

**Jutta, du hast mir mal gesagt, dass du Wien liebst.. Und du, Diedrich, bist in Hamburg geboren, hast dort lange gelebt und gearbeitet. Was hat euch dazu bewogen, euch für die Lehre in Hamburg bzw. Wien zu bewerben und eine Professur anzunehmen?**

Diedrich Diederichsen Wie das immer so ist: es hat überhaupt nur Sinn, sich dort zu bewerben, wo Leute einen bereits im Vorfeld ansprechen. Es ist illusorisch, zu glauben, dass die Ausschreibungskultur, die scheinbar gleiche Chancen für alle darbietet, wirklich ernst zu nehmen ist. Nur, wenn es irgendwo ein Institut gibt, eine Konstellation von Lehrenden, vielleicht sogar auch von Studierenden, die finden, dass es eine gute Idee wäre, wenn man mit ihnen arbeitete, hat es Sinn, sich zu bewerben. Sie müssen dafür nicht in der Mehrheit sein, es zählt die institutionelle Phantasie. So ein Fall lag in Wien vor. Zufälligerweise ist Wien auch eine Stadt, die ich schon lange kenne, in der viele Leute leben, die ich sehr schätze usw.. Für eine Bewerbung ist entscheidend, dass man das Gefühl hat, man wird überhaupt verstanden. Und das Gefühl hatte ich im Vorfeld.

Jutta Köther Möglicherweise gab es bei mir da ein ähnliches Gefühl. Nur andere Umstände. Es gab den Vorschlag für eine Bewerbung. Ich hab die Professur auch deswegen angenommen, weil Hamburg eine der Akademien ist, die sich in einer Umbauphase befinden (von Diplomstudiengängen auf BA/MA). Diese Situation finde ich interessant. Für mich selbst war der Schritt zurück nach Deutschland auch ein großer Umbruch. Es ist gut, wenn man einen neuen Lebensabschnitt beginnt, in eine gestaltbare Situation hineinzugehen. Und Hamburg hat da eine große Offenheit. Dies und der Umstand, dass es eine Malereiprofessur ist, die „traditionell“ öfter von Männern als von Frauen besetzt wird, hat mich herausgefordert, eine Stelle in Deutschland anzunehmen. Ich habe in den USA sehr viele Jahre unterrichtet, aber nie medienpezifisch und auch nicht in einer solchen Position ...

**Was interessiert euch an der Lehre und wie beeinflusst sie eure Arbeit?**

DD Es gibt drei Arten, wie sie meine Arbeit beeinflusst. Die eine ist die Lehre, die mehr einführend ist: Grundlagen von etwas, das man von Hause aus kennen sollte und kennen müsste, das man dann als Lehrender noch mal rekapituliert. In der Performance, also in der Vorlesung, stelle ich dann oft fest, dass Dinge, die ich glaube gewusst zu haben oder auch gewusst habe, sich mir mittlerweile völlig neu darstellen. Plötzlich stellen Kant oder Marx dann etwas ganz anderes dar. Der zweite Typus von Lehre besteht darin, Dinge, mit denen man sich gerade beschäftigt, so zu bearbeiten, dass sie verständlich werden, denn das sind sie ja erst mal nicht, wenn man etwas Neues entdeckt hat. Drittens gilt es, Gedanken auszuprobieren. Hält der Gedanke überhaupt stand? Die drei Typen entsprechen auch drei verschiedenen Lehrveranstaltungen. Der erste ist die einführende Vorlesung. Der zweite ist das Seminar im zweiten Studienabschnitt oder auch im Master Programm. Der dritte ist das Kolloquium mit den DissertantInnen, in dem man neue Gedanken ausprobieren kann. Diese drei Grade von Fortgeschrittenheit, die Studierende während eines Studiums durchlaufen, durchläuft man selbst auch immer wieder im eigenen Leben. Man begibt sich stets in die Situation, in der man sich Grundsätzliches neu klarmacht, ist wieder an der Stelle, an der man eine Weiterentwicklung auf die Beine stellt und befindet sich an dem Punkt, an dem man etwas völlig neu entwickelt. Im Gegensatz zur Vorstellung von einem linearen Alterwerden hat man zusätzlich zu dieser Geraden einen Kreis, der sie berührt. Ich weiß nicht, ob so eine tangentielle Entwicklung ein Privileg ist, das nur Leute erleben, die lehren, oder vielleicht ein Nachteil? Wer weiß – ich kenne es ja nicht mehr anders – ob Leute, die als Künstler oder Schriftsteller eher zu Hause sitzen, auch solche rekursiven Elemente in ihren intellektuellen Biografien haben, kann ich nicht beurteilen, auf jeden Fall hilft die Lehre dabei. Der Kontakt zu den KollegInnen errichtet hingegen eher einen relativ stabilen Altersraum. Die Schwerkraft der Biografie oder des Alterwerdens führt eigentlich dazu, dass man immer so einen plus/minus zehn Jahre Bezugsrahmen von Leuten hat. Man kennt also Menschen, die

zehn Jahre älter, zehn Jahre jünger sind, und da man selbst immer älter wird, wird diese ganze Blase entsprechend älter. Die Studierenden bilden dazu ein immer entfernteres Gegenreich. Das ist spezifisch für Lehrende: Sich mit Leuten, die Anfang zwanzig sind und solchen, die kurz vor dem Pensionsalter sind, zur gleichen Zeit und in gleicher Intensität auseinander zu setzen, das machen andere nicht. Die bleiben in ihrer Alterskohorte.

