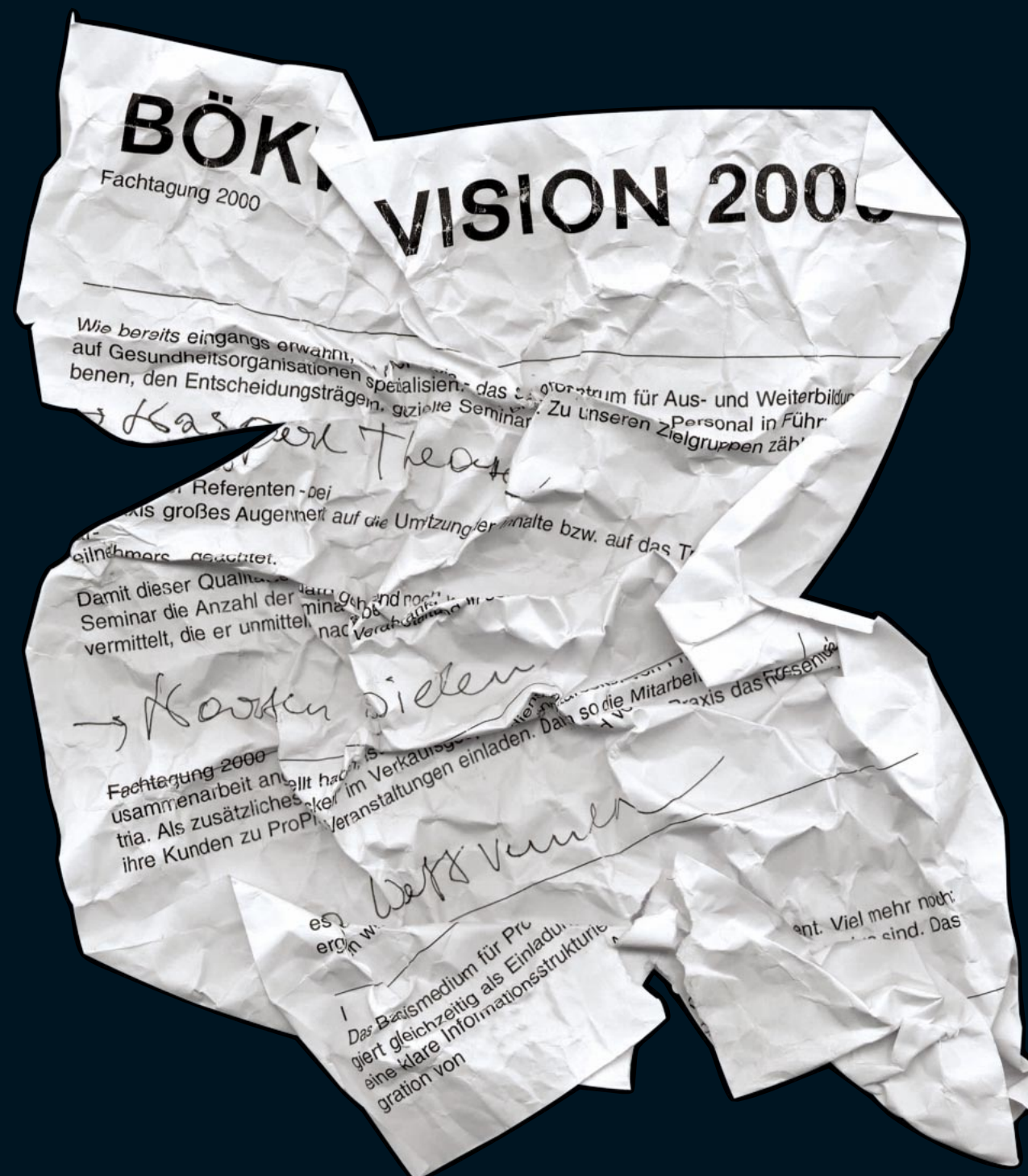
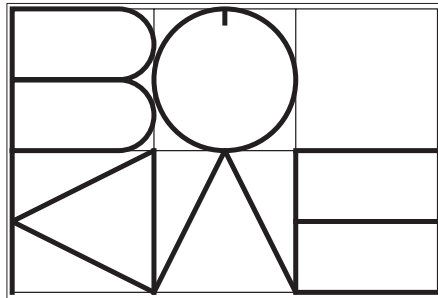


BÖKWE

**Bildnerische Erziehung
Textiles Gestalten
Werkerziehung**





Impressum

Präsidium:
 1. Vorsitzende: FI Mag. Ingrid Planatscher
 2. Vorsitzende: Mag. Marlies Haas
 Generalsekretär: Mag. Hilde Brunner
 Kassier: Mag. Renate Jani
 Schriftführer: FI Mag. Elfriede Köttl
 1. FI-Vertreter: FI Mag. Elfriede Köttl
 2. FI-Vertreter: FI Mag. Markus Riebe
 Pressereferent: Mag. Andreas Pühringer

Landesvorsitzende:
 Burgenland: HOL Brigitta Imre
 Kärnten: Mag. Martha Krainer
 Niederösterreich: Prof. OStR Erika Balzarek
 Oberösterreich: Mag. Johannes Nussbaumer
 Steiermark: HL Klaus-Dieter Hartl
 Tirol: Mag. Helmut Baur
 Vorarlberg: Dr. Christine Schreiber
 Wien: Mag. Peter Nesweda

Bundesgeschäftsstelle:
 Mag. Hilde BRUNNER
 Beckmannngasse 1A/6, A-1140 Wien
 Tel. + Fax: (01) 894 23 42
 Mobiltel: 0676 336 69 03
 Konto: Bank Austria 604 227 306 BLZ 20151

Landesgeschäftsstellen:
 Burgenland: HOL Johann RINGHOFER
 Hauptstraße 79
 7052 Müllendorf
 Kärnten: Mag. Ines BLATNIK
 Millstätterstraße 43
 9523 Landskron
 Niederösterreich: Mag. Leopold SCHOBER
 Buchbach 88
 2630 Buchbach
 Oberösterreich: Mag. Barbara WINDHAGER
 Galvanistraße 18
 4040 Linz
 Salzburg: (prov.) Mag. Hilde BRUNNER
 Beckmannngasse 1A / 6
 1140 Wien
 Steiermark: Mag. Andrea WINKLER
 Steinäckerstraße 17/5
 8052 Graz
 Tirol: Eva OBERHAMMER
 Stamsferfeld 14
 6020 Innsbruck
 Vorarlberg: Mag. Klaus LUGER
 Feldmoosgasse 15
 6900 Bregenz
 Wien: Mag. Hilde BRUNNER
 Beckmannngasse 1A / 6
 1140 Wien

Medieninhaber und Herausgeber:
 Berufsverband Österreichischer Kunst- und Werkerzieher
 Redaktion: Mag. Hilde Brunner
 Layout u. Satz: Peter Stodola
 Druck: Astoria-Druck, 1230 Wien

Offenlegung nach § 25 Abs. 4 Medien-gesetz 1981:
 Fachblatt für Bildnerische Erziehung, Textiles Gestalten und Werkerziehung, Organ des Berufsverbandes Österreichischer Kunst- und Werkerzieher. Offenlegung nach § 25 Abs. 1-3 Mediengesetz 1981: Berufsverband Österreichischer Kunst- und Werkerzieher, parteipolitisch unabhängiger gemeinnütziger Fachverband von Kunst- und Werkerziehern.

BERUFSVERBAND ÖSTERREICHISCHER KUNST- UND WERKERZIEHER

Parteilosophisch unabhängiger gemeinnütziger Fachverband von Kunst- und Werkerziehern

BÖKWE – Fachblatt für Bildnerische Erziehung, Werkerziehung und Textiles Gestalten und Organ des Berufsverbandes Österreichischer Kunst- und Werkerzieher

Redaktionelles

Beiträge:
 Die Autoren vertreten ihre persönliche Ansicht, die mit der Meinung der Redaktion nicht übereinstimmen muß. Für unverlangte Manuskripte wird keine Haftung übernommen. Rücksendungen nur gegen Rückporto. Fremdinformationen sind präzise zu zitieren.

Manuskripte:
 Text auf Diskette, Macintosh®- oder Windows®-Plattform, sowie ein Ausdruck davon auf DIN A4, einseitig, 1 1/2-zeilig, durch Zwischentitel klar gegliedert.

Reproduktionsvorlagen:
 Aufsichtsvorlagen (Format 9 x 12 cm bis DIN A4) oder Diapositive, von sehr guter Qualität. Keine Fotokopien! Anfragen unter Tel.: (02256) 635 60

Erscheinungsweise:
 Vierteljährlich

Anzeigen:
 BÖKWE-Bundesgeschäftsstelle
 Beckmannngasse 1A / 6
 1140 Wien
 Tel. + Fax: (01) 894 23 42

Redaktionsschluß:
 Heft 1 (Jän.-März): 1. November
 Heft 2 (April-Juni): 1. Februar
 Heft 3 (Juli-Sept.): 1. Mai
 Heft 4 (Okt.-Dez.): 1. August
 Anzeigen und Nachrichten jeweils Ende des 1. Monats im Quartal.

Bezugsbedingungen:
 Mitgliedsbeitrag (inkl. Abo, Info's, Porto): öS 350,-
 Für Studenten: öS 200,-
 Normalabo: öS 340,-
 Einzelheft: öS 90,-
 Auslandsabo: öS 380,-

Wir bitten dringend,

ADRESS- UND NAMENSÄNDERUNGEN

in der Bundesgeschäftsstelle bekanntzugeben! Nur so ist es möglich, Ihnen das Fachblatt zuzustellen!

Wir bitten ferner jene, die ihren Mitgliedsbeitrag für 1999 noch nicht eingezahlt haben, dies umgehend nachzuholen. Sollten Sie den Zahlschein verloren haben, wenden Sie sich, bitte, an Ihre Landesgeschäftsstelle.

Inhalt

Editorial 3
Bücher 4, 6
Bericht 5
Vielfalt statt Einfach 7
Kreative Fotografie 13
Information 18
Brigitte Aiginger 19
Die virtuelle Albertina 24
Termine 35

Rücktitel: **Brigitte Aiginger**
 „Cinque Terre“
 Aquarell
 60 x 80 cm

Stephan ENGELHARDT



Geb. 1960 in Göttingen, Deutschland.

Lehramtsstudium für Bildnerische Erziehung an der HS für Angewandte Kunst in Wien, Meisterklasse Prof. Tasquill.

Unterrichtstätigkeit am ORG 1, A-1010 Wien, Hegelgasse 14. Organisation von Schulwettbewerben. Ausstellungsgestaltung („Ökologische Stadt“, „Wohnen für Fortgeschrittene“...) Psychoterapeut in Ausbildung.

nach innen, und seines innersten Kern nach außen, eröffnete ein neues Feld.“⁸⁷⁾

Um dieses Feld genau beschreiben zu können muß das, was sich nach dieser Transformation ergab, genau betrachtet werden. Jeder dieser Bäume mit der Balsaltstelle daneben ergab auch wieder ein autonom für sich existierendes Kunstwerk. Um dessen vielschichtiges Bedeutungsgeflecht zusammenzufassen: die Verlebendigung von toter Materie sollte sichtbar gemacht werden. Eine Wärmeplastik, wie wir sie von Beuys kennen. Mit folgenden entscheidenden Unterschieden: Hier wurden nicht Materialien (wie z.B. Bienenwachs und Kupfer) oder Technische Geräte (Elektromotoren und Hochspannungstransformatoren), also Dinge des Alltags, zu aussagestarken Bedeu-

tungsträgern einer künstlerischen Inszenierung. Ein Baum, ein lebendiger Organismus, war das Kernstück dieser Arbeit.

„7000 Eichen“ bildet nicht nur eine formal gestalterische und rein quantitativ neue Dimension im Werk Beuys. Damit diese Bäume gepflanzt, die Steine aufgestellt werden konnten, mußte ein ungeheuer mühsamer politischer und sozialer Prozeß auf den Weg gebracht werden. Der „Kampf gegen eingefahrene Beamtenwege“⁸⁸⁾, die Überzeugungsarbeit im Gespräch mit der Bevölkerung usw. bildeten das, was Beuys als die „Soziale Plastik“ bezeichnet.

Beuys erarbeitete zuerst den Begriff der „Warmeplastik“. Damit blieb er im eng umgrenzten Gehege der Kunst. Schritt um

Schritt öffnete er den „Kunstbegriff“, erweiterte ihn. Die Realität (das „Außen“) wurde nicht widerspiegelt (nach „innen“), sondern in den Kunstbegriff eingebaut (das Außen wurde mit dem Innen in Verbindung gebracht). Der kreative, intuitive Wärmestrom sollte in gesellschaftliche Zusammenhänge eingeschleust werden. Beuys bildete bzw. „plastizierte“ seine neuen Begriffe von Staat, Wirtschaft, Recht, Freiheit und Geld. Das System, das er daraus logisch zusammenfügte, war der Entwurf der „Sozialen Plastik“ (die Verbindung von Außen und Innen). Mit den 7000 Eichen wendete er die Erkenntnisse an. In dem Sinn ist die Aktion die Realisierung der Sozialen Plastik (Das Innen wurde nach außen umgestülpt). Der Widerspruch Kunst – Leben wurde aufgelöst. Leben war gleichbedeutend mit Kunst. Kreativen und utopischen Kräften wurde Raum gegeben und sie begannen zu wirken. Die Aktion „7000 Eichen“ ist die Quintessenz des Beuys'schen Leben und Werkes.

⁸⁷⁾ Johannes Stüttgen, Die Skulptur „7000 Eichen“ von Joseph Beuys in: 7000 Eichen, Joseph Beuys, Köln 1987, S.50

⁸⁸⁾ Siegfried Sander: Wandeln im Schatten, in: 7000 Eichen, Joseph Beuys, Köln 1987, S.144

„SCHIELE, BITTE SETZEN“

Matinee im Künstlerhaus Kino, Wien

- Sonntag, 10. Oktober 1999, 11 Uhr

Was es bedeutet, Künstler, Kunsterzieher bzw. Kunstvermittler zu sein. Eine dokumentarische Collage (45 Minuten) mit Ausschnitten aus Schüler- und Studentenfilmen, von Herbert Link.

Zitat aus dem Film:

„Derjenige, der innerhalb des Bereiches Kunst glaubt, daß er weiß, wie es unbedingt geht, der ist entweder ein Verrückter oder ein Genie. Sowohl Verrückte als auch Genies sind als Lehrer ungeeignet.“

Für ein anschließendes Publikumsgespräch werden die meisten Mitwirkenden sowie Gäste aus den Bereichen Mediapädagogik, Kunst- und Erziehungswissenschaften anwesend sein.

Sendetermine im 3sat:

- Dienstag, 26. Oktober (Nationalfeiertag) 9.50 Uhr und
- Samstag, 30. Oktober, 21.45 Uhr

Für den nichtkommerziellen Bildungsbereich wird das Video ab Herbst/Winter 1999 vom Medienservice des BMUK, Minoritenplatz 5, A-1014 Wien zu beziehen sein.

Originalzitate aus dem Film:

„Ein Künstler, der gleichzeitig Kunsterzieher ist, ist eine unglückliche Voraussetzung für die Schüler. Weil der Künstler, der gleichzeitig Kunsterzieher ist, nur seine Sichtweise von Kunst hat.“

„Ich würde sogar sagen, ich bin zunehmend gern Lehrer. Und ich hab noch vor, einige Jahre mit Vergnügen Lehrer zu sein.“

„Ich hab das einfach mitbekommen, Bildung ist die Möglichkeit einer Neugeburt. Und diese Wehleidigkeit der Künstler, wenn sie sich der Theorie stellen müssen, hab’

ich zum Schluß an der Akademie fast unerträglich gefunden.“

„Ich hab im Vorjahr eine Klasse gehabt, wo von achtzehn Kindern zehn in therapeutischer Behandlung waren, und wo ich praktisch nur mehr mit ihren Therapeuten kommuniziert habe.“

„Also fünfzig bis siebzig Prozent eines Künstlers gehen nicht für die Kunst drauf, sondern gehen für Kontakte drauf, für herumhören, für Zeitungen lesen und schauen, wo kann ich was machen.“

„Also, für uns Kunstvermittler und Galeristen wäre der Kunsterzieher einer unserer Hauptpartner. Weil er ist der, der frühzeitigst an die Kinder, an die Jugendlichen herankommt und sie zur Kunst führen kann.“

„Für mich wäre es eine Katastrophe, wenn wer von mir sagen würde ‚Du bist ja eine typische Lehrerin‘. Dann wüßte ich, daß es Zeit für mich ist, wieder etwas ganz anderes zu machen.“

Liebe Leser!

BÖKWE und „Vision 2000“? Zerknüllter Fragebogen mit Fragmenten von „Kasperltheater“, „Kartenspielen“ auf der Titelseite unseres ernsthaften Fachblattes? Fällt den Zeitungsmachern gar nichts Gescheites mehr ein?

Hilde Brunner, unsere Chefredakteurin, sei in Schutz genommen vor dem Aufschrei der Fachblattkritiker – die kritikfreudigen Steirer mit eingeschlossen. Wir BÖKWE-Steirer zeichnen verantwortlich für Irritation, Überraschung, Ärger, Ratlosigkeit, anarchische Freude...

Seit knapp einem Jahr brüten wir über Inhalt und Struktur der geplanten Fachtagung 2000 in Graz, oben genannte Regungen und andere mehr begleiteten unsere Beratungen zum *Was*, *Wann*, *Wo* und *Wie*. Zukunftsweisende Themen, ambitionierte Programme, renommierte Referenten fanden sich nach mehr oder weniger konstruktiven Diskussionen. Bis zu dem Punkt, an dem wir uns als Macher eines soliden, konventionellen Tagungsprogrammes ertappten. An dem wir sagten, „so doch nicht“ und den Ball nun zurückspielen – an Euch Kollegen und Mitglieder! Euch einladen zum Mitdenken, Mitplanen, Mitwünschen... Nicht weil wir zu bequem sind, sondern weil wir nicht ein fertiges Produkt vorsetzen und an Euren Bedürfnissen vorbeiplanen wollen.

Der BÖKWE sind wir! Seine Wirksamkeit, sein Erfolg, seine Tagung stehen und fallen mit jedem von uns, der etwas einbringt – oder es nicht tut. Also nicht „seine“ Tagung – unsere gemeinsame Tagung, Eure Vorschläge und steirische Organisation!

Übertitelt mit „Vision 2000“ – einem schon so millenniumstrapazierten wie inflationären Begriff? Ja, ganz bewußt, denn laut „Stowasser“ heißt „video“ (> visio) übersetzt:

„*Sehen*“:

Ich möchte sehen, wie unsere etwas unkonventionelle Einladung Reaktionen und Antworten bringt.

„*Wach sein*“:

Wir sollten „wach sein“ für gesellschaftliche, wirtschaftliche und bildungspolitische Entwicklungen, ob Zeitemschwelle oder nicht, denn mit unserer kreativen und pädagogischen Kompetenz sind wir Mitgestalter, Mitverantwortliche.



„*Wahrnehmen*“:

Wir sollten die Bedürfnisse und Ausgesetztheiten der heutigen Jugend bewußter „wahrnehmen“ – das Kind, der Jugendliche bilden das Zentrum unseres Tuns.

„*Beabsichtigen*“:

Wir „beabsichtigen“ Euch zu geben, was Ihr wollt: Brisante Themen! Innovativen Rahmen! Oder kulturtouristische Tage in Graz (Steirischer Herbst, Landesausstellung, Internationale Gartenschau!). Oder gemütliches Kaffeehaussitzen, „Kartenspiele“, „Kasperltheater“.

„*Glauben*“:

Wir „glauben“, mit Euren Beiträgen – siehe Kopiervorlage auf Seite 23 (bitte möglichst rasch rücksenden!) – und unserem Einsatz visionäre Fachtagung im Herbst 2000 zu haben.

„*Augenzeuge sein*“:

Wir freuen uns als „Augenzeugen“ auf Euer zahlreiches Kommen.

Marlies Haas
2. Vorsitzende des BÖKWE und
2. steirische Landesvorsitzende

PARTNERSUCHE LEICHT GEMACHT

Stella Röllig hat als Kunstkuratorin darauf gesetzt, dass die persönliche Begegnung und Auseinandersetzung mit KünstlerInnen die nachhaltigste Art und Weise ist, Kinder und Jugendliche für Gegenwarts-kunst zu vereinnahmen. Nicht nur in der Vermittlung von Kunsttechniken, mit denen jene tagtäglich befasst sind, sondern vor allem im geistigen Austausch, in der Konfrontation mit einem gestalterischen Lebensentwurf. Dieser Zusammenführung von KünstlerInnen und Schule und der Unterstützung von solcher Zusammenarbeit ist die Basisarbeit des öks gewidmet.

