

3. Die Bezugskontexte der Forschung

3.1. Bezugskontexte der Unterrichtspraxis: zwei Positionen zwischen aktueller Kunst und Theater

Zur Figur des Denkens in diesem Teilkapitel

Die Kontexte aktuelle Kunst und Theater fungieren als Kontrastfolien zum Kontext Schule und eröffnen Bedeutungspotentiale und Handlungsformen für die Konzeptualisierung von Kunstunterricht. Die Positionen von Felix Gonzalez-Torres und John Cage finden in diesem Zusammenhang besondere Berücksichtigung in Hinsicht auf übertragbare Strukturen für Handlungsweisen im Kunstunterricht.

Die Arbeitsweisen der beiden Künstler werden im Folgenden anhand der Arbeiten *Untitled (Lover Boys)*(1991) und *Song Books(Solos for Voice 3–92)*(1970) vorgestellt. Eine fiktive Situationsbeschreibung markiert zunächst den Blick von außen auf die Arbeiten⁹⁴ und gibt eine Idee von Rezeptionsmomenten in denen „augenscheinlich wird“, dass die bunten Installationen verschiedene Aktionen auszulösen vermögen und zugleich im Stande sind, Szenarien emergieren zu lassen, in denen die Besucher zu Akteuren vor Betrachtern oder zu Betrachtern vor Akteuren werden.“ (Umathum 2011: 30)⁹⁵ Werkspezifisch, also ausgehend von den beiden genannten künstlerischen Arbeiten, *Untitled (Lover Boys)* (1991) und *Song Books (Solos for Voice 3–92)* (1970), erläutere ich den Zugriff auf das institutionelle Setting und die Aktivierung und besondere Konzeptualisierung der Rezipientenseite in der Arbeitsweise der beiden Künstler. Weitere Arbeiten aktueller Künstler*innen werden kontrastierend zu Rate gezogen. In einem dritten Schritt betrachte ich die Schnittmenge der beiden Positionen und suche nach Überschneidungen. Diese liefert Hinweise auf werk- und kontextübergreifende Parameter. Mit der Beteiligung der Betrachter*innen bis hin zur Koproduktion und der Adaption und Paraphase von Praktiken des institutionellen Settings liefern beide Arbeiten Perspektiven für einen Kunstunterricht, der sich in seiner Strukturiertheit an

⁹⁴ Die Theaterwissenschaftlerin Sandra Umathum macht in ihrer Arbeit „Kunst als Aufführungserfahrung“ (Umathum 2011) auf die besondere Differenz zwischen Katalogbetrachtung und Museumsbesuch für das Werk von Felix Gonzalez-Torres aufmerksam. Während auf Fotografien, gerade für noch nicht mit dem Werk von Torres Vertraute, lediglich unterschiedlich große Haufen oder Felder von Süßigkeiten, die in farbige Verpackungen gehüllt sind und sich in Museen oder Galerien in die Ecken schmiegen oder über den Boden erstrecken, zu sehen sind, eröffnet ein Museumsbesuch eine weitere Dimension. Nur dort kann sich das werkkonstitutive Spiel mit der Rezeptionssituation ereignen.

⁹⁵ Umathum thematisiert die Arbeit von Felix Gonzalez-Torres. Die besondere Involvierung der Rezipient*innen-Seite kann auch auf die Arbeiten von John Cage übertragen werden. Felix Gonzalez-Torres arbeitet im Kontext aktuelle Kunst an der Schnittmenge zum Theater, John Cage arbeitet im Kontext Theater/ Neue Musik an der Schnittstelle zu aktueller Kunst.

künstlerischen Prozessen außerhalb des institutionellen Settings Schule orientiert und Schüler*innen zur Ko-Autorenschaft herausfordert.

3.1.1 Felix Gonzalez-Torres

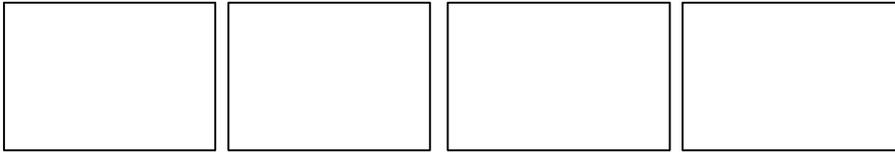


Abb. 82

Felix Gonzalez-Torres (1957-1996)

Objekte des Alltages wie Bonbons, Papierstapel, Glühbirnen und auch Uhren, Fotos oder Vorhänge bilden den Ausgangspunkt für die Arbeiten des Konzeptkünstlers Felix Gonzalez-Torres.

Die Arbeiten eröffnen eine Vielfalt an Bedeutungssträngen. Dies zeigt sich bereits in der Titelwahl „Untitled“ gefolgt von einer Kommentierung des Künstlers in Klammern.

Felix Gonzalez-Torres gibt mit seiner Kommentierung einen Hinweis auf eine von stets mehreren Referenzebenen. Eine Ebene ist die persönliche Lebensgeschichte des Künstlers. Gonzalez-Torres nimmt in Arbeiten direkt auf seinen Lebensgefährten Bezug (u.a. *Untitled (Portrait of Ross in LA)*, (1991). *Untitled (Lover boys)*, (1991); *Untitled (Portrait of Dad)* (1991). Der Künstler orientiert sich mit den Installationsweisen Stapel, Haufen oder Felder auch an der Formensprache der Minimal Art. Auch gesellschaftliche bzw. politische Themen sind vertreten (u.a. „Untitled“ (Placebo) (1991); „Untitled“ (Death by gun) 1990).

Präsentationsform und Ausstellungsort sind variabel. Die Arbeiten werden sowohl in musealen Rahmungen als auch im öffentlichen Raum gezeigt. Sie entstehen für jede Ausstellung neu. Torres ermöglicht den ausstellenden Institutionen, Kurator*innen und Rezipient*innen an beiden Ebenen teilzuhaben und die Arbeiten zu verändern. Grundlegendes hat er in sogenannten Zertifikaten festgehalten.

„Specific objects without specific forms“ hieß, auf ein Zitat von Donald Judd Bezug nehmend, die von Elena Filipovic kuratierte Ausstellung am Museum für Moderne Kunst in Frankfurt, dem WIELS Contemporary Art Center in Brüssel und der Fondation Beyeler in Basel.

An allen drei Ausstellungsorten waren zeitgenössische Künstler*innen dazu eingeladen die Ausstellung zu verändern. Am Museum für Moderne Kunst in Frankfurt am Main tat dies der Künstler Tino Sehgal.

Felix Gonzalez-Torres wird vertreten von der Andrea Rosen Gallery New York, die auch seinen Nachlass verwaltet (vgl. www.andrearosengallery.com/artists/felix-Gonzalez-torres [12.08.16])

Eine Beispiel-Rezipientin⁹⁶ trifft auf die Arbeit *Untitled(Lover Boys)* (1991) von Felix Gonzalez-Torres. Es folgt eine fiktive Situations-Beschreibung

Miniatur 1:

(Die Rezipientin sieht etwas, was anschlussfähig ist, an ihren Alltagskontext und traut an diesem institutionellen Ort ihren Augen nicht.)

161 kg Bonbons, am Boden, im Museum, weißer Korpus mit blauem Strudel-Muster, jedes einzelne verpackt in silbernem Zellophan-Papier. Das klingt zunächst verlockend, und sieht nach Zuckerparadies oder phänomenaler Beute vom vergangenen Karneval aus. Im Kontext Museum erscheint uns das plötzlich suspekt bzw. fraglich. *What we see is what we see*⁹⁷ und doch kann es das eigentlich nicht sein. Erfahrungswerte von Bonbongenuss kollidieren mit dem Wissen um die traditionellen Aufgaben der Institution Museum: Sammeln, Bewahren, Erhalten. Wie lange liegen die wohl schon da? Sind die überhaupt echt? Eigentlich und zunächst sind Bonbons doch zum Naschen.⁹⁸ Würde es auffallen, wenn ich eins nehme? Spielt es eine Rolle? Ist das Kunstwerk dann kaputt? kann ich sicher sein, dass es eins ist? Nehme ich eins und verwahre es als Erinnerung, probiere ich, ich könnte es auch jemandem mitbringen? Ob ich die Museumsaufsicht frage?⁹⁹

Die Arbeiten von Gonzalez-Torres „provozieren eine Unsicherheit über alle Qualitäten die ein Kunstwerk definieren“ (Elger 1997: 63). Ist der aufgeschüttete Bonbonhaufen das Werk? Oder sind es die einzelnen Bonbons? Wo bleibt das Werk wenn der Haufen vollständig abgetragen ist? Würde die Institution Museum, das zulassen? Liegt das von Künstlerseite aus im Bereich des Möglichen? Das Bonbon steht für die Beispiel-Rezipientin in seiner Bedeutung und seiner Anschlussfähigkeit an den Alltagskontext in

⁹⁶ Die Schilderungen der Beispielrezipientin sind inspiriert und beeinflusst von Ausstellungsbesuchen und Gesprächen in der Rolle der Vermittlerin (Torres) bzw. einem Konzertbesuch (Cage) der Autorin dieser Arbeit.

⁹⁷ Was wir sehen ist das, was wir sehen. vgl. Frank Stellas berühmter Ausspruch zu seiner Arbeit gleichzeitig Absage an die Abbildbarkeit der Malerei: *What you see is what you see*. Felix Gonzalez Torres greift in seinen Arbeiten die Formensprache der Minimal Art auf. Er lädt seine Arbeit aber extrem mit Bedeutung auf und thematisiert eigene, persönliche Erfahrungen von Vergänglichkeit und Verlust.

⁹⁸ Das mittelhochdeutsche Wort naschen bezeichnet ursprünglich und für die Arbeiten von Gonzalez-Torres gesprochen das Rezeptionsgeräusch: Knabbern, schmatzen <http://www.duden.de/rechtschreibung/naschen> [1.8.14]. Auch die Synonyme bringen diesen Aspekt mit: schlecken, leckern, schnäken, schlickern, schnöken.

⁹⁹ Eine ähnliche Figur, die Schilderung von exemplarischen Begegnungssituationen mit dem Werk von Torres und das Aufwerfen von möglichen Fragen der Betrachter*innen, nutzt auch Sandra Umathum in ihrer Dissertation (Siehe dazu: Umathum 2011: 30, 53, 54, 56, 58, 59). Dieses Vorgehen steht im engen Zusammenhang mit ihrem Forschungsgegenstand „Intersubjekten Situationen in der Ausstellungskunst.“

Frage und es braucht im Kontext Museum die Beispiel-Rezipientin, die es in Frage stellt und dadurch den Bedeutungshof der Arbeit öffnet und markiert.

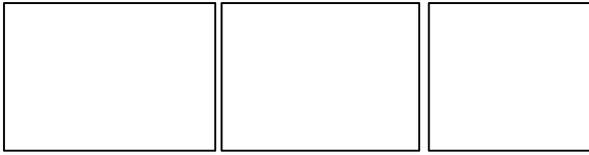


Abb. 83

Potentielle und konkurrierende Bedeutungen

Die Beispiel-Rezipientin müsste probieren, also die Bonbons in den Mund nehmen oder zumindest in die Hand, um herauszufinden, ob es sich um Attrappen handelt oder nicht.¹⁰⁰ Damit überschreitet sie deutlich eines der zentralen Gebote des Setting Museums: „Bitte nicht berühren“

Die Bedeutung und die Materialität muss überprüft und neu generiert werden. Die Bonbons sind mit mehreren Kontexten verbunden, dem der Kunst am Ort des Museums und dem des Alltags. Dass es sich tatsächlich um Bonbons handeln könnte; zunächst, bei einem Erstkontakt mit der Arbeit, glaubt man es nicht. Es entsteht eine Illusion durch eine Antiillusion.¹⁰¹ Felix Gonzalez-Torres nimmt in Hinblick auf die Materialität seiner Arbeiten das anti-illusionistische Formenvokabular der Minimal Art auf.¹⁰² Arbeiten der Minimal Art verweigern programmatisch jede Illusion oder Referenz auf eine Außenwelt.¹⁰³ Aus der Perspektive der Beispiel-Rezipientin gedacht ist und bleibt es also immer auch ein Haufen Bonbons, eine skulpturale Anhäufung von Süßem.

¹⁰⁰ Eine Analogie sehe ich hier zur Ausstellungssituation der Arbeit *Bedroom Ensemble, Replica 1, 1969* von Claes Oldenburg im Museum für Moderne Kunst in Frankfurt (<http://mmkfrankfurt.de/de/sammlung/werkdetailseite/?werk=1981%2F29> [15.06.15]). Die Schlafzimmerelemente und Dekorationsstücke sind durch eine Absperrung vom Museumsraum getrennt. Die exemplarische Betrachterin sieht einen Raum und ein Bild eines Raumes. Dieser ist nicht begehbar. Die Grenze bzw. der Unterschied zwischen Attrappe und Möbelstück erschließt sich auf Anhieb nicht.

¹⁰¹ Vgl. dazu die Arbeit „Bouquet VI“ von Jeroen de Rijke und Willem de Rooij bestehend aus einer Schwarzweiß-Fotografie in Aluminiumrahmen, einer Keramikvase und einem Blumenarrangement, das sofern die Arbeit ausgestellt ist, wöchentlich erneuert und mit frischen Blumen versehen wird. Auf den ersten Blick zweifeln Betrachter*innen, zweifelte auch ich die Echtheit der Blüten an. Sie wirken im musealen Raum täuschend echt. Das heißt sie sehen also aus der Perspektive der Betrachter*innen künstlich aus (<http://mmk-frankfurt.de/de/sammlung/werkdetailseite/?werk=2006%2F194> [15.06.15]).

¹⁰² Vgl. Elger 1997: 68: Gonzalez Torres *candy spills* sahen die Kritiker im Zusammenhang mit den Asphalt Ausschüttungen von Robert Smithson (Robert Smithson: *Asphalt Runderom*, 1969. Siehe hierzu auch: <http://www.robertsmithson.com/films/txt/runtdown.html> [15.06.15]), Barry Le Vas „scattered-pieces“, die den Gestus des Zersprengens oder Zerstreuens für die Werkform konstitutiv oder Richard Serra „splashing“ <http://thelimm.blogspot.de/2011/08/splashing.html#.VYMsalo13nc> [18.06.15]). Die Theaterwissenschaftlerin Sandra Umathum differenziert noch einmal zwischen Präsentationsweise im Raum und dem Werkprinzip und sieht die *cs* in ihrer Präsentationsweise in Zusammenhang mit den Bodenplatten von Carl André (Vgl. Umathum 2011: 34) oder dessen Arbeit *Spill* (*Scatter Piece*), die auf dem Prinzip der Ausschüttung basiert.

¹⁰³ An dieser Stelle sei noch einmal der berühmte Satz von Frank Stella erwähnt, der emblematisch für die Werke der Minimal Art stehen kann: „What you see is what you see.“ Im Zusammenhang mit dieser Grundhaltung steht auch der Einsatz von Werkstoffen und Fertigungsverfahren aus der Industrie. Künstlerinnen (ausdrücklich erwähnt sei an dieser Stelle Charlotte Posenenske) und Künstler der Minimal Art vollziehen damit einen radikalen Bruch mit der europäischen Tradition der Skulptur.

Über das Eröffnen von mehreren thematischen Referenzebenen und Deutungsmöglichkeiten, geht der Künstler über die Praktiken der Minimal Art hinaus. Sandra Umathum schreibt dazu:

„Denn indem er den *Candy Spills* und *Paper Stacks* semantische Suggestivkraft verleiht und sie so für zahlreiche, disparate Assoziationen und Bedeutungszuweisungen öffnet, rechnet er mit dem Rezipienten gleichsam in Hinblick auf die Ausdrucksqualitäten, die diese Werke durch deren Zutun erhalten können.“

(Umathum 2011: 32)¹⁰⁴

Das Idealgewicht von *Untitled (Lover Boys)*, 1991 entspricht 161 kg. 161 kg betrug das gemeinsame Körpergewicht von Felix Gonzalez-Torres und Ross Langcock, seinem Lebensgefährten in der Konzeptionsphase der *candy spills*. Beide waren zu diesem Zeitpunkt an HIV erkrankt. Ross Langcock ging es gesundheitlich bereits sehr schlecht.

Vorausgesetzt die Beispiel-Rezipientin verfügt über diese biographischen Informationen, spiegelt sich in der Arbeit also ein Stück Lebensgeschichte des Künstlers. Sie weisen Bezugsebenen zu Personen, die im Leben des Künstlers von Bedeutung waren auf. Einige Arbeiten können auch – ohne dass sie das Antlitz einer Person zeigen, als Portraits gelten.¹⁰⁵

Und doch bleiben sie Bonbonhaufen, „abstrakte Stellvertreter“ (vgl. Umathum 2011: 42 und Fuchs 2007: 86), „deren Deutbarkeiten mit den subjektiven Disponiertheiten“ des Gegenübers (vgl. Umathum 2011: 59) zusammenspielen. Das Schwinden der Bonbons durch den Zugriff der Rezipient*innen und die damit verbundene und intendierte Vergänglichkeit des Werks als Metapher für das Sterben der *Lover Boys*, Felix Gonzalez-Torres und Ross Langcock im Besonderen bzw. den Tod und die Vergänglichkeit des Lebens im Allgemeinen ist nur eine der möglichen Konnotationen des Bonbonessens.

Daneben bleiben die Referenzebenen Genussmoment, Minimal Art, Give-away und Multiple, Werkgattung Portrait, Format Skulptur, Kunstgeschichte und Alltagsleben, öffentlicher Raum und institutionelles Setting Museum mit seinen Regeln bestehen. Sandra Umathum „betont, dass sich die Begegnung mit dem Werk nicht in der Frage von Tun oder lassen erschöpft, sondern das Nehmen von Bonbons je nachdem über welche

¹⁰⁴ Das Kapitel, auf das ich hier Bezug nehme, hat die Autorin bezeichnender Weise mit der Figur eines Kinderspiels überschrieben: „Ich sehe was, das Du nicht siehst.“ Ein Kind sucht sich einen Gegenstand aus, der dann von den anderen erraten werden muss. Die Entsprechung im Werk von Torres wäre das Spiel mit Referenzebenen.

¹⁰⁵ Vgl. die künstlerischen Arbeiten „Untitled“ (Portrait of Dad) (1991), „Untitled“ (Portrait of Ross in LA), (1991), „Untitled“ (Ross) (1991), „Untitled“ (Lover Boys), (1991). Zum Thema des Portraits im Werk von Felix Gonzalez Torres siehe weiterführend u.a.: Rosen 1997, Pfisterer/Von Rosen (Hg.) 2005, Gördüren 2013.

Informationen eine Rezipientin verfügt, unterschiedlich konnotiert ist (vgl. Umathum 2011: 31).

Torres überträgt die Werkkonstitution der *candy spills* und einen Teil seiner Verantwortung auf das Publikum, das in deren Erscheinungsform und Dimension eingreifen und diese verändern kann und sie dadurch mit und neu bestimmt. Der Kurator Rainer Fuchs betrachtete die Künstlerperspektive und die Seite der Rezipient*innen getrennt voneinander und spricht für das Werk von Felix Gonzalez-Torres vom „autorisierten Betrachter“. Der Künstler mache „das engagiert aktive Mitproduzieren von Werkgestalt und Werkbedeutung [...] auch zum Werkthema“ (Fuchs 2007: 84). Sandra Umathum betrachtet aus der Perspektive der Theaterwissenschaft das Wechselspiel von Künstler, künstlerischer Arbeit und Rezipient*innenseite und markiert die „Idee der Dialogizität und des intersubjektiven Miteinanders, auf dessen sein Werk im Wesentlichen basiert und die es gleichsam mit zur Ausstellung bringt“ (Umathum 2011: 43). Die Perspektive des Künstlers changiert in einem Gespräch mit Hans Ullrich Obrist zwischen den Kontexten aktuelle Kunst und Theater. Er spricht von „Betrachter“ und auch von „Publikum“:

„Ich brauche einen Betrachter, ich brauche eine Öffentlichkeit, damit diese Arbeit existieren kann. Ohne Betrachter, ohne Publikum hat diese Arbeit keine Bedeutung, ist bloß eine weitere beschissene, langweilige Skulptur, die hier aufgestellt wird, und darum geht es in dieser Arbeit nicht. In dieser Arbeit geht es um eine Interaktion mit dem Publikum, oder eine breite Zusammenarbeit“

(Torres zitiert nach Obrist 1994 (<http://www.mip.at/attachments/169>[15.6.15]))

Diese Zusammenarbeit kann sogar so weit gehen, dass ein Bonbonstapel noch während der Ausstellungsdauer anteilig oder vollkommen in den Mägen oder Hosentaschen der Besucherinnen und Besucher verschwindet. Ob wieder aufgefüllt wird und ob oder inwiefern „the public“ darüber informiert wird, dass den Installationen Bonbons entnommen werden dürfen, entscheiden die ausstellenden Institutionen. Dies birgt auch die Gefahr, dass die Bonbonfelder und -Haufen unkontrolliert „verkonsumiert“ werden. Umathum berichtet von einer Ausstellungssituation im Hamburger Bahnhof, in deren Rahmen auf einer eigenen Tafel ausdrücklich darauf hingewiesen und dazu aufgefordert wurde, sich an den Bonbons zu bedienen: „das große goldene Bonbonfeld darf aufgegessen werden [...]“. Was wiederum dazu führte, dass sich Besucher*innen aus der

Perspektive der kundigen Betrachterin Umathum unkontrolliert, die Taschen füllten (vgl. Umathum 2011: 52-53).

„the public“

public kann im Englischen sowohl Publikum (<http://www.dict.cc/?s=public> [17.06.15]) als auch Öffentlichkeit (<http://www.dict.cc/?s=Öffentlichkeit> [17.06.15]) bedeuten. „The Public“ für Werke von Felix Gonzalez-Torres können Kurator*innen, Besitzende, Ausstellungsbesucher*innen, Passant*innen¹⁰⁶ sein. Sie alle kommen als potentielle Gegenüber in Frage und können einen Teil der Verantwortung übernehmen. Die Arbeit von Felix Gonzalez-Torres materialisiert sich erst unter dem Zutun des Publikums bzw. der Öffentlichkeit und im Rahmen eines Ausstellungsanlasses an einem institutionellen Ort.¹⁰⁷

Torres hat als einer der ersten Künstler auch die Museumsaufsichten integriert¹⁰⁸: „They are going to be here eight hours with this stuff. And I never see guards as guard. I see guards as the public (Storr zitiert nach Umathum 2011: 57).

Eine Ausstellung im Hamburger Bahnhof (1.10.2006-0.1.2007 kuratiert von Frank Wagner anlässlich des 50. Geburtstag des Künstlers) hat die Museumsaufsichten in Anschluss daran und darüber hinausgehend als Teilnehmer der Situation und Fortsetzung der Arbeit entworfen. Sie verwickeln die Besucher in Gespräche und geben ihnen Informationen. Im Rahmen der Ausstellung „Felix Gonzalez-Torres – Specific Objects without specific form“ vom 29.1. -25.4.2011 am Museum für Moderne Kunst in Frankfurt¹⁰⁹, die ich auch als Vermittlerin begleitet habe, waren die Aufsichten informiert und gaben Auskunft. Sie sprachen Besucher*innen aber nicht von sich aus an.

Zertifikate

Sandra Umathum wagt für das Werk von Torres folgende These: „Einzigartig und original sind alleine die Zertifikate.“ (Umathum 2011: 44). Sie sind die Setzung des Künstlers.

¹⁰⁶ Arbeiten aller Werkgruppen können (müssen aber nicht) auch im öffentlichen Raum realisiert werden. Im Falle der Ausstellung am Museum für Moderne Kunst hat man das unter anderem für die Arbeit „Untitled“(America) 1994, realisiert. Die aus 240 Lichterketten bestehende Installation wurde auf dem geschichtsträchtigen Paulsplatz installiert (Siehe dazu u.a. die Pressemitteilung des Museums auf www.mmk.de [11.08.16]).

¹⁰⁷ Die Galeristin Andrea Rosen spricht von „Reinkarnationen, dieses einzigartigen und originalen Dokuments, die immer wieder und sogar an mehreren Orten gleichzeitig zur Ausstellung gebracht werden.“ (Rosen 1997: 30).

¹⁰⁸ Siehe in diesem Zusammenhang und daran anknüpfend auch die Arbeit „This is so contemporary“, des Künstlers Tino Sehgal. Sie ereignete sich im Deutschen Pavillon anlässlich der Biennale von Venedig 2005. Die Museumsaufsichten sangen den Satz „Oh this is so contemporary, contemporary, contemporary“ und tanzten um die Besucher herum. Der Realisationsmoment der Arbeit wurde beendet mit dem Nennen des Titels und dem Namen des Künstlers (vgl. <http://alt.berlinbiennale.de/pdf/Tino%20Sehgal.pdf> [19.06.15]).

¹⁰⁹ Ausstellungsaufnahmen sowie der Film zur Ausstellung lassen sich auf der Homepage des Museums in der Rubrik ‚Rückblick‘ aufrufen (www.mmk-ffm.de [11.08.16]). Der Katalog zur Ausstellung ist 2016 erschienen und beinhaltet eine ausführliche Dokumentation der künstlerischen Interventionen. (Kat. Ausstellung. Felix Gonzalez-Torres. Specific objects without specific form. WIELS, Brüssel; Fondation Beyeler, Basel; Museum für Moderne Kunst, Frankfurt am Main, 2016)

Er hat hier ihren spezifischen Kern fixiert und die Rechte und Pflichten, die für die Besitzenden damit verbunden sind. Dazu gehört auch die öffentliche Präsentation der Arbeiten. Besitzer*innen erhalten darüber hinaus eine Besitzerurkunde, die sie als Eigentümer, namentlich erwähnt.

