

Raus aus dem Kunstghetto..!

Die Kunstprojekte von Studierenden
der Karlsruher Hochschule für
Gestaltung

Autorin: Karoline Hille

Auf die Frage nach der Motivation für ihre Teilnahme am Modellversuch antwortete einer der Studenten spontan, für ihn sei das eine ganz hervorragende Möglichkeit gewesen, einmal aus dem Kunstghetto herauszukommen. Die anderen stimmten sofort zu, und so entstand bei diesem Treffen mit den beteiligten Museumsleuten im Juli 1996 die Idee, den studentischen Vortrag über die Kunstprojekte für das Abschlußsymposium des Modellversuchs in Offenburg unter das Motto *Raus aus dem Kunstghetto!* zu stellen. Damit waren nicht nur die Intentionen der Studentinnen und Studenten in mehrfacher Hinsicht auf eine griffige Formel gebracht, sondern auch der Bezug zum Modellversuch hergestellt. Denn die Teilnahme am Modellversuch bot ihnen die Möglichkeit, sowohl den Bereich der Kunstschule als auch den Rahmen der üblichen Ausstellungsmöglichkeiten einmal zu verlassen und ihre Arbeiten in einem neuen Kontext zu realisieren. Im ungewohnten Bereich kulturhistorischer Sammlungen und Heimatmuseen erwartete die Studierenden gewissermaßen ihre *Begegnung mit dem Fremden*. (Das erwähnte Treffen im Sommer 1996 fand allerdings fast gegen Ende des Modellversuchs statt. Greifen wir also nicht vor.)

Moderne Kunst als Fremdheitserfahrung

Bereits im Antrag bei der Bund-Länder-Kommission für Bildungsplanung und Forschungsförderung hatten wir darauf hingewiesen, daß die Einbeziehung moderner Kunst in den Modellversuch als eine Art von Fremdheitserfahrung wünschenswert sei und deshalb angestrebt werde. Allerdings war dies als Absichtserklärung nur sehr allgemein formuliert, konkrete Vorstellungen gab es zu diesem Zeitpunkt noch nicht. Die Idee wurde zunächst auch nicht weiterverfolgt, da wir erwarteten, daß sich aufgrund der Ausschreibung unter den Bewerbern auch Kunstmuseen befinden würden und damit Konzepte, die in

unterschiedlicher Weise die Fremdheit zeitgenössischer Kunst zur Diskussion stellten. Diese Erwartungen erfüllten sich nicht: Nur zwei Bewerbungen kamen von Kunstmuseen, wobei es sowohl im Antrag der Mannheimer Kunsthalle als auch in dem der Galerie der Stadt Stuttgart in Zusammenarbeit mit dem Museumspädagogischen Dienst darum ging, die jeweiligen Sammlungen in Projekte mit deutschen und ausländischen Kindern und Jugendlichen einzubeziehen. Nur in einem weiteren Antrag war eine konkrete Zusammenarbeit von Museum und Künstler vorgesehen, und zwar im Jüdischen Museum Göppingen. Hier realisierte eine bereits seit längerem bestehende Künstlergruppe in der ehemaligen Dorfkirche Arbeiten, die in Beziehung zu diesem Ort und der dort gezeigten Dauerpräsentation von jüdischer Stadtgeschichte und exemplarischen Schicksalen von Juden standen.

Die Karlsruher Ausstellung *Dauerbrand*

Deshalb schien eine Umsetzung der ursprünglichen Pläne nur durch Angebote von außen realisierbar. Ein glücklicher Zufall kam zu Hilfe. Im Rahmen der Vorbereitung des ersten Arbeitstreffens und einer Informationsbroschüre suchten wir mit interessierten Kolleginnen und Kollegen, die bereits Erfahrungen mit ähnlichen Projekten gesammelt hatten, ins Gespräch zu kommen. Diese Kontakte sollten für eine Bestandsaufnahme vergleichbarer Vorhaben genutzt werden. Eine dieser Initiativen gegen Fremdenfeindlichkeit war von Marcel Odenbach – einem der wichtigsten Video-Künstler Deutschlands und Professor an der Karlsruher Hochschule für Gestaltung (HfG) – zusammen mit Studierenden des Fachbereichs Medienkunst ausgegangen. Im Rahmen einer einjährigen Lehrveranstaltung hatten 14 Studentinnen und Studenten Arbeiten realisiert, die dann 1993/94 unter dem Titel *Dauerbrand* im Karlsruher Kunstverein gezeigt wurden. “In meiner Tätigkeit als bildender Künstler und Lehrer, besonders auf dem Gebiet des Mediums Video, ist mir die Idee einer Ausstellung als Lehrveranstaltung – das Planen, Vorbereiten, die Finanzierung und die Realisation – notwendig erschienen. Nicht nur aus politischen, sondern auch aus persönlichen Gründen habe ich mich zu dem Ausstellungsthema Rassismus, verankert im Kolonialismus, entschlossen (...) Die momentane Zuspitzung der politischen Situation, die Gewalt, die Hetze, vor allem der Beifall, haben uns leider veranlaßt, die Ausstellung in ihrem Thema zu aktualisieren”, schrieb Odenbach damals in der Katalogeinleitung.¹ In unterschiedlichen Objekt-, Video-, Klang- und Projektinstallationen beobachteten, beschrieben, analysierten und interpretierten die angehenden Künstlerinnen und Künstler engagiert Gewalt in ihren vielschichtigen Ausprägungen. Andreas Vowinckel, Geschäftsführer des Badischen Kunstvereins, formuliert in einem nachträglichen Bericht über die Ausstellung zwei Arbeitsprämissen: “einerseits wurde versucht, den Besucher aus der Rolle des Betrachters zu aktiver Mitwirkung zu bewegen und in den Prozeß der Gedankenbildung mit einzubeziehen, andererseits galt es, allgemein feststellbare Erscheinungsformen von Rassismus und Gewalt, ihre Ursachen und Konsequenzen zu untersuchen und visuell zu thematisieren.”² Das Projekt *Dauerbrand* wurde dann ebenfalls in der erwähnten Bestandsaufnahme dokumentiert. Bei einem Treffen in der

Hochschule, an dem auch zwei der beteiligten Studenten teilnahmen, zeigte sich Marcel Odenbach sehr interessiert am Thema des Modellversuchs und an einer Beteiligung seiner Studenten mit eigenen Arbeiten. Zunächst wurden die Studenten eingeladen, die Ausstellung in einem kurzen Diavortrag auf dem ersten Arbeitstreffen, das am 3. Juli 1995 in der Mannheimer Kunsthalle stattfand, vorzustellen. Die Resonanz der am Modellversuch beteiligten Museen war allerdings nur gering. Zum einen lag das wohl daran, daß sich zu diesem frühen Zeitpunkt die Museen erst in der Vorbereitungsphase ihrer eigenen Projekte befanden, zum anderen war nicht klar formuliert, wie die Zusammenarbeit der Studierenden mit den Museen praktisch aussehen sollte und vor allem, warum sie überhaupt notwendig und wünschenswert sei.

