realität entführen, wie gesagt, aus einem mehr persönlichen Beweggrund und Blickwinkel, der gewiß nicht jedermanns Sache ist: Das Morbide, Desolate, Schäßige, Graue dieser maroden Landschaft im Osten, Neufünfland – nichts anderes heißt das Kürzel NFL – hatte mich schon immer interessiert.

Aber als ich 1990 nach einem kurzen U.S.A. Aufenthalt in Chicago wieder in Leipzig eintraf, erlebte ich dieses Land intensiver als je zuvor in seiner Schlichtheit, in seiner Brüchigkeit, in seiner „Ästhetik des Verfalls“, auch eben in seiner Würde des Altseins.

Und gelegentlich einer sich polemisch zuspitzenden Diskussionsrunde mit westdeutschen Kollegen von der Uni Braunschweig (Prof. Stielow u.a.), dachte und sagte ich schlagartig „flächendeckende Beuys-Landschaft“.

Seither wandelt sich das äußere Bild vehement und stetig: überzogen mit Plastefolien und Netzwerk á la Christo, durchsetzt mit allerlei Blendkram und grellbuntem Werbekitsch á la Jeff Koons, schwindet immer mehr vom malerischen Unisono altherwürdiger Gemäuer und bröckelnder Fassaden, in denen Sie die ganze Moderne wiederfinden können: die Ecole de Paris, wie den abstrakten Expressionismus der Amerikaner, bis hin zu den combine paintings der Popart und zur post painterly abstraction, der Farbfeldmalerei.

---

<sup>1</sup> Dieter Wellershoff: Wahrnehmung und Phantasie. Köln 1987, S.50.

---

Doch der spröde Charme von NFL ist bald passé. Bald wird alles aussehen, als sei es eben erst der chemischen Reinigung anheim gefallen: der Blick auf die Alt-bundesländer zeigt, wohin die Reise geht: Alles clean, steril, keimfrei. Selbst Natur mit Wald und Flur alles besenrein!

Seit jenem Schlüsselerlebnis Chicago werde ich nicht müde, diese Relikte der alten Welt und das rapide sich Wandelnde mit Foto und Filmkamera festzuhalten. Und ich finde, all das ist für mich im Moment spannender, aufregender, beeindruckender als alles, was man in der ausufernd exzessiven Kunstlandschaft unserer Tage vorfindet.

Es ist vermutlich die Authentizität des real Sichtbaren (Oscar Wilde läßt grüßen: „Das wirkliche Geheimnis der Welt ist das Sichtbare, nicht das Unsichtbare!“), das mich – im Wissen um seine Vergänglichkeit, seine Unwiederholbarkeit und im Gegensatz zu Cyberspace (William Gibson) und Virtual Reality – so außerordentlich fasziniert.

Allerdings, neben diesem Konstatieren und Registrieren authentischer Bilder (wenn es denn so etwas gibt) – ich sehe es im übrigen als eine Art von Naturstudium an –, beschäftigt mich ein sozusagen privater Feldzug, der symbolisch ein Akt von Zerstörung, von Auslöschung jener knallbunten wie sinnlosen Reclamewelt oder eine Art Recycling genannt werden könnte, nämlich das großflächige Übermalen solchen Schunds, ein Akt, der sich aber hoffnungslos einer Übermacht von Konsum und Kommerz gegenüber sieht und sich damit einordnet in das Geschäft der Künstler als Hofnarren einer Gesellschaft, in der selbst der heftigste Eklat noch sich einbindet in affirmatives Verhalten zum Establishment.

Damit bin ich wieder bei Beuys und seiner Utopie von gesellschaftlicher Veränderung, denn so engagiert, wie bisweilen spektakulär seine Kunst auch immer bornierte Konventionen attackierte und tradierte Normen über den Haufen warf, so wenig war sie gefeit gegen Vereinnahmung von fremder Seite<sup>1</sup>, und so ohnmächtig schien mithin ihr insistierendes Rütteln an den etablierten Verhältnissen.

Aber wenn auch der Beuyssche Traum von einer humaneren Gesellschaft selbst zur bevorstehenden Jahrhundertwende noch nicht realisiert sein wird<sup>2</sup>, wenigstens im engen Zirkel der zeitgenössischen Kunst selbst blieb sein Werk nicht ohne weitgreifende Wirkung, ganz sicher nicht zuletzt dank Beuys' eigener – mit Verlaub – höchst geschickter PR Aktivitäten. Die engagierten Bemühungen seiner Freunde und Förderer taten ein Übriges, und nach eindrucksvollen Ausstellungen zu seinen Lebzeiten schon wie späterhin, darunter „Beuys vor Beuys“ oder „Mit, neben, gegen Beuys“ u.a. dachte

---

<sup>1</sup> vgl. John Perreault über Beuys, in: Götz Adriani, Winfried Koonertz, Karin Thomas: Joseph Beuys – Leben und Werk, Köln 1986, S.350 ff.

<sup>2</sup> vgl. Heiner Stachelhaus, a. a. O., S. 247

---

ich, warum nicht auch mal das Motto „Beuys ohne Beuys“, unter dem die heute von mir vorgestellten eigenen Film und Fotoarbeiten auch gesehen werden können.

Damit aber noch transparenter, noch überzeugender deutlich wird, worum es bei „meiner“ Beuys-Landschaft eigentlich geht, gestatte ich mir, Ihnen vorab einen Vorspann zu zeigen, der auf das „Kleingedruckte“ meiner Einladung Bezug nimmt und – mehr atmosphärisch – Einblick in den Sinn und Unsinn von Multi Media gewähren könnte, ohne das Thema auch nur annähernd zu erschöpfen. Es handelt sich dabei um einen Extrakt ausgewählter TV Mitschnitte aus Kunst- und Kulturmagazinen von ARD und ZDF vom Herbst 1992 bis Ende 1994. Er veranschaulicht u.a. jenen ungeheuren Aufwand an Hard- und Software, der mir immer suspekt ist, weil er echte künstlerische Auseinandersetzung eher verhindert als fördert. Um nicht mißverstanden zu werden: Auch ich bin nicht gegen Hightech, aber der Aufwand an eingesetzten Mitteln muß in einem angemessenen Verhältnis zum erklärten Anspruch wie zum realisierten Ergebnis stehen. Das gilt immer, glaube ich, auch für die Kunst, und zwar für jede! Auch hierin übrigens ist Beuys beispielhaft!

---

## **Aus einem Brief an die Redaktion KUNST+UNTERRICHT**

**(an die Redakteurin Claudia Kramatscheck  
am 20.11.1995)**

... Wenn ich allerdings ehrlich bin, wird meine Lust, mich öffentlich zu aktuellen Fragen unseres Faches zu äußern, nicht allein vom leidigen Zeitproblem, sondern ebenso von einem – gewiß subjektiven – Eindruck gebremst, den mir Ihre Zeitschrift gerade in jüngster Zeit vermittelt: Da befehden sich „Fachautoritäten“ in vehementer Kontroverse und reden dabei (getrieben von Profilneurose oder sonst was?) – nicht sich! – sondern zu guter Letzt noch das Fach um Kopf und Kragen. Ich vermisse hier – bei aller Liebe zu echtem Meinungsstreit – das notwendige, aber scheinbar aus der Mode kommende Mindestmaß an Objektivität einer sachlichen Auseinandersetzung.

Selbstredend ist kein Autor vor Mißverständnis geschützt. Aber wenn man zunehmend den Eindruck gewinnt, daß kaum noch einer bereit ist zu sorgsam abwägender Formulierung und also zur „Anstrengung des Begriffs“ (Hegel), daß nur noch die auf Affront zielende Provokation zählt, ja, daß man in egomanischer Verblendung auch vor fast bössartiger Unterstellung nicht zurückschreckt (dem Kontrahenten Unvermögen und/oder Unkenntnis zu bescheinigen ist noch das mindeste!), dann darf man sich eigentlich auch nicht wundern, daß auch keiner mehr bereit ist, mal wieder ordentlich und genau zuzuhören, was der andere sagt. In solchem Klima, scheint mir, ist allgemeines gegenseitiges Mißverstehen mit Sicherheit vorprogrammiert!

Dabei sollte es doch unter zivilisierten Leuten möglich sein, in der Sache hart zu polemisieren, ohne gleich verbale Tiefschläge auszuteilen und persönlich zu verletzen.

Hat nicht jeder von uns auch eine gewisse Sorgfaltspflicht, weniger gegenüber seinem Berufsstand als vielmehr gegenüber dem Fach selbst? Was soll aus ihm werden, wenn wir uns weiter derart zerfleischen und auf die schäbigen Reste sich – wie Hyänen – all jene genüßlich stürzen, denen Kunst in der Schule schon immer ein Dorn im Auge war? ...

---

# **KÜNSTLERISCHE PRAXIS**

## **am Institut für Kunstpädagogik der Universität Leipzig**

### **Überlegungen zu einem Grundkonsens (17.05.1995)**

Wer seiner hohen Verantwortung als mit Lehraufgaben betrauter Künstler gerecht werden will, der wird von Zeit zu Zeit neu darüber nachzudenken haben, ob sein Konzept solchem Anspruch grundsätzlich genügt, ob und in welcher Hinsicht es der Revidierung bedarf oder ganz und gar umgestoßen werden muß.

Eine mir wesentlich erscheinende Koordinate für diese Selbstprüfung wäre es m.E., dabei kritisch einzuschätzen, ob und in welchem Maße man das eigene künstlerische Potential, sein unverwechselbares Profil also, bereits so in das angebotene breite Spektrum künstlerischen Veranstaltungen und Lehrmeinungen eingebracht hat, daß es von den Studierenden als eine wirkliche Hilfe erlebt wird, das heißt auf sehr spezifische Weise zu einer fruchtbaren Bereicherung in ihrer künstlerischen Persönlichkeitsentwicklung beiträgt.