In Präsentation und Form sind die Candy Installationen nicht festgelegt. Sie können frei im Raum oder in Ecken, als Haufen oder Teppiche, sogar mehrfach an einem Ort präsentiert werden. Es kann „etwas Ähnliches verwendet werden“, falls „dieses spezielle [...] Bonbon [...] nicht verfügbar sein sollte.“ (Torres zitiert nach Rosen 1997: 30). Die Besitzer*innen und Kurator*innen können Idealgröße und Idealgewicht immer wieder herstellen. Sandra Umathum spricht in diesem Zusammenhang von „Interpretationslücken“ (Umathum 2011: 46) in den Zertifikaten. An dieser Stelle greift die Idee der Mitverantwortung von Torres. Indem er sich entscheidet künstlerische Entscheidungen offen zu lassen, gibt er denen, die nach seinem Wunsch Mitverantwortung übernehmen eine Bühne. Kuratorinnen entscheiden zum Beispiel im Zuge jeder Präsentation neu, ob die Arbeit *Untitled (Lover Boys)*, 1991 als Candy Spill (Bonbonhaufen), Bonbonfeld frei im Raum oder in einer Ecksituation gezeigt wird.

Titel „Untitled“ (Anmerkung), Jahreszahl

Der Titel „Untitled (Lover Boys)“, 1991 ist gleichermaßen unbestimmt wie bestimmend. Er ermöglicht Anknüpfungen an die Lebensgeschichte des Künstlers „doch lassen sich diese nur anstellen, wenn man bereits über ein bestimmtes Maß an Informationen verfügt“ (Umathum 2011: 39). Die Beispiel-Rezipientin müsste um die Beziehung von Torres zu Ross Langcock wissen, um die Anmerkung von Torres in der Klammer einordnen zu können. Gleichzeitig besteht auch Deutungsspielraum, um mit dem eigenen Wissen um Geschichten anzuschließen. Mit Umathum könnte man wie für die Form- und Präsentationsentscheidung der Arbeiten auch hier von einer Interpretationslücke sprechen. Sie liegt dieses Mal auf der Ebene der Bedeutung. Sandra Umathum hält wie folgt fest:

„Durch die beiden aufeinander bezogenen Titelteile erhält der titellose Titel bei Gonzalez Torres eine ihn spezifizierende Attribuierung, die den Betrachter informiert und außerdem animiert, dem jeweiligen Werk eigene Erinnerungen, Gedanken und Assoziationen beizulegen. Die persönlichen Kommentare des Künstlers drängen sich jedoch nicht auf. Diskret halten sie sich im Hintergrund, in den Klammern, auf. Sie demonstrieren eine augenscheinliche Zurückhaltung und scheinen

schon derart kommunizieren zu wollen, dass sie nicht als Erklärungen, sondern als Einladungen und Angebote zu ganz unterschiedlichen und stets wandelbaren Interpretationen fungieren.“ (Umathum 2011:36)

Der Titel „Untitled“ endet mit den Anführungszeichen. In Klammern folgt der Zusatz (Lover Boys), eine Kommentierung bzw. Anmerkung des Künstlers, die einen Anstoß gibt, die Arbeit aber in keiner Weise festlegt.

„Untitled“ bedeutet wörtlich übersetzt „nicht betitelt“. Diese wörtliche Übersetzung scheint in diesem Fall zutreffender als das gebräuchliche Ohne Titel. Sie markiert deutlicher die Entscheidung und Handlung von Torres, seine Arbeit nicht zu betiteln. Anders die Übersetzung „Ohne Titel“, sie hebt stärker das Faktum, dass kein Titel vorliegt, hervor.¹¹⁰

Zusammenfassung

Die Arbeitsweise von Felix Gonzalez-Torres wurde exemplarisch am Beispiel der Arbeit *Untitled (Lover Boys)* (1991) hinsichtlich ihres Potentials für einen Kunstunterricht vorgestellt, der sich in seiner Strukturiertheit nicht am institutionellen Setting Schule orientiert und neue Bedeutungspotentiale und Handlungsformen generiert.

Objekte des Alltages wie Bonbons, Papierstapel, oder Glühbirnen bilden den Ausgangspunkt und eröffnen eine Vielfalt an Bedeutungssträngen. Werkgestalt und Werkbedeutung sind nicht festgelegt. Sie werden ausgehend von einer Idee des „intersubjektiven Miteinanders“ (Umathum) mit den Betrachter*innen situativ koproduziert. Dieser Aspekt der Dialogizität ist immer auch Thema der ausgestellten Arbeiten.

Der Künstler thematisiert das institutionelle Setting der Präsentation und überträgt die Werkkonstitution der *candy spills* und einen Teil seiner Verantwortung dem Publikum, das in Erscheinungsform und Dimension eingreifen und diese verändern kann und dies kann sogar so weit gehen, dass der Bonbonstapel noch während der Ausstellungsdauer anteilig oder vollkommen in den Mägen oder Hosentaschen der Besucher*innen ver-

¹¹⁰ Zahlreiche Bildenden Künstlerinnen und Künstler haben ihren Arbeiten keinen Titel bzw. den Titel ‚ohne Titel‘ gegeben und ggf. eine Kommentierung hinzugefügt. Aber auch in der kuratorischen Praxis (vgl. u.a. die Ausstellung der Stipendiat*innen des Schlosses Balmoral: „o.T. (ohne Titel)“ http://arpmuseum.org/en/exhibitions/temporary-exhibitions/retrospective/o-t-ohne-titel_.html <http://arpmuseum.org/en/exhibitions/temporary-exhibitions/retrospective/o-t-ohne-titel.html> [16.08.16]) oder in der Kunstpädagogik (Vgl. Busse 2012a) kommt diese Praxis vor. Die Publikation der Kunsthistorikerin und Journalistin Sandra Danicke nimmt diese Praxis auch aus der Perspektive der Betrachter*innen in den Blick. Der Blick auf das Schild dient im Museum mitunter der Orientierung (vgl. Danicke 2014).

schwindet. Torres selbst sieht sich stärker in der Rolle eines Regisseurs, der die Rollen neu verteilt.

Was könnte an der Arbeitsweise von Felix Gonzalez-Torres für den Kunstunterricht am institutionellen Setting Schule relevant werden? Wie würde ein Kunstunterricht aussehen, der die Eröffnung von potentiellen und konkurrierenden Bedeutungen auf der Praxisebene zum Thema macht und im Zuge dessen Lehrer*innen und Schüler*innen in Ko-Produktion gehen?

3.1.2. John Cage

John Cage (1912 - 1992)

John Cage ist ein amerikanischer Komponist, Schriftsteller und Künstler. Er hat experimentelle Musik unter besonderer Berücksichtigung von Alltagsgeräuschen, dem von ihm entwickelten Modus der Zufallsoperation und Parametern musikalischer Aufführungspraxis entwickelt.

Cage hat zunächst einige Monate Architektur und Klavier, dann schließlich Komposition und Harmonielehre studiert. Er war als Ko-Repetitor für Ballett in verschiedenen Zusammenhängen tätig und hat während seiner Zeit als Lehrender am Black Mountain College in einem interdisziplinären Zusammenhang u.a. mit Merce Cunningham und Robert Rauschenberg zusammengearbeitet. Cage hat sich über 20 Jahre intensiv mit dem Sammeln und Bestimmen von Pilzen beschäftigt und dieses Wissensgebiet neben anderen auch in seine Kompositionspraxis und Lehrtätigkeit integriert.¹¹¹

Eine seiner bekanntesten Arbeiten ist das Stück 4'33". Es wurde am 29. August 1952 in der Maverick Concert Hall in Woodstock, New York uraufgeführt. Dauer, Zahl der Ausführenden und Instrumente sind laut Partitur frei wählbar. Die Spielanweisung Tacet (lateinisch für „er/sie/es schweigt“) bedeutet ursprünglich, dass Instrumentalist*innen oder Sänger*innen für den so gekennzeichneten Abschnitt pausieren. In der Partitur von 4'33" ist diese Anweisung für alle drei Sätze vermerkt. Der Pianist David Tudor, Ausführender der Uraufführung, hat die drei Sätze mit dem Öffnen und Schließen des Klavierdeckels markiert. Darüber hinaus wurden von Tudor keine Töne am Klavier erzeugt.

Geräusche aus dem Publikum, insbesondere solche der Ungeduld von Zuhörenden, die das Stück zum ersten Mal hören bzw. mit der Arbeitsweise von John Cage nicht vertraut

¹¹¹ Cages Interessensspektrum ist auch zwischen den Künsten breit gefächert. Siehe dazu aus der Perspektive des Künstlers selbst, die er in einem Statement zu seinem Werdegang darlegt (www.johncage.org/autobiographical_statement.html [10.01.17]).

sind, treten umso deutlicher hervor. Cage hat sie als integralen Bestandteil vieler Aufführungen konzipiert.

Die Arbeiten von John Cage werden aufgeführt und bringen Parameter des Setting Theater zur Aufführung. Rezipient*innen treffen dort auf sie und könne sich häufig doch nicht sicher sein, ob sie richtig sind, also tatsächlich in einem Konzert von John Cage gelandet sind oder ob sie eine Probe, einen Auf- und Abbau beobachten. Die Musiker*innen tragen mitunter keine Konzertkleidung. Sie nehmen Platz, aber beginnen nicht zu spielen, schauen einfach ins Publikum. Ein Metronom gibt den Takt an. Aber das Orchester bewegt sich nicht. Aus der Perspektive der Konzertbesucher*innen können in solchen Momenten Zweifel aufkommen, ob denn alles mit richtigen Dingen zugeht.

Mit den *Song Books (Solos for Voice 3–92)*¹¹² können die Parameter und Rahmenbedingungen von Theater und Bühne, Aufführung, Auftritt und Konzert, Stimme, Klang und Gesang selbst zur Aufführung kommen und vor der Kontrastfolie der Gepflogenheiten am Setting Theater Thema werden.¹¹³

Das Bühnengeschehen wird durch offene, noch jeweils durch zu konkretisierende und gleichzeitig auszuführende Regieanweisungen bestimmt.

Die folgende Miniatur thematisiert eine erste Begegnung einer Beispiel-Rezipientin mit der Arbeit *Song Books (Solos for Voice 3–92)* (1970) von John Cage¹¹⁴. Die Beispiel-Rezipientin sitzt im Theater, Ort des Geschehens ist eine kleine Studio-Bühne. Wie bei den Arbeiten von Felix Gonzalez-Torres gibt es zwei Rezeptionsvarianten, sieht/hört/erlebt man die Arbeit zum ersten Mal oder weiß man schon womit bei Cage zu rechnen ist. Der Rezipientin ist die Arbeitsweise von John Cage in ihren Grundzügen vertraut. Inwiefern die Stücke von John Cage die Parameter von Theater und Konzert aufnehmen und irritieren ist dennoch offen und realisiert sich durch die Interpretation der Ausführenden jedes Mal neu.

¹¹² Die *Song Books Volume II* können im Internet unter www.monoskorp.org [20.7.16] abgerufen werden. Außerdem finden sich zahlreiche Varianten verschiedener Aufführungen auf youtube. (Siehe dazu exemplarisch das Video „The Long Books: John Cage’s Complete ‘Song Books’ am California Institute of The Arts aus dem Jahre 2012)

¹¹³ Zum Beispiel: Solo for Voice 54 (T) *Leave the stage by flying or through a trap door, and return the same way while wearing an anima head.*

¹¹⁴ Die Situationsbeschreibung ist inspiriert von einem tatsächlichen Cage-Erlebnis der Verfasserin dieser Arbeit. Es handelt sich um ein Sonderkonzert unter Mitwirkung von Teilnehmer*innen des Workshop „John Cage - Everything we do is music“ am 15.9.2012 im Orchestersaal des Staatstheater Mainz (<http://www.orchester-mainz.de/kinder-und-jugend/workshop-cage.html>[16.6.15]). Als Konzertzuhörerin war ich ins Staatstheater gekommen, als Cage mit Realisierende fand ich mich schließlich neben und mit den WS-Teilnehmer*innen mit einem nicht näher zu bestimmenden und bekannten „Schüttelinstrument“ auf der Bühne. Auch die Tröte in Krokodilform hätte ich mir als Instrument vorstellen können, aber diese gefiel jemand anderem auch gut.

Miniatur 2:

*Jemand geht in normalem Tempo von der Bühne ab und kommt irgendwann später dann doch wieder, ebenfalls in normalem Tempo.*¹¹⁵ Dazwischen ist niemand da. Die Bühne ist leer und das Warten auf das, was passieren wird/was passieren könnte oder die Erwartung und Spannung, ob denn nun etwas passieren wird oder es das schon gewesen sein könnte, füllt den Raum.¹¹⁶ Einen Moment verlagert sich die Aufmerksamkeit in den Publikumsbereich: in einer der hinteren Reihen wird geredet, die Nachbarin kramt in der Tasche, wer rutscht da unruhig auf seinem Stuhl hin und her? Noch ist niemand gegangen, es passiert nach wie vor nichts, ah, da geht es weiter: jemand betritt die Bühne, baut einen Klappstisch auf, stellt einen Stuhl dazu, positioniert ein Mikrofon über der Tischfläche, setzt sich und *beginnt einen Apfel zu schälen*¹¹⁷, na mal gespannt, was da noch so kommt.(Offenes Ende)

GENERAL DIRECTIONS und SPECIFIC DIRECTIONS¹¹⁸

John Cage hat den Songbooks sogenannte „General Directions“ vorangestellt. Diese allgemeinen bzw. grundlegenden Anweisungen markieren Möglichkeiten des Zugriffs¹¹⁹ auf das Material und markieren Cages Systematisierung und Bezugslinien:

GENERAL DIRECTIONS

There are fifty six parts for Book I (Solos for Voice 3-58) and thirty-four parts for Book II (Solos for Voice 59-92). The solos may be sung with or without other indeterminate music, e.g. Rozart Mix and Concert for Piano and Orchestra.

The solos may be used by one or more singers.

Any number of solos in any order and any superimposition may be used [...]

*Superimposition*¹²⁰ is sometimes possible, since some are not songs, but are directives for theatral activity (which on the other hand, may include voice production). A given solo may recur in a given performance. Specific directions when necessary precede each solo. When such directions have already been given they are not repeated, but reference is simply made to them.

Each song belongs to one of four categories: 1) song 2) song using electronics* 3) theatre 4) theatre using electronics.

Each is relevant or irrelevant to the subject: We connect Satie with Thoureau.

Given to more singers, each should make an independent program, not fitted or related in a predetermined way to anyone else's program. Any resultant silence in a program is not to be feared. Simply perform as you had decided to, before you knew what would happen.

¹¹⁵ SOLO FOR VOICE 44 | THEATRE | (IRRELEVANT) DIRECTIONS: Go off-stage at a normal speed, returning somewhat later also at a normal speed.

¹¹⁶ Siehe dazu folgende Anmerkung von Cage in den GENERAL DIRECTIONS zu den *Songbooks Volume I*: „Any resultant silence in a program is not to be feared. Simply perform as you had decided to, before you knew what would happen.“

¹¹⁷ Vgl. SOLO FOR VOICE 46 | THEATRE | (IRRELEVANT): DIRECTIONS: Prepare something to eat.

¹¹⁸ John Cage unterscheidet zwischen Directions und directives. Directions wird verwendet in Zusammenhang mit einer Kategorisierung: General directions, mit der das ganze Werk überschrieben ist und Specific directions zu jedem Solo. Directives for theatral activity – dieser Begriff wird in den General Directions gebraucht. Er hat stärker den Charakter der Aufforderung vergleichbar einer Theaterprobe und ist stärker an den Einzelfall gebunden.

¹¹⁹ Der Begriff „Zugriff“ wird hier verwendet, da die Solos von Cage von denen, die sie aufführen, ein Zutun verlangen. Nur durch das Konkretisieren der Handlungsgrundfiguren der Interpretierenden kommen die Solos zur Aufführung.

¹²⁰ Gemeint ist hier im weitesten Sinne Überlagerung (<http://www.dict.cc/englisch-deutsch/superimposition.html>) [16.06.15]

**Wireless troat microphones permit the amplification and transformation of vocal sounds. Contact microphones amplify non-vocal sounds, e.g. activities on a table or typewriter, etc.)*

(Cage 1970: 1)

John Cage adaptiert die Organisationslogik des Songbooks¹²¹ für seine Arbeit und verknüpft sie mit Strategien von neuer Musik. Er erfindet neue Kombinationen und Spielregeln musikalischer Produktion auf der Bühne und erweitert das klassische Repertoire um neue Form- und Klangideen. Das Zubereiten von Essen ist in der Konzeption von Cage in Hinsicht der entstehenden Geräusche und als Bühnenaktivität relevant.

Am Beispiel

Die folgende Auswahl gibt exemplarisch einen Einblick in diese Arbeit¹²² von John Cage und vermittelt einen Eindruck von der Bandbreite seiner Systematisierungen in den Song Books.¹²³ Es werden Solos aus beiden Songbüchern berücksichtigt. Angeführt werden je ein Solo aus jeder der vier Kategorien 1) Song 2) Song using Electronics 3) Theater und 4) Theater). Innerhalb jeder Kategorie werden zumindest zwei divergierende Versionen, bezüglich der Unterscheidung von relevant und irrelevant, vorgestellt. Der Fokus der Auswahl liegt dem Forschungsgegenstand der Arbeit, Kunstunterricht im Kontext von aktueller Kunst, Museum und Theater, entsprechend auf den daran anschließenden Kategorien *THEATRE* und *THEATRE WITH ELECTRONICS*. Die weiterführenden Gedanken zur Arbeitsweise von John Cage werden anhand dieser Beispiele expliziert.

¹²¹ In einem Songbook sind üblicherweise Lieder eines Einzelinterpreten oder einer Musikgruppe mit Text für Gesang und Noten für ein oder mehrere Instrumente enthalten. Text bzw. Wörter und Buchstaben von Songs sind bestimmten Tönen zugeordnet. Mit musikalischen Vortragsbezeichnungen wie piano – leise, sanft, still oder fortetiano können zusätzliche Nuancen geschaffen werden. Die Spannweite ist nicht festgelegt. Es besteht Auslegungsbedarf bzw. Interpretationsspielraum für die Ausführenden.

¹²² Ich verwende im Falle von John Cage wie für Felix Gonzalez-Torres den Begriff „künstlerische Arbeit im Gegensatz zum eher retrospektiv verwendeten Begriff „Werk“, der stark von einer Abgeschlossenheit ausgeht und auf Gesamtheit hin angelegt ist. Die Arbeiten von Torres als auch die besprochene Arbeit von John Cage realisieren sich in jeder Ausstellungssituation immer wieder neu. Beide Positionen verorten sich mit den hier vorgestellten Arbeiten an der Schnittmenge von mindestens zwei Kontexten: Felix Gonzalez-Torres zwischen Kunst und Theater und John Cage zwischen Neuer Musik, Theater und Kunst, so dass eine kontextspezifische Bezeichnung wie Stück oder Skulptur nicht zutreffend erscheint. Beide Arbeiten sind darüberhinaus auf Erweiterung und Ko-Produktion der Rezipient*innen und Bühne bietenden Institutionen hin angelegt. Auch einige Jahre nach dem Tod der beiden Künstler können so immer wieder neue Werkformen entstehen.

¹²³ Das Referenzsystem Cages nachzuzeichnen und auszuloten ist nicht Thema dieser Arbeit. Die Arbeitsweise von John Cage ist interessant für künstlerische Prozesse im Kunstunterricht, die sich in ihrer Strukturiertheit nicht an den institutionellen Regeln und Routinen von Schule orientieren. Und wird dahingehend exemplarisch betrachtet. Alle Aufführungswerke von John Cage sind auf www.johncage.org [12.03.17] verzeichnet und können dort innerhalb einer Datenbank recherchiert werden. Vorlesungen und Schriften finden sich dort erstaunlicherweise nicht. Zu einer künstlerischen Perspektive auf das Werk von John Cage siehe u.a. den Katalog zu einer Ausstellung in der Mathildenhöhe Darmstadt: Beil/Kraut (Hg.): „A House Full of Music. Strategien in Music und Kunst.“ Hatje Canz 2012. Oder auch den Katalog der Staatsgalerie Moderner Kunst München: Bischoff (Hg.): „Kunst als Grenzbeschiebung: John Cage und die Moderne“, München 1991. Zu Leben und Werk von Cage die Biographie von David Revill: „Tosende Stille. Eine John Cage Biographie“, München 1995. Der Band „Empty Mind“ aus dem Jahre 2012, herausgegeben von Walter Zimmermann und Marie Luise Knott bündelt erstmals Schlüsseltexte aus den Vorlesungen und Schriften von John Cage in der deutschen Übersetzung.

SOLO FOR VOICE 15 THEATRE USING ELECTRONICS (RELEVANT)

DIRECTIONS

Using a typewriter equipped with contact microphones (four channel preferably, speakers around the audience, highest volume with feedback), typewrite the following statement by Erik Satie thirty eight times:

L'artiste n'a pas le droit disposer inutilement du temps de son auditeur.

SOLO FOR VOICE 28 THEATRE WITH ELECTRONICS (IRRELEVANT)

DIRECTIONS (SEE SOLO 8)

Engage in some other activity than you did in Solos 8 and 24 (if either of these was performed)

SOLO FOR VOICE 32 THEATRE (IRRELEVANT)

DIRECTIONS

Go off-stage at a normal speed, hurrying back somewhat later.

SOLO FOR VOICE 46 THEATRE (IRRELEVANT)

DIRECTIONS

Prepare something to eat

SOLO FOR VOICE 54 THEATRE (RELEVANT)

DIRECTIONS

Leave the stage by flying or through a trap door, and return the same way while wearing an animal head.

SOLO FOR VOICE 89 THEATRE (RELEVANT)

DIRECTIONS

Locate a member of the audience by dropping a transparency inscribed with two straight intersecting lines on a plan of the theatre. Intersection of lines locates theatre seat.

Make a gift of an apple or some cranberries to this member of the audience. If no one is seated there, simply place gift on empty seat.

SOLO FOR VOICE 73 SONG (IRRELEVANT)

DIRECTIONS (SEE SOLO 12)

The words are from Changes: Notes on Choreography by Merce Cunningham.

SOLO FOR VOICE 64 SONG WITH ELECTRONIC (IRRELEVANT)

DIRECTIONS

Shout the text at highest volume without feedback like a football cheer-leader. Keep score audibly on an amplified table making four vertical marks and a diagonal for each five.

Abb. 84

Die oben gewählte Typografie orientiert sich in etwa an der Typografie der Songbooks.

Dort nimmt jedes Solo in Analogie zur Aufteilung der Streifen unten eine Seite ein.

Mitunter wird es dann ergänzt durch eine weitere Seite mit Notationen.¹²⁴

¹²⁴ Die musikalische grafische Notation ist eine schriftliche Darstellung von Musik, die sich keiner oder nur einiger Elemente der traditionellen Notenschrift bedient. Innerhalb der New York School of Composers um John Cage entstanden mit Morton Feldmans Projection 1950 erste grafische Notationen. Grafische Notation ist „eine freie, vieldeutige Notationsart, deren Zeichen und Lesarten in einer Legende oder einem Textkommentar erklärt werden“ (Siehe dazu auch: <http://www.see-this-sound.at/kompendium/abstract/78> [14.11.13]).

Material: Methode und Form

Für das SOLO FOR VOICE 46 *Prepare something to eat* steht mit der Zubereitung von Essen der Alltagskontext Modell für eine konzertante Bühnenhandlung, die auch in Hinblick auf akustische Dimensionen interessiert.

Das SOLO FOR VOICE 32 *Go off-stage at a normal speed, hurrying back somewhat later* nimmt eine Theaterpraktik zum Anlass und macht den Abgang von der Bühne noch vor dem Bühnenauftritt zum Thema. Die logistische Rahmung, die sonst mehr oder weniger unauffällig erfolgt, rückt in den Mittelpunkt. SOLO FOR VOICE 89 *locate a member of the audience by dropping a transparency inscribed with two straight intersecting lines on a plan of the theatre. Intersection of lines locates theatre seat. Make a gift of an apple or some cranberries to this member of the audience. If no one is seated there, simply place gift on empty seat* verbindet eine Alltagspraktik mit der Logik und Dramatik von Theater und Bühne: Ein Geschenk, ein Apfel oder ein paar Cranberries, finden den Weg zu dem oder der Beschenkten durch die Aufführung eines visuelles Zufallsverfahren, dass das geometrische Motiv zweier sich schneidender Geraden aufnimmt. Für den Fall der Fälle – auch für Zustände dieser Art macht Cage häufig Aussagen –, dass die Geraden einen leeren Stuhl auswählen, werden der Apfel oder die Cranberries dort lediglich platziert.

To cheer bedeutet zunächst jubeln, jauchzend, Beifall spenden (vgl. www.Dict.cc/englisch-deutsch/to+cheer.htm [06.07.16]). Für SOLO FOR VOICE 64 *Shout the text at highest volume without feedback like a football cheer-leader* wird eine „Voice production“ aus einem anderen Kontext für die Theaterbühne adaptiert. Strategieentscheidend ist, dass der Modus der Handlung übernommen wird (like a football cheer-leader), der Inhalt aber von Cage gesetzt ist.

Die Idee für eine mögliche Bühnenhandlung im Rahmen von SOLO FOR VOICE 28 *Engage in some other activity than you did in Solos 8 and 24 (if either of these was performed)* wird über das Ausschlussprinzip generiert und schließt gleichzeitig an die Solos 8 und 24 an. Die Idee für SOLO FOR VOICE 28 soll in Differenz zu Solo Nummer 8 und 24 stehen, vorausgesetzt alle drei Solos 28, 8 und 24 werden aufgeführt. Gleichzeitig kann vermutet werden, dass die Kenntnis von Solo 8 und Solo 24 die Idee für Solo 28 beeinflusst.