JK Ich könnte grundsätzlich DD's Auffassung teilen. Nur, wenn man als Künstler arbeitet, gibt es noch andere Komponenten, die in die Lehre hineinragen, wie etwa der Kunstbetrieb. Die Hochschule ist ja ein nur bedingt geschützter Raum, hat aber doch ganz bestimmte Gesetze oder funktioniert nach bestimmten Abläufen, das gilt auch für die darin stattfindenden Gedanken und künstlerischen Produktionen. „Draußen“ hat man dann den Vorteil des Eingebunden-Seins oder der schon gegebenen Austauschpartner (Lehrer, Mitstudierende) nicht und muss sich das immer wieder erarbeiten, sonst bleibt man alleine. Deswegen gibt es das Bild vom Künstler, der da so vor sich hin macht und dann kommt da irgendwie Kunst bei raus. Es wird etwas gedacht, und dann hat man da ein Produkt. Während die Lehre eben genau aus dem besteht, was dazwischen möglich ist und grundsätzlich auch vermittelt, dass es für Künstler darum geht, diese Potentiale anzusteuern. Wenn man künstlerisch arbeitet UND gleichzeitig lehrt, steckt man in beiden Systemen oder Vorgangsformen. Ich finde es interessant, beide Aspekte miteinander in Berührung kommen zu lassen. Meine eigene Kunst hat ganz viel damit zu tun, weil für mich selbst künstlerische Produktion nur dann Sinn hat, wenn sie auf diese Weise wirksam werden kann. In meinem Lebenslauf ist die künstlerische „Karriere“ immer parallel zur Lehre gelaufen. Es hat immer ineinander gegriffen ...

DD Es gab auch mal eine Zeit, in der du nicht gelehrt hast; und es gab eine Zeit, in der ich nicht gelehrt habe.

JK Nein, bei mir war es nur eine ganz kurze Zeit. Ich habe ja eigentlich seit '91 gelehrt.

DD Ja '91, ich auch, aber es gab ja auch eine Zeit davor.

JK Vor dieser Zeit gab es Spex.

DD Spex gab es ja auch noch ein ganzes Jahrzehnt während ich schon lehrte.

JK Ja, ja, bei mir auch. Aber Spex war für mich auch eine Art „Lehre“, es war ein Arbeits- und Erfahrungszusammenhang mit anderen bei dem auch Wissen entsteht.

DD Es ist schon interessant, dass bei uns beiden die Hochschule Nachfolger eines selbst organisierten Projektes wird. Bei anderen Personen ist das ja anders. Die normalen HochschullehrerInnen werden das, nachdem sie eine bestimmte Ausbildung durchlaufen haben, vielleicht noch ein Auslandsprojekt oder eine Gastprofessur absolviert haben, und dann werden sie Hochschullehrer. Ich habe davor bei einem selbstorganisierten Musikzeitschriften- / Kunstzeitschriften- / Kulturzeitschriftenprojekt mitgemacht. Das ist eher ungewöhnlich.

JK Die Frage ging ja auch darum, WIE man sich als Künstler zur Lehre verhält. Und da kann ich nur sagen, ich verhalte mich zur Lehre ähnlich, wie ich mich früher zu einem Zusammenhang wie Spex verhalten habe. Indem ich das, was ich erfahren habe und lerne, in meine Arbeit herein hole oder künstlerische Arbeit dadurch auch mit produziert wird. Und in diesem Sinne ist Lehre und das, was in der Lehre passiert, auch immer ein Antrieb, der mir selbst etwas bringt. Allerdings nicht in dieser Ausschließlichkeit. Es kommen sehr viele Dinge ins Spiel, aber die Schule ist schon ein Element davon. Kurz gesagt: ich begrüße die Komplexität der Situation.

**Fördern die Institutionen bestimmte künstlerische Haltungen?**

DD Es gibt halt so traditionelle Modelle, die in den Akademien fortleben, die sind rund ums Charisma gebaut.

JK Stimmt. Und sind es nicht die Charismatiker, die meistens gewinnen??

DD Nicht immer, das ist eine bestimmte historische Formation. Der Charismatiker in der Kunsthochschule ist irgendwann mal eingeführt worden, hat verschiedene Gesichter gehabt und natürlich auch viel Schaden angerichtet. Und er hat natürlich auch noch hier und da überlebt, wenn auch stark gezähmt. Das gibt es in der Zwischenzeit natürlich kaum noch so hart wie vor wenigen Jahren in noch Düsseldorf. Das ist ein Modell, dann gibt es eben auch neuere, dazu gehören solche, die Intellektualisierung und zugleich Insti-

tutionalisierung von Kunstproduktion aufgreifen, die aus institutionskritischen Traditionen kommen. Und dann gibt es noch eine zweite Generation von Charismatikern, die das alles schon kennt und trotzdem wieder auf die Persönlichkeit setzt. Das ist vielleicht mehr so die Städelschule. Und dann gibt es als viertes Modell die *artistic research*, das ist gerade in Wien stark.