Viele LehrerInnen nehmen dieses Angebot einer künstlerischen Intervention im Unterricht bereits regelmäßig wahr, sprechen KünstlerInnen im Freundeskreis oder bei Veranstaltungen an und laden sie ein, einmal am schulischen Arbeitsplatz ein Projekt mit jungen Leuten mitzugestalten. Und viele KünstlerInnen nehmen diese Einladung gerne an.

Dokumentiert ist dieser Austausch nun in einem umfangreichen Handbuch, in dem sich österreichweit KünstlerInnen auf dem Gebiet der Bildenden Kunst, Design, Architektur, Film und Foto in knapper Darstellung präsentieren, die bereit sind, sich für schulische Vermittlung zur Verfügung zu stellen. Herausgegeben wird „BILDendeKUNSTanfang“ vom Verein KUNSTVERKEHR und dem öks. Patricia Hladschik und Hannes Vyoral von KUNSTVERKEHR haben parallel zu ihren Recherchen und der dazugehörigen Datensammlung für ihr 800 Seiten starkes Handbuch „Bildkunst Österreich“ – übrigens das umfassendste Dokumentationsprojekt zu Bildender und Angewandter Kunst in Österreich – gemeinsam mit der öks Beraterin Nusin Arslan Erben die Daten für dieses spezielle VermittlerInnen-Handbuch „BILDendeKUNSTanfang“ erfasst, bearbeitet und redigiert.

Nun liegt ein vertitables Who's Who vor, das LehrerInnen die Wahl möglicher KünstlerInnen-Gäste und Partner leicht macht. Legt es ihnen doch ein Sammelwerk vor, in dem sie an die 700 KünstlerInnen finden. Die meisten stellen sich mit einem Foto oder einer Werkabbildung neben ihrer Visitenkarte – Adresse, Telefon, ggf. Internet – vor, und geben darüber präzise Angaben zu ihren Tätigkeitsbereichen und einen kurzen Lebenslauf.

Und damit der Kontakt wirklich klappt, ist das Angebot der KünstlerInnen auch klar umrissen: welche Schultypen sie bevorzugen, welche Veranstaltungen und Themen sie anbieten und bevorzugen.

Es ist immer auch spannend, in solch einem praktischen Handbuch zu schmökern, sich einen Überblick über die Szene im Betrachten der Einzelnen zu verschaffen; aber als angewandtes Nachschlagewerk ist „BILDendeKUNSTanfang“ für LehrerInnen natürlich ein Hit: einmal angenommen, ein Volksschullehrer im Burgenland möchte die Möglichkeit einer Projektarbeit mit einem Künstler oder einer Künstlerin nützen. Die Kontakte fehlen ihm. Er möchte nicht, dass der Gast von weit her reist und außerdem wäre es ihm lieb, wenn er mit der Region vertraut wäre. Also sieht er im Anhang nach, in dem die KünstlerInnen nach Wohnsitz aufgelistet sind. Und dann studiert er nach und nach ihre Präsentationen. Wenn er sich entschieden hat, ruft er an. Damit stört er keineswegs die Privatatmosphäre der Künstlerin, mit der er nun die Sache besprechen will, er kann ja verweisen, woher er den Kontakt hat... Oder eine Salzburger Bildnerische Erzieherin, die seit Jahren Erfahrungen in der schulischen Zusammenarbeit mit KünstlerInnen hat. Gemeinsam mit BildhauerInnen und MalerInnen hat sie schöne Workshops mit den SchülerInnen durchgeführt. Aber nun will sie sich auf neues Terrain begeben und die SchülerInnen mit einem Exponenten der Elektronischen Kunst konfrontieren. Sie findet diese KünstlerInnen im Register nach Tätigkeitsbereichen, und empfiehlt ihrer Kollegin, die eine Bühnenspielergruppe leitet, bei dieser Gelegenheit eine Kostümbildnerin, die sie auf der Registerseite davor ausgemacht hat. Natürlich sind nicht alle Bildenden KünstlerInnen Österreichs im Handbuch verzeichnet. Manche deswegen, weil sie in dieser ungemein differenzierten Szene nicht zu erfassen waren. Manche deswegen, weil die schulische Vermittlungsarbeit oder Projekte in Schulen nicht das ihre sind. Natürlich sind das vorwiegend die Prominenten, deren Produktivkraft vom Kunstmarkt absorbiert wird. Aber auch da gibt es Ausnahmen. Erschmökern Sie sie.

BILDendeKUNSTanfang. Handbuch Bildende Kunst, Design, Architektur, Film, Foto; Wien 1999.

Als Buch oder CD öS 290,-, Kombination Buch + CD: öS 390,- direkt bei Kunstverkehr erhältlich.

Tel.: (01) 315 14 32, Fax: (01) 310 00 57, E-mail: kunstverkehr@magnet.at

Elisabeth Loibl

MYTHOS, TRAUM UND WIRKLICHKEIT

2. Weltkongreß für Psychotherapie 4.–8. Juli 1999 in Wien

Ein Mega-Ereignis! Der Waggon war voll mit Psychotherapeuten, sie stehen und sitzen und transpirieren. Die U-Bahn tauchte aus dem Dunkel der Röhre ins grelle Sonnenlicht, unter der Reichsbrücke glitzerte die Donau. Aus der Station strömte dann alles zum Austria Center, eine Karawane von Seelenforschern wird geschluckt von einem Labyrinth aus 100 fröstelnd-kühl klimatisierten Vortragssälen, den Konferenzräumen auf Level OE, O1, O2 oder O3. „Entschuldigung, wo ist Saal F1?“ „Zu Raum 27, da müssen sie die Rolltreppe runter!“

Keiner kennt sich aus. Alle suchen den Raum zu einem Vortrag, hasten durch Flure. „Nur nichts verpassen!“ Da sind die Spitzenleute der Psychotherapie, die Dinosaurier und die Newcomer versammelt. Über dreißig psychotherapeutische Schulen stellten sich vor. Vier Tage, und alles was zur Zeit neu und interessant ist, worüber gestritten werden kann und was man unbedingt wissen muß. Auf sechzig Seiten werden Vorträge, Workshops und Diskussionen angeboten. Jeder Tag hat seinen Schwerpunkt: Konfliktfelder unserer Zeit, neue Psychotherapiemethoden, Spiritualität, Ethnopsychotherapie!

„Immer diese Entscheidungen! Was kann man getrost abhaken? Aber alles ist ja so spannend!“

Eigentlich war das Angebot zu groß, um es tatsächlich nutzen zu können. Die Veranstaltungen geteilt durch vier oder die vierfache Zeit – dann wäre das Ganze tatsächlich genießbar gewesen! Aber was dort zu hören war, wenn es nicht ab gesagt wurde, enttäuschte nicht. Die öS 5800,- hatten sich gelohnt. Keine Selbstbeweihräucherung. Keine Ausflüge in historische Ferne. Der Über-Vater Freud wurde ziemlich rangenommen, seine Enkeltochter Sophie Freud näherte sich ihrem Großvater und seinem geistigen Erbe mit erfrischender Respektlosigkeit. Und immer wieder kamen die Refe-rate und die Diskussionen auf den Punkt:

Wie geht es weiter mit der Psychotherapie?

Auch wenn diese Frage gar nicht zur Diskussion stand; Gion Condrau und Eugen Drewerman stellten sich diesem Problem

auf ganz unterschiedliche Weise, waren sich aber in ihrer Analyse der gesellschaftlichen Rahmenbedingungen grundsätzliche einig. In unserer Mediengesellschaft entsteht eine Atmosphäre der sozialen Kälte, in der es möglich ist kollektive Barbarei telegen zu vermarkten, das alltägliche Elend aber nur langweilt!

Aber welche Position bezieht die Psychotherapie? Die Therapeuten füllen Lücken, wo gesellschaftliche Institutionen wie Kirchen, Kegelclubs, Schulen und Parteien immer öfter ausfallen. Die gesellschaftliche Wichtigkeit der Psychotherapie wächst.

Aber wer meldet sich in der öffentlichen Diskussion aus dem Kreis der Psychotherapeuten zu Wort, wenn es um eine humanere Gesellschaft geht? Ist die Psychotherapie in erster Linie ein Geschäft? Auch wenn es die etablierten Psychotherapie-Schulen verunsichert, vor allem im Bereich der esoterischen Selbsterfahrungsseminare wird ohne Skrupel abgezockt! Seit Jahren wurde mit erheblichem Aufwand die Effizienz der einzelnen therapeutischen Methoden erforscht. Ziel war, die Psychotherapie wirkungsvoller zu machen, damit sie auch für den kleinen Geldbeutel finanzierbar sei. Und da ist, von den psychotherapeutischen Gesellschaften kaum beachtet, ein Markt entstanden, in dem mehr Umsatz gemacht wird als mit herkömmlichen Methoden. Auch wenn Eva Jaeggi diesen Okkultisten, Jenseitsforschern, Kartenlegern... unter den Psychotherapeuten schlichtweg unwissenschaftliche Arbeitsweisen attestiert, so ignoriert sie die Bedürfnisse der Leute. Viele sind auf der Suche nach Sinn oder wollen Antworten auf ihre Fragen erhalten, die sie anderen Orts nicht finden. An sich sind diese Antworten oft pauschal und eindimensional. Doch viel zu lange wurden die veränderten Bedürfnisse nicht wahrgenommen.

Diese Diskussion kann aber nur ein Nebenschauplatz sein. **Weite Kreise der Bevölkerung sind psychotherapeutisch unterversorgt!** Die AHS ist so ein psychotherapeutisches Entwicklungsgebiet. Und deshalb tauchte bei mir immer wieder die Frage auf: **„Was kann ich hier für die Schule lernen?“**

Als Lehrer an einem ORG erfuhr ich von Elisabeth Grossmann, welche psychotherapeutischen Ressourcen Pflichtschullehrern zu Verfügung stehen. An meiner Schule kann ich von einer Unterstützung durch Beratungslehrer derzeit nur träumen. Da psychische Probleme bei Menschen mit 14 Jahren aber nicht aufhören, werde ich, wie alle anderen Lehrer, mit Schülern in dramatischen psychischen Ausnahme-

situationen oder mit ganzen Klassen, die „auszucken“, konfrontiert. Ich gehe davon aus, daß trotz dieser möglichen Unterstützung Mittel- und Hauptschullehrer auch in Bildnerischer Erziehung mit „schwierigen Schülern“ konfrontiert sind. Wir sind keine Psychotherapeuten, aber wir können einiges von diesem Berufsstand für unser leider eher dürftiges, pädagogisches Rüstzeug lernen. Daß „Verhaltensauffälligkeit“ bei Schülern nur das Symptom ist, liegt auf der Hand.

Wo liegen die möglichen Ursachen? Mario Erdheim beschrieb „einen Wandel der Kultur“, der eine künstliche Verlängerung der Adoleszenz zur Folge hat. Das heißt, es wird für Jugendliche schwieriger, erwachsen zu werden, da sie künstlich in Unmündigkeit gehalten werden... eigene Wohnung, eigenes Geld, eigene Sexualität, eigene Verantwortung. Es kommen die Vorbilder abhanden, keiner weiß wie das ist, „erwachsen zu sein“. Diese Analyse beschreibt nicht eine junggebliebene, sondern eine kindische Gesellschaft. Kinder ohne Orientierung werden zu „psycho-sozial schwer gestörten Jugendlichen“.

Wie es möglich ist, sie durch Supervision wieder in einen Schulbetrieb zu integrieren, führte Markus Hochgerner vor. Elementar soziale Fähigkeiten mußten von Schülern, Lehrern und Eltern mühsam in langen Gesprächen erst wieder eingeübt werden. Aus jeweils unterschiedlichen Gründen waren sie verloren gegangen. Das „Ausrasten“ der Kinder war in der Regel die Reaktion auf das Wegbrechen eines Teils des sozialen Rahmens – der Eltern oder der Schule. Der Therapie-resistente Schüler fehlte in Hochgerner's Ausführungen. Herr Hochgerner wird von Lehrerteams eingeladen, wenn sie nicht mehr weiter wissen.

Schwere Fälle, wie z.B. „rechtsradikal motivierte jugendliche Gewalttäter“ müssen mit extrem niederschweligen Angeboten in ein therapeutisches Setting gelockt werden. Ein Supervisor hat da bei ihnen einen schweren Stand. Klaus Ottomeyer und sein Team ließen solche schlimme Jungs ihre Gewaltphantasien im Psychodrama durchspielen. Ein Vorgehen, das in fast alle Unterrichtssituationen integrierbar und mit einiger Erfahrung ohne Hilfe von außen zu bewerkstelligen ist.

Der spannendste Moment dieser „Schülerperformance“ war immer der, wenn festgelegt wurde, wer das Opfer sein sollte. Denn jeder mußte mal der sein, der verprügelt wurde. Alle waren irgendwann Täter und Opfer! Lange Belehrungen über Toleranz sind hier nicht mehr notwendig.

Dieser Ansatz setzt eine Fähigkeit voraus, innere und äußere Konflikte zu verbalisieren.

Elisabeth McGlynn arbeitet mit schwer psychotischen Patienten, die tatsächlich bisher als nicht therapiefähig galten, da bis dahin überhaupt kein Gespräch mit ihnen möglich war. Ihre Klienten begannen erst zögernd, dann immer selbstverständlicher mit Farben, Papier, Zeitungen und Kleber ihre psychotischen Konflikte zu konkretisieren, so daß sie nach einer Arbeit von Jahren in der Lage waren, auch über ihre Arbeiten zu reden.

Was für den Unterricht in Bildnerischer Erziehung daraus zu lernen ist: es gab keine Vorgaben, die Kreativität einschränken konnten. Da war nur die Aufforderung, mit den zur Verfügung stehenden Materialien auf den Raum und die Situation zu reagieren. Eine Strategie, die ganz hervorragend dafür geeignet wäre, Konflikte in der Klasse zu bearbeiten, die nicht diskutiert werden können, da sie zu peinlich, zu diffus sind oder aus anderen Gründen nicht formuliert werden können. Eine Betreuung von einzelnen Problemschülern ist auf diese Weise auch möglich, da sie Zuwendung erhalten, ohne daß der Rest der Klasse zu kurz kommt. Doch als diagnostisches Verfahren erscheint mir dieses Vorgehen ungeeignet.

„Was ist los?“ vor dieser Frage stand Cynthia Burnside immer wieder. Sie arbeitet mit Kindern, die wegen des Verdachtes auf sexuellen Mißbrauchs zu ihr kamen. Körbe mit Plastikfiguren, Cowboys, Starwar-Figuren, Kühen, Pferden, Bäumen, allesamt fürchterlich kitschig, werden vor den Kinder arrangiert. In einem „Sandkasten“ bauen sie mit ihnen Szenen auf, geben den Figuren Namen, spielen. Diese Mini-Rauminstallationen führen in dramatischer Weise ins Zentrum der jeweiligen persönlichen Problematik. Wobei auch hier gilt: wenn keine Möglichkeit für ein Gespräch besteht, auch im Nonverbalen, also einer „stillen Therapie“, sind diese „sandplays“ äußerst wirksam! Wie die so entstandenen Ergebnisse zu benoten wären, ist ein anderes Problem. Ein kleiner Junge mit einer schlimmen Geschichte tauchte bei Frau Burnside nach Abschluß der Therapie unerwartet wieder auf. Seine Mutter erklärte achselzuckend ihr plötzliches Auftauchen: „Der Kleine meinte, es wäre wieder Zeit zu ihnen zu gehen!“

Ich jedenfalls habe mir fix vorgenommen im Jahre 2001 wieder zum Psychotherapie-Weltkongreß in Wien zu gehen!

Mag. Stefan Engelhardt

„Kunst = Mensch = Kreativität = Freiheit“

Carl-Peter Buschkühle

WÄRMEZEIT. ZUR KUNST ALS KUNSTPÄDAGOGIK BEI JOSEPH BEUYS

Frankfurt/M. (Verlag Peter Lang) 1997,
497 Seiten mit 6 Abb. 98,- DM
ISBN 3-63130992-9

Im Bereich der Ästhetischen Erziehung sind Publikationen hilfreich, die nicht nur die theoriebezogene Diskussion weiterführen, sondern die auch für die Praxis in und außerhalb der Schule konkrete Anregungen und Forderungen beinhalten.

„Wärmezeit. Zur Kunst als Kunstpädagogik bei Joseph Beuys“ von Carl Peter Buschkühle ist ein solcher erfreulicher Fall. Nicht nur wer sich mit Joseph Beuys befassen möchte findet hier eine aufschlußreiche Lektüre, es stehen hier auch Fragen nach der Rolle und Bedeutung von Kunst für die Gesellschaft sowie nach dem aktuellen Stand pädagogischer Theorie und Praxis im Mittelpunkt.

Ausgangspunkt der Überlegungen ist die künstlerische Arbeit von Joseph Beuys, welche stets in Bezügen steht zu naturwissenschaftlichen, ökologischen, ethischen und pädagogischen Aspekten sowie deren interdisziplinären Verquickungen. Buschkühle macht in seiner umfangreichen Untersuchung deutlich, wie konkret und erlebbar die Aussagen in den Arbeiten von Joseph Beuys sind, obwohl sie auf den ersten Blick für viele doch oftmals hermetisch und subjektiv wirken. Eine von ihm vorgeschlagene Unterrichtseinheit anhand der Beuys'schen Arbeit „Fettbild“ aus dem „Secret Block“ umfaßt Fragen nach der Naturkunde, nach chemikalischen Reaktionen und nach ökologischen Aspekten, sie bezieht Überlegungen zur historischen Bedeutung bestimmter Materialien ein, evoziert eine Gegenüberstellung von empirisch-naturwissenschaftlichen Betrachtungsweisen und ästhetischen Fragestellungen. Eine solche Vielfalt eröffnet neue Sichtweisen, bezieht sich auf bereits Bekanntes und ebnet den Weg zu Unbekanntem, schließt Kreise und schafft Zusammenhänge, die – ausgehend von einem bestimmten Objekt – die Kommunikation im Unterricht fördern, zu Experimenten anregen und nicht zuletzt die Reflexion der ei-

genen Bedingungen vor Ort in der Schule miteinbeziehen.

Ein anderes von Buschkühle ausgearbeitetes Unterrichtsprojekt entwirft, ausgehend von der Aktion „Der Chef“ von Joseph Beuys, eine mögliche Abfolge theoretischer und praktischer Erfahrungen anhand der Analyse der Dokumentarfotos eigener Verhüllungen sowie anhand von gemeinsamen Überlegungen zu Themen wie Maske, Tiersymboliken, Töten und Verhüllen.

„Kunst = Mensch = Kreativität = Freiheit“ (J.B., S. 78): die große Verantwortlichkeit des Einzelnen gegenüber seiner Umwelt sowie sich selbst, sein Standort in der Gegenwart, der immer auch eine Verwurzelung in seiner Geschichte und seinen Traditionen, aber gleichsam auch die Berücksichtigung der Zukunft und damit möglicher Entwicklungen beinhaltet, finden sich im Werk Joseph Beuys' manifestiert. Die Kunst von Joseph Beuys erweist sich als ein pädagogisches Instrument, sie ist Ausdruck pädagogischer Denkweisen und Handlungen. Dies beleuchtet Buschkühle anhand zahlreicher Objekte, Aktionen und natürlich politischer Aktivitäten. Kunstwerke, Aktionen, Seminare, Vorträge, Parteigründungen und Initiativen zur Realisierung von Schulen werden befragt nach dem pädagogisch motivierten Hintergrund.

„Die Kunst von Joseph Beuys ist eine Kunstpädagogik und als solche zugleich eine Kunsttherapie“ (S. 55): diese klare Formulierung setzt Buschkühle an den Anfang seiner Untersuchung. Die Auseinandersetzung mit dem Beuys'schen Werk fordert die Bereitschaft nicht nur zur Auseinandersetzung mit der Außenwelt, sondern auch zur eigenen Intuition und zum Sich-Einlassen auf neue Begegnungen und Erfahrungen. „Die Frage nach der freien Entwicklung des Selbst rückt damit ins Zentrum der Beuys'schen Kunstpädagogik“ (S. 57), wobei die Kunstwerke als „Studien und Demonstrationen von Freiheit und Kreativität“ (S. 78) fungieren.

Inwieweit sich Vorstellungen von Joseph Beuys in der aktuellen Kunstpädagogik widerspiegeln erläutert Buschkühle in Hinblick auf Publikationen von Reimar Stielow, Martin Zülch, Wolfgang Zacharias, Gert Selle sowie Gunter und Maria Otto. Joseph Beuys mißt dem Kunstunterricht in den Schulen eine bedeutende Rolle bei, die jedoch – wie Buschkühle treffend bemerkt – bis heute in keiner Weise adäquat berücksichtigt und realisiert ist. „Da ist der Kunstunterricht, man

möchte fast sagen wie eine Art Alibi-funktion hinten irgendwo drangehängt und kann seine Aufgaben, die Menschen durch die Methodik der Kunst zur Freiheit hin zu erziehen, eigentlich nicht erfüllen (...). Die radikalste und wahrscheinlich einzig richtige Konsequenz wäre, das Künstlerische ins Bewußtsein zu bringen und klarzumachen, daß der Mensch ohne dieses nicht leben kann. Das Künstlerische müßte in alle Fächer hineinwirken. Es hat meines Erachtens keinen Sinn, daß man an den Schulen 2, 5, 8 oder 10 Stunden Kunstunterricht gibt, wenn das Fach isoliert ist.“ (J.B., S. 283f.)