Zeitgenössische Kunst und neue Medien

Bildende Kunst entspricht schon lange nicht mehr den traditionellen Vorstellungen von Bild und Skulptur, ja sie verweigert sich als widerspenstigstes Feld privater menschlicher Aktivität ganz bewußt den Erwartungen des Betrachters. Seit den Attacken von Dada auf akademische Traditionen, den sogenannten guten Geschmack sowie die herrschende Moral und der offenen Verhöhnung der Idee von der Einzigartigkeit des Kunstwerks durch Duchamps berühmte Readymades hat sich dieser Prozeß rasant fortentwickelt. Experimente mit neuen Medien und "außerkünstlerischen" Materialien wurden aufgegriffen und führten zur Erforschung und Benutzung von Fotografie, Film, Licht, Kinetik, Klang, Ton und Computern. Kunstwerke entstehen nicht mehr im Atelier, sondern überall und auf jede nur denkbare Art und Weise. Vielen Menschen erscheint Kunst fremd und unverständlich, ja ärgerlich, man begegnet ihr mit Argwohn; sie erregt Anstoß und provoziert Ablehnung, führt zu Konfrontationen.

Vor allem Kunst, die sich neuer Medien bedient, hat es schwer, sich als seriös zu behaupten, obwohl zum Beispiel das Video seit Anfang der sechziger Jahre auf der ganzen Welt Eingang in die bildende Kunst und wenig später auch in die Museen gefunden hat. Mit Paik und Vostell begann um 1963 die künstlerische Arbeit mit Video, und auf der Documenta 6 von 1977 gab es erstmals ein umfangreiches Angebot an Videokunst für ein breites Publikum. Bedeutete das Medium zunächst für die Künstler vor allem die kritische Auseinandersetzung mit dem "geisttötenden" Fernsehen, so hat sich die Videokunst heute vom bloßen Mittel zum Zweck zum autonomen Kunstwerk gewandelt. "Sie hat nicht ihre kritische Inspiration verloren, im Gegenteil, die elektronischen Künste sind erwachsener, selbstbewußter und vor allem umfassender geworden und sie manifestieren sich als radikale Elemente in einer Medienwelt, die ständig komplexer wird. Die Künstler haben sich die modernen Simulationstechniken zu eigen gemacht, sie kümmern sich nicht mehr um die fliehenden Bedeutungen des Fernseh-amusements, sondern sie haben in einer Welt, die immer kleiner und enger wird, ihren eigenen Bedeutungsraum geschaffen."³

Erwartungshaltung und Verunsicherung

Zwei gegensätzliche Reaktionen lassen sich beobachten. Einerseits fühlen sich viele Zeitgenossen durch die tägliche Fernsehpraxis dem Medium gegenüber als Sachverständige. Andererseits wirkt Videokunst gerade wegen der Alltäglichkeit und Bekanntheit des Mediums oft fremd, irritierend und verunsichernd, weil sie sich den gängigen Programmschemata verweigert. Das hat vor allem mit vorbestimmten Erwartungshaltungen zu tun. Man erwartet eben in der "Flimmerkiste" einen Spielfilm, Nachrichten, eine Show oder Werbung. Insofern hat die Reaktion einer Besucherin, die in dem Installationsraum von Uwe Teske zunehmend genervt den Fernseher immer wieder ein- und ausschaltete, weil sie das Video für eine Bildstörung hielt, sicher exemplarische Bedeutung. Erschwerend kam in diesem Fall noch hinzu, daß die Arbeit nicht im Mössinger Museum, sondern im Rathausfoyer aufgebaut und somit nicht von vorne herein als Kunstwerk zu erkennen war. Hermann Berner vom dortigen Heimatmuseum meinte denn auch, daß diese Kunstaktion für die Mössinger Einwohner wohl die eigentliche *Begegnung mit dem Fremden* gewesen sei. Die Scheu vor dem Medium zeigte sich während der Eröffnung beinahe handgreiflich, obwohl sich das Publikum bei diesem Anlaß ja über den Kunstcharakter im klaren gewesen sein dürfte. Keiner der Anwesenden betrat den eingerichteten Installationsraum, und am nächsten Tag stand in der Zeitung: "Die etwa 25 Ausstellungsgäste waren nach der außergewöhnlichen Vorführung irritiert und wußten nicht so recht, was sie mit dieser Form der Kunstpräsentation anfangen sollten." Das Beispiel bestätigt, daß Verunsicherung und Befremden gegenüber moderner Kunst an "kunstfremden" Orten am größten sind. Aber schon die Inszenierung und Aufstellung von Installationen in Nicht-Kunstmuseen stört die Erwartungen und Sehgewohnheiten, die durch die traditionelle Sparten gliederung (Völkerkunde, Archäologie, Geschichte, Naturkunde, Volkskunde, Kunst u. a.) vorgeprägt sind – und zwar nicht nur die des Publikums, sondern oft auch die des Museumspersonals, wie ein Beispiel aus dem Mannheimer Reiß-Museum zeigte. Eine der Sex-Gummipuppen, die Bestandteil der in der dortigen Völkerkundesammlung aufgebauten Ton-Installation von Katrin Paul war, hatte Luft verloren und mußte wieder aufgeblasen werden. Ein Museumsmitarbeiter weigerte sich, dieses zu tun, mit der Begründung, er fühle sich dadurch in seinen Moralvorstellungen verletzt, und das Museum könne ihn nicht zwingen.