JK Eine generelle Aussage kann ich darüber nicht machen, ich kenne im Grunde ja nur andere Modelle in Amerika.

DD Das fände ich gut, wenn du das mal beschreiben würdest.

JK Die Akademien in Deutschland waren ja immer dem alten bildungsbürgerlichen Meister-Schüler-Modell verpflichtet. In der angloamerikanischen künstlerischen Erziehung oder an den Kunsthochschulen ist das so gar nicht der Fall. Dort hat es diese Tradition nie gegeben, sondern immer nur die des „craft“, des handwerklich wirklich gut ausgebildeten Kursleiters, der Dinge (sein Wissen/seine Kenntnisse)weiter gibt. Auf der anderen Seite gab es auch schon immer den erfolgreichen Künstler, der aber nicht wirklich lehrt, sondern ab und zu mal auftaucht und mehr in das Charisma-Programm passt. In der neueren Zeit gibt es auch eine intellektuellere Herangehensweise, die sich durch die Konzeptkunst eingebürgert hat. Aber das ganze System basiert wirklich darauf, dass man Kurse gibt. Man hat keine Klassen. Man hat nicht diese emotionale (betreuende) Anbindung an den Studenten, und die Studenten erwarten das auch nicht. Darum geht es nie. Diese Dimension des Künstleregos ist in den Schulen nicht so ausgeprägt. Das kommt später durch ganz andere Faktoren wie z.B. durch den kommerziellen Erfolg, Fachwissen, Technik, unter die sich dann auch Charisma und Attitüde mischen, aber nur als Elemente des Ganzen.

DD Institutionell ist es ja auch so, dass in Amerika die Kunstausbildung, *studio art*, ja zunächst nicht in eigenen Institutionen, wie das die europäischen Kunstakademien sind, untergebracht waren. *Studio art* kann man ja auch an Universitäten studieren. Das ist dort ein Studienfach wie andere auch, und das Curriculum ist dann mal mehr mal weniger mit der akademischen Kunstgeschichte verbunden. *Studio art* wird meist auf einem Universitätscampus unterrichtet, auf dem man auch Iberoamerikanistik und Quantenphysik stu-

dieren kann. Das ist eine ganz andere kulturelle Umgebung. Nur sehr spezielle Institute hatten eine spezifische Idee von der Ausbildung in den Künsten, wie etwa das Black Mountain College. JK ... oder Bard College oder CalArts.

DD CalArts oder das Art Institute of Chicago sind so etwas Ähnliches geworden wie unsere Akademien. Bloß spielte dieser ganze Vorgang in der Moderne. Es gibt Gründe, die aus der Geschichte der Moderne stammen, zu sagen: Wir gründen jetzt eine reine Kunstakademie. Seien es experimentelle, seien es eher konstruktivistische oder andere Hintergründe, die aus dem 20. Jahrhundert und dessen Auseinandersetzungen stammen und dann eine bestimmte Form von Lehre begründeten. Während die europäischen Kunstakademien als eigenständige Institution ja zum Teil bis in das 17. Jahrhundert zurückgehen. Die Wiener Akademie ist von 1692, die Stuttgarter feiert gerade ihr 250. Jubiläum. Die sind deutlich älter, das heißt, die Gründe, die sie als eigenständige Institution hervorgebracht haben, sind viel, viel älter und entsprechend auch die in ihnen entstandenen, autonom und ungestört vor sich hin kruselnden geistigen Traditionen. Deshalb ist die Auseinandersetzung interessant, die Mike Kelley, Howard Singerman und andere, die sich mit der Geschichte der amerikanischen Kunstausbildung beschäftigt haben, mit der Tradition der charismatischen Subjekte führen, die ja erst im 20. Jahrhundert aus Europa nach Amerika gekommen ist.

JK ... ankam und dann da einfiel. Ich finde diese Fragestellung auch für mich wirklich sehr interessant. Am eigenen Leibe zu erfahren, wie sich diese unterschiedlichen Modelle kreuzen und wie sie heutzutage auch beide aus unterschiedlichen Gründen wiederum mit dem Draußen kollidieren ... Es ist interessant, wie sich diese Modelle (und ihre Ideale) nicht mehr exklusiv in ihrem Terrain halten, weil das gar nicht mehr geht. Aber dennoch ist es schwierig, zu verallgemeinern. Ich bin daran interessiert, spezielle Formen der „tactics of intensification“ zu entwickeln, die sich sowohl auf die Geschichte des Metiers „Künstler“ im Allgemeinen, aber auch ganz speziell mit der gegebenen (konkreten, historischen) Situation befassen. Um auf Hamburg zurück zu kommen, da ist es etwas wirr. Einerseits will man sich der alten Formen entledigen oder klar sagen, dass das Modell eben schon längst vorbei ist,

andererseits aber gibt es kein anderes, progressives, das man tatsächlich schon hätte. Aber daran basteln einige Leute im Moment und deswegen ist es eine interessante Situation. Eine Entscheidung für etwas grundsätzlich Experimentelles, aber und gerade im und mit dem Medium Malerei. „painting - a special form of limited and channelled engagement“.