Sabina Leßmann (BDK-Mitteilungen 2/98)

GESCHICHTE DES DESIGN IN DEUTSCHLAND

Gert Selle, Studienausgabe. Frankfurt am Main/New York (Campus Verlag) 1997;
416 Seiten mit 249 Abb., davon 18 in Farbe; 39,80 DM; ISBN 3-59335675-9

In der seit 1994 vorliegenden, neu bearbeiteten Fassung seiner Designgeschichte profiliert Gert Selle Problemlagen des Design in der Gegenwart und nimmt auch zu dem Kulturbruch Stellung, der sich mit dem Verschwinden des einen deutschen Gesellschaftssystems im anderen ereignet hat. Das Buch beleuchtet außerdem über einen Zeitraum von 150 Jahren epochale Gestaltungstendenzen im Wechselspiel von ökonomischer Produktion und kultureller Reproduktion, wobei auch auf die neue Designforschung Bezug genommen wird.

ABITURTHEMEN KUNST

48 Aufgabenbeispiele aus den Lernfeldern Kunstgeschichte, Grafik, Malerei, Plastik/Installation, Architektur, Objekt-design, Informationsdesign, Foto, Film/Video und mündliche Themen mit konkret auf die Aufgaben bezogenen Erwartungshorizonten. Schwerpunkt: Kunst nach 1960. Grund- und Leistungskurs 1996–98.

DIN A5, Spiralbindung 210 S., über 110 Abb., 18,- DM plus Versand. IPTS Kiel, Schreiberweg 5, D-2419 Kronshagen, Tel.: (0431) 540 31 48, Fax: (0431) 540 32 00

Stephan Engelhardt

Vielfalt statt Einfalt

Schutz der Lebensräume (Fortsetzung des Beitrages von Heft 2-1999)

Hans Jörg Voth: Die Reise ins Meer

Da verließ der Knabe Ikaros, voll Zuversicht durch glücklichen Flug, seinen väterlichen Führer und steuerte in verwegendem Übermut mit seinem Flügelpaar der höheren Zone zu.

Aus: Dadalos und Ikaros

Ein Holzfloß schwimmt den Rhein hinunter. Die mächtigen, 32 Meter langen Stämme tragen eine Plattform. Der Aufbau, der sich darüber erhebt, bedeckt zwei Drittel des mächtigen Floßes. Eine Kolossalfigur ruht auf diesem mit Segeltuch verhangenen Katafalk.

Der starre Körper ist mit Leintüchern umwickelt und mit kräftigen Seilen am Floß verzurrt. Wie aus einer anderen Zeit wirkt das archaische Gefährt. Ein gigantischer Leichnam auf seiner letzten

Reise? Eine kultische Prozession zu Wasser?¹⁾ Die verstorbenen Helden der homer'schen Epen wurden auch durchs Land geführt und die Menschen erwiesen ihnen die letzte Ehre.²⁾ Ihre Seelen wurde vom Fährmann Charon über den Fluß Styx übergesetzt.³⁾ Demnach ist das Floß ein Fahrzeug, das eine arme Seele ins Reich der Schatten geleitet, und der Rhein der Strom der Unterwelt, der in den Hades führt.

Eine schwere Bleimaske verhüllt das Gesicht. Scharf heben sich Nase und Kinn vom Himmel ab. Die Falznähte der Blechbahnen folgen der gleichmäßigen Wölbung von Stirn und Wangen. Die Maske zeichnet nicht eine Physiognomie nach, sie verbirgt mehr, als sie zeigt. Doch das Liniennetz der Nähte⁴⁾, das sie bedeckt, läßt erahnen, was sich dahinter verbirgt. Tote Augen schauen in den Himmel.

Eine Sterbemaske also, die stilisiert die Züge des teuren Toten bewahren soll. Die Maske transformiert, verbirgt das Unwesentliche und macht das Unsichtbare sichtbar.⁵⁾ Sie schafft den Kontakt zu einer anderen Realität.⁶⁾



Flößer und Pioniere
beim Bauen des
Floßes

Aber im Mumienbündel ist doch noch Leben. Ein erigierter Phallus ist zwischen den Binden zu erkennen. Also kein Toter, sondern ein gefesselter Gigant, der tief schläft und träumt. Wenn die Zeit gekommen ist, erwacht er und sprengt seine Fesseln. Die riesenhafte Größe verleiht der Figur etwas Übermenschliches. In der mittelalterlichen und antiken Kunst existiert der Topos des „kosmischen Menschen“.⁷⁾ Er verkörpert den Makrokosmos. Sein Körper bildet die Erde, sein Blut das Wasser, und sein Atem die Luft.⁸⁾

Vielfältige Bedeutungsbezüge ergeben sich, eine eindeutige Zuordnung ist nicht möglich. Hans Jörg Voth hat mit dem Floß, der Riesenmumie in ihrem Bezug zum Fluß, ein ungeheuer starkes „Symbolgeflecht“ geschaffen. Und es ist gerade das Wesen des „Symbols“, daß es im Gegensatz

¹⁾ Im alten Ägypten fuhr zu besonderen religiösen Anlässen auf dem Nil eine Boot, das die „Sonnenbarke“ symbolisierte. Der Lauf der Sonne wurde dabei nachvollzogen. Am Morgen wird die Sonne „geboren“, wächst bis zum Mittag und „stirbt“ am Abend, um nachts durch die Unterwelt des Totenreiches wieder zurück zum Anfang zu gelangen. Siehe dazu: Gideon, Der Beginn der Architektur, ewige Gegenwart; ein Beitrag zu Konstanz und Wechsel, Köln 1965, S.274

²⁾ „Bald setzte sich der Leichenzug in Bewegung: die Fürsten, Kämpfer und Wagenlenker von Rossen gezogen voran, ein dichtes Gewölk von Fußvolk zu Tausenden hinterdrein. In der Mitte trugen den Patroklos seine Streitgenossen und Freunde...“ zitiert nach: Gustav Schwab, Die Sagen des Klassischen Altertums, Wien 1957, Die Leichenfeier für Patroklos S.373

³⁾ ebenda, S. 651

⁴⁾ ebenda

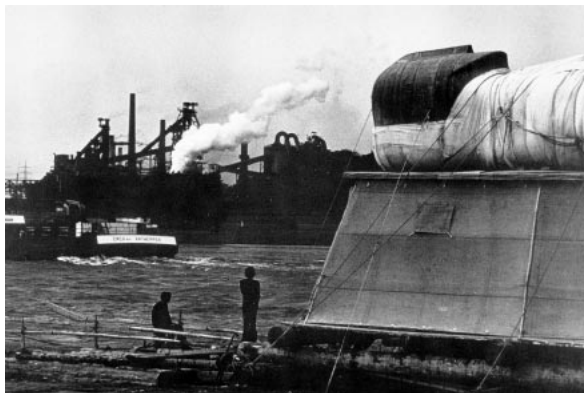
⁵⁾ siehe F.J. Cooper, Lexikon der traditionellen Symbole, Leipzig, 1986, S. 118

⁶⁾ Bei seine Ausgrabungsarbeiten in Mykene fand Heinrich Schliemann ein unberührtes Schachtgrab. Das Gesicht eines toten Kriegers war durch eine Maske erhalten geblieben. Schliemann küßte die Maske und telegraphierte an den König von Griechenland. „Ich habe Agamemnon ins Angesicht geschaut.“ Siehe Clare Goff, Schätze des Altertums, Wiesbaden 1975, S. 6

⁷⁾ siehe: Karl Clausberg; Kosmische Visionen, Das mystische Weltbild der Hildegard von Bingen bis heute, Köln 1980, S. 161

⁸⁾ J.C. Cooper, Lexikon der traditionellen Symbole, Leipzig, 1986, S. 120

zum „Zeichen“ niemals zur Gänze dechiffriert werden kann, ihm haftet immer etwas Vages, Unbestimmtes an... Aber genau darin liegt seine Qualität, der Betrachter findet assoziativ in der schillernden Vielfalt der möglichen Interpretationen immer genau die für ihn und den Moment richtige. Diese erstaunliche Wirkung des Symbols beruht darauf, daß es den Kontakt zum Unbewußten des Betrachters herstellt und dort psychische Urbilder, von C.G. Jung „Archetyp“ genannt, freisetzt. Dieses „individuelle Motivbild“ la-



Hafen in Rotterdam

gert sich an ein mythologisches Thema an⁹⁾ und erlangt damit eine allgemeine kollektive Verbindlichkeit. Jung spricht von der Macht, mit der der Mythos zur Realisierung drängt.

„Mythos, das heißt in seiner ursprünglichen Form, ist keine bloß erzählte Geschichte, sondern eine gelebte Realität“¹⁰⁾ konstatiert der große Mythenforscher Karl Kerényi.

Ein stampfendes Motorengeräusch vertreibt diese Gedanken und holt die Gegenwart zurück. Vorbei geht es an dunklen Auwäldern, Burgen auf schroffen Felsen, neonerleuchteten Großstädten und verrußten Industrievieren.

Dieses Geflecht an symbolischen und mythologischen Bedeutungen stößt harsch mit der banalen alltäglichen Realität der Gegenwart zusammen. Da ist nicht die Abgeschiedenheit eines Museums oder einer Galerie, welche die künstlerische Inszenierung schät-

zend umgibt. Das Zusammenprallen von zwei Realitäten (künstlerisch-symbolische und trivial-banale) ist vollkommen unvermittelt. Doch die Symbole halten stand, gleiten nicht in eine platte Trivialität ab. Im Zusammentreten der beiden Bedeutungsebenen laden sie sich gegenseitig auf. Das Symbol hat Anteil an der schönsten Faktizität der konkreten Realität, und die Alltagswirklichkeit erhält einen neuen rätselhaften Hintergrund.

Dabei ist eine besondere Wechselbeziehung der beiden semantischen Ebenen zu beobachten. So wie die Landschaft entlang des Rheins wechselt, so setzen Floß und Figur andere Bedeutungen frei.

Am Anfang der Reise im regenverhangenen Auwald umgibt dieses seltsame Wasserfahrzeug eine rätselhaft romantische Atmosphäre. Ein gelungenes Bühnenbild für eine Wagnerverfilmung. Doch stromabwärts im „besiedelten Gebiet“ erfolgt eine Begegnung mit der jüngeren deutschen Geschichte. Das Niederwald-Denkmal bei Bingen wird passiert. Dieses heroisierende Monument des Historismus wurde zur Erinnerung an den deutsch-französischen Krieg 1870–71 errichtet. Es verschweigt den Schmerz und das Leid des Krieges. Der „Tote“ der daran vorbeigefahren wird, erinnert an das Verdrängte. Die tausendjährige Feindschaft zum (deutschen) Erbfeind Frankreich wird als pathetischer Mummenschanz entlarvt.

Als diese altorientalische Prozession vor dem Kölner Dom anlangt, wird eine andere historische Dimension sichtbar. Schon in heidnischer Zeit war hier ein Tempelkomplex. Köln ist eine der ältesten christlichen Städte nördlich der Alpen (schon zu der Zeit, als Köln eine römische Stadt war,

existierte hier eine christliche Gemeinde), das imposante Gotteshaus ist ein beredames Symbol dafür. Es drängt sich die Frage nach dem Verhältnis dieser „Kirche“ zu ihren Wurzeln auf.

Als der Schleppzug zwischen Urmitz und Weißenturm unter der Nebelhaube eines Kraftwerkskühlturmes hindurchdampft, ist er in der Gegenwart angekommen. Damals, 1978, war das Riesengebirge noch bewaldet, Tschernobyl sollte erst sieben Jahre später stattfinden, doch wirkt dieses Bild rückblickend wie ein Menetekel der kommenden ökologischen Katastrophen, welche die Energie-Mißwirtschaft bereit hielt.

Im Industriegebiet zwischen Krefeld und Duisburg ergibt sich ein Endzeitszenario. Skelette dunkler Industriebauten stehen dichtgedrängt am Fluß, smogschwarze Luft darüber. Eine sterbende Landschaft, der Rhein ist nur noch eine stinkende Kloake. Hier ist die Krise der Natur zu einer Bedrohung für den Menschen geworden.

C.G. Jung spricht davon, daß Träume prophetischen Charakter haben können, den Schicksalsweg eines Lebens vorzeichnen. Hier hat ein Künstler einen Traum inszeniert. Ist er nur Mahnung oder unabänderliche Bestimmung?

Ein Schleppschiff pflügt bedächtig mit seiner rätselhaften Last durch die Rheinfluten. Links und rechts am Ufer des niederländischen Marschlandes schwarz-weiße Kühe, die ungerührt weitergrasen. Ein ruhiges Bild. Daß diese Floßfahrt überhaupt zustande kam, ist erstaunlich. Hans Jörg Voth wurde bei der Planung dieses Projektes mehrfach vor scheinbar unlösbare Probleme gestellt, das Scheitern erschien unabwendbar, ein Gelingen in weiter Ferne.

⁹⁾ C.G. Jung, in „Der Mensch und seine Symbole“, Olten 1968, S. 87

¹⁰⁾ Karl Kerényi in: C.G. Jung und K. Kerényi, Einführung in das Wesen der Mythologie, Zürich 1951, S. 14

Schon 1975 entstehen konzeptionelle Zeichnungen. Alle wichtigen Elemente werden damals entwickelt und zusammengefügt. Zuerst die Figur, dann das Floß und der Fluß, eins ergibt sich aus dem anderen.

Ein Jahr später baut Hans Jörg Voth am Meer eine Figur aus einem Weidengeflecht und Tüchern. Baupläne, ein Modell des Floßes und eine Beschreibung der Projektdurchführung entstehen in der Folge. Erste Kontakte mit Sponsoren, Mitveranstaltern, handwerklichen Betrieben und Behörden werden hergestellt. Die Planung macht trotz erster technischer Komplikationen und behördlicher Behinderungen Fortschritte, so daß Mai 1977 der Öffentlichkeit das Vorhaben vorgestellt wird.

Die Schwierigkeiten, die im folgenden Jahr auftauchen, stellen alles bis dahin Dagewesene in den Schatten.

Ende der vierziger Jahre fuhr das letzte Floß den Rhein hinunter, um Holz aus dem Schwarzwald nach Holland zu bringen. Dreißig Jahre später macht ein undurchdringlicher Dschungel an Vorschriften dies nahezu unmöglich.

Statische und nautische Berechnungen müssen erbracht, eine Versicherung gefunden und verschiedene Schiffsbehörden überzeugt werden. Die Grenze zwischen Holland und Deutschland verdoppelt diese Probleme. Ein Fülle von Auflagen sind zu erfüllen, die in das bestehende Konzept eingreifen und es verändern. So darf z.B. das Floß nicht wie in der Vergangenheit den Strom hinuntertreiben, es muß von einem Schlepper gezogen werden.

Damit nicht genug. Sponsoren springen ab, mögliche Mitveranstalter ziehen nicht mit, die Werk-

stätten werden mit den ungewöhnlichen Aufgaben nicht fertig, eine kaum zu bewältigende organisatorischen Arbeit muß von Hans Jörg Voth und seiner Frau Ingrid Voth-Amslinger geleistet werden. Das richtige Holz für das Floß ist nirgends zu bekommen. Wer fertigt die Polyester-Maske, wie wird die Bleimaske darübergetrieben, wo kann die große Figur, nachdem sie endlich fertig ist, zwischengelagert werden?

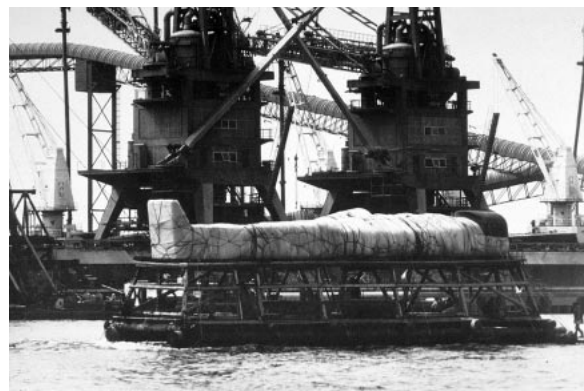
Als nichts mehr weitergehen will, kommt unerwartet Hilfe. So errichten Soldaten der Bundeswehr die Aufbauten, und als das Holz zu viel Wasser zieht, helfen sie, die Auftriebskörper unter das Floß zu bringen. Als endlich doch alles fertig geworden ist, machen sintflutartige Regengüsse einen Start unmöglich, es gibt Hochwasser, und der Rhein wird für die Schifffahrt gesperrt...

Der sorgsam ausgeklügelte Terminplan droht zusammenzubrechen. Als das Wetter endlich aufklart, werden noch schnell das Rettungsboot und andere Kleinigkeiten besorgt, und die Kommission der Schiffsbehörde kann kommen. Dann das große Bangen: „Werden sie grünes Licht geben?“ Die Genehmigung wird mit neuen Auflagen erteilt. Am 29. Mai 1978 kann die Reise losgehen, es scheint die Sonne und „Kein Haken ist losgegangen, kein Auftriebskörper ging verloren“¹¹⁾ schreibt Hans Jörg Voth in seinem Tagebuch. Ingrid und Hans Jörg Voth tanzen über die Planken: „Ich freue mich, ich freue mich, ich freue mich“ ruft Ingrid.¹²⁾

Bei der Reise selbst ist wenig Raum für Zufälle. Das Floß startet in Ludwigshafen und wird etwa in Tagesabständen in Mainz, Koblenz, Bonn, Köln, Duisburg, Arnheim und Rotterdam festmachen. Blasmusik, Bierauschank, kaltes Buffet, Lobesreden und viele Fragen

kommen auf die bunt zusammengewürfelte Besatzung zu.

Eigentlich sollten die Maler, Fotografen und Dichter der Reise als Dokumentatoren und Zeugen beiwohnen, und die drei bayerischen Flößer sich um alles weitere kümmern. Doch bleibt noch so viel zu tun, daß selten ein Moment der Muße bleibt. In der „sozialen Zone“ im Aufbau unter der Figur,



Industriegebiet zwischen Krefeld und Duisburg

einer Mischung aus Küche, Schlafsaal und Projektbüro, herrscht immer rege Aktivität.

Außer Ingrid, der Ehefrau Hans Jörg Voths, die bis dahin schon alles fotografisch festgehalten hat, sind jetzt noch zwei weitere Fotoreporter mit von der Partie. Zwei Film-Teams kreisen mit einem Helikopter über dem Floß. Die mediale Dokumentation ist professionell und von langer Hand geplant.

Die Resonanz in der Öffentlichkeit ist erfreulich positiv. Zahlreiche Zeitungsberichte und Reportagen in Illustrierten und zwei Fernsehfilme machen diese „Künstler-Aktion“ zu einem großen Erfolg.

In Rotterdam angekommen, geht es zur letzten Etappe der Reise. Ein Kran hebt die Bleimaske von der Figur und das Floß wird auf offene Meer geschleppt. Nach fünf Stunden Fahrt wird auf der „Indusbank“ in der Abenddämmerung Anker geworfen. Ein Pyrotechniker präpariert die Figur.

Eine halbe Stunde später steht sie in Flammen. „Schwarzer Rauch

¹¹⁾ Hans Jörg Voth, Die Reise zum Meer, Köln 1978, S. 70

¹²⁾ ebenda: S. 74

wälzt sich in den Nachthimmel.“¹³⁾ Ein prächtiges Schauspiel auf dieser Naturbühne. Diese feierliche Verbrennung war von Anfang an geplant. Wozu die Mühe, wozu der Aufwand, wenn alles am Ende vernichtet wird? Wollte



Verbrennung
der Figur

Hans Jörg Voth ein Fanal setzen?¹⁴⁾ Aber worauf soll aufmerksam gemacht werden?

Ein arabischer Reisender des zehnten Jahrhunderts berichtet von einer Bestattung eines russischen Waräger-Häuptlings. „Ein starker Wind kam auf, so daß die Flammen noch kräftiger wurden und das Feuer noch stärker aufloderte... Und es verging nicht einmal eine Stunde, daß das Schiff und das Holz und der Tote zu Asche geworden war.“¹⁵⁾ Die Bilder ähneln sich zum Verwechseln. Die Reise zum Meer ist also ein künstlerisch erhöhtes Bestattungsritual. Der Gigant auf dem Floß war gefesselt, um verbrannt zu werden. Unsere negativen Erwartungen, was mit der Figur am Ende geschehen würde, erfüllen sich in einem Akt der maximalen Zerstörung. Das Feuer hinterläßt nur Asche.

