

**Volker Rattemeyer**

# **Chancen und Probleme von Arbeitsmaterialien in der künstlerischen Aus- und Weiterbildung**

**mit Beiträgen von  
Hilmar Liptow  
und  
Wolfram Schmidt**

**Werkstattberichte — Band 9  
Wissenschaftliches Zentrum für  
Berufs- und Hochschulforschung  
Gesamthochschule Kassel**

**Kassel 1982**

## **WERKSTATTBERICHTE**

**Herausgeber: Wissenschaftliches Zentrum  
für Berufs- und Hochschulforschung an der  
Gesamthochschule Kassel  
Redaktion: Gabriele Gorzka**

**Alle Rechte vorbehalten  
Wissenschaftliches Zentrum für  
Berufs- und Hochschulforschung  
an der Gesamthochschule Kassel  
Henschelstr. 2, 3500 Kassel**

**ISBN: 3 - 88122 - 113 - 1  
Gesamthochschulbibliothek**

Inhalt	Seite
Vorbemerkung	9
<u>Volker Rattemeyer</u>	
<u>Chancen und Probleme von Arbeitsmaterialien in der künstlerischen Aus- und Weiterbildung</u>	
1. Zur beruflichen und sozialen Lage von bildenden Künstlern	13
1.1 Retrospektive Anmerkungen	13
1.2 Weiterbildungs- und Erprobungskonzepte zur Verbesserung der beruflichen Chancen	15
2. Ausgangslage, Zielsetzung und Anlage der Studie	17
2.1 Ausgangslage der Studie	17
2.2 Zielsetzung der Studie	20
2.3 Zur Anlage und organisatorischen Abwicklung der Studie	27
3. Typische Probleme, die sich bei Schlußfolgerungen aus Forschungsergebnissen über die Ausbildungs- und Berufslage von Bildenden Künstlern auf die Entscheidung der Entwicklung von "Arbeitsmaterialien" ergeben	29
3.1 Besonderheiten der Kunstausbildung	30
3.2 Besonderheiten der "Berufslage" der Bildenden Künstler	40
4. Überlegungen für die Entscheidung der Auswahl-, Herstellungs-, Darstellungs- und Vermittlungsbedingungen von "Arbeitsmaterialien"	44
4.1 Atmosphärisches	44
4.2 Was spart die Kunstausbildung aus, und was könnte mittels neuer Arbeitsmaterialien zusätzlich angeboten werden?	53
4.3 Auswahl der Informationsquellen und Gesprächspartner	77

	Seite
4.4	Kriterien der Informationsermittlung, -auswahl und -bewertung 82
4.5	Bedingungen der Herstellung, Darstellung und Vermittlung 87
4.6	"Institutionelle Anbindung" der Konzeption, Produktion und Erprobung der Arbeitsmaterialien 99
5.	Potentielle Themenschwerpunkte im Zusammenhang mit einem Arbeitsmaterialien-Beispiel "Ausstellungsvorhaben" 103
6.	Zusammenfassung 108
	Anmerkungen 115

#### Wolfram Schmidt

#### Zusätzliche Lehr- und Arbeitsmaterialien: Chancen und Bedingungen ihrer Umsetzbarkeit in der künstlerischen Aus- und Weiterbildung

1.	Einige skeptisch-hoffnungsfrohe Anmerkungen zum Gegenstand der vorliegenden Problemstudie 121
2.	Das gestörte Verhältnis der künstlerischen Erstausbildung zur künstlerischen Berufsausübung und ihren besonderen Problemen 123
3.	Welche Fragen und Probleme müssen hinsichtlich der Umsetzbarkeit von zusätzlichen Arbeitsmaterialien für die Aus- und Weiterbildung in Betracht gezogen werden? 126
3.1	Verwendungsrahmen der Arbeitsmaterialien 126
3.2	Themen und Gegenstände der Arbeitsmaterialien 134
4.	Anmerkungen zu den im Projektbericht angesprochenen Bedingungen der Herstellung, Darstellung und Vermittlung 137

5.	Wie sind die Chancen für den Einsatz von Arbeitsmaterialien im Rahmen von weiterqualifizierenden Fort- und Weiterbildungsprogrammen einzuschätzen?	141
6.	Einige Überlegungen im Zusammenhang mit einem Arbeitsmaterialien-Beispiel zum Komplex "öffentliche Auftragskunst"/"Kunst im öffentlichen Raum"	147
6.1	Problemaspekte bei Wandbemalungen im öffentlichen Raum	149

### Hilmar Liptow

#### Arbeit an Ausstellungsprojekten als Bestandteil des Kunststudiums

1.	Vorbemerkungen	157
2.	Die Bedeutung der Ausstellung für die Arbeit des Künstlers	159
3.	Die Ausstellungsbezogenheit der künstlerischen Arbeit	161
4.	Zum Themenkomplex "Ausstellungsvorhaben"	163
5.	Wie kommt der Künstler zu einer Ausstellung?	166
6.	Ausstellungsinstitutionen, Ausstellungstypen und -konzeptionen	173
7.	Die Produktion der Ausstellung	176
8.	Der Ausstellungskatalog	181
9.	Die Ausstellung selber machen	184
10.	Ausstellungserprobung und Ausstellungspraktikum	187
11.	Die mediale Vermittlung der geplanten Arbeitsmaterialien	189



## Vorbemerkung

Jeder Versuch, Informationen über Bedingungen der Entwicklung, Aufbereitung und Verwendung von Arbeitsmaterialien für die künstlerische Aus- und Weiterbildung aufzuarbeiten, gerät in eine Reihe von Schwierigkeiten.

Ein großes Problem besteht zum Beispiel darin, daß man bislang kaum von einer systematisch geführten Diskussion über das Verhältnis von Kunstausbildung und Problemen der freiberuflichen Tätigkeit eines Künstlers sprechen kann. Zwar haben verschiedene Untersuchungen nachgewiesen, daß die soziale und wirtschaftliche Lage von Kunstschaffenden u.a. dadurch gekennzeichnet ist, daß nur ein verhältnismäßig kleiner Anteil von Künstlern aus der eigenen künstlerischen Arbeit ein existenzsicherndes Auskommen erwirtschaften kann. Auch ist als Folge einer dieser Untersuchungen, nämlich der Künstler-Enquete, und nach Beratungen mit den betreffenden Berufsverbänden von der Bundesregierung 1976 ein erstes breitgefächertes Maßnahmenbündel zur Verbesserung der Lage der Künstler verabschiedet worden, das u.a. Fragen der künstlerischen Aus- und Weiterbildung aufwirft sowie ein System von Weiterbildungsmaßnahmen in Aussicht stellt, die die berufliche Mobilität von Künstlern erhöhen wie auch die in den künstlerischen Berufen bestehende hohe Arbeitslosigkeit vermindern helfen sollen. So sehr die angestrebten Aus- und Weiterbildungsmaßnahmen damit auf eine zusätzliche Qualifizierung zielen, mit der der Kunsthochschulabsolvent die ihn im späteren Beruf erwartenden Probleme besser bewältigen soll, so wenig werden die den zu entwickelnden Maßnahmen zugrundeliegenden Implikationen etwa daraufhin geprüft, ob sie tatsächlich eine verbesserte Berufsperspektive geben können, ob sie innerhalb des bestehenden Kunsthochschulsystems überhaupt als Angebot zu realisieren sind oder welche Folgen sich aus einem solchen Ausbildungsziel für das Studium der Freien Kunst ergeben.

Die hier vorgelegte Studie, die vom Bundesministerium für Bildung und Wissenschaft angeregt und finanziell unterstützt wurde, versucht diese

wechselseitige Beziehung von Maßnahme und der ihr jeweils (implizit oder explizit) zugrunde liegenden Implikation bei der Diskussion über "Bedingungen der Entwicklung und Verwendung von Arbeitsmaterialien in der künstlerischen Aus- und Weiterbildung" zu berücksichtigen. Insofern sind die Analysen und Empfehlungen in den nachstehenden Texten von Liptow, Schmidt und Rattemeyer immer rückgekoppelt auf praktische Entscheidungsprobleme, die im Zusammenhang mit den anstehenden Fragestellungen auftreten. So gibt es etwa nicht eine allgemeine Aussage darüber, ob ein Arbeitsmaterial in der künstlerischen Aus- und Weiterbildung generell sinnvoll ist oder nicht, sondern es werden unter Berücksichtigung der "inneren" Bedingung einer heutigen Kunstausbildung an der Kunstakademie die Voraussetzungen benannt, unter denen eine bestimmte Form von Arbeitsmaterial im Kunststudium als zusätzliches Ausbildungsangebot zu nutzen ist.

Mein Dank gilt vor allem den befragten Künstlern, Hochschullehrern und Kulturverwaltern, die zu einer Diskussion über die anstehenden Probleme bereit waren. Darüber hinaus bin ich Hans Dieter Baumann, Karl Oskar Blase, Wilhelm Heider, Hugo Neu, Christoph Oehler und Ulrich Teichler für kritische Durchsicht und Anregungen zu Dank verpflichtet.

Volker Rattemeyer

Kassel, den 1. Juni 1982

**Volker Rattemeyer**

**Chancen und Probleme von Arbeitsmaterialien  
in der künstlerischen Aus- und Weiterbildung**



## 1. Zur beruflichen und sozialen Lage von Bildenden Künstlern

### 1.1. Retrospektive Anmerkungen

Bis Mitte der 60er Jahre spielen Fragen der Aus- und Weiterbildung, der sozialen Stellung und der wirtschaftlichen Situation der künstlerisch-gestalterischen Berufe weder im öffentlichen noch im veröffentlichten Bewußtsein eine Rolle. Infolge einer zunehmenden Verschlechterung künstlerischer Berufsmöglichkeiten, einer ständigen Abnahme der Anzahl hauptberuflich tätiger Künstler und einer Umorientierung hochschulischer Ausbildungsziele unter Berücksichtigung sich ändernder Arbeitsfelder bildet sich allmählich ein öffentliches Bewußtsein von der Notwendigkeit einer umfassenden Analyse der beruflichen und wirtschaftlichen Situation der Kulturberufe heraus. Dies veranlaßt schließlich im Jahre 1971 den Deutschen Bundestag dazu, die Bundesregierung aufzufordern, einen umfassenden Bericht über die soziale Lage der künstlerisch Tätigen aus den Bereichen der Darstellenden Kunst, der Musik und der Bildenden Kunst vorzulegen. Der Bericht soll dabei "Auskunft geben über Einkünfte und Vermögensverhältnisse der genannten Personengruppen sowie über deren Stellung in der Gesellschaft".<sup>1)</sup>

Unter Einschluß von Konzepten einer sozialen Absicherung von künstlerischen Berufen in vergleichbaren europäischen Ländern ist das Ziel dieser - auch unter dem Namen Künstler-Enquete bekannt gewordenen - Studie, Entscheidungshilfen für die Sozial- und Arbeitsmarktpolitik der Öffentlichen Hand, für den kultur- und medienpolitischen Bereich sowie für die Berufspolitik der berufsständischen Organisationen zu liefern. Dabei steht als zentrale Fragestellung eine Überlegung im Vordergrund, die der damalige Bundestagsausschuß für Bildung und Wissenschaft wie folgt formuliert: "Den freien, vor allem den künstlerischen Berufen ist es wegen ihrer geringen zahlenmäßigen Stärke und wegen ihres schwachen Organisationsgrades nur unter großen Schwierigkeiten möglich, ihre Belange in den wirtschafts- und sozialpolitischen Bereichen der heutigen Gesellschaft durchzusetzen. Das gilt vor allem für Einrichtungen der sozialen Sicherung, beispielsweise für den Ausbau von Versorgungswerken für den Fall von Alter und Erwerbs-

losigkeit". 2) Für die von der Bundesregierung 1971 in Auftrag gegebene Künstler-Enquete stellt sich daher die Aufgabe, Voraussetzungen für eine Lösung zu entwickeln, die sowohl dem Aspekt der beruflichen Mobilität der Kulturberufe als auch dem sozialstaatlichen Anspruch auf Sicherheit gerecht werden kann. In bezug auf die wirtschaftliche Lage macht diese Künstler-Enquete - wie übrigens einige andere Untersuchungen 3) auch - deutlich, daß Bildende Künstler nur zu einem geringen Teil vom Herstellen autonomer oder jedenfalls nicht vollständig zweckbestimmter Arbeiten für den Kunstmarkt oder für Bereiche der Auftragskunst im Sinne einer existenzsichernden Berufsausübung leben können, während der überwiegende Teil der Künstler haupt- oder nebenberuflich einer zusätzlichen Tätigkeit nachgehen muß.

Den dann in den Jahren 1975 und später an verschiedenen Stellen veröffentlichten Ergebnissen dieses Künstlerberichts folgt - nach Gesprächen mit Repräsentanten der Darstellenden Kunst, der Bildenden Kunst, der Musik sowie der Literatur und Publizistik - mit Beschluß der Bundesregierung vom 2. Juni 1976 ein erstes Maßnahmenbündel zur Verbesserung der Lage der Künstler und Publizisten. Dieser Katalog reicht von Maßnahmen im Bereich des Sozialversicherungs- und Arbeitsrechts, der Arbeitsvermittlung, des Steuer-, Urheber- und Wettbewerbsrechts über Maßnahmen zur Aus- und Weiterbildung, zur Erweiterung des Arbeits- und Auftragsmarktes bis zu Maßnahmen der Förderung von Künstlern im Rahmen des internationalen Kulturaustausches und Förderungsmöglichkeiten einer Deutschen Nationalstiftung. 4)

Zur besseren Abschätzung von einzuleitenden Maßnahmen einer "Weiterentwicklung des Kunststudiums unter Berücksichtigung der beruflichen Möglichkeiten des Bildenden Künstlers" gibt das BMBW 1978 eine Studie in Auftrag, die auch die soziale und wirtschaftliche Lage von Kunsthochschulabsolventen untersuchen soll. Die dabei ermittelten Ergebnisse machen u.a. deutlich, daß einerseits die in der Kunstausbildung erworbenen handwerklich-technischen Fertigkeiten und ästhetischen Kompetenzen immer nur eine bestimmte künstlerische Sichtweise und Fragestellung betonen, niemals aber die ganze Breite von Spielarten und Lösungsmöglichkeiten des entsprechen-

den Gestaltungsmediums herausarbeiten, was zugleich nicht ohne Folgen für die berufliche Arbeitspraxis einer künstlerischen Tätigkeit bleibt. Andererseits entscheidet bereits die erste berufliche Arbeitsphase nach dem Kunststudium darüber, in welcher Art und Weise ein Kunsthochschulabsolvent einen künstlerischen Beruf ausüben kann oder ob er zur existenziellen Absicherung neben der künstlerischen Tätigkeit einem Zweiterberuf nachgehen oder ob er den künstlerischen Beruf ganz aufgeben muß. <sup>5)</sup>

## 1.2. Weiterbildungs- und Erprobungskonzepte zur Verbesserung der beruflichen Chancen

Neben dem Hinwirken des Bundes, die länderspezifischen Studien- und Prüfungsordnungen für die künstlerischen Berufe um ergänzende Studieninhalte zu vervollständigen <sup>6)</sup>, sieht das 1976 beschlossene Maßnahmenbündel auch "Untersuchungen zur gegenwärtigen Situation der künstlerischen Aus- und Weiterbildung und der Berufschancen der Künstler" (in Abstimmung mit den Ländern als Grundlage für weitere Maßnahmen im Ausbildungsbereich) sowie Beteiligungen des Bundes an der "Entwicklung und Finanzierung von Modellversuchen mit grundsätzlicher und zentraler Bedeutung für die künstlerische Weiterbildung" vor.

Für den letztgenannten Bereich seien hier stellvertretend genannt:

- Das Berliner Modellvorhaben "Künstlerweiterbildung", bei dem Künstler in einer einjährigen Weiterbildung so qualifiziert werden sollen, daß sich ihnen Möglichkeiten eröffnen, Tätigkeiten in der Erwachsenenbildung, Jugendbildung und Kulturarbeit zu übernehmen. <sup>7)</sup>
- Die Bremer Ausstellungsprojekte "Kunst im Öffentlichen Raum / Kunst im Stadtbild", bei denen nicht lediglich Dokumente einer bestehenden Auftragskunst-Praxis unbefragt ausgebreitet werden, sondern Wirkungen von Kunst im Stadtbild an Fallbeispielen unter Kriterien der sozialen Wahrnehmung untersucht werden. <sup>8)</sup>
- Der in verschiedenen Bundesländern laufende Modellversuch "Künstler arbeiten in Haupt- und Gesamtschulen", bei dem Darstellende Künstler

mit Schülern Arbeitsformen und Gestaltungsbereiche erproben, die die bisherige Kunstpädagogik weitgehend negiert. 9)

- Der Nordrhein-Westfälische Modellversuch "Programm für die Zusammenarbeit unterschiedlicher Lernorte: Kindergarten, Schule mit Jugendkunstschulen des Landes Nordrhein-Westfalen", bei dem neben der Ergänzung des musischen Angebots in den allgemeinbildenden Schulen vor allem besonders interessierten Kindern und Jugendlichen eine intensivere Beschäftigung mit Kunst und ästhetischen Angeboten ermöglicht werden soll. 10)
- Das vom Bundesministerium des Innern entwickelte Programm "Nutzung des künstlerischen Sachverständes" bei der Erfüllung von Ressortaufgaben, das eine verstärkte Vergabe von Aufträgen des Bundes an Künstler aller Sparten zur Verdeutlichung gesellschaftlich oder politisch relevanter Themen und Probleme mit dem Ziel vorsieht, auch neue Lösungsmöglichkeiten aufzuzeigen. Ferner ist eine stärkere Heranziehung von Künstlern bei der Gestaltung von Rahmen und Ablauf wichtiger Veranstaltungen beabsichtigt sowie an eine vermehrte Beteiligung von Künstlern am Planungs- und Entscheidungsprozeß in den dafür geeigneten Bereichen gedacht (siehe etwa dazu die Projekte "Künstlerisches Arbeiten mit Lehrlingen", "Parkstreifen Bremen-Oslebshausen"). 11)

## 2. Ausgangslage, Zielsetzung und Anlage der Studie

### 2.1. Ausgangslage der Studie

Die im 1976 beschlossenen Maßnahmenkatalog aufgeworfenen Fragen der Aus- und Weiterbildung von Bildenden Künstlern verweisen auf einen erhöhten Stellenwert der Beziehung von Ausbildung und Berufswirklichkeit des Bildenden Künstlers. Der dabei angesprochene Wandel von Vorstellungen über die Aufgaben der Hochschulen (mit spezifisch künstlerisch-gestalterischen Studienangeboten) zeigt sich deutlich in der Bereitschaft, Maßnahmen einer breiteren und vielseitigeren Ausbildungsverbesserung sowie ein System von Weiterbildungsmaßnahmen einzuleiten, um die ohnehin bestehende Arbeitslosigkeit der künstlerischen Berufe zu mindern und ihre berufliche Mobilität zu erhöhen. <sup>12)</sup>

Diese zusätzlichen Qualifikationsangebote sollen dabei einerseits die Bedürfnisse und Probleme aufgreifen, die in der beruflichen Praxis des Bildenden Künstlers ihren Ursprung haben, andererseits soll die Verarbeitung der Zusatzqualifikationen so angelegt werden, daß entsprechende **Programmpakete** bei der Schwerpunktbildung im Erststudium, im **Ergänzungs- und Aufbau-**studium Verwendung finden sowie einen Beitrag zur **sozialen Öffnung** der Kunsthochschule liefern können.

Der Versuch, entsprechende Zusatzqualifikationen für den neben- oder hauptberuflichen Einsatz von Bildenden Künstlern in Bildungs- und Weiterbildungseinrichtungen sowie im Rahmen der kulturellen Bildung (z.B. an Kunstschulen, Museen, Kinder- und Jugendtheatern, Volkshochschulen und Freizeitstätten) zu entwickeln und anzubieten, ist aber bisher - vom Berliner Modellversuch "Künstlerweiterbildung" einmal abgesehen - an Kunsthochschulen nicht unternommen worden. Ebenso ist die Vermittlung von Zusatzqualifikationen, die die Einsatzmöglichkeiten von Künstlern in den Bereichen "Kunst und Bauen" und "Planung von Stadt und öffentlichem Raum" verbessern sowie eine verstärkte Nutzung des Kreativitätspotentials der Künstler insbesondere für die Gestaltung von Themen und Veranstaltungen des öffentlichen Interesses ermöglichen sollen, nur ganz vereinzelt in den

Ausbildungsangeboten der Kunsthochschulen anzutreffen. So sind auch beispielsweise die durchgeführten Projekte wie "Kunst im öffentlichen Raum", "Kunst im Knast" oder "Parkstreifen Bremen-Oslebshausen" (s. Kapitel 1.2.), die durch ihre frühzeitige Beteiligung von Künstlern an Entscheidungs- oder Planungsprozessen konkreter Aufgabenstellungen oder die über die Zusammenarbeit von Künstlern mit nicht unbedingt künstlerisch vorgebildeten Personen den Erwerb von zusätzlichen planerischen, pädagogischen und organisatorischen Qualifikationen vermitteln helfen wie auch eine Erweiterung des Kunst- und Kulturbegriffes, des künstlerischen Arbeitsbereiches und eine soziale Öffnung versuchen, mehr der Initiative einzelner Künstler oder Hochschullehrer zu verdanken, denn einem akzeptierten Lehrangebot an den Kunsthochschulen. Zusammengefaßt bedeutet dies,

- daß bisher nur der Berliner Modellversuch eine Künstlerweiterbildung in Form von drei einjährigen Weiterbildungskursen durchgeführt hat;
- daß die beim Berliner Modellversuch vermittelten Zusatzqualifikationen nur auf Tätigkeiten im "Berufsfeld der Kulturarbeit" vorbereiten;
- und daß darüber hinaus an den Kunsthochschulen bislang keine weiteren Ergänzungs-, Aufbaustudien oder Weiterbildungsangebote in Sicht sind. Ähnliche Modellvorhaben wie der Berliner Modellversuch, die beispielsweise auf eine Kenntnisvermittlung und Arbeitserprobung in den Arbeitsbereichen "Kunst im öffentlichen Raum", "Auftragskunst", "Künstlerische Wettbewerbe", "neue Medien", "Ausstellungsvorhaben" u.ä. zielen, sind bisher nicht erprobt worden.

Unabhängig von Fragen der Finanzierung, die die Realisierung derartiger Modellvorhaben betreffen, dürfen die Gründe des Fehlens entsprechender Zusatzangebote an Kunsthochschulen aber wohl eher darin zu suchen sein, daß die bisherige Debatte über eine künstlerische Qualifizierung innerhalb der Hochschulen die Möglichkeiten von Ergänzungs-, Aufbau- oder Weiterbildungsstudien nur sehr vereinzelt aufgreift. Dies darf aber insofern nicht verwundern, als innerhalb des künstlerischen Erststudiums bislang fast ausschließlich Lehrangebote vorherrschen bzw. in der Ausbildung wahrgenommen

werden, die auf die Auseinandersetzung eines mehr oder weniger engen Spektrums von künstlerisch-immanenten Kompetenzen abzielen und die dabei vornehmlich die "selbstbestimmte" Praxis des Kunstmachens betonen. Unabhängig von Gründen, die innerhalb der Kunstausbildung eine über den engen Bereich der "Praxis des Kunstmachens" hinausgehende Bereitstellung von zusätzlichen Lehrangeboten für wenig opportun halten, kann eine weiterreichende Angebotspalette vielfach allein schon durch die z.Z. bestehende hochschulische Personal- und Ressourcenlage nicht gewährleistet werden.

Bezogen auf bislang vorliegende Forschungsergebnisse über die soziale und wirtschaftliche Lage von Bildenden Künstlern erscheinen daher Forderungen des 1976 beschlossenen Maßnahmenkatalogs nach entsprechenden Zusatzqualifikationen in der künstlerischen Aus- und Weiterbildung durchaus konsequent und folgerichtig, da "berufsorientierte" Kenntnisse und Fähigkeiten, die über die künstlerisch-immanente Qualifizierung hinausgehen, für die Kunsthochschulabsolventen einen verbesserten "beruflichen Einstieg" bedeuten könnten. Mit der Entwicklung von unterschiedlichen Lehrangeboten für pädagogische Arbeitsfelder, für Bereiche des Ausstellungs- und Wettbewerbswesens, für architektonische Planungsaufgaben, für Wahl und Einsatz neuer Gestaltungsmedien usw. könnte damit möglicherweise erreicht werden

- eine Verringerung des Defizits von notwendigen Zusatzqualifikationen für Kunsthochschulstudierende sowohl unter dem Gesichtspunkt der künstlerischen Ausbildung als auch im Sinne einer Tätigkeit außerhalb des engen künstlerischen Arbeitsspektrums;
- eine Ausweitung von Studiengegenständen innerhalb der künstlerischen Praxis und Theorie, deren Folge die Kenntnis neuer Gestaltungsmedien, zusätzlicher Anwendungs- und Aufgabenbezüge sein könnte;
- ein frühzeitiges Kennenlernen von Bezügen der beruflichen Praxis des Bildenden Künstlers einschließlich sozialer, wirtschaftlicher und beruflicher Probleme (b.s. Doppelberuflichkeit);
- eine größere Realitätsnähe des Kunststudiums im Hinblick auf Bedingungen

der Entwicklung künstlerischer Arbeitsmärkte (wie Ausstellungswesen, Kunstmarkt, Wettbewerbe, Auftragskunst) und Verhaltensänderung potentieller Kunstabnehmer;

- ein Austausch von Ideen, Problemen und Lösungsvorschlägen sowie eine Anhebung des Kompetenzniveaus zwischen der Kunsthochschule und anderen kulturellen Bereichen und Institutionen der Gesellschaft

und schließlich

- ein Diskussionseinstieg in neu zu entwickelnde Studienangebote, die mittels zusätzlicher "Arbeitsmaterialien" Informationsdefizite über die berufliche Praxis des Bildenden Künstlers innerhalb des Aus- und Weiterbildungsbereichs kunsthochschulischer Institutionen abbauen helfen.

## 2.2. Zielsetzung der Studie

Aus den bisherigen Untersuchungen und Projekten über Bildende Künstler sind keine Aufschlüsse über die Entwicklung und den Einsatz von zusätzlichen Lehr- und Arbeitsmaterialien in der künstlerischen Aus- und Weiterbildung zu gewinnen. Die hier vorgelegte Studie versucht einige grundlegende Informationen und Überlegungen über "Bedingungen der Entwicklung und Verwendung von Arbeitsmaterialien", (respektive Lehrmaterialien wie sie aus dem Fernstudium bekannt sind) in der künstlerischen Aus- und Weiterbildung" aufzuarbeiten. Entsprechend der Zielsetzung der Studie, potentielle Arbeitsmaterialien zu ermitteln, darzustellen und im Hinblick auf Herstellungs- und Darstellungsverfahren zu prüfen, die als zusätzliche Lehrangebote geeignet sind, den Kunsthochschulstudierenden über die künstlerisch-immanente Ausbildung hinaus für einen verbesserten "Berufseintritt" und eine "Erhöhung der beruflichen Mobilität" zu qualifizieren, bestand bei Beginn der Arbeit die Hauptaufgabe darin, eine Bewertung der folgenden Fragen vorzunehmen:

1. Welches sind die wichtigen Fragen und Probleme der beruflichen Praxis des Bildenden Künstlers, die die bisherige Kunstausbildung ausspart und die als Lehr- und Lernangebote im Rahmen einer künstlerischen

Qualifizierung zusätzlich angeboten werden sollten?

2. Welche Adressaten, Informationsquellen und Gesprächspartner sind zu berücksichtigen, um einen möglichst umfassenden (bzw. möglichst repräsentativen) Überblick über die einzelnen Aspekte des Problems zu erhalten?
3. Nach welchen Kriterien sind die ermittelten Ergebnisse (des einzelnen Problemfeldes) zu bewerten und für das Programmpaket auszuwählen?
4. Welche Herstellungs-, Darstellungs- und Vermittlungsbedingungen müssen erfüllt sein, damit die zusätzlichen Arbeitsmaterialien (oder Programmpakete) überhaupt von den Studierenden und der ausbildenden Institution angenommen werden?
5. Welcher Personenkreis sollte unter Einbindung welcher Institution die Programmpakete und Materialien konzipieren und produzieren?

Es soll also vor allem geklärt werden, ob überhaupt und unter welchen Bedingungen welche "Arbeitsmaterialien" möglicherweise dazu geeignet sind, die Kunstausbildung so zu verbessern, daß bereits während des Studiums eine Kenntnisvermittlung von Problemen der beruflichen Praxis einer künstlerischen Tätigkeit sowie deren Bewältigung erreicht werden kann. Dabei soll die Studie selber allerdings noch nicht fertige Programmpakete von Zusatzangeboten (über den künstlerisch-immanenten Bereich hinaus) herstellen, sondern im Sinne einer Vorstudie erst Bereiche und Themen potentieller Programmpakete ermitteln, darstellen und prüfen, wie diese als "praxisbezogene" Zusatzmaterialien und Angebote für die künstlerische Aus- und Weiterbildung entwickelt, hergestellt und erprobt werden können. Darüber hinaus soll auch die Frage geklärt werden, ob die jeweils spezifischen "Arbeitsmaterialien" gleichermaßen in der künstlerischen Erstausbildung und/oder Weiterbildung verwendet werden können.

Für die hier anstehende Fragestellung wäre es nach Überzeugung des Autors dieses Berichts wenig hilfreich gewesen, wenn die Studie selber einem konventionellen Beschreibungsmuster gefolgt wäre und dabei die fünf Einzelfragen lediglich auf der Basis einer Aktualisierung der Informa-

tionen behandelt hätte, die bisher Probleme der beruflichen und sozialen Lage von Bildenden Künstlern beschreiben. Vielmehr erscheint es notwendig, daß eine Diskussion über die Weiterentwicklung des Kunststudiums unter dem Gesichtspunkt der inneren Bedingungen von Kunstausbildung ansetzen muß, damit die Vermittlung von Problemen der "beruflichen" Praxis des Künstlers während der Kunstausbildung überhaupt aufgearbeitet werden kann. Andernfalls besteht die Gefahr, daß zwar auf die hier anstehenden Einzelfragen (wie der nach den durch die Kunstausbildung ausgesparten Informationen über die "berufliche" Praxis des Künstlers, wie der nach den Auswahl- und Bewertungskriterien sowie den Herstellungs-, Darstellungs- und Vermittlungsbedingungen der zu entwickelnden Zusatzangebote in der Kunstausbildung etc.) plausible und in sich schlüssige Antworten und Lösungen entwickelt würden, die aber in bezug auf ihre hochschulische "Umsetzbarkeit" möglicherweise eher unrealistische Perspektiven aufzeigten.

Aus den im Rahmen dieser Studie geführten Informationsgesprächen mit Künstlern, Hochschullehrern und Kulturverwaltern wurde deutlich, daß angesichts der besonderen Bedingungen der Kunstausbildung wie auch der beruflichen Praxis des Künstlers neue Akzente in der Frage einer Weiterentwicklung des Kunststudiums unter Berücksichtigung von "beruflichen Praxisbezügen" zu setzen sind.

Fünf Problemkreise wurden in diesem Zusammenhang von den Gesprächspartnern in der einen oder anderen Weise immer wieder angesprochen:

- a) So ist es zwar richtig, daß die soziale Lage von Bildenden Künstlern nach wie vor alles andere als "rosig" ist. Es ist ebenso richtig, daß der überwiegende Teil der Künstler gezwungen ist, oftmals eine über den künstlerischen Beruf hinausgehende Zusatztätigkeit haupt- oder nebenberuflich auszuüben, um so die eigene Existenzsicherung zu gewährleisten. So hat aber ein Vorschlag, der beispielsweise den Erwerb von zusätzlichen Qualifikationen für eben diese zweite Tätigkeit bereits während der Erstausbildung fordert, unbedingt zu prüfen, welche Konsequenzen sich daraus für den institutionellen Rahmen der Kunstausbildung wie auch für die Formen der künstlerischen Qualifizierung ergeben und ob

Zusatzqualifikationen überhaupt von den entsprechenden Institutionen zu leisten sind.