### Wie sieht das Verhältnis zwischen Theorie und Praxis an den Institutionen aus?

DD Das kann man glaube ich ganz einfach beantworten. Es gibt zum einen eigentlich an allen Akademien Theorie-Departments, wissenschaftliche Departments, die mit dem eigentlichen Kunststudium verbunden sind. Selbst in der finstersten Zeit der Theoriefeindlichkeit gab es diese Departments. Mittlerweile sind die stärker ausdifferenziert, größer, auch nicht überall, aber zum Beispiel in Wien. Allerdings ist das funktionale Verhältnis, das sie zum Rest der Kunstlehre haben, eigentlich mehr oder weniger das gleiche geblieben. Außer in einigen neuen Studiengängen wie zum Beispiel dem Master in *Critical Studies*, den wir gerade einführen, in dem wissenschaftliche und künstlerische Lehre direkt mit einander verschränkt sind, oder in den künstlerischen Doktoratsstudien. Ansonsten liefert die wissenschaftlich theoretische Lehre nur Material für eine von den Kunstklassen bestimmte Ausbildung. Und dann ist da die andere große Frage, welches Verhältnis zur Theorie haben die Lehrenden in den Kunstklassen? Und da hat sich natürlich eine große Veränderung abgespielt. Noch vor zehn Jahren kam es häufig vor, dass ein Professor seinen Studierenden verbot zu lesen. Dafür gibt es mehrere Beispiele. Zu viel über Kunsttheorie zu wissen, schadet der eigenen künstlerischen Leistung. Das gibt es heute wohl kaum noch. Heute ist es selbst so, dass die künstlerisch Lehrenden, selbst wenn sie nicht besonders Theorie affin sind, in gewissen Dosen Lehre organisieren, die mit Theorie zu tun hat. Es gibt zum Beispiel Institute bei uns, in denen eine Professorin das Ordinariat inne hat, in denen arbeiten zusätzlich zur künstlerischen Lehre geisteswissenschaftlich ausgebildete Leute, die nicht von der Kunstpraxis kommen. Die arbeiten

also nicht an unserem Institut, in dem die Theorie beheimatet ist, sondern an einem künstlerischen Lehrstuhl ist quasi auch noch ein geisteswissenschaftlicher mit untergebracht. Das ist eine neue Entwicklung. Da kann man natürlich sagen, das entspricht dem, was ich vorher zu den unterschiedlichen Modellen der Lehre gesagt habe, die es an Kunstakademien gibt. Charisma eins braucht überhaupt keine Theorie. Dann kommen als Gegenmodell die von Institutionskritik, Konzeptualismus und Neokonzeptualismus usw. beeinflussten intellektuellen Kunstpraktiken, die die geisteswissenschaftliche Lehre brauchen. Jetzt kommt Charisma zwei, die brauchen ebenfalls Theorie, aber auf eine andere Weise. Da wird mehr ein intuitives Verhältnis zum theoretischen Wissen installiert. Es wird zwar konsumiert, es wird rezipiert, es wird verwendet, aber es wird nicht bindend, es ist mehr spielerisches Material. Und dann gibt es *artistic research*, die sich aktuell darum bemüht, ein Verhältnis von künstlerischer und wissenschaftlicher Tätigkeit zu definieren, das sogar die beiden Pole überhaupt in Frage stellt.

**JK Ich möchte schon Hinweise geben können und Verständnistech-niken vermitteln. Aber das kann nur so verlaufen, dass sich die künstlerische Produktion darüber freut, „painting - discursive contemplation AND worldless goal-less meditation! Ich glaube nach deinem System gehört meine Auffassung irgendwie zwischen Charisma zwei und artistic research.**

DD Die sind oft auch nicht so leicht zu unterscheiden.

**JK Vielleicht ist es ja grade das Potential der Ununterscheidbarkeit und der Unterscheidbarkeiten, des Wechsels also, des Zusammenstoßens dieser Elemente in der künstlerischen Praxis, wie auch der dialektische Dialog und dessen Aussetzer usw ... , was mich grundsätzlich interessiert und geprägt hat: Dass man so mit Kunst und speziell mit Bild die Unterscheidung, d.h. die Differenzen immer wieder neu verhandeln muss, das bringt die Malerei bzw. das Bild als Akteur ins Spiel. Die Malerei muss sich behaupten, performen, „Werkzeug des Wissens“ sein, aber auch einfach „painted painting“ und das zur reflexiven Disposition stellen, während all das wiederum auch durchfurcht wird von Präsentations- und Distributionsweisen. All dies kann möglicherweise neue Formen hervorbringen**