Wie bei einer griechischen Tragödie strebt die Dramaturgie dieser Kunst-Prozession einer Krise¹⁶⁾ zu, die im Autodafé¹⁷⁾ den Höhe- und Wendepunkt findet. Das Ziel der Aktion ist demnach eine kathatische Wirkung auf den Zuschauer. Als ein Geläuterter findet er sich wieder, gereinigt von allem, was ihn krank macht. Wie ein Voodoo-Fetisch erleidet die Figur anstelle des Betrachters den

Feuertod. Ein symbolische Menschenopfer, das in einer säkularisierten Gesellschaft einer Heilserwartung Gestalt gibt.

Dieses symbolische Spannungsfeld zwischen Tod und Vernichtung, als Elemente der Krisis einerseits und der Erlösung als Effekt der Katharsis¹⁸⁾ andererseits, tritt auch hier mit der Umgebung des Ereignisses in Beziehung.

Hans Jörg Voth faszinierte bei diesem finalen Höhepunkt das „Verschwinden (der Figur) in der Unendlichkeit des Meeres“.¹⁹⁾ Ein anderer Ausgang wäre für ihn aufgrund des gesamten Aufbaus seiner Aktion nicht „logisch“.²⁰⁾

Das Meer ist für ihn kein Ort, der einen sozialen oder historischen Zusammenhang vorgibt. Das Meer ist Natur. Natur in seiner elementarsten Form. Der Mensch kann hier nur zu Gast sein. Diese außermenschliche Dimension bedeutet psychologisch uranfängliches Chaos, Formlosigkeit und endlose Bewegung.

In den Mythen wie in der Evolutionstheorie kommt das Leben aus dem Wasser. Es wird deshalb in der Religionsgeschichte der „Anima mundi“, der großen Mutter²¹⁾, zugeordnet. Das Verschwinden in

diesen ouroborischen Untiefen²²⁾ gibt Hoffnung auf eine Wiederkehr.

In den sechzehn Jahren, die vergangen sind, seit Hans Jörg Voth seine reise zum Meer antrat, hat sich viel an den Orten seiner Aktion verändert. Beim Stichwort „Nordsee“ fallen uns heute nicht wie damals Ferien, Sonne, frische Luft ein, sondern Ölkatastrophen, Algenpest und Robbensterben. Das Ökosystem Nordsee ist akut gefährdet. Vor diesem Hintergrund erhält die Aktion Hans Jörg Voths eine erschreckende Aktualität. Die „Naturlandschaft“ Meer, hier die Indusbank vor dem Rotterdamer Hafen, bekommt über die tiefenpsychologische Symbolik hinaus eine konkret existenzielle Bedeutung.

Als die Figur verbrannt ist, wird das Floß zurückgeschleppt, zerlegt, und in einem holländischen Sägewerk einer weiteren Nutzung zugeführt.

Es stellt sich die Frage, was bleibt? Alfred Nemeček stellt als Chronist der Reise fest: „...gerade das Beseitigen fast aller Spuren der Aktion (wird) ihr Überleben sichern (durch) ein Weiterwirken in den Köpfen derer, die dabei waren.“²³⁾ Anhand der Zeichnungen Hans Jörg

¹³⁾ ebenda: Alfred Nemeček, S. 122

¹⁴⁾ Fanal: (arab.ital.), (das), Feuerzeichen, weithin sichtbares Zeichen; aus Bertelsmann Volkslexikon, Gütersloh, 1956, S. 500

¹⁵⁾ Rudolf Pörtner, Die Wikinger Saga, Düsseldorf Wien 1971, S. 193

¹⁶⁾ Krisis (grch.) oder Krise: 1. Entscheidung, Wendepunkt, Umschlag; bedenkliche Lage; 2. Medizinisch: plötzlicher Wendepunkt einer Krankheit zum Besseren oder Schlechteren. 3. Störung der Wirtschaftslage, die in sich die Wendung zu gesunden Verhältnissen birgt. Aus: Der Volksbrockhaus, Leipzig, 1934, S. 380

¹⁷⁾ Autodafé (span. port.): Bekanntgabe und Vollstreckung von Ketzergerichtsurteilen; im übertragenen Sinne: öffentliche Verbrennung. Aus: Bertelsmann Volkslexikon, Gütersloh, 1956, S. 137

¹⁸⁾ Katharsis (grch.): Läuterung, seelische Gesundung durch Bewußtwerdung unverarbeiteter Ereignisse, nach Aristoteles und Lessing reinigende Wirkung des Trauerspieles auf den Zuschauer; kathartisch: reinigend; ebenda S. 926

¹⁹⁾ ebenda: Alfred Nemeček, S. 92

²⁰⁾ ebenda S. 92

²¹⁾ J.C. Cooper, Lexikon der traditionellen Symbole, Leipzig 1986, S. 133

²²⁾ siehe C.G. Jung, Psychoanalyse und Alchemie, Zürich 1944. S. 99

²³⁾ Alfred Nemeček in: Hans Jörg Voth, Die Reise zum Meer, Köln 1987, S. 91

Voths, seiner Modelle, der Fotos, die seine Frau Ingrid gemacht hat und der Maske, die in ein Museum überführt wurde, kann rekonstruiert werden, was damals geschah. Dieser Dokumentation ist es nicht möglich, alle Sinne anzusprechen, wie die Aktion es getan hat. Aber auch auf dieser medialen Ebene kann die Reise zum Meer eine besondere Faszination auslösen, vorausgesetzt, der Betrachter überläßt sich seinen Assoziationen.

Wolfgang Laib: Über das Sammeln von Blütenstaub

Wer das Nichthandeln übt, sich mit Beschäftigungslosigkeit beschäftigt, Geschmack findet an dem, was nicht schmeckt: Der sieht das Große im Kleinen und das Viele im Wenigen.

Laotse. 63

In einem Museum: Ein Besucher steht auf der Türschwelle, er stutzt. Der Raum ist leer. Nein, da drüben auf dem Boden, da ist etwas Gelbes. Er zögert, dann durchschreitet er zügig den Raum, verlangsamt seine Schritte und bleibt stehen, vorgebeugt, mit den Händen auf dem Rücken. Vor ihm auf dem grauen Boden ist ein leuchtendgelbes Quadrat zu sehen, drei auf dreieinhalb Meter wird es sein. Aber was für ein Material ist das? Ein Pigment ist es nicht. Wie ein leuchtender Farbteppich schwebt dieses gelbe Quadrat über dem Boden. Der Besucher wird unruhig, *will* es genau wissen, geht in die Knie, um zu prüfen, was das vor seinen Füßen ist. „Bitte nicht berühren!“ ermahnt der Museumswärter geduldig.

Ein Film zeigt einen Mann mit kahl geschorenem Kopf und Nikkelbrille. Er sitzt auf einer Sommerwiese, ein Bein untergeschlagen. Mit der einen Hand stülpt er ein Marmeladeglas über eine Blüte, biegt sie sachte nach unten und klopft gegen den Halm. Eine hauchzarte Wolke schwebt für ei-

nen Moment im Glas, ein gelbes Pulver schlägt sich an den Wänden nieder. Von Blüte zu Blüte wiederholt sich dieser einfache Handgriff. Langsam sammelt sich am Boden eine feinkörnige Substanz. Nach einiger Zeit wird der Inhalt mit Vorsicht in ein anderes Glas umgefüllt, das sorgfältig verschlossen gehalten wird. Das Bild verändert sich kaum. Ständig wiederholt sich derselbe Vorgang. Jeder Handgriff muß stimmen. Eine falsche Bewegung genügt, und die Mühe von Stunden war umsonst. Einmal verschüttet, zerstreut die gelbe Pracht im Wind.

„Nach drei bis vier Wochen habe ich das Glas voll mit Blütenstaub!“ sagt Wolfgang Laib. Er muß sich Zeit nehmen. Eile würde nicht zum Erfolg führen. Diese Arbeit braucht Ruhe. Gegen Abend, wenn es nicht mehr so warm ist, schließen sich die Blüten, dann ist es Zeit aufzuhören.

Ortswechsel: Wir sind wieder im Museum. Wolfgang Laib sitzt ruhig am Boden. Mit einem Löffel füllt er Blütenstaub aus einem Glas in ein Teesieb. Er hält es in der rechten Hand, mit der Linken klopft er gleichmäßig gegen den Rand des Siebes. Gelb rieselt der Staub zu Boden und bedeckt zuerst einen Punkt, der wird größer, zu einer Linie, allmählich entsteht eine gelbe Fläche.

Wolfgang Laib gibt acht, daß der so mühsam gesammelte Pollen nicht verloren geht. Nirgends soll zu viel, aber überall genügend hinkommen, nur dann entfaltet der Blütenstaub seine ganze Leuchtkraft.

Eine kleine Unterbrechung, das Sieb wird nachgefüllt, dann geht es weiter. Scheinbar bewegungslos sitzt er da, nur seine Finger klopfen im stetigen Rhythmus auf das Sieb, das er über dem Boden kreisen läßt. Manchmal steht er auf und schaut, ob die Fläche ebenmäßig und ohne Fehler ist. Dann nimmt er wieder seine Arbeit auf. So verstreichen Stunden.

Wolfgang Laibs Kunst ist nicht das Ergebnis einer virtuos beherrschten Technik. Jeder ist grundsätzlich in der Lage, diese einfachen Handgriffe auszuführen. Was sich auf sublimen Weise zu einem artifiziellen Werk formt, ist das Ergebnis einer außerordentlichen lang andauernden Konzentration auf eine unspektakulär einfache Tätigkeit.



Auf der Löwenzahnwiese. De Pont, Tilburg, 1993

Die ständige Wiederholung derselben Bewegung, erzeugt eine veränderte Befindlichkeit des Bewußtsein. Nicht allein „was“ da gemacht wird, sondern vielmehr das „Wie“ der Ausführung ist von entscheidender Wichtigkeit. Diese besondere „Qualität des Tuns“ ist die Voraussetzung für die Entstehung und Wirkung des „gelben Quadrates“. Wolfgang Laibs künstlerische Arbeit ist in diesem Sinne kein Objekt, sondern ist die Summe und der Endpunkt eines psychischen Prozesses.

Das Ergebnis dieses ständigen Bemühens strahlt die akkumulierte Energie gleich einer aufgeladenen Batterie ab. Die investierte Mühe teilt sich dem Betrachter mit. Die prozeßhafte Dynamik dieser Arbeiten verhindert eine passive rezepptive Haltung. Wolfgang Laib läßt uns schauend an seinem meditativen Prozeß Anteil haben.

Hinter Wolfgang Laibs Atelier auf einer Hochebene ist inmitten von Wiesen, umgeben von einem

Fichtenwald, ein Ried. Hier ist die Zeit stehengeblieben, Wollgras, Torfmoos, Birken und Moorkiefern bilden eine undurchdringliche Wildnis. Ein stiller, einsamer Ort, ein Refugium für seltene Insekten und Vögel. Hier sammelt Wolfgang Laib die Pollen von Kiefern und Moosen. Sein Besuch hinterläßt keine Spuren, was er mitnimmt, wird dort nicht fehlen.



Blütenstaub von
Kiefern
300 x 320 cm,
De Pont, Tilburg
1993

Dieser feine, gelbe Puder ist nichts zwischen unseren Fingern, ein Luftzug und er ist fort. Doch er überdauert Jahrtausende, verändert dabei kaum seine Struktur. Anhand der vorkommenden Pollenarten wird in der Archäologie eine Fundschicht zeitlich eingeordnet.

Der Blütenstaub ist biologisch betrachtet eine Pflanzenzelle. Wie alles organische Material verrotten Pflanzenreste. Beim Blütenstaub ist das anders, erstaunlicherweise besitzt er chemische Eigenschaften, die sonst nur bei Mineralien zu finden sind. Einige Gläser mit Pollen wurden seit mehr als zehn Jahren von Wolfgang Laib immer wieder verwendet, ohne ihre leuchtende Farbe zu verlieren.

Der Wind oder Insekten tragen die männlichen Pollen zu dem Blütenstempel, dem weiblichen Teil der Blüte, so daß sich eine Frucht bilden kann. Unbestäubt stirbt der Fruchtknoten ab.

Der Pollen hat, wie jede andere pflanzliche oder tierische Zelle, die gesamte Erbinformation eines

Organismus gespeichert. Aber nur diese Pollen existieren für sich außerhalb des Zellenverbandes. Mit bloßem Auge betrachtet sind sie ohne Form oder Gewicht. Ihr biologischer Zustand ist nur schwer zu definieren, sie sind „Leben“ an der Schwelle zum „Sein“, markieren einen biologischen Punkt, wo aus dem „Nichts“ etwas existiert. Sie verbinden so, philosophisch gesprochen, das Materielle mit dem Immateriellen. Den einen Zustand verkörpern sie noch nicht, den anderen nicht mehr.

„Die Schönheit der Farbe der Pollen ist kein Zufall!“²⁴⁾ Sie sind frei von allen Wirkungen und Ursachen, stellen den Kontakt zu jener Sphäre her, wo jedes Leben beginnt, und vielleicht auch wieder endet.

Im gesamten mesoamerikanischen Kulturraum haben die Pollen der Maispflanze als Opfergabe im kultischen Leben eine Schlüsselfunktion. Die Aufgabe der Opferhandlung ist es: „...das Heilige nicht vom Profanen zu trennen, sondern zu verbinden.“²⁵⁾

Wolfgang Laib gibt der entzauberten Wirklichkeit das rätselhafte Sakrale, das sie verloren hatte, zurück. Im Gegenzug verlangt er vom Besucher dieselbe Vorsicht, mit der er sich diesem numinosen Material nähert. Hastige Bewegungen könnten den Blütenstaub aufwirbeln, die Schritte müssen mit Bedacht gesetzt werden, ein Anfassen des „Kunstwerkes“ verbietet sich von selbst. Jeder, der den Ausstellungsraum betritt,

wirkt bei dieser Opferhandlung und Achtsamkeitsübung mit. Auf die Frage „ob er den kleinsten Nenner aller Religionen suche“, gab Wolfgang Laib prompt zur Antwort: „Nein, den Größten!“²⁶⁾

Schon in jungen Jahren hat sich Wolfgang Laib mit asiatischen und orientalischen Philosophien auseinandergesetzt. Er ist ein profund Kenner von hinduistischer, buddhistischer und Sufi-Literatur. „Ich war schon immer an Kulturen interessiert, die unabhängig sind von den Griechen, den Römern und dem Denken der Renaissance, das unsere Kultur dominiert.“²⁷⁾ Seine Hinwendung zur Mystik, seine Kritik am aristotelischen Rationalismus ist „kein exotisches Verlangen, vor dem Hier und Jetzt zu fliehen, es ist vielmehr die Suche und die Hoffnung auf eine radikale Wende.“²⁸⁾ Seine „Meditationsobjekte“ sind die Reaktion auf die Krise der westlichen Industrienationen: „...da ist ein Ende gegeben, da gibt es die Möglichkeit, ganz andere Dinge zu tun...“²⁹⁾ ...Es liegt völlig in unserer Hand, welcher Vision wir folgen, was wir daraus machen. Ich meine, es ist schön heute zu leben, weil dies eine Zeit ist, in der viele neue Dinge anfangen, es ist an uns daraus etwas zu machen.“ Die ökologische Katastrophen, Treibhauseffekt, Dürre, Hunger und in der Folge Kriege und Flüchtlingselend sind nur Symptome. Eine politische Analyse allein greift zu kurz, die Ursache für unsere Misere liegt tiefer, denn: „...es geht um viel, viel mehr!“³⁰⁾

Fortsetzung auf Seite 28

²⁴⁾ Wolfgang Laib im Film von Günter Rolling „Milchstein und Blütenstaub“ SDR 1982

²⁵⁾ Dürkheim zitiert nach Bernd Stuck, Wörtherbuch der Ethnologie, Köln, S. 89

²⁶⁾ Wolfgang Laib im Gespräch mit dem Autor – Juli 1989

²⁷⁾ Wolfgang Laib im Gespräch mit Susanne Page im Ausstellungskatalog ARC, Paris 1986, S. 19

²⁸⁾ ebenda S. 20

²⁹⁾ Wolfgang Laib im Film „Milchstein und Blütenstaub“, von Günter Rolling, 1982

³⁰⁾ Wolfgang Laib im Gespräch mit Susanne Page im Ausstellungskatalog ARC Paris 1986, S. 21

Hilde Brunner

Kreative Fotografie

Beispiel: Sandwichdias

Daß Fotografie zu den wichtigsten Lehrplaninhalten gehört ist nicht neu. Fotolabor, Ausrüstung und Zubehör für Aufnahme und Ausarbeitung gehören daher auch zur Grundausrüstung jeder Schule, zumindest theoretisch. Daß es jedoch an Letzterem in den meisten Schulen mangelt ist eine nicht wegzuleugnende Tatsache. Zwar gibt es auch für Schulen Möglichkeiten, Geräte kostenlos auszuborgen oder in einem Labor außerhalb des Hauses zu arbeiten – Zeitaufwand und Umständlichkeiten sind jedoch so groß, daß die Effektivität des Unterrichts auf der Strecke bleibt.

Für die Notwendigkeit der praktischen Auseinandersetzung mit Fotografie in der Schule sprechen allerdings wesentliche Argumente:

- Fast in jedem Haushalt gibt es eine oder mehrere Fotocameras. Durch die Ausarbeitung in den Diskontlabors häufen sich Berge von Fotos bei jedermann.



Unsere SchülerInnen sind also neben der sonstigen Bilderflut von einer Unmenge selbstgemachter Bilder umgeben.

- Das technische Grundwissen fehlt nahezu völlig und beschränkt sich tatsächlich auf: durchgucken, knipsen, Sackerl beschriften... Selbst die meisten Oberstufenschüler verstehen schon bei „Dia, Negativfilm, 100er-Film“ u.ä. nur Bahnhof, von Begriffen wie Sucherkamera, Tiefenschärfe, Filmempfindlichkeit... gar nicht zu reden.
- Die Fotografien müßten „gestaltet“ sein, ebenso ihre Archivierung. Unsere Aufgabe ist, die SchülerInnen dazu zu befähigen.

Mir liegt daran, nicht nur mit einer Gruppe besonders Interessierter oder Begabter zu fotografieren, im Labor oder am Computer die Bilder weiter zu entwickeln, zu gestalten oder zu verändern, sondern *allen SchülerInnen* im normalen BE-Unterricht das fotografische Sehen beizubringen.

In diesem Beitrag möchte ich auf zwei einfache Techniken hinweisen, die sich in dieser Richtung als erfolgreich erwiesen haben: *Sandwichdias und Fotomontagen*. (Das Beispiel Fotomontagen folgt im nächsten Heft).

Beide bringen eine ganze Reihe von Vorteilen gerade für den Unterricht, sowohl die Zielgruppe als auch den Arbeitsplatz Schule betreffend. In meinem Fall:

Verena H.



Manuel K.

Arbeitsplatz:

ORG in Wien 1, Hegelg. 14. Gebäude ca. 120 Jahre, ohne Zu- und Umbauten, Renovierungen auf kleine Notlösungen beschränkt. Trotz recht guter apparativer Aus-

Jasmin H.



stattung fehlen wegen immer steigender Schülerzahlen nach wie vor jegliche spezielle Arbeitsräume wie Labor u.ä.