Installationen als künstlerische "Eingriffe"

Nun sind künstlerische "Eingriffe" in bestehende Museumssammlungen mittels komplexer, mehrdimensionaler orts- und raumgebundener Arbeiten, sogenannte Installationen, die oft auch neue Medien integrieren und neben den visuellen auch die akustischen und haptischen Sinne ansprechen, keine neue Erfindung. Seit bald zwanzig Jahren spielen solche Installationen im Kunstbetrieb eine wesentliche Rolle, brechen im wörtlichen und übertragenen Sinn Räume und Köpfe auf und setzen sich kritisch, ironisch oder spielerisch mit der Institution Museum auseinander. Vor allem "Interventionen zeitgenössischer Künstlerinnen und Künstler in Museen der Kultur- und Sozialgeschichte" fordern, wie Udo Liebelt, Kustos und Leiter der Museumspädagogik am Sprengel Museum in

Hannover in einem Vortrag ausführte, die Museumsleute "zu museologischer Stellungnahme heraus". Dabei geht es um eine "Verlebendigung und Aktualisierung des Kulturgeschichtsmuseums mittels ästhetischer Strategien, wie sie sich aus der Präsentation zeitgenössischer Kunst gewinnen lassen"⁴. *Interventionen* heißt eine Ausstellungsreihe in Hannover und meint mit diesem Titel gemäß dem Wortsinn sicher nicht nur den "Eingriff", sondern auch die "Vermittlung" und zwar im doppelten Sinne einer Vermittlung von Kunst wie einer Vermittlung *zwischen* Gruppen und Personen. So verstanden kann "Vermittlung" einen Dialog in Gang setzen. Solchen *Dialog* – und zwar in diesem Fall zwischen zeitgenössischer Kunst und historischer Sammlung – wollte beispielsweise Harald Siebenmorgen, Direktor des Badischen Landesmuseums in Karlsruhe, mit der gleichnamigen Reihe initiieren, indem er Künstlerinnen und Künstler einlud, sich in eigenen Werken mit den Sammlungen des Museums auseinanderzusetzen, um diese so wechselseitig zum Sprechen zu bringen. "Dies geschieht in der Hoffnung, daß historische und aktuelle Kunst sich gegenseitig kommentieren und zu erhellen vermögen (...) So könnte sich für den historisch orientierten Museumsbesucher ein neuer, ihm bis dahin verschlossener Zugang zu zeitgenössischer Kunst erschließen, dem Freund aktueller Kunst ein neuer Erkenntnisweg zu alter Kunst."⁵ Dieser Dialog, in den auch der Museumsbesucher einbezogen ist, kann aber nur zustande kommen, wenn sowohl die Museen als auch die Künstler ihn wollen und als wechselseitiges Angebot verstehen. So sollten die Künstler sich auf die jeweilige Sammlung einlassen und diese formal und/oder inhaltlich in ihre Arbeit mit einbeziehen. Die Museumsleute wiederum sollten so offen sein, gängige Museumspraxis durch den künstlerischen Eingriff zur Diskussion stellen zu lassen. – Eine Herausforderung für beide Seiten!

Erste Kontakte und Beginn der Zusammenarbeit

Nun finden sich solche Projekte zeitgenössischer Künstler heute überwiegend in Museen, die moderne Kunst sammeln und ausstellen oder in den großen kulturhistorischen Landes- und Stadtmuseen. In den vielen hundert kleinen und mittleren Regional- und Heimatmuseen mit ihren ganz unterschiedlichen Sammlungen sind sie eher die Ausnahme.⁶ Vor allem diese Museen aber waren durch den Modellversuch aufgerufen, unter dem Thema *Begegnung mit dem Fremden* Projekte zu entwickeln und zu erproben, um damit einen Beitrag zu Toleranz und Verständigung zu leisten, das Museum als lebendigen, zeitgemäßen Bestandteil unserer Gesellschaft zu legitimieren und zu beweisen, daß es durchaus in der Lage ist, sich den Herausforderungen unserer Zeit zu stellen.

Zum Ende des Jahres 1995 waren die Konzeption und teilweise auch die Realisation der Projekte so weit fortgeschritten, daß wir das Angebot einer Einbeziehung und Ergänzung durch künstlerische Arbeiten erneuerten; neben den am Modellversuch teilnehmenden Museen zusätzlich aber noch solche Museen in Baden-Württemberg ansprachen, die sich für den Modellversuch interessierten und ihn unterstützten. Von den sechs sehr unterschiedlichen Museen, die jetzt Interesse an einer Zusammenarbeit signalisierten, beteiligten sich vier am Modellversuch. Das Spektrum reichte von dem sich im

Aufbau befindenden Mössinger Heimat- und Industriemuseum ohne eigenes Haus, über das Völkerkundemuseum der Universitätsstadt Freiburg, das oberschwäbische Bauernhaus- und Freilicht-Museum Wolfegg, das erst Anfang der neunziger Jahre gegründete stadthistorische Museum in Esslingen, bis zu den beiden "externen" Museen, dem regionalhistorischen Elztalmuseum in Waldkirch sowie dem Mannheimer Reiß-Museum mit mehreren Sammlungsgebieten in zwei Häusern. Leider wurde das Projekt in Esslingen von Antonia Schwarz mit dem Titel *Bodenständig*, ein orientalischer Teppich mit eingearbeiteten Fotos von Straßenpflastern und Böden, nicht realisiert, da die Künstlerin die Arbeit wegen einer Frühgeburt nicht vollenden konnte.

Zu einem ersten Sondierungsgespräch trafen sich alle Beteiligten im Februar 1995 in der Karlsruher Hochschule. Nach einer Information über die Entstehung, die Ziele und die unterschiedlichen Vorhaben des Modellversuchs unter Hervorhebung der Entwicklung des Gesamtprojektes weg vom "negativen" Thema der Fremdenfeindlichkeit hin zur "Begegnung" im Sinne eines Aufeinanderzugehens, stellten die Museumsleute ihre Projekte und ihre Museen vor und formulierten die Erwartungen an eine Zusammenarbeit. Sie wünschten sich künstlerische Arbeiten, die mit "einem fremden Blick" zum einen die Auseinandersetzung mit den eigenen Projekten und Sammlungen erproben, zum anderen auch im Sinne einer Gegendarstellung formale und inhaltliche Brüche thematisieren sollten.

Die Studentinnen und Studenten verstanden Kunst als "das Fremde" gewissermaßen als Fortsetzung des Themas *Begegnung mit dem Fremden*. Sie suchten sich "ihr" Museum nach folgenden Gesichtspunkten aus: "Es zeigten sich [bei den Projekten der Museen] verschiedene Parallelen zu den Themen unserer eigenen künstlerischen Auseinandersetzung. Auf dieser Grundlage entschieden wir uns individuell, eine Arbeit in dem Museum zu realisieren, in welchem sich diese Verbindung zu der eigenen Thematik am deutlichsten zeigte. Die einzelnen Arbeiten wurden dann auf der Grundlage der konkreten Bedingungen konzipiert."⁷ Es wurde vereinbart, daß – neben dem inhaltlichen – die künstlerischen Arbeiten in inhaltlichem Bezug zur Thematik des Modellversuchs und den jeweiligen Projekten oder Sammlungen in einem intensiven Dialog mit den Museumsleuten entstehen. Dabei sollte der Prozeß der Konzeptentwicklung mit seinen Veränderungen und Modifizierungen im Laufe der Auseinandersetzung zwischen Künstler und Museum – der Weg von der Theorie zur Praxis also – eine ebenso große Rolle spielen wie letztlich das abgeschlossene Kunstwerk. In diesem Konzept liegt wohl auch das Neue dieses Kunstprojektes in seiner Gesamtheit: Die Entwicklung ganz individueller künstlerischer Antworten auf ein gemeinsames Thema an unterschiedlichen Museen innerhalb einer Gruppe von Künstlern im Dialog mit den Mitarbeiterinnen und Mitarbeitern der Museen, in denen die Arbeiten ausgestellt werden.