**und / oder neue Formen, mit dem hervorgebrachten Material umzugehen. Von daher ist es natürlich in meinem speziellen Fall auch das, was ich in die Lehre transportiere. Etwas zu vermitteln, was die Studierenden dazu befähigt, diese Fragen stellen zu können. Da ist es gut, wenn man nicht allein ist. Und in Hamburg gibt es doch einen losen Verbund von Lehrenden, die so etwas wollen und verfolgen. Es gibt (noch?) kein so eindeutiges Programm (wie vielleicht in Frankfurt oder in Wien oder eben in einer etwas anderen, klassischeren Ausrichtung in Düsseldorf), aber es ist etwas im Gange. In Hamburg co-existieren im Moment noch die alte Lehrform der deutschen Kunstakademie (Diplomstudiengänge) und die neue (BA/MA Studiengänge) der Universitäten. Somit also auch eine Gleichzeitigkeit von Klassen- und Kursstruktur. Die Chance für Lehrende wie Studierende besteht darin, diesen Umbau aktiv mit zu gestalten. Und damit einhergehen dann ja sofort auch Fragen nach Grundsätzlicherem: Begehren, Ziele, Ideologien.**

DD Vielleicht ist es ja grade das Potential der Ununterscheidbarkeit und der Unterscheidbarkeiten, des Wechsels also, des Zusammenstoßens dieser Elemente in der künstlerischen Praxis, wie auch der dialektische Dialog und dessen Aussetzer usw..., was mich grundsätzlich interessiert und geprägt hat: Dass man so mit Kunst und speziell mit Bild, die Unterscheidung, d.h. die Differenzen immer wieder neu verhandeln muss, das bringt die Malerei bzw. das Bild als Akteur ins Spiel. Die Malerei muss sich behaupten, performen, „Werkzeug des Wissens“ sein, aber auch einfach „painted painting“ und das zur reflexiven Disposition stellen, während all das wiederum auch durchfurcht wird von Präsentations- und Distributionsweisen. All dies kann möglicherweise neue Formen hervorbringen und/oder neue Formen, mit dem hervorgebrachten Material umzugehen. Von daher ist es natürlich in meinem speziellen Fall auch das, was ich in die Lehre transportiere. Etwas zu vermitteln, was die Studierenden dazu befähigt, diese Fragen stellen zu können. Da ist es gut, wenn man nicht allein ist. Und in Hamburg gibt es doch einen losen Verbund von Lehrenden, die so etwas wollen und verfolgen. Es gibt (noch?) kein so eindeutiges Programm (wie vielleicht in Frankfurt oder in Wien oder eben in einer etwas anderen, klassischeren Ausrichtung in Düsseldorf), aber es ist etwas

im Gange. In Hamburg co-existieren im Moment noch die alte Lehrform der deutschen Kunstakademie (Diplomstudiengänge) und die neue (BA/MA Studiengänge) der Universitäten. Somit also auch eine Gleichzeitigkeit von Klassen- und Kursstruktur. Die Chance für Lehrende wie Studierende besteht darin, diesen Umbau aktiv mit zu gestalten. Und damit einhergehen dann ja sofort auch Fragen nach Grundsätzlicherem: Begehren, Ziele, Ideologien. **JK Ich glaube schon, dass es das doppelt gibt. In Hamburg gibt es zum Beispiel mehr theoretische Angebote als es sie früher gab. Das hat sich etabliert. Es wird ja nicht nur als Zwang empfunden, auch nicht von den Studierenden. Vielmehr wird dadurch auch ein Interesse stimuliert, das sich dann wieder auswirkt auf die Forderungen und Fragen, die die Studierenden auch an die Lehrenden stellen. Im besten Falle kommen solche Prozesse in Gang.** DD Man müsste an dieser Stelle noch mal eine ganz wichtige Unterscheidung zwischen Theorie und Wissenschaft machen. Es gibt wissenschaftliche Fächer, und wie sie im Verhältnis zum Kunststudium stehen, darüber herrscht Uneinigkeit. Aber dass es sie gibt und dass sie in irgendeinem Verhältnis zum Kunststudium stehen - darüber herrscht eigentlich weitgehend Konsens bis zurück ins frühe 20. Jahrhundert. Aber die Frage der Theorie ist ja nicht nur eine Frage der wissenschaftlichen Fächer. Es ist ja auch die Frage nach der Reflexion innerhalb der künstlerischen Praxis. Sie betrifft den Grad der Entwickeltheit der künstlerischen Praxis. Diejenigen, welche die Reflexion der künstlerischen Praxis unter zu Hilfenahme von wissenschaftlichen Texten ablehnen, haben ja trotzdem eine Theorie. Bloß, dass sie ihre Theorie für natürlich halten, weil es eine traditionelle Theorie ist. Aber eine Theorie ist sie auch und sie ließe sich auch aus den Äußerungen des entsprechenden Professors ableiten und in einen womöglich kohärenten und dann womöglich ausgesprochen unangenehmen Text destillieren. Das sollte man offensiv angehen. Während es natürlich über den wissenschaftlichen Anteil an künstlerischer Produktion sehr unterschiedliche Meinungen geben kann. Ich bin keineswegs der Meinung, dass mehr in jedem Fall besser wäre, aber dass die Form der Reflexivität in Bezug auf das eigene künstlerische Handeln in der Lehre vorkommen und in jede Klasse hineingetragen werden müsste. **JK D 'accord!**