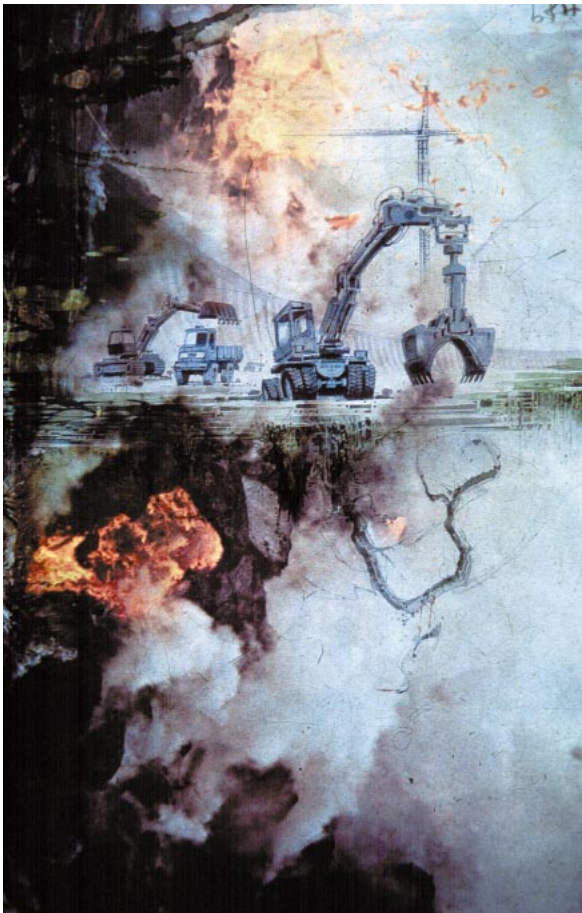
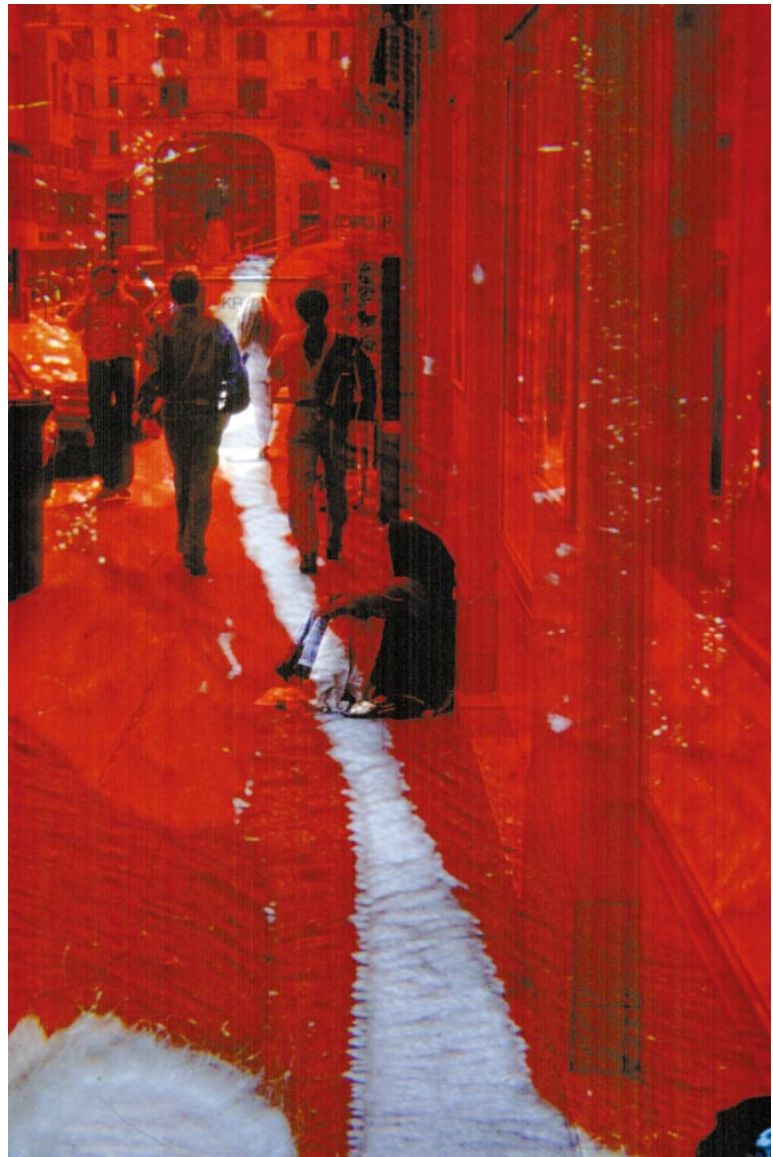
Zielgruppe:

Nur OberstufenschülerInnen; Vorbildung, Motivation und Ehrgeiz unterschiedlichst (mäßig bis gar nicht), finanzielle Leistungsfähigkeit meist sehr begrenzt. Ansprüche bescheiden.

- Die in diesem Beitrag genannten Arbeiten können in jedem Raum (Klasse) durchgeführt, die Arbeitsmittel leicht hin- und hergetragen werden.
- Die notwendigen Geräte sind vorhanden bzw. mit wenig Aufwand anschaffbar und vielseitig zu verwenden.
- Das Arbeitsmaterial (Dias, Fotos) wird gesammelt und quasi wiederverwertet und kostet daher nichts.
- Die Techniken sind varii- und erweiterbar und können jeweils dem Können bzw. Interesse ei-

Jolanta M. (rechts)
Manuel K. (unten)

Jaqueline P.
(rechts unten)



ner Klasse angepaßt oder zu bestimmten Themen (Wettbewerb, Projekt etc.) angewandt werden.

Die hier gezeigten Beispiele wurden gegen Ende des 2. Semesters im normalen BE-Unterricht von 5. und 6. Klassen angefertigt. Diese Arbeit kann als Ausgleich zu vorhergegangenen, anspruchsvolleren sowie zum Prüfungsstreß in anderen Fächern gesehen werden, oder als Möglichkeit, nach Projekten mit Gruppenarbeit wieder Einzelleistungen erbringen zu können. Diese sind für Motivation, Selbstbewußtsein und Ansporn vieler SchülerInnen sehr wichtig. Das Ziel ist für alle erreichbar, wenn auch die Ergeb-



nisse von unterschiedlicher Qualität sind und dabei Begabungen erkennbar werden.

Zur Technik:

Sandwichdias bestehen aus zwei Dias, die übereinandergelegt werden und damit ein neues Bild ergeben. Dabei können Ergebnisse erzielt werden, die sich durchaus mit Fotos messen können, die unter großem materiellen und zeitlichen Aufwand (vorwiegend im Farblabor) entstehen.

Arbeitsmittel:

Lichtpulte, glaslose Diarahmen, Aufbewahrungsboxen (Sichthüllen, Schachteln, Magazine...)

Sammlung von Ausschußdias (Dias aus dem Privatbereich von Lehrern, Schülern, Verlassenschaften von Großvätern und Onkeln... Ich habe auch sehr viele Dias von Schülerarbeiten früherer Jahre, z.B. von Tonbildschauen zu Themen, Bildern zu Projekten aus dem BE-Unterricht, Dokumentationen, Workshops usw.). Die Fülle von unterschiedlichsten Dias regt an zu immer neuen Variationen und Ideen.

Gefordert ist bewußtes, kritisches Schauen. Unter den Aspekten Komposition, Farbe, Aussage (Thema) muß so lange probiert werden, bis zufriedenstellende Ergebnisse entstehen. Wesentlich ist konzentriertes, geduldiges und sorgfältiges Arbeiten. Die Rahmung muß genau und richtig erfolgen.



Eva R.
(oben u. links)



Mario R.

Gladdy S.





Jeder Schüler soll mehrere Einzelbilder anfertigen, die auch einen Zyklus ergeben können oder eine ganze Geschichte...

Die nächste Stufe ist die gezielte Anfertigung von Dias, eine wesentlich anspruchsvollere Aufgabe (Beispiele von Mascha R). Da muß einiges vorgedacht werden, nicht nur Komposition und Bildgestaltung betreffend, sondern auch technische Gegebenheiten wie Überbelichtung, Abdecken oder Durchlässigkeit einer Farbe im Durchlicht usw.

Mascha R. (links)
Claus Z. (unten u. links unten)

Miroslav V. (rechts unten)

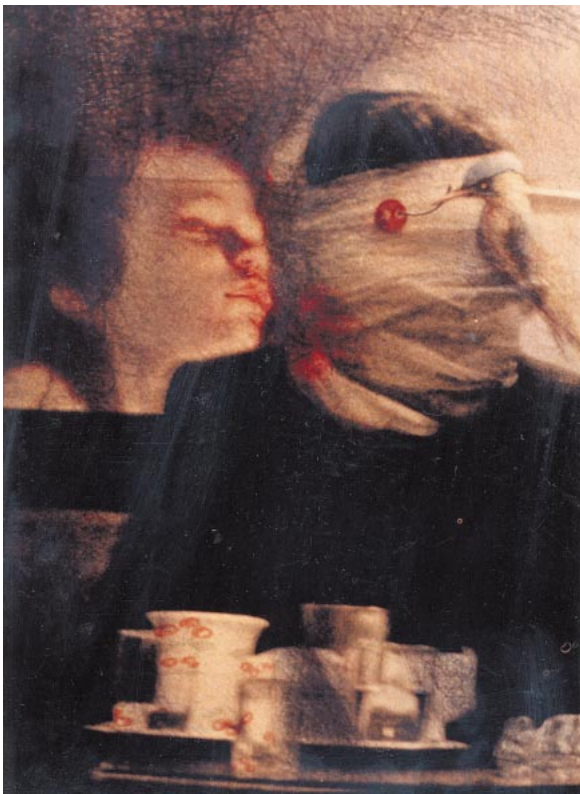




Motive werden dabei nicht nur in natura gesucht – das würde kaum genügen können – sondern auch in Zeitschriften u.ä. Unsere drei Cameras EOS 100 mit den wichtigsten Objektiven und ein Repräsentativer mit Beleuchtung machen auch einen spontanen Einsatz jederzeit möglich.

Von den besten der fertigen Sandwichdias kann man Papierabzüge machen lassen. Das kostet bei den Diskontern nicht viel. Für Vergrößerungen können Aktionen genützt werden (z.B. 20 x 30 cm à öS 4,90!) – also Augen offen halten, wo Aktionen laufen!¹⁾

Bilder dieser Seite:
Mascha R.



¹⁾ Die Ausarbeitung im Rahmen einer Aktion wurde auch schon mit dem Verweis auf Sonderbehandlung/künstlerisches Produkt verweigert. Das war aber Ausnahme und ist technisch durch nichts begründet.

GIF ART GENERATOR – KUNST IM INTERNET

Wettbewerb: Digitales Daumenkino

Oberösterreich Online und Die Fabrikanten haben einen Web-Wettbewerb für KünstlerInnen aller Genres initiiert.

Im Mittelpunkt des Wettbewerbs steht das animierte GIF als Kunstform. Ziel ist es, eine Sammlung „digitaler Daumenkinos“ im Sinne einer virtuellen Galerie zu präsentieren. Alle TeilnehmerInnen können ihre Arbeiten und Namen auf dem GIF-Generator plazieren, denn es werden nicht nur die prämierten Arbeiten ausgestellt. Die Jury setzt sich aus fünf Juroren aus den Bereichen bildender und elektronischer Kunst zusammen. Drei Hauptpreise zu je öS 10.000,- werden vom Publikum vergeben, das ab der Veröffentlichung der Arbeiten (15. Oktober) selbst mit auswählen kann. Ab 15. Okt. werden sowohl die Ergebnisse des Wettbewerbs bekanntgegeben, als auch alle eingesandten GIF-Animationen veröffentlicht.

Unterlagen:

<http://www.oon.at/gifart>
Tel.: (0732) 780 53 33
E-mail: online@oon.at

MAX WEILER

Im Jahrhundert der Moderne

Malerei seit 1927, Retrospektive
■ 16.10.1999–6.2.2000

Täglich 10–18 Uhr, Do 10–21 Uhr,
Künstlerhaus Wien,
Karlsplatz 5, A-1010 Wien
Tel.: (+43) (1) 587 95 63

Informationsnachmittag für LehrerInnen

■ 21.10.1999, 17 Uhr
Kunstvermittlungsangebote für Schulklas-
sen, Führungen für Gruppen usw.

Ursula Gerber
Tel.: (01) 524 66 38 oder
0699 10 02 21 22, Fax: (01) 524 60 06
e-mail:
ursula.gerber@artprotectsyou.com

MAX WEILER

Der große Entwurf

Fresken, Mosaik, Glasfenster
■ 16.10.1999–23.1.2000
Akademie der bildenden Künste Wien,
Schillerplatz 3

KATALOGE UND DIASERIEN

der Meisterklasse für Gestaltungslehre
und Werkerziehung an der Universität für
angewandte Kunst in Wien.

Leitung:
O.HS.-Prof. Mag.art. Ernst W. Beranek

FUSS
PIZZABOX
ZEICHEN in der LANDSCHAFT
KARTONMÖBEL
LEUCHTOBJEKTE
RAUMSTRUKTUREN
SWATCH
BRILLENVERPACKUNGEN
SNAPBOARD
SONNENSCHUTZ
VIDEODOKUMENTATION

Bestellung/Information

Tel.: (01) 711 33-264
Fax: (01) 711 33-247
E-mail: Ruth_Mateus@mail.uni-ak.ac.at

LAYOUT

Eine Fachbereichsarbeit von Erich Habian

In einer guten Gestaltung verbinden sich Kunst und Handwerk. Diese Fachbereichsarbeit behandelt Fragen rund um gute Gestaltung. Es gibt viele Regeln, die für ein gutes Layout beachtet werden müssen. Dieses Werk geht detailliert aber leicht verständlich darauf ein.

Layout - ein aktuelles Thema unserer Informationsgesellschaft. Von der Tageszeitung bis zur Website gilt es, durch entsprechende Gestaltung die Inhalte übersichtlicher zu präsentieren.

Die Entwicklung der Schrift wird ebenso umfassend aber übersichtlich behandelt wie das Layout in neuen Medien. Zahlreiche Abbildungen veranschaulichen das Thema.

Diese Arbeit eignet sich als Lehrbehelf für die Gegenstände Bildnerische Erziehung, Deutsch aber auch Geschichte und Informatik.



Haben Sie Fragen oder möchten Sie LAYOUT bestellen?

Schreiben Sie an habian@csi.com

Gottfried Mraz

Brigitte Aiginger

Einsamkeit, die ich liebe

„Meine Auseinandersetzung mit der Kunst ist wie ein Zwiegespräch, das ich mit der Umwelt führe. Ich und das Dargestellte sollen zu einer Einheit werden“ bringt Brigitte Aiginger ihre Motivation auf den Punkt: „Kern meiner Bilder ist die Bedeutung der Umwelt für den Menschen.“

Die Malerin will in erster Linie nicht das sozialkritische Moment hervorheben, sondern das Sensible und Emotionelle ansprechen. Wesentlich ist ihr, das Ganze zu sehen und das Dargestellte nicht in unwesentliche Fleckchen zu zerteilen. Von bisweilen stark hervortretenden Kontrasten abgesehen, soll keine Schockwirkung durch farbliche Disharmonien erzielt werden, vielmehr soll das Auge durch warme Farbtöne beruhigt werden. In den Darstellungen kommt der Variantenreichtum der Natur in Hell-Dunkel-Kontrasten zum Ausdruck.

Akt- und Landschaftsdarstellungen stellen jeweils eine bestimmte Situation dar, einen markanten Punkt einer Erzählung, wobei Ausdruck und Charakter die innere Wahrheit des Naturschauspiels widerspiegeln. Seelischer Hintergrund wird in expressivem Vordergrund manifestiert.

Naturschauspiele wie z.B. stürzende Wasserfälle, abenteuerliche Schluchten oder gewaltige Felsen zählen zu den Lieblingsmotiven, Rot und Blau faszinieren sie, Neonfarben sind tabu.

Aigingers zweite große Leidenschaft sind Akte. Sie bevorzugt

natürliche Posen, bequem sitzend oder stehend, als tanzende Figur. „Es gibt an jedem Menschen etwas Interessantes. Jedes Modell hat etwas Schönes. Letztlich ist der Ausdruck der Körperhaltung entscheidend“.

Sie arbeitet rasch, Übermalungen gibt es nur ganz selten, da bestünde auch die Gefahr, „daß man das Bild totmalt“. Ihr Motto in der Malerei: „Was liegt das pickt“.

Extreme Stilschwankungen kennt sie nicht. Allerdings prüft sich die Künstlerin, wenn sie eine Phase mit abstrakten Bildern durchlebt, immer wieder, ob sie noch in der Lage ist, Details zu sehen und zu Papier zu bringen: „Viele Künstler kommen irgendwann ins Klischeehafte oder verharren in einem Gag. Das will ich nicht.“



„Rot-Blau Komposition“
Öl auf Leinwand,
80 x 120 cm

„Karpathos“
Aquarell
60 x 80 cm, 1998





„Rückenakt“
Gouache, 50x70 cm

Für Brigitte Aiginger ist Kunst etwas sehr Einsames. „Wenn ich arbeite, bin ich mit mir allein, auch wenn zwei Meter entfernt ein Modell sitzt. Es ist eine Einsamkeit, die ich liebe, aber auch als solche empfinde“, schwärmt sie.

Ihre sichere und doch großzügige Strich- und Pinselführung geben den Bildern einen Rhythmus als würde man Musik hören. Die langschwingenden Konturen fas-

sen die Formen zusammen. Reine, oft ungemischte Farben erinnern an die deutschen Expressionisten. Aiginger selbst ist Liebhaberin von Emil Nolde und Schmidt-Rotluff. Mit ihrer Farbigkeit will sie die Menschen aus dem Alltag reißen, sie auf die Reise schicken, der eigenen Phantasie oder einem Traum nachzugehen. Es gelingt ihr wunderbar, aus dem Vergänglichen etwas Dauerhaftes zu schaffen.

Ohne Titel



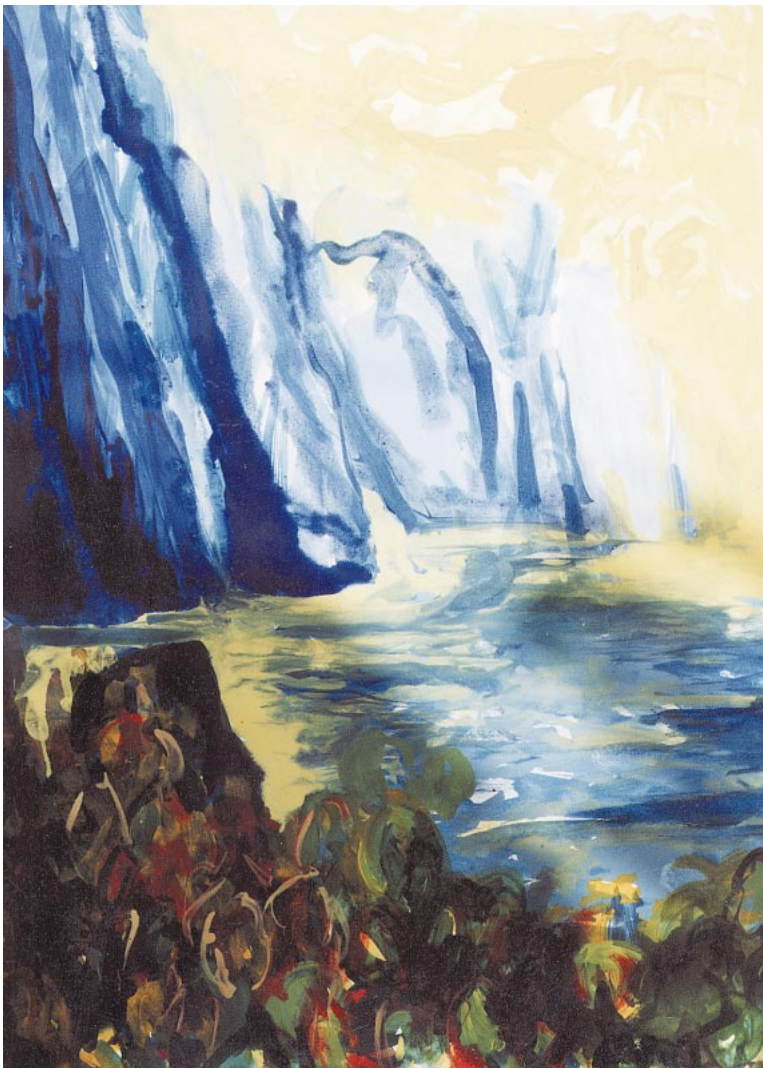
Dabei scheint es, daß der Künstlerin Produktion nur möglich ist in einem Zustand eines gewissen Vonsich-selbst-Fortseins, einer Ekstase – heißt dieses griechische Wort übersetzt doch nichts anderes als „außerhalb seiner selbst sein“. Sie bewegt sich während des Schaffens nicht in unserer, sondern in ihrer Welt. Weil die Künstlerin in diesem Zustand äußerster Konzentration mit allen ihren Sinnen in dem anderen, in dem Werk ist, muß sie gegen alle Eindrücke der Außenwelt gleichsam abgeriegelt sein, vergleichbar dem Frommen in seinem Gebet oder dem Träumenden in seinem Traum.

Zur gestalterischen Fähigkeit zählt auch die Inspiration. Diese vollzieht sich unsichtbar. Sie wird dem Betrachter erst klar, wenn das Bild sichtbar und vollendet ist. Es ist ein Akt der Übertragung aus der geistigen in die sinnliche Welt, aus der Vision in die Realität. Im Atelier der Künstlerin bieten die Vorstudien und Entwürfe, das heißt der Produktionsprozeß, die einzige Möglichkeit, den inneren Vorgang zu rekonstruieren.

Die Bilder sollen die Aufmerksamkeit des Betrachters fesseln und trotzdem über die dargestellten Fakten informieren. Es ist nicht einfach, beide Forderungen immer im notwendigen Maße in Einklang zu bringen, da insbesondere jede konkrete Darstellung ihre spezifischen Bedingungen stellt. Ein Akt wird wie eine Landschaft gesehen und eine Landschaft wie ein Akt. In der Anwendung spielen die Primärfarben eine große Rolle, die in ihrer jeweiligen monochromen Skala eingesetzt werden. Das sparsame Schwarz trägt maßgeblich zur Akzentuierung bei.

Beim Betrachten braucht man den Ausflug in das Reich der Phantasie. Auch ein Maler muß geistigen Spielraum haben, experimentieren zu dürfen.