- b) Eine Diskussion über die Weiterentwicklung des Kunststudiums unter Berücksichtigung einer Verbesserung von "beruflichen Verwertungsperspektiven" von Kunsthochschulabsolventen hat mitzubedenken, daß die mit einer über die künstlerisch-immanente Kompetenz hinausreichenden Zusatzqualifikation ausgestatteten Absolventen ja keineswegs als Alleininteressenten in dem entsprechenden "zweiten Arbeitsmarkt" auftreten werden. Vielmehr ist zu erwarten, daß Künstler mit einer Zusatzqualifikation vielfach als Mitkonkurrenten um eine Tätigkeit angesehen werden, für die bereits eine andere Adressatengruppe primär ausgebildet worden ist und die ihrerseits vielleicht auch bereits eine weitere Qualifikation nachweisen kann. In diesem Zusammenhang wurde etwa auf das Problem verwiesen, daß die durch den Berliner Modellversuch weitergebildeten Künstler in dem für sie neuen beruflichen Arbeitsfeld der "Kulturarbeit" oftmals mit Psychologen, Sozialarbeitern und Kulturpädagogen - die ihrerseits bereits u.U. auch kreativ-künstlerische Kompetenzen anbieten können - um entsprechende Stellen und Aufgaben konkurrieren müssen. D.h. entsprechende Konzepte einer Zusatzqualifikation für Künstler haben auch immer mitzubehalten, welche Berufsgruppen innerhalb des entsprechenden Arbeitsfeldes bisher tätig sind und in welcher Weise die bereits vorhandenen "Arbeitsmarktkonkurrenten" ihrerseits durch eine Ausbildungsveränderung auf das Eindringen der neuen "Kunst-Kollegen" reagieren könnten. In diesem Zusammenhang wäre auch zu klären, ob der so weitergebildete Künstler überhaupt längerfristige Berufschancen - aufgrund sich ändernder Arbeitsmarktbedingungen - im neuen Berufsfeld hätte, wenn er eine darüber hinausgehende eigenständige künstlerische Praxis aufrecht zu erhalten gedenkt; oder ob mit der Ausübung der "zweiten" Tätigkeit eine eigenständige Kunstproduktion, die eine Ausstellungs-, Wettbewerbs- oder Auftragspraxis verwirklichen will, mehr oder weniger ausgeschlossen ist. Schließlich bliebe zu fragen, ob der einmal im Arbeitsfeld der "Kulturarbeit" tätige Künstler soweit seine

künstlerische Identität verändert hat bzw. diese als so verändert eingeschätzt wird, daß ihm eine Rückkehr in den mehr oder weniger "harten" künstlerischen Ausstellungs- und Auftragsmarkt verwehrt bleibt. Vor dem Hintergrund einer solchen Ausgangslage könnte allerdings der Verlust einer Tätigkeit im Arbeitsfeld der Kulturarbeit - bei einem nicht mehr möglichen Umstieg in das enge Arbeitsfeld der Kunstausübung - die völlige Aufgabe einer Tätigkeit bedeuten, die sich zumindest noch in Randzonen künstlerischer Arbeitsmittel oder -methoden bedient.

- c) Im Vergleich zu Überlegungen, die "pädagogische Zusatzqualifikationen" für Künstler fordern, werden Konzepte einer Kompetenzerweiterung von Kunsthochschulabsolventen in mehreren Gestaltungsmedien oder Kunstsparten bislang verhältnismäßig selten diskutiert. Sicherlich hat die gerade im letzten Jahrzehnt sich entwickelnde Spezialisierung und Differenzierung in den "freien" wie auch "angewandten" Kunstbereichen dazu beigetragen, daß eine relativ große Ausweitung des Kunstbegriffes bei einer gleichzeitig starken Abschottung der einzelnen Disziplinen, Ansätze und Arbeitsbereiche zueinander zu vermerken ist - sowohl innerhalb der Ausbildung als auch innerhalb der künstlerischen Berufs- und Arbeitspraxis. Ohne die Bedeutung dieser Entwicklung und die damit einhergehenden Probleme zu unterschätzen, wäre es im Sinne der Weiterentwicklung der einzelnen Kunstdisziplinen aber erforderlich, eine Diskussion darüber in Gang zu setzen, was der jeweils einzelne künstlerische Ansatz für den jeweils anderen an Zusatzqualifikation erbringen könnte. Seitens der Gesprächspartner wurde in diesem Zusammenhang auch darauf verwiesen, daß eine solche Thematik vergleichsweise leichter in der Kunsthochschule zu führen sein müßte als eine Debatte über pädagogische, kultur-pädagogische u.ä. Zusatzqualifikationen für Bildende Künstler, da das Vorhandensein verschiedener künstlerischer Fächer und Disziplinen ein quasi konstitutives Moment für die meisten Kunsthochschulen darstellt.
- d) Darüber hinaus darf eine Debatte über die künstlerische Aus- und Weiterbildung, die auf eine Verbesserung der beruflichen und sozialen Lage des

Bildenden Künstlers zielt, sich nicht an der Frage vorbeidrücken, was es möglicherweise für die eigene künstlerische Identität wie auch für deren Bewertung aus der Sicht von Künstlerkollegen bzw. des engeren künstlerischen Ausstellungs- und Auftragsmarktes bedeutet, wenn offiziell bekannt ist, welcher zusätzlichen "außerkünstlerischen" Tätigkeit zur wirtschaftlichen Absicherung nachgegangen werden muß. Über die Frage hinaus, in welcher Weise der Künstler selber etwa Formen von "doppelberuflicher Tätigkeit" miteinander in Einklang bringt, ist es nach Einschätzung vor allem der von uns befragten Künstler oftmals sehr heikel, die eine "Arbeitsmarktseite" von der anderen Seite jeweils vollständig über Art und Umfang der tatsächlichen Tätigkeit aufzuklären.

- e) Da die Kunsthochschulen - mit Ausnahme des Berliner Modellverhabens - bisher keine über das Erststudium hinausgehenden Formen von Aufbau- oder Weiterbildungsstudium kennen, ist schließlich zu prüfen, ob die aus dem Hochschulrahmengesetz "ableitbare" Forderung nach weiterqualifizierenden Ausbildungsangeboten für bereits "im Beruf stehende" Künstler überhaupt von den Kunsthochschulen verwirklicht werden könnten oder sollten. Nicht nur fehlendes bzw. nicht entsprechend qualifiziertes Lehrpersonal wurde seitens der Gesprächspartner vielfach als Grund für die wenig wahrscheinlich scheinende Realisierung einer solchen Zusatzaufgabe der Kunsthochschule ins Feld geführt. Neben der bisher ungeklärten Frage nach konzeptionellen Entwürfen für derartige Weiterbildungsprogramme liegt ein weiteres Problem vor allem darin, die entsprechenden Künstler ausfindig zu machen, die mit Hilfe der jeweiligen Weiterbildungsmaßnahme spezifische Zusatzkenntnisse erwerben wollen.

Sicherlich kann die hier vorgelegte Studie die seitens der Gesprächspartner benannten Aspekte der fünf Problemkreise nicht ausgiebig diskutieren. Bezogen auf die zentralen Fragestellungen dieser Studie sind die genannten Problemkreise allerdings nicht ausgespart geblieben.

Die Studie wird ergänzt um zwei Expertisen, die einerseits Fragen der "Bedingungen einer hochschulischen Umsetzbarkeit derartiger Arbeitsma-

terialien"(Wolfram Schmidt) und andererseits Probleme der "Arbeit an Ausstellungsprojekten als Bestandteil des Kunststudiums" (Hilmar Liptow) behandeln.

Die Expertise, die sich mit Fragen der hochschulischen Umsetzbarkeit auseinandersetzt, beschränkt sich vornehmlich auf den Komplex der künstlerischen Erstausbildung und den Übergang in das künstlerische Berufsleben. Die Beschneidung auf den Aspekt des Erststudiums leitet sich weniger aus dem Fehlen entsprechender Konzeptionen oder Programmwürfe für weiterbildende Maßnahmen für bereits im "Arbeitsmarkt tätige Künstler" her. Vielmehr muß die Aufarbeitung einer Frage nach der hochschulischen Umsetzbarkeit von Fort- und Weiterbildungsmaßnahmen für Kunstschaffende "außerhalb" der Kunsthochschule geradezu die tatsächlichen Bedingungen und Möglichkeiten der heutigen Kunstausbildung mit berücksichtigen, um überhaupt eine realistische Lösungsperspektive erarbeiten zu können. Das Kunsthochschulsystem zeichnet sich nun aber gerade dadurch aus, daß es innerhalb der künstlerischen Erstausbildung nicht einmal ansatzweise auf Probleme einer "beruflichen Verwertung oder Anwendung" der jeweiligen künstlerischen Qualifizierung näher eingeht (aus vermeintlich inhaltlichen Gründen oder durch eine personal- und ressourcenbedingte Ausstattung).D.h. das Entwickeln und Anbieten von Weiterbildungsmaßnahmen für die im "Arbeitsmarkt" tätigen Künstler durch eine Kunsthochschule kann so lange von dieser nicht geleistet oder als hochschulische Ausbildungsfunktion akzeptiert werden, so lange eine diesbezügliche Thematik nicht einmal ansatzweise in der Erstausbildung aufgearbeitet worden ist.

Da zum Zeitpunkt der Vergabe der nach der hochschulischen Umsetzbarkeit fragenden Expertise wie auch aufgrund der ersten Gespräche mit Künstlern und Hochschullehrern nicht endgültig abzuschätzen war, ob die Kunsthochschulen aufgrund der bisher bestehenden sächlichen und personalen Ausstattung sowie der motivationalen Lage überhaupt imstande sind, entsprechende Fort- und Weiterbildungsmaßnahmen für die eigenen Studierenden wie auch für die "im Beruf stehenden Künstler" zu entwickeln und anzubieten, sollte die zweite Expertise am Beispiel des Arbeitsbereiches "Ausstellungsvorhaben" diejenigen Bestandteile aufarbeiten, die die bisherige Kunstaus-

bildung weitgehend negiert und damit eine Bewältigung der "beruflichen Praxis des Künstlers" erschwert. Wenngleich auch die Bedingungen und Möglichkeiten der künstlerischen Tätigkeiten insgesamt untereinander große Differenzen und Abweichungen aufweisen und somit die angeforderte Expertise nur Probleme im Kontext eines künstlerischen Arbeitsbereichs Aussagen über zusätzlich zu planende Ausbildungsangebote des Kunststudiums entwickelt, so kann für den spezifischen Arbeitsbereich jedoch eine grundsätzliche Einschätzung darüber gewonnen werden, ob Zusatzangebote für diesen Bereich im Rahmen des Erststudiums oder der Fort- und Weiterbildung überhaupt sinnvoll erscheinen. Bedenkt man weiter, daß der überwiegende Teil der heutigen Absolventen der Studiengänge der Freien Bildenden Kunst künstlerische Fragestellungen bearbeitet, deren Ergebnisse vor allem im Rahmen von Ausstellungsvorhaben zu dokumentieren sind, so stellt sich der vermeintlich enge künstlerische Arbeitsbereich letztlich als derjenige heraus, auf den mehr oder weniger zentral die künstlerische Ausbildungspraxis abhebt, ohne zugleich jedoch über Bedingungen einer "beruflichen Anforderung" dieses künstlerischen Arbeitsbereichs zu informieren.

### 2.3. Zur Anlage und organisatorischen Abwicklung der Studie

Die hier vorgelegte Studie hatte eine Vielzahl von grundsätzlichen Problemen der Informationsbeschaffung zu beachten. Angesichts einer Fragestellung, die für alle Beteiligten (Projektbearbeiter wie auch befragte Künstler, Hochschullehrer, Kulturverwalter) Neuland darstellte, war es äußerst schwierig, kompetente Gesprächspartner zu ermitteln, die unter Kenntnis der tatsächlichen Ausbildungsmöglichkeiten in einer Kunsthochschule die hier anstehende Thematik angemessen beurteilen konnten. So erwies sich auch die ursprünglich angesetzte Zahl von 10 Interviews als zu niedrig kalkuliert.

Die letztendlich - mittels eines Interviewsleitfadens - 18 geführten Einzel- oder Gruppengespräche mit Hochschullehrern, Bildenden Künstlern und Kunstverwaltern bilden die eine Seite der Informationsbasis für den hier vorgelegten Abschlußbericht. Darüber hinaus sind die bislang vorliegenden

Forschungsarbeiten zu Fragen der Kunstausbildung sowie der sozialen und wirtschaftlichen Lage von Bildenden Künstlern (einschließlich deren Vorschläge einer Verbesserung beruflicher Arbeitsbezüge) unter der Perspektive analysiert worden, ob und in welcher Weise sich Argumente für oder gegen den Einsatz von zusätzlichen Arbeitsmaterialien in der künstlerischen Aus- und Weiterbildung finden lassen.

Auch sind die Beratungsergebnisse des im Juni 1981 in Kassel stattgefundenen Symposiums "Ausbildung und berufliche Einmündung von Bildenden Künstlern" - soweit sie die hier anstehende Thematik betreffen - bei der Zusammenstellung dieses Berichtes berücksichtigt worden. D.h. im Falle der Analyse von Forschungs- und Diskussionsergebnissen über die Lage von Ausbildung und Beruf von Bildenden Künstlern geht es bei der Diskussion der hier gestellten Fragen auch darum, grundsätzliche Probleme einer Kommunikation zwischen künstlerischer Ausbildungs- und Berufsforschung und deren Umsetzung für eine Weiterentwicklung des Kunststudiums kennenzulernen, um die Einsatzmöglichkeit und Vermittlungsbedingung von "Arbeitsmaterialien als zusätzliche Lehr- und Ausbildungsangebote" besser abschätzen zu können.

Ferner fand im Dezember 1981 in Kassel eine abschließende Beratung der Expertisen und der Problemstudie statt. Die dabei zusätzlich entwickelten Anregungen und Problempräzisierungen sind bei den hier veröffentlichten Textfassungen der Problemstudie wie auch der Expertisen berücksichtigt worden.

Im folgenden werden zunächst einige grundsätzliche Probleme erläutert, vor denen Schlußfolgerungen von Forschungsergebnissen über "Ausbildung und Beruf Bildender Künstler" auf Fragen einer Weiterentwicklung künstlerischer Studiengänge stehen.

Im anschließenden Kapitel werden diese Überlegungen auf die Entscheidung des Einsatzes von Lehrmaterialien in der künstlerischen Ausbildung sowie deren Auswahl-, Herstellungs-, Darstellungs- und Vermittlungsbedingungen bezogen. Abschließend wird an einem Beispiel dargestellt, in welcher Abfolge und nach welchen Kriterien ein Lehrmaterial zu entwickeln und in der Kunstausbildung einzusetzen wäre.

### 3. Typische Probleme, die sich bei Schlußfolgerungen aus Forschungsergebnissen über die Ausbildungs- und Berufslage von Bildenden Künstlern auf die Entscheidung der Entwicklung von "Arbeitsmaterialien" ergeben

Unter Berücksichtigung der im Rahmen dieser Studie durchgeführten Interviews, der Abschlußberatung mit den externen Experten sowie der Forschungsergebnisse von Studien über die Ausbildungs- und Berufslage von Bildenden Künstlern ergeben sich einige typische Probleme, die für die Entscheidung einer möglichen Entwicklung und Verwendung von "Arbeitsmaterialien" als Zusatzangebote in der Kunstausbildung zu berücksichtigen sind. Um mögliche Mißverständnisse über die im folgenden dargelegten Ausführungen zu vermeiden, sind vorab vier allgemeine Hinweise über den Zuschnitt der beschriebenen Probleme nötig:

- a) Die nachstehend bezeichneten Probleme erheben weder Anspruch auf Vollständigkeit noch auf systematische Gliederung. Sie sind eher als Argumente anzusehen, wie sie aus den Gesprächen mit den Künstlern, Hochschullehrern und Kulturverwaltern sowie aus der Analyse über Forschungsergebnisse zur Berufs- und Ausbildungslage von Bildenden Künstlern sichtbar geworden sind.
- b) Gleichzeitig verweisen die genannten Schwierigkeiten selbst auf Schwächen des gegenwärtigen Forschungs-, Diskussions-, Erprobungs-, Studienreform- und Ausbildungsstandes wie auch unvermeidlich auf die relative Offenheit von künstlerischer Ausbildung und beruflicher Tätigkeit des Bildenden Künstlers. Insofern wird hier auch nicht der Versuch unternommen, Probleme jeweils einer bestimmten Ursache zuzuordnen, sondern es erfolgt eine Beschränkung auf das Spektrum typischer Probleme, die bei Folgerungen über die Ausbildung und die berufliche Situation von Künstlern zu ziehen sind.
- c) Ferner darf dieser Problemkatalog nicht als Beantwortung oder gar als Erledigung all der Fragen angesehen werden, die bei der Entwicklung eines ganz konkreten "Arbeitsmaterials oder Programmpakets" auftreten.

werden. Insofern werden zwar grundsätzliche Einschätzungsprobleme über Bedingungen der Entwicklung und des Einsatzes von Arbeitsmaterialien als zusätzliche Lehrangebote in der Kunstausbildung erarbeitet. Zugleich sind die hier genannten Möglichkeiten und Grenzen unter Beachtung der hier aufgeführten Kernprobleme aber von Programmpaket zu Programmpaket neu zu stellen und zu prüfen.

- d) Schließlich ist es auch die Absicht dieses Problemkatalogs, auf der Basis einiger Merkpunkte einen differenzierten Umgang mit Materialien über Forschungs- und Diskussionsergebnisse der Ausbildungs- und Berufslage von Künstlern zu ermöglichen, die ihrerseits bei der Frage nach einer Kenntlichmachung von beruflichen Bezügen durch das Kunststudium mittels "Arbeitsmaterialien" (respektive Lehrmaterialien, wie sie das Fernstudium kennt) anstehen.

### 3.1. Besonderheiten der Kunstausbildung

(1) Die Besonderheit der künstlerischen Ausbildung läßt sich zunächst einmal wie folgt beschreiben: Im Verhältnis zu den sogenannten wissenschaftlichen Studienrichtungen wie auch der Kunstpädagogik, des Grafik- und Industrial-Designs unterliegen die Studierenden der Freien Bildenden Kunst der besonderen Schwierigkeit, daß ihr Hauptausbildungsziel - nämlich die Auseinandersetzung mit der Praxis des "Schaffens von Bildern, Plastiken, Fotos usw." - im Regelfall nicht zu einer beruflichen Tätigkeit führt, mit der in der späteren beruflichen Praxis eine auskömmliche Existenzsicherung zu bewerkstelligen ist. Das bedeutet, daß die im Kunststudium vermittelte **Ausbildungsauseinandersetzung mit Möglichkeiten einer künstlerischen Produktion, die auf den direkten oder kunsthandelsvermittelten Verkauf, Auftrag oder auf Kunstausstellungen ausgerichtet ist, der beruflichen Wirklichkeit des Künstlers zumindest soweit entgegensteht, als zu erheblichen Anteilen eine Existenzsicherung mittels außerkünstlerischer Tätigkeit geschehen muß.** Die auch für die Wahl des Studiums der Freien Bildenden Kunst relevante Erwartung der "Selbstverwirklichung" des Künstlers in seiner Arbeit steht damit in der beruflichen Praxis zumindest partiell der Notwendig-

keit des Erwerbs eines Lebensunterhaltes aus anderen Tätigkeiten entgegen. Während andere Studiengänge eine deutlichere Passung zwischen Ausbildungs- und Berufsschwerpunkten aufweisen - wenn auch selten in einer 1:1 Relation -, besteht im Falle des Studiums der Freien Bildenden Kunst ein Überhang an künstlerischer Qualifizierung zulasten einer Ausbildung auf die Tätigkeitsbereiche hin, die im späteren Beruf zum Künstler einen großen Teil der Einkünfte sichern müssen.

(2) Nun könnte man schließen, daß die Auseinandersetzung in der Kunstausbildung mit zusätzlichen Lehrangeboten, die genau diese "beruflichen Defizite" vermindern helfen wollen, zu einer Erhöhung der in der beruflichen Praxis des Künstlers benötigten Zusatzqualifikationen führen müßte. Bei der genaueren Betrachtung des Problems erweist sich aber die Verwirklichung eines Ausbildungszustandes, in dem solche Zusatzangebote als vermehrte Informations- und Erfahrungskennntnisse von Bezügen zur späteren beruflichen Praxis des Künstlers herstellbar und in ihrer Wirkung abschätzbar sind, als außerordentlich schwer zu bestimmen und zu realisieren. Die Schwierigkeiten liegen dabei - allgemein gesprochen - sowohl in der "immanenten Bedingtheit", unter der eine künstlerische Ausbildung bzw. ein Prozeß der künstlerischen Auseinandersetzung überhaupt funktionieren kann, als auch in der hochschulexternen Setzung dessen, was jeweils als verbindlicher Gegenstand einer künstlerischen Ausbildung angesehen wird.

(Im übrigen ist hier natürlich auch auf die Bedingungen des künstlerischen Auftrags-, Ausstellungs- und Arbeitsmarktes hinzuweisen, unter denen "Kunstmarkt" funktioniert und die jeweils auch nur spezifische Formen von künstlerischen Lösungen zulassen. Dazu an anderer Stelle mehr.)

(3) Untersuchen wir unter diesem Gesichtspunkt einmal einige Aspekte der "inneren Bedingung" der Kunstausbildung, so werden wiederum Besonderheiten sichtbar, die sich wie folgt beschreiben lassen:

a) Über die explizit oder implizit vorfindbaren Arbeitsweisen, Fragestellungen, Materialien und Kommunikationsformen der künstlerischen Quali-

fizierung hinaus und unabhängig von diesen besteht immer das Grundproblem einer Kenntnis der Vorannahmen dessen, was als Kunst und damit als legitime künstlerische Fragestellung überhaupt in der Auseinandersetzung akzeptiert wird; sowohl vom lehrenden Künstler als auch vom Studenten. Das Moment der künstlerischen Vorannahmen, die direkt oder indirekt in die Art und Weise der künstlerischen Qualifizierung miteingehen, läßt sich etwa durch Belege unterschiedlicher Vorstellungen über "Aktzeichnen" oder "Malerei" verdeutlichen:

So kann etwa das Aktzeichnen begriffen werden

- als möglichst naturalistische Wiedergabe eines Menschen unter den jeweils gegebenen perspektivischen und Beleuchtungs-Bedingungen;
- als Darstellung des menschlichen Körpers unter besonderer Beachtung der Verteilung von plastischen Volumina oder von Licht und Schatten oder von horizontalen und vertikalen Gliederungselementen;
- als Typisierung von mimisch-gestischen Charakteristika des als Aktmodell fungierenden Menschen;
- als Problem der Umsetzung eines dreidimensionalen Vorlagegegenstandes auf eine zweidimensionale Fläche hin;
- usw. usw.

Ebenso in kategorial unterschiedlicher Weise kann Malerei aufgefaßt werden, nämlich hinsichtlich

- des verwendeten Materials bzw. der "Technik":  
Öl-, Tempera-, Acrylmalerei, Gouache ... ;
- des Wirklichkeitsbezugs:  
realistisch, abstrakt, konkret, surrealistisch ... ;

- verschiedener Kunstvorstellungen;  
kunstimmanente, instrumentelle, stilgeschichtliche Bezüge ...;
- usw. usw.

b) Angesichts der benannten Unterschiede liegt es auf der Hand, daß die jeweils spezifische künstlerische Vorannahme unmittelbare Auswirkungen auf den Ausbildungsverlauf wie auch auf die dabei zu erwerbenden künstlerischen Kompetenzen hat. So sind eine Vielzahl von unterschiedlichen Formen der künstlerischen Arbeitsauseinandersetzung innerhalb der Kunstausbildung nachweisbar, von denen hier stellvertretend drei Grundformen genannt werden sollen:

- eine ausschließlich künstlerische Arbeitsauseinandersetzung mit einem Lehrenden über die ganze Studiendauer hinweg;
- eine organisierte und institutionalisierte Möglichkeit der künstlerischen Ausbildung und deren Reflexion mit mehreren Dozenten und/oder Medien;
- oder eine relativ eigenständige künstlerische Arbeitsauseinandersetzung des Studenten, wobei seitens der Kunsthochschule mehr oder weniger nur die materiellen Grundlagen wie Atelierraum, Werkstatt, Arbeitsmittel, Modell usw. zur Verfügung gestellt werden und wo ein Rückgriff auf den Lehrer nur bei Wunsch des Studenten möglich ist.

Im Zusammenhang mit den hier aufgeführten Formen der künstlerischen Arbeitsauseinandersetzung ist hinsichtlich Typus und Reichweite auf vier weitere Besonderheiten hinzuweisen:

- Die vorgestellten Grundformen existieren selten in Reinkultur; vielmehr sind in den letzten Jahren "gemischte" Formen - auf die Breite aller Kunsthochschulen gesehen - anzutreffen.
- Wie aus den Ausführungen über die künstlerischen Vorannahmen ableitbar, weisen formal gleich scheinende Ausbildungsformen in bezug auf

die tatsächlich vermittelten künstlerischen Kompetenzen große Unterschiede auf. So kann etwa eine Ausbildungsform, die sich vornehmlich auf eine Zusammenarbeit mit nur einem Dozenten bezieht, in einem Fall beispielsweise ein Aktzeichnen vermitteln, das die Darstellung des menschlichen Körpers unter besonderer Beachtung der Verteilung von plastischen Volumina betont, im anderen Fall dagegen auf eine möglichst naturalistische Wiedergabe des abzubildenden Menschen abhebt. Wie umgekehrt die vornehmlich durch den Studenten selbst initiierte Arbeitsauseinandersetzung ebenfalls zu der einen oder anderen Lösungsmöglichkeit des Aktzeichnens führen kann. D.h. eine bestimmte Grundform von künstlerischer Arbeitsweise führt keineswegs automatisch zu gleichen künstlerischen Kompetenzen; vielmehr sind höchst unterschiedliche anzunehmen, die vielleicht nur die Gemeinsamkeit haben, eine möglichst den individuellen Voraussetzungen und Interessen angemessene künstlerische Ausdrucks- und Lösungsform zu entwickeln.

- Allen Ausbildungsformen ist damit allerdings auch gemeinsam, daß sie immer nur ein bestimmtes Spektrum von künstlerischer Kompetenz, Arbeitsweise, Thematik usw. vermitteln bzw. ausbilden können.
- Hinsichtlich der künstlerischen Qualifizierung werden damit handwerklich-technische, formal-ästhetische und thematisch-inhaltliche Kompetenzen erworben, die vornehmlich innerhalb einer Kunstsparte (wie Malerei, Grafik, Bildhauerei, Fotografie, Performance etc.), eines Materials (wie Holz, Stein, Metall, Papier, Ton etc.), eines Arbeitsansatzes (wie analytische, realistische, konkrete, konzeptuelle, spurensichernde oder eine andere Betrachtungsweise) oder einer spezifischen Kombination der genannten Einflußgrößen erarbeitet werden. Eine darüber hinausgehende Erprobung in anderen Anwendungs- oder Arbeitsbereichen der Bildenden Kunst findet in der Regel innerhalb des Kunststudiums nicht statt.

Zusammengefaßt und überspitzt formuliert bedeutet das, daß von 100 % aller denkbaren Erscheinungsweisen und Arbeitsformen eines künstle-

rischen Mediums oder Arbeitsansatzes immer nur ein kleines Spektrum der tatsächlich bestehenden Möglichkeiten in der Kunstausbildung vermittelt bzw. individuell erprobt werden kann. Aber unabhängig von den ein Kunststudium bestimmenden Einflußgrößen wie "individuelle Interessenslage des Studenten", "künstlerische Vorstellung des Lehrenden", "maximale Studiendauer", "Breite und Struktur des Lehrangebots" usw. könnten auch bei relativ umfassender Nutzung aller in der Hochschule bestehenden Lehr- und Arbeitsangebote nicht einmal annähernd die Erscheinungsweisen und Arbeitsformen kenntlich gemacht - geschweige denn selber erprobt - werden, die als besonders wesentlich angesehen werden.

- c) Stärker als im Falle der wissenschaftlichen Fächer sind sich die Vertreter des Faches "Kunst" (Praktiker wie Theoretiker) über ihren Gegenstand uneinig; weder was den Begriffsumfang noch was seinen Inhalt anbelangt. Was damit an künstlerischen Kompetenzen, die der Student zu erwerben hat, für den einen Dozenten unbedingte Notwendigkeit eines Kunststudiums darstellt, muß für den anderen Dozenten durchaus nicht diesen vorausgesetzten Grad an Selbstverständlichkeit besitzen. In Folge eines solchen Ausbildungsverständnisses, das sich ja immer rückbindet auf eine bestimmte künstlerische Annahme, Definition oder Funktion, ist in der Kunsthochschule auch nur eine beschränkte Kommunikationsbereitschaft vorfindbar, was als fest umrissene und klar definierte Ziele, Absichten und Gegenstände einer Kunstausbildung zu "regeln" oder festzulegen ist. (Die relativ stark abweichenden Vorstellungen sind daraus erklärbar, daß in dem Sinne immer eine "Künstlerpersönlichkeit" aufgrund einer ganz individuellen künstlerischen Note, die sich eben von anderen künstlerischen Noten unterscheidet, an die Kunsthochschule berufen worden ist und daß im Regelfall der nun lehrende Künstler auch nur das vermitteln kann oder will, was er aufgrund seiner eigenen Biographie künstlerisch erworben hat bzw. für künstlerisch sinnvoll hält.)

d) Wenn man nun weiter bedenkt, daß das Ziel der Kunstausbildung eben darin besteht, daß der Student möglichst eine individuelle künstlerische "Handschrift" entwickeln soll, dann ist es durchaus verständlich, daß beispielsweise die seitens hochschulexterner Aktivitäten initiierte Diskussionsrunde von den meisten Kunsthochschulangehörigen mit großer Skepsis angesehen wird. Wenngleich auch in der Absicht initiiert, einen "berufsqualifizierenden Abschluß" wie auch eine "verwertbare Zertifizierung" für Absolventen künstlerischer Studiengänge zu erreichen, liegt m.E. das Hauptproblem darin, daß schon aufgrund der unvergleichbar und unüberbrückbar scheinenden künstlerischen Vorannahmen - in ein- und derselben Kunsthochschule - die im entsprechenden Diplomentwurf genannten verbindlichen Ausbildungsinhalte

- von verschiedenen Methoden gegenstandsabbildender Darstellung;

- von wichtigen Formen nichtgegenständlicher Darstellung, wie abstrakte, konkrete, aktionale Kunst;

- von werkstattbezogenen Methoden und Techniken;

und

- von Einführungen in Kunstgeschichte, Kunstphilosophie, Kunstwissenschaft und Kunstsoziologie

nicht gleichzeitig und innerhalb ein und desselben Studiums zu vermitteln sein werden, will man das zentrale Ziel der Kunstausbildung nicht aufgeben, einen Künstler mit einer möglichst individuellen und eigenwilligen Note auszubilden; ganz abgesehen davon, daß einige Kunsthochschulen aufgrund des bestehenden Personalbestandes wie auch ihrer eigenen Vorannahme, was Kunst ist, die Breite der entsprechenden Qualifikationen des Diplomentwurfs gar nicht anbieten könnten. Bedenkt man schließlich, daß die Entwicklung und das Herausarbeiten einer besonderen künstlerischen Note innerhalb eines Mediums oder Arbeitsansatzes relativ arbeitsintensiv ist, dann wäre es auch schon aus zeitlichen Gründen sehr fraglich, ob überhaupt ein zweiter oder gar dritter Arbeitsansatz im Ver-

lauf eines Kunststudiums soweit entwickelt werden kann, daß mit ihm ein erfolversprechender Einstieg in eine freiberufliche Tätigkeit als Künstler begonnen werden kann.

- e) Da zudem eine künstlerische Entwicklung - und damit auch eine künstlerische Ausbildungsentwicklung - immer nur im Kontext von Kunst entsteht bzw. sich auf vorangegangene Kunst-Entwicklungen bezieht, wäre eine Form von mehr oder weniger festgeschriebenen Ausbildungsinhalten insofern schon problematisch, als dann künstlerische Qualifikationen in der Kunsthochschule angeboten würden, die evtl. im künstlerischen Arbeits- und Ausstellungsmarkt weniger antreffbar wären. Angesichts von lehrenden "Künstlern" wäre aber vermutlich ein so fixiertes Konzept von mehr oder weniger festgeschriebenen künstlerischen Ausbildungsinhalten sowieso nicht durchzuhalten, da neuberufene Künstler die Vermittlung einer bis dahin in der Kunsthochschule nicht antreffbaren Ausbildungsposition wahrscheinlich machen.

