

Kunst und Emotion

Leitung:
Dr. Lisa Katharin Schmalzried

Wir reagieren häufig emotional auf Kunstwerke. Manchmal lesen wir ein Buch, sehen uns einen Film an, hören Musik oder betrachten ein Gemälde, gerade um emotional berührt zu werden. Und teilweise bemisst sich für uns der Wert eines Kunstwerkes daran, ob es Emotionen weckt. Viele Kunstwerke zielen auch darauf ab, ihr Publikum auf emotionaler Ebene anzusprechen. Sie laden dazu ein, bestimmte Emotionen zu zeigen. Außerdem wird Kunst auch als emotionales Ausdrucksmedium angesehen. Durch seine Kunst mag ein Künstler beispielsweise ein besonderes emotionales Erlebnis verarbeiten können. Zweifelsohne gibt es weitere Verknüpfungen zwischen Kunst und Emotion. Unstrittig erscheint, dass es eine enge Verbindung zwischen beiden gibt. Daher verwundert es nicht, dass sich Philosophen seit der Antike mit dieser Verbindung auseinandergesetzt haben. Philosophisch wird beispielsweise diskutiert, ob es ein Problem darstellt oder ein Verdienst ist, dass Kunst Emotionen beim Publikum weckt, wie und unter welchen Bedingungen eine Emotion durch ein Kunstwerk ausgedrückt werden kann, ob Kunst durch seinen expressiven Charakter erst zur (guten) Kunst wird oder ob es eine spezifisch ästhetische Emotion gibt.

In dem Projekt „Kunst und Emotion“ lasen die Studierenden einige klassische philosophische Texte zu dem Thema „Kunst und Emotion“ und diskutierten diese gemeinsam. Hierdurch bekamen sie philosophische Impulse für ihre Projektarbeit bekommen. Die Ergebnisse dieser Projektarbeit werden im Folgenden präsentiert.

29. Feb. 2016 **Info/Einführung**

14. Mrz. 2016 **Theorie I**

- Platon, *Der Staat* (Stuttgart: Reclam, 1958), Buch X, insbesondere S. 431-449.
- Aristoteles, *Poetik* (Stuttgart: Reclam, 1994), Kap. 6. (S. 19-25).

21. Mrz. 2016 **Theorie II**

- Leo Tolstoi, *Was ist Kunst* (Leipzig: Dietrichs, 1902), Kap. 5 (S. 63-73) & Kap. 15 (S. 218-224).

04. Apr. 2016 **Vorbereitung Projektarbeit**

11. Apr. 2016 **Theorie III**

- Clive Bell, *Art* (Frederick A. Stokes: New York, 1913), Kap. 1, insbesondere S. 3-30.

18. Apr. 2016 **Theorie IV**

- Robin R. Collingwood, *The Principles of Art* (Oxford: Clarendon Press, 1938), Kap. 6, insbesondere S. 108-119 & S. 121-124.

09. Mai 2015 **Ausstellungsbesuch in der Kunsthalle Luzern**

23. Mai 2016 **Präsentation Projektarbeit/Abschlusssitzung**

Natur und Emotion Ein Gespräch mit Kari Joller

Florian Mattmüller & Gina Serena Birrer

Kurzbiografie Karin Joller

1952	<i>In Neuheim geboren</i>	
1969	<i>Lehre als Buchdrucker</i>	
1974-76	<i>Schule für Gestaltung Luzern</i>	
1978	<i>2. Preis „Junge Kunst“, Kiwanis</i>	
seit 1983	<i>Freischaffender Maler und Gestalter</i>	
1983/84	<i>Längerer Aufenthalt in Griechenland</i>	
1984/85	<i>Längerer Aufenthalt in Deutschland</i>	
1992-95	<i>Kursleiter an der Schule für Material und Form, freies und gegenständliches Malen</i>	
seit 1984	<i>Gestalterische Projekte in der freien Natur</i>	
1994	<i>Gründung des Forums Natur Begegnung Gestaltung mit Alois Hermann</i>	
seit 1994	<i>Leitung von Gestaltungswochen mit Alois Hermann unter dem Forum Natur Begegnung Gestaltung</i>	
seit 1996	<i>Weitere Kursangebote</i>	
seit 2001	<i>Mitinitiator Kulturgruppe Dierikon, Kunst und Begegnung in der alten Kapelle Dierikon</i>	
seit 2001	<i>Regelmässig Publikationen und Vorträge</i>	
2001	<i>Mitglied visarte Zentralschweiz</i>	

Lebt und arbeitet seit 1986 in Dierikon LU

www.karijoller.ch

Zu seiner Person:

Kari Joller hatte schon immer eine Beziehung zur Kunst. Mit dem Töffli und seiner Staffelei ging Kari schon als Jugendlicher nach draussen, übernachtete dort und liess seiner Kreativität freien Lauf. Er zeichnet, turnt, tanzt, malt und singt sehr gern. Die musischen, kreativen Fächer waren und sind seine Stärke. „In den Schulen kommt die Kreativität zu kurz. Der anpassungsfähige Mensch ist die Idee des Systems.“ Kari hat Drucker gelernt, nach dieser Ausbildung hat er die Kunstgewerbeschule absolviert. Seine Berufslehre hat ihm mit seiner Kunst sehr geholfen, da er dadurch selber drucken konnte und dies darum finanzierbar war. An der Kunst hat er mit verschiedenen Künstlern zusammengearbeitet. Die Stilrichtung die er einschlug war modern. Neue, wilde Bilder im Grossformat. Zudem hat er emotionale und gefühlvolle Tanzimprovisationen gemalt. „Man kann dadurch sagen, was man nicht über Sprache sagen kann und Menschen anders begegnen.“

Er verbrachte eine Zeitlang im Ausland, u.a. in Griechenland und Düsseldorf, wurde aber nicht warm mit der Atmosphäre. „In den Grosstädten fehlte bei ihm die Seele“, darum bevorzugt er das Leben auf dem Land. Auch das Machtverhältnis in der besuchten Akademie hat ihm nicht sehr zugesagt. Bestimmtes leisten zu müssen und nur dadurch weiterkommen können ist eine Mentalität, die ihm nicht passt. Die Karriere und Erfolg sind ihm schlussendlich nicht mehr wichtig. Dennoch den eigenen Weg finden ist nicht einfacher. Nach Kari ist jeder ein Künstler, man muss es nur rausfinden.

K.J. über was ihn bei seiner Arbeit prägt ...

Schon früh ging Kari bei Problemen nach draussen, in die Natur, und verbrachte Stunden an seinen Lieblingsplätzen. Er teilte seine Sorgen weniger mit Menschen, sondern suchte den Austausch mit der Natur. Die Natur fordert nichts vom Menschen, im Gegensatz zum sozialen Umfeld. Er fand mehr und mehr Vertrauen in die Natur und sie wurde zu einem „Spiegel seines Inneren“. Je nach Gefühlslage zieht es ihn an andere Orte – beschäftigt ihn das Thema „Loslassen“, findet er sich an einem Fluss wieder, möchte er sich mit sich selbst auseinandersetzen, treibt es ihn auf einen Berg. Möchte er nach innen schauen, übernachtet er in einer Höhle. Er gibt allen Emotionen in all ihren Facetten einen Raum und meint „wenn es in der Natur vorkommt, dann darf es auch in dir selbst vorkommen.“ Beim Verweilen draussen spürt er eine Wechselwirkung, Energien, die fließen. Für Kari ist jeder Mensch durch und durch Natur – und wird, wenn er stirbt zu den Elementen zurückkehren. Diese Einheit nimmt ihm die Angst vor dem Tod. Er sieht das Sterben als einen Teil des natürlichen Kreislaufs.

Bei all seinen Arbeiten steht die Natur im Zentrum. Sie ist die Inspirationsquelle und Hauptthematik seiner Kunst. Die Natur und das Leben in Einheit mit der Natur. Eine tiefe Spiritualität ist der Kern von Karis Arbeit. Eine Spiritualität, die nichts „Überirdisches“ braucht – die wirklich da und fassbar ist. Die Suche nach spiritueller Erfüllung sei absolut menschlich, eine Grundfrage des Lebens. Vielleicht ist die Natur fast zu nah und die Menschen schauen zu weit.

K.J. über die zunehmende, menschengemachte Zerstörung der Umwelt ...

Karis Bilder sind zum Teil auch ein Hilfeschrei, welcher auf dieses Thema aufmerksam machen soll. Er hat früh gemerkt, dass er sein eigenes Leben danach ausrichten möchte, möglichst umweltschonend zu leben, aber dass es keinen Sinn macht, anderen vorzuschreiben, wie sie zu leben haben. Er sieht das Gleichgewicht zwischen Geben und Nehmen gestört, glaubt aber, dass viele Menschen im Begriff sind, dies zu realisieren. Er wünscht sich, dass gerade vor allem Männer ihre „Antennen“ ausfahren, Emotionen zulassen und lernen, ihre Gefühle zu zeigen. In „Bergwochen“ versucht er Menschen zu vermitteln wie sie dies tun können.

K.J. über Ästhetik ...

Kari sucht die Form, er ist Ästhet. „In der Natur gibt es Ästhetik, ja die Natur ist Ästhetik. Die Natur ist im goldenen Schnitt. Man kann mit ihr gehen. Wenn man dagegen arbeiten will, darf man das natürlich auch. Aber dann ist das innere Gleichgewicht nicht unbedingt da. Ein A4-Format beispielsweise ist ein Gleichgewicht, das jedoch vom Ungleichgewicht lebt. Dynamik ist Gleichgewicht.

Kari ist das holistische Denken sehr wichtig, sowie die Verbindung zwischen Elementen und Harmonie mit Disharmonie. Dies führt zu Harmonie (Bezug Yin Yan). Das Prinzip des Yin Yan

führt zum Ausgleich. „Es besteht eine falsche Ansicht von Harmonie in unserer Gesellschaft. Man strebt nur nach Harmonie und akzeptiert Disharmonie nicht. Das Ziel besteht im Hinnehmen.“

Bei Kari Kunst stehen Gefühle und Emotionen im Vordergrund, dennoch ist die Photographie auch abhängig von Formen und Linien. „Die ästhetische Grundlage ist wichtig, wenn man von Schönheit ausgeht.“

K.J. über die Rolle von Emotionen in seiner Kunst ...

Seine Emotionen sind die Basis seiner Kunst, daraus entsteht das Kunstwerk. Hauptthematik in seinen Werken ist die Natur und die Beziehung zwischen Natur und Emotion. Ein Beispiel dazu gibt uns Kari durch die Äste von Bäumen: Als Kind hat er schon Äste geschnitzt. Heute ist das Sackmesser immer noch sein Hauptwerkzeug. „Die Bewegungen im Baum sind Emotionen. Warum berührt mich das?“ Er nimmt dazu mit dem Körper die Haltung des Baumes oder eines Astes ein, denn alle Haltungen sind in Bäumen. Dann spürt er wie es ihm im Innern geht. Dadurch kann Kari seinen inneren Gefühlen nachgehen. Diese möchte er weiterspinnen. „Ein Ast ist der Anfang von einem Tanz. Charakteristisch individuell - Menschen wie auch die Äste der Bäume. Das Innere, der Baum als Spiegel vom Inneren was du erlebst.“ Diese Verbindung möchte er aufrechterhalten. „Dies gibt Kraft im Leben weiter zu gehen.“

Früher habe er mehr geschrieben, Gedanken Erlebnisse die er hatte. Heute nutzt er vermehrt einen anderen Kanal um sich durch Kunst auszudrücken: Was macht Kari, in welche Situationen begibt er sich? Ein Beispiel gibt uns Kari mit seinen Exkursionen mit maximal acht Leuten, wobei man als Gruppe sieben Tage im Berg mit gesamter Ausrüstung verbringt.

„In der Natur findet jeder seinen Platz. Es wird nichts verlangt, nur das die Teilnehmer das machen, was sie machen möchten. Die meisten finden ihren Platz innerhalb der ersten Stunde. In der Natur gibt es nur gesunde und gute Energie, man muss nichts verstecken. Masken können bei diesen Touren abgelegt werden. Man wird angenommen von der Natur. Sie schätzt nicht ein und bewertet nicht. Man kann bei sich in Einheit mit der Natur sein. Es kann auch manchmal ein Kampf sein, wenn es beispielsweise immer regnet. Wenn nach einer Woche ein erster Sonnenstrahl kommt, ist dies ein wahnsinniger Eindruck. Man hat es ausgehalten. Wenn die Zeit vor dem Sonnenstrahl nicht gewesen wäre, dann wäre die Empfindung nicht so extrem. Grundsätzlich ist es vergleichbar mit Drogen. Die Erfahrung des Aushaltens ist oft präsent. Man kann nicht etwas erwarten das man schon mal hatte. Man muss alles loslassen, um offen und frei zu sein. Man muss berührt sein im tiefsten Innern. Natur ist innere Heimat. So tief innen das man sterben könnte jetzt, da man erfüllt ist.“

K.J. über die Rolle der Öffentlichkeit und des Betrachters ...

„Jeder Mensch drückt etwas aus. Wenn jemand etwas in die Öffentlichkeit lässt, dann ist das Ziel Reaktionen hervorzurufen.“ Er erhält viele Reaktionen auf seine Werke, Briefe und Anrufe. „Es ist etwas sehr Schönes, wenn man jemand berühren kann und Emotionen in eine Welt hineinbringt.“

Es gibt viele Werke die nicht an die Öffentlichkeit gelangen. Es ist auch schon vorgekommen, dass jemand das Gleiche bei einem Bild empfindet wie Kari als er es geschaffen hat. Aber er

erklärt seine Kunst meistens nicht. „Innerlich hat man Bilder und Emotionen dazu, darum berührt es. Wenn man es bei sich gespeichert hat dann hat man Zugang.“

Er denkt während dem Entstehungsprozess nicht an den späteren Betrachter. Er achtet sich zum Beispiel aufs Licht in der Natur, auf Kontraste, Spannungsfelder und die Einteilung des Bildes damit es wirkt. Es gibt viele Installationen die Kari nicht fotografiert. Wenn das Werk beispielsweise in einer Höhle ist, dann ist dies nicht besonders ästhetisch, sondern eher der Ausdruck von etwas Innerem, dass Kari nur zur Verarbeitung von Emotionen dient. Dann fotografiert er es manchmal nicht. Seine Kunst sind seine Seelenbilder. Dabei denkt er nicht an den Betrachter.

Das Hauptthema in Karis Arbeit ist die Natur und die Verbindung. Dies wird in allen Objekten reflektiert. Die Verbindung des Menschen mit der Natur, die Verbindung von Tanz und Kunst. Eher allgemeiner Ausdruck von dem was er verarbeitet, von dem womit er sich auseinandersetzt.

K.J. über die Orte, an denen er arbeitet ...

„In der Natur muss man sich anpassen, sie ist immer anders. Man kann nicht genau planen.“

Tendenziell geschieht seine Kunst impulsiv aus Gefühl und Emotionen. „Dennoch muss man sich rechtfertigen. Es ist unterschiedlich, was hat es da, was interessiert mich? Aus dem entsteht die Idee.“ Er hat nicht gern ein leeres Blatt vor sich. „In Natur musst du nichts.“ Kari will sichtbar machen. „Der Fokus liegt auf dem Rausschälen des Kontexts: was hat dies für einen Ausdruck?“ Wenn er Objekt gebaut hat, ist dies nicht geschaffen nur für einen Ort. Dennoch spielt das Umfeld eine grosse Rolle. „Das Objekt in einem Bach oder auf deinem Berg oder Gletscher trägt eine andere Aussage mit sich.“ Kari macht auch zusätzlich Gedichte und Texte in Verbindung mit dem geschaffenen Objekt.

Zwei Bilder

Feuerkreis



„Das Bild ist im Tessin entstanden, in grosser Höhe auf einem Berg. Der Ort war abgeschieden, nur mit Schneeschuhen zugänglich und eiskalt. Über die Kälte, wurde die Wärme zum Thema: Feuer, das Schutz und Wärme spendet. Ich fand in einer Schlucht einen Baum und hatte das Gefühl, ich müsse ihn in „eine neue Welt bringen“, ihm neuem Raum zum Leben geben. Ich wollte ihn erlösen, damit etwas Neues passieren kann. So fühlte ich mich nämlich auch selber gerade, dachte ans loslassen. Mit zusammengebundenen Gräsern machte ich ein „Seil“, mit dem ich die Äste zu einem Kreis formte.“

Gedanken zur Installation „Wächter“



„Bei der Installation der „Wächter“ ist das Meer als Kontext gewählt. Das Meer ist die Basis des Unterbewusstseins. Wasser ist Emotion pur. Wasser hat keine eigene Form, alles ist spiralförmig. Wasser funktioniert nur in Spiralen. Wasser will in Tropfen-Form, Wasser will kreisen. Alles Leben ist in Spiralförmigkeit: Schnecken, Knochen, Organe und Gehirn - alles basiert auf Wasser. Wasser ist das Urelement. Wasser ist die Urquelle und darum total wichtig.“

Wasser ist in Bewegung, Wasser ist das Element der Liebe. Man kann nichts erzwingen. Je mehr man fließen lassen kann, desto mehr kann man lieben. Im eigenen Leben gelernt: Man kann etwas eher behalten wenn man loslassen kann. Lernen, bei dir sein. Loslassen ist Liebe. Das Erlebnis durch die Gesetzmässigkeit des Wassers: das Loslassen.

Die Natur bricht nicht, sie ist immer im Übergang. Sie ist nicht von einem Tag auf den anderen anders. Das Leben ist ein Übergang, dadurch ist kein Schmerz vorhanden. Loslassen und wieder integrieren. Diese Thematik wird mit meinen Installationen ausgedrückt.

Des Weiteren ist ein Thema der Kreis. Dieser hat mit Wiederholung zu tun. Geborgenheit im Kreis. Der Kreis ist Schutzkreis. Der Wächter schützt. Der Kreis ist von Innen und Aussen geschützt. Über der Kraft die drin ist. Dies hat etwas mit dem Göttlichen zu tun, es gibt Kraft die uns schützt. Die Erde gibt uns Schutz.“

Darin ist doch wieder eine Parallele zum anderen Bild zu finden: Der Schutzkreis. Für Kari sind die zwei Bilder Kontraste, vermutlich da er andere Emotionen bei der Schaffung der beiden Werke empfunden hat.

Der Kreis ist immer wieder etwas das ihn beschäftigt. „Dies ist nichts Neues. Ein bestimmter Ort kann durch einen Kreis heilig gemacht werden.“

Die Essenz seiner Kunst ist das was Kari erlebt hat. Er ist eine Woche in der Natur und das Ganze ist im Kunstwerk verankert, das was in ihm drin ist. Das Erlebte ist nicht bewusst, trotzdem muss er es machen.

Viele Installationen lässt Kari „aufgebaut“. Oft nimmt er Fundstücke von seinen Wanderungen mit nach Hause.

„Humor oder Ironie plane ich nicht ein, sie passieren einfach“ Ein Gespräch mit Martin Gut

Silvano Frei & Aline Stadler

Kurzbiographie Martin Gut

Martin Gut wurde 1979 geboren und ist in Sursee aufgewachsen. Heute lebt und arbeitet er als Kunstschaffender in Luzern. Als Autodidakt eignete er sich Techniken und Wissen in der Kunst sowie als Kurator selbst an und absolvierte zudem ein Masterstudium in Kulturmanagement.

Martin Gut engagiert sich kulturell an diversen Orten: So war er als Präsident bei der Kunstregionsursee tätig, Mitglied des Ausstellungskomitees visarte-zentralschweiz sowie Präsident des Kulturwerks 118. Seit 2010 ist er Initiator und Kurator bei der Kunst im Dolder Bad (Zürich). Sein künstlerisches Schaffen wurden mit Preisen wie dem Kulturpreis der Stadt Sursee im Jahr 2004 für das Kulturwerk 118 oder dem 2. Fotopreis Zentralschweiz Klick ausgezeichnet. Ausserdem erhielt er 2012 ein Werkstipendium vom Künstlerdorf Schöppingen.

Seine Kunstobjekte wie die Kunstsammelstelle oder der Erlebnisomat sind immer wieder in der Stadt Luzern anzutreffen. Aktuelle Ausstellungen mit Werken von Martin Gut befinden sich im Sankturbahnhof Sursee, in der Kunsthalle Luzern, im KKL B (Kunst und Kultur im Landessender Beromünster) sowie im Neubad Luzern.



Was hat Kunst mit Emotion zu tun? Und welchen Stellenwert nehmen Emotionen im künstlerischen Schaffen ein? Martin Gut ist überzeugt: *Emotionale Berührung ist notwendig für den Prozess des Erschaffens.* In Sursee aufgewachsen, sorgt der Kunstschaffende mit seinen Objekten wie dem *Erlebnisomat* oder der *Kunstsammelstelle* in ganz Luzern immer wieder für einen Blickfang. Auf eine humorvolle Weise regt er den Betrachter zum Nachdenken, aber auch zum Lachen an.

Im Rahmen des Projekts Kunst und Emotion haben wir Martin Gut in seinem Atelier besucht und mit ihm insbesondere über die Rolle der Emotionen beim künstlerischen Schaffen gesprochen. Dabei haben wir uns auf seine beiden Objekte *Gedenkstätte unerfüllter Versprechen* und das *Scriptdisharmonikum* fokussiert.