Wohl wissend, daß es so etwas wie den Königsweg künstlerischer Ausbildung nicht gibt, ist folglich keiner meiner geschätzten Mitarbeiter auf ein für alle Kollegen verbindliches Lehrkonzept verpflichtet.

Allerdings: Bei aller Freiheit der künstlerischen Lehre halte ich einen Grundkonsens darüber für nötig, was wir für das Studium als unverzichtbar ansehen, welches Fundament im Grundstudium gelegt werden soll, worauf dann im Hauptstudium aufgebaut werden kann und welches Ziel schließlich mit dem Abschluß erreicht werden soll.

Aber natürlich kann es bei allen Überlegungen in dieser Richtung nicht allein darum gehen, positive wie negative Erfahrungen der eigenen z.T. langjährigen Lehrtätigkeit für eine Übereinkunft heranzuziehen. Denn Stoffgebiete, Aufgaben und Problemkomplexe sowie Verfahrensweisen, die ehemals Erfolg versprachen, Sinn machten, müssen dies hier und heute, unter ganz anderen Bedingungen, durchaus nicht in gleicher Weise tun.

Mit anderen Worten: Auch das einst als bewährt geltende Vorgehen muß unter dem Blickwinkel aktueller Prozesse in Kunst und Gesellschaft neu durchdacht, in Frage gestellt, auf die gegebene Situation hin modifiziert werden.

Daß also die zeitgenössische Kunst in all ihren Facetten, in ihrem steten Wandel, mit ihren Grenzüberschreitungen bei unsern Konsensüberlegungen allererst – wie in der Kunstpädagogik bekanntermaßen leider allzu selten – ins Blickfeld geraten muß, wäre m.E. schon ein erster wesentlicher Punkt der angestrebten Übereinkunft.

---

Daß aber in ähnlicher Weise auch der parallel dazu verlaufende Theorie-Diskurs hier eine Rolle spielen müßte, dürfte wahrscheinlich bei lehrenden Künstlern auf weitaus weniger Akzeptanz stoßen, von der Auseinandersetzung mit philosophischen und soziologischen Fragen ganz zu schweigen.

Erweitern wir das Bezugsfeld unserer Konsensüberlegungen in derartigem Sinne, dann ergibt sich eine Situation jener „Neuen Unübersichtlichkeit“, von der Jürgen Habermas sprach, die es uns nicht gerade leicht macht, die wir aber – wenn ich den Autor recht verstehe – durchaus auch als Chance begreifen können, nämlich, festgefahrenen Gleisen zu entkommen.

Sicher wäre es bequemer, dies alles auszublenden und z.B. die Paradigmen der Klassischen Moderne zum Grundmuster eines Curriculums künstlerischer Praxis zu machen und eine entsprechende Aufgabenfolge als Pflichtprogramm festzuschreiben.

Aber die so notwendige Auseinandersetzung mit aktuellen Vorgängen im Leben wie in der Kunst bliebe auf der Strecke. Soll man sie einfach an die Theorie-Disziplinen allein delegieren? und – nebenbei – sattsam bekanntes Ressort-Denken fördern? Nein, die alte Formel „Bilde Künstler – rede nicht!“ gilt nicht mehr im Zeitalter des erweiterten Kunstbegriffs, wenn sie überhaupt je Berechtigung hatte.

Mit anderen Worten: sprachlich-begriffliche Reflexion gehört in die Veranstaltungen der künstlerisch-ästhetischen Praxis, wie anders sollte sich bei unseren Studierenden wirkliches Problembewußtsein entwickeln können

Auch in diesem Punkt wäre für meinen Begriff Konsens vonnöten.

Ein dritter Punkt, in dem Konsensfindung wünschenswert erscheint: betrifft all das, was man früher ohne größere Skrupel als Systematik der Ausbildung bezeichnet hat, was heute aber – dank begründeter Skepsis gegenüber meist allzu starrsinnig behaupteter Systeme – in Verruf geraten ist.

Mit diesem Stichwort ist all das auf den Plan gerufen, was überhaupt Gegenstand von Kunstunterricht sein kann. Und ganz gleich, was man aus der ungezählten Fülle möglicher Unterrichtsgegenstände herausgreift und zum „Aufhänger“ einer systematischen Abfolge zu machen hofft, immer wieder wird einem bewußt – künstlerisches Denken vorausgesetzt – wie wenig das oder jenes gewählte System fachlogischer Begründung standhält, wie austauschbar die zu vermittelnden Stoffe, Aufgaben und Probleme sind, weil sie – im Grunde eng miteinander gekoppelt – in komplexen künstlerischen Prozessen auch gar nicht auseinanderdividiert werden können.

Eine Systematik alten akademischen Stils ist also unter solchem Vorzeichen heute schwerlich vorstellbar, und jene strenge Abfolge von Aufgaben, etwa nach dem Motto „erst einmal zeichnen können, alles andere kommt dann von selbst“ aus „Alte Weisheit

---

der Leipziger Schule“<sup>1</sup>, wird vermutlich auch treuen Anhängern solider Tradition recht obsolet vorkommen.

Ebensowenig kann es aber m.E. darum gehen, einer Systematik diametral entgegengesetzter Art zu frönen, die sich in bloßen formal-ästhetischen Übungen erschöpft und sich dabei etwa nur auf bestimmte bildnerische Grundlehren zurückzieht (Bauhaus u.a.)

So richtig und wichtig solche Einsichten in historisch bedeutsame Lehrkonzepte sein mögen, sie allein reichen heute einfach nicht mehr aus, um Studenten für die anstehenden Auseinandersetzungen mit den in der Tat existentiellen Fragen der Kunst wie in der Kunstpädagogik genügend auszurüsten. Ich erinnere hier nur an die Kontroverse Gert Selle, Gunter Otto zur „Ästhetischen Rationalität“<sup>2</sup>.

Ich erinnere in diesem Zusammenhang auch an den Theorie-Diskurs, wie er in wichtigen Publikationen der jüngsten Zeit geführt wird. Zu nennen wären Sandro Bocola, Heinrich Klotz, Klaus Honnef, Anne-Marie Bonnet u.a.m., die sich allesamt mit dem Phänomen „postmoderner Beliebigkeit“ bzw. mit „Grenzüberschreitungen“ aller Art beschäftigen und damit zur Wertung gegenüber tradierten bzw. etablierten Haltungen und Verfahrensweisen in Sachen Kunst herausfordern.

Abschließend: Wie auch immer man zur Frage Systematik steht, eines dürfte klar und somit konsensfähig sein: Es kann auf gar keinen Fall dem bloßen Zufall überlassen bleiben, ob ein Student im Grundstudium etwa mit dem Problemfeld „Farbe“ als Gestaltungsmittel überhaupt konfrontiert wird oder nicht.

Gleiches gilt für die elementaren Gestaltungsmittel der Grafik, der Plastik etc. Der Studierende muß selbstredend in jedem Falle dazu Gelegenheit haben, und zwar ausreichend.

Und es dürfte auch unbestritten sein, daß dabei sowohl klassisch-tradierte Auffassungen und Praktiken als auch solche der zeitgenössischen Kunst eine Rolle spielen müssen. Denn wie sollten Kunststudenten je ein echtes inneres Verhältnis zu dem gewinnen, was an so unschätzbarem Wertvollem in der Geschichte der Kunst auf uns gekommen ist, wenn sie nicht wenigstens exemplarisch den Versuch unternähmen, klassische Techniken selbst praktisch zu erproben.

Daß der Tenor der eigenen Kunstpraxis der Studieren auf der Auseinandersetzung mit zeitgenössischen Konzepten, Mitteln und Verfahren liegen sollte, darf unter gar keinen

---

<sup>1</sup> LVZ 17./18.04.93

<sup>2</sup> vgl. Kunst + Unterricht, H.192 /Mai 1995.

---

Umständen heißen, daß ihnen zentrale Kategorien wie z.B. Perspektive bestenfalls in den Theorieveranstaltungen vermittelt werden. Hier bin ich unversehens bei der Frage nach den sogenannten Hilfsdisziplinen angelangt, ein Kapitel, das Kompositions- wie Farbenlehre, das Anatomie und Proportionslehre aber auch Maltechnologie umfaßt und damit zweifellos als interessanter Lehrgegenstand zur kunstpraktischen Ausbildung gehören sollte. Angesichts des äußerst gering bemessenen Zeitvolumens (von im Grunde 3-4 Wochenstunden) wird sich die Behandlung solcher Fragen nur auf komprimierte Einführungen bzw. fakultative Spezialkurse beschränken müssen.

Wie gesagt, müßte der Schwerpunkt künstlerischer Praxis in der produktiven Auseinandersetzung mit Themen, Problemen, Mitteln Materialien unserer Zeit zu sehen sein. Hier geht es m. E. darum, eine offene Werkstattatmosphäre entstehen zu lassen, in der jeder Studierende auch Gelegenheit erhält, Anregungen aus der zeitgenössischen Kunstszene eigenschöpferisch zu verarbeiten. Von daher verbietet sich z. B. ein normatives Vorgehen, das die Studierenden auf ein nonfiguratives oder aber figürliches Gestalten verpflichten möchte.

Wenn man schon von solch grober und daher im gewissen Sinne fragwürdiger Gegenüberstellung ausgehen zu müssen glaubt, dann sollte man wenigstens zugestehen, daß es sich dabei durchaus um gleichberechtigte künstlerische Ausdrucksformen in der Kunst des 20. Jahrhunderts handelt. Daß die Studierenden sowohl in der einen als auch in der anderen Weise eigenpraktische Erfahrungen erwerben können, sollte Bestandteil unseres Grundkonsens' sein.