Dialog und Streitgespräch

Die einzelnen Konzepte wurden in den folgenden Monaten sowohl vor Ort in den Museen sehr engagiert, zum Teil auch kontrovers diskutiert, als auch auf einem weiteren gemeinsamen Treffen aller Beteiligten im April 1995 im Reiß-Museum. Hier stellten die Studentinnen und Studenten ihre Arbeiten vor, wobei es im Anschluß daran zu interessanten Streitgesprächen kam. Nach der Vorstellung des Fotoprojektes von Dirk Königfeld wurde beispielsweise eine Diskussion fortgesetzt, die bereits mit der Leiterin Ursula Winkler und der Museumspädagogin Sigrun Weth im Bauernhaus-Museum Wolfegg begonnen hatte. Bei den Fotos von Obdachlosenbehausungen, die vor allem in Köln und Karlsruhe aufgenommen worden waren, hatten die Museumsleute den lokalen Bezug vermißt. Wenn eine der Fotografien solche Orte auch in der näheren Umgebung zeigen würde, so argumentierten sie, ließe sich die ländliche Bevölkerung besser ansprechen und vielleicht auch betroffen machen. Der Künstler betonte dagegen, daß Obdachlosigkeit ein weltweites Problem sei und solche Orte überall zu finden seien und daß es ihm darum gehe, das Publikum mit einem vielfach verdrängten Thema zu konfrontieren. Die Befürchtungen der Museumsleute erwiesen sich dann in der Ausstellung insofern als unbegründet, da die Besucher sehr wohl den Bezug herstellten zu einem einige Zeit zurückliegenden Vorkommnis in Wolfegg, wo mehrere Nichtseßhafte durch eine Brandschutzübung der Freiwilligen Feuerwehr ("zufällig" genau an der Stelle) vertrieben worden waren. Ja, Besucher meinten sogar, daß eines der Fotos genau "ihre" Obdachlosenunterstände zeige.

Realisation der Arbeiten und Resonanz

Wie aufgeschlossen, neugierig und interessiert jemand dem Fremden, Ungewohnten, Überraschenden begegnet, hängt in hohem Maße davon ab, wie ausgeprägt und festgelegt seine Erwartungshaltungen sind. Je unvoreingenommener und offener man sich dem Fremden nähert, desto mehr Raum bleibt für Phantasie und Neugier sowie die Bereitschaft, sich auf Fremdes und Fremde einzulassen.

Um neben den Erwartungen und Interessen der Künstler und der Museen auch die des Publikums kennenzulernen, wurde im Reiß-Museum aus Anlaß der Präsentation der Installation von Katrin Paul ein Kunstgespräch angeboten, an dem auch die Museumsdirektorin Karin von Welck und der Leiter der Völkerkundesammlung Henning Bischof, der das Projekt betreute, teilnahmen. Auf dieser öffentlichen Veranstaltung zeigten sich in der Diskussion sehr schnell (wie auch schon bei dem früheren Treffen) zwei gegensätzliche Positionen. Gerade bei solcher Art moderner Kunst am ungewohnten Ort möchten die Museumsleute dem Publikum Hilfen zum Verständnis bieten, beispielsweise schriftliche Erklärungen und Interpretationen des Werkes auch durch den Künstler selbst. Die Künstler dagegen lehnen Didaktik und Pädagogik strikt ab und wollen, daß ihre Arbeiten durch sich selbst sprechen. Kunst soll offen sein, ein Kommunikationsangebot – fertige Antworten hätten sie auch nicht, und durch Erklärungen könnten Zugänge schnell verbaut werden.

Man sollte den Betrachter nicht für blöd halten, und anstatt ihm alles mundgerecht zu servieren, ihn lieber zu eigenem Urteil ermuntern: "Geh' du selbst damit um, wie du willst", wie Marcel Odenbach es formulierte. Dem wurde entgegengehalten, daß die Künstler doch ein Anliegen hätten und mit ihrem Werk dem Besucher eine bestimmte Aussage vermitteln wollten. Da sei es doch wohl besser, in dieser Richtung Anstöße zu geben, damit das Publikum nicht bloß achselzuckend weitergeht.

Einen Schritt in diese Richtung – das Anliegen der Künstler zu berücksichtigen und die eigenen museumspädagogischen Vorstellungen mit einzubringen – versuchte Evelyn Flögel, Direktorin des Elztalmuseums, in Waldkirch zu gehen, indem sie in ihrer Eröffnungsrede ausdrücklich darauf hinwies, daß sie auf Wunsch von Stefan Joachim keine Interpretation geben werde, dafür aber zum anschließenden Gespräch einlade. Diese Verweigerung wurde durchaus akzeptiert, wie etwa die Kritik von Frank Zimmermann in der Badischen Zeitung beweist: "Der Museumsbesucher soll sich unmittelbar mit dem Andersartigen auseinandersetzen, das Fremde zu überwinden versuchen und das außergewöhnliche Kunstobjekt auf sich wirken lassen. In einem Museum für Regionalgeschichte und Orgelbau mag es manch einem im ersten Moment fehl am Platze erscheinen. Interpretationsansätze werden dem Betrachter absichtlich nicht geliefert, den eigenen Assoziationen soll freier Raum gelassen werden. Stefan Joachim will keine Antworten, sondern Anstöße geben, sich über das Vertraute hinaus in Neuland vorzuwagen und sich vom Fremden anrühren zu lassen." Es folgt eine ziemlich genaue Beschreibung der Installation mit dem Schlußsatz: "Wie bereits gesagt: Erschließen und deuten sollte das Kunstwerk jeder Besucher für sich selber, auf seine eigene Art und Weise und nach eigenem Verständnis."⁸

Die Diskussionen bei der Ausstellungseröffnung in wechselnden kleinen Gruppen war dann von bemerkenswerter Intensität und über den engen Bezug zu der künstlerischen Arbeit hinausgehend. So wurde zum Beispiel über den Faktor "Zeit" gesprochen, eine Kategorie, die nicht nur unser Denken und Fühlen immer stärker prägt, sondern geradezu als das die Videokunst konstituierende Thema angesehen werden kann.