(4) Im Zusammenhang mit der künstlerischen Qualifizierung ist darüber hinaus eine weitere Besonderheit zu vermerken. Da die Kunstausbildung vornehmlich die Praxis des Kunstmachens unter der Entwicklung einer möglichst eigenständigen Handschrift betont, werden weitgehend alle visuellen und theoretischen Informationen wie auch die selbstgemachten Praxis-Erfahrungen möglichst immer unter der Zielsetzung der angestrebten künstlerischen Realisierung aufbereitet und verarbeitet. Dieser vermutlich auch ganz allgemein geltende Informationsverarbeitungsprozeß ist aber innerhalb der Kunstausbildung oftmals von dem Umstand begleitet, daß theoretische Lehrangebote, wie etwa Kunstgeschichte, Kunsttheorie usw. deswegen kaum oder nicht wahrgenommen werden, weil der spezifische Zuschnitt der theoretischen Information nur schwer auf die eigene künstlerische Fragestellung zu beziehen ist. In Gesprächen mit Kunsthochschulabsolventen wie auch mit Hochschullehrern (Theoretikern wie Praktikern) zeigte sich, daß die theoretischen Lehrangebote durch die Form des inhaltlichen Zuschnitts zwar oftmals der Fragestellung und dem Standard einer kunstwissenschaftlichen Arbeitsweise

entsprechen, zugleich aber ein Eingehen auf Fragen des künstlerischen Schaffens innerhalb der eigenen Institution vermissen lassen, manchmal auch gar nicht wollen. Sicherlich ergeben sich aus dem jeweiligen Ansatz von "künstlerischer Praxis" und "Kunstwissenschaft" immer dann spezifische Kommunikationsprobleme über eine angemessene Fragestellung und Betrachtungsweise von Kunst, Kunstausbildung usw., wenn beide Arbeitsbereiche in Form eines gemeinsamen Handelns sich ein und demselben Problem nähern wollen.

Gerade aus den Gesprächen mit Künstlern, Hochschullehrern und Kulturverwaltern wurde aber deutlich, daß bei einem Bestehenbleiben von "arbeitsimmanenten" Mißverständnissen, die beide Arbeitsbereiche durch ihre Betrachtungsweise fortwährend zueinander "produzieren", die Hoffnung, daß sich die Bildenden Künstler in der Ausbildung die Auseinandersetzung mit weiteren theoretischen Angeboten "antun", eher schwindet. In diesem Zusammenhang ist zu bedenken, daß es bereits in einer wissenschaftlichen Ausbildung schon höchst problematisch ist, wenn eher additiv aneinander gereichte Einzelangebote vom Studierenden ausschließlich selber aufeinander zu beziehen und zu verknüpfen sind. Eine derartige Verarbeitungspraxis innerhalb einer Ausbildung, die ja zunächst einmal auf ein visuelles Denken und Handeln ausgerichtet ist, führt sicherlich dann zur totalen Negation der "theoretischen" Informationen, die in bezug auf Thema und Darstellungsweise nur schwerlich Bezüge zur jeweils anstehenden eigenen künstlerischen Praxis erkennen lassen. Es darf daher auch nicht weiter verwundern, daß nur "theoretisch aufbereitete" Probleme aus dem Berufsleben des **Künstlers zwar als existent**, aber vielfach doch keineswegs als "momentan **relevant**" für die künstlerische Ausbildung selber angesehen werden. Die **Entwicklung einer eigenen künstlerischen Praxis** (bzw. einer eigenen **künstlerischen Handschrift**) ist innerhalb der Ausbildung nicht immer soweit abgeschlossen, daß sich bereits direkte Möglichkeiten einer beruflichen Ausübung und "Verwertung" abzeichnen, so daß ein frühzeitiges Inbetrachten von anstehenden Problemen der beruflichen Praxis des Künstlers - aus der Sicht der Studenten und Dozenten - geradezu den Versuch der

Ausformulierung einer individuellen und tragfähigen künstlerischen Aussage torpedieren würde.

Es ist müßig, darüber streiten zu wollen, ob die in der Kunsthochschule vorfindbaren Arbeitsweisen und Bedingungen der "Praxis des Kunstschaffens" oder die weiteren Anregungen der "theoretischen" Ausbildungsangebote oder deren Verhältnis zueinander dafür verantwortlich zu machen sind, daß zumindest z.Z. in der Kunsthochschule kaum Erprobungen anzutreffen sind, die über den mehr oder weniger engen Arbeitsrahmen der individuellen künstlerischen Entwicklung hinausgehen. Gleichwohl ist festzuhalten, daß Fragen nach der Erweiterung künstlerischer Arbeitsfelder, nach der Verbesserung des Kontakts zwischen Künstlern und Publikum, nach Formen der Berichterstattung über aktuelle künstlerische Erscheinungsweisen u.a.m. in der Kunstausbildung weitgehend ausgespart bleiben.

Soweit allerdings Lehrangebote dieser Art seitens der Kunsthochschulen vermittelt werden sollten, wären sie nach Ansicht der befragten Künstler, Hochschullehrer und Kulturverwalter jedoch so zu gestalten, daß mit ihnen ein Rückbezug für ein praktisches Handeln im Rahmen einer wie auch immer gearteten künstlerischen Tätigkeit möglich wird. Gleichgültig, ob es um die Realisierung einer Plastik, um die Rekonstruktion einer Performance, um die Herstellung einer Lithografie oder um die Beschreibung einer Ausstellungssituation geht, jede Form einer nur textlichen, sprachlichen oder durch Abbildungen ergänzten Darstellung kann bei weitem nicht den Grad an Veranschaulichung erreichen, den eine eigene Erprobung oder eine vor Ort gewonnene Einsichtnahme vermitteln kann. Insofern - und darin waren sich alle Befragten einig - müssen alle theoretischen Ausbildungsangebote, die einen Gegenstand aus der beruflichen Arbeitspraxis des Künstlers thematisieren, in jedem Fall durch eigene praktische Erfahrungen ergänzt werden, soll die Chance einer Rückbindung für das eigene künstlerische Handeln gegeben sein. Gerade dann, wenn frühzeitig - also bereits während der Ausbildung - über Bedingungen einer "beruflichen" Praxis des Künstlers in Arbeitsbereichen wie Ausstellung, Auftragskunst, Kulturarbeit usw.

informiert werden soll, können entsprechende Kenntnisse sicherlich nicht im Sinne der Aneignung kognitiven Wissens "gelernt" werden. Vielmehr sind eigene Erprobungen in geeigneten Ernstsituationen unabdingbare Voraussetzung für einen Arbeitskontext, in dem die erforderlichen Erfahrungen erlebt und angemessen aufgearbeitet werden können.

### 3.2. Besonderheiten der "Berufslage" der Bildenden Künstler

(1) In bezug auf die soziale und wirtschaftliche Lage von Bildenden Künstlern ist festzuhalten, daß - auf die Gesamtgruppe betrachtet - nur ein relativ geringer Anteil von Bildenden Künstlern (etwa 3 - 5%) ausschließlich vom Herstellen "selbstbestimmter" oder "auftragsbezogener Kunstproduktion" auskömmlich leben kann. Im Regelfall hat der Bildende Künstler aber seine "Existenzsicherung" hauptsächlich oder zumindest zu erheblichen Teilen mittels einer Tätigkeit zu gewährleisten, die in dem Sinne eigentlich außerhalb der "engen" künstlerischen Fragestellung oder Bestätigung liegt.

(2) In bezug auf die tatsächlich wahrgenommene künstlerische oder außerkünstlerische Berufsausübung oder deren Verhältnis zueinander, ist - wiederum auf die Gesamtgruppe der Bildenden Künstler bezogen - eine Situation konstatierbar, die jeweils ganz spezifische "berufliche" Bedingungs- und Anforderungslagen erforderlich macht, die zugleich untereinander nur schwerlich verallgemeinerungsfähig und zudem von einem stetigen Wechsel bestimmt sind.

(3) In bezug auf eben diese "beruflichen" Anforderungen und Bedingungen an künstlerische und außerkünstlerische Tätigkeiten, die Bildende Künstler zur Existenzsicherung gleichzeitig oder nacheinander oder abwechselnd "erfüllen" müssen, werden eine Vielzahl von sich permanent ändernden Einflußfaktoren deutlich, von denen hier auf vier ein wenig näher eingegangen werden soll:

- a) So ist zunächst der Wechsel von "künstlerischen Moden" zu nennen, der innerhalb der verschiedenen Ausstellungs- und Auftragsmärkte immer

nur bestimmte künstlerische Lösungs- und Erscheinungsformen besonders begünstigt im Sinne von "ausstellbar", "handelbar", "verkaufbar" usw. Unter diesem Gesichtspunkt betrachtet, ist das vor allem von der publizistischen und kunstwissenschaftlichen Öffentlichkeit diskutierte nationale und internationale Ausstellungsgeschehen der letzten 15 Jahre ein Beleg für den relativ schnellen Wechsel von künstlerischen Erscheinungsweisen wie Pop-Art, Minimal-Art, Land-Art, Konzeptkunst, Performance, Pattern-Art, Individuelle Mythologie, Spurensicherung, Neue Subjektivität usw., die ihrerseits jeweils nur für eine bestimmte Zeitdauer als neu, aktuell, wichtig oder einflußreich angesehen werden können; unabhängig davon, ob sie zueinander eine relative Abfolge oder Beeinflussung darstellen.

b) Weiterhin sind es die mehr oder weniger gleichzeitig nebeneinander bestehenden "regionalen Arbeits-, Ausstellungs- und Auftragsmärkte", die einerseits zueinander fast abgeschlossene Insellagen bilden und die andererseits auf die jeweiligen künstlerischen "Modetrends" höchst unterschiedlich antworten. In diesem Zusammenhang ist etwa darauf hinzuweisen, daß beispielsweise der Köln-Düsseldorfer Raum eine vergleichsweise andere Ausstellungs- und Auftragsstruktur hat als die Regionen Berlin, Stuttgart, München, Bremen oder Hamburg. So beziehen sich einerseits die Ausstellungsvorhaben thematisch im Köln-Düsseldorfer Raum in einem viel größeren Maße auf jeweils aktuelle internationale künstlerische Erscheinungsformen, wenn man die in den Ausstellungsvorhaben gezeigten künstlerischen Trends der zuvor genannten anderen "regionalen" künstlerischen Arbeitsmärkte dagegen stellt. Darüber hinaus bietet die Köln-Düsseldorfer Region insgesamt aber auch eine quantitativ breitere wie auch qualitativ anders strukturierte Palette von Ausstellungsmöglichkeiten an, wenn man sich wiederum vergleichsweise dagegen die Bremer, Hamburger, Stuttgarter, Berliner und Münchner Regionen vor Augen hält. Andererseits ist aber die "Kunstregion" Köln-Düsseldorf in bezug auf Arbeitsmöglichkeiten von "baubezogener" Auftragskunst vergleichsweise geringer besetzt und von der Auftraggeberseite her anders struk-

turiert als beispielsweise Regionen im süddeutschen Bereich. Hierbei ist nun wiederum zu beachten, daß über die jeweils bestehende Relation von Auftrags- zu Ausstellungsmöglichkeiten hinaus auch immer spezifische Ansätze von bau-, raum- oder platzbezogener Auftragskunst sichtbar werden, die sich innerhalb der einzelnen Regionalbereiche wie auch zueinander durch konzeptionelle Besonderheiten auszeichnen. So versucht etwa das Bremer Konzept "Kunst im öffentlichen Raum" schon intentional den späteren Benutzer mitzubersichtigen, während dagegen andere Konzepte die zu realisierende Auftragskunst eher in der Funktion eines "schmückenden" Beiwerks oder eines "autonomen" Kunstwerks sehen, das den Bau, Platz, Innenhof ergänzen oder diesem gegenübergestellt werden soll.

- c) Einen weiteren Einflußfaktor stellen die kunst- und kulturpolitischen Maßnahmen dar, die je nach Setzung fördernd oder ver hindernd immer nur bestimmte Künstler und/oder Aktivitäten stützen oder torpedieren können. Bezogen auf die Gesamtheit aller in der Bundesrepublik Deutschland nachweisbaren Förderungsmaßnahmen und kulturpolitischen Aktivitäten der öffentlichen wie auch privaten Hand sind es aber jeweils nur einzelne Aktivitäten, die innerhalb bestimmter Bereiche oder Regionen zur Anwendung kommen. In einem Fall ist es die Zurverfügungstellung von Materialien oder Arbeitsräumen. Im anderen Fall ist es eher eine "umschulende" Maßnahme, die den Künstler zusätzlich qualifizieren soll. Im dritten Fall ist es schließlich ein Arbeitsstipendium, das die Realisierung eines geplanten Vorhabens möglich macht. Der im Jahre 1980 gegründete "Kunstfonds" bildet in diesem Zusammenhang eine Ausnahme. Neben der "Künstlerförderung" bzw. der "Förderung künstlerischer Initiativen" gehört es zu den satzungsmäßig festgelegten Förderungsaufgaben, Initiativen überregionaler Bedeutung finanziell zu unterstützen, die durch die "Verbreitung und Dokumentation zeitgenössischer Kunst" dem Bemühen dienen, weiteren Bevölkerungsschichten die Kenntnis über Erscheinungsformen und Arbeitsweisen von zeitgenössischer Kunst zu vermitteln. 13)

d) Schließlich bestimmt sich die Berufslage von Bildenden Künstlern auch dadurch, welche über das enge künstlerische Arbeitsfeld hinausgehenden zusätzlichen Arbeitsmöglichkeiten potentiell bestehen und welche qualifikatorischen Vorbedingungen dafür erfüllt sein müssen. Von wenigen regionalen Abweichungen einmal abgesehen, ist zunehmend die Tendenz spürbar, daß in fast allen Arbeitsbereichen, in denen früher Bildende Künstler ohne einen nachweisbaren Berufsabschluß zumindest nebenberuflich tätig sein konnten, heute eine Beschäftigungsmöglichkeit nur dann noch möglich ist, wenn entsprechende Zusatzqualifikationen auch in zertifizierter Form vorliegen. Dieses gilt sowohl für die Bereiche des primären, sekundären und quartären Bildungsbereiches als auch für die Design- und Architektur-Bereiche. Aber unabhängig von der feststellbaren Tendenz einer Erhöhung des "Zertifizierungsnachweises" sowie einer sich insgesamt verschärfenden Arbeitsmarktlage, bei der fast immer mehrere Interessenten um die gleiche Stelle oder Aufgabe konkurrieren, sind es vielfach auch tatsächlich veränderte Qualifikationsanforderungen des Arbeitsmarktes, die im Normalfall durch ein ausschließlich "freikünstlerisches" Studium nicht mehr erworben werden können.

#### 4. Überlegungen für die Entscheidung der Auswahl-, Herstellungs-, Darstellungs- und Vermittlungsbedingungen von "Arbeitsmaterialien"

##### 4.1 Atmosphärisches

(1) Eine Entscheidung herbeizuführen, mögliche Programmpakete und Materialien zu ermitteln, darzustellen und im Hinblick auf Auswahl-, Herstellungs-, Darstellungs- und Vermittlungsbedingungen zu prüfen, die als zusätzliche Arbeitsmaterialien (respektive "Lehrmaterialien", wie sie das Fernstudium kennt) geeignet sind, den Kunsthochschulstudierenden über die künstlerisch-immanente Ausbildung hinaus für einen verbesserten "Berufseintritt" und eine "Erhöhung der beruflichen Mobilität" zu qualifizieren, fällt sehr schwer. Die Thematik bereitet insofern großes Unbehagen, weil sich aufgrund der dabei zu berücksichtigenden Einzelfragen kaum Antworten finden lassen, die - wie aus den zuvor dargestellten Ausführungen ersichtlich - nicht zugleich auch immer nach einer Vorstellung von Kunst, Kunstausbildung oder beruflicher Praxis des Künstlers fragen, die ihrerseits von den Betroffenen jeweils explizit oder implizit als "besondere" oder "individuelle" unterstellt wird.

Soweit bei den im Rahmen dieser Studie angesprochenen Künstlern, Hochschullehrern und Kulturverwaltern die Frage nach der Möglichkeit des "Einsatzes von Arbeitsmaterialien für die künstlerische Aus- und Weiterbildung" gestellt wurde, rief diese bei den Ansprechpartnern oft spontane Ablehnung, fast immer aber Ratlosigkeit hervor.

Obleich ein solcher Gesprächseinstieg keinesfalls ermunternd auf eine Diskussion wirken muß, die eine bis dahin weitgehend unbehandelte Fragestellung ein wenig genauer zu klären versucht, fühlte sich der Berichterstatter im Verlauf der Studie immer stärker von einer Fragestellung "vereinnahmt" und getroffen, die zu Beginn der Arbeit als nicht so heikel, komplex und schwierig zu beantworten schien.

Über den Erkenntnisgewinn hinaus, der für einen "Bearbeiter" vor allem dann immer relativ groß erscheint, wenn er sich mit einer mehr oder weniger "neuen" Fragestellung auseinandersetzen hat, sind es vornehmlich drei Gründe, die aus der Sicht des Berichterstatters Antworten auf den hier gestellten Fragenkomplex erforderlich machen:

- a) Die bisher vorliegenden Erkenntnisse über die berufliche und soziale Lage von Bildenden Künstlern fordern geradezu heraus, jede sich bietende Möglichkeit einer Verbesserung der künstlerischen Aus- und Weiterbildung daraufhin zu prüfen, ob eine tatsächliche Begünstigung des künstlerischen "Berufseinstiegs", eine "Erhöhung der beruflichen Mobilität" wie auch eine Verbesserung der sozialen und wirtschaftlichen Situation des Bildenden Künstlers durch die "neue Maßnahme" voraussichtlich zu erreichen ist.
- b) Auch kommt eine Studie, die Bedingungen der Auswahl, Herstellung, Darstellung und Vermittlung von Arbeitsmaterialien diskutieren will, die als Informationen der beruflichen Arbeitspraxis des Künstlers für die künstlerische Aus- und Weiterbildung geeignet erscheinen, nicht daran vorbei, die Besonderheiten einer künstlerischen Arbeits-, Lern- und Handlungspraxis mit zu berücksichtigen. Insofern - so wurde im Verlauf der Untersuchung immer deutlicher - werden an den in dieser Studie konkret anstehenden Fragestellungen möglicherweise auch einige grundsätzliche Einschätzungen über Erarbeitungs- und Vermittlungsbedingungen sichtbar, die prinzipiell "theoretische" oder "praktische" Lehrangebote einer künstlerischen Ausbildungssituation zu beachten hätten.
- c) Als Mitglied einer Forschungsinstitution, die sich vor allem mit Fragen des Verhältnisses von Hochschule und Beruf auseinandersetzt, und als Mitglied einer Hochschule, die auch die Tradition der Kunstausbildung noch in ihren Gemäuern "pflegt", bin ich darüber hinaus des öfteren Fragen von Kollegen aus dem Kunstbereich ausgesetzt, wie und unter welchen Bedingungen einerseits den Wissenschaftlern im eigenen Haus die Besonderheit der Kunstausbildung ohne "feste Regelung" verständlich zu

machen und andererseits den Kollegen anderer Kunsthochschulen zu verdeutlichen ist, daß in Kassel trotz nicht zu leugnender Schwierigkeiten nach wie vor, und allen Unkenrufen zum Trotz, eine eigenständige Kunstausbildung aufrechterhalten wird .

(2) Die damit in Kassel vorhandene Nähe und die dennoch ausgelagerte Distanz zu Fragen der künstlerischen Ausbildung schien eine gute Voraussetzung für die anstehenden Problemlösungen zu sein, konnte sie doch eine Diskussion anregen, Fragen und Antworten entwickeln, wie auch immer auf Hilfestellungen und Ratschläge von vor Ort praktizierenden Hochschullehrern und Künstlern zurückgreifen, ohne dabei zugleich in einen Beschluß- oder Umsetzungszwang zu geraten. Trotz dieser relativ günstigen Ausgangsbedingungen - was Vorkenntnisse über Kunstausbildung, berufliche Probleme von Künstlern, sprachliche Reizschwellen, Rückfragen usw. anbelangt - traten in den Gesprächen immer wieder atmosphärische Störungen auf, die auf eine grundsätzliche Kritik an der gesamten Fragestellung verwiesen. Stellvertretend müssen hier drei Aspekte genannt werden, die als besonders problematisch seitens der befragten Künstler, Hochschullehrer und Kulturverwalter angesehen wurden:

- a) Bereits bei der Erläuterung des Vorhabens wurden an der begrifflichen Bezeichnung von Lehr- und Arbeitsmaterialien, wie sie das Fernstudium kennt (hier verkürzt als "Fernlehrrmaterialien charakterisiert), Abwehrreaktionen deutlich. Eine solche sprachliche Umschreibung für Materialien, die als zusätzliche Lehr-Angebote für die künstlerische Aus- und Weiterbildung bereitgestellt werden könnten, sollte nach Ansicht der Befragten tunlichst den Begriff der "Fernlehrrmaterialien" oder einen Verweis auf Lehrrmaterialien, wie sie aus dem Fernstudium her bekannt sind, vermeiden. Andernfalls würde bereits durch eine solche Bezeichnung eine assoziative Reizschwelle aufgebaut, die von vorneherein eine Auseinandersetzung mit der angebotenen Information verunmögliche, zumindest aber stark erschwere. Die in diesem Zusammenhang genannte Kritik machte darüber hinaus deutlich, daß der Begriff "Fernlehrrmaterialien" in bezug auf

Arbeitsmaterialien, die über berufliche Bedingungen einer künstlerischen Arbeitspraxis Kenntnisse vermitteln wollen, immer als eine Form von Informationsaneignung verstanden werde, die neben einem mehr oder weniger kurzzeitigen Präsenzstudium vornehmlich eine zusätzliche Qualifizierung in Eigeninitiative anhand eines mehr oder weniger fest umrissenen Anleitungsplans postuliere; also eine Form von künstlerischem Lernen und Arbeiten, die die geradezu substantiell notwendige persönliche Begegnung und Arbeitsauseinandersetzung mit gleich- und andersgesinnten Künstlern, Kulturverwaltern, Ausstellungsmachern usw. negiere sowie einen mehr oder weniger festen Normen- und Aufgabenkanon in der künstlerischen Arbeitspraxis als gegeben ansehe, der nun aber tatsächlich genau das Gegenteil von dem sei, was eine heutige künstlerische Aus- und Weiterbildung letztlich zu vermitteln habe.

**Erstes Ergebnis: Die Bezeichnung "Fernlehrmaterialien" ist für jegliche Form von Arbeitsmaterialien, die in der künstlerischen Aus- und Weiterbildung zusätzlich über Probleme der "beruflichen" Praxis des Künstlers informieren wollen, untauglich und sollte daher vermieden werden.**

- b) Eine Bezeichnung "Fernlehrmaterialien" - so die Einschätzung der Befragten - produziere darüber hinaus zwangsläufig die Befürchtung, daß durchaus interessante und nützliche Zusatzinformationen für die künstlerische Ausbildung in einer Form aufbereitet und vorgestellt würden, wie sie hinlänglich aus Fernlehrbriefen und anderen Begleitmaterialien des Fernstudiums bekannt seien. Die damit angesprochene Problematik machte bereits hier deutlich, daß für potentielle Arbeitsmaterialien - der Begriff "Fernlehrmaterialien" soll von jetzt an unterbleiben - eine sowohl grafische wie auch textliche Form gefunden werden müßte, die von ihrer Aufmachung her so interessant ist, daß sie den möglicherweise nicht besonders reizvollen Informationsgegenstand "berufliche Probleme des Künstlers" durch die "grafische Verpackung" fast nebenbei mit vermittelt oder gar durch Form und Inhalt (über eine bloße Kenntnisvermitt-

lung hinaus) zu einer eigenen Erprobung in der beruflichen Ernstsituation "verführt". Gerade angesichts einer künstlerischen Ausbildungssituation, die sich nach Einschätzung der befragten Künstler und Hochschullehrer vielfach durch eher "langweilige" Theorieangebote wie auch durch eher kommunikationshemmende Vermittlungsformen auszeichnet, könne man keineswegs die Bereitschaft für eine weitere "lesende" oder "still zuhörende" Erarbeitung von Problemen erwarten, denen man später zwar ausgesetzt sei, die man aber möglichst innerhalb der Ausbildung noch fernhalten möchte, um die sowieso schwierige Bewältigung der künstlerischen Arbeit nicht noch mehr zu "stören" bzw. um die Annäherung an eine individuelle künstlerische Handschrift überhaupt erst einmal in den "Griff zu bekommen".

Zweites Ergebnis: Wenn für Arbeitsmaterialien als zusätzliche Ausbildungsangebote die Chance einer Annahme durch die Dozenten und Studenten gegeben sein soll, müssen sie hinsichtlich ihrer "grafischen" Aufmachung mindestens dem Standard oder der Qualität üblicher Ausstellungskataloge, Kunstzeitschriften u.ä. entsprechen, also eine Kombination von sich ergänzenden Text- und Bildteilen entwickeln, die einerseits dem visuellen Interesse dieser Klientel nicht entgegensteht und die andererseits Informationen des beruflichen Kontextes angemessen vermittelt.

- c) Im Zusammenhang mit einer Kritik an der Bezeichnung "Fernlehrrmaterialien" wie auch an der daraus abgeleiteten Vermutung über die vermeintliche "grafische Aufmachung" von Arbeitsmaterialien, die auf Kenntnisvermittlung von Problemen der beruflichen Praxis des Bildenden Künstlers zielen, wurde von den Künstlern, Hochschullehrern und Kulturverwaltern auch ein erster Hinweis auf erforderliche Bedingungen der Herstellung, Darstellung und Vermittlung entsprechender Arbeitsmaterialien in der künstlerischen Aus- und Weiterbildung gegeben. Nach Aussagen aller Befragten würde es einer Fehleinschätzung der Verwendungsmög-

lichkeiten gleichkommen, wenn die zu entwickelnden Arbeitsmaterialien gleichsam unabhängig von der tatsächlichen Ausbildungspraxis oder gar an dieser vorbei ausschließlich als Zusatzinformationen hergestellt und angeboten würden. Vielmehr müßte es Ziel dieser Arbeitsmaterialien sein, eine konkrete Arbeitspraxis in der Kunstausbildung mit initiieren zu helfen, die ihrerseits eine Kenntnisvermittlung von "beruflichen" Arbeitsbezügen künstlerischer Tätigkeiten auf der Basis selbstgemachter Erfahrungen ermöglicht. Über diesen hohen Anspruch hinaus - was etwa Informationsgehalt oder grafische und mediale Aufbereitung derartiger Arbeitsmaterialien anbelangt -, machen die Aussagen der Befragten aber auch deutlich, daß die unter bestimmten Vermittlungsbedingungen als nützlich und hilfreich anzusehenden zusätzlichen Arbeitsmaterialien immer nur einen ergänzenden und unterstützenden Stellenwert in der künstlerischen Aus- und Weiterbildung einnehmen werden, zugleich aber diese selber niemals ersetzen können. Die in diesem Zusammenhang von einem Großteil der Befragten geäußerte Einschätzung wurde anhand des Vergleichs einer Verwendungsfunktion entsprechender Materialien innerhalb wissenschaftlicher bzw. künstlerisch-gestalterischer Studiengänge entwickelt. Die innerhalb der wissenschaftlichen Ausbildung (des Fernstudiums) verwendeten Lehrbriefe und anderen "Fernlehrrmaterialien" behandeln mehr oder weniger solche Fragestellungen, Lösungswege und Ergebnisse, die bereits in entsprechender Fachliteratur abgehandelt vorliegen und die zugleich als Lehrgegenstand in der jeweiligen Ausbildung akzeptiert sind. D.h. sowohl inhaltlich als auch medial stehen damit zwei sich mehr oder weniger ergänzende Informationsmaterialien für den gleichen oder ähnlichen Gegenstandsbereich innerhalb der wissenschaftlichen Studiengänge zur Verfügung. Die auf Kenntnisvermittlung von Problemen der "beruflichen Praxis" des Bildenden Künstlers zielenden Arbeitsmaterialien haben dagegen nicht nur einen bislang in der Kunstausbildung eher vernachlässigten oder bislang nicht unbedingt akzeptierten Lehrgegenstand aufzubereiten - in vielen Fällen aufgrund fehlender Forschungsergebnisse oder nicht vorhandener Informationsquellen sogar selber erst zu erarbeiten -, sondern haben darüber hinaus einen medialen Informa-

tionsträger bereitzustellen, der ebenfalls - wie im Fall der wissenschaftlichen Studiengänge - eine Rückbindung auf die typische "Verarbeitungspraxis" der Kunstausbildung möglich macht.

Nach Einschätzung der befragten Künstler, Hochschullehrer und Kulturverwalter wie auch aufgrund der Diskussionsergebnisse der Abschlußberatung des Projektes ist in diesem Zusammenhang auf eine Bedingung der Informationsaufbereitung und -verarbeitung zu verweisen, die, will sie einen Gegenstand der beruflichen Arbeitspraxis des Bildenden Künstlers vermitteln, immer zugleich auch der Ernstsituation bedarf, für die und an der eine entsprechende "Informationserfahrung" verdeutlicht werden soll. D.h. erst die "berufliche" Arbeitsbedingung bzw. eine konkrete Aufgabenstellung unter möglichst praxisnahen Ernstbedingungen schafft annäherungsweise die authentische Rahmenbedingung, die erforderlich ist, um die Kenntnisse "erfahrbar" zu machen, auf denen dann aufbauend verarbeitbare Informationen über berufliche Bedingungen eines entsprechenden Arbeitsgebietes der beruflichen Arbeitspraxis eines Bildenden Künstlers einsichtig gemacht werden können. Gerade die Bedingungen einer beruflichen Arbeitspraxis wie die einer Ausstellungsvorbereitung oder wie die einer künstlerischen Auftragsausführung oder wie die einer Zusammenarbeit mit anderen Künstlern, Designern, Grafikern usw. werden immer entscheidend mitbestimmt durch einen Interaktionsprozeß zwischen Personen, die möglicherweise zudem noch unterschiedliche Interessen in bezug auf den zu verhandelnden Gegenstand formulieren. Insofern können nach Einschätzung aller Befragten die jeweiligen Besonderheiten der beruflichen Arbeitspraxis eines Künstlers auch nicht wie "kognitive Wissensbestände" angesehen werden, die ausschließlich anhand von Arbeitsmaterialien "gelernt" bzw. abgerufen werden können. Vielmehr handele es sich um Erfahrungszusammenhänge und Lernprozesse, die erst dann aus den Arbeitsmaterialien für eine eigene Weiterqualifizierung rückgebunden werden können, wenn zuvor vergleichbare Erfahrungen in einer konkreten ("beruflichen") Arbeitssituation gemacht worden wären. Man stelle sich einmal vor, daß die

Vermittlung des Aufbaus, der Durchführung und der Auswertung eines experimentellen Versuchs im Bereich der Werkstoffprüfung ausschließlich auf die textliche oder verbale Darstellung zurückgreifen und eine eigene experimentelle Erprobung negieren würde; die beispielsweise in einem entsprechenden Bericht niedergelegte Versuchsanordnung würde sicherlich nur annäherungsweise zu verstehen sein. Oder aber im Rahmen einer geisteswissenschaftlichen Disziplin würde zwar über Zielsetzung, Anlage und organisatorische Abwicklung eines zu erstellenden schriftlichen Berichtes diskutiert, zugleich aber die Anfertigung eines solchen für nicht erforderlich angesehen. Wenn also die zu entwickelnden Arbeitsmaterialien "berufsorientierte" Kenntnisse einer künstlerischen Berufspraxis vermitteln wollen, haben sie auch Vermittlungsformen der das praktische Handeln bestimmenden Verarbeitungspraxis von künstlerischen Arbeitsfeldern mit zu berücksichtigen.

**Drittes Ergebnis:** Die zu entwickelnden Arbeitsmaterialien können unter bestimmten Bedingungen hilfreiche Ergänzungen zu den bisher bestehenden Ausbildungsangeboten in der Kunstausbildung darstellen, können zugleich aber die Kunstausbildung selber oder Teile von ihr keineswegs ersetzen.

**Viertes Ergebnis:** Die zu entwickelnden Arbeitsmaterialien haben auf einen medialen Informationsträger zurückzugreifen oder diesen zu "entwickeln", der der typischerweise in der Kunstausbildung antreffbaren Arbeitsweise nicht entgegensteht. D.h., um überhaupt eine Akzeptanz für die Arbeitsmaterialien herzustellen, sind Vermittlungsformen zu entwickeln, die eine typische Erprobung an Praxisorten der beruflichen Tätigkeit eines Bildenden Künstlers ermöglichen und die zugleich die Authentizität des zu vermittelnden Gegenstandes der "beruflichen" Arbeitspraxis soweit wie möglich bewahren.

Fünftes Ergebnis: Die zu entwickelnden Arbeitsmaterialien haben einen Gegenstandsbereich aufzuarbeiten und zu vermitteln, dessen einzelne Aspekte zum Teil noch gar nicht erforscht oder beschrieben, geschweige denn (hochschul)öffentlich diskutiert worden sind.