Man muß der Atmosphäre Rechnung tragen, die uns umgibt.



„Gran Canaria“
Öl auf Leinwand
80 x 120 cm



„Sitzender Akt“
Gouache, 60 x 80 cm

Gemeint ist damit, eigene Gedanken und Empfindungen im Augenblick des Malens widerzuspiegeln, ohne den Freiraum des Betrachters einzuengen.

Brigitte AIGINGER-HUJER



Geb. 1. 12. 1950
in Linz. Matura in
Wien.

Studium an der
Akademie der bil-
denden Künste in
Wien bei den Pro-
fessoren Josef
Mikl und Wolf-
gang Hollegha.

Diplomprüfung, Lehramtsprüfung.

Aufenthalt in Boston, USA, einige Se-
mester an der Academy of Fine Arts.

Verheiratet, drei Söhne, lebt als frei-
schaffende Künstlerin in Wien und ist
Kunsterzieherin im Sacre Coeur-Gym-
nasium in Preßbaum bei Wien.

Ausstellungen und Ausstellungsbetei-
ligungen im In- und Ausland, Arbeiten
im Besitz öffentlicher und privater
Sammlungen.



Felsküste
Gouache, 80 x 60 cm

Bevorzugte Techniken: Aquarell,
Ölkreiden, Öl auf Leinwand, Gouache.

Homepage:
<http://welcome.to/AigingerBrigitte-Artist>
Email:
Mag.BrigitteAiginger@yahoo.com

Aigingers Arbeit soll auch frei von
Erfolgszwängen sein. Das schein-
bar spielerische Erproben unter-
schiedlicher Möglichkeiten an ei-
nem Objekt weitet den Blick,
führt zu tangierenden Varianten,
die den Ausgangspunkt einer
ganz neuen Lösung abgeben.
Jede Arbeit stellt neue Anfor-
derungen, keine gleicht der ande-
ren, jede Uniformierung oder
Schematisierung soll vermieden
werden. „Es ist wunderschön,
den Schöpfungsakt immer wieder
neu zu durchwandern.“

Brigitte Aigingers frühes Interesse
für die Malerei, die für sie nicht
nur Beruf sondern eine Berufung
ist, wurde durch ihren Großvater,
den Medailleur Ludwig Hujer,
Professor an der Hochschule für
Angewandte Kunst, geweckt.

DDr. Gottfried Mraz

Inserat
Gartenschau 183 x 120 mm

Inserat
Steirischer Herbst '99
101 x 120 mm

GRAZ KULT GRAZ KULT

KOPIERVORLAGE

Zusendung an: Andrea WINKLER, 8052 Graz, Steinäckerstraße 17
Fax: Nachmittags, Abends und Nachts 03452/823044
E-mail: f439wink@mbox.tu-graz.ac.at

**berische Erziehung
Textiles Gestalten
Werkerziehung**

Themen zur Fachtagung

VISION 2000:

Wir danken für die zahlreichen Anregungen sowie für die Mitarbeit zur Erstellung des Tagungs- und Rahmenprogrammes

Margarete F.-Zelenak

Die virtuelle Albertina

Ein Projekt im Rahmen von *museum@online*

Erste Erfahrungen mit modernen Kommunikationstechnologien im BE-Unterricht

Kommunikation ist im Lehrberuf ein wesentlicher Bestandteil des Unterrichts. Aktiv und interaktiv wird der Lehrstoff an die Schüler herangetragen.

Um viele Facetten kommunikativen Austauschs einzubeziehen, bemühen sich innovative Lehrer heute neben der herkömmlichen, wengleich immer noch effizienten Methode der persönlichen und sprachlichen Direktvermittlung, auch noch moderne Technologien zu verwenden.

Nicht immer gelingt es, den Lehrstoff „mit Energie zu besetzen“ und so das Interesse der Schüler in *Initiativen* und *Leistung* umzusetzen.

Seit 1995 bietet das BMUK in Zusammenarbeit mit dem ÖKS, sowie Museen und Kulturinstitutionen die Projektvariationen um *museum@online* an. Neue Kommunikations- und Informationstechnologien via Internet bilden die Basis für den europaweiten (weltweiten) Datenaustausch zwischen Partnerschulen bzw. Institutionen.

Zeichnung:
Kuppel Karlskirche
von Daisy Dobias



Spezialprojekt: Francesco Borromini und die Welt des Barock (VIA – die virtuelle Albertina)

Für mich als Lehrer und meine 7a/b Klasse bot sich dieses Thema aus mehreren Gründen und Motivationen als attraktiv zur Bearbeitung und Teilnahme am Wettbewerb dar.

- Trotz Einschränkung auf das Werk eines italienischen Barockarchitekten lädt das Thema zur kunsthistorisch differenzierten Aufarbeitung der gesamten Epoche des „Barock“ ein.
- Eine Form des Teamworks Schüler – Lehrer kann erprobt werden; das bedeutet erhöhte Motivation und Leistungsbereitschaft beider Seiten.
- Es besteht die Möglichkeit, im WWW, aber auch in der Albertina während der 1999/2000 gezeigten Ausstellung „Francesco Borromini 1599–1667, Struktur und Atmosphäre“ mit dem Projekt auf CD präsent zu sein, und somit *aktiv am Kulturgesehen* mitzuwirken.
- Ein Wettbewerb bietet objektive Bewertungskriterien meiner Arbeit als Lehrer.

Das Projekt schrieb Mehrsprachigkeit vor, deshalb hatte ich KollegInnen aus Italienisch (Dr. Tonina Talpo) und Englisch (Mag. Peter Kraus) um Mitarbeit er sucht. Seitens der EDV-Kollegen fehlte Zeit und Wille zur Kooperation. Ich beschloß deshalb, aber auch aus Gründen der geistigen Herausforderung und Lernbereitschaft, die technische Arbeit am

PC selbst durchzuführen. Ein allzu schwieriges Unterfangen, welches mich aber keineswegs abschreckte.

Allen innovativen LehrerInnen, sowohl Anfängern als auch Fachleuten, die mit den modernen Kommunikationstechnologien sprich Umgang mit PC und Internet arbeiten wollen, bot *museum@online* im Jänner 1999 ein zweitägiges Seminar in der HBLA Kaindorf an.

Für mich als technologisch „Ahnungslose“ war dieses Seminar zu meiner persönlichen Abklärung des Machbaren außerordentlich wichtig.

In der HBLA Kaindorf wurden von dortigen Schülern Workshops zur Praxis am PC (HTML-Programmierung, Animation/CAD, VRML) angeboten. Schließlich bekam jeder Teilnehmer auch noch eine CD mit Tips und Tricks der Schüler aus Kaindorf.

Sachverständige standen in Arbeitskreisen für Themen wie On- und Offline-Journalismus, Projektmanagement aber auch Einblicknahme in die Arbeit mit bestimmten Programmen wie zB. DreamWeaver gerne zur Verfügung.

Die besonders angenehme und hochmotivierte Stimmung aller Teilnehmer (= Vortragende, teilnehmende LehrerInnen, Schüler aus Kaindorf) schuf ein positives Klima, das konstruktive Arbeit erst möglich macht.

Die Übernachtung in Schloß Seggau bildete noch dazu einen äußerlich anspruchsvollen Rahmen für die gesamte Veranstaltung.

Ich nahm das erste Mal an einem Seminar teil und hatte dort den Eindruck, einige der innovativsten und motiviertesten Lehrer Österreichs kennenzulernen.

Projektarbeit in der Schule

Sakrale Bauten im Barock – Analyse und Vergleich zweier Bauwerke; San Carlo alle Quattro Fontane in Rom (F. Borromini) und die Karlskirche in Wien (J.B. Fischer v. Erlach)

Um eine tiefgreifende Auseinandersetzung der Schüler mit der Epoche „Barock“ anhand dieser Beispiele anzuregen, gab ich den Projekttitle vor. Ein Teil der Schüler hatte bereits Rom besucht und kennengelernt.

Vier Ansatzpunkte schienen mir zu Beginn der Projektarbeit wichtig zu sein:

- Die Analyse der Form, d.h. Grundriß, Fassade, Innenraum, aber auch der architektonischen Prinzipien (Ordnungen), und die Bedeutung (Symbolik) des Gesamtbaus bzw. der Einzelteile.
- Der Begriff „Gesamtkunstwerk“ sollte für den Betrachter sichtbar gemacht werden – optisch und inhaltlich (nach den unterschiedlichen Auffassungen in Italien und Österreich).
- Durch Hinweise auf geistesgeschichtliche Daten (über Galilei oder Descartes) bzw. zeitgenössische Mäzene der beiden Architekten wird der historische Zeitbezug angedeutet.
- Ein Vergleich von Bilddokumenten der Karlskirche (in Wien fotografiert) und San Carlo (aus Büchern) war geplant.

Wesentlicher Unterschied:

1. San Carlo alle Quattro Fontane, Rom. Francesco Borromini

Borromini entwickelt und erweitert die barocke Formensprache. Grundlage seines „Gesamtraumes“ bildet die Geometrie. (Form, Maß, Proportion). Die Autonomie des Einzelnen gegenüber der Gesamtform erwächst aus einem freien dialektischen Zusammenspiel aller Teile. Jedes Baudetail verbindet sich zu einem festgeschlossenen System, die gesamte Form wird aus der Summe klar faßlicher Einzelformen konstituiert.

2. Pfarrkirche Hl. Karl Borromäus, Wien. Johann B. Fischer v. Erlach

Dem Bau gelingt in genialer Synthese die Vereinigung der klassischen Architektur Roms, Griechenlands und Konstantinopels. Somit hat das Bauwerk eine Symbolik von universell kirchlichem und imperialem Anspruch.

Teamwork

Um alle Schüler der Klasse zunächst gleichermaßen zu beteiligen, wählte ich die entsprechende Anzahl von verschiedenen Texten zum Thema Barock, ließ sie als Referat vorbereiten und danach nur einen (Ab)Satz als Textgrundlagen der Seiten herausnehmen. Schwerpunkt der Texte war das barocke Rom, Österreich, Biografien, Werkbesprechungen der beiden Architekten, historische Fakten der Zeit...

Daisy Dobias und Karl Kühn erklärten sich als Zeichner für die strichgezeichneten Animationen, Illustrationen und Seitenhintergründe bereit.

Alle Übersetzungen ins Englische (Pascal Prinz, Severin Dostal) und ins Italienische (Lukas Ettl) wurden in meinen BE-Stunden fertiggestellt und später von den Professoren korrigiert.

Um die Übersetzungstätigkeit nicht ins Uferlose anwachsen zu lassen, hatte ich die Textstellen bewußt sehr kurz fassen lassen. Effektiv bildeten dann die vorhandenen Textstellen die Basis für den inhaltlichen Aufbau der einzelnen Internet-Seiten.

Während der Projektarbeit besuchte ich mit der 7a/b in einer Exkursion die Nationalbibliothek,



Daisy Dobias



Karl Kühn

wo uns Dr. Regina Doppelbauer (Albertina) wertvollste Architekturzeichnungen zum Thema, bzw. zur Architekturgeschichte zeigte. Unter anderem sahen wir Originale von Francesco Borromini. (Die Albertina besitzt etwa 800 Blätter, die 1729 von den Erben des Künstlers durch Baron Stosch erworben und aus dessen Nachlaß in den Besitz der Albertina gelangt waren)



Die Projektgruppe v.l.: Severin, Fabian, Marton, Michael, hinten: Pascal

Ausschnitte aus einem von Dr. Doppelbauer geliehenen Videofilm „Die Rivalen – Bernini und Borromini“ konnten wir mit Schülern in einem Workshop im BMUK verwerten.

Am Tag der Exkursion entstanden auch noch Fotos der Karlskirche, die für Illustration und Animierte GIF's dienen konnten. (Fotos der Karlskirche)

Da unsere Schule eine völlig unzureichende PC-Ausstattung hat, erledigte ich die technische Durchführung an meinem PC zu

Elisabeth Zistler



Hause, mit ausgeborgtem ZIP-Drive und Modem. Während der Projektarbeit hatten die Schüler leider keine Möglichkeit, Ergebnisse ihrer Arbeit zu sehen, geschweige denn die Hintergrundmusik der Seiten zu hören. Lediglich ein Kassetten-Recorder schuf Abhilfe. Während eines Workshops auf der IFABO konnten erstmals Schüler an dem Projekt arbeiten. Ein begrenzter Vorstellungshorizont, Unverständnis dieser Methode der Arbeit, ja sogar Intriganz prägte die Ignoranz mancher im Lehrer-Kollegium.

Trotzdem konnte ich Anfang Mai meinen Teil der Projektarbeit abschließen. Ohne die Hilfe von Frau Elisabeth Zistler, einer engagierten Mitarbeiterin im BMUK – sie ist die Koordinatorin des Projekts museum@online – wäre aber die Veröffentlichung im WWW nie gelungen. Sie war es, die sogar in ihrer Freizeit mit mir gemeinsam technische Fehler korrigiert hat. Ich wußte natürlich nicht, daß das von mir verwendete Programm „Frontpage 98“ von Microsoft, erhebliche Schwierigkeiten bei der Überspielung der Daten ins Internet verursacht.

Ich schätze die freundliche und hilfsbereite Art von Frau Zistler sehr und denke, daß Leute wie sie das Ausschöpfen des innovativen Potentials unserer Schulen nötigenfalls mit persönlichem Einsatz unterstützen. An dieser Stelle sei ihr herzlich gedankt !

Als die 7a/b ihr Projekt endlich im Internet begutachten konnte, erhielt ich folgendes *feedback*:

Anonyme Schülerkommentare

a) Ich finde das Projekt sehr interessant, da es einen auf eine relativ amüsante Weise informiert. Der Zusammenhalt der Schüler wurde durch die Teamarbeit gefördert und ich glaube, daß es den meisten relativ viel Spaß gemacht hat. Manche



Strichzeichnungen von Karl Kühn

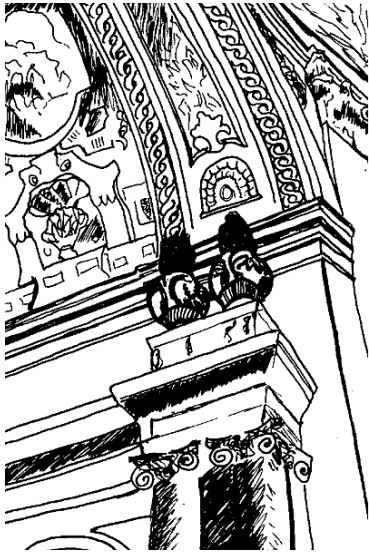
Referate waren allerdings etwas zu lang(weilig) und hätten gekürzt werden müssen.

- b) Die Animation auf der ersten Seite sollte größer sein. (Karlskirche)
- c) Mir hat das Arbeiten mit dem Projekt eigentlich gut gefallen, da es eine große Abwechslung zum normalen Schulalltag geboten hat. Es war auch interessant, etwas mehr am Computer zu arbeiten, obwohl ich meist das normale „Zeichnen“ bevorzuge!

- d) Vorschläge:
 - keine BMP-Bilder!
 - Schrift nicht als GIF-Bild speichern!
 - weniger Animationen!

Sonst sehr gut (!) gelungen. Besonders die Englische und Italienische Übersetzung ist exzellent, sprachlich hervorragend! Großes Lob an die Übersetzer! Schöne Photos!

e) Ideenreiche, kreative Konzeptgestaltung; sehr gute Bildauswahl und -qualität, teilweise Probleme beim Herunterladen; sinnvoll gestaltete und vorbereitete Texte, die äußerst informativ sind. Leider etwas holprige Übersetzung ins Englische; gute Vorbereitung des Themas, wodurch die Konzeptgestaltung ermöglicht wurde



f) Ein interessantes Projekt – barocke Kunst und Architektur – dargestellt in der modernen Form des Internet. „Historie und Präsens“ verschmelzen. Tolles Teamwork. (Kommentar eines Schülers der 7b)

g) Das Projekt sieht sehr gut aus. Schöne Animationen, guter Text, gute Übergänge im Internet, gutes Teamwork, Arbeit hat mir gefallen. Vielleicht wäre ein bißchen Text noch gut gewesen! Aber trotzdem; Resümee: sehr gut!

h) Gute Animation, schöne Bilder, jedoch nicht sehr übersichtlich – jedesmal zurück zur ersten Seite, um weiterzukommen, lange Wartezeit, (in englischer Sprache funktionieren nicht alle Animationen.)

i) Das Projekt selbst war interessant, die Internetseite sind allerdings nicht sehr gut geworden.

j) Relativ übersichtlich, sehr lange Ladezeiten, leider einige nicht funktionierende Links, was den Internetbenutzer verärgert, nicht funktionierende Animation auf der ersten Seite, Gruppenfoto fehlt. Animation mit den sich ändernden Photos (Anm.: Betrifft die Registerseite mit den Schülerporträts) durch lange Ladezeiten eher schlecht, da ungewollt die ärgsten Mutationen entstehen.

k) In Betrachtung des Engagements und des Aufwands während der Projektvorbereitung ist das Endergebnis eher enttäuschend. Das Layout ist langweilig und die Fotografien eine Peinigung aller Mitarbeiter.

l) Im Verhältnis zur Arbeitszeit, finde ich das Ergebnis eher mager. Die Seiten sind oft schlecht eingeteilt, zu groß und mit einem nicht gerade aufregenden, Interesse erweckenden Layout versehen. Außerdem hätten die Schüler aktiver am Computer mitarbeiten sollen. Leider weisen die Fotos eine sehr schlechte Qualität auf, obwohl sie eine sehr lange Ladezeit beanspruchen. (Gregor Titze)

m)Recht übersichtlich, gute Bilder. Zu wenig Text, wo man einzelne Wörter/Fotos genauer anklicken kann. Fotos ein bißchen übertrieben (Anm.: Auf der Registerseite). Optimal wäre: Gruppenfoto und ein oder zwei Einzelbilder.

Fahnen (Index.htm) sind guter Ansatz, aber man sollte auf den anderen Seiten mehr Dinge hinzufügen (um den Raum zu füllen), es würde gleich viel besser ausschauen als diese faden, endlos langen Blauflächen mit den noch faderen „Actionfotos“ und das bißchen Text.

n) Das Projekt war eine gelungene Abwechslung zum normalen Schulalltag. Die Zusammenarbeit hat meiner Meinung nach sehr gut geklappt. Ob-

wohl mir dieses Projekt einerseits sehr gut gefallen hat, muß ich doch sagen, daß mir „Zeichnen“ an sich besser gefällt, als die Arbeit mit dem Computer! Die Webseiten wirken gut, nur die Animationen kommen ein bißchen langsam.

o) Zur Homepage:

- sehr übersichtlich
- gut ausgewählte Fotos
- viel Animation

Kleine Fehler sind zwar noch vorhanden, man kann aber das vollendete Werk schon als sehr gut einschätzen.

Zum Teamwork: dass manche zeichnerisch mehr begabt sind, ist klar, aber bei der Aufteilung der Texte (Zusammenfassung, Übersetzung...) finde ich, dass viele auch nichts getan haben.

Zur Arbeit am Computer: ich fand toll, dass wirklich fast alles so funktioniert hat wie wir es wollten, auch wenn eigentlich keine „Fachmänner“ vorhanden waren.

Zur Kunstgeschichte: wir haben auch ziemlich viel Historisches gemacht, weil wir uns einerseits Filme immer wieder nebenbei angeschaut haben und andererseits auch viele, sehr gut vorbereitete Referate gehört haben. (Daisy Dobias)

Zeichnungen:
Detail in der Karlskirche, San Carlo Fassade; von Daisy Dobias

Dr. Margarete Fujii-Zelenak
personal-homepage:
<http://members.aon.at/mfujiiize>



Fortsetzung von Seite 12

Joseph Beuys und die Aktion 7000 Eichen

„Bäume sind heute ja viel intelligenter als Menschen“³¹⁾

Aus vielen Lautsprechern tönt Barockmusik. Bänder mit bunten Fähnchen flatterten im Sommerwind. Der Friedrichsplatz in Kasel bot den Besuchern der *documenta 7* einen heiter festlichen Empfang. Doch ein Wall aus Steinen versperrte den direkten Weg zum Hauptportal des Fridericianäums. Basaltsäulen bildeten einen stachelig länglichen Keil, der in einem krassen Gegensatz zur glatten Fassade des Palastbaues stand. „Unfaßbar, das Stadtbild wird verschandelt“³²⁾ wettert die lokale Presse.



Keil der 7000 Basaltsteine vor dem Fridericianäum

Auch 1982 löste Joseph Beuys an diesem Ort eine kontroverse Diskussion aus. Dabei war sein Konzept einfach und klar, er wollte Bäume pflanzen. Doch die Größenordnung des Projekts war beeindruckend. 7000 Eichen sollten in einem Zeitraum von 4 Jahren in die Erde gebracht werden. „Stadtverwaltung statt Stadtverwaltung“ war das Motto. Neben jeden der neu gesetzten Bäume sollte eine der Basaltsäulen aufgestellt werden. D.h. der Basaltkeil auf dem Friedrichsplatz würde in dem selben Maße schrumpfen, wie die „Verwaltung“ zunahm.