Die **Gedenkstätte unerfüllter Versprechen** ist als ein Ort der Besinnung gedacht. Der Besucher wird eingeladen, über unerfüllte Versprechen nachzudenken und solche aufzuschreiben. Dazu können Aussagen aus der Politik, der öffentlichen Meinung oder aus der Religion zählen. Es sind Beteuerungen und Verheissungen, die uns bei privaten wie auch demokratischen

Entscheiden beeinflussen bzw. beeinflusst haben. Die Stätte ist 1.5 Meter hoch und besteht aus einer quadratischen Grundform, welche durch die vier Aussenturmnischen eine verschachtelte, kreuzförmige Architektur ergibt. Der Innenraum wirkt sakral: Er besteht aus vielen Kerzen und einer Schreibmaschine, in welcher unerfüllte Versprechen niedergeschrieben werden. An schwarzen Bretter sind Statements wie Barak Obamas *Yes We Can* oder das berühmte *niemand habe vor, eine Mauer zu errichten* von Walter Ulrich festgehalten. Wie man im Gespräch mit Martin Gut erfährt, soll die Gedenkstätte letzten Endes zur Tat anregen.



Das **Scriptdisharmonikum** bezeichnet eine umfunktionierte Schreibmaschine: Unzählige Kabel verbinden die Tastenhebel unterhalb der Tastatur mit einer an der hinteren Seite montierten Platine, die von einem Kinder-Synthesizer stammt. Die Schreibwalze wurde durch einen Lautsprecher ersetzt, dessen Verstärker unterhalb der Maschine verbaut ist. Das **Scriptdisharmonikum** befindet sich auf einem 80 cm hohen Zeitungsstapel, und über ihm thront ein altes Buch über Moral auf einem Notenständer. Will man nun etwas auf der umfunktionierten Schreibmaschine festhalten, erklingt ein Klang – und egal was man schreibt: Es hört sich stets disharmonisch, also irgendwie falsch an. Mit dem **Scriptdisharmonikum** will Martin Gut darauf aufmerksam machen, dass wir dem Geschriebenen stets hohen Wahrheitsgehalt und Glaubwürdigkeit zusprechen.

Interview mit Martin Gut

Bei Ihren Kunstobjekten wie dem „Scriptdisharmonikum“ gehen Sie ernste Themen mit Humor an. Denken Sie, dass Ihre Werke dadurch zugänglicher gemacht werden, dass also Humor als eine verbindende Komponente zwischen den Menschen wirken kann?

Sie sprechen einen interessanten Punkt an. Dies war jedoch nicht mein Antrieb, denn ich plane Humor oder Ironie nicht ein, sie passieren einfach. Humor hat viele Funktionen für uns Menschen. Einerseits ist er subversiv, untergräbt Machtstrukturen. Ausserdem bietet er – ähnlich dem Zynismus – uns die Möglichkeit, unangenehme Tatsachen zu verarbeiten und sie so erträglicher zu machen. Dies lässt sich auf Katastrophen, welche auf der Welt stattfinden, projizieren: Sobald wir in der Lage sind, über tragische Vorkommnisse mit Witzen und Humor zu reagieren, ist der grösste Schock überstanden, das Leben der Überlebenden geht weiter. Diese Art von Humor wird oft als geschmacklos empfunden, doch durch den Humor und das Lachen durchlaufen wir eine weitere Stufe der Verarbeitung.

Auf dem Kunstforum steht, dass Sie „dekonstruieren, was ist, Sie stört und beschäftigt.“ Welche Rolle spielen Emotionen beim Prozess dieser Dekonstruktion?

Emotionen spielen auf jeden Fall in meinem Arbeitsprozess, den Prozess des Erschaffens eine entscheidende Rolle. Egal ob privat, beruflich oder auf das aktuelle Weltgeschehen bezogen: Alleine die Tatsache, dass mich etwas stört oder beschäftigt, bedeutet, dass es für mich emotional aufgeladen ist.

Sehen Sie Emotionen als Triebfeder oder eher als Hindernis beim künstlerischen Arbeiten?

Ich bin überzeugt, dass emotionale Berührung notwendig für den Prozess des Erschaffens ist. So kann ich's mir nur schwer vorstellen, dass Sachen erschaffen werden, ohne emotionellen Bezug. Nehmen wir beispielsweise einen Job, der uns emotional kalt lässt: Wir üben ihn trotzdem aus emotionalen Gründen aus (wie Angst sonst keinen Job zu haben, Kontrollverlust durch finanzielle Zwänge oder Ungewissheit die Zukunft bestreiten zu können etc). Die Beweggründe sind stets emotional begründet, das ist ein Grundantrieb eines jeden Menschen. Bei mir ist das Emotionale die Zündung zum Start eines Werkes.

Die „Gedenkstätte unerfüllter Versprechen“ fordert einerseits Reflektion und kann andererseits auch Emotionen auslösen. Inwiefern findet ein Spiel zwischen Gedanken und Emotionen statt?

Wir Menschen werden stets von unseren Mitmenschen beeinflusst, manchmal auch beeinträchtigt. Mit der Gedenkstätte habe ich versucht, einen Ort zu schaffen, welcher nicht in Erfüllung gegangene Versprechen festhält und damit verbundene Gedanken und Emotionen aktivieren kann. Die Gedenkstätte ist ein Ort der Besinnung, in dem sich sowohl der Objektraum mit dem Sprachraum als auch der Privatraum mit dem öffentlichen Raum verwebt. Zu finden sind unerfüllte Versprechen aus der Religion, Politik oder Gesellschaft. Als partizipatives Werk bietet die Gedenkstätte zusätzlich die Möglichkeit, mit der Schreibmaschine weitere unerfüllter Versprechen fest zu halten und öffentlich zu machen. Damit kann der Rezipient seinen eigenen, globalen und politischen Unmut kund zu tun. Interessant ist jedoch, dass viele Besucher das Bedürfnis haben, ganz persönliche Sachen niederzuschreiben wie zum Beispiel eine Mutter über ihre Tochter schreibt: „Du hast mir versprochen, du rufst mich am Wochenende an.“ (lacht).

Platon sagt, beim Einsetzen der Emotion wird das Denken ausgeschaltet. Was halten Sie davon?

Gefühle sind nicht rational, sondern emotionell-instinktiv. Es braucht eine gewisse Zeit, um reflektieren und dann gekonnt auf eine Situation reagieren zu können. So würde ich Platons Aussage bestätigen. Gleichzeitig haben wir durch Erziehung und Sozialisation eine Bremse im Kopf, die den Meisten ermöglicht zivilisiert und angemessen – rational - auf emotionale Situationen zu reagieren.

Erfahren Sie selber Emotionen, wenn Sie in der Gedenkstätte sind?

Schwierig zu sagen. Lässt sich wohl mit der Situation einer Band vergleichen, die sich fragt, wie es ist, sich selbst zu hören. Es ist unmöglich, zur eigenen Arbeit und den praktischen Fragen, die sich mir stellen, Distanz zu nehmen und sie unvoreingenommen zu betrachten, was nicht heisst, dass sie keinen Effekt auf mich hat. Ich erlebe eine Veröffentlichung meiner Arbeit – wenn sie also im öffentlichen Raum zu sehen ist – als Privileg des Zuschauer-Werdens. Als ich gesehen habe, wie stark die Gedenkstätte unerfüllter Versprechen auf Resonanz stösst und, dass mein Werk funktioniert, wurde ich emotional, daran hatte ich Freude. Ich denke, dass die Gedenkstätte unerfüllter Versprechen in der Lage ist, verschiedenste Emotionen auszulösen. Von einer russischen Besucherin habe ich einst die Rückmeldung erhalten, dieses Werk mache sie traurig...

Die „Gedenkstätte unerfüllter Versprechen“ ist als ein Ort der Besinnung gedacht, will aber auch zur Tat anregen. Was erhoffen Sie sich, was man als Publikum von diesem Besuch mitnimmt?

Meine Hoffnung besteht darin, dass die Menschen lernen, ihr Gegenüber anhand von Taten zu beurteilen und nicht anhand von Worten. Es gibt Personen, die ihre Tätigkeiten tagtäglich aufblasen, obwohl nichts dabei rauskommt. Es sollte das in Wahrheit Geleistete bemessen werden.

Was macht in Ihren Augen gute, gelungene Kunst aus und inwiefern unterscheidet sich diese zur schlechten Kunst?

Gute Kunst hat etwas Wahrhaftiges. Ich kann Künstler nicht ernst nehmen, wenn sie sich mit Sachen beschäftigen, die sie nicht betreffen. Gelungene Werke befassen sich mit einem Thema und eröffnen in diesem verschiedene Ebenen: Sie ermöglichen eine ästhetische und inhaltliche Beurteilung, besitzen Tiefgang sowie Inspiration. Die Kunstschaffende Person ist bei solcher Kunst involviert.

Bei Formalisten wie Clive Bell geht es nicht um den Inhalt der Kunst, sondern eben um die Form. Was ist Ihre Meinung dazu?

Ich habe nie psychodelische Substanzen zu mir genommen, deshalb funktioniert diese Theorie bei mir nicht (lacht). Aber ich verstehe den ästhetischen Anspruch dieser Art von Kunst sowie die Forderung, gewisse naturgegebene Gesetzmäßigkeiten wie die Farbenlehre einzuhalten. Ich persönlich bin jedoch eher auf den Inhalt fokussiert.

Die ästhetische Erfahrung (oder nach Bell die „ästhetische Emotion“) ist für die Formalisten besonders von Bedeutung. Was verbinden Sie mit der Ästhetik?

Für mich handelt es sich bei der Ästhetik um die Harmonie, welche durch die Einhaltung bestimmter Naturgesetze entsteht. Sie sind logisch (oft mathematisch) und in verschiedenen Disziplinen wiederzufinden wie zum Beispiel in der Musik, wo Rechtmässigkeiten in Form von Frequenzen und Schwingungsbalancen auftauchen, oder dann in der Kunst die Farbenlehre oder das Verhältnis von Flächen zueinander im goldenen Schnitt.

Beanspruchen die Gedenkstätte und das Scriptdisharmonikum eine ästhetische Erfahrung?

Mir ist es ein Anliegen, auch etwas für das Auge zu erschaffen und ich denke, dass die Gedenkstätte sowie das Scriptdisharmonikum in der Lage sind, optisch eine ästhetische Erfahrung beim Betrachter hervorzurufen. Und auch auf inhaltlicher Ebene entsteht eine Harmonie. So kann man bei der Gedenkstätte sagen, dass sie versucht, das Vakuum der Enttäuschung abzufedern, welche in der Gesellschaft vorhanden ist.

Zum Scriptdisharmonikum: Über der umfunktionierten Schreibmaschine ist ein Buch über Moral, darunter ein grosser Stapel von Zeitungen. Und, was immer man schreibt, es hört sich stets disharmonisch, also irgendwie falsch an. Welcher Gedanke steckt dahinter?

Hierbei war mir die Rolle des geschriebenen Textes und dessen Wirksamkeit wichtig. Wir haben eine Tendenz, dem schwarz-auf-weiss Gedruckten stets Glauben zu schenken und höchsten Wahrheitsgehalt zuzuschreiben. Bereits in der Schule lernen wir, dass das Geschriebene wahr sein muss, wenn es nicht explizit als Märchen, Romane etc. deklariert ist. Wenn man dem Teenageralter entwächst, merkt man, dass das nicht immer stimmt. Die Wahrheit muss stets neu verhandelt werden, denn der Wissensstand ist beweglich und kann immer wieder verworfen werden. Hinter dem Buch der Moral steckt insbesondere die Frage nach dem Umgang der Menschen untereinander. Ich fragte mich, wie eine Gesellschaft angeordnet werden muss, damit niemand unter die Räder kommt - wie es aber vor 100 Jahren passierte, als dieses Buch geschrieben wurde.

Welchen Stellenwert hat denn Moral in unserer Gesellschaft?

Jede Gesellschaft verfügt über eine Moral. Unter Moral verstehe ich die Mentalität einer Gesellschaft, welche Werte und Umgangsformen als Regelwerk vorschreibt, also die Ethik. Verändern sich Werte und Präferenzen in einer Gesellschaft, dann verschieben sich auch die Grenzen ihrer Moral. So ist unsere Moral heute weniger an die Religion gebunden als noch vor 100 Jahren. Doch geht es nach wie vor darum, die Menschen vor Situationen zu schützen, mit denen sie (scheinbar) nicht umgehen könnten oder von dem sie geschützt werden muss wie Rassismus und Sexismus.

Tolstoi sieht Kunst als das notwendige Mittel zur Einigung der Menschen untereinander, welche dieselben Gefühle verbindet. Hat er Recht?

Liesse sich der Terminus „Kunst“ durch „Kultur“ ersetzen, behielte Tolstoi mit dieser These wohl recht. Da sich nur ein kleiner Prozentsatz für Kunst begeistern lässt, würde man damit einen grossen Teil der Gesellschaft ausblenden. Kunst ist eine gewisse unabhängige Äusserung des Denkens und aus diesem Grund sehr wichtig für unsere Gesellschaft – und nicht, weil sich zwei Betrachter vor einem Bild einig sind – was durchaus vorkommen kann.

„Kunst hat Rhythmus“ Ein Gespräch mit Brigitta Würsch

Louis Fedier & Craita Giorgia Seeholzer

Kurzbiographie Brigitta Würsch

Brigitta Würsch wurde 1966 in Emmetten/NW geboren und wuchs in ländlichen Verhältnissen auf. Mit Kunst kam sie damals nur sehr wenig in Kontakt. Dennoch begann sie schon früh, aus Spass zu modellieren. Nach dem Abschluss der kaufmännischen Lehre, beschloss sie, sich mehr auf ihr stetig wachsendes Interesse am Kunstschaffen zu konzentrieren. Mit dem Besuch mehrerer Seminare an der Kunstgewerbeschule Zürich (1993-96 „Klassische Bildhauerei“; 1999 Kunstgeschichte) und der Bildhauerschule in Müllheim (1995) erweiterte sie Ihren künstlerischen Horizont und versuchte ihr eigenes Schaffen für sich zu definieren. 2004 stellte sie in der Turbine Giswil/OW ihre Werke erstmals als Teil einer Ausstellung aus und absolvierte von 2005 bis 2007 noch den Kurs MAS Digital Media an der Hochschule für Design und Kunst in Luzern. Seither stellte sie nicht nur in der Schweiz (Stans, Luzern, Basel), sondern auch im Ausland aus, unter anderem an der Transmediale Berlin (2009), dem Féstival NEMO in Paris (2009) und dem Athens Digital Arts Festival in Athen (2015). Brigitta Würsch lebt und arbeitet zurzeit in Luzern. Nebst ihrer künstlerischen Tätigkeit arbeitet sie zwei Tage die Woche als Buchhalterin.

Brigitta, wie bist du Künstlerin geworden?

Also ich habe eine klassische kaufmännische Lehre am KV gemacht. Da ich auf dem Land aufwuchs, bin ich mit Kunst sehr wenig in Berührung gekommen, habe aber früh schon begonnen, zu modellieren. Irgendwann wurde die Wohnung dann zu klein für all meine Werke. Da hörte ich von einem Gemeinschaftsatelier, in dem 9 Künstler arbeiteten und ging zum Vorstellungsgespräch. Ich wurde gefragt: „Welche Art von Kunst machst du?“ – Da musste ich zuerst mal leer schlucken, weil ich es selbst nicht wusste. Ich habe gesagt: „Ich weiss es nicht, ich mache einfach“. Ich wusste ja damals nicht einmal, ob das, was ich mache überhaupt Kunst ist. Es ging mehr darum, mal einen Raum zu haben, um auszuprobieren, ob überhaupt etwas entsteht.

Du musstest also auch für dich selbst zuerst herausfinden, ob dein Schaffen Kunst ist?

Genau, ich musste zuerst herausfinden, ob ich überhaupt in der Lage bin, Kunst zu schaffen und was Kunst bedeuten kann.

Also gab es keinen Schlüsselmoment, in dem dein Interesse für Kunst geweckt wurde?

Nein, einen spezifischen Moment gab es nicht. Ich habe nur gefühlt, dass KV nicht alles ist, nicht alles sein kann. KV und Kunst ergänzen sich aber sehr gut.

Hast du eine Definition für dich, was Kunst ist?

Da finde ich wirklich Beuys' Definition am besten: „Alles ist Kunst!“. Kunst ist alles was uns umgibt, alles was Menschen schaffen und prägen (erweiterter Kunstbegriff nach Joseph Beuys,

Anm. d. A.). Aus dem heraus entwickle ich Produkte und Ideen, die ich dann umzusetzen versuche.

Wenn alles Kunst ist, wieso braucht es Künstler?

Alles ist Kunst, aber ein Kunstwerk ist etwas Anderes. Das ist dann von einem Künstler gemacht, der etwas herausfiltert. Man kriert Sachen aus dem, was vorhanden ist. Dann entsteht ein Werk. Ein Kunstwerk.

Also das Kunstwerk eines Künstlers als Essenz der Kunst der Menschheit insgesamt?

Ja, aber welche Art von Kunst entsteht, musste ich noch lernen, realisieren und definieren. Wie ich Kunst mache, welche Aussagen ich damit machen könnte, alles das musste ich zuerst noch herausfinden. Ob da überhaupt etwas herauskommt. Deswegen konnte ich ja damals auch nicht beantworten, welche Art von Kunst ich mache.

Wenn ich dich jetzt, viele Jahre nach dem „Bewerbungsgespräch“ fragen würde, welche Art von Kunst du machst?

Ich mache „Alles ist Kunst“. (lacht) Ich gehe als Künstlerin durch die Welt und dann entwickelt man einen eigenen Blick, man wird auf Dinge aufmerksam. Man überprüft, geht ins Atelier und schaut ob eine Idee Gestalt annimmt. Ich bin eine Pröblerin. Je nach dem geht der Weg dann weiter oder auch nicht.

Für dich ist offenbar sehr wichtig, dass du dich durch die Welt inspirieren lässt. Gibt es denn auch Kunst aus dem Atelier, aus dem Nichts?

Inspirieren ist vielleicht das falsche Wort, ich würde eher sagen, dass alles, was prägt das kreative Schaffen beeinflusst. Und geprägt wird man immer. Man wird als Künstlerin hellhörig auf Sachen und nimmt visuell die Umgebung, zum Beispiel Farben, anders wahr. Man kann dann damit auch nicht mehr aufhören. Auch wenn man einmal aufhört, Kunst zu machen, diese Wahrnehmung gibt man nie mehr auf.

Was für eine Rolle spielen Emotionen bei deinen Werken?

Es gibt einen bewussten Teil, der mit den Emotionen arbeitet, wie zum Beispiel in der Videoinstallation „Blaupause: Shangri-la“. Da war ich mir nicht sicher, ob die von mir beabsichtigte Emotion, in diesem Fall wäre das Ruhe, beim Betrachter ankommen würde. Generell bin ich aber lieber auf der intuitiven Seite des Schaffens. Du kannst es erst dann erfassen, wenn es auch ausgestellt ist. Du merkst erst dann, ob Emotionen geweckt werden oder nicht. Ich gehe mit einer Ahnung an die Arbeit, aber das Ergebnis sehe ich erst wenn es ausgestellt ist. Diese Dimension sieht man im Atelier nicht. Ob das Werk Emotionen weckt kann man noch nicht sagen.

Ist das kein Ziel für dich, Emotionen beim Betrachter zu wecken?

Nein, Emotionen zu erwecken ist kein Ziel. Beim Schaffen interessieren mich die Emotionen nicht, aber du hast als Künstler ein Gefühl dafür, ob das Kunstwerk funktioniert. Ob es beim Besucher Emotionen auslöst interessiert mich herzlich wenig beim Machen. Ich gehe da nur auf meine Emotionen ein.

In diesem Fall teilst du nicht die Kunstauffassung von Leo Tolstoi, gemäss welcher Kunst nur dann funktioniert, wenn Emotionen beim Betrachter hervorgerufen werden?

Nein, wie bereits gesagt, die möglichen Emotionen des Betrachters sind mir im Schaffensprozess relativ egal. Ich denke nicht an sie. Ich denke mir nicht „Der Betrachter muss beim Betrachten dieses Werkes ganz traurig werden.“. So läuft es nicht.

Was empfindest du dann während des Schaffens? Welche Emotionen empfindest du?

Ich habe mir als Vorbereitung auf dieses Interview überlegt, was Emotion eigentlich ist. Es gibt eine feste Materie und um diese wahrzunehmen, braucht man Emotion. Wenn ich einen Tisch anfasse, spüre ich etwas, vielleicht empfinde ich eine schöne Oberfläche, aber das ist eine andere Emotion. Man kann die Emotionen nicht definieren. Wenn man eine abschliessende Definition davon hätte, dann wäre die Emotion tot. Gerade bei Installationen stellt man einfach mal etwas zusammen und es entsteht eine Ahnung, aber das Ganze ist noch nicht zu erfassen, der einzelne Bestandteil weckt keine Emotion. Ich habe ein Gefühl aber weiss selber noch nicht ob und wenn ja, was entstehen wird.

Der Künstler reagiert also auf etwas von aussen und schafft dann daraus das Werk. Ist der Künstler vielleicht ein Werkzeug einer höheren Macht, der Natur oder einer esoterischen Form der Inspiration?