In diesem Zusammenhang muß auf ein weit verbreitetes Mißverständnis hingewiesen werden. Es betrifft das im traditionellen Akademiebetrieb ehemals hochgeschätzte Naturstudium, das heute leider eher stiefmütterlich, wenn überhaupt behandelt wird. Daß dieser wichtige Bereich bildkünstlerischer Auseinandersetzung mit unserer Welt zu einer sinnlich-geistigen Disziplinierung ebenso beitragen kann wie zu einer Überwindung festgefahrenen Klischeedenkens und daß die großartigen Werke der Kunst in nicht geringem Maße dieser Bemühung ihren unvergleichlichen Formenreichtum verdanken, wird dabei leicht vergessen

Wenn eben von Disziplin im Umgang mit dem Naturstudium die Rede war, so gilt dies auch für den Bereich von Aufgaben, die der mehr oder minder planvollen Untersuchung von Wirkungspotenzen ausgewählter bildnerischer Mittel gewidmet sind. Solche Gestaltungsübungen mit bewußt reduzierter Problemstellung dienen als Grundlage für komplexere Gestaltungsaufgaben, für die es vergleichsweise keinerlei Algorithmus gibt.

Andererseits sollten Übungen der eben beschriebenen Art stets von solchen flankiert werden, die mehr dem spielerischen Moment im bildnerischen Gestalten Raum

---

geben, die also auf im voraus nicht berechenbare Wirkungen abzielen, Überraschungen erwarten lassen. Solche auf dem Prinzip der Aleatorik gründenden Gestaltungsübungen gehören bereits zum Bereich des Experimentellen Gestaltens, der als unverzichtbarer Teil unseres Studiums längst allgemein Anerkennung fand, für meinen Begriff allerdings immer noch zu wenig für das Gesamtstudium produktiv gemacht wird. Denn zu oft noch dominiert die bloße Freude am Machen, am Verhalten von Material und Werkzeug.

Wirklich tragfähig für die eigene künstlerische Entwicklung der Studierenden wird das bildnerische Experiment erst dann, wenn es als gestalterisches Versuchsterrain angelegt ist, auf dem gewissermaßen im Spannungsfeld von *Absicht* und *Zufall*, Chaos und Kalkül, spontaner Aktion und bewußter Entscheidung sich ungeahnte Potenzen künstlerischen Gestaltens eröffnen.

Was hier ganz allgemein zum Experimentellen Gestalten gesagt wurde, gilt auch für den Bereich Multimedialen Gestaltens in sehr besonderer Weise, da hier bedingt durch den Einsatz fotografischer und videografischer Bilder und Projektion der Zufall erheblich schlechter zu steuern ist als in Malerei und Grafik, d.h. im Vorfeld entsprechender Bildaufnahmen muß schon bewußte Selektion stattfinden, um ein Übermaß an nicht verwendbarem Ausschuß zu verhindern.

Die Situation verändert sich natürlich schlagartig, wenn ein moderner Schnittplatz, mit den Möglichkeiten digitaler Bildverarbeitung mittels Computermanipulation zur Verfügung steht, mit denen solches Material ohne weiteres in gestalterisch brauchbares verwandelt werden kann.

Wichtig ist hierbei vor allem ein möglichst unbefangener Umgang mit modernem Hightech-Gerät, dessen gestalterische Möglichkeiten, aber auch Grenzen es selbst praktisch zu erproben gilt, um schließlich kleinere Projekte kreativer multi-medialer Arbeit (mit allen Artikulationsformen heutiger Kunst also) konzeptionell vorzubereiten, zu realisieren und gegebenenfalls auch zu dokumentieren.

Hilfreich ist dabei natürlich die kritische Auseinandersetzung mit Beispielen zeitgenössischer Kunst (Cage, Beckett, Beuys, Freyer, Klein, Kosuth, Nauman, Paik, Plessi, Rauschenberg, Viola, Wilson u.a.), die durch ihre hohe Qualität Maßstäbe setzen, gleichwohl aber nicht als scheinbar unerreichbare Vorbilder gewissermaßen dem eigenen bescheidenen Versuch im Wege stehen sollen. Denn jene Künstler überzeugen in Abgrenzung von nur an technischer Perfektion, kommerziellen Interessen und Einschaltquoten orientierten Medienprodukten vor allem durch die große „Einfachheit“ der eingesetzten Mittel, etwas also, was sicher alle große Kunst auszeichnet!

Wesentlich für den gesamten Bereich Multi-medialen Gestaltens ist für mich noch, daß die Studierenden in allen diesen produktiven wie rezeptiven Prozessen nicht nur Mög-

---

lichkeiten sinnvoller oder eben auch abschreckend sinnloser Kombination der verschiedenen Medien (Bild, Film, Sprache, Musik) erfahren, sondern sich zugleich der jeweils äußerst spezifischen gestalterischen Potenzen des einzelnen Mediums bewußt werden.

Denn nur indem etwa der grundlegende Unterschied zwischen dem

- statischen und dem bewegten Bild,
- dem elektronischen und dem optischen Bild,
- dem immateriellen und dem materiellen Bild usw. usf.

wirklich begriffen wird, werden die Studierenden in zunehmendem Maße auch selbständig über den sinnvollen Einsatz der entsprechenden gestalterischen Mittel zu entscheiden wissen.

Soweit meine Vorschläge für einen Fragen- und Problemkatalog der Lehre in der Künstlerischen Praxis, zu dem nach meinem Dafürhalten ein Grundkonsens wünschenswert erscheint.

Wie und mit welchen Methoden und an welchen konkreten Stoff- bzw. Aufgabenkomplexen solche Grundfragen und -Probleme im Unterricht dann schießlich behandelt werden, muß selbstverständlich im Sinne der Lehrfreiheit dem jeweiligen Fachkollegen überlassen bleiben. Denn alle weiteren Festlegungen, etwa in Form einer streng einzuhaltenden Aufgabenabfolge hielte ich für bedenklich und fragwürdig, weil sie letztlich meist auf das Absolvieren von „Pflichtübungen hinauslaufen, mit denen das gesamte Klima des Studiums nur allzu leicht vergiftet werden kann.

Damit ist allerdings – das sei nochmals betont – nichts gegen die Verbindlichkeit bestimmter notwendiger Aufgaben- und Problemstellungen innerhalb des Grundstudiums gesagt.

Im Hauptstudium dagegen muß es darum gehen, das Spektrum gestalterischer Probleme und Mittel gebührend auszudehnen, im Sinne des erweiterten Kunstbegriffs, und damit gleichermaßen die individuell unterschiedlichen Potenzen des Einzelnen stärker zu fordern und zu fördern.

Durch schrittweise Ausweitung des Entscheidungsfreiraums erleben die Studierenden in höherem Maße als vordem das Risiko möglichen Scheiterns. Mit solcher Situation produktiv-kreativ umzugehen, zwingt zur Abschätzung des eigenen gestalterischen Potentials, d.h. auch seiner Grenzen, ebenso wie es der Ausprägung notwendigen Urteilsvermögens gegenüber künstlerischer Qualität dient.

Dazu gehört schließlich auch, bei der Wahl von Gebiet und Thema der künstlerischen Abschlußarbeit sowie des gewünschten Mentors eigenverantwortlich die richtige Entscheidung treffen zu können.

Im Grunde bedeutet dies nichts anderes, als daß der Absolvent nachweisen sollte daß er nicht nur in der Lage ist für „verordnete“ künstlerische Aufgaben und Probleme

---

me überzeugende Lösungen zu finden, sondern daß er vielmehr fähig und willens ist aus eigenem Antrieb aus der Fülle möglicher Aufgaben- und Problemfelder eben solche aufzugreifen, die ihm in besonderer Weise angemessen sind und daher ein Höchstmaß an persönlicher Identifikation erlauben. Denn wem es nicht wenigstens im Ansatz gelingt, sich selbst eine echte künstlerische Aufgabe zu stellen, eine Aufgabe von ganz persönlichem Format und auf den eigenen sinnlich-geistigen Habitus zugeschnitten, dem dürfte es später wohl auch recht schwerfallen, wenn nicht gar unmöglich sein, mehr als bloße Pflichtübungen seinen ihm anvertrauten Schülern abzuverlangen.

---

## Zur „Neugründung“ des Instituts für Kunstpädagogik an der Universität Leipzig

(13. Dezember 1993)

Als ich vor einer Woche gebeten wurde, etwas zur Vorgeschichte dieses soeben neugegründeten Instituts zu sagen, eben weil ich seit 1952 dieser Einrichtung als Student und dann als Kollege (bis auf zwei Jahre Schuldienst) angehöre und heute gewissermaßen wie eine Art Fossil ihm erhalten blieb, sagte ich etwas leichtfertig zu.

Dabei wußte ich noch gar nicht, ob sich in meinem Erinnerungsspeicher wie in meinem Bildarchiv etwas Brauchbares würde finden lassen, das für Sie von Interesse sein könnte.

Ich habe also gesucht und bin glaube ich fündig geworden. Und da mir für einen nüchternen statistischen Bericht der Sinn, für eine essayistische Betrachtung die Begabung und für eine differenzierte Wertung des wechselvollen Schicksalslaufs dieses Instituts die Zeit fehlt, will ich mich auf das Vorführen einer anschaulichen Collage beschränken, die bei der Plünderung meines spärlichen Archivs herauskam.

Sie wird so hoffe ich etwas von jener Atmosphäre der Gründerjahre des Instituts, das heißt dem besonderen Klima vermitteln, von dem diese Zeit, diese Stadt, diese Universität und damit auch unser Kunststudium an diesem Institut damals erfüllt war. Dabei will ich nicht verschweigen, daß solcher Rückblick auf den Anfang gewiß nicht frei ist von Nostalgie, die sich heute angesichts eines immer rascheren, hektischeren Wechsels von Ereignissen, Eindrücken und Werten nur allzu leicht einstellt.