„Kunst = Kapital“³³⁾ oder „Jeder Baum hat seinen Preis“³⁴⁾

Die anfallenden Kosten wurden am Anfang hauptsächlich von der DIA Art Foundation Europa getragen; der Rest sollte mit Spenden bezahlt werden. Die Kosten für jeden gesetzten Baum plus Basaltsäule wurden mit 500 DM kalkuliert. Jeder Spender erhielt ein „Baum-Diplom“ das zuallererst von Joseph Beuys, nach seinem Tod von seinem Sohn unterzeichnet wurde.

Um eine Aktion dieser Dimension organisatorisch bewältigen zu können war es notwendig, das „Koordinationsbüro 7000 Eichen“ einzurichten. Aufwendige technische und organisatorische Probleme mußten schon bei der „Organisation für direkte Demokratie durch Volksabstimmung“³⁵⁾ und „free international university“³⁶⁾ bewältigt werden, hinzu ka-

men jetzt landschaftsplanerische und gärtnerische³⁷⁾ Aufgaben. Nicht überall war das Pflanzen von Eichen standortgerecht. Die Eiche braucht einen bestimmten Boden, man mußte auch auf andere Baumarten ausweichen.³⁸⁾ Das schon bestehende Team wurde durch Fachleute ergänzt. Zuerst mußte herausgefunden werden, wo in der Stadt die Bäume fehlten³⁹⁾. Die Bewohner wurden befragt. „Viele fühlten sich jetzt ermuntert, langgehegte und dann fallengelassene Vorstellungen, welche die Gestaltung ihres Wohnbereiches betrafen, erneut aufzugreifen.“⁴⁰⁾

Die ersten Eichen wurden an der Spitze des Basaltkeiles auf dem Friedrichsplatz gesetzt. Danach wurden überall in der Stadt Pflanzaktionen durchgeführt. Doch bald entstanden Unstimmigkeiten mit den Behörden. Die Genehmigung der geplanten

³¹⁾ Friedhelm Mennekes und Joseph Beuys zit. aus: Menschenbild Christusbild, Stuttgart 1984, S. 112

³²⁾ Groener/Kandler/Scholz, 7000 Eichen, Joseph Beuys, Chronologie, Köln 1987, S. 173

³³⁾ ebenda: „Kunst = Kapital“, Plakat zu *documenta 7* – Veranstaltungen, Köln

³⁴⁾ ebenda: „Jeder Baum hat seinen Preis“, Plakat mit der Fotografie einer 50 Pfennig-Münze mit dem Bild einer Frau, die einen Eichensetzling pflanzt. Teil einer Werbeaktion des Koordinationsbüros 7000 Eichen, Foto von Dieter Schwerdtle, S. 230

³⁵⁾ Siehe: Götz Adriani, Joseph Beuys, Leben und Werk, Köln 1981, S. 260: „Die Organisation entwickelte unter der Leitung von Joseph Beuys ein umfassendes sozialpolitisches Konzept, das auf den Ideen Rudolf Steiners aufbaute.“ ...der Grundgedanke dieser Bewegung war die Dreigliederung (Staat, Wirtschaft, Geistesleben), und daß das soziale Leben der Menschheit nur gesunden könnte, wenn es bewußter gegliedert würde... „Die Arbeit des Einzelnen dürfe nicht zur Ware verkommen.“ Und 293: „...während der 100 *documenta*-Tage ist Beuys täglich in diesem Informationsbüro anwesend und diskutiert mit den Besuchern über die Idee der direkten Demokratie durch Volksabstimmung.“

³⁶⁾ ebenda: S. 313: „Mit dieser Initiative setzt Beuys seine Bemühungen um die Etablierung eines freien Geisteslebens im Hochschulbereich, das nicht von der Wirtschaft oder vom Staat kontrolliert wird, fort.“

³⁷⁾ 7000 Eichen, Joseph Beuys, Köln 1987, S. 149: Hans Eichel, Stadtverwaltung und Stadtverwaltung „Im Laufe der Jahre haben wir unsere speziellen Methoden entwickelt. Durch das Verpflanzen geschwächt, sind die Bäume anfällig gegen Krankheiten und werden gerne von Pilzen und Läusen befallen... Dabei wurde auf alte einfache Mittel zurückgegriffen, aber auch auf neue ‚wissenschaftliche Erkenntnisse‘. ...Gesteinsmehl (Basalt), Brennessel- und Kräutergauche, Mulche, Baumanstrich und wassergebundene Kalkschotterschicht.“

³⁸⁾ ebenda S. 88: „Liste der möglichen Baumarten“ aus einem Brief an Joseph Beuys, 10. November 1981, Karl Heinrich Hülbusch; „7000 Eichen und ein Tag“

³⁹⁾ Rhea Thönges-Stringaris, ebenda S. 64

⁴⁰⁾ ebenda S. 66

Baum-Standorte durch die Stadt stellten regelmäßig ein Problem dar. Straßen mußten „entleert“ werden, das verursachte Unkosten. Und – was für einige Stadtverordnete noch schwerer zu akzeptieren war – bei dieser Umgestaltung des städtischen Raumes gingen „wertvolle Parkplätze“ verloren. Es gab Proteste einzelner Bürger, die Sorge hatten, daß „ihr PKW“ von herabfallendem Laub oder Vogelkot verunreinigt werden könnte.⁴¹⁾ Beuys drohte: „Wenn in Kassel diese Bäume keinen Platz finden, dann pflanzen wir die Bäume anderswo!“⁴²⁾

Aber es gab auch anderswo her Hilfe. Das Stadtgartenamt stellte Maschinen zur Verfügung, wenn auch nach wie vor Schubkarre und Schaufel die wichtigsten technischen Hilfen blieben. Firmen, Vereine, Kirchen, Ortsgruppen unterschiedlicher Parteien, oder einzelne Bürger, die ihren Wohnblock begrünen wollten, meldeten sich im Koordinationsbüro und bestellten Bäume. Meistens hatten sie klare Vorstellungen, welche Sorte wohin sollte und halfen auch bei den dabei anfallenden Arbeiten. Die freiwillige Feuerwehr eines Kasseler Vorortes rückte unerwartet in voller Montur an und sorgte dafür, daß

30 Bäume plus Steine an die richtige Stelle kamen.

Und es gab auch schwere Rückschläge: Unbekannte brachen die Kronen von 56 Eichen ab, die Bäume waren nicht zu retten, der Schaden betrug 30.000 DM.⁴³⁾ Geldnöte stellten immer wieder den Fortgang des Projektes in Frage. Die Zahl der verkauften Baumdiplome blieb hinter den Erwartungen zurück. Spendenaufrufe wie der von Rudi Fuchs⁴⁴⁾ folgten. Künstlerkollegen⁴⁵⁾ stifteten ihre eigenen Werke, um aus dem Erlös das Beuys-Projekt zu unterstützen. Irgendwie gelang Joseph Beuys immer wieder das Kunststück, die nötigen Gelder heranzuschaffen. Dafür machte er Werbung für eine Whisky-Marke im japanischen Fernsehen. Vom Besitzer eines Düsseldorfer Feinschmeckerrestaurants wurde die Nachbildung der Krone Iwans des Schrecklichen gespendet. In einer spektakulären Aktion schmolz Beuys sie auf dem Friedrichsplatz ein und goß daraus eine Hasenfigur. „Aus einem Symbol der Macht, von Herrschaft, Ausbeutung und Unterdrückung, wurde ein „Friedenszeichen“.“⁴⁶⁾ So brachte der Verkauf des „Friedenshasen mit Zubehör“ an den Stuttgarter Sammler Fröhlich 777.000 DM ein.⁴⁷⁾

Als Joseph Beuys am 31.1.1986 starb, waren trotz aller Schwierigkeiten 5361 Bäume gepflanzt worden.

Über das Pflanzen von Bäumen

„Der Baum ist ein Zeichen für die Umwandlung der Gesellschaft“⁴⁸⁾

Joseph Beuys

Bäume zu pflanzen war immer schon mehr als eine gärtnerische Tat. In der Vergangenheit wurden Linden, Buchen usw. zur Erinnerung an denkwürdige Ereignisse gestiftet.



Photo: Archiv der HS für angewandte Kunst, Wien

Joseph Beuys pflanzt vor der Hochschule für angewandte Kunst, Wien, einen Apfelbaum. (27.1.1991)

Die Politik jeder Zeit und jedes politischen Systems bediente sich dieses bedeutungsträchtigen Rituals. In unserer Zeit der ökologischen Krisen wird sich keine politische Gruppierung gegen „mehr Grün im öffentlichen Raum“ aussprechen. Für das Mitwirken bei einer imagefördernden Aufforstungskampagne gab es

⁴¹⁾ ebenda S. 147 und 214, zitiert in HNA 8.11.1984, Protest gegen Beuys' Bäume

⁴²⁾ Norbert Scholz, ebenda S. 106

⁴³⁾ ebenda S. 231, Cronologie; F. Scholz, R-M. Kandler, N. Scholz

⁴⁴⁾ „Liebe Kollegen! Museen haben bis jetzt ihre Sammeltätigkeit immer beschränkt auf Objekte, die tatsächlich in Besitz genommen werden konnten. Der von Beuys ... erweiterte Kunstbegriff sollte aber einschließen, daß das Museum für die Kunst ... eine breite Verantwortung hat. ...ich schlage also vor, daß wir alle mindestens 5 Eichen kaufen und damit für die Zukunft ein Zeichen setzen.“ Brief von Rudi Fuchs an das Stedelijk Van Abbeemuseum, Eindhoven und das Guggenheim Museum, New York

⁴⁵⁾ „...da schlugen spontan ...Sandro Chia, Robert Rauschenberg, Cy Twombly und Andy Warhol ...eine künstlerische Solidaraktion zugunsten der aus der documenta 7 hervorgegangenen Baumpflanzaktion vor.“ Dirk Schwarz, HNA 29.1.1985

⁴⁶⁾ Veit Loers, Kronenschmelze, in: Joseph Beuys, documenta Arbeit, Stuttgart 1993, S. 257

⁴⁷⁾ Ebenda S. 232: Thomas Niedermeyer, Die Arbeit des Dokumentationsbüros 7000 Eichen

⁴⁸⁾ Joseph Beuys in: Franz Joseph van Grinten und Friedhelm Mennekes, Menschenbilder – Christusbilder, Stuttgart 1984, S. 122

schulfrei, die Blasmusik spielte und Reden wurden gehalten. Bäumepflanzen war in der Vergangenheit populär und wird es auch in Zukunft bleiben.

Kaum ein Symbol ist unabhängig von den jeweiligen Kulturen mit derartig vielen positiven Assoziationen verbunden wie der Baum.⁴⁹⁾

Doch die Aktion 7000 Eichen geht weit über die oberflächlich dekorative Verwendung von „Natur“ im urbanen Raum hinaus.

„Was wir jetzt hinsetzen sind eigentlich Pflanzen, das eigentliche Wesen der Eiche kommt erst nach 300 Jahren heraus. Es ist also ein Langzeitprojekt.“⁵⁰⁾ Baum und Stein stehen bei diesem Pflanzkonzept in einem dialektischen Verhältnis zueinander. Zum Zeitpunkt der Setzung wirkt der junge Baum etwas verloren neben dem gewichtigen Säulenbasalt. Im Laufe der Jahre verändert sich das Verhältnis. Der Stamm des Baumes wird dicker, ein Gleichgewicht der Volumina entsteht allmählich. Eine Eiche kann bis zu 800 Jahre alt werden. Wenn nichts bis dahin ihr Wachstum behindert, wirkt dann der Stein fast winzig neben dem wuchtigen Stamm. Im Nebeneinander dieser beiden sehr unterschiedlichen natürlichen Elemente wird ein zeitlicher Prozeß sichtbar.

Das Spannungsverhältnis zwischen dem organisch Wachsenden, das sichtbar lebendig ist, und dem „toten“ Stein wird von Beuys gezielt eingesetzt. Er verwendet deshalb auch nicht irgendeinen Stein. Daß Säulenbasalt⁵¹⁾ in der unmittelbaren Nähe in nur zwanzig Kilometer Entfernung von Kassel abgebaut wird, ist eher als ein glücklicher Zufall zu betrachten, ausschlaggebend für die Entscheidung war die geometrische Form dieser Gesteinsart.

„Joseph Beuys interpretiert diese quadratischen oder prismatischen Steine als Idee des Todes, der Verfestigung aber auch des Intellekts.“⁵²⁾ Schon bei früheren Arbeiten tauchen kristalline Formen auf.

Dieses kalte materielle Prinzip steht im Gegensatz zur Wärme, zur Bewegung, zum Leben, hier durch die Eiche verkörpert. Der „Kälte!“- und der „Wärmepol“ dürfen aber nicht als eine wertende Bezeichnung mißverstanden werden. Erst die Polarität ermöglicht einen Prozeß, ohne dieses „plastische Urphänomen“⁵³⁾ würde keine Struktur entstehen, würde ein chaotischer Zustand herrschen. Seine früheren Arbeiten demonstrieren diesen Zusammenhang. „Beuys drückt das formlose, aber formbereite Fett in eine Raumecke und führt dadurch vor, wie durch einen einfachen Vorgang eine amorphe Substanz in eine kristalline Form gebracht wird.“⁵⁴⁾

Auch im Baum selber wirken die beiden Kräfte. Die Wurzeln wachsen hinein in das Erdreich. Und die „Erde“ ist wieder nichts anderes als eine Unsumme von kleinsten Kristallen, eben Mineralien. Die Baumkrone dagegen strebt von der Erde weg, wächst in den Himmel. Der Basaltblock verwittert im Lauf der Jahre, von den Wurzeln werden die wertvollen

Spurenelemente des vulkanischen Gesteins aufgenommen und durch die feinen Kapillarröhren zu Ästen und Blättern transportiert. Das Laub im Herbst, tote Äste usw. und werden dann wieder zu Erde. Was aber hält diesen Kreislauf in Bewegung? Die Photosynthese, so haben wir es in der Schule gelernt. Für Beuys ist das nur eine intellektuelle Beschreibung, die diesen komplexen Zusammenhang nur unzureichend erklärt. „Ein lebendiger Körper ist mehr als nur eine mineralische Konfiguration.“⁵⁵⁾

„Das, was den Organismus über ein bloß stoffliches Gefüge erhebt, findet man bei Beuys als ätherische Kraft oder Ätherfigur bezeichnet.“⁵⁶⁾ Diese Energie des Lebens, ist so etwas wie eine Initialzündung für eine biologische Existenz und unsichtbarer zweiter Körper.

Beuys spricht, bezugnehmend auf die Morphologie des Baumes, der auch eine dominante Senkrechte in der Landschaft bildet, von einer Parallelität zur menschlichen Gestalt. Wenn auch natürlich alles umgekehrt ist, denn was beim Menschen der Kopf ist, sind bei der Pflanze die Wurzeln.⁵⁷⁾ Die Pflanzen verwandeln mit ihren Wurzeln „kalte Materialien“ in etwas „warmes Lebendiges“.

⁴⁹⁾ J.C. Cooper, Lexikon der traditionellen Symbole, Leipzig 1986, S. 18–21

⁵⁰⁾ Joseph Beuys, documenta Arbeit, Stuttgart 1993, S. 254

⁵¹⁾ Basalt: dunkelfarbiges bis schwarzes Erdgestein; besteht aus Feldspat, schwarzem Eisenerz, Augit, enthält z.T. auch Olivin oder Glas. Basalt ist im Aufbau häufig säulen- oder plattenförmig, verwittert leicht und ergibt einen fruchtbaren Ackerboden, dient als Baustoff und als Schotter für den Straßenbau. Brockhaus, Leipzig 1934, S. 48

⁵²⁾ Veit Leors und Pia Witzmann in: Joseph Beuys, documenta Arbeit, Stuttgart 1993, S. 230

⁵³⁾ Peter Schata, Die vegetabile Welt, in: Harlan, Rappmann, Scharta, SOZIALE PLASTIK, Materialia zu Joseph Beuys, Achberg 1976, S. 83

⁵⁴⁾ ebenda S. 83

⁵⁵⁾ ebenda S. 82

⁵⁶⁾ ebenda S. 82

⁵⁷⁾ Joseph Beuys im Gespräch mit Theo Altenberg in: Joseph Beuys, documenta Arbeit, Stuttgart 1993, S. 235

Für Tiere und Menschen bilden die Pflanzen die Nahrungsgrundlage, denn nur sie bauen organisch etwas auf. Die nicht vegetabilen Organismen erfüllen laut Beuys in der Entwicklung der Evolution eine andere Aufgabe. Der besondere Beitrag des Menschen besteht in dem kreativen Leistungsvermögen des menschlichen Hirns.

„Wie man dem toten Hasen die Bilder erklärt“ zeigte Joseph Beuys 1965. Dabei war „sein Kopf und Gesicht mit Honig bestrichen und mit Blattgold beklebt. Mit dem Honig auf dem Kopf tue ich natürlich etwas, das mit Denken zu tun hat. Die menschliche Fähigkeit ist es, nicht Honig abzugeben, sondern zu denken, Ideen abzugeben. Dadurch wird der Todescharakter des Gedankens wieder lebendig gemacht. Denn Honig ist zweifellos eine lebendige Substanz. Der menschliche Gedanke kann auch lebendig sein. Er kann aber auch intellektualisierend tödlich sein, auch tot bleiben.“⁵⁸⁾

Die Welt wird in ihrer unentwirrbaren Vielfalt selektiv wahrgenommen, im Denken ordnet der Mensch die Flut der Sinnesreize und erschafft so seine eigene Welt. Hier werden zwei Qualitäten des Denkens unterschieden: 1. Die intellektuelle, tote, kalte, kristalline und 2. Die intuitive, warme. „Für Beuys läßt die naturwissenschaftliche Denkungsart in ihrer Ausschließlichkeit das menschliche Denken versalzen. Sie macht es unfähig, außerhalb

der Materie noch etwas zu erfassen.“⁵⁹⁾ Diese Überbetonung des Intellektuellen ist für Beuys die Ursache für die ökologische, wie alle anderen Krisen unserer Gesellschaft. „Das verloren gegangene Gleichgewicht von Verstand und Intuition, von Denken und Empfindung läßt sich nicht zurückgewinnen durch eine Regression ausgerechnet des Verstandes“.

Joseph Beuys' Aktion „7000 Eichen“ ist „ein Anklopfen an das Gefangensein in unserem zivilisatorischen Kulturbewußtsein, sie zeigen ein Gegenmodell zum Alleinherrschenden, zum Nur-Rationalen.“⁶⁰⁾

Der symbolische Akt, Eichen zu pflanzen, hat in diesem Sinne dieselbe Funktion wie der Honig und das Blattgold auf dem Gesicht Beuys' bei der Aktion mit dem toten Hasen. Der organisch warme Wachstumsprozeß des Baumes soll unser versalztes Denken wie die Basaltsäule transformieren.

Von der Wärmeplastik zum sozialen Organismus

„Es kommt alles auf den Wärmecharakter im Denken an. Das ist die neue Qualität des Willens“⁶¹⁾

Beuys

Von dem Moment, als er von Rudi Fuchs zur Teilnahme an der *documenta 7* aufgefordert wurde, berichtet Beuys: „Ich sagte,

daß ich nicht wieder ins Gebäude gehen möchte, um an der Aufstellung sogenannter Kunstwerke teilzunehmen. Ich wollte ganz nach außen gehen und einen symbolischen Beginn machen ...das Leben der Menschen zu regenerieren innerhalb des Körpers der menschlichen Gemeinschaft ...um eine positive Zukunft ...vorzubereiten.“⁶²⁾

Es wird klar, Joseph Beuys verläßt mit den 7000 Eichen das Ghetto der Kunst. Er erweitert seinen Aktionsradius und denkt mit künstlerischen Mitteln über gesellschaftliche Zusammenhänge nach. Sein Ziel ist, einzugreifen: „...da, wo die Menschen leben, wo sie arbeiten, wo sie ihr Schicksal haben.“⁶³⁾

Seit 1964, als Joseph Beuys das erstmalig auf dem wichtigsten Ausstellungsort der Gegenwartskunst in Deutschland dabei war, ist eine geradlinige Entwicklung zu diesem fundamentalen Wendepunkt, der ihn raus aus dem Museum und rein ins Leben führte, zu beobachten.