Die geringsten Verständnisschwierigkeiten gab es mit der Videoperformance von Frank Vetter, denn deren Aussage war klar und erschloß sich sozusagen von selbst, vor allem auch deshalb, weil die Arbeit vom Thema her inhaltlich schlüssig in das Projekt des Adelhausermuseums in Freiburg zum Modellversuch und in die Ghana-Woche eingebunden war. Die Performance wurde jeweils begleitet von einem Videofilm über das afrikanische Land mit anschließender Diskussion. In den Gesprächen der Direktorin Eva Gerhards und Stephan Süßebeckers, der das Kunstprojekt im Museum betreute, mit dem Publikum, begrüßte dieses solche experimentellen Projekte im Museum, auch wenn für manche die Vorführung zunächst etwas irritierend gewesen war. Beeindruckt hatte eine Besucherin vor allem die Gegenüberstellung zweier unterschiedlicher Mentalitäten, einerseits ein entspannt dasitzender und locker erzählender Afrikaner, andererseits ein verkrampfter und stummer Europäer – eine Interpretation, die auch für den Künstler neu und überraschend war.

Da bei keiner der Kunstaktionen intensivere Besucherbefragungen stattfanden, etwa mittels Meinungskarten, wie bei fast allen der Modellversuchsprojekte, ergaben sich Beobachtungen eher beiläufig und zufällig. Insgesamt gesehen läßt sich die Resonanz wohl am zutreffendsten mit dem Begriff "Irritation" umschreiben. Ob daraus allerdings ein produktiver Anstoß zum Nachdenken wurde, muß offenbleiben. Die Studentinnen und Studenten jedenfalls waren eher enttäuscht von der geringen Resonanz, räumten aber andererseits ein, daß ihre Erwartungen vielleicht zu hoch gewesen seien.

Ausblick

Der Anspruch, mit diesem Projekt kleine und mittlere Museen anzusprechen, sie für einen Dialog mit Gegenwartskunst zu interessieren, eine Zusammenarbeit mit zeitgenössischen Künstlern einmal ganz praktisch zu erproben, mehr gegenseitiges Verständnis aufzubringen für unterschiedliche Ansätze der Museumsarbeit und nicht zuletzt mit ihrem Beispiel auch andere Museen dazu zu ermuntern, sich einmal mit neuen Kunstformen auseinanderzusetzen – dieser Anspruch wurde nach Meinung aller Beteiligten eingelöst. Die Museumsleute haben sowohl ihr jeweils eigenes Projekt als auch die Kunstaktion insgesamt als Bereicherung erfahren und erkannt, daß Eingriffe moderner Kunst in kulturhistorischen Museen zu deren "Verlebendigung und Aktualisierung" beitragen können. Und auch die beteiligten Künstlerinnen und Künstler würden sich solcher Herausforderung wieder stellen. Sie sollen an dieser Stelle das letzte Wort haben: *"Wir halten dieses Projekt für einen wichtigen und zukunftsweisenden Beitrag innerhalb des Museumsbereiches und denken, daß man diesen Ansatz in Zukunft auf ernsthafte Weise in Betracht ziehen muß (...) Die künstlerische Arbeit, als eine Erweiterungsmöglichkeit thematischer Ausstellungen, ermöglicht es, andere Blickwinkel aufzuzeigen und 'fremde' ('künstlerische') Beziehungen herzustellen. Für den Künstler ergibt sich die Möglichkeit, seine Arbeit auf einen Betrachter wirken zu lassen, der aus einem spezifischen Interesse für ein Thema die Ausstellung besucht. Dadurch kann ein Besucher erwartet werden, der sich nicht in erster Linie mit formalen Fragen auseinandersetzt, sondern die künstlerische Arbeit bereits mit einer Sensibilität für das entsprechende Thema betrachtet."*⁹

Uwe Teske

Membran – oder erster Versuch, die Ausdehnung der Sehnsucht zu beschreiben

Videoinstallation

Mössingen, Rathaus-Foyer

21.4. – 10.5.1996

Die Installation besteht aus einem an der Stirnseite offenen Raum, der durch lose von der Decke bis zum Boden fallende weiße Stoffbahnen gebildet wird. Im hinteren Teil dieses Raumes steht auf einer dünnen Metallsäule in Augenhöhe ein Fernsehgerät. Das Licht von außen taucht den Raum in sanfte, diffuse Helligkeit. Das Videotape hat eine Länge von circa 20 Minuten und läuft danach ohne Ab- und Vorspann von neuem, so daß die Vorstellung eines sich endlos wiederholenden Vorganges entsteht. Die weiße, schwach strukturierte Bildschirmfläche erscheint wie eine elastische, milchigdurchscheinende Grenze zwischen "Innen" (dem Raum hinter dem Monitor) und "Außen" (dem Raum vor dem Bildschirm, in dem sich der Betrachter befindet). Von dem imaginären "Innenraum" heraus entdeckt ein zunächst nicht näher bestimmbares Wesen mit Händen und Gesicht diese bewegliche Membran und beginnt mit deren Möglichkeiten zu spielen, wobei die Geräusche der tastenden Finger, das Atmen und die Herztöne an- und abschwellend zu hören sind. Die Elastizität läßt die Grenze durch die Manipulation der Hände und des sich andrückenden Gesichts schwingen. Sie wölbt sich nach außen und wieder zurück, das Wesen scheint den Betrachter vor dem Bildschirm wahrzunehmen und versucht zu ihm zu gelangen, indem es die Membran durchstoßen will, bis es schließlich ihre Undurchdringlichkeit erfährt und akzeptiert. Die innere Dramaturgie der gesamten Sequenz steigert sich bis zum Ende hin von tastenden, vorsichtigen Bewegungen bis hin zu immer impulsiveren, heftigeren. Der Betrachter erlebt aber fast nie das Ganze, sondern nimmt nur den Ausschnitt wahr, abhängig vom Zufall, wann er den Raum betritt. "Grenzüberschreitungen" heißt die Mössinger Ausstellung, in der eine Begegnung mit dem Fremden, das ganz nah oder ganz fern diesseits oder jenseits von Grenzen sein kann, stattfindet. Zu diesem Thema liefert die Installation eine freie, eigenständige Interpretation. Dem Künstler geht es um die Isolation des Menschen, um das Gefangensein im eigenen Körper, darum, etwas von der Scheu, aber auch der Neugier diese Grenzen des "Ichs" zu erforschen, zu vermitteln – alles Themen, die den Künstler schon seit langer Zeit beschäftigen. "Es ist nur eine Frage des Mutes, der Kraft und schließlich der Phantasie, wie vielseitig sich diese Grenzfläche benutzen und darstellen läßt und wie weit sie sich räumlich ausdehnen kann. Dies ist ein Gedanken- oder Phantasiespiel zu dem ich den Betrachter einladen möchte", sagt Uwe Teske. Der "Dialog" zwischen dem Betrachter und dem (menschlichen) Wesen, folglich auch zwischen Künstler und Betrachter, kann zu einem suggestiven Sog werden, in dem die "Standpunkte" nicht eindeutig bestimmbar erscheinen und die Frage, wer da atmet und wessen Herz schlägt, sich nicht mehr beantworten läßt. Der meditative Charakter der gesamten Arbeit wird sowohl durch die Form des weißen Raumes, wie auch durch die unmittelbare Sinnlichkeit der "Grenzerfahrung" gesteigert.