4.2 Was spart die Kunstausbildung aus, und was könnte mittels neuer Arbeitsmaterialien zusätzlich angeboten werden?

(1) Obwohl bisher vergleichsweise nur wenige Untersuchungen über die Ausbildungs- und Berufslage von Bildenden Künstlern vorliegen, so werden dennoch eine Vielzahl von Einzelaspekten sichtbar, die das Verhältnis von Kunstausbildung und Berufslage des Bildenden Künstlers charakterisieren. Unabhängig vom jeweils besonderen Problemzuschnitt sind es mehr oder weniger zwei unterschiedliche Fragenkomplexe, die zwar für die Berufslage des Bildenden Künstlers zentrale Bedeutung haben, die jedoch bisher in der Kunstausbildung überhaupt nicht oder relativ selten angesprochen wurden

a) Zum einen sind es die "ausgesparten" Fragen nach den Anforderungen und Verwirklichungsmöglichkeiten einer "beruflichen" Ausübungs- und Arbeitspraxis des Bildenden Künstlers im Kontext der eigenen individuellen künstlerischen Praxis usw. In diesem Zusammenhang geht es also etwa um Fragen

- nach dem Umgang mit neuen künstlerischen Medien;
- der Kontaktherstellung zu Sammlern, Galeristen, Kunsthändlern, Ausstellungsmachern, Museen, Kunstvereinen;
- der Präsentation und katalogmäßigen Aufbereitung der eigenen Arbeiten;
- der Teilnahme an künstlerischen Wettbewerben;
- der Beteiligung an einer bau-, platz- oder raumbezogenen künstlerischen Gestaltung, wie etwa der von "Kunst am Bau" oder der von "Kunst im öffentlichen Raum";
- von Förderungsmaßnahmen für Bildende Künstler;
- des Urheber-, Tarif-, Sozialversicherungs- und Arbeitsrechts für künstlerisch Tätige;
- berufsständischer Organisationen und Zusammenschlüsse;

- der Zusammenarbeit zwischen Künstlern im nationalen bzw. internationalen Rahmen u.a.m.

Dabei stellt sich - und das ist ganz wichtig zu bedenken - das jeweilige Problem der Auswahl und Aufarbeitung eines zusätzlichen Lehrangebots nicht als eine Thematik heraus, die über die anstehende Gesamtsituation aufklären oder allgemeine "berufliche" Arbeitsbezüge aufarbeiten will, sondern immer nur als eine Fragestellung, wie unter Einbezug der eigenen künstlerischen Arbeitsweise und im Kontext mit ihr die voraussichtlich zu erwartenden "beruflichen Probleme" bereits in der Kunstausbildung ermittelt oder sogar teilweise "erprobt" werden können. Angesichts der in Kapitel 3 dargestellten Ausgangslage, die ja nicht eine "durchschnittliche" oder typische Kunstausbildung unterstellen kann, sondern immer nur eine besondere, bleibt also zu fragen, in welcher Weise die in bezug auf die künstlerische Berufspraxis auch wiederum bestehenden spezifischen Qualifikationsdefizite mittels der zusätzlichen Lehrangebote "abgebaut" werden können. Die Erläuterung des Gesagten soll an vier Beispielen vorgenommen werden.

Beispiel eins: Es kann davon ausgegangen werden, daß im Regelfall innerhalb der Kunstausbildung nicht über Fragen der Kontaktaufnahme zu Sammlern, Ausstellungsmachern, Museumsvertretern, Pressevertretern usw. "unterrichtet" wird. Zusätzlich allgemeine Informationen über öffentliche oder private Sammler, Ausstellungsmacher, Museumsleute etc. wären auch nur bedingt hilfreich beim Abbau entsprechender Informationsdefizite. Vielmehr ist es nach Einschätzung der befragten Künstler, Hochschullehrer und Kulturverwalter erforderlich, aus dem Personenkreis der Sammler, Ausstellungsmacher, Galeristen usw. diejenigen zu ermitteln, die überhaupt ein potentielles Kauf-, Ausstellungs- oder Sammlerinteresse für das entsprechende künstlerische Produkt zeigen. D.h. aufgrund des individuellen künstlerischen Arbeitsansatzes (einschließlich der damit entwickelten Kunstprodukte oder Erscheinungsweisen) sind es jeweils nur wenige Galeristen, Sammler, Ausstellungsmacher, die überhaupt für den

Aufbau eines "Arbeits- oder Geschäftskontaktes" in Frage kommen. Bezogen auf unterschiedliche Formen und Ansätze einer "realistischen Malerei" oder einer "konstruktiven Plastik" oder einer "Performance" wären damit jeweils andere "Adressaten des Kunstmarktes" zu berücksichtigen, die zudem nach Einschätzung der Befragten vielfach voneinander abweichende Wege der Auswahl, der Präsentation und des Ankaufs von künstlerischen Arbeiten beschreiten.

Beispiel zwei: Angesichts der besonderen Ausbildungslage an Kunsthochschulen im "freikünstlerischen" Bereich sind es nur ganz vereinzelte Lehrangebote, die Fragen von bau-, raum- oder platzbezogener oder sonstiger Formen von Auftragskunst ansprechen. Bestehen damit schon im Regelfall kaum theoretische Kenntnisse über konkrete Beteiligungs- und Arbeitsbedingungen für die künstlerischen Arbeitsbereiche "Kunst am Bau" oder "Kunst im öffentlichen Raum", so werden mögliche "Anwendungsbezüge" mittels eines eigenen künstlerischen Arbeitsansatzes noch seltener praktisch erprobt. Bezogen auf ein zu erstellendes zusätzliches Arbeitsmaterial hieße dies, unter Berücksichtigung des individuellen künstlerischen Arbeitsansatzes eine "Übertragung" auf entsprechende Bezüge von "Auftragskunst" zu entwickeln. Dabei ist allerdings mit zu beachten, daß ein nicht zu unterschätzendes Problem darin besteht, daß sich im "künstlerischen Auftragsmarkt" alternative Konzepte von "Kunst am Bau/Kunst im öffentlichen Raum" vorfinden, die wiederum unterschiedliche Ansprüche, Erwartungen und Voraussetzungen formulieren. So ist etwa ein Konzept "Kunst im öffentlichen Raum", wie es in Bremen gehandhabt wird, nicht zu vergleichen mit Auftrags- oder Wettbewerbsaufgaben gleicher Fragestellung in der Düsseldorf-Kölner Region oder im süddeutschen Bereich. Hinsichtlich Intention, Vergabe, Auswahl und Ausführung herrschen damit jeweils höchst unterschiedliche Rahmenbedingungen vor.

Beispiel drei: Obgleich in der heutigen Kunstausbildung erste Ausstellungsbeteiligungen (hochschulinterner und -externer Art) üblich sind,

werden die dabei anstehenden Fragen einer angemessenen Auswahl, Präsentation oder Hängungsabfolge der auszustellenden Arbeiten sowie einer Berücksichtigung der räumlichen Gegebenheiten höchst selten besprochen. Gerade aber eine genaue Kenntnis von Fragen, die im Zusammenhang mit Ausstellungsvorhaben auftreten, wäre für die Vorbereitung auf eine entsprechende künstlerische Berufspraxis unumgänglich. Halten wir uns einmal vor Augen, daß eine gerade in den letzten Jahren stärker in Erscheinung getretene Kunstsparte wie die der "Rauminstallation" zur Optimierung der künstlerischen Intention notwendigerweise das jeweilige räumliche Ambiente mit in die künstlerische Konzeption einbeziehen muß, so wird hier eine gegenseitige Beeinflussung von Darstellungsabsicht und Präsentationsort sichtbar, die selber geradezu die hinreichende Bedingung für das Funktionieren einer solchen künstlerischen Arbeitsweise liefert. Wenngleich auch die ebenfalls in den letzten Jahren stark verbreitete künstlerische Aktionsform der "Performance" für den Durchführungszeitraum oftmals weniger unmittelbar von bestimmten Ausstellungsräumen abhängig ist, so kann allerdings eine nachträgliche Ausstellungsdokumentation über die stattgefundene Performance die dann zur Verfügung stehenden Ausstellungsräume nicht negieren, soll nicht von vornherein eine mißverständliche Ausdeutung "vorprogrammiert" werden. Selbst das "Präsentieren" von künstlerischen Ergebnissen aus eher konventionell scheinenden Arbeitssparten der Malerei, Bildhauerei oder Grafik, kommt ohne eine Berücksichtigung der jeweiligen Rahmenbedingungen der zur Verfügung stehenden Ausstellungsräumlichkeiten nicht aus. So beeinflussen etwa bestimmte Lichtverhältnisse in den Ausstellungsräumen die Auswahl bzw. die Hängungsabfolge der zu zeigenden Arbeiten. Ebenso wirken lichte Raumhöhe, Größe, Zuschnitt, Abfolge und Umbaumöglichkeiten der einzelnen Ausstellungsräume wie auch die vorhandenen oder **verwendbaren Stell- oder Hängflächen** auf die Entscheidung der Auswahl und Zuordnung von Arbeiten zueinander ein oder beeinflussen die Art und Weise der optischen Ausstellungsführung oder deren atmosphärische Wahrnehmungsbedingung.

Schließlich Beispiel vier: Die Aussagen der befragten Künstler und Hochschullehrer wie auch die Schlußfolgerungen über die Ausbildungs- und Berufslage von Bildenen Künstlern lassen die Vermutung zu, daß der individuelle künstlerische Arbeitsansatz nicht folgenlos bleibt für die Wahrnehmung der in der Berufspraxis vorfindbaren künstlerischen Arbeitsmöglichkeiten. So ist es keineswegs sicher, ob etwa ein künstlerischer Arbeitsansatz, der sich mit Fragen "konkreter Malerei" auseinandersetzt, willens oder überhaupt "technisch" imstande ist, eine auftragsbezogene Arbeit zu übernehmen und namentlich zu zeichnen, die auf eine mehr oder weniger "naturalistische" Abbildung oder Darstellung eines wie auch immer gearteten Vorlagegegenstandes zielt. Unabhängig von der Frage, inwieweit ein zweiter künstlerischer Arbeitsansatz, der sich vom ersten substantiell unterscheidet, als künstlerischer Identitätsgewinn oder -verlust von den betroffenen Personen (Künstler, Künstlerkollegen, Sammler, Ausstellungsmacher, Auftraggeber oder sonstige Kunstverwerter) angesehen wird, könnte eine frühzeitige Zurkenntnisnahme von verschiedenen künstlerischen Vorstellungen und Arbeitsweisen innerhalb der Ausbildung aber zumindest Hinweise über gleichzeitig in der Berufsrealität des Künstlers antreffbare Formen und Schwerpunkte künstlerischer Tätigkeiten vermitteln, die zudem - so die Einschätzung der Befragten - auch von einem mehr oder weniger großen Wechsel begleitet sein können.

- b) Der andere Fragenkomplex, der innerhalb der künstlerischen Erstausbildung weitgehend ausgespart bleibt, betrifft alle Probleme einer beruflichen Existenzsicherung mittels einer Tätigkeit, die mehr oder weniger außerhalb des "engen" Feldes der eigenen Praxis des Kunstschaffens liegt. Von wenigen Ausnahmen abgesehen, die sich vornehmlich aus einer individuellen Interessenlage ableiten, ist innerhalb der Ausbildung der Freien Bildenden Kunst ein Thema von Arbeitsmöglichkeiten für Bildende Künstler in den Bereichen der "Kulturarbeit, Schule, Vorschule, Erwachsenenbildung, Therapie oder des Strafvollzugs" weitgehend tabu. Weder die für eine solche Tätigkeit erforderlichen Zusatzqualifikationen können im Regelfall von der Kunsthochschule angeboten werden, noch wird das

Problem, daß der überwiegende Teil der Kunsthochschulabsolventen im Beruf sogar vielfach einer zusätzlichen Tätigkeit aus Gründen der sozialen und wirtschaftlichen Absicherung nachgehen muß, die außerhalb der eigenen künstlerischen Praxis liegt, im Hinblick auf mögliche Ausbildungsergänzungen diskutiert. Sicherlich darf in diesem Zusammenhang aber auch nicht übersehen werden, daß aufgrund des in der Ausbildungssituation noch nicht vollständig entwickelten oder "verinnerlichten" künstlerischen Handwerkszeugs eine zusätzliche Arbeitserprobung mit Personengruppen außerhalb des engen künstlerischen Arbeitsfeldes auch eine gewisse Überforderung darstellen würde.

(2) Die Frage nun, ob neu zu entwickelnde Arbeitsmaterialien beide Problemkomplexe (Anforderungen an den "Beruf" des Künstlers und berufliche Arbeitsmöglichkeiten des Künstlers außerhalb des "engen" künstlerischen Ausstellungs- und Auftragsmarktes) gleichermaßen aufgreifen sollten, ist eher zu verneinen; sowohl in bezug auf den jeweils darzustellenden Gegenstandsbereich als auch hinsichtlich des Ausbildungszeitpunkts. Nach Einschätzung aller befragten Künstler, Hochschullehrer und Kulturverwalter würde eine Behandlung von Zusatzqualifikationen in "außerkünstlerischen" Arbeitsbereichen während der künstlerischen Erstausbildung automatisch dazu führen, daß sich die schon bestehenden Bedenken gegen "umschulende" Maßnahmen, wie sie vielfach dem Berliner Modellversuch unterstellt werden, weiter verstärken. Unabhängig von der Frage, welche perspektivischen Arbeitsmöglichkeiten etwa in der "Kulturarbeit" für Bildende Künstler unter vermehrtem Konkurrenzdruck, knapper werdenden Ressourcen und Stellen tatsächlich bestehen bleiben, sind es vier Argumente, die eine Aussparung dieses Problemkomplexes für die Entwicklung von zusätzlichen Arbeitsmaterialien nahelegen:

- a) Schon jetzt kann die künstlerische Erstausbildung aus personellen und sächlichen Gründen vielfach nicht einmal die volle Breite der Angebotspalette präsentieren, die an sich notwendig wäre, um überhaupt die anstehenden Probleme der "engen künstlerischen Berufspraxis" (vom Lehr-

angebot her) zu thematisieren. Vergleicht man in diesem Zusammenhang einmal die künstlerischen Grundannahmen und Vorstellungen der an den Kunsthochschulen lehrenden Künstler hinsichtlich Vielfalt und Breite mit den unterschiedlichen künstlerischen Entwicklungen in den "künstlerischen Arbeitsmärkten", so kann für den überwiegenden Teil der Kunsthochschulen nachgewiesen werden, daß oftmals nur ein Minimum der jeweils als besonders wichtig und konkurrierend anzusehenden künstlerischen Grundpositionen als wählbare Ausbildungsalternativen vorhanden sind. Insofern ist es durchaus verständlich, daß seitens der Abteilungen der Freien Bildenden Kunst immer dann ein Sturm der Enttäuschung einsetzt, wenn hochschulexterne oder -interne Forderungen nach zusätzlichen Lehrangeboten außerhalb der Studienangebote erhoben werden, die jeweils als die "eigentlich" künstlerischen Arbeits- und Ausbildungsgegenstände angesehen werden. Ein zusätzliches Problem einer solchen Anfrage besteht darin, daß oftmals parallel zur Forderung einer diesbezüglichen strukturellen Angebotserweiterung gleichzeitig bereits erforderliche Angebotsergänzungen und -vertiefungen innerhalb der engeren künstlerischen Arbeitsbereiche aus Kostengründen als nicht zu realisierende Wünsche angesehen werden.

- b) Eine Vermittlung von "Berufsinformationen" zu Arbeitsbereichen und Qualifikationsanforderungen von Kulturarbeit, Erwachsenenbildung etc. würde momentan sicherlich zu einer noch stärkeren Abschottung der "Künstler" gegenüber den schon jetzt nicht zahlreich zu nennenden theoretischen Angeboten führen und zugleich die Chance mindern, die wenigen Ansätze auszubauen, die z.Z. zwischen den verschiedenen künstlerischen Schulen, Medien oder Studiengängen im Rahmen der Erstausbildung bestehen. Angesichts einer Ausbildungssituation der Freien Bildenden Kunst, die in den überwiegenden Fällen weder von der Intention des Lehrangebots noch von den in der Hochschule vorhandenen Möglichkeiten her auf eine offensive und systematische Vermittlung und Erprobung der Bedingungen von Kunstmarkt, Ausstellungswesen, neue künstlerischen Medien, Kunst im öffentlichen Raum usw. setzt, käme es nach Meinung der be-

fragten Künstler, Hochschullehrer und Kulturverwalter zunächst auf die Entwicklung und Stabilisierung einer Arbeitssituation in der Kunsthochschule an, in der die z.Z. oftmals noch fehlenden "Berufsinformationen" zu den engeren künstlerischen Arbeitsfeldern als eine notwendige und nicht überflüssige Ausbildungsqualifizierung angesehen würden. Erst vor einem solchen Erfahrungshintergrund, der möglicherweise über vertiefende Kontakte zur beruflichen Praxis selber Formen kunstvermittelnder Aktivitäten "entdecken" und entwickeln würde, wäre eine nicht so emotionell beladene Debatte darüber zu führen, inwieweit und unter welchen Bedingungen mögliche berufspraktische Kenntnisse in Arbeitsfeldern der Kulturarbeit, Erwachsenenbildung etc. akzeptierbare Lehrgegenstände der künstlerischen Erstausbildung sein könnten. Die einer solchen Argumentation zugrundeliegende Einschätzung berücksichtigt sicherlich die zeitspezifischen Tendenzwenden in angemessener Weise, denen künstlerische Arbeitsintentionen immer ausgesetzt sind bzw. die sie selber auch initiieren. Bedenkt man nämlich - und dies war auch Ergebnis der Debatte mit den externen Beratern -, daß sich seit Mitte der 70er Jahre im Selbstverständnis der Künstler ein Rückzug von den noch in den 60er Jahren entwickelten Positionen der "gesellschaftlichen Relevanz künstlerischen Tuns" bemerkbar macht, dann bleibt eine Änderung künstlerischer Grundannahmen nicht folgenlos für die Stilmittel, Ausbildungsschwerpunkte und - folgerichtig - auch für die Einschätzung, was jeweils als "angemessene Berufsinformationen" in unterschiedlichen Kunst-Kontexten gelten darf.

- c) Aus den wenigen Modellvorhaben, bei denen Künstler in neuen Tätigkeitsbereichen und Arbeitsfeldern zusätzliche Kenntnisse und Kompetenzen im Rahmen von Fort- bzw. Weiterbildungsmaßnahmen erworben haben, wird deutlich, daß der Erfahrungsgewinn letztlich nur in der praktischen Erprobung "vor Ort" entwickelt und geübt werden kann. Nach Ansicht der Befragten müssen ja bereits für die zu erarbeitenden Arbeitsmaterialien, die Gegenstände der gewachsenen künstlerischen Arbeitsfelder (wie Ausstellung, Kunstmarkt, Auftragskunst usw.) thematisieren wollen, Gesprä-

che und Diskussionen mit den Beteiligten, Skizzierungen von Arbeitsabläufen, Situationsbeschreibungen u.a.m. als authentische Beweisstücke berücksichtigt werden, damit überhaupt konkrete Erfahrungszusammenhänge und Lernprozesse angemessen dokumentiert werden können; von der ebenfalls erhobenen Forderung einer die Vermittlung ergänzenden eigenständigen Erprobung "vor Ort" ganz zu schweigen. Im Vergleich zu diesen eher traditionellen künstlerischen Arbeitsfeldern liegen dagegen in den "neuen" Tätigkeitsbereichen (der Kulturarbeit, der Erwachsenenbildung, der Arbeit mit Ausländern etc.) relativ wenige Erfahrungen darüber vor, wie und unter welchen Bedingungen sich Bildende Künstler beruflich einbringen können oder wollen und welche Folgen daraus für das Berufsfeld der Kulturarbeit, für die zusätzlichen Qualifikationserfordernisse der Künstler wie auch der bisherigen Arbeitsmarktkonkurrenten insgesamt erwachsen. Bedenkt man weiter, daß das bisher einzige größere Modellvorhaben (der Berliner Modellversuch "Künstlerweiterbildung") zudem vielfach Arbeitsformen und Lösungen in den verschiedenen Berufsfeldern der Kulturarbeit zu realisieren versucht hat, die von den bis dato dort arbeitenden Sozialarbeitern, Pädagogen und Psychologen in dieser Form des Zuschnitts eher nicht versucht worden sind, dann scheinen halbwegs valide Aussagen über "berufliche" Anforderungen einer Kulturarbeit, die Bildende Künstler als Mitarbeiter einbeziehen will oder kann, kaum möglich zu sein, zumal die z.Z. in diesem Bereich agierenden Künstler, Sozialarbeiter, Psychologen, Soziologen, Kulturpädagogen, Sozialpädagogen, Kulturverwalter und kulturellen Institutionen höchst divergierende Vorstellungen über die "eigentliche" Aufgabe von Kulturarbeit haben und dementsprechend auch von unterschiedlichen beruflichen Qualifikationserfordernissen ausgehen. Mögliche Folgerungen sind nach Einschätzung der befragten Kulturverwalter allerdings nicht vom "grünen" Tisch aus zu erdenken und zu formulieren, vielmehr müßten ambitionierte Modellvorhaben unterschiedlicher Zielsetzung und Arbeitsmethode in der Praxis "vor Ort" konkrete Arbeitsmöglichkeiten von Bildenden Künstlern unter mehr oder weniger kontrollierbaren Rahmenbedingungen durchführen und auswerten. Insgesamt müßte damit ein

Arbeitsmaterial "Berufsinformationen" über einen Gegenstandsbereich aufarbeiten, bei dem zum einen die bisher in der beruflichen Praxis der Kulturarbeit gelaufenen Projekte und Aktivitäten hinsichtlich Vielfalt und Breite unvollständig blieben, zum anderen die beispielsweise nur mit oder von Künstlern veranstalteten Projekte und Erfahrungen eine insgesamt unzureichende Einschätzung über die tatsächlich bestehenden "beruflichen" Arbeitsbedingungen und Anforderungen von Kulturarbeit liefern könnten und schließlich die "Nagelprobe" der praktischen Erprobung im Rahmen der künstlerischen Erstausbildung wohl nicht zu realisieren wäre.

- d) Arbeitsmaterialien, die Informationen über zusätzliche Arbeitsmöglichkeiten von Künstlern in Bereichen etwa der Kulturarbeit, Erwachsenenbildung usw. geben wollen, müßten letztlich in einem bis dato in der Kunsthochschule nicht zur Anwendung gekommenen "Medium" einen "Gegenstand" zu vermitteln versuchen, der bisher ebensowenig in der künstlerischen Erstausbildung bekannt noch systematisch in bezug auf berufliche Arbeitsmöglichkeiten für Bildende Künstler aufgearbeitet ist.

(In diesem Zusammenhang muß man sich einmal vor Augen halten, daß beispielsweise "Fernlehrmaterialien" im Bereich der Psychologie ja nur einen Ausbildungsgegenstand vergleichsweise ergänzend in einer zweiten Informationsquelle anbieten. Der Lehrgegenstand selber ist dabei mehr oder weniger unumstritten. Dagegen sind in der künstlerischen Erstausbildung weder ausbildungsunterstützende Arbeitsmaterialien - vom Typus der hier zu entwickelnden - noch Lehrgegenstände, wie etwa der der Kulturarbeit, bislang akzeptiert.)

Nach Einschätzung der befragten Künstler, Hochschullehrer und Kulturverwalter bestehen dagegen unter bestimmten Voraussetzungen gute Möglichkeiten, neu zu entwickelnde Arbeitsmaterialien, die sich mit den beruflichen Aspekten der "engeren" künstlerischen Tätigkeit auseinandersetzen, als zusätzliche Informationsangebote in der künstlerischen Erstausbildung zu verwenden. Allerdings sind dabei verschiedene Voraussetzungen, auf die in den nachfolgenden Kapiteln näher eingegangen wird, zu beachten, wenn die Wahr-

scheinlichkeit einer Annahme der neuen Arbeitsmaterialien in der Kunstausbildung gegeben sein soll. Unabhängig von allen institutionellen Besonderheiten der Kunstausbildung wurden von den Befragten vor allem vier globale Themenkomplexe aus der beruflichen Praxis des Bildenden Künstlers als potentielle Gegenstände für zusätzliche Arbeitsmaterialien angegeben, die innerhalb der künstlerischen Erstausbildung möglicherweise über bestehende "berufliche" Anforderungen der entsprechenden Tätigkeiten informieren können:

- Kunstmärkte und Ausstellungsvorhaben;
- Kunst am Bau, Kunst im öffentlichen Raum, künstlerische Wettbewerbe;
- Neue künstlerische Medien und Arbeitsweisen  
und
- Arbeitsfelder und Aufgaben der angewandten Gestaltungsbereiche, wie Grafik-Design, Industrial-Design, Foto-Design, Textil-Design.

Leiten sich nach Einschätzung der Befragten die als zusätzliche Arbeitsmaterialien benannten Themenkomplexe vor allem aus der mehr oder weniger relativen Inhaltsnähe zu den heutigen Lehrgegenständen einer Ausbildung im Bereich der Freien Bildenden Kunst her, so läßt sich eine Prioritätenfolge der vier Themenkomplexe untereinander sehr viel schwerer begründen. Im Hinblick auf die einzelnen Themenkomplexe werden höchst unterschiedliche Gründe benannt, die eine Realisierung des jeweiligen Arbeitsmaterials sinnvoll erscheinen lassen. Unter Einbezug der im Zusammenhang mit den Ausführungen über den Abbau von spezifischen Qualifikationsdefiziten genannten Begründungen für einzelne Themenkomplexe lassen sich die Argumente der befragten Personen wie folgt zusammenfassen:

Für den Themenkomplex "Kunstmärkte und Ausstellungsvorhaben": Die momentane Ausbildungssituation im Bereich der Freien Bildenden Kunst ist - für alle Kunsthochschulen betrachtet - durch eine eher ausstellungsorientierte Arbeitsweise und Interessenslage gekennzeichnet. Ein Arbeitsmaterial, das nun über Anforderungen der künstlerischen "Ausstellungs-

märkte" berichtet, schafft damit innerhalb der Kunstausbildung die erforderliche Basis für eine realistischere Einschätzung über "berufliche" Arbeitsbedingungen, denen vermutlich die Bildenden Künstler ausgesetzt sein werden, die vornehmlich ausstellungsorientiert arbeiten. Da zudem die Lehrenden selber vielfach künstlerischen Aktivitäten in Form von Einzelausstellungen oder Ausstellungsbeteiligungen nachgehen, ist möglicherweise dann eine größere Bereitschaft vorhanden, ein Arbeitsmaterial als ergänzende Informationsquelle innerhalb der Kunstausbildung zu akzeptieren und zu verwenden, wenn dessen Aussage- und Informationsgehalt durch mehr oder weniger umfangreiche Eigenerfahrungen "überprüft" werden kann. Über die Möglichkeit hinaus, anhand einer praktischen Erprobung die dargestellten Informationen auf das eigene Beispiel zu beziehen und - wenn erforderlich - um entsprechende Ergänzungen zu korrigieren, ist auf ein weiteres Argument zu verweisen, das der Großteil der befragten Künstler vornehmlich für diesen Themenkomplex anführt. Wenngleich auch die zu entwickelnden Arbeitsmaterialien in erster Linie zum Abbau der in der künstlerischen Erstausbildung bestehenden Ausbildungsdefizite gedacht sind, so erscheint angesichts der besonders aktuellen Thematik eine darüber hinausgehende Verwendung des gleichen Arbeitsmaterials für bereits in der "beruflichen Praxis stehende Künstler" nicht von vorneherein ausgeschlossen zu sein; unabhängig von der ungeklärten Frage, in welcher "institutionellen" Form diese Künstlergruppe mittels des entsprechenden Informationsmaterials weiterqualifiziert werden kann. Schließlich darf ein wichtiges Argument, das den Themenkomplex "Kunstmärkte und Ausstellungsvorhaben" als äußerst schwierig zu bearbeitende Fragestellung ausweist, nicht ungenannt bleiben. Nach Einschätzung der befragten Künstler, Hochschullehrer und Kulturverwalter wie auch der am Kasseler Symposium teilnehmenden Galeristen, Ausstellungsmacher und Museumsleute gilt dieser künstlerische Arbeitsbereich als relativ unübersichtlich und bislang wenig erforscht, so daß für die Entwicklung eines entsprechenden Arbeitsmaterials recht umfangreiche Recherchen erforderlich sind, um nicht von vorneherein Vorurteilen und Fehleinschätzungen aufzusitzen (siehe dazu auch den Beitrag von Hilmar Liptow in diesem Band).

Für den Themenkomplex "Kunst am Bau, Kunst im öffentlichen Raum, künstlerische Wettbewerbe": Eine Kenntnisvermittlung von Fragen einer auftrags- oder wettbewerbsbezogenen Aufgabenstellung, Auswahl- oder Lösungsent-scheidung im Rahmen der künstlerischen Erstausbildung wird vor allem damit begründet, daß die momentane "freikünstlerische" Ausbildung vornehmlich künstlerische Aufgabenstellungen und Lösungen entwickelt, die fast ausschließlich nur im Rahmen von Ausstellungsvorhaben oder ähnlichen Do-kumentationsformen "präsentationsfähig" sind. Ein den Bereich der Auftrags- und Wettbewerbskunst aufarbeitendes Arbeitsmaterial könne somit eine drin-gend zu führende Ausbildungsdiskussion über das Verhältnis von "freier" und "auftragsbezogener" Kunst initiieren sowie möglicherweise die im Be-reich von "Kunst am Bau" nicht immer als besonders "glücklich anzusehen-den Lösungen" verbessern helfen, um auch hier mittelfristig eine dem heu-tigen künstlerischen Entwicklungsstand angemessene Palette von differen-zierten Lösungsvorstellungen zu erarbeiten. Obwohl dieser Themenkomplex vergleichsweise zum "Ausstellungsbereich" von den Befragten als überschaubarer eingeschätzt wird und damit ein entsprechendes Arbeitsmaterial ver-mutlich nicht so viele alternative Konzepte zu berücksichtigen hat, scheint die Frage einer hochschulischen Annahme dagegen schwieriger zu beantworten zu sein. Angesichts einer Dozenten- und Studentenschaft, die überwiegend außerhalb von auftragsbezogenen Fragestellungen eine künstlerische Aus-einandersetzung verwirklichen will, gibt es z.Z. in der Kunsthochschul-landschaft wohl nur wenige "Ausbildungsplätze", die eine Aufarbeitung von "beruflichen Arbeitsanforderungen der künstlerischen Auftragsbereiche" in die Kunstausbildung direkt umsetzen können.

Für den Themenkomplex "Neue künstlerische Medien und Arbeitsweisen": Die Darstellung von neuen künstlerischen Arbeitsweisen und Medien (wie die des Films, des Videos, der Fotografie, der Performance, der Raumin-stallation etc.) im Rahmen eines zu entwickelnden Arbeitsmaterials dokumen-tiert bis dato weitgehend unbekannte Antworten und Lösungswege von künst-lerischen Fragestellungen, die oft auch schon Gegenstand der klassischen Gestaltungsmedien waren. Eine Kenntnis eines möglichst breiten Spektrums

von verschiedenen medialen Arbeitsweisen und Fragestellungen liefert nach Ansicht eines Teils der befragten Künstler, Hochschullehrer und Kulturverwalter erst die erforderliche Informationsgrundlage für eine eigenständige künstlerische Arbeitspraxis, die in der Berufssituation ja auch vielfältigen Aufgaben und Anforderungen ausgesetzt ist. Bezogen auf die künstlerische Ausbildung ist es an wenigen Kunsthochschulen zwar selbstverständlich, daß durch den Einbezug von Gastdozenten o.ä. die Fragestellungen und Arbeitsweisen der jeweils aktuellen Kunstströmungen Eingang in die hochschulische Ausbildung finden. An sehr vielen Kunsthochschulen wiederum sind die Studierenden in dieser Hinsicht ihrer eigenen Initiative überlassen. Da aber nun, wie bereits weiter vorne ausgeführt, eine künstlerische Arbeitspraxis zu relevanten Anteilen nur im Kontext von künstlerischen Fragestellungen - die auf der Höhe der Zeit liegen - entwickelt und interpretiert werden kann, muß an den Institutionen, die derartige Bezüge nicht als selbstverständliche Bestandteile in ihr Ausbildungsangebot aufgenommen haben, diese Art und Richtung der Kenntnisvermittlung stärkeren Eingang finden. Da darüber hinaus für die meisten Kunsthistoriker und Kunstwissenschaftler an den Kunsthochschulen der notwendige Kontext künstlerischen Geschehens im günstigsten Fall einen Abstand von einigen Jahrzehnten hat, die künstlerischen Fragestellungen dieses Zeitraums aber oftmals mit den heute diskutierten oder realisierten zum Teil wenig zu tun haben, kommt einem Arbeitsmaterial, das Auskunft über neue künstlerische Medien und Arbeitsweisen gibt, ein Moment von Anregung zu, das möglicherweise auch für eine Neubestimmung von künstlerischer "Praxis" und kunstwissenschaftlicher "Theorie" in der Kunstausbildung sorgt. Bei einer durchaus positiven Einschätzung einem Informationsmaterial gegenüber, das über mögliche Arbeitsweisen und Fragestellungen von neuen künstlerischen Medien aufklären will, liegt allerdings eine über die ausschließliche Zurkenntnisnahme hinausgehende Chance der eigenen Erprobung darin, in welcher Weise beispielsweise die Hochschule überhaupt die entsprechenden "werkstattlichen Einrichtungen" oder "technischen Gerätschaften" zur Arbeitserprobung zur Verfügung stellen kann.