**Kann es manchmal einen zu „gefährlichen“ Einfluss von Theorie auf die Praxis geben? Oder einfach „toomuch“?**

DD Negativer Einfluss wissenschaftlicher und theoretischer Texte auf bildende Kunst ist die Fetischisierung von Theorie. Also das Herausgreifen von Begriffen, das Herausgreifen von Motiven ohne zu verstehen, in welchem Kontext sie stehen, und sie so zu einem Material anderer Art zu machen, das man nicht wirklich im Griff hat. Also, wenn Leute davon reden, sie wollten die symbolische Ordnung umstürzen, weil sie den Begriff in einem Lacan-Seminar gehört haben und nun glauben, die symbolische Ordnung sei so was wie die Regierung, die man stürzen kann. Man darf natürlich auch Theorie fetischisieren. Man darf überhaupt alles. Wenn man weiß, was man da tut, und wenn man nur spielen will. Aber da, wo Leute glauben, sie hätten etwas verstanden, was sie nicht verstanden haben, und dann damit arbeiten und auch mit Lehrenden zu tun haben, die es ganz in Ordnung finden - der Student scheint viel zu lesen, das finde ich gut -, da sehe ich ein Problem, ja. Dies ist also nicht so sehr ein Problem der Hemmungen als eines der Sorglosigkeit in Bezug auf den Umgang mit wissenschaftlichen Texten im künstlerischen Bereich.

**JK Wenn Leute kommen und sagen, das hemmt die künstlerische Arbeit, hat das glaube ich meistens damit zu tun, dass es für die oder diejenigen sowieso Schwierigkeiten gibt, sich mit an sie/ihn herangetragenen äußeren Ansprüchen überhaupt auseinander zu setzen. Ich glaube, da steht „Theorie“ dann als Bild für Verhinderung: Ich komm damit nicht klar, heißt das einfach. Reflexionsunwillen ist aber auch oft einfach ein Symptom dafür, dass Ängste vor noch weiterer De-Stabilisierung freigesetzt werden. Und an der Stelle sollte man heraus bekommen, inwieweit derjenige, der das fragt, überhaupt mit der Idee befasst ist, was es heute heißt, Künstler zu sein oder zu werden. Meistens ist das eine ganz andere Vorstellung, die sehr Drinnen ist, und es gibt eine große Angst vor dem Draußen, das dann manchmal „Markt“ heißt oder „Theorie“ usw. Die Theorie wird dann als das Böse wahrgenommen, was einen hemmt und wird damit das „anti-**

reative“ ... Das ist eine komische Konstruktion, bei der dann am Ende des Tages oft eine Art Rückzug ins „Eigene, Nicht-Diskutierbare, angeblich Schöpferische“ gewählt wird; damit also auch einer Art Kreativitätsimperativ aufgesessen wird. Und gleichzeitig muss man auch dieser Konstruktion vom Künstler-Selbst „gerecht werden“. Nur da wird das Terrain sehr undurchsichtig. „Gerecht werden“?! Oft denke ich, Kunst ist grundsätzlich einfach gar nicht lehrbar. Und aus diesen Überlegungen bin ich dazu gekommen, dass man den Beuysschen Satz „Jeder Mensch ist ein Künstler“ umdrehen und mal andersherum tragen muss: „Jeder Mensch ist kein Künstler“. DD Es gibt natürlich einen Aspekt von Theorie oder Wissenschaft, der ganz problematisch ist. Das ist derjenige, der eine scheinbare Messbarkeit und Beurteilbarkeit von Leistungen in ein Studium einführt, nicht nur in ein künstlerisches, sondern in jedes. Im theoretischen Bereich lässt sich leichter sagen, dass etwas falsch ist; das verführt dazu, ein solches Urteilen auf künstlerische Arbeiten zu übertragen. Eine solche Bürokratisierung durch Messbarkeit des an und für sich ja sehr freien Kunststudiums durch theoretische Fächer ist eine begründete Sorge. Und zugleich gibt es durch diese bürokratischen Auswüchse eine Form, die wenigstens irgendwie organisiert, wie das Verhältnis von künstlerischer und wissenschaftlicher Arbeit überhaupt innerhalb des Curriculums gewichtet werden soll. Zwar die schlechteste, aber besser als gar keine. **JK Das meine ich ja, es wird eine Reflexion praktisch erzwungen oder eingefordert.**

DD Ja, gut. Aber das ist immer noch besser als gar keine Form. Das ist aber der Fall, wenn irgendwo ein Soziologe eine Professur an einer Kunstakademie hat und Studierende sein Lehrangebot wahrnehmen können, wenn sie wollen oder ihn komplett ignorieren können, weil sie von Haus aus nicht daran denken, dass ihre Kunst was mit Soziologie zu tun haben könnte. Oder sie gehen nur dahin, um irgendeiner Verpflichtung nachzukommen und dafür einen Schein zu erhalten - ansonsten ist das überhaupt nicht miteinander verbunden. Trotzdem ist der Fall, in dem der einzige Grund zu diesem Mann zu gehen, darin besteht, dass man sich so und so viele ECTS Punkte holen muss, zwar die schlechteste denkbare Möglichkeit an Verknüpfungen, aber es ist wenigstens überhaupt eine Verknüpfung. Dennoch,

die Angst von Studierenden, dass durch die wissenschaftlichen Fächer die Bürokratisierung eingeführt wird, kann ich gut verstehen. Dem kann man nur entgegensetzen: bessere, integriertere Curricula. In denen eben klar ist, dass der Sinn der wissenschaftlichen Fächer der ist, über sein eigenes Tun als Künstler und Künstlerin Auskunft geben zu können. Um eben zu verstehen und zu wissen, was man macht, und um das in anspruchsvollen Begriffen und nicht in einer naiven Sprache sagen zu können. Das ist eigentlich alles. Wenn auf der inhaltlichen Ebene anspruchsvolle Verknüpfungen institutionalisiert sind, ist damit gewährleistet, dass die bürokratische Ebene wieder leichter auszuhebeln wäre.