Die vorgestellten Handlungsanweisungen für Aktivitäten auf der Bühne sind aus unterschiedlichen Kontexten motiviert bzw. inspiriert. Sie finden am institutionellen Setting Theater statt und machen dieses gleichzeitig zum Thema. Sie „sind unabhängig

voneinander, aber koexistieren“ (Cage zitiert nach Knott/Zimmermann 2012: 15 und Knott 2012: 236).¹²⁵

Eines der ersten Projekte, dem das Parameter Ko-Existenz zu Grunde liegt, ist die Aufführung im Sinne einer Ausführung von „Theatre Piece No. 1“ von John Cage am Black-Mountain-College im Jahr 1952 (vgl. www.blackmountaincollege.org/history/ [07.07.16],¹²⁶ vgl. Cage 1971: 62). Cage markiert in diesem Zusammenhang den Einfluss von Merce Cunningham. Dieser war damals schon „lange beschäftigt, heterogene Tatbestände, die ohne gegenseitige Beziehungen bestehen können, zusammenzubringen“ (Cage 1971: 206).

Dieser Aufführung wird häufig die Bezeichnung Happening¹²⁷ zugeschrieben. Cage selbst verwendet den Begriff nur indirekt. Cage schreibt zur Ausführung und Aufführung von Theatre Piece No. 1 wie folgt:

„Im Black Mountain College veranstaltete ich auch das, was manchmal als das erste Happening bezeichnet wird. Das Publikum saß in vier gleich großen dreieckigen Abteilungen, deren Spitzen auf einen kleinen quadratischen Performance-Bereich zu liefen. Dem das Publikum zugewandt saß; die Gänge zwischen den Dreiecken führten zu dem großen Performance- Bereich, der das Publikum umgab. Verstreute Aktivitäten – Merce Cunningham tanzte, Robert Rauschenberg stellte Bilder aus und spielte eine Victrola, Charles Olson las seine Gedichte und M.C. Richards die ihren von der Spitze einer Leiter außerhalb des Publikums, David Tudor spielte Klavier. Ich selbst verlas eine Vorlesung mit eingebauten Schweige-Sequenzen, ebenfalls von einer Leiter außerhalb des Publikums herunter, und das alles fand

¹²⁵ Man könnte an dieser Stelle einwenden, dass beide Formen am Theater ansässig sind und der Tanz eine Anbindung zur Musik aufweist. Cage begründet seine Unterscheidung mit der Binnenstruktur der beiden Formen und stärker aus der Perspektive von Komposition und Choreographie: „Wenn zwei Töne miteinander kollidieren, gibt es kein Problem, im Falle der Choreographie führt die geringste ungestüme Kollision zwischen zwei Tänzern dazu, dass einer von ihnen gehindert wird mit dem Tanzen fortzufahren.“ (Cage 1971 (1984): 203)

¹²⁶ Das Black-Mountain-College in North Carolina wurde im Jahre 1933 als unabhängige Ko-educative Institution gegründet. (siehe auch www.ibiblio.org/bmc/bmcaboutbmc.html [07.07.16]). Eine Geldspende von 14.500 Dollar bildete den Grundstock und 12 Lehrer und 22 Studierende. Bildende Künstler*innen, Wissenschaftler*innen und Tänzer*innen arbeiteten, lehrten, lernten und prägten diesen Ort mit. Siehe dazu auch: Katz (Hg.) 2003: Der Katalog begleitet die Ausstellung „Black-Mountain College: experiment in art“ im Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofia in Madrid im Jahr 2002; Harris (1988): Mary Harris verfolgt die Perspektiven bzw. das Spektrum der künstlerischen Produktion am Black Mountain college; Dubermann 1973: Hier wird stärker die Perspektive der künstlerischen Arbeitsgemeinschaft verfolgt. Im deutschsprachigen Raum widmete der Hamburger Bahnhof im Jahr 2015 der Institution und ihren Protagonisten eine Ausstellung. (vgl. www.smb.museum/ausstellungen/detail/black-mountain-ein-interdisziplinäres-experiment-1933-1957.html [07.07.16] und www.black-mountain-research.com [07.07.16])

¹²⁷ Die Definition des kanadischen Theaterkritikers und Bühnenauteurs Gary Botting weist Überschneidungen zum Prinzip der Ko-Existenz und der Parameter der Überlagerung, die John Cage vertritt, auf. Botting verwendet den Begriff im Plural. Eine abgeschlossene Definition von Happening gibt es seinen Ausführungen nach nicht. Botting hat selbst mehrere Happenings konzipiert. Die Verbindung zu Cage sieht er in der Erschließung von Nicht-Räumen in Analogie zur Stille bei John Cage: „A happening explores negative Space in the same way Cage explored silence. It is a form of symbolism: actions concered with now' or fantasies derives from life, or organised structures of events appealing to archetypal symbolic associations.“ (Botting 1972: 12-13)

innerhalb eines bestimmten Zeitabschnitts und innerhalb des umfassenden Zeitrahmens meiner Vorlesung statt.“ (Cage zitiert nach Knott/Zimmermann 2012: 14)

Bereits in der rückblickenden Beschreibung werden die künstlerischen Aktionen nicht klassifiziert, sondern über den Modus der Handlung bestimmt: Merce Cunningham tanzt, Robert Rauschenberg zeigt seine Bilder, David Tudor spielt Klavier, Charles Olson liest Gedichte, M.C. Richards die ihren nimmt dabei aber eine andere Position im Raum ein. Cage selbst verliest eine Vorlesung mit eingebauten Schweige-Sequenzen. Klavierspielen kann nun im Spektrum von die Tasten drücken, bis hin zur Virtuosität in der Wiedergabe einer Sonate oder freier Improvisation vieles bedeuten. Gerade wie die Handlungen sich konkretisiert und situativ ausgeformt wird, ist ebenso relevant wie offen.

Im Sinne des Prinzips der Ko-Existenz von Musik, Tanz und weiteren alltäglichen und auch künstlerischen Handlungsformen bei gleichzeitiger Unabhängigkeit bedarf es anderer Parameter der Strukturierung.

Zum Begriff ‚Parameter‘

Der Begriff ‚Parameter‘ ist ein Kompositum und geht zurück auf Altgriechisch *para*: neben und *metron*: Maß. Ein Parameter ist ein Charakteristikum, das helfen kann, ein bestimmtes System zu definieren oder zu klassifizieren (ein Event, ein Projekt, eine Situation). Ein Parameter ist auch ein Element eines Systems, das nützlich ist oder kritisch, wenn es darum geht, den Zustand eines Systems zu evaluieren oder wenn es darum geht die Wirkung, den Status oder die Bedingungen eines Systems zu evaluieren. Bestimmte wissenschaftliche Disziplinen – darunter Mathematik, Informatik, Linguistik und die Ingenieurwissenschaften haben den Begriff für sich spezifiziert.

Diese Möglichkeit der Spezifizierung macht den Begriff für die Frage der vorliegenden Arbeit einer neuen Konzeptualisierung von Kunstunterricht im Kontext von aktueller Kunst, Schule, Museum und Proben und Probieren ebenso relevant wie die doppelte Anschlussfähigkeit (siehe oben) an Entwicklung und Analyse. Über die Erfindung von Parametern könnte im Sinne einer Unterrichtsentwicklung neue Formen von Kunstunterricht generiert werden. In dem man Parameter von Positionen aktueller Kunst in der Schnittmenge von Museum und Theater herausarbeitete, können sie in ihrem modellgebenden Potential erschlossen werden. Im untersuchten Kunstunterricht sind so die

Vermutung neue Parameter bereits enthalten. Sie lassen sich nur nicht mit den gängigen und systemimmanenten Parametern von Schule, Museum und Theater fassen.

Die neuere Musiktheorie hat den Begriff ebenfalls für sich adaptiert und spezifiziert. (siehe dazu u.a. Parameter in: Brockhaus-Riemann Musiklexikon. Bd.3. Mainz 1989: 268). Der Musikwissenschaftler Ullrich Dibelius äußert sich wie folgt: „Jetzt in der Musik, nennt man Parameter alle Dimensionen des musikalischen Verlaufs, die sich isoliert verändern lassen. [...] Nachdem man sich einmal entschlossen hatte, alles dem Parameter zu unterstellen, was irgendwie sich in Reihen anordnen also serialisieren ließe, ging man dazu über weitere Parameter zu bilden. Was den Parameter definiert: Er gibt einen Bereich an, der sich kompositionstechnisch verwalten, also vorbehaltlos jedem noch so abstrakten Regelschema anpassen lässt.“ (Dibelius 1966 (1988): 337). Nimmt man das Zitat von Dibelius zum Ausgangspunkt, kann man davon ausgehen, dass der Begriff Ende der 60er Jahre aufkommt. Also in einer Zeit, in der interdisziplinäre Zusammenarbeit stark forciert wurde und man sich dementsprechend auf systemunabhängige Koordinaten einer möglichen Koproduktion einigen muss.

Diese Parameter deuten sich bereits in der Beschreibung des Happenings Theatre Piece No. 1 im Jahre 1952 an und werden dann für die SOLOS FOR VOICE, 1970, fast 20 Jahre später, werkkonstitutiv. Die Art und Weise der Strukturierung des Geschehens auf der Bühne ist auch Thema der Aufführung der Solos.

Die Arbeit Songbooks nimmt eine zentrale Stellung für die Frage nach neuen Konzeptualisierungsformen von Kunstunterricht ein. Das ist darin begründet, dass John Cage hier zentrale Parameter des institutionellen Settings Theater und dort ablaufender Produktionsprozesse thematisiert, welche eine Nähe zum Kunstunterricht am institutionellen Setting aufweisen. Insbesondere das Verhältnis von Anweisung und Ausführung mit der daran gekoppelten Vorstellung der Akteure und Rollenverteilung ist hier charakteristisch.

Folgende Parameter können ausgehend und anhand von den Songbooks benannt werden.¹²⁸ Sie sind der Übersicht halber nummeriert.

- 1) **PARAMETER Beziehungen**
- 2) **PARAMETER Referenzen**
- 3) **PARAMETER Überlagerungen**
- 4) **PARAMETER „...manchmal[...],[...]manchmal, nicht“¹²⁹**

Das eingangs geschilderte Prinzip der Ko-Existenz ist die Grundannahme auf der Cages kompositorische Arbeit aufbaut. In diesem Prinzip laufen alle Parameter zusammen. Im Folgenden werden nun die Parameter ausgehend von einzelnen Solos vorgestellt und dann mit einem weiteren zentralen Gedanken von Cage verknüpft.

In dem Band „Für die Vögel. John Cage im Gespräch mit Daniel Charles“ (Cage 1976) werden die Songbooks an mehreren Stellen thematisiert (vgl. ebd.: 54, 61, 134, 140, 141f, 158, 160, 179, 223 ebd.). Die Äußerungen Cages sind dabei auffallend subjektiv gefärbt und verbleiben stark im Modus der Positionierung. Er vergleicht die Songbooks mit anderen seiner Stücke, markiert größeres Interesse an diesen als an jenem, äußert sein Gefallen oder thematisiert stärker die Situation der Aufführung – perspektivisch unter Einbezug möglicher Mitstreiter*innen oder der Rahmung und retrospektiv – in Hinblick auf das Verhältnis von Vorgesehenem und tatsächlicher Situation. Eine mögliche Erklärung hierfür kann darin liegen, dass erste Gespräche zwischen Daniel Charles und John Cage bereits im Juni 1970 stattfanden (vgl. Cage 1976: 160). Also kurz nach Fertigstellung der Songbooks und in einer Phase von ersten Aufführungen.¹³⁰

1) PARAMETER „Beziehungen“

(vgl. u.a.: Cage 1970: 1; Cage zitiert nach Knott/Zimmermann 2012: 18, 141,158)

Musik hat, so Cage „nichts mit Hörfähigkeit zu tun, sondern nur mit der Fähigkeit, Beziehungen zu beobachten“ (Cage zitiert nach Knott/ Zimmermann 2012: 141). Dieser Parameter ist auf drei verschiedenen Ebenen wirksam.

¹²⁸ Ich nutze hier auf der Ebene die Begriffe von John Cage, so wie in Teilkapitel 1.2. die Begriffe von Felix Gonzalez-Torres selbst und dem in diesem Zusammenhang geführten Theoriediskurs. In Kapitel 1.3. werden die werk- und kontextspezifischen Parameter von John Cage und Felix Gonzalez-Torres dann in positions- und kontextübergreifende Parameter überführt, die jeweils als Vergleichsfolie der Analyse von neuen Handlungsformen und Bedeutungspotentialen im Kunstunterricht dienen können wie auch deren Erfindung. Die Funktion der Vergleichsfolie ist im Begriff Parameter enthalten.

¹²⁹ Cage spricht in diesem Zusammenhang davon, dass er jetzt Zeitklammern verwendet, diese sind manchmal flexibel, manchmal nicht. Ähnlich verhält es sich mit den Beziehungen zwischen den Teilen seiner Musik, manchmal sind sie flexibel, manchmal nicht.

In den General Directions zeigt sich dieses Parameter auf der Sprachebene anhand der Verwendung des any und may bzw. may be

¹³⁰ In diesem Zusammenhang ebenfalls relevant: Cage unterscheidet dezidiert zwischen dem Schreiben von Musik, ihrer Aufführung und dem Zuhören von Musik (vgl. Cage 1971: 62).

Die erste Ebene ist die Beziehung des Komponisten und der Rezipient*innen,¹³¹ die zweite Ebene sind die Beziehungen innerhalb eines Orchesters, die der Komponist beim Schreiben von Musik bedenkt. Die dritte Ebene sind die Beziehungen zwischen zwei oder mehreren Klängen. Alle drei Ebenen nutzt John Cage direkt für seine künstlerische Produktion:

(1) Am Black Mountain College waren mit John Cage, Merce Cunningham, Robert Rauschenberg, Charles Olson, M.C. Richards und David Tudor Protagonisten verschiedener Disziplinen vor den Augen des Publikums selbst in Koproduktion getreten. Für die Umsetzung der *Song Books* gibt Cage die Verantwortung in die Hände von Anderen.¹³²

Diese Umsetzung besteht gleichzeitig in einer Konkretisierung der Handlungsanweisung und dem Füllen des Deutungsspielraumes der *Directions*. Walter Zimmermann, selbst Musiker und Komponist, konstatiert ausgehend von der Rolle des Komponisten wie folgt:

„dass alle Stücke, die Cage entwarf, einer ausgeklügelten Mechanik folgen, die wiederum dem Rezipienten die Art und Weise der Nutzung überlassen. Die Zurücknahme der eigenen Meinung und Haltung, die alle Kompositionen von Cage durchzieht, ist als durchgängiges Prinzip schon recht früh erkennbar“ (Zimmermann 2012: 227 f.)

In den *Solos for Voice* geht es auf der Praxisebene dementsprechend häufig um Möglichkeiten. Cage legt nicht fest, was zu tun ist, sondern hält vielmehr fest, was Sänger*innen oder Performer*innen tun könnten und eröffnet diesen einen Raum des eigenen Deutungs- und Handlungsspielraums.¹³³ Für die *Solos for Voice* hält Cage durch die *General Directions* folgendes für im Bereich des Möglichen:

Die Solos können zusammen mit jeglicher Art von Music zusammen aufgeführt werden (vgl. indeterminate in der Bedeutung „unbestimmt“ <http://www.dict.cc/englisch-deutsch/indeterminate.html> [04.07.16]). Die Solos können von einer, einem oder mehreren Sänger*innen gesungen werden. Anzahl, Reihenfolge und Kombination der Solos sind frei wählbar. Es kann zu Überlagerungen kommen. Dies liegt auch daran, dass

¹³¹ Der Begriff Rezipient*innen ist hier nicht im Sinne von Publikum zu verstehen. Unter anderem der Komponist Walter Zimmermann verwendet ihn im Nachdenken und Schreiben über John Cage aus der Außenperspektive.

¹³² Das können Musiker*innen sein, die ein Cage-Stück zur Aufführung bringen. Dies kann aber auch weitergehen bis ins Publikum, das in den Kreis der Musiker*innen gebeten wird und an der Aufführung der Cage-Stücke teilnimmt. Eine solche über den Bühnrand hinausgehende Aktion erlebte die Beispiel - Rezipientin.

¹³³ „Wo zu viele Noten stehen“, kündigt er für eine andere Komposition an, werde er die Anweisung hinzuschreiben: „Spielen sie so viele wie möglich“ (Cage zitiert nach Knott/Zimmermann 2012: 18).

nicht nur Songs sondern auch Regieanweisungen aus dem Kontext Theater verarbeitete wurden. Auch im Falle einer Gruppe von Sänger*innen möge jede, möge jeder – entgegen der Gepflogenheiten von Vorbereitung und Abstimmung bzw. Bezugnahme eines Theaterkonzertes – sein eigenes Programm verfolgen.

(2) Die Besetzung der Instrumentalstimmen in einem Orchester ist traditionsgemäß hierarchisch organisiert.¹³⁴ Cage gibt an, beim seinem Nachdenken über das Orchester nicht eine Gruppe von Musikern, sondern in erster Linie eine Gruppen von Menschen zwischen denen er unterschiedliche Beziehungen herstellt, vor Augen zu haben:

„Als ich mich in Amerika daranmachte, die Orchesterstimmen meines neuen Klavierkonzerts zu schreiben, das wir am 19. September 1958 in Köln aufführten, besuchte ich jeden einzelnen Musiker, fand heraus, was er auf seinem Instrument spielen konnte, entdeckte mit ihm andere Möglichkeiten und unterwarf dann alle diese Funde Zufallsoperationen, um schließlich Stimmen zu bekommen, die durchaus unbestimmt in Bezug auf ihre Aufführung waren. [...] (Sie sollten vielleicht wissen, dass der Dirigent keine Partitur hat, sondern nur seine eigene Stimme, so dass er die anderen Ausführenden, auch wenn er sie beeinflusst, nicht beherrscht.). [...] Ich muss einen Weg finden, wie ich die Leute freilasse, ohne, dass sie albern werden. Ihre Freiheit muss sie veredeln. Wie soll ich das machen- das ist die Frage“ (Cage zitiert nach Knott/Zimmermann 2012: 55).

Was für die Konzertvorbereitung 1958 begann, flexibilisiert Cage in den Jahren später für die *Song Books*. Die Solos können von einer oder mehreren Sänger*innen ausgeführt werden. Die Besetzung der Instrumente ist flexibilisiert. Auch ungewöhnliche Möglichkeiten der Klangproduktion wie die Zubereitung von Essen (vgl. SOLO FOR VOICE 46), das Tippen auf einer Schreibmaschine (vgl. SOLO FOR VOICE 15) oder das Abgehen von der Bühne (vgl. SOLO FOR VOICE 32) werden integriert.

(3) Die meisten Musiker*innen achten immer auf die Beziehung zwischen zwei oder mehreren Klängen. „[...] es geht offenbar darum, die eigenen beabsichtigten Handlungen in Relation zu den nicht beabsichtigten der Umgebung zu bringen[...]“ (Cage zitiert nach Knott/ Zimmermann 2012: 158).

¹³⁴ Zur Geschichte des Orchesters siehe: Bekker 1989. Zur Besetzung von Orchestern siehe auch www.klassik-lexikon.de/orchester [20.07.16].

So tritt Satie auch in Cages Alphabet (1982) neben Marcel Duchamp und James Joyce, den Erfinder von HCE („Here comes Everybody“). Sie alle dialogisieren im Alphabet mit vielen anderen Wegbegleitern: mit Henry David Thoreau, mit Richard Buckminster Fuller, mit Robert Rauschenberg, mit Teeny Duchamp mit Mao (als Kind). Ein Geistergespräch wie Cage sein Verfahren nennt.“ (Zimmermann 2012: 232)

Der Begriff „Leitstern“ bezeichnet ursprünglich den die Schiffer leitende Polarstern (vgl. www.duden.de/rechtschreibung/Leitstern.de [11.07.16]). Leitsterne sind von denen, die sich leiten lassen selbst gewählt. In der modernen Astronomie können sie mittlerweile sogar künstlich erzeugt werden.¹³⁶ Satie nimmt sowohl im gedanklichen Kosmos von Cage bei der Konzeption und Erfindung seiner Arbeiten eine wichtige Rolle als auch auf der direkten Ebene der Produktion.

Cage bestätigt die besondere Relevanz Saties auf beiden Ebenen in seinem Texten:

„Und Satie. Ich habe seine Musik analysiert und sie als rhythmisch durchstrukturiert empfunden. Ich habe seine Materialwahl bewundert und sein unabhängiges Formgefühl.“ (Cage zitiert nach Knott/ Zimmermann (Hg.) 2012: 71)¹³⁷

Die Solos for Voice werden als relevant bzw. irrelevant bezüglich Erik Satie gekennzeichnet. Cage hat nach eigener Aussage für die Songbooks durch den Modus der Zufallsoperationen mehrere Satie-Stücke adaptiert. Er nutzt in diesem Zusammenhang den stärker in der Bildenden Kunst geprägten Begriff der ‚Frottage‘, den er dann aber nicht festgeschrieben wissen will.¹³⁸

„Ich nahm nur den Choral und legte direkt über die gedruckte Partitur eine Klarsichtfolie mit Notenlinien und räumte jedem Halbton den gleichen Abstand ein. [...] Mit meinem neuen Notensystem konnte ich eine neue Melodie, eine mikrotonale Melodie erhalten, indem ich Saties melodische Kontur auf meinem Notensystem

¹³⁶ In der Astronomie übernehmen Leitsterne eine wichtige Rolle zur Richtungskontrolle von Himmelsaufnahmen in Langzeit. Sie fungieren als eine Art Orientierungssystem in Bewegung. Die sogenannte Nachführung des Teleskops wird an ihnen ausgerichtet. Dies ist darin begründet, dass diese Aufnahmen des Himmels der täglichen Drehung des Sternenhimmels angepasst werden müssen (Siehe dazu u.a.: www.spektrum.de/physik/leitstern/8943 und www.spektrum.de/laserleitstern/255 [11.07.16]).

¹³⁷ Neben Erik Satie nehmen auch der Künstler Marcel Duchamp und der Architekt Buckminster Fuller eine wichtige Rolle im Denken Cages ein: „Die von Duchamp signierten Werke sind zentrifugal. Die Welt drum herum wird unscheinbar. [...]Und ich erinnerte mich an eine Bemerkung Buckminster Fullers: um etwas mit gebührender Aufmerksamkeit zu bedenken, sollte man nicht mit einer Idee, sondern mit 5 beginnen. Ich beschloss, vorsichtig zu sein, fünf als ein Maximum zu nehmen, eins als ein Minimum“ (Cage zitiert nach Knott/ Zimmermann (Hg.)2012: 71).

¹³⁸ Siehe dazu auch die Anmerkung von Daniel Charles im Gespräch mit Cage: „Sie vertreten immer den Standpunkt der Akzeptanz.[...] Sie lehnen es ab, ausschließlich zu sein, d.h. etwas zu wollen.“ (Cage 1976: 55)

nachzeichnete – unabhängig vom Winkel, sogar zufällig. Das ist keine ‚Imitation‘, es ist eine Frottage, ein Rubbing! Dennoch ist es etwas ganz und gar anderes ...eine Entdeckung.“ (Cage 1976: 232)

3) PARAMETER „Überlagerungen“ (vgl. Cage 1970: 1)

In den General Directions hält Cage fest: *Überlagerung (Superimposition)*, ist möglich (*is possible*) (*sometimes*), im Sinne von grundsätzlich möglich und auch von John Cage so angelegt. *Sometimes* im Sinne von *gelegentlich* möglich kommt tatsächlich so vor.¹³⁹

Charakteristisch und entscheidend für Momente der Aufführung ist, dass es jeweils die Logik des Einzelnen gibt und diese beim Zusammentreffen erhalten bleibt, wenn gleich im Zusammenschwung etwas Neues entsteht. Das kann auch für die Songbooks angenommen werden.

Es gibt drei Grundformen der Überlagerung. Sie lauten am Beispiel der Songbooks wie folgt:

- 1) Überlagerungen innerhalb der zur Aufführung kommenden Songbooks und der Umsetzung dessen, was Cage für die SOLOS FOR VOICE festgehalten hat.
- 2) Überlagerung der Umsetzung dessen, was Cage auf der Partitur der notiert hat mit Alltags- oder Publikumsgeräuschen.
- 3) Überlagerung im Zuge mehrerer Aufführungen von Cage-Stücken, die simultan stattfinden.

Überlagerung ist ein Parameter, das sich im Zuge bestimmter Entscheidungen der Ausführenden realisiert. Sie bestimmen eine bestimmte Besetzung an Instrumenten, Akteur*innen für eine bestimmte Situation der Aufführung. Mit und für jede Aufführung der SONGBOOKS werden neue Entscheidungen getroffen. Die tatsächlichen Qualitäten der Überlagerung können von Cage nicht näher bestimmt werden. Er gibt diese Entscheidung in die Hände der Realisierenden.

Die beiden folgenden Kurztexte geben ein Beispiel. Was möglich sein könnte bzw. was Cage im Prozess der Komposition als möglich antizipiert haben könnte. Sie stammen aus der Lesung Unbestimmtheit I von John Cage (Cage zitiert nach Knott/Zimmermann 2012: 50) Das Phänomen der ‚Überlagerung‘ tritt hier auf der Ebene der Beobachtung auf.

¹³⁹ Hier schwingt bereits das Parameter 4) „manchmal so, manchmal so“ mit oder ist enthalten. Es liegt stärker auf der Ebene der Entscheidung der Ausführung. Diese muss aber nicht zwingend realisiert werden.