Andererseits ist dieses „schmerzliche Heimweh“ (nichts anderes heißt ja dieses heute so oft gebrauchte Fremdwort!) in unserem Falle nicht so ganz unbegründet.

Hier ein paar Fakten dazu: Das 1952 im Auftrag des Staatssekretariat für das Hochschulwesen der DDR von Hans Schulze gegründete und von ihm bis 1957/58 geleitete Institut bot nämlich nahezu ideale Studienbedingungen, von denen man heute nur noch träumen kann.

Der Studienplan Kunsterziehung (mit der Nummer 81 B) sah zum Beispiel bei einem Gesamtvolumen von 31-33 Wochenstunden etwa 15 Semesterwochenstunden Künstlerische Praxis vor, also knapp 50%, gegenüber allen anderen Fächern erstaunlich viel! Die Künstlerische Praxis umfaßte dabei ca. 15 verschiedene Disziplinen: Zeichnen vornehmlich Naturstudium; Malerei in allen technischen Varianten; Akt-Zeichnen in Verbindung mit Anatomie und Proportionslehre; Druckgrafik vor allem Hochdruck- und Tiefdrucktechniken; Plastik und Keramik; Schrift- und Plakatgestaltung; Buchbinden; Holzgestaltung; Puppenspiel und Bühnenbau; Fotografie mit Kursen in Reproduk-

---

tions- und freier Fotografie; technisches Zeichnen in allen Varianten perspektivischer Konstruktion; Dekoratives Gestalten in Papier und Textil.

Alle Lehrkräfte unseres Instituts mit seinem damals 10-köpfigem Kollegium waren im übrigen zu jener Zeit auf den genannten Gebieten der Künstlerischen Praxis tätig, auch wenn sie vom Anstellungsverhältnis und vom Status her mehr auf Theorie und Wissenschaft verpflichtet waren. So hatte auch ich, ab 1956 wissenschaftlicher Assistent und von Anfang an polyfunktional, also fachübergreifend eingesetzt, neben Vorlesungen und Seminaren in Theorie und Methodik des Faches, auch Kunstgeschichts-Seminare, vor allem aber künstlerisch-praktische Lehrveranstaltungen zu übernehmen.

Und umgekehrt: Hans Schulze, von Haus aus Maler und Grafiker, jedenfalls kein „gelernter“ Kunsthistoriker, war über lange Jahre hinweg der einzige, der unseren Studenten den großen Überblick über das weite Feld der Kunstgeschichte vermitteln konnte und zwar so, daß dies allen, die ihn dabei in seiner erstaunlichen Vielseitigkeit erleben durften, in guter Erinnerung bleiben wird. Daß er auch im Zusammenhang mit seinem Grafik-Zyklus zur „Historia Naturalis“ Vorlesungen zur Morphologie der Pflanzen gehalten hat und als Ergebnis langjähriger eigener künstlerischer Versuche schließlich – vermittelt durch Werner Tübke – einen Lehrauftrag zur „Technologie der Malerei an der HGB übernahm, vervollständigt das Bild einer in der Tat universellen Persönlichkeit, die so manchem von uns zum Vorbild wurde. Bei mir jedenfalls war es so.

Zurück zu einem quantitativen Aspekt: Die „Besatzung“ des Instituts – in späteren Jahren zeitweilig um mehr als das Doppelte angewachsen – war damals, wie gesagt, von der Anzahl der Lehrkräfte her nicht wesentlich größer als heute, aber auf jeden der 10 Kollegen kamen in den ersten Jahren unseres Studiums tatsächlich kaum mehr als eine Handvoll Studenten. – Das ist der große Unterschied zu heute.

Aber auch in anderer Hinsicht konnte man von Idealbedingungen sprechen, wenn ich daran denke, daß nach jedem Studienjahr dieses 4-jährigen Studiums, das man – nota bene – ausschließlich der Kunsterziehung widmen konnte, (die Zwangskopplung an ein Zweitfach kam erst später), ein 3-4 wöchiges künstlerisches Praktikum in den schönsten Landschaften der Republik stattfand (Harz, Insel Rügen, Erzgebirge). Von den zahlreichen Kunstgeschichts-Exkursionen ganz zu schweigen, eine davon gar ins sog. NSW-Gebiet („nichtsozialistisches Wirtschaftsgebiet“), 1956 zur großen van Gogh-Ausstellung nach München, mit Abstecher nach Nürnberg, und das alles im mit DDR-Geld gemieteten Reisebus, um Valuta zu sparen. Denn diese war nur allzu knapp bemessen, weil von höchster Stelle ausschließlich dem Lehrkörper zugedacht. Daß auch unsere Studenten an jenem – nach heutigen Maßstäben kaum nachvollziehbar – großartigen einmaligem Erlebnis teilhaben konnten, war einzig der Initiative der Institutslei-

---

tung, den Entgegenkommen Prof. Dr. Martins als Dekan der Philosophischen Fakultät, nicht zuletzt aber der Solidarität der Kollegen zu danken, die das nur für sie bestimmte „Westgeld“ mit unseren Studenten zu teilen bereit waren!

Diametral entgegengesetzt zu diesen äußerst günstigen Rahmenbedingungen war das kultur- und kunstpolitische Gesamtklima außerhalb des Instituts schon weniger erfreulich: Es schien rundum geprägt von einer ziemlich rigide gehandhabten, „Realismus“-Doktrin, die im Grunde auf einem bornierten Akademismus des 19. Jahrhunderts fußte und letztlich auf einen verwässerten Impressionismus hinauslief, meist jedoch bei mehr oder weniger geschöntem Abklatsch bloßer äußerer Erscheinung von Wirklichkeit landete.

Mit Realismus wie mit Kunst hatte das alles zumeist herzlich wenig zu tun! Was da landauf landab in den offiziösen Ausstellungen, wie etwa der III. deutschen Kunstausstellung 1953, zu sehen war, deutlich orientiert am sowjetischen Vorbild (es war die Zeit des Personenkults um Stalin und seiner Nachfolger wie Nachahmer), das erfüllte einen bestenfalls mit gähnender Langeweile.

Gefragt danach, was denn nun Sozialistischer Realismus wohl sei, kursierte unter uns gewöhnlich als Antwort die ironische Wendung: Sozialistischer Realismus ist eigentlich nichts weiter als Realismus, nur viel, viel schöner!

Man versteht die weiß Gott alles andere als heitere Situation von damals erst ganz, wenn man weiß, daß ein Karl Hofer, wie auch die Kollwitz (beide übrigens Lehrer der Elisabeth Voigt, die sich bei uns am Institut wohler fühlte bei ihrem Lehrauftrag, als an der HGB, wo sie eine Professur inne hatte), daß Ernst Barlach wie Hans Grundig, daß Wilhelm Lachnit wie später Wieland Förster, ja selbst Willi Sitte noch als Formalisten öffentlich diffamiert und gedemütigt und damit ins Abseits gestellt wurden.

Von der Devise „Weite und Vielfalt“, die erst zum 6. Plenum des ZK der SED 1972 ausgegeben wurde und die wenigstens am Anfang der Ära Honecker mehr künstlerischen Freiraum gestattete, war man jedenfalls zu jener Zeit noch meilenweit entfernt. Noch 1967 mußten sich ja zwei der späteren „Viererbande“, nämlich Sitte und Tübke, massive Kritik vom damaligen Kunstpapst, Alfred Kurella, gefallen lassen.

Apropos „Viererbande“? Kennen Sie nicht? Gemeint sind jene vier Superstars der Malerei (immerhin drei davon aus Leipzig, Hochburg der DDR-Kunst), mit denen die DDR auf der dokumenta 5 in Kassel glänzte.

Dazu ein Bonmot aus jenen Tagen: Stehen Sitte, Heisig und Mattheuer zusammen und streiten, welcher von ihnen denn nun der beste sei. Sagt Sitte: ich natürlich, schließlich bin ich nicht umsonst Verbandspräsident geworden. Darauf Heisig: nein ich, immerhin bin ich Rektor der erfolgreichsten Kunsthochschule der DDR (daß er später den Bundeskanzler Helmut, nein nicht den Kohl, den Vorgänger, Schmidt, malen wird, wußte er noch nicht!). Meint schließlich Mattheuer: na, neulich erschien mir im Traum

---

der Gott der Maler und verkündete: Wolfgang, Du allein bist der größte! Genau in dem Moment kommt Tübke herein und fragt gierig: Was soll ich gesagt haben?

Wieder zurück zu den 50er Jahren: Nein, Hans Schulze, der Schüler von Alexander Kanoldt, Otto Müller und Oskar Moll, mit seinem ausgeprägten Hang zu phantastisch-scurriler Verfremdung und auch die Voigt, einst Meisterschülerin der Kollwitz, ausgebildet bei Karl Hofer und Stauffer-Bern, mit ihrem expressiven Konstruktivismus hatten wahrlich kein leichtes Spiel mit den damals Mächtigen.

Und wenn unser Institut in jener kunstfeindlichen Zeit nur etwas mehr im Rampenlicht gestanden hätte, dann wäre diesen beiden bedeutenden Künstlerpersönlichkeiten vermutlich die Lehrbefugnis entzogen worden, wie wenig später Ernst Bloch, bei dem wir noch Philosophie hörten (fakultativ, versteht sich!).

Hans Schulze war übrigens immer stolz darauf, bei ihm promoviert zu haben. Nein, soweit ging man bei Schulze nicht, hier begnügte man sich damit, ihn nur als Direktor abzusetzen, um schließlich einem Nicht-Fachmann, einem Geschichts-Methodiker, die kommissarische Leitung unseres Kunstinstituts zu übertragen.