Das wäre schon ziemlich esoterisch, ich hätte nicht gern, wenn ich als Werkzeug benutzt würde. Es ist eher wie wenn zwei Menschen Liebe machen. Es ist Materie, es entstehen unterschiedliche Emotionen und dann kommt ein Höhepunkt, daraus kann dann etwas Neues, z.B. das Leben entstehen. Es braucht Materie damit Emotionen entstehen, Materie ist überall, ist unsere Welt. Wenn ich schaffe kann da ein Glücksgefühl sein aber bin nicht immer überschwärmt von Emotionen, das wäre ja grauenhaft. Man muss strukturiert schaffen, aber man geht nicht immer gezielt vor. Gerade bei der Arbeit mit Video ist strukturiertes Arbeiten enorm wichtig, aber auch dort habe ich nicht von Anfang ein genaues Ziel vor Augen.

Hast du eine persönliche Beziehung zu deinem Werk? Ist dein Werk wie ein Kind für dich?

Ja, mehr oder weniger. Aber nicht immer gleich viel. Es kommt auch darauf an ob man zu früh mit dem Werk „raus“ geht und der Prozess des Schaffens noch nicht fertig ist. Man ist verletzlicher auf Kritik, wenn zu früh ausgestellt wird. Es braucht eine Zeit für das Loslassen, um wieder etwas Neues zu beginnen. Wenn man dann aber losgelassen hat, kann der Betrachter damit machen was er will.

Woran erkennst du, dass ein Werk „funktioniert“? Vielleicht wenn es vom Betrachter als schön, hässlich oder speziell empfunden wird?

Gerade bei zusammengesetzten Werken aus mehreren Teilen (wie z.B. „Shangri-la & sangria“, Anm. d. A.) spielt Komposition eine wichtige Rolle. Harmonie oder auch Disharmonie kann dazu beitragen dass dann das Ganze funktioniert. Ich lasse die Wirkung meiner Werke durch andere Personen überprüfen. Nach der Überprüfung kann ich immer noch entscheiden ob ich das Werk so lasse wie ich es für richtig halte, oder noch eine Änderung mache.

Möchtest du dich mit deinen Kunstwerken verewigen?

(lacht) Nein, sicher nicht. Ich arbeite zum Beispiel mit Färberpflanzen, Granatäpfeln und Blutorangen. Die unterschiedlichen Pigmentierungen geben zusammen einen speziellen Gesamteindruck, aber während die grün-braunen Pigmente der Färberpflanzen lange erhalten bleiben, löst sich das Rot der Granatäpfel mit der Zeit auf. Der ursprüngliche Gesamteindruck vergeht also irgendwann und das Blatt wird wieder nahezu weiss, also hat das durchaus auch etwas von Vergänglichkeit. Die Lebensdauer eines solches Werkes ist somit mehr oder weniger zufällig.

Wenn wir schon beim Zufall sind: Kern deiner Installation „... und doch will ich hoch fliegen“ ist ein auf dem Kopf stehendes Landschaftsbild. Ist dieses Bild per Zufall entstanden?

Ja und nein. Ich ging mit dem festen Vorsatz, dieses Bild aufzunehmen dorthin, aber dass es eine Installation werden würde, entschied ich erst im Atelier. Erst dort habe ich erkannt, dass im Bild ein Trugschluss enthalten ist. Wenn man das Bild verkehrt herum aufhängt, scheint da eine Spiegelung zu sein, obwohl es eigentlich gar keine gibt. Ich wollte das Foto und entdeckte im Atelier, dass sich daraus eine Installation entwickeln könnte.

Platon steht der Kunst sehr kritisch gegenüber. Er glaubt, die rationale, erstrebenswerte Hälfte der Seele werde beim „Genuss“ von Kunst durch die emotionale, unkontrollierbare, zufällige Seelenhälfte unterdrückt. Was hältst du davon?

Müssen wir rational sein? Was bringt die Rationalität? Klar ist Kunst manchmal eine Ablenkung von der Rationalität. Aber vielleicht entsteht daraus ja noch etwas Anderes als Ablenkung. Ich denke mit seiner Definition von Kunst ist Platon völlig im Unrecht. In einer nur rationalen Welt möchte ich nicht leben.

Apropos Unrecht: Wie gehst du mit Kritik um?

Nicht jeder kann ein Kunstwerk verstehen. Mein Vater zum Beispiel ist bei meiner ersten Ausstellung 2004 in der Turbine Giswil davongelaufen. Er hat es nicht verstanden. Man braucht eine bestimmte Erkenntnis. Das Erkennen ist aber kein Zufall. Man muss einfach offen und neugierig sein.

Gibt es Werke, die du aus emotionalen Gründen nicht verkaufst?

Ja es gibt so ein Werk. Es ist ein Bild, eine Nachtfotografie. Ich kann es zeigen (sie zeigt das Bild, aus der Serie „Caprichos – Lob des Schattens“).

Und warum würdest du ausgerechnet dieses Bild nicht verkaufen?

Es ist mit vielen Emotionen verbunden. Ich finde, bei diesem Foto stimmt einfach alles. Es hat irgendwas, das man nicht beschreiben kann.

Was denken deine Bekannte, Verwandte und Freunde über deine Kunst?

Die nehmen mich sehr ernst. Niemand läuft mehr davon. Auch mein Vater hat später probiert, zu verstehen, aber es wäre ihm schon lieber gewesen, wenn ich andere Kunst gemacht hätte.

Vielleicht hätte er sich „ästhetischere“ Kunst gewünscht?

Was ist Ästhetik? Es geht nicht um Schönheit! Es gibt ja auch unschöne Ästhetik! Wörter engen einen so ein und stehen damit im Gegensatz zu der bereits erwähnten Offenheit, die ja bei der Kunst so wichtig ist. Es ist wirklich schwierig, Kunst zu beurteilen, aber vielleicht kann man das so umschreiben: egal ob Kunst harmonisch oder disharmonisch ist, sie hat Rhythmus. Vielleicht kann man das so sagen: Kunst hat Rhythmus.

Interview vom 22.04.2016

Impressionen aus dem Atelier Brigitta Würschs



Rationalismus und Emotion in der zeitgenössischen Kunst

Dominik Batz & Micha Habegger

In welchem Verhältnis stehen Kunst, Emotion und Rationalismus? Folgt man dem normativen, platonischen Ansatz, so sollte Kunst sich dem emotionalen Blick verweigern und sich stattdessen dem rationalen Denken zuordnen. Anhand zweier zeitgenössischer Kunstwerke soll dieses Verhältnis synoptisch dargelegt werden, um Unterschiede und Gemeinsamkeiten kontrastieren und offenlegen zu können.

Interessanterweise beschäftigen sich die beiden gewählten Kunstwerke mit dem Thema Geld. Und gerade das Geldsystem besitzt die Eigenschaft, Information über Güter auf Zahlenwerte zu reduzieren und damit rational-greifbar darzustellen. Damit ist die Verwendung von Geld ein gesellschaftliches Grossphänomen, welches gefühlsgesteuerte Handlung unterdrücken möchte, den Handelnden dabei zwingt, latent vorhandene Emotion in rationale Kalkulation zu übersetzen. Lesen sich die Werke beider Künstlerinnen nun als Kritik am System der Geldwirtschaft und möchten damit der Emotion ihren Platz einräumen? Oder schliessen die Kunstwerke an die abstrahierende Eigenschaft des Geldes an und wollen Beobachtungen nüchtern-rationalistisch darstellen?



Patricia Jacomella-Bonola: My clothes cost 1 Dollar. 156 One-Dollar notes with crochet-lace and clothes-price (Wandinstallation, 2007-2012)



Tatjana Erpen: Geldversteck (Emmen 2012; Siebdruck auf Bitumen; 75x100cm)

Gibt es einen besonderen ethischen oder politischen Anlass, welchen Ihr Kunstwerk zum Ausdruck bringen will? Welche Grundgedanken stehen dahinter, welche persönlichen Beweggründe und Gefühle spielen mit?

Tatjana Erpen

Die Motive meiner Bilder sind nicht inszeniert.

Den Entscheid, die Stelle, an der Geld vergraben war, zu fotografieren, fällte ich am Abend des selben Tages, an dem mir davon erzählt wurde. Ich nahm Kontakt mit dem Urheber auf, und durfte mir die Stelle anschauen. Ich habe mir damals einen Erdbodenkeller vorgestellt, und habe gedacht, man würde Spuren des Eingriffs sehen. Aber logischerweise war das nicht so.

Mich interessierte in erster Linie diese archaische Handlung, etwas Wertvolles zu verscharren, und für sich aufzubewahren.

Irgendwie vereint diese Geste etwas zu tiefst pessimistisches mit Optimismus.

Künstlerisch interessieren mich die elementaren Themen des Menschseins.

Mich interessiert das Handeln der Menschen. Der Umgang mit Geld, Macht, Sexualität, Grenzen. Und all dessen Auswirkungen basieren ja auf unserem menschlichen Verhalten und entstehen nicht nur aufgrund irgendwelcher existierenden Rahmenbedingungen. Ich mag nicht auf sogenannte aktuelle Themen reagieren.

Das Bild, das in diesem Keller entstand, wirkt unheimlicher, als die Situation, die ich dort vorfand - sie entspricht nicht den Gefühlen, die ich beim Fotografieren hatte. Die Situation, dass ich diese Stelle fotografieren wollte, war für den Urheber nämlich ziemlich absurd und irgendwie lustig.

Patricia Jacomella

Börsen- und Finanzcrash haben die Investoren im Kunstmarkt in eine neue Anlageklasse geschleudert. Offenbar boomt der Kunstmarkt ausgerechnet dann, wenn die Finanzmärkte ins Negative umschwenken.

Seit den Achtzigerjahren ist Kunst als Anlagevehikel entdeckt worden und die Preise steigen und steigen: 1987 noch sorgte der Verkauf der „Fünfzehn Sonnenblumen in einer Vase“ von Vincent van Gogh mit rund 40 Millionen Dollar weltweit für Schlagzeilen. Im Jahr 2004 wurden für Picassos „Junge mit Pfeife“ erstmals über 100 Millionen Dollar für ein Gemälde bezahlt. Der aktuelle Rekordhalter in der Liste mit den teuersten, je verkauften Werken ist heute Francis Bacon. Ein Triptychon von ihm wurde 2013 für astronomische 142,4 Millionen Dollar versteigert.

„My Clothes Cost 1\$“ ist eine politische - und ironische Antwort zu dieser Art der Kunstschätzung, Kunstbewertung und Kunstinvestment. Die 358 Exponate, die völlig identisch in der Galerie ausgestellt waren, wurden alle mit verschiedenen Preisen aufgelistet.

Die Preisschilder, die die Kleidungs-Etiketten meiner Einkäufe sind, verkörpern in dieser Arbeit einen störenden Aspekt, da sie den Preis des Kunstwerkes bestimmen.

Woher stammt die Verbindung Ihres Werkes zum Geld?

Tatjana Erpen

Vergraben waren an dieser Stelle 20.000.- Franken. Es waren die Einnahmen eines Kleinkriminellen, der gelegentlich selber Hanf anbaute.

Irgendwie ist mir diese Form von Kriminalität sympathisch. Sie beruht auf Eigenverantwortung, und hat etwas sehr selbstbestimmtes, ohne auf, teilweise fragwürdige, Moralvorstellungen Rücksicht zu nehmen.

Das Unmittelbare, Fassbare daran beeindruckt mich. **Dieser greifbare Handel: Ware gegen Geld**, ganz nach dem Prinzip des Hofladens.

Ganz allgemein erschreckt mich der uneingeschränkte Einfluss von Geld immer wieder von Neuem.

Patricia Jacomella

Der Dollar ist schlechthin das universelle Symbol des Geldes. Was ist Geld? Geld ist ein Produkt menschlicher Kreativität, es ist ein Produkt unserer Zivilisation und Kultur. Heute ist Geld ein Wirtschaftswert, es ist eine Ware, die handelbar ist. Man kann damit spekulieren, man kann damit Parteien kaufen, man kann alles Mögliche machen. Solange Geld nicht Rechtsdokument wird, indem der Produktionsbereich -und der Konsumbereich der Gesellschaft eingebettet sind, **wird das Geld für den weiteren Untergang menschlicher Kreativität, menschlicher Seele, menschlicher Schöpferkraft des Lebens und der Natur sorgen**, mit an erster Stelle der dritten Welt.

Kultur ist in der heutigen Zeit, zum grössten Teil vom materiellen Reichtum abhängig, demzufolge sind jene Kulturen, die mehr vom Materialismus geprägt sind, die dominierenden Kulturen, und diejenigen Kulturen welche einen introvertierten Charakter haben, werden verdrängt von der Macht des Geldes. Geld ist ein Magnet, dem schwer zu widerstehen ist und dafür verlieren viele Identitäten ihre Identität.

Ich will durch diese Aktion ein Gleichgewicht zwischen den Werten herstellen, ich bin der Ansicht, dass nur, indem man die Macht des Geldes abbaut, und die wahren Werte fördert, eine echte Chance für eine bessere Zukunft besteht.

Weshalb haben Sie sich für die gewählte Darstellungsform entschieden? Könnten Sie den Grundgedanken hinter Ihrem Werk im Prinzip auch mit anderen künstlerischen Mitteln fassen?

Tatjana Erpen

Ja, das wäre möglich gewesen. Während viele Künstler sich in lange Prozesse der Bildfindung begeben können, war meine Arbeitsweise schon immer selektiv. Vielleicht liegt das an meiner Erstausbildung als Fotografin. Eine Auswahl zu treffen war wesentlicher Teil der Arbeit - und mir fällt diese Vorgehensweise leichter.

Ich kann gut über den direkten Vergleich entscheiden, aber nicht über Arbeitsschritte, deren Folgen nicht absehbar sind - dann komme ich zu fest ins Zweifeln.

Die Fotografie ist das Festhalten von Lichtreflexionen - der Entscheid zur Materialisierung liegt also bei mir. Ich mag herkömmliche hochglänzende Oberflächen der Fotografie nicht in jedem Fall, weil mich Reflexionen auf der Oberfläche oft stören.

Siebdruck mittels Rasterung ist eine Möglichkeit zur Vergrößerung. Die Materialität des Siebdrucks schafft nochmals einen Filter zwischen Realität und Bild. Meiner Meinung nach werden die Objekte dadurch symbolhafter.

Und, Siebdrucken macht Spass, es ist eine Arbeit, die ich selbst ausführen kann. Ich gestalte damit ja nicht nur ein Bild, sondern auch meinen Alltag.

Auch eine Umsetzung als Video könnte ich mir vorstellen, damit habe ich früher auch gearbeitet. Aber ich will nicht tagelang am Computer sitzen. Auch präzise Zeichnung wäre ein spannendes Medium.

Patricia Jacomella

Die Exponate müssen vom Betrachter zwingenderweise als Bild und nicht als Objekt wahrgenommen werden, obwohl es sich um eine Installation handelt.

Eine Wandinstallation ermöglicht eine Gesamtansicht, welche den Betrachter überragen soll. Eine Fotografie oder eine Zeichnung könnten das nicht leisten.

Der Entscheid zu einer Wandinstallation war also bewusst gefällt und ich würde das Werk nicht anders darstellen wollen oder können.

Mit welchen Mitteln wird im Werk auch Ihre Persönlichkeit gespiegelt?

Tatjana Erpen

Jedes künstlerische Werk ist eine Umsetzung von persönlichen Interessen. Und jedes Werk ist das Resultat einer langen Reihe von Entscheidungen.

Privat bin ich ein Mensch, der ständig Transparenz und Klarheit fordert. In Bezug auf die Kunst mag ich aber den offenen Raum, der Platz zum Nachdenken schafft und Interpretationen zulässt.

Ich bin vorausschauend und könnte mir tendenziell auch geheime Lager anlegen, und **ich mag Kellerräume**. Aber deshalb sehe ich meine Persönlichkeit noch nicht in diesem Werk gespiegelt.

Ich glaube, wesentlich ist eher meine Sichtweise, die in diesem Werk umgesetzt wird.

Patricia Jacomella

Ich bin eine Frau und die Handarbeit ist eng mit Geschlechteridentität, weiblicher Sozialisation und Rollenerwartung verknüpft. Dieses stereo- und archetypische Bild von Frauen und Handarbeiten wird im 21. Jahrhundert in Frage gestellt und als subversiver und politischer Ausdruck ausgewählt. **Ich assoziiere mit den gestrickten Objekten Liebe, Freude, Entspannung** und eine persönliche Atmosphäre in der Gegenüberstellung von dem spekulativen Geld.

Die Zahl 358 zeigt, wie viele Konsumgüter ich in 10 Jahren gekauft habe. Es handelt sich um Einkäufe wie Kleidungsstücke und Accessoires, die in unserer Gesellschaft meist überflüssig sind. Für jeden Einkauf habe ich den Rand einer 1\$ Banknote umhäkelt und mit dem Kaufpreis versehen.

Also, ich habe ein Jeans für 49.90 gekauft, ein 1\$ Note umhäkelt und in der Galerie für CHF 49.90 als Kunstwerk verkauft. Somit kostete mein Kleid nur 1\$. Das bedeutet, dass ich gratis gearbeitet habe: ein Verweis auf schnell wechselnde, globale Modetrends, die heute nur dank ausbeuterischer Geschäftspraktiken internationaler Textilunternehmen möglich sind.

Wie vermitteln Sie die Bedeutung des Kunstwerks, wenn ein/e Betrachter/in Sie darauf anspricht? Welche Gefühlslage erzeugt das beim Betrachter und bei Ihnen?

Tatjana Erpen

Die Titel meiner Arbeiten erläutern die Sachlage der dargestellten Motive jeweils ganz direkt. Das ermöglicht den Betrachtern einen Zugang, die Bedeutung des Werks wird dadurch aber nicht definiert.

Der Vorgang des Fotografierens, Dokumentierens und Deutens ist ganz eng mit Geschichtsschreibung verknüpft. Ein Bild kann im Laufe der Zeit seine Bedeutung wechseln, denn die Bedeutung entsteht ja im Kontext mit dem Betrachtenden und seiner Zeit.

Wenn mich jemand auf dieses Werk anspricht, erkläre ich zuerst, unter welchen Umständen es entstanden ist, dann erzähle ich von meinen Interessen. Meist entsteht ein Gespräch.

Oft wirkten die Bilder auf die Betrachter im ersten Moment beklemmend, im Gespräch entwickelt sich dann mehr Leichtigkeit.

Weil mir der Kontext und die Entstehung meiner Bilder vertraut ist, hat mein Umgang mit ihnen etwas total selbstverständliches, während andere sich noch fragen, warum denn ausgerechnet dieses Motiv.

Sie befinden sich als Betrachter in einer ganz anderen Situation, und das gefällt mir.

Ich mag ungeklärte Fälle, und **mich fasziniert das Unheimliche**. Und ich lasse die Betrachter das Sichtbare nach dem Unsichtbaren befragen.

Patricia Jacomella

Mein zentrales Anliegen ist, dem Betrachter viel Freiheit zu lassen, manchmal ist das Unvermittelte wichtiger als die ganze Kunstwerk-Interpretation. Was ein Bild ist, was es aussagt, entscheidet sich im *Betrachter*. **Das Kunstwerk ist ein Angebot, das sich im Empfänger vollendet.**

Die Ausstellung entspricht für mich dem Ende einer Arbeitsphase: das Werk wird in die Gesellschaft „lanciert“ und ich finde es immer reizvoll zu sehen, wie das Publikum **mit der Arbeit reagiert**. In diesem Fall war der Blick des Beobachters nur auf das Preisschild gelenkt, das einzige Merkmal, an welchem man die Werke unterscheiden konnte.

Ich habe diese Reaktion als Voyeurismus empfunden, das heimliche beobachten meiner Person: wo kaufe ich meine Kleidung? Wieviel Geld gebe ich dafür aus? Welche Größe trage ich?

Andererseits war das Publikum über den Werk-Kaufpreis sehr interessiert, es wurde genau kalkuliert, welches Bild am billigsten ist und in der Folge sind nur die günstige Bilder verkauft worden.

Wie Bice Curiger sagt: „Die gute Ausstellung überrascht und fordert heraus, versetzt uns in Staunen und ist dafür verantwortlich, dass wir Konventionen neu überdenken.“

Das ist auch meine Hoffnung!