Für den Themenkomplex "Arbeitsfelder der angewandten Gestaltungsbereiche des Grafik-Designs, Industrial-Designs, Foto-Designs, Textil-Designs etc.": Interessanterweise wird von den befragten Künstlern und Hochschullehrern eine Ergänzung der "freien" Kunstausbildung um Informationen über "berufliche" Arbeitsmöglichkeiten von Bildenden Künstlern innerhalb der Bereiche des Grafik-Designs, des Foto-Designs usw. am wenigsten präferiert, wenn man vergleichsweise die ersten drei genannten Themenkomplexe, "Ausstellung", "Auftragskunst" und "neue Medien" dagegenhält. Eine solche Einschätzung löst auf den ersten Blick insofern eine gewisse Verwunderung aus, als ja der Großteil der Kunsthochschulen für die genannten Ausbildungsrichtungen der "angewandten" Kunst teilweise recht umfangliche Lehrangebote zur Verfügung stellt und somit eine "kontrollierbare" Einschätzung der durch ein Arbeitsmaterial zusätzlich vermittelten Informationen über "Arbeitsfelder der angewandten Gestaltungsbereiche" geben könnte. Vornehmlich die sich im Laufe der Zeit entwickelnden Differenzierungen und Spezialisierungen wie auch die anwendungsspezifischen Orientierungen der angewandten Ausbildungsgänge sprechen nur für eine bedingte Kenntnisvermittlung von "beruflichen" Zusatzqualifikationen auf der Basis eines "informierenden Arbeitspapiers" für die "freie" Kunstausbildung. Die relativ umfanglichen Zusatzqualifikationen, die auch - oder vor allem - "praktisch" aufgearbeitet werden müssen, sind nach Einschätzung der Befragten vermutlich nicht parallel zu einem Studium der "Freien Bildenden Kunst" zu erwerben. Die doch mehr oder weniger arbeitsintensiven wie auch abweichenden Aufgabenstellungen und Arbeitsweisen, die die Bereiche der "Freien" und "Angewandten" Bildenden Künste zueinander entwickelt haben, sind in diesem Zusammenhang als Hauptursache für eine zeitlich zu trennende Qualifizierung anzusehen. Über die von einem Teil der Befragten geäußerte Erfordernis einer zwischen den verschiedenen künstlerisch-gestalterischen Studiengängen zu entwickelnden Abstimmung über gemeinsame Ausbildungsgegenstände hinaus bietet sich ein Themenkomplex "Arbeitsfelder der angewandten Gestaltungsbereiche des Grafik-Designs, des Foto-Designs" usw. insgesamt wohl eher als eine Weiterbildungsmaßnahme für Bildende Künstler an, die erst im Anschluß an ein künstlerisches Erststudium gesondert erfolgen sollte. Für eine solche

"Fortbildung" könnten dann sicherlich auch zusätzliche Arbeitsmaterialien als unterstützende Ausbildungsangebote vorgesehen und entwickelt werden.

Sechstes Ergebnis: Obwohl die heutige Ausbildung im Bereich der Freien Bildenden Kunst sowohl Fragen von "beruflichen Bezügen" der mehr oder weniger "engen" Praxis des individuellen Kunstschaffens ausspart als auch keine qualifizierenden Angebote für eine darüber hinausgehende Erweiterung von zusätzlichen Arbeitsmöglichkeiten anbietet, zeichnen sich hinsichtlich des Einsatzes wie auch der thematischen Auswahl von zusätzlichen Arbeitsmaterialien für die künstlerische Aus- und Weiterbildung voneinander abweichende Lösungen ab.

Siebtes Ergebnis: Soweit im Rahmen des künstlerischen Erststudiums Arbeitsmaterialien als zusätzliche Informationsangebote Verwendung finden können, sollten die dabei auszuwählenden Themen vornehmlich die beruflichen Aspekte aufarbeiten, die mehr oder weniger im engeren Bereich einer künstlerischen Arbeitspraxis liegen.

Achtes Ergebnis: Angesichts der inhaltlichen Bestimmtheit der heutigen künstlerischen Erstausbildung an Kunsthochschulen werden bei einer nicht endgültig festzulegenden Präferenzfolge die drei nachstehend bezeichneten Themenkomplexe als neu zu entwickelnde Arbeitsmaterialien genannt, die ihrerseits spezifische Informationen über "berufliche Anforderungen und Erwartungen" der jeweiligen künstlerischen Arbeitsbereiche darzustellen hätten. Die drei Themenkomplexe sind:

- a) Kunstmärkte und Ausstellungsvorhaben;
- b) Kunst am Bau, Kunst im öffentlichen Raum, Wettbewerbe im Rahmen bau-, platz- oder

raumbezogener Auftragskunst;

c) Neue künstlerische Medien und Arbeitsweisen.

Neuntes Ergebnis: Ein weiterer Themenkomplex, der "berufliche Anforderungen" in Arbeitsfeldern der Design-Bereiche als Fragestellung eines potentiell zu entwickelnden Arbeitsmaterials benennt, ist als angebotserweiterndes Informationsmaterial in der künstlerischen Erstausbildung dagegen nur bedingt geeignet, da die von einem Arbeitsmaterial ausgewiesenen Zusatzqualifikationen über eine Zurkenntnisnahme hinausreichende praktische Umsetzung parallel zum Kunststudium wohl nicht erprobt werden kann.

Welche Chancen sind nun aber für den Einsatz von "zusätzlichen" Arbeitsmaterialien im Rahmen von weiterqualifizierenden Fort- und Weiterbildungsprogrammen für Bildende Künstler gegeben?

Nach Ansicht der befragten Künstler, Kulturverwalter und Hochschullehrer ist die Beantwortung dieser Frage nicht abzukoppeln von der Frage nach grundsätzlich bestehenden oder geplanten Weiterbildungsmaßnahmen für Bildende Künstler und deren Bezug zu einer angemessenen Praxiserprobung in den dafür geeigneten Praxisorten. Die zuvor dargestellten Einschätzungen der Befragten über einen möglichen Einsatz von Arbeitsmaterialien im Rahmen des Studiums der Freien Bildenden Kunst haben sehr deutlich gezeigt, daß eine ausschließlich auf das Medium des Arbeitsmaterials gestützte Weiterqualifizierung als keineswegs ausreichende Informationsquelle und Vermittlungsform von "beruflichen" Informationen der künstlerischen Arbeitspraxis anzusehen ist. Auch ein noch so gut gemeinter Rat, der eine Aneignungsform des Selbststudiums für Gegenstandsbereiche der künstlerischen Berufspraxis als möglichen Lösungsweg annimmt, unterschlägt (bewußt oder unbewußt) das vielleicht wesentlichste Moment einer beruflichen Arbeitsbezüge von künstlerischen Tätigkeiten "aufschließenden" Kenntnisvermittlung: Die selbstge-

machte Erfahrung von Arbeitszusammenhängen und die dabei zwischen den befragten Personen stattfindenden Aushandlungsprozesse über konkrete Aufgaben, Ziele oder Probleme in der jeweiligen künstlerischen Arbeitspraxis. So wenig beispielsweise ein Ausstellungsambiente ohne den Besuch des selben hinreichend vermittelt (geschweige denn "erfahren") werden kann, so wenig lassen sich etwa auch Bedingungen einer künstlerischen Auftragsvergabe ohne Teilnahme an entsprechenden Wettbewerben und Vorhaben verdeutlichen.

Da mit Ausnahme des Berliner Modellversuchs aber bisher keine weiteren Vorhaben für Bildende Künstler entwickelt oder erprobt worden sind und zudem die Wahrscheinlichkeit eher gering einzuschätzen ist, daß in der nächsten Zeit ein entsprechendes Weiter- und Fortbildungssystem an Kunsthochschulen errichtet werden kann - schon Gründe fehlender Ressourcen personaler und finanzieller Art sowie auch nicht vorhandene oder überzeugende Konzeptionen sprechen dagegen - wäre streng genommen die anstehende Frage nur in bezug auf den Berliner Künstlerweiterbildungsmodellversuch zu diskutieren.

(An der Tatsache bisher nicht vorhandener Weiterbildungsmaßnahmen für Bildende Künstler kann auch nicht der Hinweis auf die aus dem Hochschulrahmengesetz ableitbare Verpflichtung für Kunsthochschulen, entsprechende Ausbildungsangebote einzurichten, etwas ändern. So lange erforderliche personale und sächliche Ressourcen wie auch Konzeptionen dafür fehlen, so lange kann ein entsprechender Ausbildungsauftrag auch nicht in die Tat umgesetzt werden. Auch die jetzt anstehende Übernahme des Berliner Modellversuchs durch die Hochschule der Künste Berlin ändert insofern wenig an diesem Tatbestand, als das dort vorgesehene Weiterbildungsprogramm ausschließlich Künstler für Arbeitsfelder der "Kulturarbeit" und Kulturpädagogik qualifizieren will und damit ein vergleichsweise geringes wie auch vermutlich randständiges Segment von insgesamt möglichen Fort- und Weiterbildungsmaßnahmen initiiert worden ist.)

Dennoch zeichnen sich aus den zuvor dargelegten Ausführungen über die Verarbeitungs- und Aneignungspraxis von Bildenden Künstlern bzw. von

Tätigkeiten, die im Kontext einer wie auch immer gelagerten künstlerischen Arbeitspraxis stehen, grundsätzliche Rahmenbedingungen für weiterqualifizierende Maßnahmen der Fort- und Weiterbildung ab, die für eine mögliche Verwendung von zusätzlichen Arbeitsmaterialien erfüllt sein müssen. Die von den Befragten zu diesem Fragenkomplex geäußerten Einschätzungen lassen sich auf die folgenden Argumente bündeln:

- a) Ein auf textlich-bildlichen Ausführungen basierendes Informationsmaterial, das weiterqualifizierende Angebote vermitteln will, kann nie auf Phasen einer umsetzenden Praxiserprobung verzichten, D.h. daß ein noch zu entwickelndes Arbeitsmaterial zwar eine ergänzende Informationsfunktion im Rahmen von Weiter- oder Fortbildungsmaßnahmen von Bildenden Künstlern übernehmen kann, niemals aber die Weiterbildungsmaßnahme selber ersetzen wird.
- b) Je weiter entfernt der Gegenstand der Weiter- oder Fortbildungsmaßnahme vom Zentrum der in der Ausbildung erworbenen oder der momentan ausgeübten künstlerischen Arbeitspraxis ist, um so längere Zeitphasen der praktischen Erprobung müssen gegeben sein, um die jeweils anstehenden Qualifikationen überhaupt erarbeiten zu können.

Sicherlich ist in diesem Zusammenhang eine ergänzende Anmerkung vonnöten. Bei der hier geführten Diskussion um Fort- oder Weiterbildungsmaßnahmen für Absolventen "freikünstlerischer" Studiengänge oder für bereits im "Arbeitsleben" stehende Künstler werden nur Formen von weiterqualifizierenden Maßnahmen unterstellt, die entweder auf eine ergänzende Qualifikation für die "künstlerische Arbeitspraxis" zielen oder die unter Zuhilfenahme von bereits vorhandenen "künstlerisch-gestalterischen Arbeitsweisen oder Kompetenzen" eine Einarbeitung in kulturelle und soziale Arbeitsfelder, in denen traditionellerweise Bildende Künstler bislang nicht oder nur selten tätig waren, ermöglichen sollen. In diesem Sinne zielt die Weiterbildung immer auf den Erwerb von bislang nicht vorhandenen Fähigkeiten und Fertigkeiten, die nur im direkten Umgang mit der neuen Arbeitssituation und den beteiligten Menschen praktisch

erprobt werden können; gleichgültig, ob es sich dabei um einen neuen künstlerischen Aufgaben- oder Anwendungsbereich oder aber um eine personale Bezugsgruppe handelt, mit der eine "kreative Auseinandersetzung" angeregt werden soll.

- c) Für die Entwicklung von weiterbildenden Arbeitsmaterialien bedarf es überhaupt erst der Weiterbildungsmaßnahme selber, um die dabei anstehenden Probleme kennenzulernen und für ein entsprechendes Arbeitsmaterial aufarbeiten zu können. In diesem Sinne können von den Kunsthochschulen auch solange keine weiterbildende Arbeitsmaterialien für beispielsweise im "Arbeitsleben" stehende Künstler angeboten werden, so lange eine diesbezügliche Thematik wie auch eine erprobende Auseinandersetzung ausgespart bleibt. Das bedeutet zugleich aber auch, daß die Chance einer entsprechenden Maßnahme nur dann gegeben ist, wenn die Thematik des zu entwickelnden Arbeitsmaterials möglichst eng an der in der Kunsthochschule "gehandelten" Ausbildungsfrage ansetzt.

(Auf den bereits mehrfach zitierten Berliner Modellversuch übertragen, lassen sich damit einige Entscheidungsprobleme für die Ermittlung wie auch für die Verwendungschance von möglichen weiterqualifizierenden Arbeitsmaterialien belegen, die weitgehend die zuvor unter a) bis c) zusammengefaßten Einschätzungen der befragten Künstler, Hochschullehrer und Kulturverwalter bestätigen. Zum einen mußte im Falle des Berliner Künstlerweiterbildungsmodellversuchs ein mehr oder weniger "curriculares Ausbildungsprogramm" für verschiedene "Arbeitsfelder der Kulturarbeit" erarbeitet werden, das bei Berücksichtigung von grundsätzlichen Fragestellungen und Lösungswegen des jeweiligen Arbeitsfeldes zusätzliche Ergänzungsmaßnahmen, Einwirkungsmöglichkeiten und Aufgabenstellungen mittels künstlerisch-kreativer Arbeitsweisen **entwickelte**. Zum anderen mußten "Lernsituationen" aufgebaut werden, **in denen** die weiterzuqualifizierenden Künstler sowohl die für das **kulturelle Arbeitsfeld** grundlegenden pädagogischen, psychologischen, organisatorischen, rechtlichen u.a. Kenntnisse erwerben konnten als auch eine

erprobende Umsetzung in der jeweiligen Berufspraxis des entsprechenden kulturellen Arbeitsfeldes üben konnten. Bezogen auf die dabei von einem "weiterbildenden Arbeitsmaterial" zu erwartende Hilfestellung könnte dieses zwar einige Informationen über Probleme der Umsetzung benennen oder einige dem jeweiligen kulturellen Arbeitsfeld angemessene Grundkenntnisse pädagogischer, psychologischer u.a. Art vermitteln. Zugleich bedürfte es aber immer sowohl der umsetzenden praktischen Erprobung wie auch des Modellvorhabens selbst, um geeignete Informationen für ein weiterbildendes Arbeitsmaterial zusammenstellen zu können.)

Zehntes Ergebnis: Über den thematischen Zuschnitt wie auch über den möglichen Einsatzbereich von "weiterbildenden Arbeitsmaterialien im Rahmen von Weiterbildungsmaßnahmen für "Im Beruf stehende" Künstler kann aufgrund fehlender Konzeptionen oder Erprobungen entsprechender Modellvorhaben keine abschließende Bewertung gegeben werden.

Elftes Ergebnis: Grundsätzlich sind in bezug auf die Entscheidung über Aufarbeitungs- und Verwendungsmöglichkeiten von "weiterbildenden" Arbeitsmaterialien für im "Arbeitsleben" stehende Künstler zwei Ausgangsprobleme zu berücksichtigen. Das eine Problem liegt in dem zum Teil bislang nicht bekannten thematischen Schwerpunkt der Gegenstandsbereiche, die von den weiterzubildenden Arbeitsmaterialien erarbeitet werden sollen. In diesem Sinne sind je nach thematischem Zuschnitt nicht nur erforderliche Recherchen zu tätigen, vielmehr sind teilweise sogar - wie der Berliner Modellversuch gezeigt hat - erst entsprechende Modellvorhaben durchzuführen, die die anstehenden Fragen überhaupt erst kenntlich machen. Das andere Problem liegt in der inhaltlichen Bestimmtheit einer für Bildende Künstler durchzuführenden

Weiterbildungsmaßnahme. Entsprechend dem Weiterbildungsziel, über "berufliche" Anforderungen einer künstlerischen Arbeitspraxis zu informieren bzw. zusätzliche Arbeitsmöglichkeiten für Künstler in neuen Arbeitsfeldern aufzuzeigen, kann ein dazu thematisch gleichlautendes Arbeitsmaterial zwar eine ergänzende Ausbildungsfunktion übernehmen, zugleich aber niemals an die Stelle einer das "Erarbeitungsprinzip der praktischen Erprobung" bedingenden Weiterbildung treten.

**Zwölftes Ergebnis:**

Unter Berücksichtigung der (unter Ergebnis 11) genannten Ausgangsbedingungen bieten sich damit für Weiterbildungsmaßnahmen für im "Berufsleben" stehende Künstler, die möglicherweise die Kunsthochschule oder eine ihr nahestehende Institution anbieten könnte, jene Themenkomplexe an, die mehr oder weniger auf den kunsthochschulischen Ausbildungskontext "rückbeziehbar" sind; also Fragen nach Kunstmarkt, Ausstellungsvorhaben, Auftragskunst, Grafik-Design usw.

**Dreizehntes Ergebnis:**

Um allerdings überhaupt eine genauere Einschätzung über thematische Ausgestaltung und tatsächliche Verwendungsmöglichkeit von zusätzlichen Arbeitsmaterialien für im "Beruf" stehende Künstler wie auch deren hochschulischen Vermittlungsprobleme vornehmen zu können, empfiehlt sich eine Erprobungsphase, die auf der Basis eines geeigneten Arbeitsmaterials im Rahmen der künstlerischen Erstausbildung "durchzuspielen" ist.

**Vierzehntes Ergebnis:**

Im Gegensatz zu den wissenschaftlichen Studien-gängen ist damit der Einstieg in eine Diskussion

und Erprobung um zusätzliche Arbeitsmaterialien in der Weiterbildung nur über die künstlerische Erstausbildung zu führen. Die dabei für die künstlerische Erstausbildung entwickelten zusätzlichen Arbeitsmaterialien können möglicherweise thematische "Abfallprodukte" einer Weiterbildungsmaßnahme für im "Beruf" stehende Künstler sein; sicherlich aber immer unter der Maßgabe einer nur ergänzenden Ausbildungsfunktion.

Eine Schlußbemerkung: Mit der Entscheidung, die Themenkomplexe der neu zu entwickelnden Arbeitsmaterialien auf eine Informationsvermittlung von "beruflichen" Anforderungen und Verwirklichungsmöglichkeiten einer künstlerischen Arbeitspraxis der Realisierung eigener Ideen und Produkte zu beschränken, wird damit die Frage nach einer beruflichen Mobilitätserhöhung und einer Kenntnisverbesserung von beruflichen "Einstiegsbedingungen" des Bildenden Künstlers zugunsten einer Antwort entschieden, die von den Besonderheiten der individuellen künstlerischen Arbeitsintention ausgeht und die die "brachliegenden" künstlerischen Befähigungen zu aktivieren versucht, die letztlich schon immanent im künstlerischen Arbeitsansatz erworben worden sind. Gleichzeitig bedeutet eine solche Entscheidung nicht, daß Ansätze einer beruflichen Mobilitätserhöhung, die auf eine Kenntniserweiterung von neuen Arbeitsmöglichkeiten für Bildende Künstler in den Arbeitsfeldern der Kulturarbeit, Kunsttherapie, Animation, Erwachsenenbildung, Arbeit mit Behinderten usw. zielen, als nicht hilfreich für eine Diskussion um eine Verbesserung von zusätzlichen beruflichen Arbeitschancen des Bildenden Künstlers angesehen werden.

Vielmehr sind es aber die hochschulischen Ausbildungsbedingungen wie auch die individuellen Berufsverläufe von Bildenden Künstlern, die eine Diskussion um die Erweiterung von "neuen" beruflichen Arbeitsbezügen und Aufgabenstellungen eines Künstlers nur dann fruchtbar erscheinen lassen, wenn Lösungen im Kontext der bis dato verwirklichten künstlerischen Arbeits-

praxis gefunden werden. Die teilweise durchaus verständlichen Aversionen gegen einen mehr oder weniger (von außen) erzwungenen systematischen Aushandlungsprozeß um erforderliche Funktionserweiterungen der Kunstausbildung würden eine mögliche Diskussion um entsprechende Ausbildungsentwicklungen im Rahmen der künstlerischen Qualifizierung von vorneherein erschweren, wenn nicht gar verunmöglichen. Darüber hinaus zeigt eine überblicksartige Auswertung der ersten Vergabesitzung des 1980 gegründeten Kunstfonds, daß "Modellvorhaben zur Erweiterung künstlerischer Arbeitsfelder" wie auch "Projekte zur Verbesserung des Kontakts zwischen Künstlern und Publikum" nur denjenigen Antragstellern genehmigt worden sind, die vor allem auch eine der (zeitgenössischen) Kunst angemessene Projektidee präsentieren konnten. <sup>14)</sup>

Bezogen auf den Versuch, eine Ausbildungsdiskussion um Fragen einer Erweiterung von zusätzlichen Qualifikationen anzuregen, die für die Kunsthochschulabsolventen auch Arbeitsmöglichkeiten in neuen Arbeitsfeldern schafft, wäre damit eine Brücke zu schlagen, die als begehbarer Weg zwischen zwei unvereinbar scheinenden Arbeitsbereichen angenommen und nicht als ein Wanderpfad angesehen wird, an dessen Ende eine Auseinandersetzung mit Fragen der Praxis des individuellen Kunstschaffens nicht mehr möglich ist. Wenngleich es gilt, eine Zirkelschlußproblematik aufzubrechen, die darin besteht, daß erste Erprobungen im neuen Arbeitsfeld überhaupt erst für die Kenntnisnahme entsprechender Arbeitsmöglichkeiten erforderlich sind, zugleich die Verwirklichung dieser Erfahrungen aufgrund der bisherigen hochschulischen Ausbildungsgegebenheiten aber als eher unwahrscheinlich angesehen werden müssen, so ist ein ausschließlich informierendes Arbeitsmaterial ein wenig geeignetes Instrumentarium, den sicherlich zu führenden Dialog in der künstlerischen Aus- und Weiterbildung zu eröffnen.

#### 4.3. Auswahl der Informationsquellen und Gesprächspartner

Aus den im Rahmen dieser Studie getätigten Gesprächen wie auch aus den Schlußfolgerungen über Forschungsergebnisse zur Berufs- und Ausbildungslage von Bildenden Künstlern wird deutlich, daß die Annahme, es gäbe einen mehr oder weniger eng zu begrenzenden Kreis von Gesprächspartnern oder Informationsquellen, der über den jeweiligen Themenkomplex von "Kunstmarkt", "Ausstellungsvorhaben", "Auftragskunst", "Neue künstlerische Medien und Arbeitsweisen" usw. repräsentativ oder gar umfassend Auskunft geben könnte, falsch ist. Das Hauptproblem ist darin zu suchen, daß es nicht die typische Galerieszituation, nicht das typische Ausstellungsvorhaben, nicht den typischen Ausstellungsmacher und auch nicht das typische Verfahren der Künstlerauswahl gibt.

Von regionalen und zeitspezifischen Besonderheiten einmal abgesehen, gibt es beispielsweise Galerien, die vornehmlich die bereits arrivierten Künstler präsentieren. Daneben finden sich Galerien, die ausschließlich junge Künstler vorstellen. Eine andere Gruppe von Galerien präsentiert jeweils die Arbeiten derjenigen Künstler, die besonders günstig zu "veräußern" sind. Auch gibt es Galerien, die vornehmlich die bei der Galerie unter Vertrag stehenden Künstler ausstellt. Wiederum eine andere Gruppe von Galeristen haben mehr oder weniger die Künstler in ihrem Ausstellungs- und Verkaufsprogramm, die als Vertreter der jeweils aktuellen Kunstszene gelten. Darüber hinaus darf eine weitere Gruppe von Galerien nicht unerwähnt bleiben, die vor allem kontinuierlich Arbeiten oder Künstler einer bestimmten Kunstrichtung oder Thematik oder Arbeitsweise vorstellt. Ferner gibt es aber auch Galerien, die in dem Sinne kein eigentliches Programm haben, sondern jeweils das ausstellen, was ihnen aus finanziellen Gründen oder Präsentationsbedingungen oder künstlerischen Rekrutierungsgegebenheiten möglich ist. Schließlich ist noch ein Kranz von Galerien zu nennen, die mehr oder weniger für Ausstellungsmöglichkeiten von Künstlern der Region, der berufsständischen Organisation oder eines wie auch immer gearteten Zusammenschlusses von künstlerisch Tätigen sorgen.

Ebenso lassen sich Unterschiede für den Typus, die Verantwortlichkeit, die Thematik oder Konzeption, den Aufbau u.a.m. heutiger Kunstaussstellungen nachweisen. In bezug auf den Typus gibt es beispielsweise Ausstellungen, die dem Charakter nach nationalen oder internationalen Großereignissen gleichen. Als Beispiele mögen hier die in einem gewissen zeitlichen Rhythmus stattfindenden documenten, Biennalen, Kunstmesse wie auch die Ausstellungsvorhaben der "Westkunst", "Berlin-Paris", "Kunst über Kunst" etc. angeführt werden. Einen anderen Typus von Kunstaussstellung stellen die mehr oder weniger regelmäßig wiederkehrenden Ausstellungen in den Museen, Staatlichen oder Städtischen Galerien, Kunstvereinen dar, bei denen einzelne Künstler, Künstlergruppen oder thematische Konzeptionen umfänglich oder ausschnitthaft vorgestellt werden. Eine wiederum andere Form von Ausstellung ist dort gegeben, wo juryfrei oder nach vorheriger Auswahl eine bestimmte Gruppe von Künstlern mit einer oder mehreren Arbeiten der Öffentlichkeit vorgestellt werden. Wenngleich auch höchst unterschiedliche Rahmenbedingungen hinsichtlich Auswahl, Teilnehmerkreis, thematischem Zuschnitt etc. jeweils gegeben sind, so sind für diesen Typus von Ausstellungsvorhaben jene des "Forums junger Kunst", der "Deutschen Künstlerbund-Ausstellung", der "Großen Berliner oder Münchener Ausstellung", der Jahresausstellung des Berufsverbandes Bildender Künstler", der "Weihnachtsausstellung" u.a.m. zu nennen.

Obwohl die unter den Ausstellungsorganisatoren, Kunsthallen- und Kunstvereinsleitern durchaus kontrovers diskutierten und gehandelten Ausstellungskonzeptionen wenig überprüfbar scheinen, so lassen sich dennoch diesbezügliche Differenzierungen über eine angemessene Ausstellungs- und Präsentationsform von künstlerischen Realisaten nachweisen. So gibt es Ausstellungskonzepte, die die einzelnen Kunstprodukte mehr oder weniger unkommentiert in Form einer seriellen Aneinanderreihung präsentieren. Andere **Ausstellungskonzeptionen**, wie etwa die der thematischen Ausstellung, zielen auf eine Intensionsvermittlung. Dabei werden die üblicherweise an verschiedenen "Orten" (im Katalog und im ausgestellten Kunstwerk) bereitgestellten Informationsquellen durch eine entsprechende Präsentationsabfolge, Auswahl

und Erläuterung in eine Ausstellungsform zu übertragen versucht, bei der die Vermittlung der Strukturanalyse der künstlerischen Intention besser verdeutlicht werden kann. Eine solche Vorstellung von Kunstaussstellung verweist sicherlich auch auf ein Ausstellungsverständnis, das nicht mehr von der Überblicksausstellung über verwandte Produkte ausgeht oder einen retrospektiven bzw. einen zeitlich begrenzten Überblick über Einzelkünstler vermittelt, sondern den Ausstellungsort als einen eigenständigen Ereignisort ansieht, wo die vom Einzelnen geschaffenen Realisate in neue künstlerische Zusammenhänge und Beziehungen gestellt werden, um so bestehende Gattungsbegriffe zu sprengen und medienüberschreitende Tendenzen aufzuzeigen.

Über die hier am Beispiel von "Ausstellungsvorhaben" u.a. zu berücksichtigenden Einzelaspekte hinaus wird damit aber deutlich, daß die Frage nach der geeigneten Informationsquelle oder dem fachkundigen Gesprächspartner nicht abzukoppeln ist von der Entscheidung, welche Aspekte in bezug auf den darzustellenden Gegenstandsbereich ausgewählt werden sollen. Das setzt aber wiederum eine mehr oder weniger systematische Kenntnis der einzelnen Problemfelder des gesamten Gegenstandsbereichs voraus. Insofern - so die Empfehlung der Befragten - ist zunächst einmal eine relativ vollständige Aufschließung und Durchsicht von potentiellen Informationsquellen und -materialien über den jeweiligen Themenkomplex erforderlich, um neben der Problemkenntnis überhaupt Entscheidungskriterien für eine mögliche Strukturierung des Gegenstandsbereichs entwickeln zu können. Dieser informierenden Vorarbeit haben sich dann vertiefende Einzelgespräche wie auch eine Expertenberatung anzuschließen. Kommt den Einzelgesprächen dabei eher die Aufgabe zu, die von den Informationsmaterialien, Dokumenten, Ausstellungskatalogen usw. nicht näher ausgeführten Einzelfragen auf Relevanz für die anstehende Thematik aufschließen und erläutern zu lassen, so hat die nachfolgende Expertenberatung vor allem die Funktion, eine Entscheidung über die endgültige Strukturierung des zu entwickelnden Arbeitsmaterials wie auch über die dabei zu behandelnden Einzelaspekte herbeizuführen.

Im Zusammenhang mit der Frage nach der "Beschaffbarkeit" geeigneter Informationsquellen lassen die Hinweise der befragten Künstler, Hochschul-lehrer und Kulturverwalter den Schluß zu, daß bei durchaus bestehenden Informations- und Forschungsdefiziten über einen Teil der anstehenden Einzelfragen dennoch eine relativ systematische Ermittlung der als relevant anzusehenden Problemfelder gegeben sein müßte, die allerdings hinsichtlich der "inhaltlichen Auslotung" z.T. wohl nur auf der Basis von zusätzlich einzuholenden Experteninterviews wie auch einer beobachtenden Teilnahme des Gesamtverlaufs mehrerer Ausstellungsvorhaben von der Vorplanung über die Künstlerauswahl und Ausstellungsrealisierung bis zur "Aufnahme" durch die Besucher und journalistischen Medien beurteilt werden könnte. Wenngleich auch insgesamt die Auskunftsbereitschaft oder eine sogar aktive Mitarbeit von geeigneten Gesprächspartnern aus der "Kunstszene" (bzw. von den beteiligten Personen der zu realisierenden Ausstellungsvorhaben) von den Befragten als durchaus gegeben eingeschätzt wird, so dürfen der dafür anzusetzende Erhebungszeitraum wie auch die insgesamt zu beachtenden Bedingungen einer angemessenen Informationserfassung und -auswertung keineswegs unterschätzt werden. Auch die vornehmlich dem Bereich der "grauen Literatur" zuzuordnenden Informationsmaterialien, Ausstellungskataloge, Dokumente etc., die vielfach nicht einmal bibliographisch nachgewiesen sind, machen systematische und umfängliche Recherchen geradezu unumgänglich, um so geeignete Erfahrungsberichte, Dokumente und visuelle Belege von stattgefundenen Ausstellungsprojekten für die Arbeitsmaterialien bereitstellen zu können.

**Fünfzehntes Ergebnis:** Die Aufarbeitung des jeweils zu entwickelnden Arbeitsmaterials hängt unmittelbar davon ab, inwieweit die Gesprächspartner bzw. die sonstigen Informationsquellen auffindbar und auskunftsbereit sind.

**Sechzehntes Ergebnis:** Angesichts der bestehenden Forschungs- und Informationsdefizite über Teilaspekte des darzustellenden Gegenstandsbereichs sind informationsaufbereitende Vorgespräche, den Gegenstandsbereich strukturierende Expertenberatungen wie auch einen Gesamtverlauf geeigneter Vorhaben begleitende teilnehmende Beobachtung erforderlich, die die Phasen der Planung, Realisierung und Beurteilung (durch Besucher und Medien) exemplarisch aufarbeiten und belegen. Das bedeutet aber auch, daß die Informationsermittlung die am jeweiligen Gegenstandsbereich unterschiedlich beteiligten Personen und Positionen in angemessener Weise berücksichtigen muß.