Aber noch stand die alte Universität. Im Hörsaal 11 hörten wir Kunstgeschichte bei Ladendorf (später Ordinarius in Köln) und im legendären Hörsaal 40 las Hans Mayer. Beide wurden bald schon genötigt, das Land zu verlassen. Und 1968 ließ Ulbricht die altehrwürdigen Gemäuer sprengen, in denen noch immer der Geist jener universitas litterarum spürbar war, sehr zum Leidwesen der Politbürokratie. – Kurz vor dem barbarischen Akt hatte ich noch Filmaufnahmen machen können, die in der folgenden Leipzig-Collage, für die ich nun um Ihre Aufmerksamkeit bitten darf, einen besonderen Akzent setzen. Für technische Mängel und manch abrupten Schnitt bitte ich vorab um Absolution.

Die Filmaufnahmen aus den 60er Jahren vermitteln atmosphärische Eindrücke vom Leipziger Stadtbild zwischen Hauptbahnhof und Karl-Marx-Platz mit Augusteum und Pauliner-Kirche.

Dann folgt eine Gegenüberstellung von Walter Ulbricht und Ernst Bloch, die mit Ausschnitten aus „Szenen eines Kahlschlags Das 11. ZK-Plenum der SED 1965“ (DFF-Film von 1991) sowie „Ernst Bloch im Gespräch mit Iring Fetcher“ von 1967 die plastische Erinnerung an zwei in ihrem Habitus wie in ihrer Funktion konträre Personen der Zeitgeschichte aufleben lassen und damit das gespannte Klima geistig-politischen Lebens jener frühen Jahre verdeutlichen will.

Die Film-Collage schießt mit Einblicken in das künstlerische Lebenswerk Hans Schulzes und Elisabeth Voigts sowie mit Archivaufnahmen aus dem Besitz des Autors zum

---

Wirken jener beiden Künstlerpersönlichkeiten und anderer Kollegen, wie meines verehrten Lehrers, des Altenburger Malers und Grafikers Heinz Olbrich, die damals das Profil der künstlerischen Ausbildung am Institut für Kunsterziehung der Universität Leipzig und ihr hohes Niveau bestimmten.

---

## Rede zur Ausstellung im Kloster Mildenfurth zum 50. Geburtstag von Volkmar Kühn.

(17.10.1992)

Es ist ja zum Glück nicht so, daß ich den hier Versammelten zu erklären hätte, ob und warum das heute von Volkmar Kühn aus Anlaß seines 50. Geburtstages in dieser Ausstellung Präsentierte Kunst genannt zu werden verdient. Das ist längst geschehen, aus berufenem Munde.

Es ist auch ganz sicher nicht so, daß diese Bildwerke noch weitere Interpretationen nötig hätten. Erstens gibt es davon schon etliche, sogar von bemerkenswerter Prägnanz (Ulrike Rüdiger, 1991) und zum anderen „vergiften“ solche Unternehmungen zumeist wie das *Enfant terrible* der amerikanischen Kunstkritik Susan Sontag in einem Essay von 1964 nicht so ganz zu Unrecht vermerkt „unser Empfindungsvermögen“.

Nein, was ich sagen kann und will, ist etwas anderes: Es betrifft den Kontext, das räumliche und geistige Umfeld, aus dem heraus dieses Werks entstand. Und vielleicht ist es hilfreich, solchen Hintergrund mit ins Auge zu fassen, wenn man der Eigenart der Kühnschen Figurenwelt etwas näher kommen und auch besser begreifen will, wieso eigentlich dieses Werk so scheinbar unberührt bleibt von gewissen Moden der Moderne (sieht man von der frühen Affinität zu Marini einmal ab), wenn man verstehen möchte, wieso das alles so ganz im Kontrast zu mancherlei postmodernem Trend sich hat entwickeln können.

Denn offenkundig ist doch, daß Kühn im Zeitalter des „erweiterten Kunstbegriffs“ und der Grenzüberschreitungen aller Art auf der modellierten Figur beharrt, trotziger geradezu insistierend auf einem Realismus, dessen Dimensionen längst ausgelotet schienen.

Aber ich frage Sie, kann man in solchem Bollwerk altherwürdiger Kultur lebend + arbeitend, in einer Art selbstgewählter, ja selbstgebauter Fluchtburg, vor all den fragwürdigen Hervorbringungen einer immer fragwürdigeren Zivilisation wenigstens partiell geschützt, als Künstler einen anderen Weg überhaupt gehen, als gute alte Tradition zu verteidigen?

Natürlich, man könnte schon! Nicht so Volkmar Kühn! Vor allem aber will er das nicht! In zahllosen Diskussionen um dieses oder jenes Projekt bitten all meine Argumente für eine etwaige „Modernisierung“ des Konzepts scheinbar auf Granit, oder besser auf Gips, (lange Zeit das Endstadium, bevor die Bronzezeit anbrach!)

Mich als Maler interessierten ja, von Anbeginn unserer nun fast 1/4 Jahrhundert währenden Freundschaft vor allem eben jene Zwischenstadien der Werkgenese: Was mich daran immer wieder so faszinierte, waren die Zustände geheimnisvollen Verhülltseins mit glitzernder Folie, der notdürftigen Klammerung loser Teilstücke, die zersägten Negativformen, die zufälligen Accessoires von allerlei Werkzeug und Materi-

---

al, und natürlich die ganze für mich ungewöhnliche und höchst anregende Werkstattatmosphäre: das Ambiente, wie man heute so gern sagt!

Gern hätte ich es gesehen, wenn die eine oder andere Stufe dieses Werkprozesses schon die Weihen eines Endproduktes erhalten hätte und vom Künstler sozusagen als eigenständiger, eigenwertiger künstlerischer Akt betrachtet worden wäre. Aber mein Intervenieren stieß gewöhnlich auf Widerstand, berechtigt, wie ich jetzt übrigens finde, angesichts dieser heutigen Werkschau, die Konsequenz und Beharrlichkeit eines ganz bestimmten künstlerischen Wollens offenbart.

Solche Grundhaltung wird aber nicht allein vom lokalen Umfeld her mit befördert, sondern gründet im Falle Volkmar Kühn wohl auch im vitalen Bedürfnis, dem Collagecharakter unserer modernen Wirklichkeit gewissermaßen ein notwendiges Gegengewicht zu verschaffen.

Hier darf ich abschließend auf eine Beobachtung Dieter Wellershoffs eingehen, der 1969 schon in seiner Schrift „Die Instanzen der Abwehr und das totale Environment“<sup>1</sup> schreibt, „daß bald Kunst und Industrieprodukt, wie Wolfgang Peht 2 vorausieht, im selben Versandhauskatalog angeboten werden.

Fast unterschiedslos vermischt sich so die Kunst mit der industriell produzierten Umwelt zu einem totalen Environment, das seine Insassen dauernd mit neuen Reizen und Informationen unterhält und daran hindert, kritischen Abstand zu gewinnen und sich etwas anderes vorzustellen. Sie werden unfähig, den Dauerkontakt, der sie vital im Betrieb hält, für längere Zeit zu unterbrechen, um sich etwa in die Eigenwelt eines Romans (hier einer Plastik) zurückzuziehen und die Spannung einer zusammenhängenden Struktur durchzuhalten.“

Und weiter heißt es bei Wellershoff: „Keine Integrationsleistung wird dem Leser (in unserem Falle dem Betrachter) abverlangt, sondern trainiert wird seine Fähigkeit zu momentaner Aufmerksamkeit und rascher Neuorientierung als psychische Entsprechung der Collagestruktur unserer Wirklichkeit.

In so unmittelbarer Anpassung schwindet das Bewußtsein möglicher Veränderung und wird zu nervöser Informationsjagd, die ebenso blind und neurotisch ist wie verbockte Isolation. Neues Bewußtsein und neue Sensibilität müssen das Collagemuster als ihren Ausdruck zugleich widerständig machen gegen die Einebnung in der diffusen, fließenden Reizvielfalt, sie müssen durch Spannungen, Kontraste und Divergenzen binden, ohne sie zu verdrängen. Das totale Environment fordert als Gegenbild keine Idealität esoterischer Formen, keine Rückprojektion auf alte Sinnbilder, sondern die Komplexität eines totalen Realismus, der Entsprechungen erfindet, die unsere Bedingungen durchschaubar machen.“<sup>3</sup>

Und um Erfindungen solcher Art handelt es sich – glaube ich – bei Volkmar Kühn. Daß sie auch künftig hin sprießen und erfolgreich wirken, wünschen wir dem Autor.

---

1 In: Dieter Wellershoff. Wahrnehmung und Phantasie, Köln 1987

2 Wolfgang Peht, in: Merkur 3/1969

3 Ebd. S.51 f.

---

## **Notate**

**(1992)**  
**zur Plastik von Volkmar Kühn**

Im Verhältnis zum Tier erscheint der Kühnsche homo sapiens als verschrobene, geschädigte, defekte, unproportionierte, jedem ästhetischen Ideal hohnsprechende, mehr- oder minder unsympathische Wesen. Neuerdings sucht er sich zu glätten, und zu schminken, die Faktur seines Gemachtseins hinter einer Art gestylter Maske zu verbergen. Gelegentlich spielt ein „archaisches Lächeln“ um ein ansonsten erstarrtes Antlitz – das Äußerste an Bewegtheit der im ganzen gefrorenen Attitüde.

Das nur ganz geringfügig gestörte Ebenmaß, der leichte kaum eben merkbare Verstoß gegen Anatomie und Proportion, gegen den tradierten Kanon, gegen die Norm das ist es, was Kühnsche Figuration wesentlich ausmacht.

Nichts ist gelöst und gelassen, gar lässig. Alles begegnet uns in permanenter Dauerspannung, Verkrampfung und Gespreiztheit.