Spannend, wenn es um Ziele und Wirkungen von Kunstwerken geht, bleibt bis heute eine über 2000-jährige Idee von Aristoteles. Für ihn ist Kunst als „poiesis“ ein Handwerk, das in einem Werk mit einem Ziel endet. Letzteres ist die bis heute berühmt-berüchtigt unklar gebliebene Katharsis-Wirkung (Reinigungswirkung) einer Tragödie. Diese wird durch Mimesis (Nachahmung) erreicht:

Die Tragödie ist Nachahmung einer guten und in sich geschlossenen Handlung von bestimmter Grösse, anziehend geformter Sprache, wobei diese formenden Mittel den einzelnen Abschnitten je verschieden angewandt werden – Nachahmung von Handelnden und nicht durch Bericht, die Jammer und Schaudern hervorruft und hierdurch eine Reinigung von derartigen Erregungszuständen bewirkt.¹

Durch Mimesis werden also Jammer und Schauder hervorgerufen und „hierdurch“ (durch die Erregung von Emotionen) wird eine „Reinigung von derartigen Erregungszuständen bewirkt“. Jonathan Lear verwirft mit Blick auf diese Passagen, zwei zuerst sehr einleuchtende Interpretationen, erstens die Erziehungsthese (Kunst dient zur Erziehung von richtigen emotionalen Reaktionen) und zweitens die Reinigungsthese (der Mensch soll von Emotionen gereinigt werden). Letztere wird in einem ersten Schritt mit einer Stelle aus der Politik, in der es heisst, man müsse zwischen verschiedenen Melodie-Arten unterscheiden (nebenbei unterscheidet er dort gleich auch noch Erziehung und Katharsis), zurückgewiesen. Denn eine Katharsis wiederfährt allen Zuhörern, auch denen, die schon gut erzogen sind und ihren Emotionshaushalt im Griff haben.² Es kann sich, weil eben auch „Edle“ eine Katharsis erfahren, um keine pathologischen Zustände handeln. In einem weiteren Schritt analysiert Lear die Prozesskette der Katharsis. Wichtig ist, dass eine Katharsis durch eine Nachahmung, die Jammer und Schauder hervorruft, bewirkt wird. Die Katharsis ist also keine Emotionsausübung, sondern zusätzlich wird eine Katharsis erreicht. Wenn die Katharsis kein Lehrmittel ist, so muss man auch die Stelle, an der die Mimesis im Kontext des Lernens eingeführt wird, anders deuten. Denn wenn Katharsis mit Lernen gleichzusetzen wäre, hätte das die Freude an der Katharsis erklärt (da man bei allem Lernen Freude hat)³.

Allgemein scheinen zwei Ursachen die Dichtkunst hervorgebracht zu haben, und zwar naturgegebene Ursachen. Denn sowohl das Nachahmen selbst ist den Menschen angeboren . es zeigt sich von Kindheit an, und der Mensch unterscheidet sich dadurch von den übrigen Lebewesen, dass er in besonderem Masse zur Nachahmung befähigt ist und seine ersten Kenntnisse durch Nachahmung erwirbt - als auch die Freude, die jedermann an Nachahmungen hat. Als Beweis hierfür kann eine Erfahrungstatsache dienen. Denn von Dingen, die wir in der Wirklichkeit nur ungern erblicken, sehen wir mit Freude möglichst getreue Abbildungen, z.B. Darstellungen von äusserst unansehnlichen Tieren und von Leichen. Ursache hiervon ist folgendes: Das Lernen bereitet nicht nur den Philosophen grösstes Vergnügen, sondern in ähnlicher Weise auch den übrigen Menschen.⁴

¹ Aristoteles, *Poetik*, 19.

² Lear, „Katharsis“, 317.

³ Lear, „Katharsis“, 325.

⁴ Aristoteles, *Poetik*, 11.

Es bleibt also zu klären wie die Katharsis „pleasant“ sein kann. Sie kann nicht per se durch das Durchleben von Furcht & Mitleid (Jammer & Schauder) an sich kommen. In heutiger Zeit ist es ja durchaus plausibel, dass bspw. weinen an sich schon erlösend ist. Dieses Verständnis ist Aristoteles aber fremd gewesen.⁵

Wodurch wird also die Freude an der Kunst ausgelöst? Kunst ist ein Herstellungsprozess (Poiesis), und in der Tragödie besteht diese Poiesis in der Handlungszusammenfügung, durch welche Emotionen ausgelöst werden. Interessant ist hier das Wort „Pathos“. Es bedeutet einerseits die Handlung an sich (die schlimmen Geschehnisse) und gleichzeitig die dazu passende Emotion, das Leiden.⁶

Wir wollen nunmehr betrachten, welche Ereignisse als furchtbar und welche als bejammernswert erscheinen. Notwendigerweise gehen derartige Handlungen entweder unter einander Nahestehenden oder unter Feinden oder unter Personen vor sich, die keines von beidem sind. Wenn nun ein Feind einem Feinde etwas derartiges antut, dann ruft er keinerlei Jammer hervor, weder wenn er die Tat ausführt noch wenn er sie auszuführen beabsichtigt – abgesehen von dem schweren Leid als solchem (Pathos, Anmerkung von uns). Dasselbe gilt für Personen, die einander nicht nahestehen, ohne miteinander verfeindet zu sein. Sooft sich aber das schwere Leid innerhalb von Naheverhältnissen ereignet ...- nach diesen Fällen muss man Ausschau halten.⁷

Pathos ist also eine Zutat für eine gelungene Tragödie (hier sei kurz erwähnt, dass weitere Zutaten die Peripetie und die Wiedererkennung sind) und eine gelungene Tragödie ist eine, die Emotionen auslöst.⁸ Wenn die Handlung emotionsauslösend sein soll, dann muss ich ein Verständnis für die Situation haben. Die Einsicht, dass das Gleiche auch mir passieren kann⁹ (Wiedererkennung). Denn obwohl solche Geschehnisse und damit einhergehende Leiden unwahrscheinlich sind, bewirken sie dass, was Lear „pressure on our souls“¹⁰ nennt. Gefahren bedrücken uns. Natürlich können wir sie verdrängen, aber besser ist, sie in einem geschützten Rahmen zu erfahren. Eine emotionale Reaktion im richtigen Leben zu haben, ist ja gerade in der Antike falsch gewesen. Deshalb ist der Mimesis-Begriff so wichtig, es handelt sich um nichts Ernstes. Wir wissen, dass wir Zuschauer sind. Wir gehen nicht in den Schauspieler über, wir behalten unseren Blick auf die Geschehnisse als Mimesis. Wie oben erwähnt, ist Leiden bei Aristoteles genuines Leiden, es gibt keine Katharsis durch das Ausleben einer Emotion. Seine Sicht erlaubt keine positiv-befreienden Effekte durch z.B. das Weinen. Also muss der Katharsis-Effekt („relief“) aus einem anderen Bereich kommen. Und hier können wir jetzt endlich zum Thema zurückkommen. Denn was wir nach der antiken Vorstellung vor allem zu befürchten haben, ist Chaos und das Fehlen von Rationalität. In der Tragödie siegt der Held - trotz all den schrecklichen, nur sehr bedingt vermeidbaren Ereignissen - über das Chaos. Weder von den Handlungen noch den Reaktionen ist direkt etwas zu lernen, es handelt sich nicht um Training o.ä. und trotzdem hat das Ganze Auswirkungen auf die Wirklichkeit. Wir sehen, dass wir Fehler

⁵ Lear, „Katharsis“, 327.

⁶ Lear, „Katharsis“, 330.

⁷ Aristoteles, *Poetik*, 43.

⁸ Lear, „Katharsis“, 334.

⁹ Lear, „Katharsis“, 331.

¹⁰ Lear, „Katharsis“, 333.

machen dürfen und trotz schrecklichen Erlebnissen unsere Würde aufrechterhalten. Wir verbleiben wie Ödipus in Selbstverantwortung und haben kein Selbstmitleid. Wir können unser Menschsein verbessern. Niemand ist schuld an einer Niederlage, vielleicht nicht einmal der tragische Held. Trotz oder gerade wegen dieser Schuldlosigkeit, können wir uns selbst in die Verantwortung ziehen und positiv in die Welt blicken. Ganz nach dem Nietzsche-Motto aus der Götzen-Dämmerung: „Was mich nicht umbringt, macht mich stärker“. Wir können selbst dafür sorgen, dass es uns gut geht und wir wissen das bereits (es geht nicht um Erziehung und Lernen! Eher um eine Bekräftigung) auch wenn sich alle Götzen –vielleicht auch einmal der ständige Druck des Konsumierens – verabschieden. Wir können über den Kunst- und Welttatsachen stehen, angeregt gerade auch durch die Betrachtung dieser. Wir wenden uns nicht von allen Übeln der Welt ab, sondern formen sie schlicht um. Eine zentrale Rolle dabei muss gerade die enge Verbindung zwischen Emotion und Ratio spielen.

Literatur

Aristoteles. *Poetik*. Herausgegeben und übersetzt von M. Fuhrmann. Stuttgart: Reclam, 2014.

Lear, Jonathan. „Katharsis“. In *Essays on Aristotle's Poetics*, herausgegeben von Amélie Oksenberg Rorty, 315-340. Princeton: Princeton University Press, 1992.

„Kunst und Emotion“ und „Bela Lugosi's Dead“ Ein Interview mit Thomas Muff

Larissa Kühne, Sapida Salimi & Olivia Staubli

Kurzbiografie Thomas Muff

Thomas Muff wurde 1964 in Luzern geboren. Nachdem er seine Lehre als Tiefbauzeichner abgeschlossen hatte, trat er 1989 in die Hochschule für Gestaltung und Kunst in Luzern ein. Thomas Muff besuchte dort nach einem Jahr Vorkurs die Fachklasse für Bildende Kunst. 1992 schloss er erfolgreich ab und arbeitet seither als freischaffender Künstler in Kriens und Emmenbrücke, wo er sein Atelier hat. Thomas Muff war von 1999 bis 2005 Mitglied der Ausstellungskommission der visarte Zentralschweiz und von 2008 bis 2011 arbeitete er bei der Kunstplattform AKKU in Emmenbrücke mit. Nebst vielen Gruppenausstellungen, konnte man Thomas Muffs Werke in den letzten Jahren auch in diversen Einzelausstellungen in der Schweiz besichtigen. 2006 wurde er mit dem Atelier Cité internationale des Arts (Paris) ausgezeichnet und 2007 erhielt er den Förderpreis für Kunst und Kultur (Kriens).



Guten Tag Herr Muff. Vielen Dank, dass Sie sich Zeit für uns nehmen. Können Sie uns erzählen, wie Sie zur Kunst gekommen sind?

Ich bin 1964 in Luzern geboren. Von 1980 bis 1984 habe ich eine Lehre als Tiefbauzeichner gemacht. Jedoch habe ich damals schon gemerkt, dass dies nicht der richtige Weg für mich ist. Trotzdem habe ich die Lehre mit ach und krach fertig gemacht, um einen Abschluss zu haben. Ich habe immer gerne technisch gezeichnet, aber alles was mit dem Baugewerbe zu tun hatte, gefiel mir nicht.

1988 bin ich dann in die Schule für Gestaltung eingetreten. Zuerst absolvierte ich ein Jahr lang den Vorkurs, darauf folgten drei Jahre Fachklasse für freie Kunst. Meinen Abschluss machte ich 1992. Seither arbeite ich als freischaffender Künstler.

Können Sie von Ihrer Kunst leben oder haben Sie noch einen andern Job?

Es gelang mir einmal drei Jahre lang von meiner Kunst zu leben, aber länger wäre das nicht möglich gewesen. Deshalb hatte ich immer Nebenjobs. Schon seit 14 Jahren arbeite ich jetzt in einem Wohnheim in Emmen, wo ich in der Nacht Picketdienst mache. Dort leben psychisch kranke Frauen und Männer, die im Strafvollzug sind. Das gibt mir ein gewisses Grundeinkommen.

Sind Sie von Montag bis Freitag im Atelier?

Ja, in der Regel bin ich fünf Tage pro Woche im Atelier. Da mein Nebenjob in der Nacht ist, kann ich am Tag hier sein. Das Atelier ist für mich aber nicht nur Arbeitsort sondern auch eine Rückzugsmöglichkeit. Ich höre viel Musik und das Gute ist, hier kann ich das ungeniert auch laut tun und störe niemanden. Ich lese hier auch oder reflektiere.

Warum Kunst? Gibt es Ihrer Familie zum Beispiel noch andere Künstler?

Ich habe schon immer gezeichnet, auch als Kind. Alles was ich gesehen habe, zeichnete ich ab. Wie gesagt, während der Lehre habe ich entschlossen, dem zu folgen, was mich interessiert. Auch während der Kunstschule habe ich noch mit mir gehadert, ob ich nicht doch in Richtung Grafik gehen soll, damit ich später einen Brotjob habe. Schlussendlich habe ich mich aber für die freie Kunst entschieden, mit dem Risiko, dass ich es schwieriger habe.

Woher nehmen Sie die Inspiration für Ihre Bilder?

Es entsteht alles in einem Prozess während des „Machens“. Vieles entsteht mit den ersten Spuren, die ich lege. Manchmal entscheidet sich schon viel bei der Grundierung, dort kommt ja bereits Farbe aufs Bild.

Meine Arbeiten sind immer in zwei verschiedene Teile getrennt. Ich beginne immer mit einer sehr freien Malerei, wo ich nicht weiss, wohin sie führt. Diese Malerei ist sehr abstrakt. In diesem Prozess verwerfe ich auch vieles wieder, wasche es aus oder kratze es ab. Diesen Prozess stoppe ich dann irgendwann aus einem Gefühl heraus, wo ich mir sage, so will ich es stehen lassen, obwohl gleichzeitig klar ist, dass das Bild so nicht fertig ist.

Dann kommt der zweite Prozess, indem ich nach Bildern suche. Dies können Fotografien aus Zeitungen oder aus dem Internet oder auch Fotos aus meinem Archiv sein.

Diese Fotografien überlagere ich dann und setze sie der freien Malerei entgegen. Manchmal ist es ein bewusster Bruch zwischen Malerei und Fotografie, es kann aber auch ein Dialog zwischen den Beiden entstehen, das ist immer etwas unterschiedlich.

Wenn ich ein passendes Bild gefunden habe, projiziere ich das zuerst mit dem Beamer auf das Bild und schaue, ob es funktioniert. Ich bearbeite die Bilder dann auf dem Computer, reduziere sie auf starke Kontraste, damit ich sie für die Projektion verwenden kann.

Wenn es nicht funktioniert, kann es gut sein, dass ich das Motiv wieder vom Bild nehme. Es kann vorkommen, dass die Projektion und das Malen nicht übereinstimmen. Ich verändere aber in diesem Status nichts mehr an der Malerei (am freien Teil), sondern das Motiv muss dann weg. Und dann beginnt dieser Prozess wieder von vorne. Ich suche wieder ein neues Bild, eine neue Fotografie.

Beeinflusst Sie ihre Stimmung beim Malen?

Es gibt Farben, die mich immer eine Zeit lang beschäftigen, aber so genau weiss ich auch nicht, warum es genau diese Farben sind, welche mich begleiten. Ich arbeite auch sehr viel mit Resten, das heisst, ich mische alte Farben mit neuen zusammen, was dann so einen Brauntönen oder Grautönen ergibt. Dieses Unreine mag ich sehr. Diese Farbpalette begleitet mich im Moment.

Ist die Farbauswahl von ihren Emotionen und Gefühlen geleitet?

Wie gesagt, ich schaue oft, was für Farben ich noch habe und beginne dann mit diesen. Es kann auch vorkommen, dass ich mit Schwarz und nicht mit Weiss grundiere und schaue, wohin mich das führt wenn der Start Schwarz ist. Normalerweise grundiert man ja mit Weiss.

Vieles hat auch mit der Lust und dem bestimmten Tag zu tun und meistens kommt es aus dem Bauch heraus, es steht also kein Konzept dahinter, mit welcher Farbe ich beginne. Wie gesagt ich arbeite gerne mit Resten.

Ihre Bilder haben alle einen Titel. Geben Sie die Titel am Schluss oder bereits während dem Malen? Sind Ihnen die Titel Ihrer Bilder wichtig? Wollen Sie mit dem Titel den Betrachter in eine Richtung leiten?

Die Titel sind nicht sehr wichtig. Lange Zeit habe ich den Bildern gar keine Titel gegeben. Angefangen hat es dann, als ich sie im Computer für mich archiviert habe, damit ich sie wiederfinde. Inzwischen sind die Titel selbstverständlich geworden.

Die Titel setze ich erst am Schluss. Bei manchen Bildern geht das ganz einfach, denn sie richten sich nach dem Motiv (der Fotografie), also wenn es zum Beispiel Sils Maria zeigt, dann heisst es auch „Sils Maria“. Das heisst, es ist ortsgebunden.

Manchmal weiss ich aber nicht mehr, woher ich das Foto habe und dann warte ich, bis mir ein passender Titel in den Sinn kommt. Oft passiert das, wenn ich Musik höre. Zum Beispiel das Bild, dass ihr ausgesucht habt, der Titel „Bela Lugosi's Dead“ ist ein Musikstück von einer Postrockband (Bauhaus) aus den 80er Jahren, welche einer meiner Lieblingsbands ist. Der Titel passte, weil auf dem Bild Fledermäuse zu sehen sind und Bela Lugosi war der erste Dracula Darsteller der alten Schwarz-weiss Filme. Das Musikstück dazu schätze ich sehr.

Hören Sie auch Musik während dem Malen?

Immer. Es geht fast nicht ohne.

Egal was für eine Musikrichtung?

Ich höre beim Malen keine Songs. Es sind Sounds, im Bereich Elektronik oder Mischgenres. Damit kann ich eintauchen in meine Arbeit. Die Musik ist für mich wie ein Arbeitsinstrument. Aber das heisst nicht, dass ich ohne Musik nicht arbeiten könnte.

Dann werden also Ihre Gefühle durch die Musik geleitet und inspiriert?

Die Musik hat bestimmt einen Einfluss. Ich selbst habe diesen Einfluss aber nie fassen können. Es gibt Menschen, die wissen, was ich für Musik höre und sie können die Musik nicht mit meinen Bildern verbinden.

Aber meine Vorliebe zur Arbeit mit der Musik haben schon etwas miteinander zu tun. In der Musik mag ich es auch gerne, wenn sich Musikstile vereinigen, so Sachen die eigentlich nicht zusammen gehören. Bei meinen Bildern hat es ja auch diese zwei Elemente, die eigentlich auch nicht zusammen gehören. Einerseits das ganz genaue von dem projizierten Teil und im Gegensatz dazu das völlig Freie. Und genau diese Brüche in der Arbeit mit meinen Bildern und auch in der Musik, das interessiert mich. Von dem her, hat das schon einen Einfluss.

Wissen Sie noch wie „Bela Lugosi's Dead“ entstanden ist? Oder was Sie damit verbinden? Drückt es bestimmte Emotionen aus?

Ja, das Bild ist von 2013. Es hat eine sehr wilde Malerei darauf, also so Pinselschläge und ist sehr bewegt. Ich kann mich erinnern, dass es ein Bild war, welches nicht locker gegangen ist. Es hat einen wilden Abschluss im freien Teil (erster Teil) gefunden. Da es in diesem Teil viel Bewegung hat, habe ich ein Motiv gesucht, welches auch sehr lebhaft ist. Das Bild mit den Fledermäusen, die so wild flattern ist mir dann irgendwann zugeflogen und ich wusste, dies würde passen. Wenn man die Fledermäuse nicht gerade sieht, sehen sie aus, wie Farbspritzer oder wie Löcher in dem Hintergrund, da es die gleiche Farbe ist, wie unter den Pinselschlägen. Das hat mir gefallen, dass es nicht nur drauf gemalt ist, sondern noch tiefer geht und sich verbindet. Aber ausschlaggebend war schon die Bewegung im Bild.

Wir haben im Seminar einen Text von Tolstoi gelesen, indem er die These vertritt, dass Kunst den Betrachter emotional anstecken soll, dass Kunst umso besser ist, je mehr sie anstecken kann. Vertreten Sie diese Meinung auch? Oder was muss Kunst Ihrer Meinung nach machen?

Im besten Fall berührt sie die Menschen. Das ist das Schönste, was einem als Künstler passieren kann. Die Kunst soll Emotionen auslösen, ob gute oder schlechte. Wenn jemand etwas kalt lässt oder etwas übersieht, einfach schnell anschaut und dann weiter geht, dann hat es ihn nicht berührt. Das bedeutet nicht, dass es kein Kunstwerk ist oder schlechte Kunst ist, sondern man fühlt sich nicht angezogen, es ist natürlich sehr subjektiv, was einen berührt. Aber es ist mir schon ein Anliegen, dass ich irgendetwas beim Betrachter auslösen kann.

Sie haben nicht den Anspruch, dass der Betrachter im Bild das gleiche sieht wie Sie?

Nein, gar nicht. (Kopfschütteln). Denn da würde ich anders arbeiten. Meine Bilder lassen auch verschiedene Interpretationen zu, also verschiedene Sichtweisen zum Teil.

Ihre Bildtitel sind da nicht so eng, so dass das Eine auf das Andere hinweist.

Nein, nein. Nur wenn eine Malerei an eine Ortschaft erinnert oder nach einem Berg benannt ist, dann schon. Bei der freien Malerei haben die Leute eher das Gefühl, wenn Sie ein Bild sehen: „Ah er wurde von diesen Orten da inspiriert“. Aber es ist lediglich das Fotofragment, welches dem Bild den Namen gibt. Es gibt Titel, welche an den Ort gebunden sind und andere, die sind völlig aus der Fantasie entstanden. Aber das finde ich schön, wenn man in die Irre geleitet wird und wenn man das Ganze in Frage stellt.

Es ist auch spannender, wenn man als Betrachter nicht alles präsentiert bekommt.

Das habe ich auch gerne. Ich mag es, wenn es Mehrdeutig ist. Bilder die ich anschau und sofort weiss, was los ist und keinen zweiten Blick brauche ums sie zu verstehen, finde ich langweilig. Das heisst nicht, dass dies keine Kunst ist, denn es gibt verschiedene Aspekte in der Kunst, aber für mich persönlich, ist solche Kunst nicht interessant. Ich schätze es, wenn ich immer wieder gefordert werde oder mich etwas vielleicht sogar ärgert, denn erst so bleibt ein Kunstwerk doch irgendwie im Gedächtnis. Aus irgendeinem Grund ärgert es mich ja, ansonsten würde ich es wieder vergessen.