Katrin Paul
vergiftet verbrannt verhungert
Toninstallation
Mannheim, Reiß-Museum, Studio der Völkerkunde
11.6.
– 14.7.1996

Die Installation befand sich in einem offenen Raum innerhalb der völkerkundlichen Afrika-Sammlung, der für kleine Sonderausstellungen genutzt wird. Da das Reiß-Museum sich nicht mit einer eigenen Ausstellung, sondern nur mit dem Kunstprojekt am Modellversuch beteiligte, stand hier der Bezug zur Sammlung im Vordergrund. Es waren besonders die Phallussymbole und Fetische, die Hinweise auf Initiationsriten und sexuelle Praktiken, welche die Künstlerin interessierten. Die Beziehung von Gewalt, Sexualität und Gesellschaft – ein Themenkomplex, von dem schon frühere Arbeiten geprägt waren – wurde hier in diesem Sammlungsbereich in einen neuen Kontext gestellt.

Über die Kopfhörer von neun von der Decke hängenden Walkmans sind Texte von neun europäischen und amerikanischen Schriftstellerinnen und Lyrikerinnen des 20. Jahrhunderts zu hören. Jeweils am Ende der von Schauspielerinnen gelesenen Passagen aus Romanen, Erzählungen, biografischen Notizen oder Gedichten werden die Autorin und das jeweilige Werk genannt. Ohne die Kopfhörer sind die Texte als gleichmäßige Geräuschkulisse vernehmbar, an Blätterrauschen oder Vogelgezwitscher erinnernd. Den Frauen, von der ältesten 1860 geborenen Charlotte Perkins Gilman, über Jane Bowles, Inge Müller, Anne Sexton, Simone Weil, Virginia Woolf, Unica Zürn, Marina Zwetajewa bis zu Sylvia Plath, Jahrgang 1932, ist eines gemeinsam: die Art ihres Todes, wie es der Titel bereits nahelegt. Alle wählten den Freitod, um ihrem Leben damit selbstbestimmt ein Ende zu setzen. Den Walkmans zugeordnet sind neun aufblasbare weibliche Sex-Gummipuppen, die an fast unsichtbaren Nylonfäden ebenfalls von der Decke hängen, so daß die Besucher, um die Texte hören zu können, sich innerhalb der Installation bewegen müssen. Die Fremdheit der Arbeit wird allein vom optischen Eindruck her durch die Umgebung gesteigert. An sich vertraute alltägliche Gegenstände wie Walkman, Kopfhörer und selbst die Gummipuppen erscheinen plötzlich fremd – eigentlich Fremdes wie die Exponate der völkerkundlichen Sammlung dagegen wirken eher vertraut, vor allem deshalb, weil sie "hier hin gehören". Auch inhaltlich thematisiert die Künstlerin über das Schicksal der Schriftstellerinnen Fremdheits- und Grenzerfahrungen. Die Texte erklären die Selbstmorde zwar nicht, geben aber Hinweise auf Spannungsfelder, in denen diese Frauen zeit ihres Lebens gestanden haben und die schließlich nur durch den Freitod lösbar schienen. Mit der Wahl der Puppe, deren aufblasbare Hülle für Katrin Paul zeitgemäße Metapher für den weiblichen Körper als Projektionsfläche für männliche Erwartungshaltungen, für Sex-, Macht- und Gewaltphantasien ist, greift sie ganz bewußt auf kunsthistorische Traditionen zurück. Denn die den männlichen Vorstellungen über die Verfügbarkeit der Frau, die Instrumentalisierung des weiblichen Körpers sowie eine Reduktion von Frausein auf die äußere Hülle

wohl am besten entsprechende Form ist die der Puppe. Sei es die von Oskar Kokoschka, die er auf vielen Gemälden dargestellt hat, das von Hans Bellmer 1936 entworfene monströse Geschöpf mit zwei beweglichen Schößen oder in jüngster Zeit die von Vito Acconci in Installationen integrierte aufblasbare Sexpuppe in grotesken Stellungen.

Frank Vetter

Jonathan

Videoperformance

Freiburg, Adelhausermuseum, Völkerkundesammlung

2.7., 4.7., 5.7.1996

Das Video- und Performance-Projekt fand an drei Abenden im Refektorium des Museums statt, in dem ein Teil der Foto- und Kunstausstellung "Ich bin, weil wir sind" – kulturelle Traditionen in Ghana" ausgestellt war, die den Schwerpunkt des zweiten Teils des Freiburger Projektes "Begegnung mit dem Fremden" bildete. Die Installation besteht aus einer rechteckigen Kabine, die an den Seiten mit schwarzem Tuch verkleidet ist und an der Frontseite rechts und links mit Bahnen aus reflektierendem Videobandmaterial, zwischen denen ein durchsichtiges Projektionsnetz gespannt ist. Die Besucher, die das nicht vollständig abgedunkelte Refektorium betreten, sehen sich zunächst einmal selbst in der spiegelnden Filmfolie. Die Vorführung beginnt in dem nun dunklen Raum, wobei das Netz als Filmfläche dient. Zunächst läuft ein Vorspann, der Titel und Künstler nennt, danach folgt eine kurze Sequenz mit trommelnden Afrikanern. Jetzt erscheint Jonathan, er sitzt in seiner traditionellen Tracht mit kunstvoll gearbeiteten Stiefeln frontal zum Publikum auf einem Stuhl. Da der schwarze Filmhintergrund nicht näher definiert ist, entsteht der verblüffende Eindruck, als ob er tatsächlich dort sitzen würde. Die Szene wirkt wie ein holographischer Effekt. Jonathan sagt zunächst etwas in seiner Landessprache und meint dann: "Sie haben nicht verstanden?" Jetzt erzählt er in Deutsch in einer circa zwanzigminütigen ungeschnittenen Sequenz sehr lebhaft und engagiert, ohne Hemmungen und gut verständlich über das Leben (sein Leben) eines Afrikaners in Deutschland: Über den Kulturschock bei der Ankunft vor 17 Jahren. "Alle Leute sind ganz weiß, ich hab viel Zeit gebraucht, mich zu finden. Ich hab mich als Nichts gefühlt." – Über Fremde, Arbeit, Musik, Krankheit, die Probleme mit dem Arbeits- und Sozialamt. Er spricht über das Projekt "Begegnung mit dem Fremden", das er für eine gute Sache hält, um über sein Heimatland zu informieren und über das Leben in der Fremde. Ungefähr fünf Minuten vor dem Ende geht in der Kabine ein Licht an und Frank Vetter wird sichtbar. Er sitzt ganz ruhig in der gleichen Haltung wie Jonathan auf einem Stuhl, so daß er von der Figur auf der Projektionsfläche exakt überblendet wird. Das Licht erlischt wieder, aber beide Personen sind sichtbar. Während der nächsten Minuten verschwindet Jonathan ganz langsam, und die Figur des Künstlers wird immer deutlicher sichtbar. Das dunkle Gesicht des Afrikaners wird, wenn man so will, zum hellen Gesicht des Europäers. Die Lampe leuchtet wieder, die Erzählung ist weiter zu hören und bricht dann, nachdem das Videobild vollständig