Es ist eben nicht „geronnener Augenblick“ (wie Ulrike Rüdiger meint). das träfe wohl eher die Polyester-Figurationen jener Fotorealisten vom Schlage eines Duane Hanson oder John de Andrea oder wie jüngst auf der IX. Documenta/1992 zu sehen eines Charles Ray.

Nein, mehr handelt es sich hier wie mir scheint um die Verkörperung eines nicht endenwollenden Dauerzustandes.

---

## Zur Eröffnung der Ausstellung Malerei von Peter Mai

(Grimma am 25. September 1992)

Das gerade zu Ende gegangene Riesenspektakel von Kassel droht dank eines nie gekannten PR-Managements von ungeheurem Ausmaß alles regionale Kunstgeschehen ins Abseits zu drängen, besonders wenn es im Gewand eines traditionellen Genres, wie der Malerei, der figürlichen zumal, daherkommt, noch dazu von jemandem, dessen eigentliche Profession ja die Kunstvermittlung und nicht deren Produktion ist.

Das soll und kann uns aber nicht hindern, das hier erstmals in einer Personalausstellung ausschnitthaft versammelte Werk Peter Mais mit der gebotenen Aufmerksamkeit zu betrachten.

Vorab jedoch ein paar Bemerkungen zum Umfeld, aus dem heraus diese Bildwelt hat entstehen können: Da zog ein reichliches Dutzend von Kunstlehrern des Leipziger Landkreises – Peter Mai nämlich ist einer von ihnen, sozusagen einer vom harten Kern – über fast zwei Jahrzehnte hin jeweils am Beginn der Sommerferien zum gleichen Standort im Eichsfeld, um diesem zauberhaft schönen Landstrich an der Westgrenze der einstigen DDR immer wieder neue, überraschende Bildmotive abzugewinnen. Ohne je in die eigentliche, für sie streng verbotene Sperrzone eingedrungen zu sein, erlebten diese unentwegten Motivsucher vor zwei Jahren erst urplötzlich das wahre Gesicht und Ausmaß dieser deutsch-deutschen Maginotlinie, dieses gewaltsamen Einschnitts in das Land, den man bislang bestens ahnen, nie aber wirklich sehen konnte. Sie erlebten nun auch – auf hohe Wachttürme kletternd, tiefe Panzergräben und umgepflügte Mienenfelder durchstolpernd (erst jetzt weiß man um die Gefahren), steile Plattenwege erklimmend – mit welchen Augen die einstigen Herrscher über Todesstreifen und schier endlose Befestigungsanlagen dieses Land gesehen haben müssen. Und die neue, ungewohnte Perspektive gab den Blick frei auf ein erregendes weites Panorama, das man so jedenfalls nicht vermutet hatte: neue faszinierende Motive also!

Spurensicherung war angesagt, denn bald wird niemand mehr wissen und nachvollziehen können, wie dieses reizvolle Stück Erde – eben noch äußerster Rand der beiden alten Teilstaaten, nun unversehens Herzmitte eines neuen Deutschland – einst malträtiert wurde und doch wieder so erstaunlich unberührt geblieben ist vor manch fragwürdiger Zivilisation.

Letzteres gilt im übrigen auch für das neu eroberte Terrain im abgelegenen Mecklenburg, das völlig anders, aber – man schaue auf die Bilder Peter Mais, nicht weniger Reizvolles zu bieten hat. Etwas von dem spezifischen Habitus dieser Malerei will ich im folgenden zu charakterisieren versuchen, wohl wissend, daß sie Wortsprache nur sehr bedingt die eigentliche Qualität von Bildkunst zu fassen vermag.

---

Obwohl zu großen Teilen unmittelbar von der Natur entstanden, haben die Arbeiten so gar nichts von Naturstudium üblicher Art, oder besser, solcher akademischer Provenienz. Wie das zu verstehen ist? Man spürt die große Unmittelbarkeit des Ausdrucks von Befindlichkeit. Man empfindet, daß die reizvollen Motive der Landschaft nicht allein vom Augenerlebnis her den Maler zu je besonderen Formfindungen inspirierten, sondern daß das Klima, die Temperatur, das ganze Umfeld mitwirkten in diesem Prozeß. Das „Motiv“ wird also nicht systematisch in seiner optischen Erscheinungsqualität „abgetastet“, etwa im Sinne Cézannes, sondern erfährt eine überraschende Verwandlung, für die ganz andere Koordinaten bestimmend sind: Sie entstammen der inneren Welt der Malers. Und dieser Welt sind ruhig-beschauliches Registrieren topographischer Sachverhalte und Gegebenheiten fremd, ganz offensichtlich. Man muß den Maler nicht unbedingt – wie ich es immer wieder über Jahre hin tun konnte – bei der Arbeit beobachtet haben, um den Energie-geladenen, kraftvoll-vitalen Gestus, der bisweilen ungestüm und wild daherkommt, im Resultat zu spüren. Material und Werkzeug werden nicht eben zimperlich behandelt. Und selbst die Grenzen des Bildformates sind nicht unbedingt identisch mit dem Aktionsfeld des Malers, wenn Sie wissen, was ich meine. Oftmals bricht dynamisches Temperament hervor, dann muß der Fluß der Farbenbahnen abrupt gebremst werden, um die Stabilität des Gefüges nicht zu gefährden. Spontaneität erfährt so durch bewußt gesetzte Zeichen und markante Konturen ihre notwendigen Grenzen.

Solch ordnende Eingriffe ins spontan Entstandene verraten die Fähigkeit der Autors zur geistigen Kontrolle des von mancherlei Zufall bedingten Formfindungsprozesses.

Das wird auch deutlich – wie ich oft verfolgen konnte – bei radikalen Korrekturen des ursprünglichen Bauplanes, dessen Realisierung nach neuer Überlegung und Intention nicht mehr durchführbar schien. Ängstliches Sich-fest-Klammern an einstmaliger Konzeption jedenfalls ist seine Sache nicht.

Und ein Letztes, nicht Unwesentliches will ich als charakteristisch für Peter Mais künstlerische Arbeit vermerken:

In all den wunderbaren Bildern der Landschaft wie auch in den freien figürlichen, z.T. stärker verschlüsselten Kompositionen ist Leidenschaft, innere Anteilnahme spürbar, Pathos gar, selbstredend kein hohles, vor allem aber ein ausgeprägtes Gefühl für eine ganz auf Farbe abgestellte Bildarchitektur, ein Vermögen, das heute in dieser von Verworrenheit und exzessiver Chaotik oder Beliebigkeit gekennzeichneten Kunstszene leider allzu selten anzutreffen ist.

Herzlichen Glückwunsch, Peter Mai!

---

# Rede zur Eröffnung der Ausstellung „Signalstation“ Von Wolfgang Petrovsky

Hörsaalgalerie Universität Leipzig  
(10.01.1998)

„Es ist die Zeit des schwankenden Bodens unter unseren Füßen, der katastrophal „kollektierenden Umwelt“ (E. U. von Weizsäcker), der aufbrechenden Konflikte, der Auflösung fester Ordnung, des Zusammenpralls der Meinungen, des permanenten Wechsels der Standpunkte, des hemmungslosen Sich-Auslebens, der Euphorie wie der Depression, der großen Enttäuschung nach großer Hoffnung und Erwartung.

Es ist die Zeit der großen Mißverständnisse, der Aneinandervorbeiredens, des Nichtmehr-Zuhören-Könnens, der atemlosen Jagd nach unentwegtem Sinnesrausch, der Invasion des Wortgeklingels wie der Bildüberflut, des Erlebnishungers und der Abstumpfung der Sinne, der „Übertäubung des Sterbenmüssens“ (Sloterdijk)

Es ist die Zeit überbordender Informationsschwemme, des bislang unbekanntes Bombardements künstlicher Bildwelten, des Medienrauschs in Cyberspace und virtuell realtiy.

Es ist die Zeit der „neuen Unübersichtlichkeit“ (Habermas), der Ratlosigkeit, des hilflosen Haltsuchens, des Utopieverlustes wie des Werteverfalls.

Und es ist die Zeit der Gesundbeter und Scharlatane, der Rattenfänger und Fundamentalisten, der Scharfmacher und Ellenbogenkämpfer, der Stehaufmännchen und der „Untergeher“ (Bernhardt), der Nivellierer und Verdrängungsartisten, der Nostalgiker und Ignoranten.

Es ist die Zeit des Überflusses der Reichen und der unermeßlichen Not der Armen, der grenzenlosen Verschwendungssucht und der rigorosen Sparmaßnahmen.

Eine erregende, aufregende, aufreibende, anstrengende und zermürende Zeit. Aber – noch ist Zeit! (*Notat des Autors vom 5.11.1994*)

Ist es das wirklich, frage Ich mich heute?

Mit positivem Denken jedenfalls hat das alles wenig zu tun, was ich da bereits vor längerem für mich – und wie Sie bemerkt haben werden mit Bezug auf ähnlich gelagerte notorische Schwarzseher – notiert habe. Unter solchem Eindruck wird mir auch all das Übermaß an Beliebigkeit und Belanglosigkeit, mit dem sich manche sogenannte Kunst von heute präsentiert, besonders unerträglich.

Ich empfinde es deshalb schon als einen ausgesprochenen Glücksfall, daß es in solcher Situation heute immer noch ein paar Künstler, wie Wolfgang Petrovsky gibt, die sich eben nicht affirmativ mit der Welt abfinden, wie sie ist.

---

Ungeachtet dessen, ob sie nun gehört werden und wie hoch ihre Einschaltquoten auch sein mögen, stellen sie sich dem allgemeinen Trend entgegen.