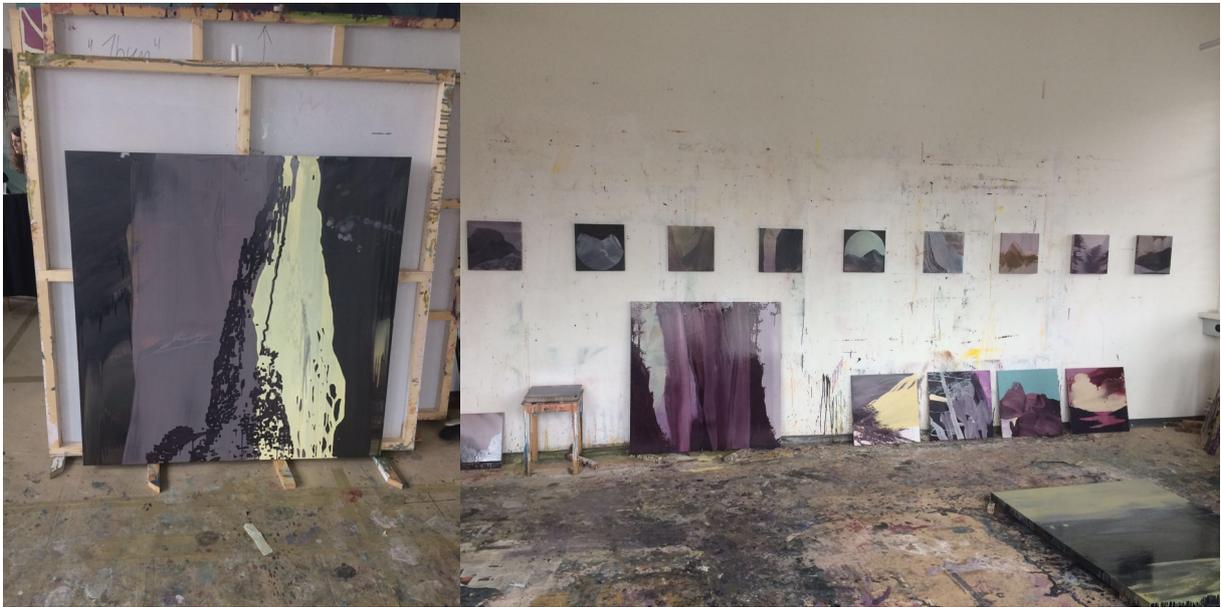
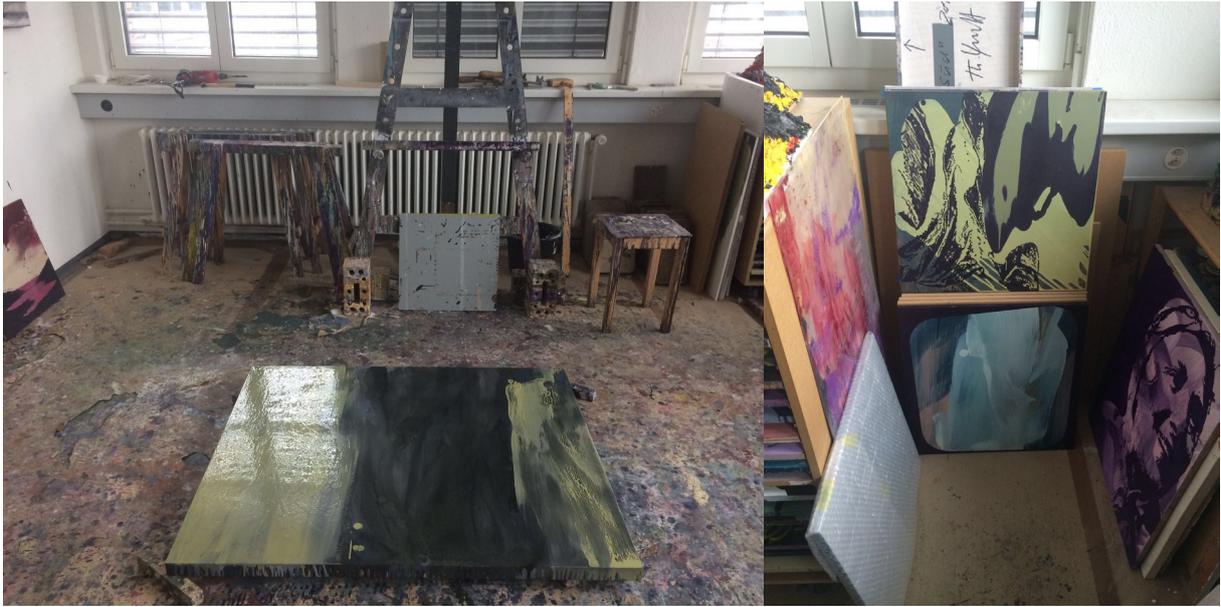
Ist Schönheit in der Kunst wichtig für Sie?

Mir ist es nicht wichtig, dass es schön ist. Ich bin eher einer, der selbst dagegen malt. Ich finde eher im „Geschmier“, die spannenden Sachen, als in etwas, was farbig wunderbar ist. Es muss für mich interessant sein, nicht unbedingt schön. Es muss mich irgendetwas berühren.

Interview, vom 18.04.2016

Impressionen aus dem Atelier Thomas Muffs





Kunst und Emotion

Ein Interview mit Achim Schroetler

Gregor Bühlmann & Lisa Savenberg

Kurzbiographie Achim Schroeteler

Achim Schroeteler wurde am 18. März 1960 in Mönchengladbach in Nordrhein-Westfalen, Deutschland geboren. Er lebt seit 1989 in der Schweiz, derzeit in Luzern, ist verheiratet und Vater von zwei Söhnen. Nach dem berufsbegleitenden Vorkurs an der Hochschule für Gestaltung und Kunst in Zürich (1999-2001) hat er die Studiengänge Bildende Kunst (2002-2005) sowie Ästhetische Erziehung (2005-2007) an der HGK in Luzern, der jetzigen Hochschule für Design und Kunst, mit Diplom abgeschlossen. Seit 2008 unterrichtet Achim Schroeteler im Fach Bildnerisches und Technisches Gestalten am Theresianum in Brunnen. In den letzten zwei Jahren stellte er unter anderem in Zofingen, Minusio, Lausanne, Bad Ragaz, Luzern und Brunnen aus – seine Werke umfassen Zeichnungen, Malerei, Installationen und Dreidimensionale Kunst.

Wann und warum bist du künstlerisch tätig geworden?

Das ist eine schwierige Frage, weil ich gar nicht genau weiss, was ihr unter „künstlerisch“ versteht. Aber wenn wir die Frage so nehmen, wie sie da steht, muss ich sagen relativ spät, also mit 27 oder 28 Jahren. Und warum? Das war diese Freude daran, etwas Neues zu machen, etwas, das mich beschäftigt. Ein Bild oder eine Figur, die ich mir vorstelle, in die Welt zu stellen – auch wenn das etwas pathetisch klingt. Das gilt zumindest für das bildnerische Tun, ob das jetzt künstlerisch ist oder nicht...

Inwiefern empfindest du den Begriff „künstlerisch“ denn als problematisch?

Kunst ist ja ein grosser Überbegriff. Wenn ich erzähle, dass ich künstlerisch tätig bin, meinen manche, das sei ein Hobby, weil ich damit nicht mein Geld verdiene. Wenn ich etwas mache und dann sage, das sei jetzt künstlerisch, hieve ich es auf ein extremes Niveau. Ich meine damit einfach meine Art mich auszudrücken – wie ihr, wenn ihr einen Satz schreibt oder ein Lied singt. Ich versuche dann, ein Bild zu malen oder ein paar Striche zu machen, oder was ins Holz zu hauen. „Künstlerisch“ gibt dem Ganzen einen Wert, der ihm vielleicht gar nicht gerecht wird – oder zumindest nicht am Anfang, vielleicht irgendwann einmal.

Welche Kunstformen machst du und weshalb gerade diese?

Ich bin auf vier Feldern tätig: der Zeichnung, der Malerei, dem Dreidimensionalen (also die Figur) und dem Installativen. Früher dachte ich immer, man müsse sich fokussieren auf eine Sache; aber das denke ich mittlerweile nicht mehr. Jedes Feld hat etwas mit dem anderen zu – weil das bin ja immer ich. Insbesondere den Übergang von einem Feld zu einem anderen finde ich mittlerweile extrem befruchtend. Wenn ich von der Zeichnung beispielsweise ins Dreidimensionale gehe, habe ich irgendwie einen anderen Blick für das. Der Wechsel schärft den Blick, das habe ich so erfahren.

Wie sieht ein künstlerischer Entstehungsprozess bei dir aus?

Wenn wir uns zum Beispiel auf das Feld der Installationen beziehen, kann ich das gut anhand einer Modell-Eingabe für eine Ausstellung in Lausanne erklären. Als erstes hatte ich eine Idee, nämlich „Die Kritik des digitalen Deliriums“ – ein extrem hochtrabender Titel, den ich selbst noch gar nicht überschaue. Es ist wie so eine kleine Bombe, die da vor sich hin tickt. Und dann habe ich zu diesem Thema Zeichnungen gemacht und ein Modell gebaut. Ich habe mir aber gleichzeitig theoretisch überlegt: Was heisst das überhaupt, das „digitale Delirium“? Und wieso Kritik? Dazu hab ich mich dann mit zwei, drei philosophischen Schriften befasst, das macht mir eben sehr viel Spass. Das gehört bei mir immer dazu, dass die Gedanken von andern mich dazu anleiten, etwas zu gestalten. Der Hauptphilosoph war Han, der in Berlin unterrichtet und ein ganz vehementer Kritiker dieses digitalen Zeitalters ist. Das hat mich sehr angesprochen; ich wurde bei ihm ziemlich fündig. Ich bin aber auch jetzt noch dabei – obwohl ich das Modell bereits eingegeben habe – diesen Titel und was ich damit meine zu präzisieren. Letztendlich versuche ich dann, die Idee umzusetzen in einer grossen Figur, also installativ. Das Ganze wird etwa vier bis fünf Meter hoch, sodass ich auch besser auf den Raum eingehen kann. Der Prozess läuft also meistens (zumindest bei Installationen) so ab, dass zuerst eine Idee da ist, die ich gestalten möchte, und ich dann mit Zeichnungen, einem Modell und intellektuellen Denkanstössen weiterarbeite.

In der Kunstphilosophie gibt es Ansätze, welche Form und Inhalt eines Kunstwerkes unterscheiden. Wie stehst du zu dieser Aussage? Inwiefern spielen die beiden Aspekte eine Rolle während deines Schaffungsprozesses?

Aus meiner Sicht ist das Unsinn; ich kann nicht Form und Inhalt trennen. Wenn wir bei diesem Beispiel von vorher bleiben, ist das Digitale beispielsweise immer glatt. Aber die Installation die ich baue, ist sicher nicht glatt, das ist alles gebrauchtes Holz, das Splitter und Spuren von früheren Verschraubungen aufweist, das teilweise auch angebrochen ist – ein Material, in dem gelebt wurde. Material, Form und Inhalt – die kann man nicht auseinandernehmen, das wäre komisch.

Andererseits lässt sich mit dem Gegensatz von Form und Inhalt spielen, so dass es „sich beisst“. Ich habe zum Beispiel eine Figurengruppe gemacht. Das sind Menschen, die sind erkennbar, aber sie sind ziemlich zerfurcht. Wenn die Menschengestalt so zerhackt wird, hat das für mich auch wieder eine Aussage. Dann ist die Form teilweise noch erkennbar, wird aber an gewissen Stellen gebrochen, und das stört, die Form wird dann ins Gegenteil verändert.

Gehst du dann auch nicht vom einen aus und gehst dann ins andere über?

Doch, das passiert schon. Beispielsweise beim Ton: Da kann es vorkommen, dass ich etwas forme, und die Form inspiriert mich dann für Weiteres. Formen können dann schon letztendlich das Bild oder das Objekt in eine Richtung bringen, die ich vorher noch gar nicht kannte.

Welche Rolle spielen deine eigenen Emotionen während der Erschaffung eines Kunstwerkes?

Das ist immer wieder verschieden. Ich habe zum Beispiel kürzlich Filme über 40 Jahre Tschernobyl gesehen – das hat mich so aufgeregt, dass ich dann Zeichnungen darüber gemacht habe. Im Film wurde ein Bild gezeigt, wo die Bauern, die ihre Kühe zuvor angebunden hatten,

alle evakuiert wurden. 40 Tage später waren die Kühe tot. Und die lagen da einfach auf dem Boden, die Beine von sich gestreckt. Das war ein Bild, das ich noch nie so gesehen habe. Kühe stehen auf der Wiese, oder liegen, oder sitzen. Mit der Wut eigentlich... ja, es war schon eine Art von Wut, habe ich dann gezeichnet. Nur ich weiss, dass bei diesen Zeichnungen extreme Aggression dabei war. Das klingt jetzt ein bisschen banal – aber das war so, dass oft auch ein Bleistift brach, oder das Zeichenpapier durchgerissen wurde. Ungewollt. Das ist dann nach 10 bis 15 Minuten vorbei, dann kann ich wieder ruhig weiter machen.

Würdest du sagen, dass eine emotionale Bindung zwischen dir und diesen Zeichnungen aufgebaut wird, oder generell zu deinen Kunstwerken?

Auf alle Fälle. Doch diese intensive Beziehung bedingt noch lange nicht, dass das Bild oder Werk mir dann gefällt. Es gingen auch viele der erwähnten Zeichnung in den Müll, aber zwei blieben. Und ich habe eine gute Verbindung zu diesen.

Beabsichtigst du, mit deiner Kunst ganz bestimmte Emotionen beim Publikum auszulösen oder lässt du dies bewusst offen?

Ich denke, dazu sind meine Bilder zu wenig figürlich, so dass die Leute nie dasselbe darin sehen wie ich. Ich freue mich einfach, wenn sich die Leute angesprochen fühlen. Das ist genial. Und das kann man ja nicht planen, das ist das schönste eigentlich. Das ist wie so ein Motor, der mich dranbleiben lässt; eine Form der Anerkennung. Ohne Anerkennung, glaube ich, kann niemand für längere Zeit arbeiten. Aber ich mache nicht etwas, weil ich weiss, das kommt dann an.

Wie werden die Emotionen in Form von Reaktionen des Publikums für dich sichtbar? Stimmen diese im Normalfall mit deinen Erwartungen überein?

Also es gibt mehrere Ebenen. Der Verkauf zum Beispiel, wenn jemand Geld dafür hergibt, dann ist das in unseren Breitengraden mal eine Anerkennung. Oft ist aber auch einfach so, dass jemand sagt „Das gefällt mir!“, „Finde ich super!“ oder „Wow!“. Aber auch das andere: „So was hässliches, habe ich ja noch nie gesehen!“ Da war ich zufällig daneben und fand das dann sehr spannend mit diesen Menschen zu reden. Es muss also nicht Lob sein; eine Reaktion ist genial in welcher Form auch immer. Aber zu 80 Prozent meiner Werke bekomme ich gar nichts mit.

Bei Kunst im öffentlichen Raum ist es häufig so, dass unsere rationalen Denkmuster automatisch versuchen, das Werk zu interpretieren. Oftmals scheitern wir daran, weshalb ein Gefühl der Irritation zurückbleibt. Inwiefern gehört diese Emotion für dich zur Kunst und wie wichtig ist sie für deine Werke?

Merke ich bei mir jetzt nicht so, dass ich etwas mache, um jemanden zu irritieren damit. Ich versuche eigentlich ehrlich das zu machen, was ich vertreten kann und wenn das irritiert, dann ist das einfach so. Ich habe früher so Bruchstücke aus Beton an die Wand gehängt und ich habe mich gewundert, dass die Leute das gut fanden. Da hab ich gedacht, die würden meinen, das sei hier eine Baustelle, aber ich arbeite nicht auf Irritation hin. Mir hat es einfach gefallen. Wenn, dann ist es ein Beiprodukt. Ich selbst finde es dann dennoch nicht irritierend. Mich irritiert etwas, wenn ich an einer Figur arbeite und die für mich einfach noch nicht stimmt. Das ist dann das Mühselige. Dass mich so ein Werk irritiert, erlebe ich tagtäglich, aber dass ich auf die

Reaktion der Leute hin arbeite, das mache ich nie. Also, ich will nicht provozieren, aber es gibt natürlich Leute, die das machen.

Die Titel scheinen essenzielle Bestandteile der Kunstwerke zu sein. Was ist ihre Funktion? Inwiefern tragen sie auch zur Irritation bei?

Das finde ich eine gute Frage. Der Titel kann ja einiges machen: Er kann versuchen, die Sache verständlicher zu machen; er kann zu einer vollkommenen Irritation führen, wenn der Titel etwas ganz anderes sagt, als da gesehen werden könnte; und der Titel im plattesten Falle sagt, was da ist. Das ist dann total langweilig. Ich finde Titelgebung extrem wichtig. Es muss einen geben. „Ohne Titel“ finde ich ein Armutszeugnis. Es gibt Titel, die ich setze, nicht damit ich verwirre, aber mir ist klar, dass das vielleicht verwirrt. Ein Titel heisst „Frühstück mit einem Gedanken“ und das ist nicht unbedingt sehr sichtlich. Diese Kombination finde ich spannend. Da spiele ich so ein bisschen mit einem gewissen Humor. Kunst muss auch für mich etwas zum Lachen sein. Titel sind schön, wenn sie zu einem leichten Grinsen anregen.

Lässt sich das Gefühl der Irritation überhaupt abschliessend beschreiben oder schränken solche klare Kategorien von Emotionen den künstlerischen Spiel- und Interpretationsraum ein?

Die Anwendung solcher Kategorien wäre absolut unkünstlerisch, finde ich. Das ist eine plakative Kunst oder eigentlich eine Propagandakunst. Da passiert ja das genau, dass man Helden zeigen will, die mit Kraft und so weiter voranschreiten. Das hat für mich mit Kunst überhaupt nichts zu tun und ich weiss auch nicht, ob das funktioniert.

Im Seminar diskutierten wir die normative These, dass ein Kunstwerk umso „besser“ ist, je stärker es emotional anzustecken vermag. Würdest du die These unterstützen – z.B. je irritierender desto besser – oder siehst du es ganz anders?

Ich denke, wenn man mit seinen Kunstwerken viele Leute anspricht, dann kann man davon leben und für einen selbst ist das ein gewisser Erfolg. Aber ob die Anerkennung, der Erfolg, etwas aussagt über den Wert des Kunstwerkes, würde ich bezweifeln. Es kann der grösste Schrott publikumswirksam verkauft werden, aber für mich ist das dann nicht unbedingt gut.

Welches Ziel soll Kunst im Allgemeinen verfolgen?

Ich glaube, dass Kunst ein höheres Ziel verfolgt und es über das Ziel hinausgeht „nur“ seine Innenwelten zu visualisieren. Ich glaube Kunst, kann schon mehr, muss mehr wollen. Am besten ist, wenn über Kunst die Leute ins Gespräch kommen, dass man sich bewusst wird über manche Dinge. Dass andere Bewusstseinswelten auftauchen durch Kunstwerke wäre zu wünschen. Ich denke, wenn man die Welt verändern möchte, sollte man aber etwas anderes machen als Kunst. Man kann vielleicht mit seinen Kunstwerken Geld verdienen und das dann spenden, aber ich glaube politische Veränderung mit Kunst ist schwierig. Ich glaube dennoch, dass man etwas verändern kann. Es ist dann einfach ein kleiner Bereich: Wenn sich ein Mensch an einem Bild freut, dann verändert sich dieser im Besten Falle etwas. Ich kann mir auch vorstellen, dass beispielsweise die performative Kunst, manchmal mit provozierendem Charakter, wenigstens das Gespräch anregt.

Impressionen aus dem Atelier Achim Schroetlers



Kunst und Notwendigkeit

Ein Gespräch mit Rainer Maria Rilke und Stefan Rogger

Ruben Kammermann & Leander Leuenberger

Kurzbiographie Stefan Rogger

Geboren am 23. März 1961 in Sarnen Obwalden

Von 1974 bis 1981 Kollegium Sarnen, Abschluss mit Matura

Anschliessend grössere Reise nach Südamerika

Von 1982 bis 1985 Universität Zürich, Studien in Kunstgeschichte, Psychologie und Pädagogik

Kursbesuche an Kunstgewerbeschule Zürich. Viele Reisen.

Von 1986 bis 1989 Kunstausbildung an der Tagesschule für Farbe und Form in Zürich

1990 Rückkehr von Zürich nach Sarnen

1991 Heirat.

Seit 1990 zahlreiche Ausstellungen im In- und Ausland, Kunstprojekte, Preise, Werkankäufe durch öffentliche und private Sammlungen, Kunst am Bau.

Kuntheft des Kanton Obwalden 2011

Beginn in den Jugendjahren mit Zeichnungen aus dem Unterbewusstsein.

Während dem kunstgeschichtlichen Studium spezielles Interesse an Hieronymus Bosch, Art brut und für die Kunst der Naturvölker. Das Schwergewicht der künstlerischen Aussage liegt von Anfang an auf dem Authentischen und dem Genuinen: Fantastisch-expressive Figurationen.

Diverse Kursbesuche an der Kunstgewerbeschule Zürich begleiten den Unibesuch.