#### 4.4 Kriterien der Informationsermittlung, -auswahl und -bewertung

Von den befragten Künstlern, Hochschullehrern und Kulturverwaltern wird eine relativ breite Palette von verschiedenen Kriterien benannt, die bei der Informationsermittlung, -auswahl und -bewertung des jeweils zu entwickelnden Arbeitsmaterials berücksichtigt werden sollten. Die im einzelnen aufgeführten Kriterien reichen vom Stellenwert der Aussagen und Ergebnisse für die Einschätzung von längerfristigen Entwicklungen im entsprechenden künstlerischen Arbeitsfeld über den Erfahrungshorizont, den der zu befragende Gesprächspartner in bezug auf den zu bearbeitenden Gegenstandsbereich hat, bis hin zur arbeitsmarktpolitischen oder künstlerischen Aktualität der ermittelten Information sowie deren hochschulischer Umsetzbarkeit in eine konkrete Weiterbildungsmaßnahme. Wenngleich damit untereinander durchaus widersprüchliche Einschätzungen oder nicht gleichzeitig zu erfüllende Anforderungen sichtbar werden, so spricht dies nicht automatisch gegen das jeweils benannte Einzelkriterium. Vielmehr wird daran deutlich, daß die Frage, nach welchen Kriterien eine Informationsermittlung, -auswahl und -bewertung für das zu erstellende Arbeitsmaterial geschehen kann, unmittelbar davon abhängig ist, in welcher Weise die miteinander konkurrierenden Einzelkriterien auf die Zielsetzung einer Kenntnissgabe über "berufliche Anforderungen" der künstlerischen Arbeitspraxis eingeschätzt werden.

Bezogen beispielsweise auf den Themenkomplex der "neuen künstlerischen Medien und Arbeitsweisen" ist damit über die folgenden, untereinander konkurrierenden Fragenkomplexe eine mehr oder weniger "invernehmliche Verständigung" zu erzielen. Machen etwa die in einem gleichlautenden Arbeitsmaterial dargestellten Informationen tatsächlich die beruflichen Anforderungen und zusätzlichen Arbeitsmöglichkeiten kenntlich, die der Künstler benötigt, der mit den neuen künstlerischen Medien oder Arbeitsweisen arbeiten will? Reicht überhaupt ein nur "informierendes" Aufklären für die Einschätzung entsprechender Arbeitsmöglichkeiten aus, oder ist aufgrund des bislang unbekanntenen künstlerischen Arbeitsfeldes nicht eine zumindest zeitlich begrenzte eigene praktische Erprobung für eine bereits vorläufige

Beurteilung vonnöten? Stellen die spezifischen Ausbildungsbedingungen aber überhaupt den zeitlichen, apparativen oder konzeptionellen Rahmen zur Verfügung, der für eine umsetzende Erprobung erfolgreich wäre?

Für die Beurteilung der Informationsermittlung, -auswahl und -bewertung werden damit - unter Beachtung der auch bereits an anderer Stelle dieses Berichts dargelegten Ausführungen - Kriterien sichtbar, die für das zu entwickelnde Arbeitsmaterial herangezogen werden müssen.

So sind zunächst einmal die Bedingungen zu klären, unter denen eine Informationsbeschaffung möglich ist, die zum einen eine relative Vollständigkeit aller anstehenden thematischen Aspekte garantiert und die zum anderen darüber hinaus die durchaus bestehenden Besonderheiten - aus Gründen einer vermeintlich nur schwer zu lösenden Strukturierung - von vorneherein nicht unter den Tisch fallen läßt. Damit ist zugleich aber auch gesagt, daß nicht nur die Teilaspekte beruflicher Anforderungen in einem entsprechenden Arbeitsmaterial aufgearbeitet werden müssen, die zwar für den dargestellten Gegenstandsbereich selber eine große Rolle spielen, die aber vergleichsweise für den Großteil der weiterzuqualifizierenden Studenten oder Künstler eine eher marginale Bedeutung haben. Bezogen etwa auf den Themenkomplex "Ausstellungsvorhaben" ist - laut Einschätzung der Befragten - eine solche Diskrepanz dann gegeben, wenn nur am Beispiel eines nationalen oder internationalen Ausstellungsereignisses, wie das der documenta oder das der Baseler Kunstmesse, die Probleme von ausstellungsspezifischen Anforderungen dargestellt würden, und die eher die tagtägliche Arbeitspraxis des überwiegenden Anteils der Bildenden Künstler bestimmenden Ausstellungsformen, wie die der Ausstellungsbeteiligungen im Rahmen einer Galerie, eines Kunstvereins, einer Sparkasse, einer Jahresschau, einer Arztpraxis, eines Künstlerhauses, des eigenen Arbeitsraumes usw., ausgespart blieben.

Nicht nur aus Gründen, die nur einem relativ kleinen Kreis von Künstlern eine Teilnahmechance an den wenigen nationalen oder internationalen Ausstellungsgrößereignissen vorhersagen, erscheint eine nur diese Ausstellungsform vermittelnde Darstellung für den Themenkomplex "Ausstellungsvorhaben"

nicht ausreichend zu sein. Erst eine Gegenüberstellung von unterschiedlichen Ausstellungsformen und -kontexten zeigt nicht nur höchst abweichende Planungs- und Abwicklungsbedingungen des Vorhabens "Ausstellung" auf, sondern verweist darüber hinaus auch auf die mehr oder weniger schwer zu kalkulierenden Imponderabilien, die immer auch ein Ausstellungsvorhaben begleiten. In diesem Zusammenhang regen die befragten Künstler, Hochschul-lehrer und Kulturverwalter an, bei der Entwicklung eines konkreten Arbeits-materials auch Entscheidungen dahingehend zu treffen, in welcher Weise die für gleiche oder ähnliche "Ausstellungsinstitutionen" vorfindbaren konzeptionellen oder organisationstechnischen Abweichungen und Differenzierungen durch geeignete Belege oder Beispiele oder durch die Erfassung und Dokumentation des Gesamtverlaufs konkreter Vorhaben verdeutlicht werden können. Mitgedacht werden muß im Falle aller Informationsquellen die Möglichkeit von Argumenten und Begründungen, die auch als Schutzbehauptungen verstanden werden können. Dies trifft z.B. sowohl auf Künstler zu, die froh sind, überhaupt beteiligt worden zu sein, so daß eventuelle Unzufriedenheiten mit Auswahl und Präsentation ungenannt bleiben, wie etwa auch auf die Ausstellungsmacher, die technische Unzulänglichkeiten nachträglich durch ästhetische Gründe legitimieren. Angesicht einer bisher eher als unbefriedigend zu nennenden Information über Anforderungen der künstlerischen Auftrags- oder Ausstellungspraxis ist es daher nach Ansicht der Befragten für die Beurteilung des darzustellenden Gegenstandsbereichs von unschätzbarem Vorteil, wenn zumindest fallweise zu einem gleichen Vorhaben eine Einschätzung der Anforderungen von allen daran beteiligten Personengruppen eingeholt werden kann, um so die immer auch bestehenden Beurteilungsdiskrepanzen besser abschätzen und belegen zu können.

Über die mit der letztgenannten Anregung auch angesprochene Frage nach der Bedeutung, die jeweils die Einzelinformation im Kontext einer insgesamt zu verbessernden Kenntnisaufgabe von beruflichen Anforderungen spezifischer Gegenstandsbereiche einnimmt, werden von den Befragten weitere Hinweise über eine angemessene Informationsermittlung, -auswahl und -bewertung entsprechender Arbeitsmaterialien gegeben. So wird darauf verwiesen, daß eine

Informationsermittlung, -auswahl und -bewertung zu berücksichtigen habe, ob die im entsprechenden Arbeitsmaterial behandelte Thematik überhaupt als Fragestellung für die künstlerische Aus- und Weiterbildung die Aktualität besitze, die notwendig sei, um eine Ausbildungsauseinandersetzung mehr oder weniger zu garantieren. Dieses bereits an anderer Stelle des Berichts ausführlicher diskutierte Problem verweist damit auf die Notwendigkeit der Berücksichtigung von internen Besonderheiten einer künstlerischen Ausbildungs-, Verarbeitungs-, Aneignungs- und Erprobungspraxis, damit die Annahme eines weiterbildenden Arbeitsmaterials überhaupt ermöglicht wird.

Unter Beachtung der für die weiterzuqualifizierende Zielgruppe (der Kunststudenten bzw. der bereits im Beruf stehenden Künstler) als typisch anzusehenden Aneignungspraxis, die vornehmlich ein visuelles Denken und Handeln trainieren und ergänzen will, wird schließlich ein Auswahl- und Bewertungskriterium sichtbar, das nach der Umsetzbarkeit der darzustellenden Thematik in eine Einheit von Text und Bild fragt.

**Siebzehntes Ergebnis:** Die vermutlich nicht unbedingt immer auf dem Niveau "mittlerer Allgemeinheit" darzustellenden Gegenstandsbereiche haben die relative Umfänglichkeit der anstehenden Einzelprobleme zu verdeutlichen, ohne dabei die bestehenden Besonderheiten von vorneherein auszuschließen. Das heißt zugleich aber auch, daß es nicht ausreicht, beispielsweise die Probleme des Ausstellungs- und Galeriewesens aus der Sicht einer Person beurteilen zu lassen oder die Darstellung nur unter einer einzigen "Betrachtungsperspektive" vorzunehmen. Da eine Generalisierbarkeit der Aussagen angesichts der kontextuellen Besonderheiten sowieso nur begrenzt möglich ist, sollte auch nicht künstlich der Versuch einer immer abgeschlossenen Argumentation - auf den Komplex des gesam-

ten Thematik bezogen - unternommen werden; schon aus Gründen eines dramaturgisch-gestalterischen Aufbaus der Arbeitsmaterialien.

**Achtzehntes Ergebnis:** Die vor allem auf der Basis einer visuell gestützten Verarbeitungs- und Aneignungspraxis von künstlerisch Tätigen fordert geradezu für das zu entwickelnde Arbeitsmaterial eine Text und Bild verbindende Darstellungsform heraus. Neben beschreibenden und analysierenden Darstellungsteilen sind dabei aber auch "authentische" Erfahrungsberichte der beteiligten Personen über realisierte Projekte mit in das Arbeitsmaterial aufzunehmen.

#### 4.5. Bedingungen der Herstellung, Darstellung und Vermittlung

Im Zusammenhang mit der Frage nach den Bedingungen von Sammlung, Aufbereitung, Darstellung, Herstellung und Vermittlung eines zusätzlich zu entwickelnden Lehrmaterials, die eine Annahme seitens der Hochschule bzw. der Künstler wahrscheinlich machen, wurden die befragten Künstler, Hochschullehrer und Kulturverwalter gebeten, eine Einschätzung darüber abzugeben, wie das weiterzuqualifizierende Arbeitsmaterial zustande kommen solle, wie es auszusehen habe - unter sprachlich/textlichen, visuell/grafischen und didaktisch/vermittelnden Aspekten - und welcher Personenkreis es möglicherweise entwickeln könne.

Auf den letzten Fragenkomplex bezogen wird von den Befragten zunächst einmal darauf hingewiesen, daß ein Fachwissenschaftler, ein Künstler, ein an der Kunsthochschule Lehrender, ein Kulturverwalter, ein Grafiker, ein Student, ein Ausstellungsmacher, ein Kulturkritiker oder eine andere Person allein, gleich welchen Arbeitsbereichs, bei dieser Aufgabe überfordert sein muß. Und dies nicht nur deswegen, weil der Gegenstand zu komplex oder zu wenig erforscht sei, als daß er mit den zur Verfügung stehenden oder entwickelbaren Instrumentarien erfaßt werden könne, sondern vor allem, weil seine Darstellung für die zu erreichende Zielgruppe außerordentlich schwierig ist. Es ist also nicht so sehr der Versuch einer exakten Erfassung und Beschreibung des Sachverhalts, der etwa den Fachwissenschaftler bald an die Grenze der Informationsermittlung stoßen lassen wird, sondern die Einschätzung der Bedeutung des Erkannten im Hinblick auf eine umsetzende Darstellung für die vielen unterschiedlichen Formen und Positionen künstlerischen Schaffens macht eine von einer Person ausschließlich zu leistende Bearbeitung von vornherein weniger wahrscheinlich. Eine an sich bestehende, von konkreten künstlerischen Arbeits- wie aber auch Aus- und Weiterbildungsinteressen unabhängige Präsentation und Aneignung kann es daher nicht geben, sondern immer nur eine auf die jeweiligen Bedingungen, Aussagen und Kontexte rückbezogene. Nicht erst die Darstellung des thematischen Stoffes ist daher mit diesen Schwierigkeiten behaftet,

sondern bereits die Sammlung, Zusammenstellung und Aufbereitung des Arbeitsmaterials. Bereits hier werden Vorbedingungen geschaffen, Formen und Inhalte festgelegt. Gerade die von den befragten Künstlern, Hochschullehrern und Kulturverwaltern empfohlene Form der Erfahrungsberichte, die von den am jeweiligen Vorhaben beteiligten Personen eine persönliche Einschätzung und Beurteilung anstehender Probleme liefern sollen, wie auch die beobachtende Teilnahme zumindest an den entscheidenden Phasen eines Projektverlaufs wären in diesem Zusammenhang geeignete Hilfestellungen, kontextbedingte Besonderheiten auffindbar wie auch möglichst "authentisch" darstellbar zu machen.

Aber auch der Bildende Künstler ist nach Ansicht der Befragten mit einer solchen Aufgabe überfordert, auch dann, wenn er als an der Hochschule Lehrender in Kenntnis didaktischer Methoden einen gewissen Abstand zur eigenen Tätigkeit wie auch zum individuellen künstlerischen Arbeitsverständnis hergestellt hat. Notwendigerweise jedoch kann ein solcher Abstand nur ein gewisses Maß haben - ein Darüberhinausgehen würde eine derartige Distanz zur eigenen künstlerischen Arbeit und Beurteilung schaffen, daß gerade umgekehrt die spezifische Bedingung der Möglichkeit eines künstlerischen "Einfühlens" in die Erfordernisse der Präsentation in Zweifel zu ziehen wäre. Konkret bedeutet das: In einem Fall lehnt der Künstler die durch das Arbeitsmaterial zu kennzeichnende Ausstellungskonzeption oder die durch eine bestimmte Ausstellungsform vorgestellte Kunstposition ab. Dann ist ihm zwar mitunter der ästhetische, konzeptionelle oder abwicklungstechnische Ansatz teilweise vertraut, die besondere Form aber der Ausstellungsanlage oder der Auftragsanlage oder der Auftragsabwicklung macht die für die Objektivierung notwendige Reduzierung einer bewertenden Herangehensweise schwierig. Im anderen Fall - einer weitgehenden Übereinstimmung des Präsentierten mit einer eigenen Vorstellung, wie man etwa richtigerweise eine Ausstellungskonzeption zu machen habe - ist eine zu starke Beteiligung der eigenen Position zu erwarten; also eine eher introspektive Arbeitsmethode, die zwar Aufschlüsse liefern kann, allein jedoch den Gegenstand in der notwendigen Weise nicht zu bearbeiten in der Lage ist. Ausgerechnet die

einem Künstler (auch einem als Hochschullehrer tätigen Künstler) zugeschriebene Note des künstlerisch Besonderen ist es, die ihn - in aller Regel - nicht unbedingt als alleinigen Bearbeiter für die hier anstehende Fragestellung als ausreichend qualifiziert erscheinen läßt, soll nicht von vorneherein auf ein zumindest gewisses Maß an konkurrierenden wie aber auch an generalisierenden Aussagen verzichtet werden. Es käme doch einer eher zynischen Einschätzung gleich, auf der einen Seite die jeweils in der Kunsthochschule antreffbaren unterschiedlichen künstlerischen Positionen für eine nicht gerade problemlose Ausbildung und nicht hinreichend "berufsorientierte" Qualifizierung verantwortlich machen zu wollen, auf der anderen Seite aber dieselben Vorgaben als durchaus geeignete Voraussetzungen für die Ermittlung, Beurteilung und Darstellung eines Arbeitsmaterials anzusehen, das "Berufsinformationen" aus der künstlerischen Arbeitspraxis geben will. Eine der Schwierigkeiten liegt ja gerade darin, daß - aus welchen Gründen auch immer - die einmal entwickelte und in der Öffentlichkeit dokumentierte künstlerische "Handschrift" nicht ohne weiteres über Bord geworfen werden kann, soll nicht gleichzeitig die mit der künstlerischen Handschrift erlangte Reputation und Einflußnahme - also auch die Einflußnahme in der Kunstausbildung - aufs Spiel gesetzt werden.

Die seitens der Befragten geäußerte Skepsis, ob die an den Kunsthochschulen tätigen Kunstwissenschaftler möglicherweise geeignete - und alleinige - Bearbeiter der hier zu entwickelnden Arbeitsmaterialien sein könnten, wird vor allem mit zwei Argumenten begründet. Zum einen, so die durchgängige Meinung aller befragten Künstler, Hochschullehrer und Kulturverwalter, reiche die vielfach an den Kunsthochschulen "praktizierte" Kunstwissenschaft nicht hin, die Probleme einer heutigen künstlerischen Arbeitspraxis hinreichend zu verstehen, geschweige denn auf eine Fragestellung zu beziehen, die die Folgen einer künstlerischen Qualifizierung für eine (frei)berufliche Tätigkeit tatsächlich abschätzen kann. Zum anderen, so die Einschätzung vornehmlich der Künstler und Kulturverwalter, könne keineswegs davon ausgegangen werden, daß die "gelernten" Kunsthistoriker,

Kunstphilosophen oder anderen Wissenschaftler bereit seien, sich den Nachhilfeunterricht "vor Ort" in der Praxis zu holen, der für eine angemessene Stoffbearbeitung erforderlich sei.

Die Befragten stehen ebenso skeptisch einer Annahme gegenüber, die die alleinige Bearbeitung durch einen Ausstellungsmacher, Grafiker, Kulturverwalter als möglich unterstellt. Sind es die den Ausstellungsmachern nachgesagten Vorlieben, die als besonders hinderlich für eine ausgewogene Aufarbeitung und Darstellung eines zu entwickelnden Arbeitsmaterials angesehen werden, so sind es vornehmlich fehlende Kenntnisse über Fragen einer hochschulischen Umsetzung, die gegen eine ausschließliche Bearbeitung durch Grafiker und Kulturverwalter sprechen.

Interessanterweise werden auf der Suche nach Ansprechpartnern, die möglicherweise als "Konzepteure oder Produzenten" für die zu entwickelnden Arbeitsmaterialien in Frage kämen, auch die Kunststudenten selber genannt. Der dabei von den Befragten ins Feld geführte Beleg für die These, Kunststudenten wären kompetente Konzepteure und Produzenten, bezieht sich vornehmlich auf einen unter dem Titel "Kunst und Medien" ausschließlich von Kunststudenten entwickelten und in den Umlauf gebrachten Katalog zur documenta 6.<sup>15)</sup> Bei aller Sympathie einer mehr als - auch finanziell - erfolgreichen Arbeit gegenüber ist es nach Einschätzung des Berichterstatters dennoch für die vorgesehenen Zwecke und Einsatzbereiche der zu erstellenden Materialien wenig wahrscheinlich, diese von der Gruppe der Studierenden selbständig oder allein bearbeiten zu lassen. Teils deswegen, weil die antreffbare Kompetenz als insgesamt zu gering anzusetzen ist, teils auch deswegen, weil ohne strukturierende Anleitung ähnliche Probleme, wie am Fall der lehrenden Künstler und Kunstwissenschaftler aufgezeigt, entstehen könnten. Zwar könnte man dem entgegenhalten, daß ein sowohl informatives **wie auch grafisch recht gut gelöstes Material** wie das von "Kunst und Medien" **gerade durch studentische Selbsterarbeitung** zustande gekommen sei. Hier **darf jedoch nicht übersehen werden**, daß einerseits die damalige Ausbildungssituation in Kassel eine besonders günstige Ausgangslage für die Publikation

von "Kunst und Medien" bot; insofern nämlich, als die Ausbildung selber eine entsprechende Fragestellung mit anregte und entsprechende Kontakte zur am Ort stattfindenden documenta-Ausstellung verschaffte. Andererseits informierte "Kunst und Medien" zwar auch über anforderungsspezifische Bedingungen einer Kunstaussstellung, aber eben nur über eine und zudem mehr zufällig und unsystematisch. Schließlich ist es ja gerade die bereits mehrfach benannte Veränderung von Ausbildungsbedingungen, die zum heutigen Zeitpunkt die Entwicklung von zusätzlichen weiterbildenden Arbeitsmaterialien mehr denn je notwendig macht, die damals - zumindest im Falle der Kasseler Studenten - auf andere Weise, eben eigeninitiativ, gelöst werden konnten.

Aus all dem ist ein Fazit für die Entwicklung und Erstellung von weiterbildenden Arbeitsmaterialien zu ziehen, das auf keine der von den genannten Gruppen einzubringenden Kompetenzen verzichten sollte. Das bedeutet einen Einbezug sowohl von Lehrenden "kunstpraktischer" ebenso wie "kunsttheoretischer" Disziplinen und Studenten als auch von Experten, Beratern und Betroffenen des jeweils darzustellenden Gegenstandsbereichs; allerdings mit unterschiedlicher Intensität und Einflußnahme. Als naheliegend folgt damit eine Form der Gruppenbearbeitung, in der ein kleines Arbeitsteam aus der Gruppe der Hochschullehrenden (Künstler wie auch Nichtkünstler), Studenten und mindestens einem hauptamtlichen Mitarbeiter unter Zuhilfenahme eines beratenden Expertenkreises die anfallenden Arbeitsschritte der Entwicklung, Erstellung und Erprobung des Arbeitsmaterials selbst leistet. Wenngleich auch sicherlich nur am konkreten Fall zu entscheiden sein wird, welcher der aus dem Hochschulbereich stammenden Personen die verantwortliche Projektleitung übertragen wird, sollte einerseits ein diesbezüglicher Ansprechpartner dem Arbeitsteam vorstehen, zum anderen die Entscheidung der Wahl aber unbedingt davon abhängig gemacht werden, welches Grundvertrauen die auszuwählende Person in bezug auf die Studenten und Lehrenden des entsprechenden Fachbereichs wie auch hinsichtlich des zu untersuchenden Praxisortes oder Arbeitsfeldes genießt, um nicht von vorneherein eine Zusammenarbeit zu erschweren.

Anfangen von der Aufarbeitung der Fragestellung, über Sammlung und Aufbereitung der relevanten Informationen bis hin zur Erstellung und Erprobung der Arbeitsmaterialien schlagen die Befragten hinsichtlich der **Sammlung und Aufbereitung** eine "idealtypische" **Bearbeitungsabfolge** vor, die sich unter den nachstehenden Stichworten zusammenfassen läßt:

- a) **Konstitution der Arbeitsgruppe**: Gemeint ist hiermit die Zusammenstellung des Arbeitsteams, das die Entwicklung und Erprobung des weiterbildenden Arbeitsmaterials vorantreiben soll. Gemeint ist damit aber auch eine Zusammenstellung von potentiellen Experten, die fallweise zum Gesamtgegenstand oder zu einzelnen Aspekten beratend Stellung nehmen sollen. Letzteres wird teilweise erst in der Phase der Informationssammlung möglich sein.
- b) **Informationssammlung**: Die erste Arbeitsphase hat eine doppelte Aufgabe zu leisten. Zum einen eine Zusammenstellung der erhältlichen "Literatur" (einschließlich Kataloge oder sonstige Dokumente) zur anstehenden Thematik. Zum anderen eine Aufschlüsselung der relevanten Institutionen und Personen, die bezüglich des zu bearbeitenden Gegenstandsbereichs als potentielle Ansprechpartner in Frage kommen. Sicherlich sind in dieser Arbeitsphase bereits erste vorklärende Erhebungen im Feld erforderlich, um Hinweise auf kompetente Gesprächspartner wie auch wichtige Dokumente und Materialien zu erhalten. Gewiß sind in dieser Arbeitsphase bereits Vorklärungen dahingehend zu treffen, welche konkreten Projekte sich für eine teilnehmende Beobachtung besonders eignen. Nach Einschätzung der Befragten müßten diese Auskünfte mittels telefonischer Rückfragen weitgehend zu klären sein.
- c) **Informationssichtung und erste Beratungszusammenkunft**: Die parallel zur Informationssammlung vorzunehmende oder an diese sich anschließende Informationsauswertung sollte mit einer ersten Gesprächsrunde zwischen Projektbearbeitern und externen Beratern abgeschlossen werden. Angesichts einer relativen Ungeklärtheit über die hier zu bearbeitende Thematik erscheint eine erste gemeinsame Beratung sinnvoll, um die zusätzlich

im Feld zu erhebenden Informationen endgültig abzuklären wie auch die sicherlich dabei nicht leichte Auswahl der Gesprächspartner bzw. der zu "sichtenden" Projekte zu beschließen.

- d) Informationsgewinnung im Felde: In dieser Arbeitsphase sind die für den Bearbeitungsgegenstand relevanten Informationen mittels des zuvor entwickelten und mit den Experten beratenen Gesprächsfadens im Feld zu erheben bzw. die ausgewählten Projekte mit ihren entscheidenden Problemlagen, Lösungen und Einschätzungen aus der Sicht der beteiligten Personen zu erfassen. Interessanterweise schlagen einige der Befragten in diesem Zusammenhang eine Form von Informationsbeschaffung vor, die über das Gespräch "vor Ort" hinausgeht. Es wird u.U. als günstig angesehen, wenn Personen mit einer besonders aktuellen oder neuen Fragestellung zu einem Vortrag mit anschließender Diskussion in der Hochschule eingeladen werden könnten; sicherlich nicht ohne eine genaue Vorklärung der im Vortrag anzusprechenden Themenbereiche zu bewerkstelligen. Über das Ansprechen einer interessierten Hochschulöffentlichkeit hinaus werden zwei Nebeneffekte einer solchen Informationsermittlung genannt. Zum einen der des Bekanntmachens mit einer Thematik, die bislang in der Kunstausbildung weitgehend ausgespart bleibt. (Eine solche Vortragsreihe leistet damit bereits selber eine gewisse Weiterbildung.) Zum anderen schafft eine solche Kenntnisgabe vielleicht erst die Beurteilungsgrundlage, die für eine spätere Begutachtung und Prüfung des erstellten Arbeitsmaterials erforderlich ist. Neben der Frage, inwieweit die Vortragenden dann auch tatsächlich alle angefragten Aspekte ansprechen werden, lassen einzelne Themenbereiche wie auch Gesprächspartner aber eine solche zusätzliche Informationsbeschaffung nicht zu.
- e) Informationsauswertung, zweite Beraterzusammenkunft und Ergebnisformulierung: Parallel zur Informationserhebung und im Anschluß an diese sowie unter Berücksichtigung der aus den Dokumenten, Katalogen etc. gewonnenen Erkenntnisse findet eine Auswertung mit abschließender

Ergebnisformulierung statt. Dieser Ergebnisbericht bildet die Basis einer zweiten Gesprächsrunde zwischen Beratern und Projektbearbeitern. Je nach Beratungsausgang sind Ergänzungen, Veränderungen oder auch noch zusätzliche Erhebungen erforderlich.

Hinsichtlich der Darstellung der Ergebnisse, der Herstellung der Arbeitsmaterialien sowie der zugrundeliegenden Vermittlungsintention lassen sich aufgrund der Einschätzungen der befragten Künstler, Hochschullehrer und Kulturverwalter zwei hauptsächliche Bearbeitungsaspekte zusammenstellen, die allerdings nicht in allen Punkten zeitlich der Informationssammlung und -aufarbeitung nachgeschaltet sind, sondern in vielen Fällen mit diesen parallel verlaufen.

- a) Umsetzbarkeit der ermittelten Ergebnisse: Die von den Befragten angesprochene Umsetzbarkeit betrifft drei Aspekte, die allerdings nicht getrennt voneinander entschieden werden können. Der eine Aspekt meint die Relevanz der ermittelten Ergebnisse in bezug auf den zu thematisierenden Gegenstandsbereich. Hierzu gehören etwa Entscheidungen darüber, ob die ausgewählten Ergebnisse typisch sind für die Gesamtheit aller den entsprechenden Themenkomplex betreffenden Ergebnisse oder ob das dokumentierte Beispiel tatsächlich einen Beleg für die zu verdeutlichende Aussage darstellt usw. Der zweite Aspekt fragt nach der Relevanz der Ergebnisse in bezug auf die Entscheidung einer grafisch-textlichen Darstellungsmöglichkeit oder authentischen Dokumentation. Hiermit sind Entscheidungen gemeint, in welcher Form die grafische Übersetzung des Ergebnisses geschehen soll, was als Text, was als Bild ausgewählt, was als Einheit von Bild und Text gestaltet werden soll usw. Der dritte Aspekt bezieht sich auf die Relevanz der Ergebnisse in bezug auf die Entscheidung einer hochschulischen Annahme und Verwendung. In diesem Zusammenhang ist zu fragen, ob die dargestellte Information im Arbeitsmaterial oder das Arbeitsmaterial als Ganzes überhaupt rückbindbar ist für eine weiterbildende Qualifizierung in der Ausbildung, ob durch das Arbeitsmaterial oder mit ihm

eine eigene Erprobung im entsprechenden Arbeitsfeld angeregt oder möglich wird etc.

Insgesamt ist damit eine Strukturierung der ermittelten Ergebnisse und eine Dokumentation nach Kategorien wie Begriffsklärungen, Visualisierungen, Positionsverdeutlichungen, Berücksichtigung statischer und prozeßhafter Gegebenheiten usw. vorzunehmen, die den Gegenstandsbereich, den Informationsträger und die weiterzuqualifizierende Zielgruppe angemessen berücksichtigen. Unabhängig vom Themenkomplex wie auch vom Trägermedium machten die Gespräche deutlich, daß in bezug auf die textlichen Beiträge eine Lösung zu entwickeln sei, die die Form "stromlinienförmiger" Texte vermeidet und kontroverse Positionen nicht als Restgrößen behandelt, sondern sie in der Art und Weise darstellt, daß ihre Annahmen und Besonderheiten deutlich werden. Darüber hinaus regen vor allem die befragten Künstler an, die Informationsvermittlung nicht allein auf die gefundenen Ergebnisse und Inhalte zu beziehen, sondern durchaus auch die Einbettung in den Kontext der Verfahren darzustellen, die zu ihrer Findung und Formulierung herangezogen worden sind.

- b) Entscheidung über Trägermedium der Arbeitsmaterialien: Obgleich einige der Befragten als angemessenen Informationsträger für die zu produzierenden Arbeitsmaterialien Video-Kassetten benennen, schlägt der Berichtserstatter eine andere medienspezifische Umsetzung vor, zumindest für eine erste Erprobungsphase. Als Prämissen für eine derartige Entscheidung werden zugrundegelegt: Das fertige Arbeitsmaterial soll vergleichsweise einfach zu handhaben sein, zur Auseinandersetzung und Aneignung motivieren, individuell abrufbar sein, kostengünstig sein, im Rahmen von Lehrveranstaltungen Verwendung finden können und keine zusätzlichen medientechnischen Einrichtungen erforderlich machen. Aus der Summe dieser Sachargumente (Kosten, Möglichkeit der Vervielfältigung, Möglichkeit der Verfügbarkeit, Verteilung/Verbreitung) bietet sich die Erstellung eines gedruckten Arbeitsmaterials an, das Bild- und Textelemente verwendet; möglichst in Form einer gegenseitigen Ergänzung

oder Erläuterung. Die Form der Loseblatt-Sammlung bietet sich möglicherweise an, da einerseits notwendige Ergänzungen ohne allzu großen Umstellungsaufwand des gesamten Arbeitsmaterials vorgenommen werden können und andererseits bereits zu einem Zeitpunkt mit der endgültigen Fertigstellung von Teilen des Arbeitsmaterials begonnen werden kann, ohne daß bereits das gesamte Arbeitsmaterial für die Fertigstellung im Detail gegliedert und aufbereitet vorliegt. Ebenso wäre allerdings auch ein katalogartiges Handbuch denkbar. Unabhängig davon, daß Form, Zuschnitt, Umfang u.a.m. der zu erarbeitenden Informationen immer auch in bezug auf das vorgesehene Trägermedium zu bedenken sind, sollte die Entscheidung, welche Form des Trägermediums für die Arbeitsmaterialien letztendlich gewählt wird, so lange in den Hintergrund treten, bis zumindest ein Überblick über den Typus der zu erwartenden Informationen vorliegt. Gleichwohl darf das "Wie" der Darstellung nicht unterschätzt werden. Die hohe Forderung nach einem auch visuell vorbildlichen Charakter des Ergebnisses ergibt sich nicht zuletzt aus der Erfahrung, daß sich kaum ein Student der Freien Bildenden Kunst bzw. ein Künstler mit einer Publikation auseinandersetzen würde, die den Aufbau und die Darstellungsform einer wissenschaftlichen Untersuchung wählen würde.