**JK** Es wird auch als extremer Zwang empfunden, dass von einem Künstler verlangt wird, Auskunft über das geben zu müssen, was man tut. Um sich damit anzupreisen, um besser „zu funktionieren“. Das Verständnis und der bewusste Einsatz oder Nicht-Einsatz von Kommunikationsfähigkeit muss eben viel komplexer sein als ein Grunzen oder eine Aussage, wie: das finde ich eben so, weil ich Künstler bin. Das muss auf Entscheidungen beruhen, die man treffen kann, um überhaupt das Gefühl und die Fähigkeit für eine relative „Entscheidbarkeit“ zu erleben, um die es geht. Im älteren Künstlerjargon nannte man das „Haltung“. Über die immer diskutiert wird, ob man sie erlernen kann. Schöner ist es, wenn man diese Entscheidungen im Austausch mit anderen diskutieren kann.

**DD** Das finde ich einen sehr wichtigen Punkt, weil das wiederum in Verbindung steht mit anderen Imperativen, wie auf dem Markt zu agieren ist. Ich habe gerade gesagt, man muss sich selbst erklären können und zwar in komplexen Begriffen. Letztendlich muss man es aber vor allem für sich selbst erklären können. Dass man es kommunizieren können muss, ist noch eine andere Aufgabe. Die, finde ich, ist tendenziell eine Zumutung. An amerikanischen Hochschulen habe ich beobachtet, dass die Leute da in gewisser Weise auf Diskursivität dressiert sind. Die können alle wahnsinnig gut über ihre Arbeit reden, aber man hat den Eindruck, die spulen etwas ab. Das erinnert sehr stark an die Kellner, die im Restaurant die Spezialitäten des Abends aufsagen: wir haben heute Abend einen Red Snapper in Pfeffersoße usw. Und das ist natürlich grauenerregend. Das ist die Dressur einer bestimmten Kommunikationsfähigkeit für den

Markt, und das ist genau das Problem. Auf einem hohen begrifflichen Niveau für sich selbst argumentieren zu können, was man macht und warum man es macht, und es bei der Eröffnung einem Sammler erklären zu können – das sollten zwei völlig verschiedenen Dinge sein. Wenn sie das nicht sind, wird es zu der typisch neoliberalen Zumutung, die immer aus allen Akteuren Performer machen will.

**JK** Dies auseinander zu halten, genau diese Komplexität des Problems zu vermitteln, ist nicht einfach. Auch hier ist das Aushalten von Differenz wieder gleichermaßen eine Grundbedingung für Erkennen wie auch für Kommunikation UND ist gleichzeitig negativ belastet, verkörpert also den „Performanz-Imperativ“, dem jede Ware heute unterworfen zu sein scheint, physisch wie ideell / konzeptuell zu performen und bewertet zu werden.

**DD** Dieses Problem bringen die amerikanischen Kunsthochschulen selbst mit hervor, indem sie für diesen Sammlerdialog ausbilden und für den anderen eben nicht. Wenn du eine gute, kritische, theoretische Ausbildung gehabt hast, dann kennst du den Unterschied zwischen Kommunikation und Diskussion, zwischen Werbung und Debatte. Dann kannst du sogar Werbung machen für deine Arbeit, aber dann weißt du, was der Unterschied ist. Dann bist du nicht in dieser Beklopptheit gefangen, zu glauben, das eine wäre dasselbe wie das andere.

**Inwieweit reagieren die Studierenden auf die Tradition ihrer Hochschule und die Kunstgeschichte ihrer Stadt?**

**DD** Bestimmte Dinge sind in Wien permanent präsent. Das ist der Aktionismus, den kennt jeder, was man wiederum nicht voraussetzen kann, wenn man mit Studierenden in Berlin redet. Auch die schrecklichsten Traditionen, wie der magische Realismus sind sehr präsent. Auch die kritisch auf die Aktionismus-Tradition Bezug nehmende, jüngere Performance orientierte Kunst und die feministische Performance. Unsere Akademie vergibt jedes Jahr den Birgit-Jürgensen-Preis, und ist mit ihm einer Performance orientierten, mit Theater- und Performance-Praktiken überlappenden Form von feministischer Kunst und Medienkunst

verpflichtet. Das ist relativ präsent, das ist die Vertikale und dann gibt es eine Horizontale. Das ist, was man international in den Kunstzeitschriften sieht, was so kursiert, und wofür die Stadt überhaupt keine Rolle spielt. Ich war auch schon in Städten, in denen es eine spezifische Tradition gar nicht gibt. Schon in Frankfurt frage ich mich, was das eigentlich wäre? Da gibt es natürlich Peter Roehr oder Thomas Bayerle, aber das ist nicht so wahnsinnig spezifisch für die Stadt Frankfurt. Im Grunde genommen wäre es dann eher Frankfurt spezifisch, dass man sich mit bestimmten intellektuellen Traditionen auskennt. Aber in Wien gibt es sehr viele auch Bildende-Kunst-Traditionen, und die sind sehr präsent.