An der Tageskunstschule F + F vertiefte Auseinandersetzung mit den eigenen künstlerischen Ausdrucksmöglichkeiten. Aufbruch der Farbe, wilde Ästhetik, Tragikomik eines umfassenden Welttheaters, reiche Ideenwelt, Visionen, Traumgebilde.

Grosse Land-Art Figuren, sowie kleine skurrile Objekte aus diversen Materialien (Figurenkabinett) führen die Visionen zusätzlich über in den Raum.

Wir haben uns im Seminar schrittweise verschiedenen Kunsttheorien genähert. Von Platon und Aristoteles über Tolstoi, Clive Bell bis Collingwood. Diesen Versuchen, sich rational und allgemeinverständlich einem bestimmten Kunstbegriff bzw. einer Kunstemotion zu nähern, möchten wir gerne eine „Theorie“ entgegenstellen, einen Auszug aus Rilkes Epistolographie, die sich mehr mit der Emotion des Kunstschaffenden und dessen Prozess auseinandersetzt. Rilke versucht den Prozess des Kunstschaffens künstlerisch in einem wunderschönen Briefwechsel mit einem jungen Dichter auszuformulieren. Sein Feingefühl und die unendliche Vorsicht, mit der er diesen jungen, heranwachsenden Menschen beschwört, lassen sich ohne Probleme auch auf andere Medien als „nur“ die der Dichtung, anwenden. Rilke erkennt sich gewissermassen in diesem jungen Menschen wieder, nur ist er weitaus erfahrener, geübter und bewusster. Rilke schafft es in diesem Text die Transformation einer künstlerischen Emotion in ein konkretes Kunstwerk zu vollziehen. Wir haben uns gefragt: Wie wirkt dieser Text auf Künstler heute? Können sie sich in den von Rilke beschriebenen Situationen wiedererkennen? Und sind die

(relativ hohen) Erwartungen, die Rilke den jeweils Schaffenden auferlegt, nicht etwa zu hoch oder gar unrealistisch?

Rilkes Definition von Kunst setzt am Künstler an und stellt an ihn und den Prozess des Kunstschaffens bestimmte Bedingungen. Insofern spielen der Zuschauer und die Wirkung der Kunst auf ihn eine stark untergeordnete Rolle, da allein der Prozess des Schaffens und der Selbstreflexion darüber entscheidet, ob gerade ein „wahres“ Kunstwerk geschaffen worden ist. Rilke legt die Deutungshoheit über jedes Kunstwerk ausschliesslich dem Schaffenden in die Hände. Ähnlich wie Freud über die Traumanalyse theoretisiert, kann einzig der Träumende die Symbole und Bedeutungen des von ihm Erträumten entschlüsseln. Niemand von aussen kann kommen und behaupten, er wisse besser als der Künstler selbst, was jener gerade aufs Papier gebracht hat. Folglich und in letzter Konsequenz kann also nur der Künstler selbst ein letztgültiges Urteil zu seinem Werk von sich geben, denn er ist der Einzige, der sich im Prozess seines Schaffens langsam jener Emotion nähert, die ihn überhaupt erst zum Schaffen bewogen hat. Diese Konzeptualisierung des künstlerischen Schaffensprozesses schafft jegliche intersubjektiv nachvollziehbare Aussenperspektive ab. Bei Rilke ist keinesfalls alles Kunst („anything goes“), sondern er stellt den Künstler vor extreme harte Proben, von denen die Unsagbarkeit gewisser Dinge und die zu guter Letzt radikale Einsamkeit mit der Beurteilung seines Werkes in den Briefauszügen nur angedeutet werden.

„Alles ist austragen und dann gebären.“

„Ich lerne es täglich, lerne es unter Schmerzen, denen ich dankbar bin: *Geduld* ist alles!“

Wir haben in Zusammenarbeit mit Stefan Rogger die (für uns) bedeutenden Stellen Rilkes diskutiert und möchten dieser Gegenüberstellung unsere eigenen Gedanken und Schlussfolgerungen hinzufügen. Damit soll dem theoretischen Stoff unseres Seminars eine praktische Ergänzung verliehen werden, in der wir Studenten uns auch ein Bild darüber verschaffen können, wie ein Künstler aus der Zentralschweiz diese theoretischen Konzepte in sein Schaffen miteinbezieht.

Gegenüberstellung: Rainer Maria Rilke – Stefan Rogger

Rilke: Ich kann nicht auf die Art Ihrer Verse eingehen; denn mir liegt jede kritische Absicht zu fern. Mit nichts kann man ein Kunstwerk so wenig berühren als mit kritischen Worten: es kommt dabei immer auf mehr oder minder glückliche Missverständnisse heraus. Die Dinge sind alle nicht so faßbar und sagbar, als man uns meistens glauben machen möchte; die meisten Ereignisse sind unsagbar, vollziehen sich in einem Raume, den nie ein Wort betreten hat, und unsagbarer als alle sind die Kunst-Werke, geheimnisvolle Existenzen, deren Leben neben dem unseren, das vergeht, dauert.

Stefan Rogger: Am Anfang schreibt Rilke, dass kritische Worte der Sache der Kunst nicht gerecht werden können, da es um ‚Unsagbares‘ geht. Hier in diesem Sinn auf die bildnerische Kunst bezogen, kann man das Wort von Paul Klee anfügen: „Kunst macht sichtbar.“ Es geht in diesem Sinne auch um ‚Unsichtbares‘. Da wird es für kritische Worte noch schwieriger.

Aus meiner Sicht aufgrund meines Schaffens kann ich bestätigen, dass das Gefühlte, das Unsichtbare, vom Künstler in eine sinnliche Wahrnehmung symbolisch oder gleichnishaft übersetzt werden muss.

Es geht immer um das Verborgene, das eben nur auf individuelle Art und Weise aus einem tiefen Erleben des spezifischen Künstlers in seiner Sprache übersetzt werden kann.

Kommentar: In diesem Abschnitt behandelt Rilke die Problematik der Mitteilbarkeit von Gefühlen, Emotionen. Wenn er behauptet, die Dinge seien nicht fassbar, spielt er auf die Inkommensurabilität verschiedener „Räume“ an: Es ist nicht möglich alle Qualitäten eines Dinges zu kodieren und anschliessend in einer anderen Sprache, bzw. einem andern Medium ohne Informationsverlust wiederzugeben. Eine Emotion kann beispielsweise vom Verstand nicht klar erfasst werden ohne dass gewisse Qualitäten verlorengehen. So sagt Rilke, dass die meisten Ereignisse unsagbar sind. Sie sind schlichtweg nicht mitteilbar, da sie sich der Realität des Verstandes entziehen. Genauso ist es auch mit den Emotionen beschaffen: Die Emotionen werden vom Subjekt empfunden. Jene identisch mit der Empfindung auszudrücken, scheint ein Ding der Unmöglichkeit zu sein, da die Qualitäten der Emotion unmöglich mit Worten ausgedrückt werden kann. Die „geheimnisvollen Existenzen“ Rilkes bezeichnen so auch die Emotionen, wie sie in uns existieren und empfunden werden, aber unmöglich in dieser Form sagbar gemacht werden können. Stefan Rogger fügt der Ausführung Rilkes an, dass es in der Kunst auch um Unsichtbares geht. Genau hier wird der Qualitätsunterschied offenbar. Unsichtbares kann nicht durch Sichtbares kritisiert werden. Rogger benützt in diesem Sinne auch die Metaphorik der Übersetzung. Das Unsichtbare, das Unbeschreibbare kann nicht beschrieben werden und kann dadurch nur indirekt mitteilbar gemacht werden. Nach Rogger geschieht dies durch die eigene Sprache des Künstlers. Die Sprache des Künstlers fungiert also als Mittel der Übersetzung.

Rilke: Sie fragen, ob Ihre Verse gut sind. Sie fragen mich. Sie haben vorher andere gefragt. Sie senden sie an Zeitschriften. Sie vergleichen sie mit anderen Gedichten, und Sie beunruhigen sich, wenn gewisse Redaktionen Ihre Versuche ablehnen. Nun (da Sie mir gestattet haben, Ihnen zu raten) bitte ich Sie, das alles aufzugeben. Sie sehen nach außen, und das vor allem dürften Sie jetzt nicht tun. Niemand kann Ihnen raten und helfen, niemand. Es gibt nur ein einziges Mittel. Gehen Sie in sich. Erforschen Sie den Grund, der Sie schreiben heißt; prüfen Sie, ob er in der tiefsten Stelle Ihres Herzens seine Wurzeln ausstreckt, gestehen Sie sich ein, ob Sie sterben müssten, wenn es Ihnen versagt würde zu schreiben.

Stefan Rogger: Die Frage ist am Schluss nicht, ist das Werk gut oder schlecht, sondern die Frage ist, war ich konzentriert genug und habe ich meine Möglichkeiten ausgeschöpft, um dem Inneren gerecht zu werden.

Kommentar: Aus den vorangehenden Textstellen wird augenscheinlich, dass nicht die Aussenwelt bestimmt, ob etwas Kunst ist und ob die Kunst gut oder schlecht ist. Die Aufgabe des Künstlers besteht nicht darin, sich nach Aussen zu orientieren, sondern sich mit sich selbst und damit auch mit seinen Emotionen zu beschäftigen. Die Aufgabe besteht also darin, sich der Emotion, den vielfältigen Empfindungen anzunähern und durch die Mittel, die dem Künstler zur

Verfügung stehen diese zu verarbeiten und auszudrücken. Rilke beschreibt auch, dass dies nicht aus dem Bestreben, der Welt die Emotionen mitzuteilen, geschieht, sondern aus der Notwendigkeit sich selbst und seine Emotionen zu erforschen. So ist auch für Rogger die Frage wichtig, inwiefern diese Annäherung gelingt.

Rilke: Ihre Persönlichkeit wird sich festigen, Ihre Einsamkeit wird sich erweitern und wird eine dämmernde Wohnung werden, daran der Lärm der anderen fern vorüber geht. Und wenn aus dieser Wendung nach innen, aus dieser Versenkung in die eigene Welt *Verse* kommen, dann werden Sie nicht daran denken, jemanden zu fragen, ob es gute *Verse* sind. Sie werden auch nicht den Versuch machen, Zeitschriften für diese Arbeiten zu interessieren: denn Sie werden in ihnen Ihren lieben natürlichen Besitz, ein Stück und eine Stimme Ihres Lebens sehen.

Stefan Rogger: So schöpft jeder Künstler auf seine eigene Art aus dem Universellen des Inneren. Da verknüpfen sich Individuum (Künstler) und das innere Leben oder eher im Sinne Rilkes, die Natur, zu einem dialogischen Ganzen.

Kommentar: Wieder wird von Rilke und Rogger die Bedeutung des „inneren Lebens“ betont. Aus der Beschäftigung des Künstlers mit seinen inneren Empfindungen entsteht das Kunstwerk. Danach richtet sich alles Schaffen. Die Symbiose des Künstlers mit der Empfindung lässt entstehen und gedeihen.

Rilke: Ein Kunstwerk ist gut, wenn es aus Notwendigkeit entstand. In dieser Art seines Ursprungs liegt sein Urteil: es gibt kein anderes. Darum, sehr geehrter Herr, wusste ich Ihnen keinen Rat als diesen: in sich zu gehen und die Tiefen zu prüfen, in denen Ihr Leben entspringt; an seiner Quelle werden Sie die Antwort auf die Frage finden, ob Sie schaffen *müssen*.

Stefan Rogger: Der wahre Künstler schafft so oder so, er MUSS. Eine Notwendigkeit drängt ihn zum Schaffen.

Kommentar: Im Folgenden wird die Notwendigkeit behandelt. Der Schaffende hat keine Wahl ob er schaffen will. Er muss es tun, da ihn die Notwendigkeit dazu drängt. Es bietet sich an, diese Notwendigkeit als eine Notwendigkeit sich auszudrücken, zu interpretieren. Allerdings beinhaltet diese Notwendigkeit auch das Streben, der Unruhe sowie dem Drängen von Fragen und Emotionen zu begegnen, um anschliessend die Auseinandersetzung zu suchen.

Rilke: Vielleicht erweist es sich, daß Sie berufen sind, Künstler zu sein. Dann nehmen Sie das Los auf sich, und tragen Sie es, seine Last und seine Größe, ohne je nach dem Lohne zu fragen, der von außen kommen könnte. Denn der Schaffende muß eine Welt für sich sein und alles in sich finden und in der Natur, an die er sich angeschlossen hat.

Stefan Rogger: Der Künstler ist insofern ein Berufener, als er eben aus diesem Verborgenen schöpft und dieses sinnlich wahrnehmbar machen kann (muss). [...] Künstler ist tatsächlich auch in meiner Vorstellung kein Beruf, sondern eine Berufung. [...] Der äussere Erfolg kommt oder er kommt nicht.

Kommentar: Die Frage nach der Berufung drängt sich durch die vorhergehenden Ausführungen unmittelbar auf. Mit der Notwendigkeit, zu schaffen, entsteht auch die Berufung. Rilke nennt dies ein Los, das man zu tragen hat. Man kann es sich also nicht aussuchen, ob man Kunst schaffen will oder nicht. Eine Notwendigkeit drängt den Schaffenden dazu zu schaffen. Das hat zur Folge, dass weltliche Ehrungen keine Rolle spielen. Der Künstler schafft Kunst, weil er es tun muss und nicht weil er es sich aussucht oder sich nach Ehre und Lob richtet.

Rilke: [...] schließlich wollte ich Ihnen ja auch nur raten, still und ernst durch Ihre Entwicklung durchzuwachsen; Sie können sie gar nicht heftiger stören, als wenn Sie nach außen sehen und von außen Antwort erwarten auf Fragen, die nur Ihr innerstes Gefühl in Ihrer leisesten Stunde vielleicht beantworten kann.

Rilke: Kunstwerke sind von einer unendlichen Einsamkeit und mit nichts so wenig erreichbar als mit Kritik. Nur Liebe kann sie erfassen und halten und kann gerecht sein gegen sie.

Kommentar: Hier wird nochmals eine Abgrenzung vorgenommen. Es gibt eine klare dualistische Aufteilung zwischen einer inneren und einer äusseren Welt. Rilke ist überzeugt davon, dass das Kunstwerk alleine in Bezug auf die innere Welt entsteht. Ein Stichwort, das mit der inneren Welt untrennbar verbunden ist, durchzieht gleichzeitig als Leitmotiv die gesamten Werke Rilkes: Die Einsamkeit. Sie wird stets mit der inneren Welt verbunden. Denn Kunstwerke entstehen aus einer Beschäftigung des Künstlers mit Gefühlen und Emotionen, die nur von ihm empfunden werden können. Somit ist es unmöglich diese der Welt zugänglich zu machen. Der Künstler ist also mit seinen Empfindungen und somit auch in seiner Beschäftigung mit ihnen allein. Die Sprache der Kritik (und damit auch die Sprache der Vernunft) kann einem Kunstwerk niemals gerecht werden, da sie von einer radikal verschiedenen Qualität und Logik ist. Rilke sagt, nur die Sprache der Liebe kann diese Aufgabe erfüllen und dem Schaffen des Künstlers, seiner Tuchfühlung mit der Ursprungsemotion, gerecht werden.

Rilke: Geben Sie jedesmal *sich* und Ihrem Gefühl recht, jeder solche Auseinandersetzung, Besprechung oder Einführung gegenüber; sollten Sie doch unrecht haben, so wird das natürliche Wachstum Ihres innern Lebens Sie langsam und mit der Zeit zu anderen Erkenntnissen führen. Lassen Sie Ihren Urteilen die eigene stille, ungestörte Entwicklung, die, wie jeder Fortschritt, tief aus innen kommen muß und durch nichts gedrängt oder beschleunigt werden kann. *Alles* ist austragen und dann gebären. Jeden Eindruck und jeden Keim eines Gefühls ganz in sich, im Dunkel, im Unsagbaren, Unbewußten, dem eigenen Verstande Unerreichbaren sich vollenden lassen und mit tiefer Demut und Geduld die Stunde der Niederkunft einer neuen Klarheit abwarten: das allein heißt künstlerisch leben: im Verstehen wie im Schaffen.

Stefan Rogger: Wie geht das konkret beim Entstehen eines Werkes in meinem Fall vor sich? Eine innere Unruhe, ein Drängen kommt auf. Man kann das durchaus vergleichen mit körperlichen Instinkten wie Hunger. Der Künstler muss sich dem unsichtbaren Drängen stellen und sich bereit machen mit Papier, Farben und Stift, mental zur Konzentration bereit. Ein erster Strich, weitere folgen sinngemäss. Der rationale Verstand ist ausgeschaltet. Man ist versenkt in Farben, Formen, Strichen, das heisst, beim Entstehen ist man jener Strich, seine Melodie erklingt

im Machen, jede Farbe hat ihre Eigenheit, vergleichbar mit den Instrumenten eines Orchesters. Man ist Rot, dann wieder im Dialog Grün undsoweiter. Man umkreist einen unsichtbaren Mittelpunkt mit Strichen, Farben und Figuren. Die Figuren spürt man beim Machen. Den Arm, das verzogene Gesicht, das man zeichnet. Ich bin beim Entstehen diese oder jene Figur. Gelingt es, dann lässt die innere Unruhe nach, Freude kommt auf.

Rilke: Da gibt es kein Messen mit der Zeit, da gilt kein Jahr, und zehn Jahre sind nichts, Künstler sein heißt: nicht rechnen und zählen; reifen wie der Baum, der seine Säfte nicht drängt und getrost in den Stürmen des Frühlings steht ohne die Angst, daß dahinter kein Sommer kommen könnte. Er kommt doch. Aber er kommt nur zu den Geduldigen, die da sind, als ob die Ewigkeit vor ihnen läge, so sorglos still und weit. Ich lerne es täglich, lerne es unter Schmerzen, denen ich dankbar bin: *Geduld* ist alles!

Stefan Rogger: Der Bereich, aus dem der Künstler inspiriert wird, ist dem Verstande unerreichbar, wie Rilke schreibt, im Unbewussten. Bescheiden muss der Künstler in Demut und Geduld neue Klarheiten erwarten, um diese dann umzusetzen. Erzwingen lässt sich nichts, aber offen und bereit sollte der Künstler sein, geduldig hoffend, dass ‚es‘ kommt.

Kommentar: Die Frage, wie der Künstler zu den Inspirationen seiner Werke kommt, wird durch die Zitate gut veranschaulicht. Es scheint eine Geduldsache zu sein, die nicht beschleunigt werden kann. Wie bei Collingwood kann eine Emotion nicht erzwungen werden, sondern erst wenn sie auftaucht ist sie da. Bevor sie empfunden wird, ist sie nicht existent. Wenn also keine Emotionen erzwungen werden können, bleibt nichts anderes übrig, als sie zu erwarten. Rogger betont die Offenheit die sich der Künstler bewahren sollte, um das Eintreten der Emotion erst möglich zu machen.

Schlusswort

Abschliessend können wir festhalten, dass sich Rilkes Ansatz insofern von den anderen Theorien unterscheidet, als dass er den Künstler alleine als Massstab für die Qualität eines Werkes herbeizieht. Wir denken, dass dieser Ansatz es erlaubt, sich auf andere Weise bestimmten Kunstwerken zu nähern. Wir für unseren Teil bemerkten auf jeden Fall, dass sich nach der Lektüre der Worte von Stefan Rogger uns in seinen Bildern ein komplett neues, anderes Verständnis erschloss. Bezüglich Rilke stellt sich uns noch die Frage nach der Funktion von Kunst *für* die Gesellschaft. Was genau „bringt“ Kunst dann einer Gesellschaft, wenn sie ausschliesslich den Prozess des sich mit einer Unbekannten Emotion befassenden Künstlers repräsentiert? Und auf welche Weise erklären wir uns „Gemeinplätze“ der Kunst, die universell alle ansprechen? Wir würden uns abschliessend niemals anmassen, Stefan Roggers Kunst konkret zu *werten*, sondern bemerken vielmehr, dass sich uns durch die Lektüre seiner Worte eine neue, andere Welt in seiner Kunst erschlossen hat.

Literatur

Rainer Maria Rilke. *Briefe an einen Jungen Dichter*. Zürich: Diogenes, 2006.

Die Emotion und der Phallus. Ein Interpretationsversuch der Aktphotographie Hanspeter Muffs

Philipp Lotter

Kurzbiographie Hanspeter Muff

Hanspeter Muff wurde 1958 in Luzern geboren. Schon während der Schulzeit interessierte er sich für Photographie. Deshalb besuchte er während seiner Berufsausbildung zum Polydesigner, die Luzerner Kunstgewerbeschule. Unterricht erhielt er unter anderem von Otto Heigold.

Seinen ersten Fotoapparat, eine Konica T4, leistete er sich 1979 und fotografierte damit hauptsächlich Theaterveranstaltungen und andere Events. Das Jahr 1981 bedeutete für ihn, den richtigen Einstieg in die Fotografie. Er rüstete sein Equipment mit der Nikon F3 aus und eröffnete seine eigenes kleines Fotostudio, mit dazugehörigen Fotolabor. Dabei experimentierte er mit verschiedenen Techniken der Photographie. Die Nikon F3 entwickelte sich zur Lieblingskamera von Hanspeter Muff und begleitete ihn viele jahrelang bei seiner künstlerischen Arbeit.