Die Wärmeplastik und die *documenta 3*

Sein Beitrag *documenta 3* waren drei rätselhafte amorphe Gebilde aus Bienenwachs, die in einer tischähnlichen Glasvitrine ausgestellt wurden. Der Titel dieser schon 1952 entstandenen Arbeiten „Bienenkönigin I, II und III“ lassen an die komplexe soziale Organisation des Bienenstaates denken. Die Formen dieser skulpturalen Objekte vermittelten den Eindruck, als würde das Wachs schmelzen oder sei in geschmolzenen Zustand erstarrt. Nur bei der „Bienenkönigin III“ war vage ein großer Insektenkörper zu erkennen. Bereits hier finden wir das Beuys'sche Konzept der „Wärmeplastik“ realisiert. Die Bienenköniginnen verkörpern das Wärme-, die Vitrinen in Ihrer Funktion als „Glassarg“ das Käl-

⁵⁸⁾ Joseph Beuys im Gespräch mit Hagen Liebknecht in: Adrani, Konnertz, Thomas, Köln 1981, S. 155

⁵⁹⁾ Peter Schata, Das Mineralreich, in: Harlan, Rappmann, Scharta, SOZIALE PLASTIK, Materilia zu Joseph Beuys, Achberg 1976, S. 83.

⁶⁰⁾ Peter Schata, Ratio-Intuition, ebenda S. 96

⁶¹⁾ Foto eines Plakates zur Aktion 7000 Eichen, von Dieter Scherdtle in K.H. Hülbusch, Norbert Scholz, Stadtverwaltung statt Stadtverwaltung, 7000 Eichen, Joseph Beuys, Köln 1987, S. 82

⁶²⁾ Ebenda S.16: Interview Richard Demarco mit Joseph Beuys.

⁶³⁾ Gespräch Altenberg – Beuys in: Joseph Beuys, *documenta Arbeit*, Stuttgart 1993, S. 252

teprinzip.⁶⁴⁾ „Von den Bienen wird im physisch-organischen Bereich das ausgeführt, was man als Ausgangspunkt der Beuys'schen plastischen Theorie verstehen könnte.“⁶⁵⁾

Bei der *dokumenta 4* (1968) wurde ihm aufgrund seiner Bedeutung für die Kunst der damaligen Zeit ein ganzer Raum zur Verfügung gestellt.

Verschiedene Arbeiten waren auf dem Boden oder entlang der Wände aufgestellt.⁶⁶⁾ Die „Raumplastik“ wurde beherrscht von zwei kupferbeschlagenen Tischen, „Fond II“, die durch einen Hochfrequenzgenerator unter Spannung gesetzt wurden. Kleine Funkenblitze sprangen von der Ecke eines Tisches zur Kante des anderen über. Die „Spannung“, die in der Luft lag, wurde unmittelbar physisch spürbar.

In den vier Jahren, die seit der Ausstellung der „Bienenköniginnen“ vergangen waren, hatte Beuys, vom Happening der Fluxus-Bewegung ausgehend, zu einer ganz eigenen aktionistischen Formsprache gefunden. Dadurch änderten sich seine skulpturalen Arbeiten. Aktionsrelikte wurden zu Environments⁶⁷⁾ arrangiert. Die einzelnen Objekte traten in Beziehung zueinander. Wobei das entstandene Arrangement nie in sich abgeschlossen wirkte, sondern immer noch „außen“ offen blieb. Jederzeit konnte mit Dingen etwas passieren. Sie warteten förmlich darauf, daß die „Aktion“ fortgesetzt werden würde.

Beim Eintreten wurde der Besucher augenblicklich ein Teil des Beziehungssystems, wobei das Arrangement ungeachtet der musealen Situation zu einer Benutzung aufforderte. Die gebotenen Möglichkeiten sollten den Betrachter verführen, seine passive Rolle aufzugeben und aktiv zu werden. Diese soziale Interaktion war schon hier für Joseph Beuys ein integraler Teil des plastischen Konzepts.

Die avantgardistische Kunst der 50er und 60er Jahre war beherrscht durch eine ausschließlich formale Diskussion einer selbstreflektiven abstrakten Kunst, d.h. die Kunst kreiste nur um sich selber. Beuys gab der Kunst nicht nur die konkreten Gegenstände und Themen zurück, sondern sorgte dafür, daß sie mit den Menschen in eine „soziale Beziehung“ traten. Die Kunst erhielt damit wieder die Funktion, die sie in der Geschichte hatte, kollektive Probleme zu thematisieren und Lösungsvorschläge zu erarbeiten.

„Wir befinden uns in einer nomadischen Kultur; der Geist muß ohne feste Weltanschauung auskommen. Das Winterlager ist keine Schule der Bilder, sondern eine Schule der Gedanken.“⁶⁸⁾ Beuys verglich die „Raumplastik“ mit einer Winterlandschaft, dieses Environment „charakterisiert einen spezifischen Bewußtseinszustand, die geistliche Befindlichkeit des „Weltmenschen“ in der Gegenwart.“⁶⁹⁾ Er ist völlig aus „Raum und Zeit, d.h. auf die physisch-materielle Welt fixiert.“ Der Materialismus ist „ein Zustand der Bildlosigkeit, eine Notlage.“⁷⁰⁾ Damit

wird eine „Krise“ beschrieben. Durch die Überbetonung des intellektuellen Denkens dominiert der „Kältestrom“.

Auf den Stufen des Fridericianäums wurde Joseph Beuys im Rahmen der *dokumenta 4* von linken Studenten in eine Diskussion über die „Kunst als eine gesellschaftlich bestimmte Funktion“ verwickelt. Johannes Stüttgen beschreibt die Situation: Er (Beuys) halte nichts von diesem destruktiven Revolutionsbegriff (des Marxismus); „Revolution ja, aber nur mit Liebe.“ Er verwies damit auf den „Wärmestrom“ der menschlichen Kreativität, die allein eine gesellschaftliche Veränderung bewirken könne. Vielleicht ist ihm dort der erste Gedanke zum Informationsbüro „Organisation für direkte Demokratie und Volksabstimmung“ gekommen.

Während der *documenta 5* war der Beuys-Raum im Fridericianäum folgendermaßen eingerichtet: Zu der normalen Ausstattung eines „Büros“, wie es Johannes Stüttgen beschreibt – „eine Batterie von Schultafeln, eine Leuchtstoffröhrenschrift in doppelter

⁶⁴⁾ „Ich erkannte daß Wärme (Kälte) überräumliche plastische Prinzipien waren, die beiden Formen – der Ausdehnung und der Zusammenziehung, dem Amorphen und Kristallinen, dem Chaos und Geformten – entsprachen. Gleichzeitig erhellte sich mir im exaktesten Sinne das Wesen der Zeit, der Bewegung, des Raumes. In meinen zeichnerischen Niederschriften, die ich Jahre zuvor ganz intuitiv gemacht hatte, sah ich die Elemente bereits angedeutet und fand, daß ich sie dort bereits auf die psychischen Bereiche übertragen hatte.“ Beuys, Hirschmann, *documenta 3*, Kunst München 1964, Nr. 4.

⁶⁵⁾ in: Adrani, Konnertz, Thomas, Beuys – Köln 1981, S. 155

⁶⁶⁾ die *documenta* Raumplastik besteht aus: „Grauballeman“ 1952, „Gummierte Kiste“ 1957, „Der Chef“ 1964, „Mein und meiner Lieben verlassener Schlaf“ 1965, „34 Grad Filz-Farbwinkel“ 1965, „Warmer Schemel“ 1965, „Filzsohle/Eisensohle“ 1965, „90 Grad überzelteter Filz-Farbwinkel“ 1965, „Element 1“ aus „Manresa“ 1966, „Filzwinkel“ und „Eisenstäbe“ aus der Aktion in Wien 1966 und „Fond II“ 1968.; siehe: Adrani, Konnertz, Thomas, Beuys – Köln 1981, S. 198-202

⁶⁷⁾ Environment: von frz. Environ = um, herum, Umgebung; Gestaltung eines bühnenartigen Szene mit bildnerisch-künstlerischen Mitteln, ...kann auch das Ergebnis oder Teil von Happenings oder ähnlichen Aktionen unter Einsatz vielfältiger künstlerischer Ausdrucksmittel sein. Aus: Begriffslexikon der Bildnerischen Erziehung, Wien 1991, S. 30

⁶⁸⁾ Aus: Ernst Günter Engelhardt: Joseph Beuys. Ein grausames Wintermärchen, in: Christ und Welt. Stuttgart 1996, Nr.1 vom 3.1.69

⁶⁹⁾ Johannes Stüttgen, Die *documenta*-Beiträge von Joseph Beuys als plastisch-logische Einheit in: Joseph Beuys, *documenta* Arbeit, Stuttgart 1993, S. 15.

⁷⁰⁾ ebenda S. 15

Ausführung (über der Eingangstür und im Raum) ‚Organisation für direkte Demokratie und Volksabstimmung‘, ein großer Turnbarren und auf dem Schreibtisch eine rote Rose im Meßglas (Rose für direkte Demokratie). Und Joseph Beuys' *documenta 5*-Beitrag bestand in nichts anderem als darin, daß er die ganzen 100 Tage dort ohne Unterbrechung von morgens bis abends mit den Besuchern den Demokratiebegriff erörterte.“⁷¹⁾

Damit hatte Beuys den Schritt heraus aus der Kunst, hinein in die Politik getan – so warfen ihm seine Feinde vor. Für ihn begann damit die „Arbeit an der sozialen Plastik“ mit Methoden des „erweiterten Kunstbegriffs“. „Hier auf der *documenta 5* wurde nichts anderes mehr ausgestellt als Menschen und Begriffe.“⁷²⁾ Damit setzte, wie Johannes Stüttgen es bezeichnet, der „Umstülpungsprozeß“⁷³⁾ ein. Eine radikale Wende bereitete sich vor. Beuys demonstrierte nicht mehr in symbolischer Weise das „plastische Wärmeprinzip“ anhand einer Skulptur im herkömmlichen Sinne (Beispiel: Bienenkönigin I, II, III). Auch erlebte der Ausstellungsbesucher den „Kältestrom“ nicht dadurch, daß er zum Teil eines *Environments* wurde (Beispiel: Raumplastik). Beuys' radikaler Schritt war nicht wie bisher über das Vehikel der Kunst diese plastischen Prinzipien sichtbar zu machen, sondern diese Inhalte im Gespräch mit Menschen zu erarbeiten und dadurch unmittelbar zur Wirkung zu bringen. Das Publikum wechselte die Rolle und wurde zum Mitarbeiter dieser künstlerischen Begriffsbildung“⁷⁴⁾, d.h. die konkrete Plastik stülpte sich um und wurde so zu einer sozialen.⁷⁵⁾

Von den drei Grundaspekten der Gesellschaft – Kultur, Recht, Wirtschaft – ging Beuys aus. Er bezog sich bei der Grundannahme auf die von Rudolf Steiner in „Kernpunkt der sozialen Frage“⁷⁶⁾ formulierte Vision von einer Gesell-

schaft jenseits von Kapitalismus und Kommunismus. Freiheit und Selbstbestimmung wären die Basis der Kultur, Gleichheit und Demokratie wären die Grundprinzipien für das Recht eines Staates, Brüderlichkeit und Sozialismus sollen den Bereich der Wirtschaft definieren. Auf einer Rechtsbasis, die durch direkte Volksabstimmung bestimmt wäre, sollte der „Sonnenstaat“ aufgebaut sein und Raum für den „Utopischen Menschen“ bilden. Um diese Vision zu realisieren, war eine neue Definition der Funktion des Geldes notwendig. Ein neuer Kapitalbegriff müßte geformt werden, so Beuys, „in dem erkannt wird, daß Geld kein Kapital ist, sondern das wirkliche Kapital der Menschen ... ihre Fähigkeiten sind.“⁷⁷⁾

In diesem „Parallelprozeß“ hatte Beuys sein künstlerisches Konzept der „Wärmeplastik“ und die „Begriffsbildung“ für den „sozialen Organismus“ in ein geschlossenes theoretisches Gesamtsystem gebracht. Nun galt es, diese Erkenntnisse einem kritischen Vergleich zu unterziehen. Deshalb richtete Joseph Beuys auf der *documenta 6* (1977) die „freie internationale Universität für Kreativität und interdisziplinäre Forschung e.V.“ (FIU) ein.

⁷¹⁾ ebenda S. 19

⁷²⁾ ebenda S.21

⁷³⁾ ebenda S.21

⁷⁴⁾ ebenda S.22

⁷⁵⁾ ebenda S.22–23: Johannes Stüttgen faßt die Ableitung der Begriffe folgendermaßen zusammen: „Der Freiheitsbegriff aus dem Kunstbegriff, der Demokratiebegriff aus dem Freiheitsbegriff, nämlich bezogen auf das Rechtsleben der Gesellschaft, der Begriff der Brüderlichkeit aus dem der Selbstbestimmung in der Arbeit und dem des Bedarfs nach Produkten, die da durch Arbeit erzeugt werden, der Freiheitsbegriff ... bezogen auf das Wirtschaftsleben, der darin verborgene Begriff der Liebe ‚Arbeit für andere‘, und die Zusammenstellung dieser Begriffe zu einem logischen Denkbild, der Freiheitsform der Gesellschaft und ihrer drei Grundaspekte: Kultur, Recht und Wirtschaft mit den ihnen jeweils zugeordneten Prinzipien Kultur (Freiheit/Selbstbestimmung, Recht: Gleichheit/Demokratie, Wirtschaft: Brüderlichkeit/Sozialismus), also dem ‚Freien demokratischen Sozialismus‘, bei dem die Demokratie in der Mitte steht, als die von der Rechtsbasis sich erhebbende ‚Sonnenachse‘ und den planetarisch um sie kreisenden Rechtsformen, die durch Volksabstimmung bestimmt werden.“

⁷⁶⁾ siehe: Harlan, Rappmann, Schata: Soziale Plastik, Achberg 1984, S.26

⁷⁷⁾ Gespräch Altenberg – Beuys in: Joseph Beuys, *documenta Arbeit*, Stuttgart 1993, S.253

⁷⁸⁾ Ebenda S.25

„Menschen und Aktionsgruppen, repräsentative Kräfte des politischen Widerstandes und alternativer Gesellschaftsideen, Oppositionelle, Dissidenten, Exilanten, Systemkritiker und Freiheitskämpfer aus allen Krisengebieten dieser Erde, Opfer der herrschenden Systeme in Ost und West, alternative Gewerkschafter und Erprober alternativer Denk-, Arbeits- und Lebensmodelle“⁷⁸⁾ wurden von Beuys zur „Free International University“ nach Kassel eingeladen. Diese unterschiedlichen Gruppen fanden hier ein Forum, wo sie ihre Probleme, Vorstellungen und Fragen formulieren konnten. Daraus ergaben sich unterschiedlichste Diskussionen über neue Wege zur Lösung der anstehenden Probleme Umweltverschmutzung, Hochrüstung, Wirtschaftskrisen.

Im halbkreisförmigen Treppenhaus des Fridericianäums befand sich die Installation: „Honigpumpe am Arbeitsplatz“. Auf dem Boden des halbkreisförmigen Treppenhauses lagen auf der einen Seite Elektromotoren, die durch eine rotierende kupferne Walze verbunden waren. Dieses hantelförmige Gebilde war etwa in der Mitte von einem riesigen Klumpen Margarine bedeckt.

Schräg daneben befand sich ein kleinerer Elektromotor mit einer kolbenähnlichen Verlängerung. Damit wurde ein Honig Wasser-Gemisch in ein Rohr gepumpt, das vom Ende des Kolbens senkrecht bis unter das Dach des Treppenhauses aufstieg und dort oben einen scharfen Knick bildete. Der Honig floß unterhalb dieses „blinden Endes“ in transparenten Plastikschläuchen hinunter, durch ein Loch in der Wand in den Raum der „Free International University“ (FIU). Dort bildete sich an der Wand ein „Schlauchknäuel“. Der Honig wurde zurückgeleitet, um in einen tonnenförmigen Trichter zu rinne. Dieser bildete das Depot für die Pumpe.

Die Honigpumpe führte vor, was in der FIU geschah, zeigte den sozialen Organismus in seinen Funktionen. Der Elektromotor hielt den Kreislauf dieses Organismus am Laufen. Das senkrechte Rohr bildete das Rückgrat. Der „Knick“ an dessen Ende bildete den Kopf. Dort staute sich der warme Lebensstrom und der Honig verdickte, um auszukristallisieren. Dieser Vorgang der Verdichtung beschrieb den „Denkprozeß“ bzw. die „Begriffsbildung“. An gut durchblutete innere Organe erinnerten die Schlauchschlaufen an der Wand der FIU. Dieses zirkulare Gefäßsystem funktioniert wie eine pulsierende „Wärmemaschine“. Die documenta-Räume und die Besucher waren der Körper, der erwärmt wurde.

„Alles, was sich in der menschlichen Physiologie später verhärtet, stammt ursprünglich aus einem Flüssigkeitsprozeß... nach und nach wird das fest, ...aus einem evolutionären Grundprinzip, was Bewegung bedeutet.“⁷⁹⁾ Das Zirkulationssystem stand hier also nicht nur für den Blutkreislauf, sondern auch für natürliche oder gesellschaftliche Prozesse im allgemeinen. Die Honigpumpe wurde von Carolin Tisdall mit einer Honigbiene verglichen,⁸⁰⁾ ihre staatenbildende Fähigkeit war

hier ein Symbol für die „soziale Plastik der Gesellschaft als Kunstwerk“.⁸¹⁾ Was in der Bienenkönigin von Beuys entworfen worden war, kam hier zur Ausführung.

7000 Eichen als die Realisierung der sozialen Plastik

„Spinatökologismus, der interessiert ja nicht.“

Beuys⁸²⁾

Für Joseph Beuys war die Aktion „7000 Eichen“ die Zusammenfassung seiner bisherigen Arbeit. Kunst und Leben, Politik und Ästhetik laufen nicht länger parallel, hier kommen sie zur Deckung. Aber genau das war die Absicht, als Beuys das Konzept für diese Projekt formulierte.

„Ich sage, wenn ich mich an dieser *documenta* beteiligen soll, werde ich mich mit einer Kunstform beteiligen, die ich in den vergangenen Aktionen vertreten habe in Bezug auf die Beziehung Natur-Mensch.“⁸³⁾

Der Keil aus Säulenbasalt auf dem Friedrichsplatz wäre schon für sich ein abgeschlossenes Kunstwerk gewesen. Doch dieser autonome Werkcharakter ging in dem Maß verloren, wie durch den fortlaufenden Abtransport der Steine eine Veränderung sichtbar wurde. Anstelle der skulpturalen Qualitäten trat das Prozeßhafte dieser Arbeit in den Vordergrund.

Hier muß vom allmählichen „Verschwinden des Kunstwerks“

gesprochen werden. Das Basaltenvironment strebte in dem Maß seinem „Ende“ zu, wie die Pflanzungsaktion sich ihrer „Vollendung“ näherte.

Norbert Scholz spricht in diesem Zusammenhang von einer „Steinuhr“.⁸⁴⁾ Diese verbleibende Steinansammlung gemahnte an die noch zu tuende Arbeit und es tauchten auch bei den mit der Organisation Betrauten die Zweifel auf, ob „...wir damit jemals fertig werden können...“⁸⁵⁾ Dieser Effekt ergab sich aus der Form, die von Beuys mit Hinter Sinn für das Steinarrangement gewählt wurde. Nach den mathematischen Regeln waren hinten am Ende des Keils die meisten Steine. Genau dort erfolgte auf Anweisung Beuys' die jeweilige Entnahme, so daß der Steinberg am Anfang kaum merklich, gegen Ende umso schneller schrumpfte.⁸⁶⁾

Die endgültige Auflösung erfolgte in dem Moment, in dem der letzte Stein abtransportiert und neben den letzten der 7000 Bäume gepflanzt worden war. Der dreieckige Basaltberg transformierte sich, veränderte seine Struktur, um sich auf einer anderen Bedeutungsebene neu zu konstituieren. Das kristalline steinerne Dreieck vor dem Fridericianum, als Symbol des Kältepol, wurde in den Wärmepol der 7000 lebenden Organismen überführt. Johannes Stüttgen spricht hier von einem Umstülpungsprozeß. „Dieser Umstülpungsprozeß des zuvor nach außen gekehrten Plastischen

⁷⁹⁾ Joseph Beuys in: Adrani, Konnertz, Thomas, Beuys – Köln 1981, S. 342

⁸⁰⁾ Caroline Tisdall: Joseph Beuys, London, New York 1979, S. 254

⁸¹⁾ in: Adrani, Konnertz, Thomas, Beuys – Köln 1981, S. 340

⁸²⁾ zit. nach: Franz Joseph van Grinten und Friedhelm Mennekes, Menschenbilder – Christusbilder, Stuttgart 1984, S. 113

⁸³⁾ Gespräche mit Joseph Beuys in Wien und am Friedrichhof, Hrsg.: Theo Altenberg u.a. Klagenfurt 1988, S. 66

⁸⁴⁾ Norbert Scholz, Die „anderen“ Bäume... in: 7000 Eichen, Joseph Beuys, Köln 1987, S. 108

⁸⁵⁾ ebenda S. 108

⁸⁶⁾ ebenda S. 109