Wolfgang Petrovsky jedenfalls formuliert ein kritisches Verhältnis zu dieser unserer Welt, und er tut dies auf immer wieder überraschend anziehende Weise und – wie ich meine – mit besonderer bildnerischer Intelligenz und Ironie, und zwar – notabene – ohne jene heute so oft bemühte, marktschreierisch daherkommende „Überwältigungsästhetik“ strapazieren zu müssen.

Was Petrovsky uns vor Augen stellt, hat mit Dokumentation von Zeitgeschichte zu tun, erschöpft sich aber nicht im Illustrieren, geschweige denn Registrieren von objektiven Sachverhalten, sondern interpretiert und reflektiert sie vom subjektiven Standort eines feinnervigen Künstlers, dem Gleichgültigkeit im ästhetischen Zugriff auf das vorgefundene Material fremd ist. Er verläßt sich auch nicht auf die Faszination, die er gerade von historischen Dokumenten mit ihrer Patina ausgeht, sondern traktiert, verletzt, zerstört, durchdringt, überlagert sie und verleiht seinen gestalterischen Entwürfen durch solche Eingriffe von zumeist spontanem Gestus einen unverwechselbar individuellen Habitus, der Haltung sichtbar macht, gleichermaßen Haltung herausfordert.

Wie er dabei als zeitgenössischer Künstler tradierte Mittel der Moderne (insbesondere Collage, Decollage, Übermalung etc.) einsetzt, die von Schwitters bis Rauschenberg reichen, dem Arsenal von El Lissitzky bis hin zu Beuys und Tàpies entlehnt scheinen, das zeugt nicht allein von Souveränität im Umgang mit der Kunstgeschichte. Nein, unsere intensive Zuneigung zu seinem Werk verdient er – wenn ich das richtig sehe – vielmehr dadurch, daß es ihm gelingt die Vielzahl dieser ja bekannten Mittel jeweils in ein bildnerisches Gefüge zu integrieren, das einem ganz eigenen Ordnungsprinzip personalen Charakters gehorcht, das letztlich aber seine Grundkoordinaten eben nicht aus bloß formal-ästhetischem Kalkül bezieht, sondern – sehr dezidiert – dem jeweils konkreten Anliegen, dem Inhalt also, verpflichtet bleibt.

Mit anderen Worten: Sein soziales Gewissen läßt ihm keine Wahl, seine Kunst – bewußt oder nicht – in den Dienst seines, wenn Sie wollen, im weiten Sinne politischen Engagements zu stellen.

Wolfgang Petrovsky – wie jeder so Engagierte – stets irgendwie und irgendwann in der Gefahr, mißbraucht, vereinnahmt, funktionalisiert zu werden, war und ist immer viel zu sehr, auch heute, wo er – nach Frommhold – „linke Trauerarbeit“ leistet, seiner eigenen Utopie als sensibler Künstler verpflichtet, als daß er, um mit Werner Haftmann zu sprechen, „L`art engagé“ mit „L`art dirigé“<sup>1</sup> verwechselt und dem vormalig staatlich

---

<sup>1</sup> Werner Haftmann: Malerei im 20. Jahrhundert, München 1965, S.431-436, (1. Aufl. bei Prestel 1954

---

verordneten Modell eines plakativ wie plump daherkommenden Sozialistischen Realismus Folge geleistet hätte.

Sicher, für sein Leben als Mensch wäre es in jener geschlossenen Gesellschaft bequemer und gewiß auch weniger „mühselig“ (Frommhold) gewesen, hätte er sich und sein Talent jener Staatsdoktrin angedient.

Gut zu wissen, daß das auch heute noch so blieb bei ihm, wo aus solcher Doktrin unversehends der alles zu beherrschen scheinende Trend zum disengagement von allem und jedem wurde und dem bedauerlicherweise leider allzu viele Talente – sei es mangels tragender Utopie, sei es aus purer Bequemlichkeit oder Rückratlosigkeit – ihren Tribut zollen und damit zu bloßen Dekorateuren des neuen Establishments verkommen.

Wie Sie sehen, bewege ich mich doch recht im Allgemeinen und Grundsätzlichem. Aber nicht, weil ich die hier vorgestellten Werke in ihrer konkreten Gestalt nicht näher zu deuten und zu schätzen wüßte, sage ich hier und heute nichts dazu, sondern weil ich glaube und, nach wie vor, bei jeder mir nur möglichen Gelegenheit mit Goethe wiederhole, daß die Kunst einer „Vermittlerin des Unausprechlichen“ ist, und daß es daher eine „Torheit scheint, sie wieder durch Worte vermitteln zu wollen“.<sup>1</sup>

Und ich darf dem noch ein mir sehr einleuchtendes Diktum Max J. Friedländers hinzufügen, der zu Recht betont: Alles über Kunst Gesagte klingt wie schlechte Übersetzung“.<sup>2</sup>

Natürlich, es gibt auch Ausnahmen, zu denen ich aber leider nicht gehöre. Mein Metier ist nicht die Sprache. Als Malerkollege von Wolfgang Petrovsky und – ich darf dies, in aller Bescheidenheit, hinzufügen – als sein ehemaliger Lehrer, vor 3 Jahrzehnten immerhin, will ich Sie nur bitten, dem vorn zitierten Goethe-Spruch zu folgen, sich als Betrachter dem hier ausgestellten Werk Wolfgang Petrovskys ohne weitere Kommentare einfach hinzugeben.

Interpretationen, über deren Fragwürdigkeit das *Enfant terrible* der US-amerikanischen Kunstkritik Susan Sontag einst öffentlich räsonierte, weil sie „unser Empfindungsvermögen vergiften“, will und muß ich mir und Ihnen hier also ersparen. Auch und nicht zuletzt im Wissen darum, daß Berufenere als ich das mit Bezug auf Wolfgang Petrovsky schon längst mit geistreicher wie kunsthistorisch beziehungsvoller Prägnanz getan haben. Ich erinnere nur an den gehaltvollen Katalogtext von Erhard Frommhold. Ich könnte dies ohnehin nur wiederholen, was jeder in Ruhe nachlesen kann. Das gilt auch für die äußerst plastische Sicht auf Petrovskys Werk von Jörg Sperling, dem übrigens mit: „We are betroffsky“ dazu eine kongeniale Formel einfiel.

---

<sup>1</sup> Johann Wolfgang von Goethe, in: *Maximen und Reflexionen*

<sup>2</sup> Max J. Friedländer, *Kunst und Kennerschaft*, Berlin 1955, S.183

---

Ich bitte Sie daher nochmals, Ihren Augen zu trauen. Auch wenn ich weiß – aus eigener Erfahrung –, daß das Sehen und Verstehen von Bildern mit künstlerischem Anspruch den meisten von uns nicht mehr so recht zu gelingen scheint. Ohne die Hilfestellung einer verbalen Gebrauchsanweisung, etwa nach dem Motto: Lesen Sie die Packungsbeilage und fragen Sie Ihren Arzt oder Apotheker, verfallen wir in Ratlosigkeit.

Wir haben es offenbar gründlich verlernt, die Stille eines stummen Bildes auszuhalten. Mit ein wenig Geduld und der nötigen eigenen Anstrengung einfach darauf zu warten, bis sich einem der tiefere Gehalt der Sprache von Form und Farbe erschließt, ist unsere Sache nicht!

Aber freilich liegt es nicht allein am Rezipienten, wenn er erst mal lieber abwartet, was ihm der sogenannte Fachmann zum ausgestellten Werk zu sagen hat und ihm erklärt, was daran die Kunst erst eigentlich ausmacht.

Es liegt auch und nicht zuletzt an der Kunst von heute selbst, daß wir so schwer Zugang finden und so sehr der Hilfestellung eines fachkundigen Ausstellungsführers zu bedürfen scheinen.

Zu heterogen und divergierend ist das breit gefächerte Spektrum an Bildsprachen im Zeitalter des erweiterten Kunstbegriffs, als daß der einzelne Kunstinteressierte noch sichere Eckpunkte ausmachen könnte, an dem sich sein Kunstverständnis einigermaßen klar zu orientieren vermöchte.

Hinzu kommt eine „bildüberflutete“ Wirklichkeit, die uns von früh bis spät mit künstlerischen Bild-plus Klangwelten aller Art förmlich überschüttet, daß einem in der Tat Hören und Sehen vergeht.

Wir sollten daher dankbar sein, daß aus dieser Flut immer wieder mal ein paar markante Leuchttürme – wenigstens Leuchtbojen – auftauchen, die uns signalisieren, wo sich unser Boot befindet, worauf Kurs zu nehmen ist und wo Gefahr droht. Ich würde wünschen, diese schöne Ausstellung Wolfgang Petrovskys könnte als solch eine „Signalstation“ wirken. Das heißt nicht allein im Sinne eines wunderbar autonomen Spiels der Formen und Farben, das natürlich ist es auch, sondern zugleich im Sinne jener inhaltlichen Dimension, die mir als treibende Kraft dahinter zu stehen scheint und sich vielleicht mit einem Satz Erich Frieds, von Magnifizenz jüngst in seiner Investiturrede zitiert, am besten fassen läßt: „Wer will, daß die Welt so bleibt, wie sie ist, der will nicht, daß sie bleibt.“<sup>1</sup>

---

<sup>1</sup> Erich Fried's Gedicht „Status quo“ (zur Zeit des Wettrüstens), in: Lebensschatten, Berlin 1981, S.93

---

## Notate

### **Meine „Maximen“ (20.04.1996)**

Gefragt danach, welche Maximen und Prinzipien meinen künstlerischen Bemühungen in diesen mehr als vier Jahrzehnten seit Abschluß des Studiums zugrunde lagen und liegen, müßte ich passen. Eine plausible Ad hoc – Antwort darauf habe ich einfach nicht parat.