In Zürich und Luzern hatte er 1983 seine ersten eigenen kleinen Ausstellungen zum Gebiet der Strichfilmarbeiten „Sequenzia“. Daraufhin unternahm er Auftragsarbeiten und Fotoreportagen. Zusätzlich zur Photographie beschäftigte er sich ab 1985 mit dem Thema Film und audiovisueller Kunst. Für seine Arbeiten in diesem Bereich erhielt er zahlreiche Preise und Auszeichnungen. Bevor er 1991 auf die Mittelformatphotographie umsteigt und sich eine neue Kamera zulegt, die Hasselblad CM 500. Seine photographische Technik und sein künstlerisches Können perfektionierte er in dieser Zeit weiter.

Gleichzeitig rückte der Mensch als künstlerisches Objekt immer weiter in seinen Focus. Die Aktphotographie ist mittlerweile sein Schwerpunkt innerhalb seiner kreativen Arbeit. Dabei beschäftigt er sich mit verschiedenen Variationen des Aktes. Nicht nur der klassische Akt gehört zu seinem Repertoire, sondern auch Selbstportraits und Familienaufnahmen. Derzeit beschäftigt er sich mit der Serie „private nude“.¹¹

¹¹ Alle biographischen Ausführungen sind der Website des Kunstforums Zentralschweiz entnommen: <http://www.kunst-forum.ch/profil/person/hanspeter-muff>. (Letzter Zugriff am: 20.05.2016)



Zwei Frauen sitzen Nackt auf einem Sofa. Links eine Brünette und rechts eine Blondine. Beide tragen sie einen Kurzhaarschnitt und haben jeweils ein Tattoo auf dem Oberarm. Bis hierhin ein gewöhnliches Aktportait. Was aber dieses Bild besonders macht, ist dass die Frau auf der linken Seite einen Umschnall-Vibrator trägt. Zusätzlich stehen auf dem Couchtisch zwei Massagestäbe.

Die diesbezügliche Interpretation des Bildes steht dem Betrachter völlig frei. Hanspeter Muff betitelt seine Photographien nämlich nicht. So lässt er dem Betrachter seiner Werke freie Interpretationswahl.

Die folgende Abhandlung ist deswegen eine Interpretation meiner Sichtweise, die ich mit diesem Bild verbinde. Zusätzlich gehe ich auf die Emotionen ein, die das Portrait in mir bei der Betrachtung hervorgerufen hat.

Als ich das Bild zum ersten Mal sah, kamen mir gleich Gedanken an Phallozentrismus und dessen Symbolhaftigkeit. Die Auseinandersetzung mit diesem Thema kommt aus der wissenschaftlichen Ecke der Gender-Studies. Eine ihrer Hauptvertreterinnen ist Judith Butler. Die amerikanische Philosophin beschäftigt sich mit dem Phallozentrismus und der nach ihrer Meinung damit

verbundenen „Zwangsheterosexualität“. Sie stellt die Frage, ob „die Travestie eine Imitation der Geschlechtsidentität“ ist. Für sie stellt der Phallus nicht nur ein Symbol der Herrschaft des männlichen über das weibliche Geschlecht dar, sondern Judith Butler stellt überhaupt die Einteilung in ein männliches und weibliches Geschlecht infrage. „Gerade weil »weiblich« nicht länger als ein feststehender Begriff erscheint, ist seine Bedeutung ebenso verworren und unfixiert wie die Bedeutung von »Frau.«“¹² Oder wie es Simone de Beauvoir formuliert hat: „Man kommt nicht als Frau zur Welt, sondern wird es.“¹³ Für Judith Butler ist „die Geschlechtsidentität eine kulturelle Konstruktion“. „Geschlechtsidentität“ hat für sie nichts mit „dem biologischen Geschlecht“ zu tun. Vielmehr obliegt dies der Selbstbestimmung, ob man sich nach der Identität des biologischen Geschlechts oder seiner eignen (innerlichen) geschlechtlichen Identität ausrichtet.¹⁴

Der Phallogozentrismus spielt dabei eine zentrale Rolle. Für die belgische Psychoanalytikerin und Feministin Luce Irigaray ist das weibliche Geschlecht dadurch benachteiligt, da es kein symbolhaftes Körperteil wie den männlichen Phallus besitzt. Judith Butler fasste Irigarays Aussage wie folgend zusammen: „Die Frauen sind das »Geschlecht«, das nicht »eins« ist. In einer durchgängig maskulinen, phallogozentrischen Sprache stellen sie das *Nichtrepräsentierbare* dar.“¹⁵ Der Phallogozentrismus bestimmt bzw. dominiert also auch die Sprache und damit auch das Sprechen über Dinge. Butler sieht darin einer der Hauptgründe der Zwangsheterosexualität. Sie betont, dass die phallogozentristische Sprache in der Debatte über Geschlechterrollen, nicht unterschätzt werden darf.¹⁶ Der Phallogozentrismus ist dadurch in der Lage „das Weibliche in den Schatten zu drängen und seinen Platz einzunehmen.“¹⁷

Was hat dies alles mit unserem Bild zu tun? Ganz einfach, dadurch dass die Frau denn Umschnall-Vibrator sich aneignet, negliert sie die Rolle des männlichen. Sie macht sich die Eigenschaften des Mannes zu eigen und wählt zugleich ihre persönliche geschlechtliche Identität. Das biologische Geschlecht tritt dabei in den Hintergrund und damit durchbricht sie die bis dahin gültige kulturelle Konstruktion der Geschlechter. Die Frau auf dem Aktportrait „usurpiert“ durch einen „Kunstgriff“ „die Rolle des Mannes“. Sie nimmt „seine Position ein“.¹⁸

*Das männliche Glied erscheint, (...), am Kreuzungspunkt all dieser Spiele der Beherrschung: Selbstbeherrschung, da seine Forderung uns zu versklaven drohen, wenn wir uns von ihm zwingen lassen; Überlegenheit über die Sexualpartner, da durch ihn die Penetration vollzogen wird; Privilegien und Status, da er das gesamte Feld der Verwandtschaft und der sozialen Aktivität bezeichnet.*¹⁹

Die Symbolhaftigkeit des Phallus und dem damit verbundenen maskulinen Herrschaftsanspruch, ist durch den Umschnall-Vibrator und den zwei Massagestäben auf dem Couchtisch,

¹² Butler, *Das Unbehagen der Geschlechter*, 9.

¹³ Zitiert nach: Butler, *Das Unbehagen der Geschlechter*, 15.

¹⁴ Butler, *Das Unbehagen der Geschlechter*, 22.

¹⁵ Butler, *Das Unbehagen der Geschlechter*, 27.

¹⁶ Vgl. Butler, *Das Unbehagen der Geschlechter*, 31.

¹⁷ Butler, *Das Unbehagen der Geschlechter*, 32.

¹⁸ Foucault, *Von seinen Lüsten träumen*, 43f..

¹⁹ Foucault, *Von seinen Lüsten träumen*, 59.

durchbrochen. Oder um es treffender zu formulieren: Das Phallussymbol ist nun nicht nur rein maskulin, sondern auch feminin konjugiert.

Dieses Aktportrait von Hanspeter Muff ruft also -zumindest bei mir- eine politische Emotion hervor. Was der eigentliche Ursprung des Kunstwerkes war, kann nur der Künstler persönlich beantworten. „Die Frage nach dem Ursprung des Kunstwerkes fragt nach seiner Wesensherkunft. Das Werk entspringt nach der gewöhnlichen Vorstellung aus der und durch die Tätigkeit des Künstlers.“²⁰ Das ästhetische Erlebnis kommt durch die Wirkung der Werke, die sie auf diejenigen projiziert, „die sie erleben und genießen“.²¹ Die Emotion kann also unterschiedlich ausfallen. Das von mir gewählte Bild, könnte bei einer anderen Person eine ganz andere emotionale Wirkungsweise hervorrufen. Wichtig dabei aber ist, dass es überhaupt eine Emotion beim Betrachter bewirkt. Darin sieht Heidegger die „Bewahrung des Werkes.“ Erst dann ist das künstlerische Werk als solches auszumachen und es ist damit das „werkhaft anwesende.“ Ein Kunstwerk benötigt deshalb nicht nur einen der es erschaffen hat, sondern auch jemand der es betrachtet und auf dieses eingeht. Somit wird das Kunstwerk nur durch die Emotion die es beim Betrachter auslöst zum eigentlichen Kunstwerk. Denn ohne die Emotionalität die es auslöst „kann das Geschaffene“ nicht „seiend werden“.²²

Die Art, wie der Mensch die Kunst erlebt, soll über ihr Wesen Aufschluss geben. Das Erlebnis ist nicht nur für den Kunstgenuss, sondern ebenso für das Kunstschaffen die maßgebende Quelle. Alles ist Erlebnis.“²³

Die Kunst beschränkt sich aber nicht alleine auf den reinen Genuß oder die Wiedergabe der „Gemütsbewegungen“ des Künstlers. Vielmehr soll, so zumindest die Forderung von Leo Tolstoi, zur „Einigung der Menschen untereinander“ beitragen. Dabei kommt der Kunst den gleichen Stellenwert zu, wie die des Wortes. Beide haben die selbe Wirkungskraft auf den Menschen.²⁴ Unserem Aktkunstwerk kommt also die gleiche (politische) Bedeutung zu, wie zum Beispiel eine schriftlich verfasste Theorie (oder Manifest) der Gender-Studies. Tolstoi schreibt zwar:

Die Tätigkeit der Kunst ist darauf begründet, daß der Mensch, indem er durch das Gehör oder das Auge die Gefühlsäußerungen eines anderen Menschen empfängt, fähig ist, dasselbe Gefühl, das der Mensch, der sein Gefühl äußert, empfand, nachzuempfinden.“²⁵

Doch das man von den selben Gefühlen angesteckt werden kann, die der Künstler während des Erschaffens eines Kunstwerkes hatte, lässt sich an unserem Aktportrait der zwei Frauen wiederlegen. Dieser Akt lässt die Interpretationsbasis völlig offen. Die Aktphotographie kann entweder politische Emotionen „oder das Gefühl der Wollust, das auf einem Bilde dargestellt ist“²⁶ implizieren. Dennoch ist es richtig das Kunst:

²⁰ Heidegger, *Holzwege*, 1.

²¹ Vgl. Heidegger, *Holzwege*, 3.

²² Vgl. Heidegger, *Holzwege*, 53.

²³ Heidegger, *Holzwege*, 65.

²⁴ Tolstoi, *Was ist Kunst?*, 64f..

²⁵ Tolstoi, *Was ist Kunst?*, 66.

²⁶Tolstoi, *Was ist Kunst?*, 69.

Die verschiedenartigsten Gefühle, sehr starke und sehr schwache, sehr bedeutende und sehr geringe, sehr schlechte und sehr gute bilden den Gegenstand der Kunst, wenn sie nur den Leser, den Zuschauer, den Zuhörer anstecken.²⁷

Ein Gegenstand jeglicher Natur kann Kunst sein, wenn er in dem vermeintlichen Konsumenten der Kunst, einen emotionalen Gemütszustand hervorbringt. Ist das bei einem Objekt oder einem Ding der Fall, so ist es ein „Kunstgegenstand“.²⁸ Es muss also eine Vereinigung zwischen Kunstwerk und Betrachter stattfinden. „Je stärker die Ansteckung ist, desto besser ist die Kunst an und für sich, ganz abgesehen von ihrem Inhalt, d. h. unabhängig von dem Werte der Gefühle, die sie wiedergibt.“²⁹

Mein eigentliches Anliegen an diesen Essay war es aufzuzeigen, dass Kunstwerke auch andere Emotionen hervorrufen können als die gewöhnlichen Emotion des Schönen, des Genusses, des Ekels, der Traurigkeit oder auch der Lust. Kunst ist vielmehr auch in der Lage auch politische und gesellschaftskritische Emotionen zu projizieren. In der von mir gewählten Aktphotographie Hanspeter Muffs, wird die gesellschaftliche Norm durch die Zufügung einfacher Dinge durchbrochen. Das Bild ist nicht besonders aufwendig inszeniert, doch löst es auf einen Blick eine oder mehrere Emotionen aus. Entweder die von mir empfundene politisch-gesellschaftliche Emotion oder bei einem anderen Betrachter vielleicht die Emotion der sexuellen Lust. Emotionen spielen aber auf jedenfall eine bedeutende Rolle im Werk Hanspeter Muffs. Die Emotionen können bei der Betrachtung seiner Aktphotographien sehr vielschichtig sein.³⁰ Genauso vielschichtig wie die Emotion innerhalb der allgemeinen Kunst ist.

Literatur

Butler, Judith. *Das Unbehagen der Geschlechter*. Frankfurt a.M.: Suhrkamp, 1991.

Foucault, Michel. *Von seinen Lüsten träumen*. Frankfurt a.M.: Suhrkamp, 2006.

Heidegger, Martin. *Holzwege*. Frankfurt a.M.: Suhrkamp, 1980, 1-72.

Tolstoi, Leo. *Was ist Kunst?*. Leipzig: Diederichs, 1911, 63-73, 218-224.

Internet:

<http://www.muffart.com/preview/nude1.htm> (Letzter Zugriff: 20.05.2016).

<http://www.kunst-forum.ch/profil/person/hanspeter-muff> (Letzter Zugriff: 20.05.2016).

²⁷ Tolstoi, *Was ist Kunst?*, 68.

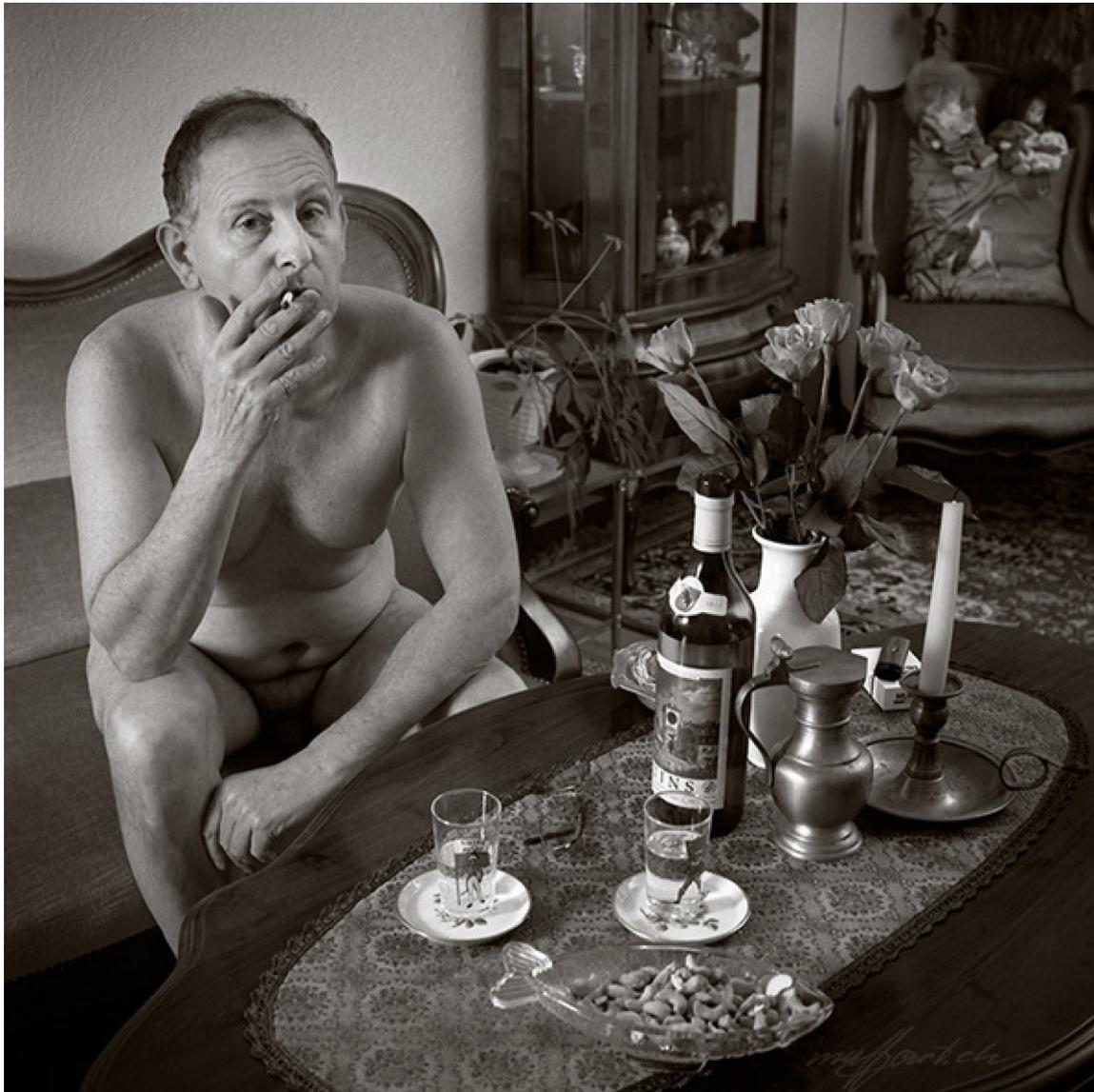
²⁸ Vgl. Tolstoi, *Was ist Kunst?*, 218f..

²⁹ Vgl. Tolstoi, *Was ist Kunst?*, 220f.

³⁰ Vgl. dazu: <http://www.muffart.com/preview/nude1.htm>. (Letzter Zugriff: 20.05.2016).

Fotografie, Narrativ und Emotion Eine Bildbetrachtung

Marino Ferri



Das Verhältnis von Kunst und Emotion in der Fotografie

Eine Schwarz-Weiss-Fotografie: auf einem Sofa sitzt nackt ein etwa fünfzigjähriger Mann und raucht eine Zigarette. Vor ihm auf dem Couchtischchen ein Ensemble verschiedener Accessoires: die Utensilien des Rauchers, eine Kerze, ein gusseiserner Krug, eine Vase mit fünf (roten?) Rosen, eine fischförmige Glasschale mit Nüssen, eine Flasche Wein und zwei halbvolle Gläser, bedruckt mit helvetischen Bannerträgern.

Die Aufnahme entstammt der Serie „Private Nude – Die Schweiz durchs Schlüsselloch“ des Zentralschweizer Künstlers Hanspeter Muff. Bessie von Brühl, eine Künstlerin, die sich ebenfalls

von Muff hat porträtieren lassen, beschreibt die Serie auf der Website des Künstlers wie folgt: „Menschen daheim, nackt, erotisch, philosophisch, privat - ein Zeitdokument, ein Schweizer [sic!] Zustand.“ Stefan Schlage, ein weiterer Kommentator, schreibt: „Das Talent des Künstlers besteht in seiner Fähigkeit zur Komposition, die Phantasie des Betrachters auf meisterhafte Weise zu wecken.“³¹

In diesem Essay soll der Frage nachgegangen werden, wie Kunst – und in diesem Falle spezifisch: Fotografie – Narrative schafft und Emotionen auslöst. Ich gehe hier von der Grundannahme aus, dass zwischen dem implizierten Narrativ einer Fotografie und deren emotionaler Wirkung ein Zusammenhang besteht. Wie aber könnte dieser Mechanismus funktionieren? Und welche Rollen nehmen Autor, Modell und Rezipient in diesem Spiel ein?

Theorien zu Kunst und Emotion

Das Werk, anhand dessen die Fragen hier besprochen werden sollen, ist die eben beschriebene Fotografie von Hanspeter Muff; das theoretische Fundament der Erläuterungen bilden einige Texte aus der Kunstphilosophie: Clive Bells „The Aesthetic Hypothesis“ (1913), R.G. Collingwoods „The Principles of Art“ (1938) und Susan Sontags „In Plato’s Cave“ (1977)³². Die Texte von Collingwood und Bell sind normativ, das heisst: die Autoren haben eine klare Auffassung davon, was Kunst ist, und was nicht. Im Gegensatz zu Sontag gehen sie nicht vertieft auf historische und mediale Grundbedingungen künstlerischen Schaffens ein. Sie nähern sich der Beziehung von Kunst und Emotion über abstrakte Begriffe. Drei davon seien einleitend hervorgehoben: erstens „aesthetic emotion“³³. Diese bezeichnet eine Qualität, die allen Kunstwerken (und *nur* Kunstwerken) gemeinsam ist. Ihre Entdeckung löste, gemäss Bell, das zentrale Problem der Ästhetik, nämlich zu entscheiden, was ein Kunstwerk von allen anderen Objekten unterscheidet. Er präsentiert sogleich seine Lösung – „significant form“³⁴ – und definiert sie etwas gar vereinfacht als „lines and colours combined in a particular way, certain forms and relations of forms“³⁵. Collingwood auf der anderen Seite legt in seiner Annäherung an die Problematik den Fokus nicht auf das Werk, sondern auf die Tätigkeit des Künstlers. Der zentrale Begriff hier ist „expression“, Ausdruck, was er als die Tätigkeit des wahren Künstlers („artist proper“) definiert und von „description“, Beschreibung, abgrenzt. Beschreibung, stellt er fest, klassifiziert und verallgemeinert, während Ausdruck individualisiert.³⁶ Diese beiden Theorien beleuchten interessante Aspekte der grossen kunstphilosophischen und ästhetischen Fragen, aber sie sind mangelhaftes Rüstzeug, um sich an die Analyse eines konkreten Werks zu machen. Aus diesem Grunde ziehe ich zusätzlich Susan Sontags Text bei, der sehr spezifisch und pointiert die mannigfaltigen Wirkungsweisen der Fotografie herausarbeitet. Diese Begrenzung des Feldes erscheint mir notwendig, denn es können an die Betrachtung einer Fotografie – gerade an die Porträtfotografie – nicht dieselben Massstäbe angelegt werden, wie an jene eines Gemäldes, einer Skulptur oder einer Installation. Der singuläre Charakter der Kunstform ergibt

³¹ Zitate online auf: <http://muffart.wix.com/muffart#!about-me/cpax> (Zugriff: 20.05.2016).