Über den externen Beraterkreis hinaus sprachen sich einige der befragten Künstler, Hochschullehrer und Kulturverwalter für die Schaffung eines Beirates aus, in dem alle Kunsthochschulen und vergleichbaren Institutionen **vertreten** sein sollten. Ein solcher Beirat könnte nach Ansicht der Befragten **frühzeitig** über den jeweiligen Stand des Vorhabens informiert werden sowie **selber** Anregungen und Wünsche in eine Thematik einbringen, die für die **künstlerische** Aus- und Weiterbildung Neuland darstellt. Angesichts der **nicht unerheblichen** Probleme, die etwa der Berliner Modellversuch "Künstlerweiterbildung" bei der Aushandlung um eine dauerhafte Übernahme durch **die eigene Hochschule** wie auch um eine Anerkennung durch die anderen **Kunsthochschulen** zu überwinden hatte, könnten darüber hinaus mögliche Fehldeutungen rechtzeitig aufgegriffen und angemessen diskutiert werden.

Neunzehntes Ergebnis: Die in den weiterbildenden Arbeitsmaterialien aufzuarbeitenden Themenkomplexe werden entscheidend beeinflusst durch den Zuschnitt und die Auswahl der Informationsermittlung, -aufbereitung und -umsetzung.

Zwanzigstes Ergebnis: Angesichts der vielfältigen Entscheidungen, die im Zusammenhang mit der Erarbeitung, Darstellung und Vermittlung des weiterbildenden Arbeitsmaterials zu treffen sind, wird die Bildung eines Arbeitsteams aus Künstlern und Kunstwissenschaftlern sowie einem hauptamtlichen Mitarbeiter und mehreren Studenten der Hochschule vorgeschlagen, die unter punktueller Zuhilfenahme eines externen Beraterkreises das Arbeitsmaterial entwickeln. Die Wahl des verantwortlichen Projektleiters wie auch der anderen Mitglieder des Arbeitsteams sollte nach Maßgabe vorhandener Kompetenzen und des Grundvertrauens, das die Personen in bezug auf die Hochschule und die "berufliche" Praxis besitzen, erfolgen.

Einundzwanzigstes Ergebnis: Unabhängig von den themenspezifischen Abweichungen, die jeweils die Phase der Informationssammlung und -aufbereitung, der Ergebnisdarstellung und Materialherstellung betreffen, empfiehlt sich für die Ergebnisdarstellung eine Form von Textbeiträgen, die zusammengenommen zwar das Gesamtspektrum der Thematik abdecken, zugleich aber eine Darstellungspalette zugrundelegen, die über

beschreibende Ausführungen hinaus authentische Einzelbefunde und Situationen belegt sowie visuelle Kommentierungen oder Illustrierungen entwickelt.

**Zweiundzwanzigstes Ergebnis:** Wenngleich auch von den befragten Künstlern Video- und Filmkonserven als ideale Trägermedien für die weiterbildenden Arbeitsmaterialien angesehen werden, sollte (nach Meinung des Berichterstatters) eine erste Erprobung auf der Basis einer Lose-Blattsammlung oder eines katalogartigen Handbuches erfolgen.

**Dreiundzwanzigstes Ergebnis:** Um eine frühzeitige und systematische Diskussion über die Arbeitsmaterialien in den einzelnen Kunsthochschulen zu führen, sollte ein Beirat aus Vertretern aller Kunsthochschulen eingerichtet werden, der sich turnusmäßig über Stand und Ergebnisse des Vorhabens informiert und erforderliche Ergänzungen anregt.

#### 4.6. "Institutionelle Anbindung" der Konzeption, Produktion und Erprobung der Arbeitsmaterialien

Obleich die zu entwickelnden Arbeitsmaterialien weniger auf wissenschaftlichen Erkenntnisgewinn zielen sollen als vielmehr auf "konkrete" Hilfestellung bei der Suche nach einem frühzeitigen Kennenlernen von Fragen und Problemen der beruflichen Praxis des Bildenden Künstlers, sind die entsprechenden Informationen über die beruflichen Anforderungen nur dann in den Arbeitsmaterialien darzustellen, wenn sie vorab den "Konzepturen" bekannt sind. Aus den Gesprächen mit den im Rahmen dieser Studie befragten Künstlern, Hochschullehrern und Kulturverwaltern wird dabei deutlich, daß trotz eines insgesamt eher unbefriedigend zu nennenden Kenntnisstandes über Fragen der beruflichen Arbeits- und Lebenslage von Bildenden Künstlern der Versuch gewagt werden kann, eine Aufbereitung von beruflichen Anforderungen in entsprechenden Arbeitsmaterialien zu entwickeln. Die Frage, welcher Personenkreis unter Einbindung welcher Institution möglicherweise geeignet sei, die entsprechenden Arbeitsmaterialien zu konzipieren und zu produzieren, läßt sich - wie schon in Kapitel 4.5. näher ausgeführt - nach Einschätzung der Befragten mit der Empfehlung eines aus verschiedenen Arbeitsgebieten zu bildenden Arbeitsteams beantworten, um die vermutlich in einer Person nicht vorfindbare Kompetenzvielfalt dennoch zu erreichen.

Wenngleich ein solches Arbeitsteam, das sich im Verlauf der Bearbeitung punktuell der Beratung und Hilfestellung zusätzlicher Experten bedient, auch außerhalb der Kunsthochschule arbeiten könnte, halten die befragten Personen dennoch eine aus einer Kunsthochschule zu rekrutierende und an diese institutionell anzubindende Arbeitsgruppe für mehr oder weniger unerläßlich; allerdings in einer Anbindungsform, die bei aller inhaltlichen Nähe dennoch eine Distanz beläßt, die den aufarbeitenden Arbeitsprozeß erst ermöglicht. Vier Gründe sind es, die im Zusammenhang mit dieser Forderung von den Befragten genannt werden. Zum einen kann die Gefahr einer seitens der Hochschule ablehnenden Haltung gegenüber dem zu entwickelnden Ar-

beitsmaterial nicht nur minimiert werden, sondern spezifische Bedingungen der hochschulischen Ausbildung können für die Entwicklung des weiterbildenden Arbeitsmaterials mitgenutzt werden, wenn Lehrende der Kunsthochschulen verantwortlich am Gesamtvorhaben beteiligt sind. Zum anderen ist damit auch die Basis einer versuchsweisen Erprobung gegeben, die mögliche Hinweise auf Änderungen weniger den grundsätzlichen Animositäten einem solchen Material gegenüber zuschreibt als vielmehr den tatsächlichen Erarbeitungsfehlern. Neben der Aufbereitung der thematischen wie auch der grafisch-textlichen Umsetzung ist ferner mit der Entscheidung, ein entsprechendes Arbeitsmaterial mit Vertretern der Kunsthochschule zu entwickeln, ein weiterer Nebeneffekt erreicht: Die Arbeitsgruppe, die das weiterbildende Arbeitsmaterial entwickelt, kommt selber mit Bezügen der beruflichen Praxis von Bildenden Künstlern hautnah in Kontakt. D.h. mit der Entscheidung, etwa eine Thematik "Ausstellung" für ein Arbeitsmaterial aufzubereiten, wird zwangsläufig die Entscheidung einhergehen, entsprechende Probleme der Praxis des Ausstellungsmachens "vor Ort" kennenzulernen, um überhaupt spezifische Probleme textlich und grafisch aufarbeiten zu können. Schließlich besteht durch diese nahe wie auch gleichzeitig distanzierte Anbindungsform erst die Möglichkeit einer Analyse von Kunstausbildung und deren Intention als Wirkung auf berufliche Anforderungen. Um gerade nicht die in den künstlerischen "Arbeitsmärkten" vorgefundenen beruflichen Anforderungen im Sinne einer Einbahnstraße fehlzudeuten und damit unerfüllbare Erwartungen zu dokumentieren, ist eine vergleichsweise "gegengerichtete" Aufarbeitung der beruflichen Entwicklungschancen, was im Kunststudium nötig wäre, durch das Arbeitsmaterial zu leisten. Die dabei zutage tretenden Diskrepanzen zwischen Leistungen der Kunsthochschule und Erwartungen des künstlerischen Arbeitsmarktes machen vielleicht erst die Breite und die Möglichkeiten von beruflichen Anforderungen einer künstlerischen Tätigkeit aus. Bleiben schlußendlich noch die Fragen nach der Art und Weise der Prüfung des entwickelten Arbeitsmaterials zu beantworten, einschließlich der Frage nach der produktionstechnischen Herstellung.

Welche institutionelle Anbindungsform kann nun aber für einen exterritorialen Arbeitsrahmen entwickelt werden, der noch die Nähe zur Kunstausbildung beibehält und nicht abgekoppelt von dieser agiert, umgekehrt aber auch eine Distanz gewährleistet, die überhaupt die Aufarbeitung, Erprobung und Vermittlung von beruflichen Bezügen einer künstlerischen Arbeitspraxis garantiert, die ja in der bisherigen Kunstausbildung als nicht unbedingt gegeben angesehen werden darf?

Nach Einschätzung vor allem der befragten Künstler und Kulturverwalter wäre ein Typus von Kontaktstelle aufzubauen, die institutionell zwar mit einer Kunsthochschule verbunden wäre, deren "Arbeitsausrichtung" aber nicht ausschließlich vom Votum eines oder mehrerer Fachbereiche der Kunsthochschule abhängig ist. Bedenkt man darüber hinaus, daß die Funktion der geplanten Arbeitsmaterialien nicht so sehr der Vermittlung von kognitiven Wissensbeständen im Gewande einer theoretischen Aufarbeitung dient, sondern die Aufgabe dieser Materialien eher darin liegt, zumindest ansatzweise konkrete Erprobungen in der beruflichen Ernstsituation einer künstlerischen Arbeitspraxis zu initiieren und über die dabei gemachten Erfahrungen authentisch zu berichten, so scheiden nach dem bisherigen Diskussionsstand Einrichtungen wie das DIFF (Deutsches Institut für Fernstudien) und die Fernuniversität Hagen als "Konzeptreue, Produzenten oder Erprober" derartiger Arbeitsmaterialien aus, da diese beiden Institutionen bisher keine Nähe zur künstlerischen Arbeitspraxis oder zur Kunstausbildung entwickelt haben. Der Aufbau einer entsprechenden Arbeitseinheit in beiden Institutionen dürfte zudem weitaus kostenintensiver sein als eine vergleichbare Einrichtung an einer bereits bestehenden kunsthochschulischen Institution.

Bei aller Bedeutung, die den Experten der beruflichen Arbeitspraxis des Künstlers im Rahmen der Erarbeitung des Arbeitsmaterials für die thematische Auswahl, die sprachliche oder visuelle Darstellungsform usw. zukommt, ist eine abschließende Begutachtung über die Informationsqualität und die Grenzen des Einsatzes des weiterbildenden Arbeitsmaterials ohne eine Erprobung unter Ernstbedingungen nicht möglich. Die befragten Künstler, Hochschul-

lehrer und Kulturverwalter schlagen daher einen möglichst mit mehreren Klassen und Lehrenden durchzuführenden Probelauf vor, bei dem unter beobachtender Teilnahme der "Konzepture" noch Hinweise für notwendige Änderungen und endgültige Feinabstimmungen gewonnen werden können. Hinsichtlich der produktionstechnischen Qualität haben die im Probelauf verwendeten Arbeitsmaterialien bereits den Grad an Endgültigkeit aufzuweisen, der einem Vergleich in bezug auf grafische Aufmachung mit dem endgültig zu produzierenden Arbeitsmaterial standhält. Ohne letztlich schon jetzt entscheiden zu können, ob eine solche Forderung bereits den Druck einer kleinen Auflage des zu erprobenden Arbeitsmaterials bedingt oder eine möglicherweise kostengünstigere Vervielfältigungsform gestattet, sollten nach Einschätzung der Befragten alle störenden Einflüsse, die durch die grafische Aufmachung bedingt sind, im Probelauf vermieden werden, um die Erprobungsphase nicht durch zusätzliche Imponderabilien zu belasten.

**Vierundzwanzigstes Ergebnis:** Für das mit Vertretern ergänzender Kompetenzen zusammengestellte Arbeitsteam sollte eine kunsthochschulische Anbindung in Form einer Kontaktstelle entwickelt werden, die eine inhaltliche Arbeitsnähe bei gleichzeitig ausgelagerte<sup>1</sup> Distanz zur künstlerischen Ausbildung ermöglicht.

**Fünfundzwanzigstes Ergebnis:** Um die textliche und visuelle Verständlichkeit wie auch die Handhabbarkeit der entwickelten Arbeitsmaterialien endgültig prüfen zu können, wird ein unter Ernstbedingungen stattfindender Probelauf im Rahmen einer hochschulischen Veranstaltungsreihe für erforderlich gehalten.

**Sechszwanzigstes Ergebnis:** Für den Probelauf sollte das zu prüfende Arbeitsmaterial bereits die grafisch-textliche Gestalt und Aufmachung haben, die in bezug auf das Endprodukt keine oder nur unwesentliche Unterschiede aufweist.

## 5. Potentielle Themenschwerpunkte im Zusammenhang mit einem Arbeitsmaterialien-Beispiel "Ausstellungsvorhaben"

Im Zusammenhang mit der Entwicklung eines für die künstlerische Erst- und Weiterbildung verwendbaren Arbeitsmaterials mit dem Arbeitstitel "Ausstellungsvorhaben" ist ein Geflecht von Wechselwirkungen, Zusammenhängen und Beeinflussungen aufzuarbeiten, das den zuvor genannten Themenkomplex konstituiert. Ohne den Anspruch auf Vollständigkeit zu erheben, sind dabei die folgenden thematischen Aspekte zu nennen, auf die - einem roten Faden folgend - ein entsprechendes Arbeitsmaterial einzugehen hätte:

- Auswahl der ausstellenden Künstler;
- Thematische Ausstellung versus Ausstellung von Künstlern (Frage nach den zugrunde liegenden künstlerischen Paradigmata);
- Unterschiedliche künstlerische Positionen und die Geltungsbedingungen des jeweiligen Kunstbegriffs;
- Auswahl der ausgestellten Exponate (durch wen? wann produziert? im Hinblick auf Ausstellung produziert? ...);
- Verhältnis zwischen Organisatoren und ausstellenden Künstlern;
- Verhältnis zwischen Kunsthandel und Ausstellungsträgern;
- Zuordnungsprobleme und Kategorien künstlerischer Gattungen;
- Berichterstattung über die Ausstellung in den Medien, daraus entstehende Rückwirkungen;
- Rezeption der Ausstellung durch das Publikum;
- Funktion der documenta unter den Bedingungen eines sophistizierten Kunstbegriffs - Publikumsausstellung versus Fachbesucherausstellung;
- Präsentation der Exponate (als Aneignung des Ausstellungsrahmens, der Teil der intendierten künstlerischen Aussage ist, oder als räumliche Gegebenheit, in der die Produkte mehr oder weniger "wahllos" nebeneinander aufgebaut sind, oder als was?)

Wählen wir aus den genannten thematischen Aspekten beispielsweise die der "Berichterstattung über die Ausstellung in den Medien" und die der "Präsentation der Exponate" aus, so werden weitere Aspekte sichtbar, die als aufzubereitende Gegenstände des Arbeitsmaterials Bedeutung haben. Beide thematischen Aspekte sind im Rahmen eines zu entwickelnden Arbeitsmaterials gut zu bewältigen. Sie bringen den weiterzuqualifizierenden Künstler oder Studenten in unterschiedliche Tätigkeits- und Reflexionskontexte. Sie sind als Ergebnis in eine Text-Grafik-Bild-Form zu bringen, die für den Leser/Seher der angefertigten Arbeitsmaterialien einen Erkenntnis- und Kompetenzgewinn versprechen, die die bisherige Kunstausbildung weitgehend ausspart.

In bezug auf den thematischen Aspekt der "Berichterstattung über die Ausstellungsvorhaben in den Medien" gilt es zunächst zu unterscheiden zwischen:

- a) dem Zeitpunkt der Berichterstattung
  - vor der Ausstellung
  - während der Ausstellung
  - nach der Ausstellung
  
- b) dem Medium der Berichterstattung
  - Zeitung
    - regional
    - überregional
    - tägl./wöchentl.
  - Illustrierten, Magazine
  - Fachzeitschriften
  - Rundfunk
  - Fernsehen
  - sonstige Medien
  
- c) der Art der Darstellung
  - Reportage
  - Kunstkritik
  - Kommentar
  - Leserbrief
  - Textbeitrag
  - Bildbeitrag

- positiv wertend
  - neutral- dokumentarisch
  - negativ wertend
- d) der Wirkungen auf
- Organisatoren
  - Künstler
  - Kritiker
  - Rezipienten
  - unbeteiligte Bürger der Region

Der zu bewältigende Arbeitsanfall in der Phase der Problemaufbereitung hätte zu bestehen in:

- Materialsammlung (ggfs. in Zusammenarbeit mit den Verantwortlichen des Ausstellungsvorhabens);
- Auswertung der Berichterstattung;
- Kategorisierung, Profilerstellung;
- Entwicklung eines Instrumentariums zur "Messung" der Auswirkung der Berichterstattung auf die genannten Zielgruppen;
- Anwendung des Instrumentariums;
- Fazit;
- Rückkoppelung zu Ausbildungs- und Berufsproblemen;
- Erstellung einer grafisch aufbereiteten Dokumentation.

Hinsichtlich des thematischen Aspektes "Präsentation von Exponaten in Ausstellungsvorhaben" wird die Präsentation nicht als bloßes, sinnlich faßbares und verbal beschreibbares lokalisierbares Vorstellen ästhetischer Objekte im Ausstellungskontext verstanden, sondern als gegenständlicher Kreuzungspunkt der verschiedensten Wirkkräfte wie

- Einschätzung der Bedeutung des Exponats durch die Organisatoren;
- Einschätzung des optimalen Zur-Geltung-Kommens durch die Organisatoren;

- räumlich-organisatorische Notwendigkeiten;
- Gattungs-Material-Richtungs-Zugehörigkeit;
- Kontext anderer Exponate;
- Intentionen des Produzenten;
- Interessenaushandlung zwischen Organisatoren und Produzent;
- Interessenaushandlung zwischen Organisatoren und Galerist;
- Interessenaushandlung zwischen verschiedenen Organisatoren;
- Kontextbedingungen, wie Versicherungsbestimmungen, Feuerschutz etc.;
- Rezeptionsinteressen und - Voraussetzungen des Publikums.

Die Gesamtheit dieser Aspekte (oder zumindest Teile davon) wären zu erfassen und in geeigneter Form in das zu erstellende Arbeitsmaterial umzusetzen:

- |                    |  |
|--------------------|--|
| a) Dokumentation   | <ul style="list-style-type: none"> <li>- visuell</li> <li>- beschreibend</li> </ul>  |
| b) Klassifizierung | <ul style="list-style-type: none"> <li>- Gattungen</li> <li>- Richtungen</li> <li>- Materialien</li> <li>- Schulen, Stile</li> <li>- Vorbilder</li> </ul>  |
| c) Gespräche mit   | <ul style="list-style-type: none"> <li>- künstlerischen Organisatoren</li> <li>- verwaltenden Organisatoren</li> <li>- Versicherung, Transport ...</li> <li>- Künstler</li> <li>- Galeristen</li> <li>- Rezipienten</li> </ul> |
| d) Analyse         | <ul style="list-style-type: none"> <li>- der durch das Objekt bedingten Präsentationskomponenten</li> </ul>  |

- der durch den Produzenten bedingten Präsentationskomponenten
- der durch die Ausstellungsorganisatoren bedingten Präsentationskomponenten
- der durch das Publikum bedingten Präsentationskomponenten
- sonstiger Einflüsse.

## 6. Zusammenfassung

- (1) Ziel der Untersuchung war die Klärung der Frage, ob mittels Lehrmaterialien, wie sie das Fernstudium kennt, Studierenden und Absolventen künstlerischer Studiengänge sowie Bildenden Künstlern eine breitere Berufsmöglichkeit eröffnet werden kann. Es sollte ermittelt werden,
- welche Themen der beruflichen Arbeitspraxis von Bildenden Künstlern die zu planenden Arbeitsmaterialien aufarbeiten sollten;
  - auf welche Weise die Arbeitsmaterialien überhaupt entwickelt werden könnten und
  - auf welche Weise die Arbeitsmaterialien in der künstlerischen Erst- und/oder Weiterbildung als ergänzende Lehr- und Informationsangebote Verwendung finden könnten.
- (2) Die empirische Grundlage der Untersuchung bilden 18 Experteninterviews mit Bildenden Künstlern, Hochschullehrern und Kulturverwaltern. Über eine sekundäranalytische Auswertung von Forschungsergebnissen zu Fragen der künstlerischen Ausbildung und Berufstätigkeit hinaus sind auch Ergebnisse des Kasseler Symposions "Ausbildung und berufliche Einmündung von Bildenden Künstlern" mit in diese Untersuchung eingeflossen. Die Untersuchung ist um zwei Expertisen ergänzt worden, die noch einmal gesondert Fragen der "Bedingungen einer hochschulischen Umsetzbarkeit derartiger Arbeitsmaterialien" wie auch Probleme der "Arbeit an Ausstellungsprojekten als Bestandteil des Kunststudiums" aufgreifen (siehe dazu die Ausführungen von Schmidt und Liptow). Die Expertisen wie auch der Abschlußbericht sind mit einem externen Beraterkreis abschließend diskutiert worden.

(3) Bei der Ermittlung von Lehrmaterialien der gesuchten Art dürfen die folgenden Schwierigkeiten nicht übersehen werden:

- Die bisherige Kunstausbildung blendet mehr oder weniger systematisch Fragen des beruflichen Verbleibs von Hochschulabsolventen aus. Insofern sind auch Fragen des beruflichen Schicksals von Künstlern, wie etwa die der materiellen Subsistenzsicherung, der Konsolidierung der künstlerischen Identität, des Erwerbs zusätzlicher Qualifikationen, der "Aushaltbarkeit" einer doppelberuflichen Tätigkeit usw., höchst selten Gegenstand eines Lernprozesses in der künstlerischen Ausbildung.
- Über die künstlerische Erstausbildung hinausreichende Zusatzangebote in Form einer Weiter- oder Fortbildung existieren bisher an den Kunsthochschulen - von dem Berliner Modellversuch "Künstlerweiterbildung" bzw. dessen Nachfolgeeinrichtung "Kulturpädagogische Kontaktstelle" abgesehen - in keiner fest institutionalisierten Form. Es existieren lediglich an einzelne Personen gebundene Formen der Information und Kooperation zwischen Hochschulangehörigen und Vertretern beruflicher Praxisfelder, in denen Bildende Künstler tätig sind.
- Nicht allein auf den Mangel an Personal und Sachmittel ist es zurückzuführen, daß bisher an den Kunsthochschulen kaum Angebote existieren, die Fragen der Bedingung einer (frei)beruflichen Tätigkeit eines Künstlers aufnehmen. Vielmehr bestehen nach Auskunft der befragten Hochschullehrer, Kulturverwalter und Künstler innere Widerstände gegenüber solchen Lehrangeboten, weil darin eine Einschränkung bzw. Gefährdung der Entfaltung des je individuell zu entwickelnden künstlerischen Stils und Selbstverständnisses erblickt wird. Das gilt um so mehr für theoretische Lehrangebote, die nicht in einem sachlichen Zusammenhang mit dem Prozeß der künstlerischen Selbstentfaltung stehen bzw. nicht auf diesen direkt rückbezogen

werden können. Zusätzlich erschwerend kommt hinzu, daß dieser Prozeß der künstlerischen Selbstentfaltung im Regelfall im Rahmen einer Kunstausbildung noch nicht als abgeschlossen gelten darf.

- Darüber hinaus widerspricht es nach Einschätzung der befragten Personen zunächst der künstlerischen Erfahrungsverarbeitung, die ja auf die Erweiterung der eigenen Darstellungsmöglichkeiten ausgerichtet ist, nur theoretisch aufbereitete Informationen gewissermaßen als Strategien für eine bessere Bewältigung der späteren beruflichen Tätigkeit aufzunehmen und zu verarbeiten.
  - Zugleich ist es schwierig, Zielgruppen für solche Lehrangebote zu bestimmen, weil die weiterzuqualifizierenden Künstler bzw. Kunststudenten nur dann eine Aufgeschlossenheit den Lehrangeboten gegenüber entwickeln, wenn diese thematisch an künstlerische Fragestellungen anknüpfen, die mit der eigenen künstlerischen Arbeitsweise und Vorstellung vereinbart werden können. Angesichts der vielfältigen Unterschiede künstlerischen Selbstverständnisses kann es nach Einschätzung der Befragten aber kein allgemeines Einverständnis darüber geben, welche solcher Fragestellungen als zusätzliche Lehrangebote überhaupt oder in Form von Arbeitsmaterialien zu entwickeln seien.
  - Unter Berücksichtigung der individuellen künstlerischen Arbeitsweise ist es auch problematisch, generalisierbare "Lehrgegenstände" zu bestimmen, die in bezug auf eine Darstellung von Problemen der späteren Berufsrealität eines Künstlers verallgemeinerbar sind, weil es hinsichtlich dessen, was jeweils als künstlerische Berufsrealität gilt, ebenfalls an einem einheitlichen Selbstverständnis fehlt.
- (4) Angesichts der besonderen Bedingungen einer künstlerischen Ausbildungs- und Verarbeitungspraxis kommen als mögliche Lehrgegenstände nach Auffassung der befragten Künstler, Hochschullehrer und Kultur-

verwalter hauptsächlich nur solche in Betracht, die mit dem künstlerischen Entwicklungsprozeß in Zusammenhang stehen und damit vor allem einer Konsolidierung der künstlerischen Identität dienen. Im einzelnen werden von den Befragten als Themen der beruflichen Arbeitspraxis von Bildenden Künstlern, die durch die zu planenden Arbeitsmaterialien aufbereitet oder angeregt werden sollen, genannt:

- Formen der Präsentation der eigenen Arbeit, einschließlich der Herstellung von Katalogen;
- "Strategien" der Kontaktaufnahme mit Sammlern, Galeristen, Museen, Kunsthändlern, Ausstellungsmachern, Kunstvereinen und anderen Vertretern der Kunstszene;
- die Teilnahme und Abwicklung an künstlerischen Wettbewerben;
- die Vorbereitung und Abwicklung von Ausstellungsvorhaben;
- der Umgang und die Verwendung neuer künstlerischer Medien und Arbeitsweisen, wie beispielsweise "Video", "Performance" etc.;
- die künstlerische Gestaltung von bau-, raum- und platzbezogenen Auftragsarbeiten

und

- Techniken, Arbeitsweisen, Aufgabenstellungen und Anwendungsbezüge des Grafik-Designs, Industrial-Designs, Foto-Designs, Textil-Designs u. ä.

Dagegen werden nach Auffassung der befragten Personen Lehrangebote für Zusatzqualifikationen, die sich auf die künstlerische Betätigung im vorschulischen Bereich, in der Erwachsenenbildung, im therapeutischen Bereich, in Arbeitsfeldern der Kulturarbeit beziehen, als weniger geeignete Themen für zu planende Arbeitsmaterialien angesehen.

Bezogen beispielsweise auf die bisherige Kunstausbildung würden die zuletzt genannten Themenschwerpunkte eher als Umschulungsmaßnahmen verdächtig denn als "berufsorientierte" Zusatzangebote angesehen, die die Konsolidierung einer künstlerischen Identität und die damit einhergehende Entfaltung von eigenen Darstellungsmöglichkeiten begünstigen könnten. Außerdem blieben derartige Zusatzinformationen ohne praktische Erprobungen "vor Ort" wirkungslos und könnten in die bisherige Kunstausbildung kaum rückgebunden werden. Schließlich wäre zu befürchten, daß dadurch die schon jetzt unzureichenden beruflichen Bezüge einer die eigene künstlerische Arbeitspraxis betonenden Ausbildung noch stärker vernachlässigt würden.

- (5) Die für die Entwicklung der Arbeitsmaterialien zu berücksichtigenden "inhaltlichen" Aspekte können nach Auffassung der befragten Künstler, Hochschullehrer und Kulturverwalter keineswegs global benannt werden. Jeder der genannten Lehrgegenstände des engeren künstlerischen Arbeitsbereichs (wie etwa der des Ausstellungsvorhabens, der Auftragskunst usw.) weist eine Vielzahl von differenzierten und besonderen Bezügen einer beruflichen Arbeitspraxis auf, die zumindest ansatzweise für das zu planende Arbeitsmaterial ermittelt werden müßten.

Um Konzeption, Produktion, Vermittlung und Rezeption als einander bedingende Faktoren eines Gesamtzusammenhanges der beruflichen Arbeitspraxis erkennen zu können, sind die dabei jeweils beteiligten Personen und Ansichten "aufzuspüren" und in angemessener - teilweise authentischer - Weise im Arbeitsmaterial wiederzugeben oder darzustellen. Insofern schlagen die Befragten innerhalb eines Arbeitsmaterials den Wechsel von textlichen Darstellungsebenen und Beschreibungsformen vor, die zudem durch entsprechende visuelle Belege zu ergänzen seien. Zur Entwicklung der Arbeitsmaterialien sollte eine Arbeitsgruppe von Hochschullehrern (Künstlern und Kunstwissenschaftlern), einem hauptamtlichen Mitarbeiter und Studenten gebildet werden, die durch externe Vertreter punktuell beraten wird.

(6) Zur Umsetzung solcher ergänzender Lehrangebote in Arbeitsmaterialien und deren Verwendung in der künstlerischen Aus- und Weiterbildung ist zunächst darauf hinzuweisen, daß sich die befragten Personen darin einig waren, daß die Arbeitsmaterialien nicht allein eine ausreichende Informationsquelle für den Abbau von beruflichen Defiziten der künstlerischen Arbeitspraxis bieten können. Da es sich bei den zu vermittelnden Berufsinformationen nicht um das Abrufen von kognitiven Wissensbeständen handelt, sondern vielmehr um das Aufarbeiten von Erfahrungen in konkreten Arbeitszusammenhängen der beruflichen Arbeitspraxis eines Künstlers, sind in jedem Fall eigene Praxiserfahrungen unter mehr oder weniger beruflichen Ernstbedingungen selbständig oder unter Anleitung zu erproben. Darüber hinaus lassen sich für die Vermittlung der in den Arbeitsmaterialien dargestellten Berufsinformationen aber auch einige allgemeine Grundsätze angeben:

- Es sollte sich nicht um Arbeitsmaterialien in dem Sinne handeln, wie sie aus dem Fernstudium bekannt sind. Daher sollten sie auch nicht einem "Lehrplan" ohne kontinuierlichen Kontakt mit Vertretern der beruflichen Arbeitspraxis und Hochschulangehörigen folgen, weil ein solcher Aneignungsprozeß der künstlerischen Arbeitspraxis wesensfremd wäre; auch der der Kenntnisvermittlung und -aufarbeitung von Berufsinformationen.
- Vielmehr sollten die Materialien auf eigene künstlerische Erprobungen in den entsprechenden Arbeitsfeldern angelegt sein wie auch neue Felduntersuchungen initiieren helfen.
- Die Darstellungs- und grafische Aufmachungsform müßte dem Standard von Kunstzeitschriften und Kunstkatalogen entsprechen, zugleich aber Überschneidungen mit vorhandener Literatur vermeiden.
- Die erarbeiteten Arbeitsmaterialien sollten zunächst an der Kunsthochschule, an der sie entwickelt worden sind, auch unter didaktischen Gesichtspunkten erprobt werden, bevor sie an anderen Hochschulen zur Anwendung kommen.

- Hinsichtlich des zeitlichen Einsatzes der geplanten Arbeitsmaterialien in der künstlerischen Erstausbildung werden derartige Informationsmaterialien für den Kunststudenten wohl erst dann von Bedeutung und nutzbar sein, wenn er die Entwicklung eines spezifischen Arbeitsansatzes durchlaufen und Interesse an einer ersten Veröffentlichung seiner Arbeitsergebnisse gewonnen hat. In der Regel wird dieser Zeitpunkt erst in der zweiten Hälfte bzw. während der letzten Semester des Kunststudiums eintreten.
  
- Soweit die Arbeitsmaterialien und in Ergänzung dazu entsprechende Erprobungen im Rahmen der künstlerischen Fort- und Weiterbildung zur Anwendung kommen, sollte dies von einer Kontaktstelle wahrgenommen werden, die bei aller institutionellen Nähe zur Kunsthochschule die notwendige inhaltliche Distanz hat, um ein angemessenes und eigenverantwortliches Programm zusätzlicher Angebote von Berufsinformationen und -erprobungen entwickeln und durchführen zu können.