Gewiß gab und gibt es gelegentliche theoretische Reflexionen über die eine oder andere Tendenz meines künstlerischen Anliegens. Aber wenn ich die Vielzahl meiner schriftlichen Notate überblicke, so muß ich sagen, daß sie sich mehr oder weniger auf eher grundsätzliche Fragen und Probleme der Kunst (Inhalt-Form-Dialektik, das Verhältnis von subjektiven und objektiven Faktoren beim Qualitäts- und Werturteil, die Relation von Absicht und Zufall im Kunstprozeß etc.) beziehen, als auf meine ganz persönlichen künstlerischen Ambitionen.

Dabei wären all diese theoretischen Äußerungen für mich undenkbar ohne die eigene kunstpraktische Auseinandersetzung.

Aber ein schlüssiges, für andere nachvollziehbares Konzept läßt sich jedenfalls nicht ohne weiteres aus jenem Konvolut ableiten.

Ganz sicher hängt dies mit meinem eigenartigen Zwitterdasein als einerseits Kunstproduzent und andererseits Kunstvermittler zusammen. Diese langjährige Schizophrenie zwischen Kunst und Wissenschaft, Theorie und Praxis, dieser permanente Wechsel des Betrachtungsstandorts: hier betonte Subjektivität im Gestalten-Wollen, dort die Verpflichtung zu weitestgehender Objektivität zum Relativieren-Müssen also, mögen offensichtlich auch mein kritisches Verhältnis zu verbaler Äußerung meinem eigenen Hervorbringungen gegenüber empfindlich geprägt haben. Zumal abverlangte Kommentare zum eigenen Werk und Anliegen blieben mir von daher in aller Regel irgendwie suspekt.

Es ist dies insonderheit sicher auch dem Umstand geschuldet, daß die wieder und wieder sich bestätigende alte Erfahrung, nach der die Wortsprache (sieht man von der Poesie einmal ab, zu der mir im übrigen jegliche Begabung fehlt) nur äußerst bedingt und begrenzt in der Lage ist, die Phänomene der bildenden Kunst adäquat zu fassen, bei mir offenbar nachhaltig Wirkung zeigt.

Sehr treffend bringt Max J. Friedländer, der im übrigen vor einem „Übermaß an Schwarz-Weiß-Nahrung“ warnt, weil sie die Augen verderbe (im übertragenen Sinne,

---

versteh sich!) seine diesbezügliche Einsicht auf den Punkt, indem er formuliert: „Alles über Kunst Gesagte klingt wie schlechte Übersetzung“.<sup>1</sup>

Und selbstredend haben solche Weisheiten im Verbund mit dem ehrlichen Eingeständnis der vielen eigenen Irrtümer und Mißverständnisse, denen man in Kunstdingen bisher und immer wieder aufs neue selbst erliegt, mein Mißtrauen in jegliche Form verbaler Selbstdarstellung weiter geschürt.

Wenn dazu dann noch ein Naturell tritt, das – wie im meinem Falle – nicht eben von einem übermäßig entwickelten Selbstbewußtsein strotzt, ja mehr noch, von einem streckenweise geradezu notorischen Zweifel geplagt ist, wird der Verzicht auf eine verbal artikulierte Bestimmung des eigenen künstlerischen Standorts, einer Gestaltungskonzeption also, vielleicht eher nachvollziehbar und verständlich.

Gleiches gilt für das Interpretieren der Arbeiten selbst.

Nochmals: „Von Berufs wegen in die Pflicht genommen, mich mit dem Wort der Kunst zu nähern, sehe ich mich hingegen außerstande, dies in aller Öffentlichkeit meinen eigenen Arbeiten gegenüber zu tun!“<sup>2</sup>

Gewisse Auskunft über einzelne meiner Bilder, Werkkomplexe und Arbeitsphasen vermögen sicher manche Ausstellungsrezensionen, Katalogtexte und Zeitschriftenartikel zu geben. In diesem Textmaterial wird z.T. auch der markante Wandel meines künstlerischen Grundkonzepts angesprochen, der von der Öffentlichkeit einerseits mit interessiertem Erstaunen, andererseits aber auch mit unverhohlenem Bedauern, ja Argwohn zur Kenntnis genommen wurde.

Über die Hintergründe dieses sogenannten Bruchs in meiner künstlerischen Entwicklung kann und will ich mich nicht weiter auslassen. Hier soll und muß der Hinweis genügen, daß der Weg tradierter Kunstauffassung (wenn es denn so etwas gibt und diese pauschale Zuordnung überhaupt erlaubt ist?) nicht rational-kalkuliert und zielbewußt verlassen wurde, auch nicht aus irgendwelchen spekulativen Erwägungen heraus, sondern allein und einzig aus innerer Notwendigkeit. Nicht unerwähnt soll bleiben, daß ich Bestätigung und Bekräftigung für die ersten Schritte auf diesem neuen Weg nur von wenigen, engsten Freunden erfuhr, mit denen ich mich über Jahrzehnte hin verbunden weiß und denen ich entscheidende Anstöße in meinem künstlerischen Denken und Handeln verdanke.

Zu ihnen gehören der Maler, Bühnenbildner und Regisseur Achim Freyer, der Maler und Kunsterzieher Walter Weiße und nicht zuletzt der Kunsttheoretiker Günther Regel, dem ich in ganz besonderer Weise für allererste aufmerksame Zuwendung zu meinem

---

<sup>1</sup> Max J. Friedländer: Über Kunst und Kennerschaft, Berlin 1955, S. 183

<sup>2</sup> Notat des Autors vom 15.05.1983, anlässlich seiner Ausstellung in der Kunsthalle zu Bad Kösen, wo von ihm etwa 100 Arbeiten aus knapp drei Jahrzehnten gezeigt wurden.

---

frühen, zunächst tastenden Versuchen auf dem Gang in eine neue Richtung zu danken habe.

Aus meiner heutigen Sicht stellt sich dieser Schritt jedenfalls ohne jeden Abstrich als – wenn man so will – Akt der Befreiung aus einer Situation dar, die zu einer lebensbedrohlichen Krise zu eskalieren schien, einer Krise, die nicht zuletzt aus den äußeren Zwängen einer „geschlossenen Gesellschaft“ wie aus den inneren Zwängen eines überzogenen Anspruchsdenkens gegenüber den Wirkungspotenzen der eigenen Person als Künstler wie als Mensch resultierte.

---

## Zu meinen „Erdarbeiten“ INTERRADISIENA

(05.05.1996)

Vermutlich ist es die intensive, seit 1990 etwa einsetzende Arbeit mit Hightech-Gerätschaft (insbesondere elektronische Kamera etc.), die meine Sehnsucht nach unmittelbarem Kontakt mit dem ganz Einfachen, Elementarem wachrief und mich schon bald (etwa Sommer 1992) bei meinen ersten Italienaufenthalten zum Material Erde greifen ließ, das notwendiger Ausgleich und Gegenpol zur Kompliziertheit und multimedialen Vieldimensionalität der modernen Hochleistungstechnologie mit ihren *immateriellen* Bildern zu sein versprach und wohl auch ist.

Die mit dieserart Erdmalerei verbundene *Reduktion* der künstlerischen Mittel ist im übrigen auch bei meinen seit reichlich 10 Jahren betriebenen *Übermalungen* von buntem Reclamekitsch und ähnlichen Scheußlichkeiten als eine hiermit korrespondierende Grundtendenz meines Arbeitens spürbar, wenn auch mit jeweils gänzlich anderem Ausgangspunkt:

Während in einem Falle die bewußte Beschränkung auf nur wenige Erdtöne – im Sinne einer reduzierten Palette – dem weiterem Differenzierungsprozeß schon von vornherein deutliche Grenzen auferlegt, gleichzeitig aber erst damit reichlicher Nuancierung gute Chancen bietet, ist im anderen Falle die aufdringliche Buntheit oder auch geschmäckerliche Glätte von allerlei Werbe- und Verpackungskitsch für mich willkommener Anlaß und Anreiz, diese Art von „Ästhetik“ vehement zu attackieren und in wieder und wieder gestarteten Aktionen des Übermalens mit den „unbunten“ Farben Schwarz und Weiß schließlich auf ein erträgliches Maß zu reduzieren.

Irgendwo hat dies alles möglicherweise mit einer Jahrzehnte zurückliegenden, aber offenbar nachhaltigen künstlerischen Grundüberzeugung meines hochverehrten alten Lehrers Heinz Olbrich zu tun. Denn einer seiner Lieblingssätze war: „Man muß auch mit Braunbier und Spucke malen können, sozusagen mit anderthalber Farbe!“

---

## Zum Autor

Roland R. Richter am 24.01.1934 in Pürstein/CSR geboren

1940–52 Schulbesuch, Abitur in Zwickau

1952–56 Studium am Institut für Kunsterziehung der Universität Leipzig bei den Professoren Elisabeth Voigt und Hans Schulze sowie Heinz Olbrich

1956–58 wissenschaftlicher Assistent daselbst; erste eigene Ausstellung in der Galerie Engewald Leipzig

1959 Heirat mit Marianne Ninnelt

1959–61 Kunsterzieher an der Comenius-Oberschule in Delitzsch

1961 erneut Assistent an der Universität Leipzig. Lehrtätigkeit in Theorie und Methodik der Kunsterziehung, Kunstgeschichte und in künstlerischer Praxis

Dissertation zum Körper-Raum-Problem in der bildenden Kunst

Mitglied im Künstlerverband (VBK/DDR)

1983 Ausstellung in der Kunsthalle Bad Kösen

1985 Facultas docendi

1989 Ausstellung in der Galerie Wort und Werk Leipzig

1991 Ausstellung in der Galerie im Hörsaalbau der Universität Leipzig

1993–99 Leiter der Abteilung Künstlerische Praxis am Institut für Kunstpädagogik der Universität Leipzig