2'00"

„Als einmal ein paar von uns nach Boston, hinauffahren, hielten wir an einer Raststätte, um etwas zu essen. An einem Eckfenster stand ein Tisch, von dem aus wir alle einen Weiher sehen konnten. Dort schwammen und tauchten Leute. Es gab besondere Vorrichtungen, um ins Wasser zu rutschen. Drinnen im Restaurant stand ein Musikautomat. Jemand warf eine Münze ein. Ich bemerkte, dass die Musik, die herauskam die Schwimmer begleitete, obwohl sie sie nicht hörten.“

3'00"

„An einem Tag, an dem die Fenster offenstanden, spielte Christian Wolff eines seiner Stücke auf dem Klavier. Verkehrsgeräusche und Schiffssirenen waren nicht nur in den Pausen der Musik hörbar: wegen ihrer größeren Lautstärke hörte man sie sogar besser als die Klavierklänge selbst. Nachher bat jemand das, dass Christian Wolff, das Stück nochmals bei geschlossenen Fenstern zu spielen. Christian Wolff sagte, dass er gerne dazu bereit wäre, dass es aber eigentlich nicht nötig sei, da die Klänge der Umgebung die wenigen der Musik in keiner Weise störten.“

John Cage fügt die Ebenen in der Beschreibung seiner Wahrnehmung und auf der dritten Ebene, dem Medium Vortrag, zusammen. Er thematisiert den Modus der Lesung, des Vortragens selbst und schafft dadurch wieder eine Aufführungssituation.¹⁴⁰

In der ersten Situation fließen die Musik des Automaten und die Bewegungen der Schwimmer*innen zusammen. Cage ist hier sozusagen doppelt vorhanden. Als Person in der Situation an der Raststätte über die er vorträgt und als Vortragender der Lesung mit dem Titel „Unbestimmtheit“.

Im zweiten Beispiel tritt der Modus der Überlagerung zunächst scheinbar zufällig in einer Konzertsituation auf. Entscheidend mag hier sein, dass der Musiker Christian Wolff eines seiner Stücke am Klavier spielt.¹⁴¹

Die verschiedenen Rollen von Komponist, Publikum gehen in diesem Moment ineinander über oder wie Cage an anderer Stelle betont: „Der Komponist ist auch Interpret. Das Publikum kann Interpret werden. Der Komponist, sofern anwesend, beginnt dann zuzuhören und wird Teil des Publikums.“ (Cage 1976: 153).¹⁴²

¹⁴⁰ Die Lesung ist zeitlich so organisiert, dass jeder der 90 Texte eine Minute dauert. (Cage zitiert nach Knott/Zimmermann 2012: 49). Cage thematisiert damit auch diese Form des Vortrages vor einem zuhörenden Publikum in einem gesetzten Zeitfenster. Marie Luise Knott ordnet die autopoetischen Schlüsseltexte Cages – die Lesung Unbestimmtheit ist einer von ihnen – wie folgt ein: „Im Vorwort zu *Silence* unterscheidet Cage drei Kategorien seiner Schriften: Zunächst jene, die als ‚konventionelle und informative Vorträge konzipiert wurden, ferner solche, die für den Druck gedacht waren d.h. ihre Energie und Poesie weniger im Hören als vielmehr im Sehen entfalten. Und schließlich Texte, vor allem Vorträge, die ‚in ihrer Form ungewöhnlich‘ waren, da er in ihnen ‚analoge Kompositionsprinzipien wie auf dem Gebiet der Musik‘ anwandte“ (Knott 2012: 235).

¹⁴¹ John Cage geht in Bezug auf Alltagsgeräusche noch einen Schritt weiter. Während Christian Wolff die Geräusche nicht stören (s.o.), integriert sie Cage als Teil seiner Kompositionen. Auf die Anmerkung von Daniel Charles im Gespräch mit Cage dieser integriere die Geräusche hustender Leute in die Klänge seiner Musik antwortet dieser, das sei das, was andere Leute Stille nennen. Er könne Klänge und Stille austauschen. Stille sei bereits Klang oder Geräusch. Die Stille wird in einem Moment wie dem Husten Klang (vgl. Cage 1976: 35).

¹⁴² Siehe hierzu den Einwand von Daniel Charles in der bereits mehrfach zitierten Gesprächssammlung *For the birds*: Christian Wolff schlägt vor, „dass sie ein Schöpfer bleiben, was auch immer sie in ihre Werke einführen. Sie befürworten den Zufall, aber sie sind

An die Stelle des beobachtenden John Cage tritt im Zuge einer Aufführung der *Song Books* der beobachtende und in der Wahrnehmung aktive Zuschauer.

4) PARAMETER „...manchmal [. . .], [. . .] manchmal, nicht“¹⁴³

(vgl. Cage zitiert nach Knott/Zimmermann 2012: 14, 15, 18)

„Manchmal‘ ist selten aber nicht niemals, kaum vorherzusehen und nicht planbar, nicht regelmäßig aber unterschiedlich häufig. Es kann so sein, es kann aber genauso gut anders sein.

John Cage legt nicht fest, was sein soll, sondern bestimmt, dass es manchmal so und manchmal auch ganz anders sein kann:

„In meiner Musik verwende ich jetzt Zeitklammern, die manchmal flexibel sind, manchmal nicht. Es gibt keine Partituren, keine fixierte Beziehung zwischen den Teilen. Manchmal sind die Teile voll ausgeschrieben, manchmal nicht.“ (Cage zitiert nach Knott/Zimmermann 2012: 14)

Cage lässt offen, was passieren wird bzw. was die Akteur*innen in welcher Form zur Aufführung bringen werden und wie sich die einzelnen Teile zueinander verhalten. Musiker*innen und Sänger*innen können die SOLOS nicht vom Blatt spielen. Sie treten selbst in Aktion werden zu Protagonist*innen des Geschehens. Die Aufführung ist immer auch eine Umsetzung. Es sind Entscheidungen zu treffen. Sie betreffen häufig eine Konkretisierung. Cage gibt Anstöße aber macht in dem Sinne keine konkreten Vorgaben. Wenn es manchmal nicht und manchmal doch sein kann, braucht es einen Rahmen innerhalb dessen etwas passieren kann. Die Eröffnung und Beschränkung von Zeit wird in diesem Zusammenhang zu einem entscheidenden Faktor. Cage spricht auch von „Zeitklammern“. Aus der Perspektive der Zuhörenden könnte dies der Zeitraum sein, während dem das Publikum in Anspannung und Erwartung wartet, auf das, was passieren wird oder das, was nicht passieren wird. Cage bezieht auch mit ein, dass nichts passiert und macht das zu einer produktiven Größe

derjenige, der bestimmt, was der Zufall ins akustische Universum entlässt Sie belassen es sicher nicht so, wie es ist. Sie zähmen es auf ihre Art und Weise“ (Cage 1976: 165f).

¹⁴³ Cage spricht in diesem Zusammenhang davon, dass er jetzt Zeitklammern verwendet, diese sind manchmal flexibel, manchmal nicht. Ähnlich verhält es sich mit den Beziehungen zwischen den Teilen seiner Musik, manchmal sind sie flexibel, manchmal nicht. In den General Directions zeigt sich dieses Parameter auf der Sprachebene anhand der Verwendung von any bzw. may be.

Auf einen möglichen Zusammenhang zwischen seiner Notationsform und dem Freejazz – dort sind die Pausen wichtig und haben strukturierende Funktion – angesprochen antwortet Cage: „in den meisten Jazz-Kompositionen höre ich eine Improvisation, die einer Konversation ähnelt. Ein Musiker antwortet dem anderen. Demnach hört jeder mit aller Macht dem zu, was der andere tut, nur um ihm besser zu antworten anstatt jeden das spielen zu lassen, was er möchte. Und das was Free-Jazz genannt wird, ist vielleicht ein Versuch, sich vom Zeitmaß und der rhythmischen Periodizität zu befreien.“ (Cage 1976: 215)

Zusammenfassung

Die Arbeitsweise von John Cage wurde exemplarisch am Beispiel der Arbeit *Song Books SOLO FOR VOICE (I und II)* vorgestellt. Vier grundlegende Parameter wurden herausgearbeitet. Sie betreffen gleichermaßen die Ebene der Konzeption wie auch die Ebene der Realisation der Stücke.

Das ‚PARAMETER Beziehungen‘ betrifft die Akteur*innen. Die Akteur*innen und Konstellationen, die Cage im Zuge seiner Konzeption antizipiert und die tatsächlichen Akteur*innen der Aufführungssituation und die Art und Weise, in der sie agieren und interagieren.

Das ‚PARAMETER Referenzen‘ betrifft das Referenzsystem von John Cage, alles gedankliche, thematische, künstlerische, was er als Bezugssystem für seine Ideen sieht und das Referenzsystem der Aufführenden. Die Entscheidungen, die sie im Zuge einer Aufführung treffen sind dadurch bestimmt und werden davon inhaltlich gespeist.

Das ‚PARAMETER Überlagerungen‘ betrifft die Aufführungssituation der SOLOS. Überlagerung ist innerhalb der SOLOS möglich. Überlagerung ist auch zwischen den SOLOS und Alltagsgeräuschen bzw. Geräuschen aus dem Publikum möglich. Überlagerung ist ebenfalls zwischen den SOLOS und einem weiteren aufgeführten Cage-Stück möglich.

Das ‚PARAMETER „...manchmal[...],[...]manchmal ‚nicht‘ liegt auf einer anderen Ebene.

Es betrifft das Spannungsfeld von Erwartung und Realisation. Auch die Leere, wenn nichts stattfindet und genau dieser Zustand über die zeitliche Rahmung für die Zuhörenden realisierbar wird und zur Aufführung kommt, schließt das Parameter ein.

Cage betonte stets: „Der Komponist ist auch Interpret. Das Publikum kann Interpret werden. Der Komponist, sofern anwesend, beginnt dann zuzuhören und wird Teil des Publikums.“ (Cage 1976: 153). Im Zuge der SOLOS FOR VOICE, die einen besonderen

Status im Werk von Cage einnehmen, würde ich hier noch ergänzen wollen: Das Publikum kann auch Ko-Komponist sein.

Die Art und Weise wie Cage mit Parametern von Musik, Aufführung und dem institutionellen Setting Theater arbeitet und sie zum Generieren von Ideen künstlerischer Produktion nutzt, ist in Hinblick auf Entwicklung von Kunstunterricht, der sein institutionelles Setting zum Produktionsanlass nimmt, ebenso interessant wie Cages Sicht auf die Akteure. Wie würde er aussehen ein Kunstunterricht, der die Parameter seines Settings auf die Ebene künstlerischer Produktion holt?

Die Parameter des Arbeitens von John Cage in den SOLOS FOR VOICE werden für den Vorschlag der Konzeptionsebenen in Kapitel 4 aufgegriffen und dort auf eine neue Planungsperspektive hin gewendet.

3.1.3. ...und was heißt das jetzt für Kunstunterricht? Mögliche Anschlüsse oder wie die Arbeiten und Arbeitsweisen von John Cage und Felix Gonzalez Torres neue Perspektiven für und auf Kunstunterricht eröffnen können.

Die Arbeiten von Felix Gonzalez-Torres und John Cage eröffnen Perspektiven wie künstlerische Produktion und das Setting ihrer Präsentation und Aufführung zusammen kommen können. Die beiden Künstler verlagern den Moment der Werkkonstitution an den institutionellen Ausstellungs- bzw. Aufführungsort. Der Moment der Werkrezeption wird zu einer Produktionssituation im Modus der Koproduktion. Das ist für die künstlerische Produktion von Schüler*innen insofern interessant, als dass sie auch innerhalb einer institutionell gesetzten Rahmung, der des Unterrichts am Setting Schule stattfindet.

Felix Gonzalez-Torres involviert Besucher*innen, Kurator*innen und die Museumsaufsichten und spricht häufig davon, dass er Verantwortung teilt bzw. das Publikum – er nutzt hier einen Theaterbegriff – bittet, Verantwortung zu übernehmen.

Für die Betrachter*innen ist es möglich (weil vom Künstler so angelegt) in das Szenario einzusteigen. Sie können die Werkgestalt aktiv verändern.

Oder eben auf einer zweiten Ebene anderen Betrachter*innen beim Verändern der Werkgestalt zuzusehen. Und es gibt die ausstellenden Institutionen und die Kurator*innen, die vorab (innerhalb der von Torres konzipierten Rahmung) Entscheidungen hinsichtlich der Präsentationsform treffen. Sie sind es auch, die entscheiden, ob während der Ausstellung die Candy Spills nachgefüllt werden oder eine dieser Arbeiten im Zuge

des Ausstellungsverlaufes durch den Zugriff der Betrachter*innen tatsächlich verschwindet, indem sie sich in die Hosentaschen oder Mägen der Betrachter*innen hin auflöst.

Kurator*innen sind Teil des Publikums der Arbeiten von Torres und vermitteln gleichzeitig zwischen den Entscheidungen des Künstlers, die in den Zertifikaten fixiert sind und der Ausstellungssituation, für die die Arbeiten entstehen.

John Cage formuliert Handlungsanweisungen. Deren Konkretisierung muss aber der Betrachter*innen leisten. Der Künstler – ich benutze sehr bewusst nicht die Begriffe Komponist oder Musiker, die Cage auf die Aufführungspraxis des Theaters hin festlegen – betont immer wieder, dass der Komponist Publikum sein könnte und auch das Publikum zu Interpreten werden kann. Er argumentiert stärker über Möglichkeiten der Handlung zur musikalischen Tonerzeugung. Was kann alles Klang sein und was kann man dazu alles nutzen, was ist alles mit Instrumenten möglich. Während die Arbeiten von Torres Szenarien zwischen potentiellen und konkurrierenden Bedeutungen offerieren und die Grundfigur des Deutens eines Kunstwerkes nutzen, wie es im Museum übliche Praxis ist, bearbeitet Cage die Ebene des musikalischen Grundsettings: Was kann alles Konzert bzw. Aufführung bedeuten. Die Regieanweisung ist eine in allen Sparten des Theaters genutzte Praktik. Sie findet sich in der Textvorlage der Stücke oder auch zwischen den Notenlinien. Und wird dann vom Dirigat oder von der Regie für im eigenen künstlerischen Sinn adaptiert. Diese Doppelschleife greift Cage in seinen Arbeiten auf bzw. macht sie zum Thema. Er formuliert General Directions, die für die gesamte Werkgruppe, also alle Solos als grundlegend gelten und specific directions, die an die jeweiligen Solos gebunden und gleichzeitig deren Thema sind.

Cage formuliert Regieanweisungen und bleibt gleichzeitig im Modus der Möglichkeiten. Er lässt sehr viele Entscheidungen offen an. Beispielsweise wer die Adressatengruppe, das heißt die Protagonist*innen der SOLOS sein können und wie viele. In den Specific Directions heißt es „the solos may be used by one or more singers“. Cage verweist sogar darauf, dass jeder sein Programm singen möge und man sich eben nicht absprechen möge, wie es bei einer klassisch konzertanten Aufführung mit zwei oder mehr Sängern völlig selbstverständlich wäre. Sänger*in kann hier im Sinne einer klassischen Berufsbezeichnung gemeint sein oder in Bezug auf die Tätigkeit: also Sänger*in oder mehrere Personen, die singen bedeuten. „*Some are not songs, but are directives for theatrical activity (which on the other hand, may include voice production)*“ (Cage 1970: 1) formuliert

Cage wieder eine Möglichkeitsvariante zur im Vorhinein erfolgten Setzung „May be used by one or more singers“ (ebd.).

Bei Cage erfinden die Betrachter*innen das Szenario der Aufführung und das ist gleichzeitig Teil der Aufführung und Konzeption. Die Entscheidungen hinsichtlich der Aufführungsbedingungen werden Teil der Aufführung. Zunächst müssen die Aufführenden eine Grundlage finden, wer ist involviert, was wird an Instrumenten im weitesten Sinne benutzt, was läuft parallel. Anfang und Ende erhalten hier eine hohe Bedeutung. Hier entsteht ein produktives Paradox zur eingangs erwähnten Grundfigur der Handlungsanweisung und den vielen offenen Fragen bzw. der Fülle an Handlungsmöglichkeiten.

In beiden Fällen, der Fall ist hier die Begegnung mit der künstlerischen Arbeit und die Realisation und Konkretion durch die Betrachter*innen, werden Routinen, Regeln, Rituale des Settings im und für den Moment der Werkkonstitution aktiviert.

Die Institution **Museum** und die dramaturgische Rahmung der Ausstellungssituation beeinflussen den Prozess der Werkkonstitution im Falle von Felix Gonzalez-Torres. „Bitte nicht berühren“ – so steht es auch auf Hinweisschildern.

Für die Arbeiten von Felix Gonzalez-Torres wird die Möglichkeit, dieses Gebot zu überschreiten, werkkonstitutiv. Nicht unerwähnt bleiben darf in diesem Zusammenhang die Drastik. Die Bonbons dürfen berührt, mitgenommen oder auch vor Ort gegessen werden.

Das Setting **Theater**, Praktiken der Bühne, Theatertechnik, der Modus der Klangerzeugung sind Teil und Thema der Werkrealisation im Falle von John Cage. Die Möglichkeit der Interpretation bzw. des Arrangements von Kompositionen wird für die Song Books werkkonstitutiv.

Beide Künstler etablieren für das Setting ungewöhnliche Formen der Produktionsgemeinschaft bis hin zur Ko-Autorenschaft. Produktionsgemeinschaft setzt den Akzent stärker auf den Prozess der Werkrealisation. Ko-Autorenschaft hebt etwas stärker ab, auf die Generierung von Ideen.

Felix Gonzalez-Torres bindet Besitzer*innen, Kurator*innen, Besucher*innen im Museum, Passant*innen im öffentlichen Raum und auch die Museumsaufsichten zu einem Produktionsgefüge. Außerdem hat er in einem Interview erklärt, dass sein Lebenspartner Ross, das erste Publikum seiner Arbeiten war.

John Cage ermöglicht die Entstehung der Produktionsgemeinschaft und die Wahl ihrer künstlerischen bzw. musikalischen Mittel als Teil der Werkrealisation der Song Books.

Es entstehen neue Spielarten künstlerischer Produktion, die die Eigenheiten des institutionellen Settings berücksichtigen. Die Koproduktion und Ko-Autorenschaft zwischen Künstler und Gegenüber bedingen neue Modi künstlerischer Produktion. Allen gemeinsam ist, dass sie eine oder auch mehrere vorhandene Größen (das kann die Vorgabe des

Künstlers sein oder Regeln, Rituale und Routinen des Settings) als Spielball begreifen und damit künstlerisch weiterarbeiten. Spielarten könnten folgendermaßen gefasst werden.

- Konkretisierung: dieser Modus betrifft die Ebene der Planung. Der Künstler konzipiert etwas, was die Ausführenden bzw. Miteinsteigenden situationsspezifisch realisieren
- Adaption: dieser Modus nimmt die Ebene des Settings zum Ausgangspunkt. Der Künstler bezieht sich auf Praktiken des Settings und integriert diese auf der Werkebene.
- Variation: dieser Modus betrifft die Ebene der Ausführung bzw. Realisation. Die Ausführenden können mit eigenen Konzeptionsentscheidungen die Werkebene beeinflussen.

Nachdem nun die Arbeiten von Felix Gonzalez-Torres und John Cage in ihrer besonderen Berücksichtigung des institutionellen Settings und der Aktivierung der Rezipient*innenseite durch Ko-Autorenschaft und Koproduktion vorgestellt wurden, stellt sich im Zuge des Forschungsgegenstandes dieser Arbeit, der Konzeptualisierung von Kunstunterricht im Kontext von Schule, Museum und Theater folgende Anschlussfragen:

Inwiefern lassen sich die getätigten Überlegungen zu den Arbeitsweisen von John Cage und Felix Gonzalez-Torres an der Schnittmenge von aktueller Kunst (und dem Setting Museum) und Musik (und dem Setting Theater) mit dem Setting Schule und Kunstunterricht zusammendenken?

Wie könnte das gehen, diesen Moment der Aufführung der Werkkonstitution auf Kunstunterricht zu übertragen? Wo wären Ansatzpunkte für Konzeption und Planung?

Was wären Gelingensbedingungen und Voraussetzungen der Realisation?

Kunstunterricht im Sinne einer Aufführungserfahrung zu konzipieren könnte heißen, Aneignungen und Variationen von Vorbildern und Bildangeboten durch Schüler*innen wie durch Lehrende gerade in ihren Zusammenhängen und Widersprüchen zur Institution Schule als produktives System zu verstehen. Schule wäre dann nicht Hindernis, sondern Bedingung und Thema künstlerischen Handelns. So könnten neue Sichtweisen auf die Rollen am institutionellen Setting Schule, den Unterrichtsgegenstand und auch den Umgang mit der Institution möglich werden.

Felix Gonzalez-Torres bezieht sich auf die Regeln und die Dramaturgie der Ausstellungssituation und thematisiert das Setting Museum. John Cage bezieht sich auf die Dramaturgie der Aufführungssituation im Theater und berücksichtigt Praktiken des Settings.

So könnte es lohnen sich dementsprechend das Setting Schule mit seinen Regeln, Routinen und Ritualen und den konstitutiven Praktiken von Unterricht näher zu betrachten. Auf welchen Ebenen finden Schule und Unterricht Form? Die folgende Sammlung gibt – ohne Anspruch auf Vollständigkeit – einen ersten Eindruck von Handlungsweisen und Strukturmomenten in Schule und Unterricht.

...
Begrüßung	Gruppenarbeit	Buch	Lieblingsfach
Verabschiedung	Partnerarbeit	Heft	...
Meldung	Stillarbeit	Hausaufgabenheft	Vorne
Frage	Einzelarbeit	Klassenarbeitsheft	Hinten
Störung	Projektarbeit	Mail	Rollsystem
Bitte	...	Brief	...
Wunsch	Klassenarbeit	SMS	Vor der Schule
Regel	Strafarbeit	WhatsApp	Nach der Schule
...	Extraarbeit	...	Im Unterricht
Aufgabe	Fleißarbeit	An der Tafel	In der Pause
Abfrage	Test	In der Bank	...
Übung	HÜ	...	Pausenbrot
Aufsicht	Klassenbucheintrag
...
Referat	Portfolio	Freund*in	
Vortrag	Plakat	Klassenkamerad*in	
Gespräch	Handout	...	
Privatgespräch	Zettel(chen)		
Unterhaltung			
Zwischenruf			
...			

Abb. 85

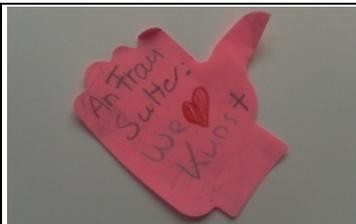
Die aufgezeigten Strukturmomente liegen auf verschiedenen Ebenen und berühren auch Schnittstellen von Schulkontext und Privatkontext. Viele Praktiken weisen ein Element der Strukturierung auf, das mit einer bestimmten Form gekoppelt ist. Der Kontext Schule ist der Rahmen, innerhalb dessen diese Praktiken stattfinden oder aufgeführt werden. Der Kontext Schule gibt den Handlungen aber mitunter auch eine andere bzw. zusätzliche Bedeutung:

Hausaufgabenheft, HÜ (als Abkürzung für Hausaufgabenüberprüfung), Klassenarbeit oder Klassenbucheintrag sind kontextspezifische Parameter der Strukturierung. Sie dienen als Gedächtnisstütze, der Leistungsmessung oder Sanktionierung.

Die Parameter Begrüßung, Aufsicht, an der Tafel, in der Bankreihe liegen an der Schnittstelle des Unterrichtsgeschehens mit den Faktoren Zeit und Raum. Sie werden aus der Schüler*innenperspektive und aus der Perspektive der Lehrperson unterschiedlich wahrgenommen und ausgeführt bzw. bespielt.

Eine SMS ist im täglichen auch öffentlichen Leben eine Kommunikationspraxis. Im Unterricht aber auch eine unerlaubte Handlung, die von der Lehrperson sanktioniert werden kann. Ähnliches gilt für das Privatgespräch. Ein klingelndes Handy wäre davon eine Steigerung, eine Anruf ohne Freigabe der Lehrperson kaum denkbar.

Die Konzeption von Unterricht als Aufführungserfahrung könnte die Möglichkeit eröffnen, solche institutionellen Regeln und Parameter im Kunstunterricht als Spielball aufzufassen, mit dem sich neue Regeln der Kommunikation, des kollektiven Handelns und neue Formen künstlerischer Produktion erfinden lassen. Deviantes Verhalten, also alles was Schüler*innen am institutionellen Setting eigentlich nicht erlaubt ist, auf die Produktionsebene zu holen, ist besonders spannend und kann vielversprechend für Kunstunterricht sein.



Ein Beispiel

Abb. 86

Wie das gelingen kann, zeigt dieses sozusagen auf der Hinterbühne des von mir begleiteten Unterrichts entstandene Beispiel. Wie man an dem Schriftzug erkennen war, bezog es mich, die Lehrern, in der Rolle der Adressatin ein.

Den Post-it-Zettel in der Form eines gehobenen Daumens hatten Schüler*innen mit dem Statement „We love Kunst“ und der Adressierung „An Frau Sutter“ versehen. Er wanderte von mir zunächst nicht bemerkt durch den Klassenraum und kam schließlich vorne am Pult an. „Frau Sutter, das ist Kunst“ betonte eine Schülerin. Sie verortet die Aktion damit innerhalb der künstlerischen Produktion im Kunstunterricht.

Das ist bemerkenswert, so meine ich, insofern als dass hier eine im Kontext Schule als deviant etikettierte Handlungsform, das Schreiben von kleinen Botschaften auf Zettelchen und deren heimliche Weitergabe „unter der Bank“ Grundlage für eine künstlerische Praktik im Kunstunterricht wird. Adressiert wird dann auch noch die Kunst-Lehrerin, die in ihrer institutionellen Rolle durchaus zum sanktionieren berechtigt wäre. Die Schülerinnen haben sich gleichzeitig mit ihrer Künstlerischen Aktion in einen Grenzbe- reich gewagt. Sie agieren parallel zum- und unabhängig vom gerade stattfindenden Unterricht.