verschwunden ist, unvermittelt ab. Frank Vetter steht auf, schiebt das Projektionsnetz zur Seite und verläßt den Raum. Der Stuhl steht eine Weile alleine im Licht. Erst danach geht im Raum wieder die Beleuchtung an.

Die Performance, die mit unterschiedlichen Reflexionsebenen spielt, indem sie zwischen medialer und realer Welt wechselt und dann beide in Überblendung zeigt, rezipiert Information und bricht sie gleichzeitig – die gezeigte Situation könnte auch umkehrbar sei. Vom Thema her korrespondiert das Video ausgezeichnet sowohl mit der Ausstellung, mit der Ghana-Woche als auch mit den jeweils im Anschluß gezeigten Filmen über je andere ghanaische Themen. Der Bezug zum Freiburger Projekt ist darüber hinaus durch die Person des Jonathan gegeben, denn zusammen mit Kwame Offei-Yeboah konzipierte und realisierte Jonathan Gangman die Ghana-Ausstellung.

Stefan Joachim

“noli me legere”. Monotonie einer Selbstbetrachtung

Videoinstallation

Waldkirch, Elztalmuseum

20.7.

– 30.9.1996

Die Installation ist entstanden in engem Bezug zur Sammlung des Museums. Da sich das Museum nicht mit einer eigenen Ausstellung am Modellversuch beteiligte, sondern nur an den Kunstaktionen, bezog sich hier das Thema “Begegnung mit dem Fremden” hauptsächlich auf einen Dialog mit der ständigen Sammlung. Die kulturhistorischen und volkskundlichen Bestände sind in einem dominierenden, innen wie außen prächtigen dreigeschossigen Barockbau untergebracht. Bekannt ist das Museum vor allem wegen seiner Sammlung mechanischer Orgeln und Orchestrien, die einst in Waldkirch hergestellt wurden und deren Entwicklung hier von den Ursprüngen an nachgezeichnet wird. Mit diesem herrschaftlichen Ambiente galt es sich nicht nur auseinanderzusetzen, sondern ihm etwas entgegenzusetzen. Gerade die beeindruckende Architektur und die zum Teil sehr kostbaren Exponate vermitteln eine eigene Art kultureller Identität, von deren sicherer Warte aus man dem Fremden begegnet. Von dieser Erkenntnis ausgehend, hat Stefan Joachim ein Projekt entwickelt, das die Konfrontation mit den Besuchern durch einen ganz ungewöhnlichen Blickwinkel sucht und die traditionelle “museal-horizontale” Rezeption in Frage, bzw. im wörtlichen Sinne auf den Kopf stellt. Der Besucher, der bereits wunderschöne Musikinstrumente und sakrale Kunstschätze bewundert hat, befindet sich am Ende einer Treppe in einem flurartigen Raum unvermittelt einem Objekt gegenüber, das hier völlig fehl am Platz scheint. Neben einem Haushandwebstuhl aus dem späten 18. Jahrhundert, Spinnrädern und unmittelbar vor einem großen barocken Bauernschrank steht auf dünnen Stelzfüßen ein Fernsehmonitor, dessen Gehäuse durch einen durchsichtigen Plexiglaskasten ersetzt ist, so daß das normalerweise nicht sichtbare technische Innenleben – bestehend aus einem Gewirr von Leitungen, Drähten, Schrauben,

Klammern und Spulen – jetzt freiliegt. Dieses fremdartige Objekt wird noch irritierender, weil es nicht horizontal zum Zuschauer aufgestellt ist, sondern "auf dem Kopf steht". Der Monitor hängt also von dem Stelzengerüst gehalten circa 50 cm über dem Fußboden (so daß sich das Geschehen auf dem Bildschirm nur flach auf dem Rücken liegend verfolgen ließe). Direkt unter der Bildröhre liegt eine runde schwarze Glasscheibe, die wie ein tiefes dunkles Loch im Boden wirkt. In dieser Scheibe spiegelt sich neben dem Videobild auch der Betrachter, da er ganz nahe herantreten und dann nach unten schauen muß, wenn er etwas erkennen will. Das Tape beginnt nach circa 10 Minuten immer wieder von vorn. Man blickt "in" das Loch und ganz logisch einer offensichtlich männlichen Person auf den Kopf. Die Person, bzw. der Kopf durchquert den Raum streng in der Diagonale, abwechselnd (ohne sich allerdings zu berühren) aus jeder Richtung kommend, so daß die Bewegungslinien sich immer wieder kreuzen: Monotone Abläufe, wie der Titel sie suggeriert – die Begegnung mit sich selbst, Selbstbespiegelung, Ichbezogenheit, ein Circulus vitiosus, wie es scheint. Die innere Dramaturgie, der Spannungsbogen erschließen sich erst nach längerem Beobachten. Der Kopf bewegt sich zunehmend schneller, immer häufiger kreuzen sich die Diagonalen, alles steuert unaufhaltsam auf ein Finale zu. Wie bei einem außer Kontrolle geratenen Computer endet die monotone Selbstbetrachtung in einem Zusammenprall der Köpfe in der Diagonalmittte. Die folgende Explosion speit wie Lava aus einem Krater in schneller Folge Buchstaben, die aber nicht als Satz lesbar sind, genau wie es der Titel in Abänderung eines geflügelten Bibelzitates verspricht: "Noli me legere" – Lies mich nicht.

Dirk Königsfeld

Sechs Orte

Fotoserie

Wolfegg, Bauernhausmuseum, Hof Reisch

28.7.

– 3.11.1996

Versteht man unter Installationen ortsgebundene künstlerische Arbeiten, in welche die neuen Medien einbezogen sein können oder nicht, und in diesem Sinne weit faßt, so läßt sich auch die Fotoserie unter diesem Begriff einordnen. Obwohl das Thema Obdachlosigkeit den Künstler schon seit längerem beschäftigte, ist die Serie dann mit Blick auf den Ausstellungsraum und in Beziehung zu dem Museum und der Ausstellung "Muß i denn ... Bildgeschichten über Heimat und Fremde in Oberschwaben" entstanden. Zu beidem stehen die Fotografien in ganz engem inhaltlichen Bezug.