**JK** Klar, man kann feststellen, was sehr spezifisch für diese Hochschule ist. Ob das jetzt Hamburg spezifisch ist, kann ich im Sinne einer Verschränkung wirklich kaum beurteilen. Ich könnte nicht sagen, das geht auf bestimmte Künstler zurück, die aus Hamburg kommen. Es ist mehr ein Bewusstsein dafür, dass Hamburg eben nicht unbedingt für das Charismatiker-Modell steht.

**DD** Hamburg hat in der Bildenden Kunst nicht so wahnsinnig viel zu bieten. Ich meine jetzt nicht heute, sondern in der Tradition.

**JK** Aber die Leute haben schon ein gewisses Bewusstsein darüber, dass sie sich abgrenzen von anderen Kunsthochschulen durch diese durchlässigere oder auch offenere Form der Lehre. Manchmal hört man auch dort noch das Wort von der „interdisziplinären Tradition“. Vielleicht hat es genau damit zu tun, dass Bildende Kunst innerhalb der Kultur Hamburgs nie diese „herausragende“ Stellung hatte.

**DD** Hamburg hat aber doch eine Tradition, wenn man das 20. Jahrhundert nimmt oder die Moderne. Da gibt es Literatur. Da gibt es Verlage.

**JK** Und Musik. Und auch eine Geschichte von kultureller Diskurs- und Diskussionsbejahung. Von Aby Warburg bis zur Geschichte der Hafenstrasse. Dazwischen steht die Kunsthalle und die deutsche Romantik von der spröderen Art ...

**DD** Und es gibt Massenmedien. Die deutschen Großverlage der Massenmedien sind entweder in Hamburg oder München. Es gibt keine Filmindustrie, aber es gab eine extrem interessante und heute noch sehr wichtige Experimentalfilmszene in Hamburg. In der Zeit um 1975 waren 95 Prozent aller halbwegs relevanten deutschen Experimentalfilmer in Hamburg. Es gibt eine

literarische und dann diese Experimentalfilm-Welt. Und dann gab es aber auch in Hamburg ganz lange einen unfassbaren Provinzialismus in Bezug auf Bildende Kunst. Man glaubte Jahrzehnte lang, dass Paul Wunderlich und Horst Janssen die größten Künstler des 20. Jahrhunderts sind. Das hat in Hamburg jeder geglaubt. Das haben auch die avanciertesten Leute geglaubt, wie etwa Hubert Fichte. Wie kann eine Stadt sich so provinziell organisieren, dass das Jahrzehnte lang geglaubt wird?

**JK** Ja, aber die Kunsthochschule scheint mir nicht mehr davon geprägt, außer eben dadurch, dass es Verweise gibt auf die oben erwähnte „experimentelle“ Einstellung, da tauchen dann Franz Erhard Walther auf, aber auch Graubner oder Sigmar Polke, Joseph Beuys, Mike Hentz oder Cosima von Bonin, die als legendäre Typen durch die Geschichte der Räume schwirren.

**DD** Und, die hatten KP Brehmer, der hat ganz lange in Hamburg gelehrt.

**JK** Es ist nicht zu vermuten, daß es eine „Hamburger Schule“ geben wird oder geben könnte, in der Art wie es eine „Leipziger“ Schule gegeben hat; also eine Disziplin, ein Medium oder ein Lehrer, die als Aushängeschild für einen vermeintlichen Erfolg und Prägung der Lehre stehen. Der Charakter der HFBK hat möglicherweise etwas mit dem Zusammenspiel der Akteure, mit dem „Draußen“ zu tun. Dem Entwickeln einer spezifischen Internationalität und einer spezifischen Diskussionsbereitschaft, die sich auch auf die Analyse der Images erstreckt, die man sich von der Malerei, vom Selbst, von der Kunst mit allen Mitteln macht. Diese werden Versuchen / Verfeinerungen / Intensivierungen unterzogen. Die Kunsthochschule ist das Labor oder das Trockendock. „The painting so thoroughly refines the terms of artistic context that it engulfs these conventions upon which presentation and appreciation of the painting itself depends“ (Harry Rand). „Schiffe Bauen“ also und „Schiffe fahren lassen“ und auch Schiffe selbst steuern lernen. Also so, wie die Spannung auszuhalten ist zwischen den Images von Seefahrer-Romantik und Containerschiff-Realität. Übertragen auf die Praxis / Lehre von Malerei 2012 heißt das, sich entscheiden für:

PAINTED PAINTING  
JEDER IST KEIN KÜNSTLER  
QED

Johanna Tiedtke  
im Gespräch  
mit Jutta Koether  
und Dierich  
Diederichsen,  
24 Juni 2011,  
Studio Jutta  
Koether, Berlin