Eine erste Vermutung

Voraussetzung bzw. Gelingenbedingung für einen Kunstunterricht, der Bedeutungspotentiale und Inspiration für Handlungsformen auch auf der Ebene des institutionellen Settings sucht und diese Suche zum Thema künstlerischer Produktion macht, scheint ein besonderes Rollenverständnis zu sein. Es etabliert sich wechselseitig zwischen allen Akteur*innen im Unterricht. Das System Schule wird dabei nicht negiert. Lehrer*innen und Schüler*innen sind vielmehr bereit, sich in ihren Rollen irritieren zu lassen und das System Schule mit seinen Routinen, Regeln und Praktiken zu befragen und auf der Ebene künstlerischer Produktion zu thematisieren. Lehrer*innen und Schüler*innen im Kunstunterricht könnten sich als Produktionsgemeinschaft verstehen, die Möglichkeiten künstlerischer Produktion sucht und erfindet.

3.2. Methodische Bezugskontexte: Visuelle Soziologie und Aktuelle Kunst

3.2.1. Visuelle Soziologie: Figurative Hermeneutik

Das Kapitel stellt die „wissenssoziologische Ausarbeitung und Begründung einer interpretativen Methodik des Bildvergleiches“ (Müller 2012: 129) durch den Soziologen Michael R. Müller vor. Die von ihm entwickelte Forschungsmethode der Figurativen Hermeneutik wird zunächst in ihrer methodologischen Grundfigur, dem Vergleichenden Sehen, erläutert. Müllers Perspektive auf die Rolle der Sprache wird kurz referiert, ebenso die von ihm eröffneten Bezugslinien zu Wissenskontexten in denen der Bildvergleich ebenfalls eine Rolle spielt. Die drei Verfahrensweisen der kontrastiven Sehweisenbildung „Kompositionsvariation“, „Segmentanalyse“ und „Parallelprojektion“ werden an den von Müller eingebrachten Beispielen und somit in Hinsicht auf eine forschungspraktische Anwendung erklärt. Erläuterungen zum „Tertium comparationis“, in der Konzeption Müllers jenes Dritte, „im Fall interpretativer Bildvergleiche dasjenige, das in einem Vergleich überhaupt erst gegenwärtig wird.“ (Müller 2012: 142), schließen das Kapitel.

Die Ausführungen zur Figurativen Hermeneutik bilden die Grundlage für das Kapitel 3.2.2., das den zweiten Bezugskontext meiner Forschung, Arbeiten aktueller Kunst, behandelt. Clusterstrategien aktueller Künstlerinnen und Künstler verknüpfe ich mit der Figurativen Hermeneutik. Fragen von Bildrekonstruktion werden auch unter Aspekten künstlerischer Produktion thematisiert. Beide Teilkapitel (3.2.1. Visuelle Soziologie: Figurative Hermeneutik und 3.2.1. Aktuelle Kunst: Clusterverfahren) sind Voraussetzung für Kapitel 5, welches meinen Methodenvorschlag am Beispiel vorstellt.

Zentrale Aspekte der Figurativen Hermeneutik, wie das tertium comparationis, die Parallelprojektion und das Segment, nehme ich dort spezifiziert und adaptiert für das Forschungsfeld der Kunstpädagogik wieder auf.

Bilder in Bildnachbarschaften rekonstruieren



Abb. 87

Methodische Grundfigur der Figurativen Hermeneutik ist das vergleichende Sehen¹⁴⁴ und dementsprechend die Arbeit mit Vergleichsbildern. Systematische Bildvergleiche sind für die drei Verfahrensweisen der kontrastiven Sehweisenbildung grundlegend. Für die Parallelprojektion benennt Müller bereits konkrete Formen wie „Bildsamples, Bildfolgen und Bildkontraste“ (vgl. Müller 2012: 130). Der Vergleich in seiner zentralen Stellung als methodische Grundfigur taucht darüber hinaus auch in Neukontextualisierung von Bildsegmenten in der Segmentanalyse oder auch der Mehrfachplatzierung von Bildelementen im Zuge der Kompositionsvariation auf.

Die Frage nach der Sprache

Die Frage nach der Sprache wird von Michael R. Müller aus einer interessanten Perspektive thematisiert:

„Ob oder ob nicht, und falls ja, in welcher Weise die sozialwissenschaftliche Analyse von Bilddaten die Erkenntnis-, Wissens- und Darstellungsformen der Sprache nutzen darf oder muss, ist eine nicht eben leicht zu beantwortende Frage.“

(Müller 2012: 130)

¹⁴⁴ Müller recurriert hier auf John Berger und dessen These, dass Bilder auch zu den Glaubens- und Wissenbeständen gehören und beeinflussen was wir sehen (Siehe dazu auch: „The way we see“ „is affected by what we know or what we believe“ (Berger 1977 [1972]: 8). Berger konstatiert die Wirkung von Bildern als gesellschaftliche Sehschulen in dreierlei Hinsicht: 1) Bilder als symbolische Dispositive - wenn die Selbsterfahrung der symbolischen Formung durch Bilder unterliegt. Dies geschieht beispielsweise, wenn Betrachter*innen Mode aus Modezeitschriften übernehmen und ein Stück weit selbst zum Bild werden. 2) Bilder als Erzeugnisse bildgebender Optiken/ Verfahren. Durch Spiegel, Mikroskop, Film, Fotografien ermöglichen Bilder Seherfahrungen, die ohne diese Verfahrensweisen im Verborgenen blieben. 3) Bilder ermöglichen besonders in Hinblick auf den Körper intermediale Übertragungen. Dies wird durch Ähnlichkeitsbeziehungen möglich, die an die Stelle der Differenzierbarkeit in Zeichen und Bezeichnetes treten. (vgl. Müller 2012: 138). John Berger arbeitet in seinem Buch „Ways of Seeing“ (Berger 1972) ebenfalls mit Bildvergleichen. Drei von sieben der dort zu findenden Essays bestehen ausschließlich aus Bildern. Vier der Essays nutzen Bilder und Wörter. Ursprünglich war „Ways of seeing“ eine vierteilige Fernsehserie der BBC. Das Skript von Berger führte dann zum Buch.

Müller stellt für die Analyse von Bildmaterial den Einsatz der Sprache in Frage. Und zwar in beiden, in sich gegenläufigen Richtungen: Ob es erlaubt oder gar verpflichtend sei, die Sprache für die Analyse von Bilddaten zu benutzen, lässt sich aus unterschiedlichen Perspektiven unterschiedlich beantworten. Während aus der Perspektive der Objektiven Hermeneutik die „Welt als Text“ (Garz/ Kraimer 1994) verstanden wird und „nichtsprachliche Texte kein Problem darstellen sofern sie in Sprache überführt werden können“ (vgl. Wernet 2000b: 11), könnte man in Anlehnung an August Sanders analytischen Fotoarbeiten auf Sprache vollends zu verzichten.

Müller lässt die Antwort offen, gibt aber gleichzeitig für Bildanalysen zu bedenken, dass auch sie „systematische Möglichkeiten theoretischer Abstraktion und idealtypischer Begriffsbildung bieten müssen“ (Müller 2012: 129). Für die im Text vorgestellten Analysen der *Lesenden* (1994) von Gerhard Richter und einem *Vogue-Cover* aus dem Jahr 2000, bleibt Müller selbst zunächst im Medium Bild, wenn er eine Abbildung einer Barbiepuppe, eine Fotografie der *Hl. Theresa von Avila* oder *das Mädchen mit dem Perlenohrring* von Jan Vermeer damit kontrastiert. In einem zweiten Schritt der Analyse zieht er dann Sprache im Sinne eines „abstraktionsfähiges Medium sozial und kulturwissenschaftlicher Theoriebildungen“ hinzu.

Bezugslinien und Abgrenzung

Bildvergleiche haben in unterschiedlichen Disziplinen Tradition. Müller nimmt in seinem Aufsatz zunächst auf Kunstgeschichte, Kunstwissenschaft, Bildwissenschaft, aktuelle Kunst¹⁴⁵ und die Sozialwissenschaften Bezug:

Für die kunstwissenschaftliche Tradition des Bildvergleiches verweist Müller auf die Positionen von Heinrich Wölfflin (vgl. Wölfflin 1929) und Aby Warburgs Bilderatlas *Mnemosyne* (vgl. Warnke (Hg.) 2008).

Stellvertretend für bildwissenschaftliche Reflexionen des Bildvergleiches nennt er die Publikation „Vergleichendes Sehen“ (Basel, 2010) herausgegeben von Lena Bader, Martin Gaier und Falk Wolf.

Die Arbeiten „Gender Advertisements“ (Goffman 1979) und die foto-ethnografisches Verdichtungs- und Kontrastierungsverfahren von Sibilla Tinapp (2005)¹⁴⁶ und

¹⁴⁵ Diese Bezugslinie wird in Kapitel 4.2.2. aufgenommen und näher erläutert.

¹⁴⁶ Die Dissertation von Sibilla Tinapp (Tinapp 2005) trägt den Titel „Visuelle Soziologie – Eine fotografische Ethnografie zu Veränderungen im kubanischen Alltagsleben“ und ist für meine Arbeit auch aufgrund der besonderen Bild-Text-Relationierung und dem damit einhergehenden hohen Stellenwert des Bildmaterials relevant. Die Arbeit von Tinapp besteht aus zwei Bänden: Ein Kommentarband enthält den Textkorpus. Ein Bildband präsentiert die methodische Aufarbeitung des fotografischen Materials.

Hans-Georg Soeffner (2006) bezeichnet Müller als instruktiv auf dem Gebiet der Sozialwissenschaften.

Allen genannten Ansätze und Arbeiten ist nach Müller gemeinsam, dass der Vergleich als *basaler, d.h. unmittelbar bildvergleichend erfolgreicher Interpretationsschritt* konzipiert wird (Müller 2012: 129). Diese Grundannahme über die Bedeutungskonstitution von Bildern macht Müller auch für die Figurative Hermeneutik geltend und knüpft daran die Grundfigur des methodischen Vorgehens. Er hält fest:

„Heuristisch ‚steckt‘ die Bedeutung eines Bildes dementsprechend nicht ‚im‘ Bild (als nur noch zu dekodierende ‚Bildsprache‘), vielmehr zeigt sie sich interpretativ, jenseits der äußeren Bildgrenzen im Verhältnis zu anderen Bildern – alltäglich wie wissenschaftlich. [...] Grundidee des Bildvergleiches ist es, durch entsprechende Bildzusammenstellungen (vgl. Bildtafeln) jene Differenzen und Analogien zu anderen Bildern im unmittelbaren Wortsinn sichtbar zu machen, aus denen sich einerseits, alltagsweltlich, jeweilige soziale und kulturelle Bildbedeutungen ergeben, die sich andererseits aber zugleich auch als methodisch kontrollierte Bilddeutungen in ihrer Sinnstruktur theoriebildend explizieren lassen.“ (Müller 2012: 130)

Müller grenzt die methodologische Konzeption der Figurativen Hermeneutik von tafelbildanalytischen Verfahren „Panowskyscher Manier“¹⁴⁷ und auch vom Analyse-vorschlag Ralf Bohnsacks ab: Erstere machen Annahmen über die ‘innere Struktur’ von Bildern (siehe dazu Müller 2012: 130) und analysieren das Einzelbild innerhalb seiner Bildgrenzen. Im Falle der „komparativen[Text- und Bild-]Analyse“ Ralf Bohnsacks erfolgt die Abgrenzung durch Müller über den Modus des Vergleichens. Der Vergleich wird in der Konzeption Bohnsacks als „fallvergleichendes Kontrollinstrument“ (Bohnsack 2011: 21), so Müller, eingesetzt und nicht als erster Interpretationsschritt.

„Methodologischer Ausgangs- und Bezugspunkt für die Figurative Hermeneutik ist die genuine lebensweltliche Gegebenheit von Bildern als symbolische Darstellungen, die

¹⁴⁷ Der Kunsthistoriker Erwin Panofsky schlägt in seiner Publikation „Studien zur Ikonologie. Humanistische Themen in der Kunst der Renaissance“ (Panowsky 1980) mit seiner Theorie der Ikonologischen Methode ein dreischrittiges Analysemodell vor. Die Interpretationsschritte sind unterschiedlich voraussetzungsreich. 1) *die vorikonografische Beschreibung* setzt darauf, dass die Motive von den Rezipient*innen aufgrund deren praktischer Erfahrung entschlüsselt werden können. Die praktische Erfahrung liefert auch dann die Leitplanke, wenn zum Dekodieren einer unbekanntes Pflanze ein Buch oder ein Fachmann zu Rate gezogen werden muss. 2) Die Ikonologische Beschreibung setzt eine Vertrautheit mit bestimmten Themen voraus, wie sie literarische Quellen vermitteln. Panowsky nennt als Beispiel den australischen Buschmann, welcher im Gegensatz zum „durchschnittlichen Gebildeten“ das Abendmahl zunächst als Tischgesellschaft wahrnimmt. 3) Die Ikonologische Interpretation setzt eine genaue Auseinandersetzung mit der Zeit voraus, in der das Bild entstand. Panowsky nennt gesellschaftliche und politische Situation aber auch den Einsatz von bestimmten Maltechniken, welcher für „die eigentliche Bedeutung, den Gehalt des Bildes (45) wesentlich sein kann.“

immer auch mit Blick auf bereits bestehende Bilddarstellungen erzeugt, gesehen und verstanden werden.“ (Müller 2012: 129) Bilder werden nicht primär als Einzelbilder, sondern in thematischen und formal-ästhetischen Bildnachbarschaften, das heißt im Zusammenhang mit anderen Bildern produziert und rekonstruiert.

„Bildvergleich“ heißt in methodischer Hinsicht – Müller folgt an dieser Stelle Erving Goffman – „Unterschiedliches zusammenzustellen, nicht wahllos oder willkürlich, -sondern beobachtend, wiedererkennend, differenzierend und insofern im Zusammenstellen interpretierend“ (Müller 2012: 133). Bei der Analyse von Bild-Mustern ist dahingegen „das Zusammenwerfen scheinbarer Unterschiede auch schon die [...] Analyse“ (Goffman 1981 [1976]: 109 zit. nach Müller 2012: 133) In seiner Arbeit „Gender Advertisements“ (1981 [1976]) hat Goffman „Geschlechterklischees“ aus einem Pool von 508 Werbefotografien rekonstruiert. Die Abbildungen wurden nach Kategorien sortiert und zusammengestellt, zu Serien montierte und mit Kommentaren versehen. „The Feminine Touch“ (1979 [1976]: 29) ist eine solche Kategorie.

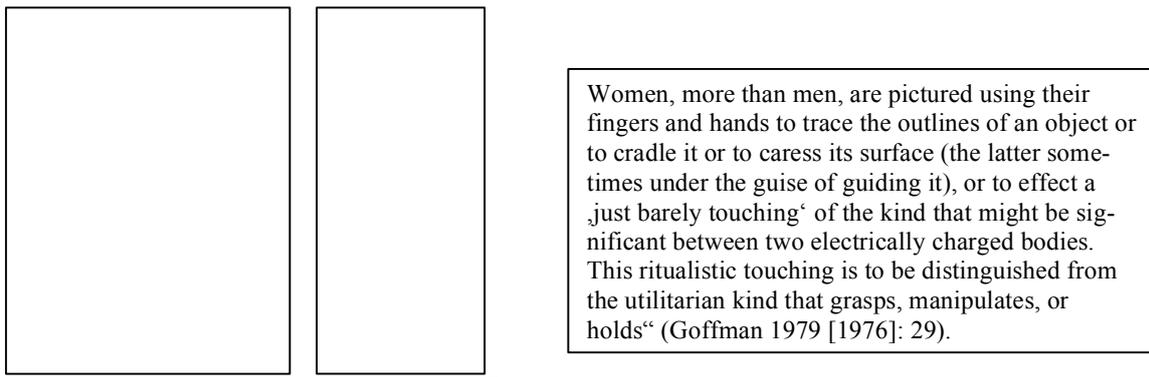


Abb. 88

Das „Zusammenwerfen scheinbarer Unterschiede“ (Goffman) kann auf der Grundlage folgender Voraussetzungen in die methodisch kontrollierte Zusammenstellung eines Bilddatenkorpus zu Kontrastierungszwecken münden (vgl. Müller 2012: 148). Müller hält folgende Grundsätze fest:

- Keine Selbstbeschränkung auf wenige, plausible Bilddaten aus dem lebensweltlichen Reservoir gesellschaftlicher Bildmaterialien. Das wäre methodisch inadäquat.¹⁴⁸

¹⁴⁸ Müller stellt hier eine Verknüpfung her zu den Prämissen sozialwissenschaftlicher Hermeneutik her. Siehe dazu auch (Wernet: 2000b: 33: Extensivität – Ein Prinzip der Objektiv Hermeneutischen Textinterpretation: Die Interpretation beansprucht sinnlogisch erschöpfend zu sein. Das heißt alle gedankenexperimentellen Kontexte müssen vollständig ausgeleuchtet werden. Alle möglichen Lesarten müssen vorgebracht werden. Begrenzend wirkt dem Prinzip der Extensivität das Prinzip der Sparsamkeit entgegen. (Wernet 2000b: 35). Es dürfen nur Lesarten gebildet werden, die keine Zusatzannahmen über den zu interpretierenden Fall voraussetzen.

- Vergleichsmaterialien, die zunächst unpassend erscheinen mögen, sind besonders zu berücksichtigen. Dadurch können Sehgewohnheiten und Deutungsroutinen der Interpretierenden transparent gemacht werden. Die Interpretation wird vergleichbar der Objektiven Hermeneutik an die intersubjektive Überprüfbarkeit gebunden (vgl. Wernet 2000b: 11).
- Vergleichsmaterialien, die jenseits der Entstehungs- oder Verwendungskontexte eines jeweiligen „Interpretandums“ liegen, sind gezielt zu recherchieren und bewusst mit einzubeziehen. So kann „Sedimentiertes Gestaltungswissen“ offengelegt werden.

Müller expliziert sein methodisches Vorgehen schließlich an zwei Material - Beispielen: Die Interpretation von Gerhard Richters Lesender von 1994 wird im Überblick vorgestellt (vgl. Müller 2012: 144). Verschiedene Möglichkeiten der Kontrastierung werden zu einem Vogue-Cover aus dem Jahr 2000 aufgezeigt (vgl. Müller 2012: 154). Für Segmentanalyse und Kompositionsvariation übernimmt Müller die Beispiele von Max Imdahl und Roswitha Breckner

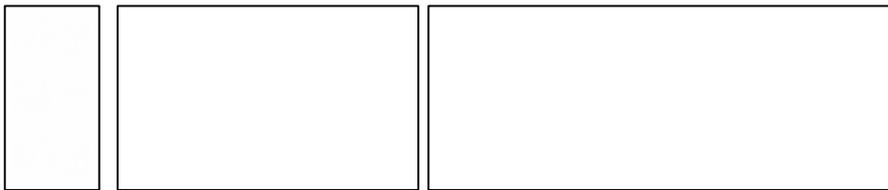


Abb. 89

Michael R. Müller benennt für die Figurative Hermeneutik drei Verfahrensweisen der kontrastiven Sehweisenbildung und definiert sie in ihrer Grundfigur wie folgt:

Parallelprojektion

„Im einfachsten Fall meint Parallelprojektion die Erzeugung von Kontrasterfahrungen durch die unmittelbare mediale Zusammenstellung zweier Bilder zu einem Vergleichspaar.“ (Müller 2012: 151)

Segmentanalyse

„Im Rahmen dieses Verfahrens werden Kontrasterfahrungen allerdings nicht en detail realisiert, sondern durch Variationen des jeweiligen Bildtypus en gros.“ (Breckner (2003) und (2010: 287-293) zitiert nach Müller 2012: 149)¹⁴⁹

Kompositionsvariation

„Kompositionsvariation meint die Erzeugung von Kontrasterfahrungen durch gezielte und eigens zu diesem Zweck realisierte Variationen eines zu interpretierenden Bilddatums in Choreografie, Perspektive, Planimetrie, Kolorit, Medialität etc.“ (Müller 2012: 149)

¹⁴⁹ Müller nimmt auf das Verfahren von Roswitha Breckner in seiner Grundfigur Bezug. Die methodologischen Überlegungen Breckners finden dahingegen keine Berücksichtigung.

In allen drei Verfahrensweisen werden Kontrasterfahrungen erzeugt. Im Fall von Segmentanalyse und Kompositionsvariation geschieht dies durch Veränderungen des Bildtypus bzw. des zu interpretierenden Bildteiles. Die Parallelprojektion arbeitet mit kontrastiven Zusammenstellungen von zwei oder auch mehr als zwei Bildern. Jeder Verfahrensweise wird ein spezifisches Erkenntnispotential zugeschrieben. Mit diesem Erkenntnispotential ist gleichzeitig die methodische Einschränkung markiert.

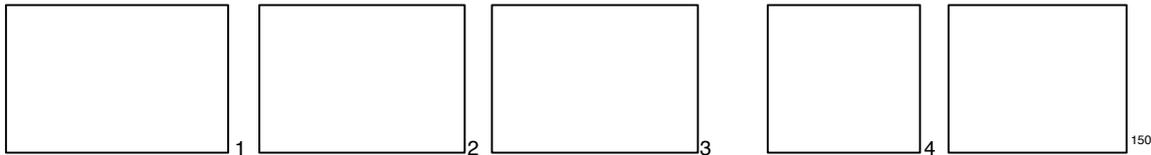


Abb. 90

Für die **Segmentanalyse** gilt, dass sie „insbesondere markante Abweichungen von gesellschaftlichen Bildkonventionen und Wahrnehmungen zu identifizieren vermag.“ (Müller 2012: 150). Die Verfahrensweise ist, so gibt Müller zu bedenken, umgekehrt aber auch nur für solche Bilder geeignet, „die durch die Referenz und Kombination unterschiedlicher Bildtypen bereits eine Segmentierung aufweisen“ (vgl. ebd.). Das trifft für die Arbeit von Helmut Newton (Vergleichshorizont 1) ebenso zu wie für Arbeiten von Jeff Wall (Vergleichshorizont 4), welcher in seinen Arbeiten Bild und Motivwelten der Kunstgeschichte zitiert und auf der Produktionsebene Figurentypen und spezifische Orte und andere Kontextfragmente zu neuen Zusammenspiel montiert und inszeniert (vgl.<http://rolf-lauter.com/jeff-wall-figures-and-places-mmk-frankfurt-2001/> [29.05.16]).

Die Verfahrensweise gliedert sich in drei Schritte: Einzelne Bildsegmente¹⁵¹, werden dafür zunächst aus dem Bild extrahiert und vor einem weißen Hintergrund isoliert. In einem zweiten Schritt wird das jeweils einzelne Bildsegment gedankenexperimentell in einem anderen Kontext zu einem Bildganzen vervollständigt. In Roswitha Breckners Segmentbildung zur Arbeit „in my hotelroom“ (1988) von Helmut Newton (Abbildung s.o. und siehe dazu auch Müller 2012: 150) könnte die Figur gedanklich oder auch tatsächlich in einen Kirchenbank (Vergleichshorizont 2) oder einen Gerichtssaal

¹⁵⁰ Die Konfrontation mit der Arbeit *Anklagebank* der Künstlerin Marlies Fromm (<http://ulrike-bosselmann.de/archives/4985> [29.5.16]) vermittelt an dieser Stelle einen ersten Eindruck über das Potential künstlerischer Arbeiten in Verfahren der kontrastiven Sehweisenbildung. Die Arbeit der Künstlerin extrahiert bereits die Körperhaltung, die signifikant eine Unterordnung anzeigt aus den bereits erwähnten Kontexten Gerichtssaal und Kirche.

¹⁵¹ Breckner definiert Segment als ein einzelnes „Bedeutungselement“ eines Bildes. Die Bestimmung der Segmente eines Bildes nach Breckner ist stets mit dessen konkreter Gestalt verknüpft (vgl. Breckner 2012: 148).

(Vergleichshorizont 3) montiert werden.¹⁵² Die analytische Gegenüberstellung von Bildmöglichkeiten und der tatsächlichen, faktischen Gestaltungsentscheidung erfolgt in einem dritten Schritt. Sie macht die getätigte „Sinnelektion“ für die weitere Analyse offensichtlich.¹⁵³



Abb. 91

Die **Kompositionsvariation** „experimentiert mit definierten Gestaltungsmerkmalen und verfeinert das Wissen um deren Bedeutungsrelevanz.“ (Müller 2012: 151).

Vormeinung und Vorwissen der Interpret*innen geben hierfür den Ausschlag. Müller sieht darin Stärke und Nachteil des Verfahrens zugleich: Der Horizont des Vorwissens der Interpretierenden wird kaum überschritten, so dass ein extensives Verfahren des Bildvergleiches kaum gewährleistet ist. Auf der anderen Seite ermöglicht das Verfahren ein sehr präzises und zielgenaues Vorgehen in Hinblick auf die Wichtigkeit einzelner Bildteile, vorausgesetzt die Interpretierenden verfügen über eine „mehr oder minder klare Intention bezüglich vermutlich bedeutungsrelevanter Gestaltungsaspekte“ und ein „hinreichend bildtechnisches oder handwerkliches Können“ (vgl. Müller 2012: 149).

Die Vergleichsmaterialien für seine Interpretation des *Hauptmanns von Kapernaum* hat Max Imdahl¹⁵⁴ eigens angefertigt (vgl. Müller 2012: 139). Der Interpretation und ihrer Strategie in der Umsetzung geht die Idee voraus, dass Konstellationen von Figuren in ihrer Unterschiedlichkeit bedeutungsrelevant sind (vgl. ebd.). Es werden zwei Kompositionsvarianten in Kontrast zur Originalfassung ausgeführt:

¹⁵² Müller möchte die Segmentanalyse nicht als Möglichkeit missverstanden wissen, Bildvergleiche mit „Gedächtnisbildern“ (Kracauer 1977: 25) oder „mental Bildern“ (Bohnsack 2009: 46) durchzuführen. Bildvergleiche sind nur mit medial möglichen Bildern durchzuführen (vgl. Müller 2012: 150).