³² Bell, *Art*, 3-30; Collingwood, *The Principles of Art*, 108-119; 121-124; Sontag, „In Plato’s Cave“.

³³ Bell, *Art*, 7f.

³⁴ Bell, *Art*, 8.

³⁵ Bell, *Art*, 8.

³⁶ Collingwood, *The Principles of Art*, 112.

sich aus der besonderen Beziehung des Fotografierenden zum Fotografierten, auf die ich noch zu sprechen kommen werde.

Das implizierte Narrativ

Kehren wir nun zurück zur Aufnahme von HansPeter Muff: Das Detail, in welchem sich das Narrativ manifestiert, sind die zwei Gläser auf dem Tisch. In der fehlenden zweiten Person, die aus dem Glas trinken soll, getrunken hat oder trinken wird, liegt der Anfang einer Geschichte. Wer ist diese zweite Person? Wo ist sie? Und was ist geschehen bevor sie gegangen ist? In der Hand und an den Lippen des Mannes, so könnte man vermuten, liegt die sprichwörtliche „Zigarette danach“. Sein Blick fixiert keinen bestimmten Punkt im Raum, sondern scheint versunken in Gedanken an das, was geschehen ist. Im biederen Umfeld mit Spitzendeckchen auf dem Couchtisch, Vitrinenschrank mit Keramik und dekorativen Puppen im Hintergrund erscheint der nackte Mann als Abweichung vom Normalen, Erwarteten, als Affront gegen das Wohlgesittete, das man mit einer derartigen Einrichtung assoziiert. Vielleicht ist es dieser Akt der Rebellion, der dem Modell den Ausdruck einer gedankenverlorenen Melancholie ins Gesicht zeichnet.

Wollen wir uns mit dem Verhältnis von Kunst und Emotion befassen, ergeben sich Probleme. Zunächst stellt sich die Frage, wo wir nach Emotion suchen: im Modell, im Fotografen oder in uns selbst, also im Rezipienten? Für erstere lässt sich die Frage nur mit Zuschreibungen beantworten (z.B. wie oben „gedankenverlorene Melancholie“). In diesem Punkt lässt sich auch ganz deutlich ein Mangel kunstphilosophischer Theorien, etwa der Ansteckungstheorie von Leo Tolstoi³⁷, offenlegen. Wenn nämlich behauptet wird, es ginge darum, Emotionen des Künstlers nachzuempfinden, so wird dabei schlicht ausser Acht gelassen, dass der Rezipient die Emotionen des Künstlers in den allermeisten Fällen nicht kennen kann. Collingwoods Bemerkung „The reader is an artist as well as the writer“³⁸ liefert in dieser Frage die notwendige Berichtigung. Denn sicherlich bedeutet meine Zuschreibung, das Modell der Fotografie erfahre eine gedankenverlorene Melancholie, keinesfalls, dass auch ich beim Betrachten der Aufnahme von einer solchen befallen werde. Noch bedeutet es, dass der Fotograf sie verspürt und das Modell damit angesteckt hat.

Differenzierung nach Autor, Modell und Rezipient

Die Frage nach der emotionalen Komponente von Kunst muss also differenziert werden. Eine Unterscheidung nach den Emotionen des Autors, des Dargestellten und des Rezipienten erscheint sinnvoll. Widmen wir uns zunächst den Emotionen des Autors, in diesem Falle also des Fotografen. Ein Kardinalfehler der Collingwood'schen Argumentation ist die Behauptung, der wahre Künstler könne nichts von der Emotion, die er ausdrückt, wissen bevor er sie ausgedrückt habe.³⁹ Diese Idee kann (mindestens in unserem Fall, womöglich in allen Fällen) guten Gewissens verworfen werden. Denn ein Fotograf drückt eben nicht bloss ab, er drückt auch aus,

³⁷ Vgl. Tolstoi, *Was ist Kunst?*.

³⁸ Collingwood, *The Principles of Art*, 118f.

³⁹ Collingwood, *The Principles of Art*, 111. („Until a man has expressed his emotion, he does not yet know what emotion it is.“).

und zwar ein Abbild der Realität, das er komponiert hat. Im Akt der Komposition ist die Annahme des Nichtwissens um die Emotion bereits widerlegt. Bei Aktfotografien handelt es sich nicht um Schnappschüsse, nicht um Produkte eines unüberlegt-spontanen Handelns, sondern um wohlbedachte Inszenierungen eines Künstlers. Es ist aus diesem Grunde keinesfalls anzunehmen, der Fotograf habe sich nicht im Vorhinein genauestens überlegt (und/oder mit dem Modell abgesprochen), was er darstellen wolle.

Das Zusammenspiel von Autor und Modell

Dies bringt uns zu einer weiteren Frage, die insbesondere bei der Betrachtung von Akt- und Porträtfotografien Bedeutung gewinnt: wie ist das Zusammenspiel von Autor und Modell zu bewerten? Sicherlich ist der Autor befähigt, dem Modell seine Idee – auch die Idee einer Emotion – mitzuteilen und vice versa. Dass es durch die Mitteilung aber zu einer Ansteckung im Sinne Tolstois kommt, ist unwahrscheinlich. Susan Sontag hat die Beziehung von Autor und Modell, gerade im Kontext eines Aktfotografie-Settings, treffend beschrieben. Bei ihr heisst es:

In fact, using a camera is not a very good way of getting at someone sexually. Between photographer and subject, there has to be distance. The camera doesn't rape, or even possess, though it may presume, intrude, trespass, distort, exploit, and, at the farthest reach of metaphor, assassinate—all activities that, unlike the sexual push and shove, can be conducted from a distance, and with some detachment. ⁴⁰

Diesem, durch die Technik des Mediums Fotografie vorgegebenen Wahren von Distanz zwischen Autor und Modell wohnen selbst bereits Emotionen inne, die in Betracht gezogen werden können. Denn nicht jedes Modell und nicht jeder Autor werden das Gefühl, aus der Ferne aufzunehmen bzw. aufgenommen zu werden, gleich empfinden. Das Eindringen in die Sphäre eines Anderen ist, selbst wenn es vorgängig vereinbart wurde, immer ein Akt der Gewalt.

Die Emotionen des Betrachters

Was nun, drittens und letztens, die Emotionen des Rezipienten betrifft, so verliert dieser Akt an Bedeutung. Wenn ich das Bild des rauchenden nackten Mannes auf dem Sofa betrachte, sind es nicht die Formalien des Mediums Fotografie, die mich emotional berühren. Die Herstellungsbedingungen der Aufnahmen interessieren nicht mehr – es ist die Komposition mit ihrem in den beiden Gläsern implizierten Narrativ, die Gefühle auslöst. Collingwood behauptet in seinem Text nicht nur, der Rezipient sei auch ein Künstler, er widerspricht dieser Aussage selbst wenn er schreibt: „If a poet expresses, for example, a certain kind of fear, the only hearers who can understand him are those who are capable of experiencing that kind of fear themselves.“⁴¹ Innerhalb von Collingwoods Logik ergeben diese beiden Aussagen durchaus Sinn, denn er geht davon aus, dass der Rezipient, der ein Werk versteht, Emotionen auf dieses projiziert hat, die denjenigen, die der Autor ausdrücken wollte, entsprechen. Weshalb dieser jedoch so sein soll, bleibt unerklärt.

Wir müssen auch dieses Argument verwerfen, erscheint es doch äusserst unwahrscheinlich, dass der Mann hinter der Kamera, der nackte rauchende Mann auf dem Sofa und der

⁴⁰ Sontag, „In Plato's Cave“, 9.

⁴¹ Collingwood, *The Principles of Art*, 118.

interessierte Betrachter, der sich auf der Website des Kunstforums Zentralschweiz tummelt, exakt dieselben Emotionen erfahren. Warum auch?

Die Kraft der Fotografie – respektive einzelner Fotografen – entspringt ihrer Fähigkeit, die „Phantasie des Betrachters in meisterhafter Weise zu wecken“, wie es der oben bereits zitierte Kommentator formulierte. Oder, um es in den präzisen Worten Susan Sontags zu sagen: „Photographs, which cannot themselves explain anything, are inexhaustible invitations to deduction, speculation, and fantasy.“⁴²

Deduktion, Spekulation und Fantasie – eben jenes implizierte Narrativ, von dem ich schon gesprochen habe – sind die wichtigsten Charakteristika der emotionalen Erfahrung von Fotografie auf der Ebene des Rezipienten. Es sind gerade das Nicht-Gezeigte und das sowieso Unsichtbare, die Gefühle auslösen: die ungesehene zweite Person, deren Identität und Aufenthaltsort unbekannt sind; die angedeutete Vorgeschichte der Szene; der Ort, in dem sich der Blick des Mannes verloren hat.

Literatur

Bell, Clive. *Art*. New York: Frederick A. Stoke, 1913. 3-30.

Collingwood, Robin. *The Principles of Art*. Oxford: Clarendon Press, 1938. 108-119, 121-124.

Muff, HansPeter. Website: Muffart, <http://muffart.wix.com/muffart> (Letzter Zugriff: 20.05.2016).

Sontag, Susan. „In Plato’s Cave“. In: *Dies. On Photography*, 1977. online unter: www.researchgate.net (Letzter Zugriff: 20.05.2016).

Tolstoi, Leo. *Was ist Kunst?*. Leipzig: Diedrichs, 1902. 63-73, 218-224.

⁴² Sontag, „In Plato’s Cave“, 17.

Form und/oder Emotion?

Cvijetin Arsenovic & Berat Pulaj

Im Rahmen des Projekts „Kunst und Emotionen“ behandelten wir das Thema oder besser gesagt den Zusammenhang zwischen den Begriffen Kunst und Emotion. Insbesondere ob man eine Form der Kunst über andere stellen kann. Hierzu bedienen wir uns des theoretischen Überbaus von Bell, welcher die Stellung bezieht, dass allein Form über die Güte bzw. das Potential darüber verfügt, beim Rezipienten Emotionen auszulösen.

Aus diesem Grund haben wir uns mit dem Luzerner Künstler Daniel Häller beschäftigt, da dieser zwei verschiedenen Kunstformen nachgeht, Malerei und Performance-Art. Sollte Bell Recht haben, so müsste die Konsequenz von Daniel Häller sein, sich nur auf diejenige Kunstform zu beschränken, welche es besser schafft, Emotionen auszulösen. Hierzu haben wir ein Interview mit dem Künstler geführt.

Wir werden uns seiner Kunst widmen und seine Kunstformen erläutern. Zur Demonstration oder besser gesagt zur Veranschaulichung werden wir uns auf zwei seiner Werke beschränken. Jedes dieser steht für eine Kunstform.

Diese ausgesuchten Bilder stehen jeweils für eine Kunstform, welche dieser Künstler ausübt. Daniel Häller macht Malerei und Performance-Art. Weil die Wahrnehmung der Kunst immer individuell ist und weil vor allem immer neue Formen der Kunst aufkommen, finde ich es wichtig, sich dem Wandel anzupassen und mit der Zeit zu gehen. Deswegen kommen wir auf diesen Künstler, da er sich nicht auf eine Kunstform beschränkt, sondern Malerei und auch Performance-Art macht. Man könnte sich fragen, warum macht jemand mehrere Formen von Kunst? Wieso bleibt er sich nicht treu?

Performance wird eine situative, handlungsbasierte und vergängliche künstlerische Aufführung eines Performers oder einer Gruppe genannt. Sie ist ein offenes künstlerisches Verfahren in eigener Zeit, der als direkte körperliche Handlung abläuft, und dessen Medium der Künstler selbst ist. Performance ist häufig ortsgebunden, kann jedoch an jedem Ort, zu jeder Zeit und ohne zeitliche Begrenzung stattfinden. Dabei kommen vier Grundelemente ins Spiel: Zeit, Raum, der Körper des Künstlers und eine Beziehung zwischen dem Künstler und dem Zuschauer. Somit ist die Entstehung eines solchen Kunstwerkes in der Performance-Art wichtig und vor allem ersichtlich für den Rezipienten (Zuschauer).

Malerei hingegen ist viel weniger direkt. Der Zeitpunkt des Betrachtens ist hier im Unterschied zur Performance-Art unerheblich. Malerische Kunstwerke leben nicht vom Moment der Entstehung. Sie dienen der Konservierung zeitlicher Gegebenheiten für künftige Rezipienten, die teilweise sogar erst Jahrtausende später kommen. Somit haben malerische Kunstwerke auch die Funktion eines historischen Zeitzeugnisses, für die Stiftung eines kollektiven Gedächtnisses der Geschichte. Ein guter Künstler schafft es in einem Werk auszudrücken, was ein Historiker mit jahrelanger Forschungsarbeit versucht. Der Wert malerischer oder beziehungsweise unflüchtiger Kunstwerke ist daher sehr hoch und lässt sich daran messen, wie wichtig dessen

Zerstörung in Krisengebieten für manche Konfliktparteien ist. Kunst, die nicht flüchtig ist, hat eine elementare Rolle für die Geschichtsschreibung.

Nach der Theorie von Bell spielt die Emotion eine wichtige Rolle bei der Entscheidung, ob ein Kunstwerk gut oder schlecht ist. Nach seinem Erachten, ist Kunst nur gut, wenn sie bei den Rezipienten Emotionen hervorrufen kann. Nur wenn durch ein Kunstwerk jemand emotional berührt werden kann, kann das jeweilige Kunstwerk als gut eingestuft werden.

Allgemein gibt es Kunstwerke, welche klar als Kunst definiert werden. Es spielt keine Rolle ob es sich um Malerei oder auch um ein Kunstwerk eines Bildhauers handelt. Schwieriger wird es bei jenen Werken, welche nicht klar als Kunst definiert werden können. Dort kommen eben viele Theorien ins Spiel, welche einen Erklärungsgehalt zu liefern versuchen, wie man ein Werk beurteilen kann. Da jedoch jeder Mensch ein eigenes Bewusstsein hat, eigene Vorstellung hat und jegliches anders beurteilt, kann es eben sein, dass es einige Werke gibt, welche für einen Kunst ist und für den anderen nicht.

Auch in diesem Hinblick konnten wir auch für uns feststellen, dass es wirklich verschiedene Ansichten von Kunst gibt. Beispielsweise war es für den einen von uns Kunst was Daniel Häller in seinem Kunstwerk bei der Performance darstellte, für den anderen war es einfach nur Unsinn.

Für Daniel Häller haben beide Formen den gleichen Stellenwert, auch wenn er sich nur für die Performance-Art entscheidet, wenn ein dazugehöriger Event ansteht. Wie Bell aber auch, liegt für Häller die Verantwortung beim Betrachter, einem Werk etwas abgewinnen zu können. Selbst eine entnervte Abwendung ist eine legitime Reaktion und bedeutet für das Kunstwerk immer noch Bedeutung, mehr als wenn das Werk nichts auslösen würde.

Häller glaubt an archaische Kunst, der jeder Mensch etwas abgewinnen kann, völlig unabhängig von der kulturellen oder sozio-ökonomischen Herkunft. Diese universelle Sprache zu finden und anzuwenden stellt sich als grosse Herausforderung dar, da viele Menschen sich nicht des Versuches bequemen möchten, sich mit dieser abstrakten universellen Sprache auseinander zu setzen, sondern lieber etwas leicht fassbares in vorgefertigte Schubladen einordnen möchten. Die Schwierigkeit für heutige Künstler besteht darin, für eben jene Menschen etwas zu bieten, aber auch eine gewisse Universalität beizubehalten.

Man kann aber auch schlicht auf die Eigenverantwortung setzen. Weil jetzt ein Rezipient keine Emotion bei der Betrachtung eines Werks verspürt, bedeutet das nicht, dass das Werk kein Potential dazu hätte. Viele Werke setzen auch eine vertiefte Auseinandersetzung damit voraus. Ein Gedanke oder eine Emotion folgt oft erst nach der Diskussion oder innerem Monolog.

Diese universelle Sprache zu bedienen ist für den Künstler selbst aber auch nicht einfach, allein aus dem Grund, dass er von einem eigenen Umfeld beeinflusst ist. Diese Einflüsse zu universalisieren ist ein Akt, den viele Künstler nicht zu stemmen schaffen.

Häller geht deshalb nicht von spezifischen Ereignissen für seine Werke aus. Er versucht sich immer im Moment des Entstehens auf das Werk zu konzentrieren und sich frei zu entfalten. Natürlich ist es aber auch da schwierig, sich allen individuellen Einflüssen der Umwelt, die einen das Leben lang geprägt haben, für das eine Werk zu entledigen.

Wenn man die beiden Formen genauer unter dem Aspekt der Emotion betrachtet, so muss man zum Schluss kommen, dass Performance-Art direkter Emotionen auslöst. Daniel Hüller hat beispielsweise schon Drohungen während einer Performance erhalten, weil er nicht mit den Betrachtern gesprochen hat. So gesehen hat der eigene Körper des Künstlers bei einer Performance eine viel grössere Auswirkung auf den Betrachter, als ein malerisches Werk.

Wenn man jetzt nur den Gesichtspunkt der Emotion zur Bewertung zieht, hat die Performance-Art als Form den höheren Stellenwert.

Gleichzeitig darf man aber nicht vernachlässigen, dass unflüchtige Werke erstens viel mehr Rezipienten erreicht und zweitens Betroffene aus dem entsprechenden Zeitgeschehen womöglich viel tiefer zu berühren vermag. Zwar kann man hier auch ausführen, dass eine Performance die angesprochenen Betroffenen mehr berühren würde, dennoch ist der historische Wert unflüchtiger Kunst viel höher. Es ist eine subjektive Geschichtsschreibung und löst daher unweigerlich viele Emotionen aus und ist deswegen auch Ziel von Zerstörung.



Nehmen wir die ausgesuchten Werke etwas genauer unter die Lupe: Dem gemalten Bild „Ohne Titel“ konnte Berat zuerst überhaupt nichts abgewinnen. Erst der Disput mit Cvijetin hat ihm einen gewissen Zugang zu den potentiellen Emotionen ermöglicht. Cvijetin interpretierte das Bild folgendermassen: Der blaue Grund steht gewissermassen für vielleicht den Himmel oder die Gesellschaft in der wir leben. Er ist einfarbig, neutral und fürs erste nichtssagend. Erst durch die schwarzen Linien erwacht das Gemälde zum Leben. Die schwarzen Linien könnten symbolisieren, dass alles dennoch irgendwie miteinander verbunden ist. Seien es Individuen, mächtige Akteure oder das einfache Zusammenarbeiten einzelner. Irgendwie steht alles

miteinander in Bezug. Und erst durch die Verflechtung aller Einzelteile kommt es zum Ganzen. Man könnte auch noch das Stichwort der Globalisierung hervorheben und dass diese schwarzen Linien das globale Netzwerk in der Welt eventuell abbilden könnten. In Anbetracht dessen, könnte man festhalten, dass heutzutage nichts ohne alle anderen Akteure in den jeweiligen Bereichen funktionieren würde. Aus ökonomischer Sicht könnte man die Bereitstellung eines Produktes, unter der Berücksichtigung der Arbeitsteilung, betrachten.

So gesehen ist das Werk durchaus ein Zeitzeugnis der heutigen Zeit. Man könnte natürlich einwenden, dass Cvijetin aufgrund seines Ökonomie-Studiums auf diese Interpretation kommt. Hier kommen wir aber wieder zum Punkt zurück, dass der Wert eines Werkes von der Interpretation eines Betrachters abhängt und deshalb hat das Werk seine Pflicht erfüllt.



Beim Kunstwerk „Paprika“ konnte hingegen Cvijetin nicht viel bei der Betrachtung anfangen. Berat hat es aber sofort angesprochen. Er sah darin die Verzweiflung eines Menschen, der quasi den „Kopf in den Sand steckt“, blutverschmiert ist und sich nur noch eine Flucht aus dieser Welt wünscht. Es thematisiert für Berat die Neigung depressiver und suizidaler Menschen, sich selber zu verletzen und dennoch keine langfristige Befriedigung darin zu finden. Der Titel „Paprika“ beschreibt nur das verwendete Farbpigment, welches aber unweigerlich auf Blut hindeutet.

Auch hier kann man sagen, dass Berat diese Interpretation vielleicht viel eher gemacht hat, da er einen Bekannten hat, der sich in einer Lebenskrise befunden hat. Dennoch gilt auch hier die

Verantwortung des Rezipienten und deshalb hat auch hier das Kunstwerk seine Pflicht erfüllt. Es ist zwar ursprünglich flüchtige Kunst, dennoch ist eine Photographie der Performance doch eindrücklich. Der Aspekt des Körpers des Künstlers selbst als Kunstwerk löste bei Berat viel eher Emotionen aus, als das gemalte Bild.

Gewissermassen haben wir festgestellt, dass sich die Theorie von Bell etwas widerspricht. Man kann nicht gleichzeitig die Form als das Mass aller Dinge definieren, gleichzeitig aber die Verantwortung den Rezipienten überlassen. Gerade in unserem Beispiel sieht man, dass die Form keine Rolle für die objektive Güte gespielt hat, sondern nur die individuellen subjektiven Interpretationen.