Die sechs großformatigen Aufnahmen (60 x 80 cm), die auf Aluminiumplatten kaschiert sind, zeigen Orte, an denen beziehungsweise in denen nicht seßhafte und obdachlose Menschen leben. Dirk Königsfeld betreibt hier in übertragenem Sinn eine "Spurensicherung", um den Begriff für die so bezeichnete wichtige künstlerische Strömung seit den 70er Jahren zu verwenden, als deren Hauptvertreter in Deutschland Raffael Rheinsberg gilt. Die Suche, Sammlung und Sicherung von Objekten kann sich auf

Vergangenheit oder Gegenwart, auf Alltagsgeschichte oder Industriekultur beziehen. Die gefundenen dinglichen Relikte zeugen von vergessenem alltäglichem Leben, von Hoffnungen, Träumen, Taten von Menschen unserer Zeit. Mit dem Mittel der Fotografie sichert der Künstler Spuren, er dokumentiert und verhindert so das Vergessen von "Orten", die schon morgen, in der nächsten Stunde wieder verschwunden sein können. Der bestechenden Schärfe seiner Aufnahmen entgeht nichts. Aber der Fotograf vermeidet alles Voyeurhafte, das Auge der Kamera ist unerbittlich, es zeigt die Erbärmlichkeit, aber auch den Versuch der Idylle – die Bewohner allerdings sieht der Betrachter nicht. Die Fotos führen zunächst einen Dialog mit dem Freilicht-Museum. Sie stellen der scheinbar heilen und geschlossenen Welt der ländlichen Kultur, so wie sie sich in diesem Museum zwangsläufig in den Architekturzeugnissen stattlicher großer Höfe manifestiert, andere Behausungen gegenüber. Der Kontrast zwischen den festgebauten Häusern und dem gepflegten Museumsareal, in dem viele Besucher geradezu die Versinnbildlichung von Heimat, Geborgenheit, Wärme und intakten Familienstrukturen sehen (und sehen wollen), und den Obdachlosenunterständen könnte nicht größer sein, und er ist gewollt.

Die Fotos führen auch einen Dialog mit der Ausstellung, die viele Geschichten über Heimat und Fremde im ländlichen Oberschwaben vom 19. bis ins 20. Jahrhundert erzählt: Vom Leben der kleinen Leute, von Knechten und Mägden, Handwerkern und Hausierern, Schaustellern und Hopfenpflückerinnen, von Einheimischen, die in die Fremde zogen und Fremden, die sich bemühten, hier eine neue Heimat zu finden. Dieses Thema weitet Dirk Königsfeld bis in die Gegenwart aus. Was haben Menschen, die buchstäblich kein Dach über dem Kopf besitzen, für ein Verständnis von Heimat, Zuhause und Geborgenheit? Wie leben sie? Wie sehen die Orte aus, an denen sie schlafen oder essen? Es sind Orte auf Zeit, wie die Fotos zeigen. Aber es sind auch ganz unterschiedliche Orte: Ein paar Pappreste und alte Zeitungen unter einer Brücke, ein ausrangierter Wohnwagenanhänger, eine Art Bude aus zusammengestellten Brettern, Pappen, Stoffresten und alten Decken. Auch diese Menschen, das zeigen die Fotos deutlich, entwickeln Überlebensstrategien, in denen die Begriffe Heimat, Haus, Wohnung eine Rolle spielen. Sie versuchen, diese mit Inhalt zu füllen, indem sie für sich Orte schaffen, mit denen sich eventuell ein Gefühl für Heimat verbinden lässt. Auch eine – sicher sehr brüchige – Sehnsucht nach Idylle lässt sich aus den Fotos ablesen. Im Grunde unterscheiden sich diese Menschen, die schnell als Fremde und Störenfriede ausgegrenzt werden, gar nicht so sehr von uns allen und den Besuchern des Museums.

Marcel Odenbach, Vorwort, in: Dauerbrand. Arbeiten zum Thema Rassismus und Gewalt in Deutschland. Eine Ausstellung von Studierenden der HfG Karlsruhe, Karlsruhe 1993. Der Ausstellungskatalog ist auch von der graphischen Gestaltung her ein sehr schönes Beispiel für die gelungene Umsetzung von Videokunst und komplexen Installationen in ein anderes Medium – das Buch.

² Andreas Vowinckel, HfG-Ausstellung. Dauerbrand. Rassismus und Gewalt in Deutschland, in: Mediagramm, April 1994, S. 8.

³ Ernie Tee, "Schau mir in die Augen", in: "Schau mir in die Augen – videobeelden voor Kassel", Ausstellungsprojekt des documenta Archivs, Kassel 1991. Das Projekt in Kassel mit niederländischer Videokunst dauerte eine Woche und fand an ungewohnten Orten statt: in Kaufhäusern, Bibliotheken, Krankenhäusern, Läden, Postämtern, Banken usw.

⁴ Udo Liebelt, Das Museum auf dem Prüfstand zeitgenössischer Kunst, unpublizierter Vortrag vom 28.2.1995 im Sprengel Museum Hannover. Der Vortrag wurde in leicht veränderter Form noch einmal am 21.11.1995 gehalten auf dem Kongreß des Bundesverbandes Museumspädagogik e.V. "Rückblick für die Zukunft", der vom 18.–22.11.1995 in Mannheim stattfand. Ich danke dem Autor ganz herzlich für die Überlassung des Vortragsmanuskriptes.

⁵ Harald Siebenmorgen, Vorwort, in: Raffael Rheinsberg. Felder. Dialog. Zeitgenössische Künstler im Karlsruher Schloß, Ausstellungskatalog, Karlsruhe 1993. Mit dieser Ausstellung wurde die Reihe *Dialog* eröffnet.

⁶ Dies wird auch von Udo Liebelt in seinem Vortrag bestätigt (siehe Anm. 5). Die dort von ihm vorgestellten Beispiele wurden fast alle an größeren Museen realisiert.

⁷ Das Zitat findet sich in dem von den Studierenden gemeinsam erarbeiteten Vortrag für das Abschlusssymposium des Modellversuchs in Offenburg. Er wurde dort am 19.10.1996 gehalten. Die Vorträge des Symposiums sind veröffentlicht in: Museumsblatt. Mitteilungen aus dem Museumswesen Baden-Württembergs, Heft 21, April 1997.

⁸ Frank Zimmermann, Das Fremde überwinden. Video als Kunstform, Badische Zeitung, 26.7.1996.

⁹ Wie Anm. 8.

Kontakt: info@arbeitsgruppe-heidelberg.de