¹⁵³ In Anlehnung an die Segmentanalyse von Roswitha Breckner, aufgegriffen durch Michael R. Müller, habe ich im Rahmen meines Methodenvorschlages die Verfahrensweise der Segmentierung entwickelt. Ziel ist, die künstlerischen Praktiken in den Dokumenten meiner Forschung in allen Sinnebenen zu erfassen. Häufig liegen sie an der Grenze von Alltagspraktik und Künstlerischer Praktik. Die künstlerischen Formentscheidungen, Müller spricht von gestalterischen Sinnelektionen, sind noch implizit.

¹⁵⁴ Max Imdahl lehrte Kunstgeschichte. Er war der erste Lehrstuhlinhaber in diesem Fach an der neugegründeten Ruhruniversität Bochum, verstand sich aber auch als Maler. Eine Kurzbiographie findet sich auf der Homepage der Kunstsammlungen der Ruhr-Universität Bochum: <http://www.situation-kunst.de/max-imdahl-biografie.htm> [10.01.16].

Die Jesusfigur in Kompositionsvariation 1 wird zum linken Bildrand hin versetzt. In Variation 2 platziert Imdahl sie mittig, im Bildzentrum. Die tatsächlich realisierte Konstellation der Figuren im Original gewinnt in Relation und Differenz zu den Kompositionsvariationen an Bedeutung. Müller bleibt in seinem Text nah an der Beschreibung Imdahls, welcher die Konstellation der Figuren in der Bildfläche und die in den Kompositionsvariationen durchgeführte Sortierung in zwei Gruppen oder zwei Gruppen und Einzelperson in folgende Deutung überführt:

„Dort, im Original, steht Jesus weder exakt zwischen beiden Figurengruppen, noch ist er einer der beiden, etwa der linken, eindeutig zugeordnet. Vielmehr erscheint er „in die Szene einbezogen wie ebenso über sie erhoben, [...] in der Geschichte und über der Geschichte“ (Imdahl 1994: 305), d.h. in einer paradoxen Trinität zwischen Diesseitigkeit und Jenseitigkeit. Die gestalterisch changierende „Durchdringung von Zweier- und Dreierstruktur macht die innere Spannung“ des Bildes „aus“ (ebd.): In der „so [obere Abbildung] und nicht anders [vgl. untere und mittlere Abbildung]“ (Imdahl 1994: 303) ausgeführten Komposition wird eine religiöse Sinnfigur unmittelbar bildanschaulich, die logisch kaum zu durchdringen ist.“ (Müller 2012: 139)

Zwischenfazit

Die beiden vorgestellten Verfahrensweisen Segmentanalyse und Kompositionsvariation gründen stärker im experimentellen Können von Bildproduzenten. Müller konzeptualisiert sie als „analytische Umkehrung gestalterischer oder künstlerischer Alltagspraktiken“ (Müller 2012: 141). Anschaulich wurde das bereits an der Vorgehensweise Imdahls. Er fertigt die Vergleichsmaterialien für seine Kompositionsvariationen zum Hauptmann von Kapaun selbst an. Imdahl, so führt Müller weiter aus, verfolgt auf diese Weise „einen objektiv möglichen Weg der Produktion des zu deutenden Bildes analytisch zurück.“ (ebd.: 141). Ich möchte an dieser Stelle ergänzen: Dieser analytische Zugriff erfolgt im Rahmen künstlerischer Produktion. Das heißt künstlerische Produktion – Müller spricht von „Handlungs- und Gestaltungsmöglichkeiten“(ebd.) – wird mittels künstlerischer Produktion analysiert. Diesen Gedanken betrachte ich als wesentlich und wegweisend für die Adaption der Figurativen Hermeneutik für das Feld der Kunstpädagogik und den Methodenvorschlag im Rahmen der vorliegenden Arbeit. Künstlerische Produktion wird dort in einer Doppelschleife vollzogen, wenn

künstlerische Produktionsprozesse in einem künstlerischer Produktionsprozess von Dokumenten durch die Forscherin¹⁵⁵ bzw. in Koproduktion von Forscherin und Schülerinnen festgehalten werden.

Die Verfahrensweise der Parallelprojektion wird im Folgenden vorgestellt. Müller sieht sie anders als die Segmentanalyse stärker im Wissen von Bildkonsumenten. verankert. Aber auch hier könnte ein experimentelles Können von Bildproduzenten bzw. Bildkonsumenten das Spektrum der Verfahrensweise verändern und erweitern.

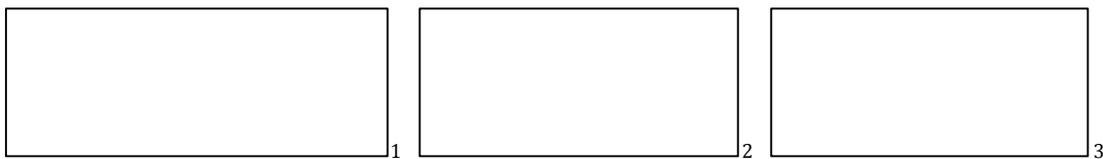


Abb. 92

Die **Parallelprojektion** macht formale, inhaltliche und mediale Bildeigenschaften im Modus des Vergleichs explizit. Das unterscheidet sie von der Kompositionsvariation, die mit vorab definierten Gestaltungsmerkmalen arbeitet, wie etwa der Konstellation der Figuren im Bildraum bei Imdahl.¹⁵⁶

Mit jeder Parallelprojektion, also in der Zusammenstellung von *im einfachsten Fall zwei Bildern zu einem Kontrastpaar* (vgl. Müller 2012: 151)¹⁵⁷, erweitert sich so der Denkraum der Analyse und treten neue Sinneinheiten, Müller spricht von Merkmalen, des Interpretandums hervor. Diese Merkmale können auf unterschiedlichen Ebenen liegen. Müller benennt exemplarisch und für die von ihm vorgestellte Kontrastierung des Vogue Covers (vgl. ebd.):

- die Ebene der Körpersprache (vgl. Tafel 1): die Kopfeigung bzw. das Zusammenspiel von Kopfeigung und Blick
- Zeichenhaft-symbolische Verweise und Referenzen (vgl. Tafel 2): Verweise auf mit Kleidung ausgedrückte Ordnungstereotype

¹⁵⁵ Siehe dazu auch die Kapitel „Zu den Positionen und Produktionen der Forscherin im Feld“ (Kapitel 2).

¹⁵⁶ Das Verfahren der Kompositionsvariation nach Max Imdahl wurde an dessen Beispiel des „Hauptmanns von Kapernaun bereits auf erläutert.

¹⁵⁷ Die Parallelprojektion im Sinne einer Zusammenstellung zweier Bilder zu einem Vergleichspaar ist aus der Kunstgeschichte bekannt. Müller verweist auf den Kunsthistoriker Heinrich Wölfflin (1929 [1915]), der als einer der ersten Lehrenden Doppelprojektionen im Seminarkontext einsetzte. Im kunsthistorischen Vergleich, Wölfflins Ansatz kann dafür exemplarisch stehen, motivieren die Bildeigenschaften die Auswahl des Materials. Es liegt in den meisten Fällen bereits ein Gerüst aus historischen, stilkritischen und entwicklungsgeschichtlichen Kategorien vor, welche dem vergleichenden Sehen bereits vorausgehen (vgl. Spies 2012: 515).

- Merkmale, welche die spezifische Medialität kenntlich werden lassen (vgl. Tafel 3): Emblem oder Sinnbild für das ein Zusammenspiel von Thema, Bild und ggf. Epigramm typisch ist

Das tertium comparationis

Mit dem Begriff *tertium comparationis* werden jene Merkmale, die in der kontrastiven Zusammenstellung von mindestens zwei Bildern (Parallelprojektion) als gemeinsames Drittes und in spezifischer Ausformung zu Tage treten, konzeptualisiert. Müller definiert wie folgt: „Das tertium comparationis ist im Fall interpretativer Bildvergleiche dasjenige, das in einem Vergleich überhaupt erst gegenwärtig wird.“ (Müller 2012: 147). Es ist implizit in den Vergleichsbildern enthalten, tritt aber erst im und durch den Modus des Vergleichs nach vorne.¹⁵⁸ Notwendige Bedingungen für die Erkenntnis seien ein komplex vorhandenes Wissen des Bildbetrachters, beispielsweise über typische Formen und Stile, aber auch über kommunikative und medientechnische Praktiken sowie sachliche Bildinhalte. Mit jedem vollzogenen Vergleich und jedem herausgebildeten *tertium comparationis* kommt es zu einem Gewinn an Erkenntnis.

Wie werden Vergleichsmaterialien ausgewählt?¹⁵⁹

Mithilfe von Kriterien, die auf mehrere neue, vielleicht auch unerwartete Perspektiven und nicht bloß auf eine einzige Darstellungs- bzw. Deutungsmöglichkeit hinweisen. Dies kann durch eine Erprobung von möglichst unterschiedlichen Vergleichen geschehen. Die analytische Bildzuwendung mit ihrer reflexiven Grundeinstellung ist abhängig von der „objektiven ikonischen Beschaffenheit des Bildanschaulichen“ und dem vorhergehenden Wahrnehmungs- und Deutungswissen der Rezipient*innen. Dies solle laut Müller immer bewusst sein, wenn man interpretativ vergleicht (vgl. ebd.).

Voraussetzungen, Möglichkeiten und Erweiterung im Zuge von Parallelprojektionen

Technische Voraussetzung für Parallelprojektionen ist, dass zunächst räumlich

¹⁵⁸ Felix Thürlemann fasst das Wechselspiel zwischen impliziten Bildmerkmalen und im Vergleich explizit werdenden Kategorien aus der Perspektive der Rezipient*innen wie folgt zusammen: „Die Wahrnehmung von Bildzusammenstellungen setzt beim Rezipienten die Fähigkeit zur Kategorienbildung voraus. Sie besteht darin, das Gemeinsame und das jeweils Eigene der zu einem [...] hyperimage [zu einem Vergleichspaar oder einer Vergleichsserie] zusammengestellten Bilder [...] begrifflich zu fassen.“ (Thürlemann 2005: 167).

¹⁵⁹ Siehe hierzu auch Kapitel 5 (Mehrebenen-Parallelprojektion). Dort wird der Modus der Parallelprojektion am Fallbeispiel erläutert und in Hinblick auf künstlerische Prozesse ebenfalls an einem Beispiel spezifiziert.

getrennte bzw. kontextuell verschiedene Bilder zusammen zu Anschauung gebracht werden können. Im Zuge der „technischen Entwicklung und der Verbreitung elektronisch - digitaler und kommunikativer Medien“ (Müller 2012: 152) haben sich die Möglichkeiten dafür deutlich erweitert. Suchmaschinen und Bilddatenbanken im Netz ebenso wie Bildbearbeitungsprogramme erweitern den Zugriff und Verfügungsrahmen von Interpret*innen auf Kontrastmaterialien. Müller stellt eine gesteigerte Komplexität analytischer Bildzusammenstellungen fest.

Interpret*innen müssten aber auch wissen, wonach sie suchen könnten. Voraussetzung für Parallelprojektionen ist dementsprechend, dass Interpret*innen über ein Repertoire an historischen und gesellschaftlichen Bildbestände verfügen, aus denen Vergleichsmaterialien ausgewählt- bzw. Suchpfade abgeleitet werden können (vgl. Müller 2012: 151). Der erweiterte Verfügungsrahmen von Materialien und neue technische Möglichkeiten der Bildbearbeitung und Bildpräsentation und Bildkommunikation im Netz führen zu einer Gegenstandserweiterung für analytische Bildvergleiche.

Man denke an das Bildnetzwerk Instagram (<https://www.instagram.com> [10.01.17]), der Instant-Messenger-Dienst Snapchat, welcher ermöglicht Fotos an Freunde zu versenden, die nur eine bestimmte Anzahl von Sekunden sichtbar sind und sich dann selbst „zerstören“ (<https://www.snapchat.com/l/de-de/> [10.01.17]) oder die Dating-App Tinder (<https://www.gotinder.com> [10.01.17]) welche den Nutzer*innen unter anderem die Profilfotos einer anderen Person zeigt, die sich zuletzt in einem zuvor bestimmten Umkreis um dieselbe Funkzelle aufhielt. Wenn beide Nutzer*innen sich interessant finden und dies markieren, können sie eine Unterhaltung starten.¹⁶⁰ Fotografisches bzw. Bildhaftes ist Teil der Kommunikation in Echtzeit geworden.

Dies betrifft auch ehemals stärker textbasierte digitale Kommunikationswege wie SMS, die neben Emoticons in Form von Smileys mittlerweile auch kleine Symbole für viele Bereiche der Alltagskommunikation anbieten. Personalisierungen von Handydisplays durch von Nutzer*innen ausgewählte Fotos oder Bildern zu Kontaktdaten, die bei eingehenden Anrufen mitangezeigt werden, fallen auch darunter. Neben dem Einzelbild können solche „medial spezifisch organisierte Bildcluster“ (Müller 2012: 152) oder neue

¹⁶⁰ Auch ein Gegenentwurf ist im Netz zu finden.: Während bei Tinder in erster Linie das Foto der Nutzer*innen den Ausschlag gibt und über die Kontaktaufnahme entscheidet ist mit whispar, „der ersten Datingapp, die Dich anspricht.“ (vgl. <https://www.getwhispar.com/de/> [04.06.16]) ein Format auf dem Markt, das über Audioprofile und nicht primär über das Medium Bild funktioniert.

Symbiosen von Text und Bildhaftem¹⁶¹ Gegenstand von Bild-rekonstruktionen sein. Denkt man das Wechselspiel von Analysegegenstand und methodischem Zugriff an dieser Stelle weiter, könnten diese Gegenstandserweiterungen wiederum die Methode beeinflussen und verändern.

Zusammenfassung

Das Teilkapitel hat die Forschungsmethode der Figurativen Hermeneutik des Soziologen Michael R. Müller vorgestellt und Bezugslinien zu den Kontexten Kunstgeschichte, Bildwissenschaft, Sozialwissenschaften und Aktueller Kunst genannt.

Der Methodologische Ausgangs- und Bezugspunkt der Methode, „die genuine lebensweltliche Gegebenheit von Bildern als symbolische Darstellungen, die immer auch mit Blick auf bereits bestehende Bilddarstellungen erzeugt, gesehen und verstanden werden.“ (Müller 2012: 129) wurde besonders herausgestellt.

Der Vergleich in seiner zentralen Stellung als basaler, unmittelbar bildvergleichend erfolgreicher Interpretationsschritt (Müller 2012: 130) im Gegensatz zu tafelbildanalytischen Verfahren, die stärker auf die innere Struktur von Bildern abheben, vorgestellt.

Die Verfahrensweisen der kontrastiven Sehweisenbildung Kompositionsvariation, Segmentanalyse und Parallelprojektion wurden in forschungspraktischer Anwendung am Beispiel erläutert. Eine erste Parallelprojektion mit Arbeiten aktueller Kunst deutete bereits auf das besondere Potential von Abbildungen dieser Art in Bildvergleichen hin.

Die Rolle der Sprache im Zuge von Bildrekonstruktionen bleibt mit Müller „eine nicht eben leicht zu beantwortende Frage.“ (vgl. Müller 2012: 129). Festgehalten kann werden, dass auch Bildvergleiche Möglichkeiten begrifflicher Abstraktion bieten müssen.

Für das Forschungsfeld der Kunstpädagogik und insbesondere für eine empirische Forschung zu Kunstunterricht, ist die Methode zunächst aus zwei Perspektiven relevant:

- 1) Bildproduktion, Bildrezeption und Analyse werden im Zuge der Methode zusammengedacht. Bildproduktion und Bildrezeption sind ebenso elementar für die Konzeption von Unterricht und auch von Vermittlungssituationen wie für deren Durchführung. Auf der Ebene der Analyse können sie gleichermaßen Gegenstand von Forschung sein.

¹⁶¹ Siehe dazu auch die Arbeit von Lia Perjovschi. Sie wird im nächsten Teilkapitel dieser Arbeit vorgestellt hinsichtlich ihres Erweiterungspotentials für die Methode zur Bildrekonstruktion.

- 2) Bilder in ihren visuellen Kontexten und Nachbarschaften und nicht vorrangig als isoliertes Einzelfoto zu rekonstruieren, stellt eine Chance für das Forschungsfeld Kunst-Pädagogik dar und kommt den ihm eigenen Herausforderungen der Erforschung künstlerischer Produktionsprozesse in besonderer Weise entgegen. Häufig hat man es mit Phänomenen zu tun, die noch auf dem Weg zur Formfindung sind. Die Arbeit mit Vergleichsmaterialien im Medium Bild bietet sich dafür, so meine ich, geradezu an. Sie ermöglicht ein systematisches Einkreisen der Phänomene, eine Annäherung über die Produktion von Bildnachbarschaften.

An dieser Stelle markiert sich gleichzeitig der methodische Erweiterungsbedarf in zweifacher Hinsicht. Für das Forschungsfeld Kunstpädagogik im Allgemeinen und für eine Forschung wie die Vorliegende, welche künstlerische Produktionssituationen im Kunstunterricht in den Blick nimmt, im Besonderen. Die Produktion von Bildnachbarschaften, zu Praktiken der Bildproduktion in Bildern zu Kunstunterricht¹⁶² muss im Zuge von Parallelprojektionen auf der Ebene der Vergleichsbilder Berücksichtigung finden. Auch die Verschränkung von in Bildern festgehaltenen Bild-Praktiken im Kunstunterricht und der spezifischen Bildpraktiken der Dokumentation dieses Kunstunterrichts gilt es zu integrieren. Spezifische Herangehensweisen der Aktuellen Kunst, Medienkunst und Alltagskultur können Impulse liefern für die besonderen methodischen Herausforderung des Faches. Dies werde ich im Rahmen des Methodenvorschlags in Kapitel 5 weiter ausführen.

Das nun folgende Teilkapitel 3.2.2. behandelt zunächst den zweiten Bezugskontext meiner Forschung: Arbeiten aktueller Kunst. Fotografische Produktion aktueller Künstlerinnen und Künstler verknüpfe ich mit der Figurativen Hermeneutik und somit Fragen von Bildrekonstruktion mit Aspekten künstlerischer Produktion.

Beide Teilkapitel (3.2.1. Visuelle Soziologie: Figurative Hermeneutik und 3.2.1. Aktuelle Kunst: Clusterverfahren) sind Voraussetzung für Kapitel 5, welches meinen Methodenvorschlag am Beispiel vorstellt. Zentrale Aspekte der Figurativen Hermeneutik, wie das tertium comparationis, die Parallelprojektion und das Segment nehme ich dort spezifiziert und adaptiert für das Forschungsfeld der Kunstpädagogik wieder auf.

¹⁶² Michael R. Müller analysiert mit der Malerei *Lesende* (1994) von Gerhard Richter und einem Vogue Cover aus dem Jahr 2000 im weitesten Sinne Tafelbilder.

3.2.2. Aktuelle Kunst: Bild-Cluster-Verfahren

Hannah Höch| Peter Piller| Wolfgang Tillmans| Gerhard Richter|
Liah Perjovchi

„Lieber Aby Warburg, was tun mit Bildern?“ fragt eine Ausstellung der Kunsthalle Siegen und rückt den Bildumgang ins Zentrum. 23 zeitgenössische künstlerische Positionen zeigen im Rahmen der Ausstellung „Perspektiven auf bildnerische Diskurse, in denen sich Recherche und Erkenntnis untrennbar mit Fragen des Zeigens und Ausstellens verbinden“ (Schmid 2012: 8). Der Umgang mit fotografischem Material bestimmt hier die Werkform, wenn Tobias Buche mit Fotokopien und Stellwänden arbeitet, "Rotating Notes" von Haegue Yang, Zeitungsausschnitte in die Abstraktion überführt oder Ulrike Kuschel mit „Bildbeschreibungen II,“ den Zusammenhang von Bild und Text im Display des Museums thematisiert. Während der „Umgang mit fotografischem Material in der jüngeren Gegenwartskunst fest verankert ist und dort eine wesentliche ästhetische Praxis darstellt“ (Schmidt 2012: 7), stellen Fotografien als Hauptgegenstand von Forschungen eine bislang eher an Sprache und Textanalyse ausgerichtete Erziehungswissenschaft¹⁶³ vor methodische und methodologische Herausforderungen. „Der Umgang mit dem Bild wird aus pädagogischer Sicht offensichtlich zur Begegnung mit dem fachwissenschaftlich Fremden, dem man sich nur mit Vorsicht nähern kann.“ (Fuhs 2003: 41) merkt der Erziehungswissenschaftler Burkard Fuhs in seinem Beitrag zu „Fotografie in der Qualitativen Forschung“ an. Fuhs plädiert mit diesem Beitrag bereits 2003 dafür, die Frage umgekehrt zu stellen. Das Pädagogische liegt nicht im Material, sondern in der Perspektive, die man darauf richtet. Die Frage lautet dementsprechend nicht, ob man das Pädagogische überhaupt in Bildern sehen sozusagen fotografisch einfangen kann, sondern „wie kann ich das, was auf einem Foto abgebildet ist, in pädagogischer Perspektive sehen.“ (Fuhs 2003: 49). Ich schliesse an Fuhs an und reformuliere die Frage für mein Forschungsfeld wie folgt: Die Frage lautet dementsprechend nicht, ob man künstlerische Prozesse von Schüler*innen auf Fotos sehen kann, sondern wie kann ich das, was auf einem Foto ist, in kunstpädagogischer Perspektive sehen. Eine kunstpädagogische Perspektive könnte insbesondere den Prozess der künstlerischen Produktion berücksichtigen. Also künstlerische Phänomene in den Blick nehmen, die auf dem Weg zu ihrer künstlerischen Form befindlich – sozusagen Bildproduktionen im Werden sind.

¹⁶³ Siehe dazu Wernet in Hinsicht auf die Objektive Hermeneutik 2000b: 11 „Nichtsprachliche Texte stellen für die Konzeption keine grundsätzliche Schwierigkeit dar. Insofern sie versprachlicht werden können – und nur so stehen sie einem interpretatorischen Zugang zur Verfügung -gelten sie als Texte und damit als Gegenstand einer Sinnrekonstruktion.“

Forschende im Feld der Kunstpädagogik scheinen in Hinblick auf den Einsatz von fotografischem Material vorsichtig. Untersuchungen, die Fotos als Primärquelle (vgl. Fuhs 2003: 49) und nicht zumindest in Kombination mit Interviewmaterial verwenden, sind mir bis dato (letzte Recherche März 2017) nicht bekannt.¹⁶⁴

Die Orientierung am Text in kunstpädagogischen Forschungen mag verwundern, taucht fotografisches Material doch im Kunstunterricht und in Vermittlungssituationen auf verschiedenen Ebenen und in unterschiedlichen Aggregatzuständen auf:

- In Form von medialen Repräsentationen, wenn künstlerischen Arbeiten im Unterricht zum Thema gemacht werden und den Weg aus dem Museum oder der Galerie in den Klassenraum finden.
- In der fotografischen Dokumentation künstlerischer Prozesse im Unterricht.
- Als Fotografien, wenn das Medium selbst Thema im Kunstunterricht ist.
- Als Möglichkeit der Bildproduktion in Unterrichtsprojekten mit performativen Anteilen.

Die Ebenen des Umgangs mit fotografischem Material liegen also zunächst auf der Praxisebene von Kunstunterricht.¹⁶⁵ Forschende Praktiker*innen sehen sich möglicherweise der Gefahr der Unwissenschaftlichkeit ausgesetzt und nehmen dann doch lieber Abstand von Bildern als Dokumente ihrer Forschung oder wählen die Absicherung über die Triangulation mit qualitativen Interviews.¹⁶⁶

Die Herausforderung für die Arbeit mit fotografischem Material in der empirischen Erforschung von Kunstunterricht wäre diese Ebene der Bildproduktion mit der Ebene der Bildrekonstruktion zu verknüpfen.

¹⁶⁴ Häufig werden auch in neueren Forschungsarbeiten Kombinationen aus ästhetischen Objekten bzw. fotografischen Dokumenten und Interviews gewählt. Daniela Colic untersuchte beispielsweise anhand von themenzentrierten Interviews, in denen auch künstlerische Arbeiten der Befragten thematisiert werden, den Einfluss der Studienzeit auf das Selbstbild von Kunstlehrenden (siehe dazu u.a. <https://www.uni-frankfurt.de/46416970/fachdidaktik> [13.06.16]). Evelyn May forscht zum Zusammenhang von Begriff und Darstellungsformen partizipatorischer Kunstprojekte mit Kindern und Jugendlichen. Hierzu werden Internetdarstellungen ebensolcher Projekte im Rahmen von Interviews thematisiert. Eine Sonderstellung nehmen die Arbeiten von Jörg Grütjen, Katja Böhme und ein Aufsatz von Laura Heeg und Fabian Hofman ein. Jörg Grütjen macht im Rahmen seiner Dissertation einen methodischen Vorschlag für die Auswertung von Fotografien unter Bezugnahme auf Erzählstrategien im Comic (vgl. Grütjen 2012). Katja Böhme untersucht in ihrem Promotionsprojekt die Bedeutung unterrichts begleitenden Fotograferens und fotografischer Mehrperspektivität für die Reflexion von kunstpädagogischen Prozessen (Siehe dazu u.a. <https://www.udk-berlin.de/personen/detailansicht/person/show/katja-boehme-1/> [13.06.16]). Laura Heeg und Fabian Hofmann schlagen vor pädagogische Situationen im Spiegel der Fotografie zu betrachten und machen auf das Potential von qualitativen Methoden der Bildanalyse für die Evaluation und Reflexion pädagogischer Arbeit im Museum aufmerksam (Heeg/Hofmann 2014).

¹⁶⁵ Ähnliches kann für die Kunstvermittlung vermutet werden.

¹⁶⁶ Bildrekonstruktive Methoden in der Kunstpädagogik schließen häufig an phänomenologische Untersuchungen an oder orientieren sich an Verfahrensregeln der Objektiven Hermeneutik (u.a. Peez 2006, 2003, 1997). Ulrike Stutz schlägt „ästhetische Annäherungen an Bilder in der qualitativen Forschung vor (Stutz 2005). Hier bleibt aber eine methodologische Einbettung ebenso aus wie eine Rückbindung an Methoden der empirischen Sozialforschung.

Bild- und Beobachtungsdokumente von Kunst-unterricht stünden dann nicht in Konflikt zu der künstlerischen Bildproduktion auf der Praxisebene. Im Gegenteil, diese Schnittmenge wäre für die Rekonstruktion von künstlerischen Bild-Praktiken im Kunstunterricht gezielt aufzusuchen und zu nutzen.¹⁶⁷

Bildrekonstruktion, so meine These, wäre in diesem Sinne dann auch als Bildpraktik zu konzipieren und zu verstehen. Für das Feld der Kunstpädagogik schlage ich dem folgend die Verknüpfung der Figurativen Hermeneutik nach Michael R. Müller¹⁶⁸ mit Arbeiten aktueller Kunst vor, die den Umgang mit Fotografischem Material reflektieren und gleichzeitig vollziehen.

Michael R. Müller rekurriert in seinem Aufsatz zur Figurativen Hermeneutik auf zwei künstlerische Positionen. Dies ist zunächst Walker Evans und das in Zusammenarbeit mit James Agee entstandene und Ende der 30er Jahre veröffentlichte Buch „Let Us Now Praise Famous Men“. Müller nennt außerdem August Sander und sein Projekt „Menschen des 20. Jahrhunderts“. Die beiden künstlerischen Positionen werden als „unmittelbar bildvergleichende, im weitesten Sinne soziologische Untersuchungen“ eingeordnet¹⁶⁹ und gewürdigt. Müller schließt aber direkt eine Problematisierung dieses künstlerischen Zugriffs an: „Die Arbeiten Sanders und Evans machen auf das immer mögliche methodische Problem illegitimer, weil (bewusst oder unbewusst) ästhetisierter Bildzusammenstellungen aufmerksam.“ (Müller 2012: 131). Aus der Perspektive der Forschung im Bereich der Kunstdidaktik dahingegen könnte man argumentieren: August Sander und Walker Evans unterläuft etwas Künstlerisches. Sie reproduzieren ihr Bildwissen bzw. ihr Wissen um (fotografische) Bildproduktion¹⁷⁰ und integrieren ihren eigenen Standpunkt in der künstlerischen Produktion. Michael R. Müller räumt zumindest ein, dass die Realisation im Material für die Fotografie zu bedenken ist.

„Trotz dieses dezidiert dokumentarischen, d.h. objektiv-ethnografischen Anspruchs spielt die Bildästhetik sowohl der einzelnen Fotografie als auch die jeweiliger Bildserien eine beachtliche Rolle, nicht verwunderlich für die Realisierung jeweiliger

¹⁶⁷ Burkhard Fuhs fordert *Fragen nach der eigenständigen Ästhetik der Fotografie und ihrer künstlerischen Bedeutung auch in die erziehungswissenschaftliche Nutzung von Fotografien einzuschließen*. Unbeantwortet bleibt im Text von Fuhs die Frage, wie sich das im Rahmen der Analyse realisieren lässt (vgl. Fuhs 2003: 42).

¹⁶⁸ Die Methode der Figurativen Hermeneutik wurde in Kapitel 4.2.1. in ihren Grundzügen erläutert.

¹⁶⁹ Müller rekurriert außerdem auf Arbeiten von Pierre Bourdieu (Bourdieu 1979); Sybilla Tinapp (Tinapp 2005); die Position von Hans Georg Soeffner, John Berger (Berger 1972) und Erving Goffman (Goffman 1976).

¹⁷⁰ Vgl. dazu: Müller 2012: 135: „Sander nutzt tradierte Ästhetiken des Bildausschnitts (Kopfportrait, Bruststück, Kniestück, Ganzfigur), der Hintergrundgestaltung (flächig-abstrakt oder szenisch) und der Choreografie (Einzel-, Paar-, Gruppendarstellung) um seine Typologie der Menschen des 20. Jahrhunderts in kontrastierenden Bildzusammenstellungen zu realisieren (vgl. auszugsweise Tafel 2).“

Bildbedeutungen ist insbesondere auch die sinnliche Gestaltung des Bildmediums konstitutiv.“ (Müller 2012: 134)

Müller denkt stärker vom künstlerischen Produkt Artefakt aus. Die „sinnliche Gestaltung des Bildmediums“ ist aber, so könnte man kritisch anmerken, wenn auch indirekt, an den oder die Fotografierende geknüpft.

Aus kunsthistorischer Perspektive wird im Falle der Arbeiten von Walker Evans und August Sander ebenfalls die Position des Fotografen thematisiert. Susan Sontag schreibt über die Haltung des Fotografen Walker Evans zu seinen Sujets: „Jeder fotografierte Gegenstand oder Mensch wird – zur Fotografie und damit jeder anderen Aufnahme des Fotografen gleichwertig. Evan’s Kamera entdeckte an den – Anfang der dreißiger Jahre fotografierten – viktorianischen Häusern in Boston die gleiche formale Schönheit wie an den – 1936 aufgenommenen – Hauptstraßenläden in Kleinstädten Alabamas.“ (Sontag 2006: 35) Sanders „Archetypen“, wie Sander es selbst nannte, sei so Susan Sontag „[...] eine pseudowissenschaftliche Neutralität“ anzumerken, ähnlich jener, welche die – insgeheim eben doch Partei ergreifenden – typologischen Wissenschaften für sich in Anspruch nehmen, die im neunzehnten Jahrhundert entstanden, zum Beispiel die Phrenologie, Kriminologie, Psychiatrie und Eugenik. Diese Wirkung ergibt sich weniger daraus, dass Sander Personen auswählte, die einen bestimmten Typ repräsentieren, als vielmehr, dass er – zu Recht – davon ausging, dass die Kamera ein Gesicht stets nur als eine vom Gesellschaftsstatus geprägte Maske wiedergeben kann (vgl. Sontag 2006: 61).

Die Methode der Figurativen Hermeneutik wird in meiner Forschung in einem Kontext erprobt, in dem es zugleich auch um künstlerische Produktion geht.

Deswegen setze ich genau da wieder an, wo Müller seinen Methodenvorschlag von den Arbeiten von Evans und Sanders abgrenzt und möchte dafür plädieren, das Wissen um Bildproduktion der Akteure im Forschungssetting Kunstunterricht und die damit verbundenen Produktionsdimensionen von Fotografie zu explizieren.¹⁷¹ Im Folgenden werden nun fünf künstlerische Positionen vorgestellt. Im Zentrum stehen die jeweiligen Potentiale für eine methodische Erweiterung und Spezifizierung der Verfahrensweisen

¹⁷¹ Siehe dazu auch Müller 2012: 156: „[...] das bildbezogene Routinewissen etwaiger Alltagsakteure wie auch das tacit knowledge wissenschaftlicher Bildinterpreten durch die bewusste und systematische Ausarbeitung komplexer Kontrastierungen (vgl. Bildtafeln) zu transzendieren.“

der Figurativen Hermeneutik für das Forschungsfeld der Kunstpädagogik.¹⁷² Jeder Abschnitt ist mit den Werkangaben überschrieben. Dann wird die Position in der Umgangsweise mit dem fotografischen Material zweifach konzeptualisiert:

Aus der Perspektive der künstlerischen Praxis und aus der forschungsmethodischen Perspektive der Figurativen Hermeneutik: Einer Künstler*innen-Selbstaussage steht eine Passage aus dem Text von Müller, die gleichzeitig auch auf die künstlerische Produktion anwendbar ist, gegenüber. Die künstlerische Position wird in ihrer Umgangsweise mit fotografischem Material vorgestellt. In einer Zusammenfassung wird das Erweiterungspotential der jeweiligen Position benannt.

Das Teilkapitel schließt mit einer Zusammenfassung zur Adaption und Spezifizierung der Forschungsmethode der Figurativen Hermeneutik für das Forschungsfeld der Kunstpädagogik unter Einbezug künstlerischer Strategien.

¹⁷² Auch der Erziehungswissenschaftler Burkhard Fuhs berücksichtigt die künstlerische Dimension der Fotografie in seiner Argumentation: „Auch eine erziehungswissenschaftliche Nutzung von Fotos kann sich diesen Fragen nach der eigenständigen Ästhetik der Fotografie und ihrer künstlerischen Bedeutung nicht ganz verschließen“ (Fuhs 2003: 42)

Hannah Höch: *Album* (um 1933, Scrapbook*)

„[...]finden, was unbedingt dazu gehört. Da ist nichts mehr Zufall. Dann heißt es, diszipliniert suchen, zusammensetzen und wieder prüfen.“ (Hannah Höch)
„Bildbeobachtung als genuine Interpretationsleistung“ (Müller)¹⁷³



Hannah Höch, *Album*, (um 1933) ©VG Bild-Kunst, Bonn 2017

Abb. 93

Hannah Höch, *Album*, um 1933 (Scrapbook)*

114 Seiten, 400 fotografische Abbildungen aus Zeitschriften

Im *Album* sind keine Abbildungen aus der Zeit nach 1933 zu finden. Deswegen wird dieses Jahr als Entstehungsdatum angenommen.

Träger des Albums: Zwei Hefte (die Ausgaben vom 25. März 1925 und vom 26. Mai 1926) der Zeitschrift *Die Dame*. Es handelt sich laut Untertitel um eine „Illustrierte Frauenzeitung“, erschienen 1911 – 1943 in Berlin.

1916-1926 entwarf Hannah Höch für den Ullstein-Verlag Handarbeitsvorlagen. Häufig wurden diese in *Die Dame* abgebildet.

Ähnliche Werke anderer Künstler:

Karl Blossfeldt: *Arbeitscollagen* - Einzelne Aufnahmen sind auf 61 Kartons zusammengestellt. Blossfeldt hat seine Kontaktabzüge nach Themen geordnet. Er folgt im Gegensatz zu Höch einer streng wissenschaftlichen Systematik. Einige Kontaktabzüge sind nummeriert.

George Grosz: *The Musterbook. Textures* (zwischen 1941 und 1958).

Träger ist wie bei Höch eine Zeitschrift. Die Januarausgabe von *The New Yorker* aus dem Jahr 1941. Seitenzahlen, Text und Überschriften sind häufig noch zu erkennen. Die Abbildungen sind farbig.

Thematisch beschäftigten sich die Seiten mit Essen, Alkohol und Frauen.

Im Bereich der aktuellen Kunst sei exemplarisch die *Parallel Encyclopedia* (2007)

(<http://www.batiasuter.org/bs032.html> [13.06.16]) der Künstlerin Batia Suter genannt. Ihr

¹⁷³ (vgl. Müller 2012: 155) Ich weiche hier und bei allen weiteren künstlerischen Positionen aus Gründen der Übersicht von der gewählten Zitierweise (Harvard) ab. Der Fokus der Überschrift liegt auf der Kombination und Gegenüberstellung der beiden Positionen. Die künstlerische Position wird mit Vor- und Nachnamen angegeben. Die wissenschaftliche Position mit dem Nachnamen angegeben. Die Zitate werden in der Fußnote nachgewiesen.

Bild- und Vorlagenarchiv hat sich zu eigenständigen Arbeit in Buchform entwickelt. In Schwarz-weiß reproduzierte Bilder – in der überwiegenden Mehrzahl fotografische Aufnahmen künstlerischer, alltäglicher oder natürlicher Objekte und Phänomene – werden vergleichend und kontrastierend nebeneinander gestellt.

*Die Kunsthistorikerin Gunda Luyken geht in ihrem Aufsatz „Das Album von Hannah Höch. Materialsammlung, Skizzenbuch oder Konzeptkunst?“ ausführlich auf das Album von Hannah Höch ein und setzt es in Bezug zu den Arbeiten von George Grosz und Karl Blossfeld (vgl. Luyken 2004)

Hannah Höch produziert und provoziert in ihrer Arbeit *Album* (Bild-)Zusammenhänge. Initiationspunkt im Entstehungsprozess ist die Aufmerksamkeit der Künstlerin.

Tagelang ist sie mit dem Durchsehen von Zeitschriften und Ausschneiden von Abbildungen beschäftigt; so hat sie es unter anderem in ihrem Terminkalender vom 28. September 1939 notiert. Dann findet sie laut eigener Aussage „[...]irgendwo eine Anregung und das zündet! Dann fängt eine seriöse und schwierige Arbeit an. Zu finden, was unbedingt dazugehört. Da ist nichts mehr Zufall. Dann heißt es, diszipliniert suchen, zusammensetzen und wieder prüfen.“ (Hannah Höch zitiert nach *Künstlerarchive der Berlinischen Galerie* (Hg.) 2001: 637,136)

Im Folgenden vollziehe ich in der Rolle einer exemplarischen Betrachterin einen möglichen Rezeptionsverlauf anhand der eingangs abgebildeten Doppelseite nach. Mein Blick verläuft der Leserichtung entsprechend von links nach rechts. Das hat die Künstlerin bei der Konzeption der Seite durch eine starke Setzung am linken Seitenrand begünstigt. Dort sind zwei Abbildungen mit annähernd gleicher Formensprache zusammen eingeklebt. Auch über die Helligkeit heben sich diese beiden Fragmente noch einmal von den anderen ab.

„Hochsprung mit Anlauf (Bilduntertitel)“ bekommt es mit einem Blick mit der „starken Geste im modernen Ausdruckstanz“ (Bilduntertitel) zu tun. „Vier Gliedmaßen in Zeit und Raum und gleichermaßen auf der Ebene des Bildes, der Fotografie festgehalten“, das wäre eine mögliche thematische Klammer, ein im betrachtenden Bildvergleich entstehendes Drittes, die Ahnung einer Kategorie und trifft auf das Foto des Hochsprunges, auf das Foto der Tänzerin wie auch auf die übrigen Abbildungen zu.

Die Tänzerin ist laut Untertitel die Wigman-Schülerin Vera Skoronel. Diese Spur spannt den Bogen zu einer bekannten Größe auf der gegenüberliegenden Seite: Josephine Baker und zurück zu den Unbekannten bzw. nicht namentlich benannten Protagonisten der übrigen Fotos. „Bekannt versus unbekannt“ wäre also ein weiteres Spannungsfeld entlang der sich die Abbildungen verbinden und verstärken bzw. trennen.

Die Figur der „Dopplung“¹⁷⁴ tritt in drei Varianten, thematisch, formale und kompositorisch auf: 2 Sumo-Ringer auf einem Bild, 2 balinesische Tänzerinnen auf 2 Bildern, 2

¹⁷⁴ Zur Figur der Dopplung im Werk von Hannah Höch siehe Kittner 2009: 132-15. Die Arbeit *Album* wird von Kittner allerdings nicht thematisiert. Kittner bezieht sich beide Male auf die Arbeit *Lebensbild* von Hannah Höch. Dopplung wird in formaler Hinsicht und in inhaltlicher Hinsicht thematisiert. Die Figur der Dopplung im Werk von Hannah Höch ist Thema hinsichtlich des spezifischen Materials der Arbeit. Es handelt sich um fotografische Reproduktionen (ebd.: 40). Werkübergreifend stellt Kittner darüber hinaus für das *Lebensbild* beispielsweise folgende Formen der Dopplung fest: „Selbstverdopplungen“ (ebd.: 41) oder die Dopplungen als „Beziehungen zwischen zwei motivlich unterschiedlichen Fotografien“ (ebd.: 139).

formal sehr ähnliche Aufnahme auf der linken Seite, Figuren und ihre Doppelgänger, die Schatten.

Auch Schatten lassen sich als Flecken betrachten, durch Beleuchtung erzeugte Flecken und gleichzeitig Dopplungen von jemandem oder etwas anwesenden. Die Schatten der Tanzsprünge auf der linken Seite treten nach vorne in der Zusammensicht mit der Bühnenaufnahme von Josephine Baker auf der rechten Seite. Die bräunlichen Verfärbungen, „Flecken“ im Hintergrund der Hochsprungaufnahme korrespondieren mit den Verfärbungen im Hintergrund der Aufnahme der balinesischen Tänzerinnen.

Die Ebenen, die die Bilder untereinander verknüpfen, entstehen erst, wenn man sie vergleichend zusammen sieht. Die Visuellen Soziologie spricht in diesem Zusammenhang vom Tertium Comparationis, jenem gemeinsame Dritten, das dem Vergleich sowohl vorausgeht wie auch in ihm erschlossen wird.

Im Falle des Albums von Hannah Höch gibt es mehrere gemeinsame Dritte. Die Doppelseite bleibt Bildzusammenhang und lässt sich nicht in Richtung von einem *hyperimage* (Thürlemann) auflösen.

Hannah Höch provoziert in ihrer Arbeit *Album* formale und thematische (Bild-) Zusammenhänge. Man nimmt die Einzelbilder stärker als Verbund von Sinneinheiten unterschiedlicher Ausformung und in den Überschneidungen dieser Sinneinheiten wahr. Die Wahrnehmung solcher Zusammenstellungen fordert unser Sehen und unsere „Fähigkeit zur Kategorienbildung“ (Thürlemann 2005: 167) heraus. Mit eingehender Betrachtung der Bildseiten des *Albums* verändert sich verschiebt sich der Fokus in der Rezeption. Was hier „unbedingt zusammengehört“ (Höch) ist auf den ersten Blick noch nicht ersichtlich. Es ist implizit in den Einzelbildern enthalten, tritt aber erst in der Zusammensicht nach vorne.

Für die Analyse von Fotografischem Material in einer kunstpädagogischen Forschung und als Erweiterung und Adaption der Verfahren von Michael R. Müller, (Parallelprojektion) und Roswitha Breckner (Segmentanalyse), kann die Arbeit von Hannah Höch in mehrfacher Hinsicht aufschlussreich sein. Sie könnte kunstpädagogisch Forschenden Möglichkeiten aufzeigen:

Parallelprojektionen auch auf thematischer Ebene oder konzeptuell vorzunehmen und dementsprechend Vergleichsbilder auszuwählen.

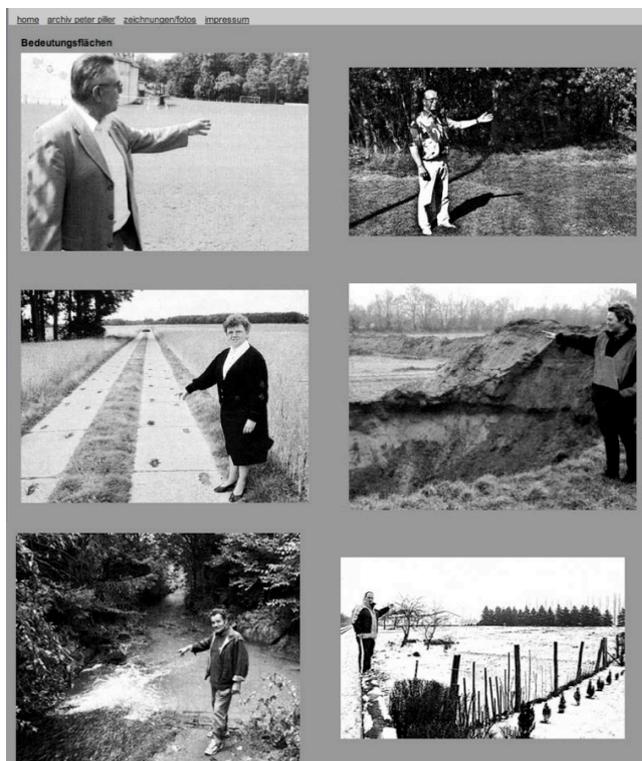
Segmentbildung über die „grafische Isolation einzelner Bildsegmente (Figuren, Gegenstände oder sonstige ikonische Einheiten)“ (Müller 2012: 13) hinaus zunächst als

Segmentbestimmung¹⁷⁵ zu verstehen. Dies bedeutet, Segmente nicht nur aus der Bildkomposition herauszulösen, sondern auch eigene Segmentbestimmungen entgegen der Logik von Form und Bildkomposition vorzunehmen.¹⁷⁶

Peter Piller: archiv peter piller

„Und da ich die Bilder kombiniere, fangen sie an miteinander zu kommunizieren und man liest sie in diesem Nachbarschaftsverhältnis ganz anders.“ **(Peter Piller)** ¹⁷⁷

„Die Wahrnehmung von Bildzusammenstellungen setzt beim Rezipienten die Fähigkeit zur Kategorienbildung voraus. Sie besteht darin, das Gemeinsame und das jeweils Eigene der zu einem [...] hyperimage [zu einem Vergleichspaar oder einer Vergleichsserie] zusammengestellten Bilder [...] begrifflich zu fassen“, d.h. in ihrem Bezug auf ein tertium comparationis hin wahrzunehmen **(Thürlemann)**¹⁷⁸



Peter Piller: *Bedeutungsflächen*. ©VG Bild-Kunst, Bonn 2017

Abb. 94

archiv peter piller: *bedeutungsflächen*

Das archiv peter piller ist über <http://www.peterpiller.de> [10.01.17] im Netz frei zugänglich. In der Rubrik *zeitung*, *sammlung tageszeitungen nach bildern ist bedeutungsflächen* als ein *sammelgebiet* verzeichnet. Das *sammelgebiet* besteht aus den sechs gezeigten Abbildungen. Weitere

¹⁷⁵ Ich möchte in diesem Zusammenhang in Anlehnung an die Segmentanalyse von Roswitha Breckner den Begriff der Segmentierung vorschlagen. (Siehe weiterführend dazu Kapitel 4).

¹⁷⁶ Bei Breckner erfolgt ein erster Schritt der Vertiefung der Segmentbildung, indem sie die Segmentanalyse auf Portraitfotografien anwendet, also nicht nur den Bildtypus variiert, sondern zum Beispiel das Gesicht in Teile zerschneidet (vgl. Breckner 2012: 123-154).

¹⁷⁷ http://www.art-magazin.de/kunst/14449/peter_piller_interview [17.04.15].

¹⁷⁸ (Thürlemann 2005: 167)

sammelgebiete sind unfallwagen, schießende mädchen, in löcher blicken, geld zeigen, regionales leuchten, um nur einige zu nennen.¹⁷⁹

Neben der Archiv-Rubrik *zeitungen* sind dort 8 weitere Rubriken verzeichnet. Jede Rubrik steht für einen Archiv Bereich. *von erde schöner* ist beispielweise mit einem Luftbildarchiv verknüpft. Dieses verzeichnet 20.000 Aufnahmen von Einzelhäusern aus einem Firmennachlass. Mehrmalige Sichtungen dieses Materials durch Peter Piller führten zu ersten Sammelgebieten und Inventarisierungskategorien wie *schmutzige wolken*, *einzelbilder* oder *mensch vor haus*.

Neben dem archiv peter piller sind auf der Homepage auch Zeichnungen und Fotos des Künstlers zu sehen. Er folgt in der Präsentation und Logik der Systematisierung hier dem Archiv. Insgesamt folgt der Künstler der Kleinschreibung. Dies markiert die eigenen Begriffsprägungen und Kategorienbildung.

Peter Piller produziert Kategorien. Aus einem Tausende von Bildern aus unterschiedlichen Kontexten umfassenden Materialpool stellt er „Auswahlen zusammen, die gerade erst durch den Plural jene eigenwilligen, neuen Kontexte erzeugen“ (Meyer 2009: 14).

Das Bildmögliche wird bildbestimmend und Kategorie bildend. Die Kategorien stecken schon implizit im Bild. Am Beispiel der *bedeutungsflächen* sortiert sich das wie folgt:

Die Aktion „Hand ausstrecken“, eine zunächst Aufmerksamkeit lenkende Geste, wird in der Zusammenschau mehrerer Bilder zu einem „Hyper-Image“ (Thürlemann) und in der Logik Künstlerischer Produktion zur bildgebenden Kategorie.¹⁸⁰ Piller führt das auch darauf zurück, dass die Intention des Fotografen wahrscheinlich ursprünglich eine andere war. Redakteure machen häufig das Foto zu ihrem Artikel selbst und werden nicht von einem professionellen Fotografen oder einer Fotografin begleitet. Er formuliert das im Originalton wie folgt: „So schleichen sich Bilder ein, die kleine Störsignale senden und sonst rausfliegen würden. Und dabei kommen Dinge ins Bild, die gar nicht gemeint sind.“ (Vgl. http://www.art-magazin.de/kunst/14449/peter_piller_interview [13.06.16]).

Peter Piller arbeitet mehrere Jahre in einer Medienagentur und in diesem Rahmen mit der Handhabung und mit dem Überprüfen großer Bildmengen beschäftigt:

„Meine Aufgabe war, falsch geschaltete Anzeigen zu identifizieren. Das war mehr eine detektivische Arbeit. In diesen Bergen von Zeitungen entdeckte ich die Bauerwartungsflächen. Da wurden Fotografen losgeschickt, um eine Stelle zu fotografieren, an der demnächst gebaut werden soll. Und der Fotograf stand dann auf dem Acker und fotografierte auch nur den Acker – denn sonst gab es ja noch

¹⁷⁹ Ich orientiere mich hier an der Typographie der Homepage des „Archiv Peter Piller“. Peter Piller verwendet ausschließlich die Kleinschreibung.

¹⁸⁰ Julia Ziegenbein hält in ihrem Aufsatz zu dieser Serie Pillers fest: „Im Zentrum eines jeden Bildes dieser Serie ist weniger das Bedeutete zu finden als viel mehr der bedeutende Zeigefinger der zeigenden Person. Anders gesagt: Im Mittelpunkt des gezeigten Bildes zeigt sich das Mittel des Zeigens selbst“ (Ziegenbein 2009: 98).

nichts zu sehen. Diese Bilder fand ich gut. Und das war die erste Gruppe, die ich dann gesammelt habe. Und so ging es weiter. Das hat sich im Lauf von zehn Jahren entwickelt. Später kam das Luftbildarchiv hinzu, Bilder aus dem Internet und die Schadensfotos einer Schweizer Versicherung.“ (http://www.art-magazin.de/kunst/14449/peter_piller_interview [17.04.15])

Seine in diesem Kontext etablierte Bildumgangspraxis wurde laut Piller über einen Entwicklungszeitraum von zehn Jahren zu einer künstlerischen Strategie. Peter Piller spricht von „Bedeutungsverschiebungen“. Er löst die Bilder aus ihren ursprünglichen Kontexten und kombiniert sie neu. Bilder mit einer impliziten Schnittmenge, diese kann formal oder thematisch sein, schließt er zu einem neuen Kontext zusammen und produziert Kategorien.

Die künstlerische Position von Peter Piller ist für die Adaption der Verfahrensweisen der Figurativen Hermeneutik insofern interessant, als dass hier analytischer handelnder Umgang mit Fotografischem Material und künstlerische Produktion verschmelzen. Das Tertium Comparationes, „jenes gemeinsame Dritte, das dem Vergleich sowohl vorausgeht wie auch in ihm erschlossen wird, schafft die Ebene, auf der ein Vergleich vollzogen werden kann“ (Spies 2010: 513) und tritt im Falle der Arbeiten von Piller im Gegensatz zur Arbeit von Hannah Höch auch als Motiv in Bildanalyse auf¹⁸¹ Das kann im kunstpädagogischen Forschungsfeld relevant werden:

- hinsichtlich der Analyse von hybridem Material, das künstlerische Produktion von Schülerinnen auf der Praxisebene im Kunstunterricht und gleichzeitig Dokument dieser Produktion ist¹⁸² bzw. als solches ausgewertet werden soll.
- Lehrende im Feld der Kunstpädagogik, die eine künstlerische Haltung erworben haben, könnten die Potentiale spezifischer Herangehensweisen der Aktuellen Kunst für die besonderen methodischen Herausforderungen des Faches nutzen und ggf. auch Methodenentwicklung betreiben.

¹⁸¹ Interessant ist in diesem Zusammenhang, dass kunstpädagogische Perspektiven auf die Arbeit von Peter Piller vor allem den Bildzugriff und Bildumgang thematisieren und die Materialität und formale Dimension der Arbeit zurückstellen. Thorsten Meyer bezeichnet die Arbeit von Piller als exemplarisch. Sie steht für eine aktuelle Kunst, die vor allem mit dem „Plural von Bild umgeht“ und „das Bild nicht mehr als Ziel der Kunst, sondern deren Rohstoff und Material sieht.“ (Meyer 2009:15).

¹⁸² Im Rahmen meiner Forschung trifft das zum Beispiel auf die „Temporären Skulptur-Szenen-Bilder“ zu. Es handelt sich eine Unterrichtsreihe mit performativen Anteilen, im Rahmen derer die Fotografie sowohl dokumentarische Funktion hat und auch Medium künstlerischer ist.

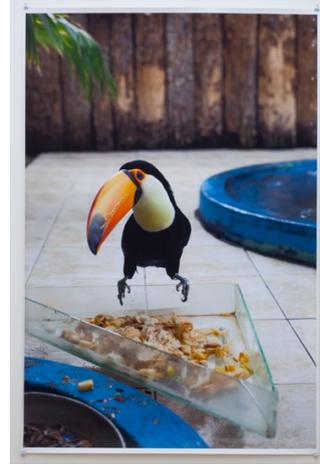
Wolfgang Tillmans: „If one thing matters everything matters“

„If One Thing Matters Everything Matters“ _____ (Wolfgang Tillmans)

„Bildvergleiche gerade auch über tradierte Grenzen vermeintlich inkommensurabler Sujets, Genres und Medien hinweg durchführen“ (Müller¹⁸³)



Wolfgang Tillmans: *Frankfurt Installation*, 2011.



Wolfgang Tillmans: *Tukan*, 2010.

Beide Abbildungen: Museum für Moderne Kunst Frankfurt am Main
Foto: Axel Schneider, Frankfurt am Main.
Courtesy of Galerie Buchholz, Berlin/Köln.



Wolfgang Tillmans:
Berlin Biennale Installation (Eastern Woodlands Room), 2014



Wolfgang Tillmans: *Neue Welt*.

Alle Abbildungen: Courtesy of Galerie Buchholz, Berlin/Köln.

Abb. 95

¹⁸³ (Müller 2012: 138)

Wolfgang Tillmans: „If one thing matters everything matters“, 2003.

Werkverzeichnis mit annähernd 2400 Abbildungen.

Bekannte Arbeiten des Künstlers, aber auch bis zum Erscheinen des Bandes unveröffentlichte Werkgruppen, sind darin abgedruckt.

Tillmans kategorisiert und systematisiert darin seine medien-, sujet- und kontextübergreifende Produktion neu und findet dafür mit dem Werkverzeichnis wiederum eine eigene Form.

„If one thing matters everything matters“, diese Figur ist auf drei Ebenen anschlussfähig. Zunächst die Ebene der künstlerischen Arbeitsweise : Wolfgang Tillmans kombiniert in seinen Arrangements abstrakte und konkrete Motive, Fotografien und Objekte, Einzelbilder und Bild-Verbünde. Auch das Ausstellungsdisplay ist über die Materialität der Präsentation miteinbezogen, wenn zum Beispiel Tische aus Rohholz in unmittelbarer Nähe zu einem Wald-Print gezeigt werden oder vier Glasvitrinen an den ursprünglichen Positionen im Raum belassen und in die Installation integriert werden. Mit der Arbeitsweise eng verknüpft und in die Werkkonzepte einbezogen ist die Wahl der Formate für seine Arbeiten: Tillmans publiziert und präsentiert seine Arbeiten im Buchformat, als Fotostrecke in Magazinen oder innerhalb musealer Rahmungen. Die dritte Ebene betrifft die Möglichkeit der Rekontextualisierung : Die Arbeiten sind nicht an ein Format gebunden. Im Rahmen der Ausstellung „Mode und Fotografie der 90er Jahre. NOT IN FASHION“ am Museum für Moderne Kunst in Frankfurt, 5. September 2010 — 9. Januar 2011¹⁸⁴ wurden Arbeiten, die ursprünglich als Fotostrecke für Magazine konzipiert waren, beispielsweise als Wandarbeiten, groß ausgeplottet gezeigt und von Tillmans für den neuen Kontext adaptiert.

„Durch dieses ständige Neuarrangieren, Infrage stellen und Selbstvergewissern auf Basis der grundsätzlichen Gleichwertigkeit aller Motive und Bildträger vermeidet er endgültige Festschreibungen und unterzieht seine fotografische Vision immer wieder einer Re-Kontextualisierung.“ ([http:// de.academic.ru/ dic.nsf/ dewiki/ 1525354](http://de.academic.ru/dic.nsf/dewiki/1525354) [24.4.15])

Wolfgang Tillmans zeigt in seinen Arbeiten Möglichkeiten der fotografischen Verbindung, Verwandtschaft und Verknüpfung quer zu Bildgattungen, Sujet, Kontext und über die museale Rahmung hinaus. Tillmans fotografiert im Gegensatz zu Hannah

¹⁸⁴ http://mmk-frankfurt.de/de/ausstellungen/rueckblick/2010/ausstellung-dtails/article/not_in_fashion/?no_cache=1&cHash=55dee3503648082826ebcfa9588906c7 [25.04.15])

Höch und Peter Piller selbst. In den 90er Jahren hat Tillmans aus seinem direkten Umfeld, der Club-Szene heraus fotografiert.

Die Protagonist*innen seiner Arbeiten waren oft Personen aus dem näheren Umfeld. Exemplarisch genannt sei hier die Arbeit „Lutz und Alex in den Bäumen“ von 1992 (Vgl. <http://www.artberlin.de/kuenstler/wolfgang-tillmans-lutz-and-alex/> [30.04.15]). Die Arbeitsweise von Wolfgang Tillmans ist insbesondere für die Spezifizierung und Erweiterung der Verfahrensweise der Parallelprojektion interessant. Sie enthält Hinweise auf neue Spielarten für die Organisation der Dokumente in der Fläche:

- Zum Beispiel die Variation der Bildgrößen in Analogie zum Grad der Kontrastierung: Maximaler Größenunterschied zwischen dem Ausgangsbild und dem Vergleichsbild im Falle einer maximalen Kontrastierung. Minimaler Größenunterschied im Falle einer Minimalen Kontrastierung.
- Bild-zu-Bild-Vergleiche können zu Vergleichen von Bild-zu-Bildgruppe erweitert werden.
- Die Anordnung des Bild-Materials in der Fläche könnte nicht parallel, sondern entsprechend der Logik einer musealen Hängung an der Wand oder einer Pinnwand erfolgen. Außerdem könnten Forschende ihr Vergleichsmaterial in Anschluss an die Arbeitsweise von Tillmans auch selbst fotografierend generieren.

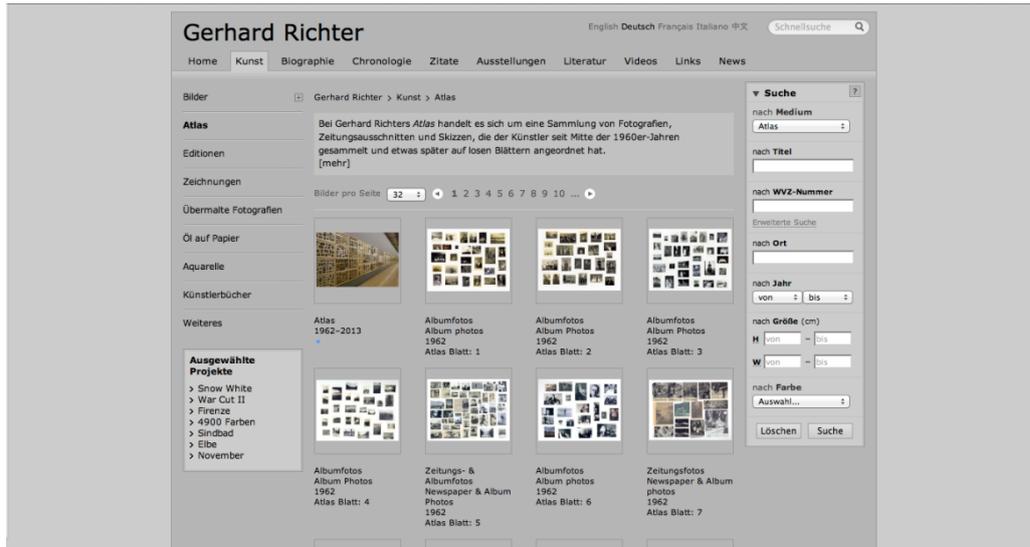
Gerhard Richter: *Atlas* (1962-2013)

„Ich habe am Anfang versucht, alles darin unterzubringen, was zwischen Kunst und Müll lag, was mir irgendwie wichtig erschien und zu schade war, um es wegzuerwerfen.“

(Gerhard Richter)

„(...) so sind sowohl das bildbezogene Routinewissen etwaiger Alltagsakteure wie auch das tacit knowledge wissenschaftlicher Bildinterpreten durch die bewusste und systematische Ausarbeitung komplexer Kontrastierungen gezielt zu transzendieren.“

(Müller)¹⁸⁵



© Gerhard Richter 2017 (21112017)

Abb. 96

Gerhard Richter: „Atlas“, 1962 – 2013*

- Der *Atlas* besteht derzeit aus 802 Tafeln. Er ist in einen Zeitraum von 51 Jahren entstanden. Es handelt sich um eine Sammlung von Fotografien, Zeitungsausschnitten und Skizzen, die auf Papierbögen angeordnet wurden.
- Den Hauptbestand des Atlas bilden Fotografien, die Richter selbst aufgenommen hat: Landschaften, Stilleben aber auch Familienfotos. Einige Fotos tauchen als Motive in den Malereien von Richter auf oder finden in seinen Künstlerbüchern eine neue Form, zum Beispiel im Buch *Wald*.
- Der Atlas wurde in unterschiedlichen Formaten ausgestellt und publiziert: in Ausstellungen¹⁸⁶, als Film¹⁸⁷ und in Buchform (Richter 2006) sowie auf der Homepage des Künstlers.

*Alle Informationen zum Werk vgl. <https://www.gerhard-richter.com/de/art/atlas> [03.05.15].

Richter sammelt im *Atlas* Bildmöglichkeiten im Medium Fotografie:

„Die Fotografie mit der sich Richter seit den 1960er Jahren auf unterschiedliche Weise auseinandersetzt, hat für den Maler offenbar die Funktion eines Filters, mit

¹⁸⁵ (Müller 2012: 15)

¹⁸⁶ Gerhard Richter: Atlas Mikromega <https://www.gerhard-richter.com/de/exhibitions/search/?title=atlas&location=&keyword=&year-from=&year-to=> [3.5.15]

¹⁸⁷ <https://www.gerhard-richter.com/de/videos/exhibitions/gerhard-richter-atlas-54> [2.5.15]

dem er aus der schier unfassbaren Fülle des „Bildmöglichen“ zum notwendig „richtigen Bild“ findet. Dabei gehört das Sammeln, Aufbewahren und Zeigen des Materials, aus dem die Ideen bezogen wurden, mehr zu Richters künstlerischer Strategie als eine Betonung eigener Aufnahmen d.h. es gibt einen Strom von Eindrücken, aus denen heraus Bilder konkrete Gestalt annehmen.“

Der Atlas bündelt 51 Jahre künstlerische Arbeit. Möglichkeiten von Bildproduktion werden im Werk von Gerhard Richter zum Bildmotiv. Im *Atlas* ist Richters Bilder- und Ideenfundus systematisiert und für den Zugriff des Künstlers und die weitere künstlerische Arbeit zugänglich. Dazu hat sich Gerhard Richter wie folgt geäußert:

„Aber der Anlass war eher mein Wunsch nach Ordnung und Übersicht. Die vielen Schachteln voller Fotos und Skizzen bedrücken ja nur als etwas ganz Unerledigtes. Da ist es schon besser, die brauchbaren Sachen ordentlich herzurichten und den Rest wegzwerfen. So entstand dieser Atlas, den ich dann ein paarmal ausgestellt habe.“ (Richter zitiert nach Koldenhoff 2008: 358)

Richter macht mit der Präsentation des Atlas seinen Bildfundus und seinen Bildungsgang öffentlich. Gleichzeitig macht diese Präsentationsform den Atlas „brauchbar“ für die Rezipient*innen und ermöglicht ihnen einen eigenen Bildzugriff. Auf der Homepage von Richter sind alle Tafeln des Atlas digitalisiert und einsehbar. Man kann über eine Suchmaske nach den Kategorien Werk, Farbe, Zeitraum und Thema, recherchieren.¹⁸⁸

Gerhard Richters Atlas ist eine hybride künstlerische Arbeit und im Spannungsfeld von Systematisieren und Sammeln entstanden. Der Atlas als Gesamtkonstrukt hat ähnlich wie bei Wolfgang Tillmans unterschiedliche mediale Formen angenommen. Er liegt auf Papierbögen vor, wurde in Ausstellungen in Rahmen an der Wand gezeigt, als Buch publiziert und im Internet zugänglich gemacht.

Aus einem Fundus von Bildmöglichem entstehen Richters Vorlagen für malerische Bildproduktionen. Gleichzeitig hat sich dieser Fundus im Laufe der Jahre zu einer Arbeit entwickelt. Der Atlas und die Bildungsgangstrategie von Gerhard Richter kann für die Erforschung der eigenen Unterrichts-Praxis wie folgt aufschlussreich sein:

¹⁸⁸ Hier ist das Prinzip Atlas auch auf der Funktionsebene erhalten –im Gegensatz zum Archiv von Peter Piller. Piller nutzt lediglich das Archiv als Display seiner Sammlungen. Es gibt dort keine Suchfunktion, man kann anders als beim *Atlas* von Richter dort nicht recherchieren.

Richters fundusgenerierende Arbeitsweise könnte Lehrende und Forschende dazu auffordern, die Kamera auch in der eigenen Praxis einzusetzen und quer dazu der eigenen Aufmerksamkeit folgend, fotografisches Material zu produzieren. Ohne Scheu vor der eigenen Perspektive, die sich selbstverständlich in das Material einschreibt.

Richter folgt seinen Interessen. Er integriert *Fotos aus Büchern* (Atlas Blatt 16-20) oder *Fotos aus Magazinen* (u.a. Atlas Blatt 21-23) oder bereitet malerische Bildproduktionen vor (u.a. *Für 48 Portraits* (Atlas Blatt 30 - 48)) oder Seestücke (Fotocollagen) (Atlas Blatt 184-198). Er verfolgt mitunter sehr persönliche Themen, wie eine 4er Aktserie seiner Partnerin (*Sabine*, 1994, Atlas Blatt 585), klebt *Ausschnittfotos von Farbproben* (Atlas Blatt 89 - 105) ein oder archiviert seine Motivforschungen wie *Städte* (Atlas Blatt 106 - 124), *Gebirge* (Atlas Blatt 89 - 105), *Wolken* (Atlas Blatt 89 - 105) und findet für unterschiedliche Fundusstücke auch dementsprechende Kategorien. Seine Arbeit *Atlas* kann dazu anregen, Systematisierung von Material, sei es als Teil künstlerischer oder auch als Teil forschender Arbeitsweisen, auch als Prozess der Formfindung zu verstehen. Systematisierungen aus dem Material heraus und auch unter Berücksichtigung visueller Parameter zu entwickeln.

Der Atlas in seiner Doppelfunktion als Vorlagensammlung des Künstlers für malerische Bildproduktionen und eigener künstlerischer Werkform könnte dazu auffordern auch auf der Ebene der Analyse von Fotografischem Material mit dem Modus Bildproduktion zu arbeiten und Praktiken der Rekonstruktion eben auch als Praktiken künstlerischer Produktion zu verstehen.

Lia Perjovschi: Text, Format und Arrangement im Display des Museums

Living in a transition time/context, my intellectual attitude replaced the classic art form, becoming my new art form. **(Lia Perjovschi)**¹⁸⁹

„Erst im vorbehaltlosen Vergleich jeweiliger Bildästhetiken und ihrer intermedialen Übertragungen werden jene komplexen Verweisungszusammenhänge und -horizonte deutlich, innerhalb derer Bilder assoziativ wahrgenommen und verstanden werden und aus denen sie ihre kommunikative Evidenz beziehen“ **(Müller)**¹⁹⁰



Lia Perjovschi: *I have no time for colour* (2015) Installationsansicht, Christine König Galerie, Wien
Courtesy of Christine König Galerie, Wien und die Künstlerin.

Abb. 97

Lia Perjovschi* *I have no time for colour*, (2015).

geboren 1961, lebt und arbeitet in Bukarest.

Seit 1985: Mitglied und Gründerin des CAA/CAA - Archive and Center for Art Analysis,

Seit 1991: Open Studio mit Dan Perjovschi (Ausstellungen, Meetings, Diskussionen, Lectures, Videopräsentationen, Konferenzen, Workshops, Coaching für junge Künstler*innen)

Aspekte von Sammlung, Archivierung, Strukturierung, Distribution und Vermittlung von Wissen aus Gesellschaft, Politik und Kunst prägen die Arbeit von Lia Perjovschi.

Die Arbeitsweise von Lia Perjovschi hat sich nach der rumänischen Revolution von 1989 herausgebildet, um bis zu dieser Zeit nicht verfügbare Inhalte und deren Zusammenhänge zu kommunizieren und zugänglich zu machen.

Ihre Arbeit beinhaltet immer auch eine politische Dimension.

Lia Perjovschi besitzt keine eigene Internetpräsenz. Ihre Arbeiten entstehen für und vor Ort in institutionellen Zusammenhängen und werden dann in diesen Zusammenhängen sichtbar (siehe <http://www.ifa.de/kunst/ifa-galerien/ausstellungen/ia-und-dan-perjovschi.html> [14.06.16]).

*Die Künstlerin wird vertreten von der Christine König Galerie, Wien. Auf der Homepage der Galerie ist ein Portfolio der Künstlerin hinterlegt mit Ausstellungsansichten, Vita und einem kurzen Einführungstext (http://www.christinekoeniggalerie.com/artist_details/items/perjovschi.html [14.06.16]) Weiterführend zur Arbeit Lia Perjovschi siehe auch das Gespräch der Künstlerin mit Christine Stiles (https://monoskop.org/Lia_Perjovschi [01.03.17]) und [Lia Perjovschi's subjective art historical index](#) [01.03.17]

¹⁸⁹ Perjovschi zitiert nach Stiles 2007: 179

¹⁹⁰ (Müller 2012: 138)

In ihren Arbeiten verknüpft Lia Perjovschi Zeichnungen, Objekte, Grafiken, Fotos und Farbdrucke zu installativen Sinnzusammenhängen.

Eine zentrale Figur ist dabei die Mindmap¹⁹¹. Im Falle der Arbeit *I have no time for colour*, 2015 wird sie auf mehreren Ebenen thematisiert. Von Außen nach Innen betrachtet können folgende Varianten identifiziert werden. Die Mindmap ist:

- Organisationsfigur der Elemente der Installation im Ausstellungsraum: Sie verknüpft verschiedene Materialformen wie Zeichnung, Objekt, Collage und Foto.
- Thematisches Element der Installation: Sie tritt in verschiedenen Formen auf: in Posterform an der Wand, als dreidimensionales Objekt im Raum, als Motiv auf einem Blanko-Puzzle.
- Verbindungselement bzw. Schnittmenge zwischen der visuellen Organisation von Buchstaben, Wörtern, Texte in der Fläche und der Strukturierung von Gedanken in der Ansicht.

Die Arbeitsweise von Lia Perjovschi kann für die Adaption der Verfahrensweise der Parallelprojektion für das Forschungsfeld der Kunstpädagogik aufschlussreich sein in Hinblick auf die besondere Lage der Dokumente in diesem Feld.

Die Künstlerin verknüpft in ihrer Arbeit verschiedene Materialformen und nutzt und produziert beispielsweise die Figur der Mind-Map in ihren Installationen konzeptuell, visuell und drei-dimensional.

Fotografisches Material aus künstlerischen Prozessen im Kunstunterricht enthält meist verschiedene, ineinander verschränkte Sinnebenen. Sprache bzw. Textfragmente tauchen verknüpft mit einem Informationsträger wie der Tafel im Fotografischen Material und wären in Anlehnung an die Arbeitsweise Perjovschis sowohl auf der visuellen Ebene als auch in ihrem Sinngehalt zu rekonstruieren.

Zusammenfassung

In diesem Kapitel wurden Arbeitsweisen aktueller Künstler*innen vorgestellt, die sich durch einen analytischen Zugriff auf Fotografisches Material auszeichnen.

Die künstlerischen Positionen von Hannah Höch, Peter Piller, Wolfgang Tillmans, Gerhard Richter und Lia Perjovschi wurden hinsichtlich ihrer Potentiale für eine Spezifi-

¹⁹¹ Der Begriff Mindmap und die Verbreitung dieser Methode ist auf den englischen Autor und Trainer Tony Buzan zurückzuführen (Siehe dazu u.a.: Buzan 1993, 1997, 2003-2005, 2010). Siehe in diesem Zusammenhang auch die Methode des Clustering nach Gabriele Ricco (vgl. Ricco 2009).

zierung der Verfahrensweisen der Figurativen Hermeneutik für das Forschungsfeld der Kunstpädagogik vorgestellt. Die spezifischen Erweiterungspotentiale liegen auf verschiedenen Ebenen und werden im Folgenden noch einmal gebündelt:

Das *Album* von **Hannah Höch** könnte kunstpädagogisch Forschenden Möglichkeiten aufzeigen, Segmentbildung über die „grafische Isolation einzelner Bildsegmente (Figuren, Gegenstände oder sonstige ikonische Einheiten)“ (Müller 2012: 13) hinaus zunächst als Segmentbestimmung zu verstehen und entgegen oder quer zur kompositorischen Logiken vorzugehen. Die künstlerische Position von **Peter Piller** verknüpft analytisch-handelnden Umgang mit fotografischem Material und künstlerische Produktion. Das kann im kunstpädagogischen Forschungsfeld relevant werden, hinsichtlich der Analyse von hybridem Material, das künstlerische Produktion von Schülerinnen auf der Praxisebene im Kunstunterricht ist und gleichzeitig (Forschungs-)Dokument dieser Produktion ist. Darüber hinaus könnten Lehrende im Feld der Kunstpädagogik, die eine künstlerische Haltung erworben haben, die Potentiale spezifischer Herangehensweisen der Aktuellen Kunst für die besonderen methodischen Herausforderungen des Faches nutzen und ggf. auch Methodenentwicklung betreiben. **Wolfgang Tillmans** Arbeiten enthalten Hinweise auf neue Spielarten für die Organisation des Fotografischen Materials in der Fläche. Der Grad der Kontrastierung könnte zum Beispiel in der Variation der Bildgrößen sichtbar werden. Außerdem könnten Forschende in Erwägung ziehen, Vergleichsmaterial in Anschluss an Tillmans auch selbst fotografierend zu generieren.

Gerhard Richters Arbeit *Atlas* könnte gerade ihre eigene Praxis Beforschende dazu anregen, ohne Scheu vor der eigenen Perspektive, die sich selbstverständlich in das Material einschreibt, ebendiese Praxis mitzufotografieren und Systematisierungen aus dem Material heraus und auch unter Berücksichtigung visueller Parameter zu entwickeln.

Der Atlas in seiner Doppelfunktion als Vorlagensammlung des Künstlers für malerische Bildproduktionen und eigener künstlerischer Werkform könnte dazu auffordern, auch auf der Ebene der Analyse von Fotografischem Material mit dem Modus Bildproduktion zu arbeiten und Praktiken der Rekonstruktion eben auch als Praktiken künstlerischer Produktion zu verstehen. **Lia Perjovschi** verknüpft in installativen Sinnzusammenhängen Zeichnungen, Objekte, Grafiken, Fotos und Farbdrucke. Eine zentrale Figur ist dabei die Mindmap. In der Arbeit der Künstlerin bildet sie häufig das Verbindungselement bzw. die Schnittmenge zwischen der visuellen Organisation von Buchstaben, Wörtern, Texte in der Fläche und der Strukturierung von Gedanken in der Ansicht.