Insgesamt müssen damit die für Lehrmaterialien des Fernstudiums wissenschaftlicher Disziplinen entwickelten Formen der Informationsaufbereitung, -bearbeitung und -vermittlung im Falle von Arbeitsmaterialien, die "Berufsinformationen" für Bildende Künstler aufarbeiten und darstellen wollen, als nicht angemessen und ergänzungsnotwendig angesehen werden.

## Anmerkungen

1. Bericht des Ausschusses für Bildung und Wissenschaft: Bundesdrucksache VI/2081, 1971
2. Vorblatt der Bundesdrucksache VI/2081
3. Siehe dazu u.a.:  
BAST, H.K.: Kunst und Beruf. Anspruch und Wirklichkeit in der Künstlerausbildung. In: Internationale Gesellschaft der Bildenden Künste: Kunst und Öffentlichkeit. Stuttgart, 1979; Bericht der Bundesregierung über die wirtschaftliche und soziale Lage der künstlerischen Berufe (Künstlerbericht). Bonn, 1975; FOHRBECK, Karla und WIESAND, Andreas Johannes: Der Künstlerreport. Musikschaffende - Darsteller - Realisatoren - Bildende Künstler - Designer. München und Wien, 1975; KÖNIG, René und SILBERMANN, Alphons: Der unversorgte selbständige Künstler. Über die wirtschaftliche und soziale Lage der selbständigen Künstler in der BRD, hrsg. von der Stiftung zur Förderung der wissenschaftlichen Forschung über Wesen und Bedeutung der freien Berufe. Köln und Berlin, 1964; KÖNIG, René: Vom Beruf des Künstlers. In: Theater und Zeit. Jg. 12, 1964/65, Nr. 7/8, S. 121-128 und S. 141-145; KOHRS, Klaus H.: Zur beruflichen und sozialen Situation der Bildenden Künstler unter den ehemaligen Stipendiaten der Studienstiftung. In: 30 Stipendiaten der Studienstiftung. Beispiele der Künstlerförderung 1950-1975. Ausstellungskatalog des Martin von Wagner Museums der Universität Würzburg. O.E., 1975; RATTEMEYER, Volker: Widersprüche im Spannungsfeld von Ausbildung und beruflicher Wirklichkeit. Das Studium der freien Kunst an bundesrepublikanischen Kunstakademien. Eine berufsfeldbezogene Analyse der Studiensituation zwischen 1945 und 1960. Dissertation. Osnabrück, 1977; RATTEMEYER, Volker: Weiterentwicklung des Kunststudiums unter Berücksichtigung der beruflichen Möglichkeiten der Künstler. Arbeitspapiere des Wissenschaftlichen Zentrums für Berufs- und Hochschulforschung, Nr. 7, Kassel, 1980; SCHMIDT, Wolfram: Zur Lage der Bildenden Künstler unter den Bedingungen des Bremer Modells der "Kunst im öffentlichen Raum". In: Kunst im öffentlichen Raum in Bremen. Die Entwicklung eines Programms. Dokumentation 1977 - 1980. Bremen, 1980; STROMBERGER, Peter: Malerei und Broterwerb. Die Ergebnisse einer Hamburger Befragung als Beitrag zur Berufssoziologie der Bildenden Künstler. Dissertation. Hamburg, 1964; WIESAND, Andreas Johannes: Berufsfeld Bildende Kunst. 20 Fragen zum Beruf des Bildenden Künstlers/ Sonderauswertung der Künstler-Enquete (mit "Berlin-Vergleich") / Kultur- und berufspolitischer Hintergrund. Hamburg, 1977
4. Siehe dazu u.a.: Bundesministerium des Innern (Hg.): Verbesserung der beruflichen und sozialen Lage der Künstler und Publizisten 1976; Bundesministerium des Innern (Hg.): Verbesserung der beruflichen und sozialen Lage der Künstler und Publizisten. Übersicht über die von der Bundesregierung am 2. Juni 1976 beschlossenen Maßnahmen und den Stand

ihrer Verwirklichung, Mai 1979; Gesetz über die Sozialversicherung der selbständigen Künstler und Publizisten (Künstlersozialversicherungs-gesetz - KSVG) vom 27. Juli 1981

5. RATTEMEYER, Volker: Studium und Beruf von Bildenden Künstlern. In: Bundesminister für Bildung und Wissenschaft (Hg.): Studium und Beruf von Bildenden Künstlern. Bonn, 1982
6. Bundesminister des Innern (Hg.): Verbesserung der beruflichen und sozialen Lage der Künstler und Publizisten. A.a.O., S. 34 ff.
7. Siehe dazu u.a.: Prospekt "Modellversuch Künstlerweiterbildung", Anfang 1979; Zwischenberichte "Modellversuch Künstlerweiterbildung", 1977 und 1979; Volkshochschule und Kulturarbeit - Tagung des Modellversuchs Künstlerweiterbildung stellte wichtige Projekte vor. In: Kulturpolitik. Jg. 1979, Nr. 31, S. 10-14
8. Siehe dazu u.a.: Senator für Wissenschaft und Kunst der Freien Hansestadt Bremen (Hg.): Kunst im öffentlichen Raum - Bremen 1974 - 1976; Bremen 1977; HERLYN, MANSKE und WEISSER (Hg.): Kunst im Stadtbild - von "Kunst am Bau" zu "Kunst im öffentlichen Raum". Bremen, 1976; Senator für Wissenschaft und Kunst der Freien Hansestadt Bremen (Hg.): Kunst im öffentlichen Raum in Bremen. Die Entwicklung eines Programms. Dokumentation 1977 - 1980. Bremen, 1980
9. Siehe dazu u.a.: Der Bundesminister für Bildung und Wissenschaft (Hg.): Modellversuch "Künstler und Schüler". Zwischenbilanz in zehn Berichten mit Nachtrag. BMBW-Werkstattberichte 11. Bonn, 1979; Bundesminister für Bildung und Wissenschaft (Hg.): "Kunst für Kinder". Modelle, Projekte und Erfahrungen in der Kulturarbeit mit Kindern. Bonn, 1980
10. Siehe dazu u.a.: Der Bundesminister für Bildung und Wissenschaft (Hg.): Die Jugendkunstschule - Modell sozialer Kulturarbeit. BMBW-Werkstattberichte 20. Bonn, 1979; ERHARDT, Kurt u.a.: Die Jugendkunstschule. Kulturpädagogik zwischen Spiel und Kunst. Regensburg, 1980
11. Siehe dazu u.a.: MAHNKE, Michael: Micha halt die Ohren steif - Berliner Stifte wollen die Giebelwand des Berufsamtes bemalen. In: Kulturpolitik. Vierteljahresschrift für Kulturpolitik und Kulturarbeit. Mitteilungsblatt des Bundesverbandes Bildender Künstler. 9. Jg., 1980, Nr. 1, S. 31-34; Der Bundesminister für Bildung und Wissenschaft (Hg.): Künstler und Lehrlinge. BMBW-Werkstattberichte 27. Bonn, 1980
12. Bundesminister des Innern (Hg.): Verbesserung der beruflichen und sozialen Lage der Künstler und Publizisten. A.a.O., S. 35 f.
13. Siehe dazu die allgemeinen Hinweise über die Förderungsprogramme, Vergaberichtlinien, Auftragstellung und Satzung des Vereins Kunstfonds e.V. vom 13.8.1980. Bonn, 1980

14. Siehe dazu die Pressemitteilung des Kunstfonds vom 26.5.1981 über die erste Ausschüttung der Mittel zur Förderung der zeitgenössischen Kunst. Bonn, 1981
15. WACKERBARTH, Horst (Hg.): Kunst und Medien. Materialien zur documenta 6. Kassel, 1977<sup>5</sup>



**Wolfram Schmidt**

**Zusätzliche Lehr- und Arbeitsmaterialien:**

**Chancen und Bedingungen ihrer Umsetzbarkeit in der künstlerischen  
Aus- und Weiterbildung**



## 1. Einige skeptisch-hoffnungsfrohe Anmerkungen zum Gegenstand der vorliegenden Problemstudie

Die Kunsthochschule gleicht bisweilen einem Patienten, der angesichts der Eröffnung des Arztes, er sei krank, erschrocken versichert, er fühle sich aber durchaus gesund und die leichten Symptome von Schwäche seien wohl auf zuviel Aufregung zurückzuführen.

Wer den Alltag der Kunsthochschule zwar aus der Nähe, aber mit der Distanz des Nicht-Künstlers (in meinem Falle des Sozialwissenschaftlers) erlebt, kennt das irritierende Gefühl, das einen angesichts einer Institution beschleicht, die ihre Unzulänglichkeiten dadurch verdrängt, daß sie sie gleichsam zur Grundlage ihrer Existenz erklärt.

Die Kunsthochschule lebt damit, ihre Absolventen auf eine "berufliche Praxis" zu orientieren, die mit einer Wahrscheinlichkeit von 1 : 19 erreichbar ist. Die Kunsthochschule lebt ferner damit, sich mit dieser Diskrepanz (noch) nicht auseinanderzusetzen zu wollen.

Was vermag dagegen ein Versuch bewirken, ergänzende Weiterbildungsmaterialien zu entwickeln, die den ausgebildeten Künstler sozusagen dort abholen wollen, wo ihn die Kunsthochschule hat stehen lassen? An einem Punkt seines Qualifikationsprozesses, bis zu dem er sich technisch-handwerkliche Fähigkeiten, ästhetische Kompetenzen, künstlerische Sicht- und Arbeitsweisen angeeignet hat, von dem er all dies aber häufig nicht anwenden kann, weil er sich abgelöst von der schützenden Vor-Welt der Hochschule in der freiberuflichen Tätigkeit eines Künstlers nicht zurechtfindet.

Was berechtigt zu der Hoffnung, daß gerade die gescholtene Kunsthochschule sich an der mühsamen Entwicklung dieser Materialien beteiligen wird und daß sie sich bereitwillig als Erprobungsfeld zur Verfügung stellt?

Hoffnung 1: Die geplanten Materialien könnten eine entscheidende Motivationslücke bei einer Reihe von Kunsthochschullehrern schließen und sie für Probleme des künstlerischen Berufsbezugs ansprechbarer machen.

In vielen Fällen dürfte die Auseinandersetzung mit berufsbezogenen Problemen daran gescheitert sein, daß sich niemand in der Hochschule dafür "zuständig" bzw. "kompetent" gefühlt hat. Da es keine ausgearbeiteten Konzepte gibt, gibt es auch keinen "moralischen" Druck, neue Wege zu versuchen. Die Materialien können dazu beitragen, die Hochschule in einen hell-samen Zugzwang zu setzen.

Hoffnung 2: Die Aktivitäten der Künstlerberufsverbände haben in den letzten Jahren die Auseinandersetzung um berufliche Probleme Bildender Künstler vorangetrieben. Diese Diskussion wirkt auch in die Hochschule hinein und verbessert die Chancen, auch hier ohne Berührungsangst und Berufsbezüge nachzudenken.

Hoffnung 3: Die in der Rattemeyer-Studie vorgeschlagenen Materialien entsprechen hinsichtlich ihrer inhaltlichen Orientierung größtenteils der Aufgabenbeschreibung von bereits in den Hochschulen vertretenen Disziplinen wie Kunstsoziologie, Umweltanalyse oder Gesellschaftslehre.

Sie können zu einer Aktivierung dieser "Enklaven" innerhalb der Hochschule, zu ihrer reellen Integration in das Kunststudium, führen. (Die letztgenannte Hoffnung ist allerdings dahingehend zu relativieren, daß die genannten Disziplinen der Kunstsoziologie, der Umweltanalyse usw. vor allem in den Fachhochschulen anzutreffen sind, die künstlerische Studiengänge anbieten. Dagegen können die Kunsthochschulen in vielen Fällen keineswegs auf Angebote aus den entsprechenden Disziplinen zurückgreifen.)

## 2. Das gestörte Verhältnis der künstlerischen Erstausbildung zur künstlerischen Berufsausübung und ihren besonderen Problemen

Den Kunsthochschulen, d.h. den in ihnen als Hochschullehrer tätigen Künstlern, hat sich in ihrer Mehrzahl noch nicht die Einsicht erschlossen, daß zur künstlerischen Berufsausübung nicht nur die Qualifikation zur ästhetischen Produktion (mit dem Erwerb handwerklich-technischer und ästhetischer Kompetenzen) gehört, sondern ein darüber hinausgehendes Bündel sehr unterschiedlicher, in der Regel kunstausübungsbezogener, "extra-funktionaler" Fähigkeiten. Dazu gehören vor allem auch soziale Kompetenzen.

Erst mit der individuellen Verfügung über kunstimmanente (=funktionale) und kunstausübungsbezogene (= extra-funktionale) Qualifikationen konstituiert sich ein Maß an künstlerischer Professionalität, das auf die Dauer einer sich bis ins Alter erstreckenden Berufsbiographie und im Durchschnitt eine Chance für die künstlerische Berufsausübung und die Erzielung eines nennenswerten Einkommens aus künstlerischer Tätigkeit eröffnet.

Oftmals ist es so, daß dort, wo in den Hochschulen über den Bezug von Ausbildung und Berufsausübung reflektiert wird, die notwendigen Personal- und Studienstrukturen fehlen, die ein systematisches Einbeziehen "berufsorientierter" Einübungen, Unterweisungen, Erprobungen erst möglich machen. (Stichworte dazu: Kooperation, Projektstudium)

So kann für die vorliegende Problemstudie von der Arbeitshypothese ausgegangen werden, daß die bisher überwiegend anzutreffenden Inhaltskataloge und Vermittlungsformen der Kunstausbildung keine hinreichende berufliche Handlungskompetenz vermitteln (bzw. aus Gründen, die in den Studien- und Personalstrukturen der Kunsthochschulen liegen, auch gar nicht vermitteln wollen).

Zu den im wesentlichen extra-funktionalen Komponenten fehlender Handlungskompetenz in künstlerischen Berufsfeldern sind unter anderen zu zählen:

- a) Verfügen über konkrete Informationen (ersatzweise deren Erwerbsmodalitäten) über die Struktur des Arbeits- resp. Problembereichs, in dem ein

Künstler nach Abschluß des Studiums arbeiten will (dazu zählt der Bereich des Ausstellungswesens oder der Förderungssysteme für Bildende Künstler).

- b) Verfügen über situationsrelevante Informationen über Positionen und Strategien von Aushandlungs- und Interaktionspartnern (Galeristen, Ausstellungsmachern, Kulturverwaltern, Kulturpolitikern, Vertretern von Bevölkerungsgruppen) und das Entwickeln von Handlungssicherheit in diesen Bereichen.
- c) Verfügen über die Fähigkeit zur Entwicklung eigener Strategien der künstlerischen und sozialen Problembewältigung, die die Erfahrungen anderer verarbeitet und deren Fehler vermeidet.

Sowohl der Hinweis auf die beruflichen Bezüge der künstlerischen Ausbildung <sup>1)</sup> wie auch die Problematisierung beruflicher Mobilität (und ihrer Voraussetzungen) gehören m.E. an Kunsthochschulen, verstärkt aber unter den dort als Lehrende tätigen Künstlern, zu den "Reizthemen", die man entweder tabuisiert, ("Bilde Künstler, rede nicht") oder weiterreicht an den Kunstwissenschaftler, den Kunstsoziologen etc.

Wenn - wie der Verfasser es selbst miterlebt hat - bei Grundordnungsdebatten über Stunden und mit großem rhetorischem Einsatz darüber diskutiert wird, ob der Begriff der "Ausbildung" in die Beschreibung der Aufgabenstellung der Hochschule gehöre oder nicht, und wenn dann mehrheitlich entschieden wird, daß das Ziel aller Bemühungen der Hochschule in der "Bildung" der künstlerischen Persönlichkeit liege, dann vermittelt dies mehr als nur einen Eindruck des liebevollen Festhaltens an humanistischen Traditionen. Es verweist auf den Stand der Qualifikationsdebatte in der Kunsthochschule und die Hindernisse, die bei der Integration von Berufsbezügen ins Studium noch zu überwinden sind.

Vergleichbare Erfahrungen können bei jeder Diskussion zwischen Künstlern

1) Der Verfasser arbeitet als Soziologe an der Bremer Hochschule für gestaltende Kunst und Musik. Eine im Sommer 1981 an vierzehn Hochschullehrer und Lehrbeauftragte der Studiengänge Fläche (Malerei und freie Grafik) und Plastik (Bildhauerei und Keramik) gerichtete Bitte, das Verhältnis von Ausbildung und Berufspraxis aus ihrer Sicht zu beschreiben, führte zu vierzehn "Nichtzuständigkeitserklärungen".

und Berufsforschern gemacht werden: der Angst der Künstler vor der wissenschaftlichen Diskussion ihrer Berufs- und Ausbildungssituation - einer Diskussion, bei der man sich gleichsam mit dem kühlen Skalpell der Begriffe seziert vorkommt - entspricht die Angst vor dem Einsickern theoretischer, nicht-künstlerischer Betrachtungen und Betrachtungsweisen in die Welt ihrer Ausbildung. Der verbreitete Horror von zunehmender "Kopflastigkeit" des Studiums (eine These, die meiner Meinung nach an keiner Kunsthochschule der Bundesrepublik empirisch zu belegen wäre) führt nicht zur distanzierten Haltung gegenüber den im künstlerischen Studium vertretenen Wissenschaften, sondern oft eben auch zur souveränen Mißachtung des künstlerischen Berufsalltags und seiner Probleme.

Eine über die analytische Betrachtungsweise hinausgehende Fähigkeit - etwa die der phänomenologischen Problemannäherung - könnte allerdings den an der Kunsthochschule lehrenden Wissenschaftlern u.U. einen günstigeren Gesprächseinstieg mit Künstlern verschaffen; zumindest aber bereits im Vorfeld gewisse Reizschwellen abzubauen helfen.

### 3. Welche Fragen und Probleme müssen hinsichtlich der Umsetzbarkeit von zusätzlichen Arbeitsmaterialien für die Aus- und Weiterbildung in Betracht gezogen werden?

Auf den folgenden Seiten möchte ich versuchen, eine Einschätzung der verschiedenen Problemaspekte zu geben, wie sie in der Rattemeyer-Studie in zusammengefaßter Form in den "Ergebnissen" formuliert werden. (Wo ich mich direkt auf einzelnen Ergebnisse beziehe, sind diese Ergebnisse aus der Rattemeyer-Studie zitiert.)

#### 3.1 Verwendungsrahmen der Arbeitsmaterialien

Erstes Ergebnis: "Die Bezeichnung 'Fernlehrmaterialien' ist für jegliche Form von Arbeitsmaterialien, die in der künstlerischen Aus- und Weiterbildung zusätzlich über Probleme der 'beruflichen' Praxis der Künstler informieren wollen, untauglich und sollte daher vermieden werden."

Es geht hierbei wohl nur sekundär um ein Bezeichnungsproblem. Zwar sollten die sprachlichen Empfindlichkeiten des Adressatenkreises nicht unterbewertet werden, worum es vor allem geht, ist jedoch die inhaltliche und didaktische Aufbereitung der zu entwickelnden Materialien, und hier verhält es sich wohl so, daß die Akzeptanz von Materialien mit der Struktur eines herkömmlichen "Fernlehrcurses" sowohl bei Studierenden wie bei Berufspraktikern und Hochschullehrern nicht sehr groß wäre.

Woran liegt das? Welche Erklärungen lassen sich für diese These anführen? Wenn allein der Begriff des "Fernlehrmaterials" in der Lage sein soll, "assoziative Reizschwellen" aufzubauen, dürfte dies nicht allein auf Ängsten gegenüber rigiden Anleitungstrukturen, Bedenken hinsichtlich **praxis fernen Theoretisierens** oder dem schlechten Ruf von Fernlehrcursen **der "famous artists"-Kategorie** beruhen, sondern in Beziehung zu unmittelbaren Erfahrungen im Hochschulalltag stehen. Die "Ferne" von Fernlehrcursen und die "Ferne" der Ausbildungspraxis von den Ausbildungsbedürfnissen und Berufspraxisanforderungen mögen oftmals vergleichbar sein. Ist

es nicht so, daß studentische Kritik an der Ausbildungspraxis häufig an der Erfahrung ansetzt, daß individuell als bedeutsam wahrgenommene Fragestellungen keinen oder nur selten einen Ort der Auseinandersetzung innerhalb der Hochschule finden, sondern privat und durch keinen Diskurs gestützt erarbeitet werden müssen?

Dieser Notwendigkeit der kunsthochschulischen Öffentlichkeit, zumindest der Teilöffentlichkeit der Klasse oder Arbeitsgruppe, gilt es in der Gesamtanlage der Materialien Rechnung zu tragen. Die erforderliche "Nähe" des Materials zur Berufswirklichkeit wie zur gängigen Informationsverarbeitungspraxis im Studium sollte auch auf die sozialen Bedingungen des Lernprozesses bezogen sein. Es wird allerdings nicht genügen, sich in den Materialien der medialen Form von "Arbeitsmaterialien" anzunähern, wie sie die Studentenbewegung der sechziger Jahre in zahllosen Readern über Ökonomie, Politik, Pädagogik etc. produziert hat. Diese wuchernden Massen bedruckten Papiers wären wohl das ungeeigneste Mittel, den mühsamen Weg in künstlerische Beruflichkeit zu erleichtern. Ganz ähnlich verhält es sich mit Materialien wie etwa den Begleitheften zu Funkkollegs o.a., die oft die Tendenz zur abgeschlossenen Argumentation haben, die neuen Entwicklungen oder kontroversen Positionen bestenfalls noch als Restgrößen erscheinen lassen.

Zweites Ergebnis: "Wenn für Arbeitsmaterialien als zusätzliche Ausbildungsangebote die Chance einer Annahme durch die Dozenten und Studenten gegeben sein soll, müssen sie hinsichtlich ihrer 'grafischen' Aufmachung mindestens dem Standard oder der Qualität üblicher Ausstellungskataloge, Kunstzeitschriften u.ä. entsprechen; also eine Kombination von sich ergänzenden Text- und Bildteilen entwickeln, die einerseits dem visuellen Interesse dieser Klientel nicht entgegensteht und die andererseits Informationen des beruflichen Kontextes angemessen vermittelt."

Die Praxis der Vermittlungsarbeit in der Kunsthochschule (also dort, wo die Nur-Künstler, die keine wissenschaftlich orientierte Zusatzausbildung absolvieren, studieren) zeigt in der Tat, daß die Möglichkeiten einer inhaltlichen Auseinandersetzung allein auf der Grundlage von Textmaterial begrenzt sind. Welche Vermittlungsform, welche Kombination von Bild und Text allerdings die Bereitschaft zur zunächst lesenden Erarbeitung von Problembereichen noch oder erst erwarten läßt, ist m.E. nur an konkreten Beispielen beschreibbar. Der allgemeinen Vermutung, Künstler - insbesondere Kunststudenten - stünden der Auseinandersetzung mit Texten grundsätzlich skeptisch gegenüber, steht viel zu wenig empirisches Wissen über die tatsächlichen Lesegewohnheiten von Künstlern gegenüber. Hier fehlen einfach Untersuchungen über Reichweite und Informationstransfer von Fachzeitschriften, Katalogen, Kongreßberichten und ähnlichen Materialien.

Es geht ja auch weniger darum, verbale Aussagen für Künstler in Bilder zu übersetzen, sondern darum, die durch den Gegenstand bedingte besondere visuelle Interessiertheit des Künstlers ernst zu nehmen. Es ergibt sich zwangsläufig bei Themen wie "Ausstellungsvorhaben/Kunstmärkte", "Auftragskunst/ Kunst im öffentlichen Raum" oder "Neue Medien", daß Glaubwürdigkeit und Überprüfbarkeit von Aussagen erst durch Augenschein anhand von Bildbeispielen sinnfällig gemacht werden können. Dem entspricht in der Praxis der Kunstausbildung das immer wiederkehrende Bedauern darüber, wie selten es gelingt, durchgeführte Studienprojekte und Arbeitsvorhaben kritisch zu dokumentieren. Wie oft gehen mühsam erworbene Erfahrungen und Erkenntnisse nach Abschluß solcher Projekte verloren, wie selten gelingt es, einen sich kumulierenden Erfahrungsschatz anzusammeln, geschweige denn für andere zugänglich zu machen. Gerade auch darin könnten die zu entwickelnden Materialien eine wichtige Funktionsstelle einnehmen: im Verweis auf lebendige Erfahrungen anderer Künstler, die zu Lernprozessen auf der Basis eigener Erfahrungen im Rahmen von künstlerischer Erstausbildung oder Weiterbildung führen.

Drittes Ergebnis: "Die zu entwickelnden Arbeitsmaterialien können unter bestimmten Bedingungen hilfreiche Ergänzungen zu den bisher bestehenden Ausbildungsangeboten in der Kunstausbildung darstellen, können zugleich aber die Kunstausbildung selber oder Teile von ihr keineswegs ersetzen."

Wenn Einigkeit darüber besteht, daß die bisherige künstlerische Ausbildung ihre wesentliche Aufgabe darin sieht, notwendige ästhetische und handwerklich-technische Kompetenzen zur Produktion von Kunstwerken zu vermitteln, die zu entwickelnden Materialien sich jedoch in erster Linie mit den auf das künstlerische System der Gesellschaft als Ganzem bezogenen Rahmenbedingungen künstlerischer Berufsausübung auseinandersetzen sollen, dann dürfte der Konkurrenzverdacht eigentlich überhaupt nicht entstehen. Die Befähigung zur künstlerischen Produktion muß selbstverständlich im Mittelpunkt der Ausbildung stehen, allerdings stellt die "berufliche" Praxis Forderungen, die über die kunstimmanenten Qualifikationen hinausgehen. Es geht also um die Erweiterung (wenn nicht sogar erst um die Eröffnung) des Diskurses über die berufliche Praxis ästhetischer Produktion, um die Bewältigung von Kontext-Problemen, die keineswegs verzichtbares Beiwerk künstlerischen Alltags, sondern notwendige Voraussetzung für seine Gestaltung sind.

Denn: auch das Wissen um die Schwierigkeiten (und Lösungsalternativen) einer Ausstellung gehört zur künstlerischen Praxis.

Denn: auch das Wissen um Aushandlungsprozesse und Verfahrensweisen bei Wettbewerben und Aufträgen für Kunst im öffentlichen Raum schafft Handlungsräume für künstlerische Arbeit.

Denn: auch das Wissen über Zugangswege zum künstlerischen Markt, das Verfügen über Kriterien bei der Einschätzung und Auswahl von Ansprechpartnern schafft Handlungskompetenzen, die für die Durchsetzung künstlerischer Positionen eingesetzt werden können.

Ausklammern, Delegieren, Ignorieren hat unweigerlich zunehmende Einengung des Handlungsraumes, Fremdbestimmung und Abhängigkeiten zur Folge. Es kann wohl vermutet werden, daß diese keineswegs abstrakten Konsequenzen nicht weniger problematisch sind als die Beschwerden des Sich-Einlassens auf Probleme der beruflichen Praxis in der Aus- und Weiterbildung.

Ein weiterer wünschenswerter Nebeneffekt der zu entwickelnden Materialien könnte darin liegen, daß sie nicht nur exemplarisch bislang vernachlässigte Lehrgegenstände aufbereiten - und damit gewissermaßen die argumentative "Logistik" einer sich entfaltenden Berufsbezugsdebatte im künstlerischen Bereich bereitstellen - , sondern damit zugleich auch in diesen für alle Beteiligten diffusen Randbereichen der Ausbildung mehr Transparenz für die Studierenden schaffen können. Der Aushandlungsprozeß zwischen Hochschullehrer und Studenten über Studieninhalte und Arbeitsweisen kann so eine neue Qualität gewinnen. Über die Ausstattung latenter Interessenansätze mit konkreten Informations-, Problematisierungs- und Bearbeitungsvorhaben wird die Hochschule zu eigenen Setzungen in diesem Bereich herausgefordert.

Es wäre sicher falsch, in Weiterbildungsmaterialien d a s Instrument der Vermittlung von Berufsbezügen im Studium zu sehen. Sie könnten jedoch zu einem wichtigen Baustein für ein Modell möglichst umfassender Hereinnahme von beruflichen Erfahrungen und Kenntnissen in dem Prozeß der Entwicklung von künstlerischen Qualifikationen werden. Ähnliches gilt für die Entwicklung des Qualifizierungsprozesses selbst, sprich: für die Reform der Ausbildung an der Hochschule selbst. Entwicklung heißt dabei auch: Versinnlichung und Versinnbildlichung von Erfahrungen der Berufspraxis über geeignete Darstellungs-, Vermittlungs- und Handlungsformen, Festhalten von Erfahrungen und Förderung der Ingangsetzung eigener Erfahrungs- und Handlungsketten im Bereich der Berufspraxis.

Noch eine Anmerkung zum Verwendungsrahmen der Materialien: ich pflichte der Feststellung Rattmeyers bei, daß die Materialien keineswegs so angelegt sein dürfen, daß man sie privatistisch als Fernkurs verarbeiten kann. Allerdings würde ich darauf bestehen, daß ihre Verwendbarkeit als Kompensationsmittel inhaltlicher und struktureller Schwächen (besser natürlich: als Hilfsmittel zu ihrer Überwindung) sicherzustellen ist. Hier sollte ja gerade nicht Material zur "Professorenweiterbildung" zum Zwecke der Absicherung von Herrschaftswissen erstellt werden, sondern für interessierte Arbeitsgruppen aufbereitete Informationen angeboten werden, die mehr Erfahrung, größere Aktualität und bessere Verwertbarkeit als das üblicherweise vorliegende Material in sich vereinen.

Viertes Ergebnis: "Die zu entwickelnden Arbeitsmaterialien haben auf einen medialen Informationsträger zurückzugreifen oder diesen zu 'entwickeln', der der typischerweise in der Kunstausbildung antreffbaren Arbeitsweise nicht entgegensteht. D.h. um überhaupt eine Akzeptanz für die Arbeitsmaterialien herzustellen, sind Vermittlungsformen zu entwickeln, die eine typische Erprobung an Praxisorten der beruflichen Tätigkeit eines Bildenden Künstlers ermöglichen und die zugleich eine Authentizität des zu vermittelnden Gegenstandes der "beruflichen" Arbeitspraxis soweit wie möglich bewahren."

Was genau ist unter der "Arbeitsweise" resp. "Verarbeitungspraxis" in der Kunstausbildung zu verstehen? Beginne ich damit, die instrumentellen, organisatorischen und sozialen Gewohnheiten im Lern- und Arbeitsprozeß der Kunstausbildung zu betrachten, so fallen mir zunächst Situationen ein, in denen Studierende allein, in einer Gruppe oder gemeinsam mit einem Hochschullehrer

- künstlerisch arbeiten;
- über eigene künstlerische Arbeiten sprechen;
- Kunstwerke bzw. Abbildungen von Kunstwerken anderer betrachten und erörtern;
- kunstwissenschaftliche/kunstsoziologische Fragestellungen erörtern.

Da ist der Dia-Vortrag zu einem bestimmten Thema oder einem bestimmten Künstler, der Besuch in einer Ausstellung, in einem Museum oder in einer Galerie, die Exkursion an Orte oder in Landschaften. Der einzelne Beteiligte schaut, hört zu, äußert sich, bedient sich seines Skizzen- oder Arbeitsbuches zum Festhalten seiner Eindrücke. Anders die Situation des Beratungs- oder Korrektorgesprächs: hier wird die eigene künstlerische Arbeit zum Ausgangspunkt ästhetischer, technischer oder philosophischer Exkurse oder zum Gegenstand von Kritik. Ebenfalls von anderer Qualität sind Situationen, in denen der Student oder Studenten und Hochschullehrer gemeinsam Planung und Durchführung künstlerischer Aktionen, Arbeitsvorhaben, Ausstellungen oder Dokumentationen betreiben.

Erfahrungsgemäß wächst bei Veranstaltungen über Probleme der künstlerischen Berufspraxis Motivation und auch Intensität der Auseinandersetzung mit der Nähe zur jeweils aktuellen künstlerischen Arbeit der Teilnehmer. Die Frage: "Was bringt mir die Beschäftigung mit diesem Problem für meine eigene künstlerische Arbeit?" entscheidet gerade bei den als "theoretisch" etikettierten Lehrangeboten weitgehend über Erfolg und Beteiligung. Möglichst frühzeitige und plausible Darstellung dieses praktischen Bezuges, der Verzicht auf theoretische Überfrachtung und die Verwendung anschaulicher Vermittlungsformen - seien dies nun Bildmedien, die forschende und erprobende Eigentätigkeit der Studierenden oder die Konfrontation mit externen Fachleuten/Praktikern - entscheiden oft darüber, ob die Arbeit eines Semesters als erfolgreich beurteilt oder als ergebnislos abgeschrieben werden kann.

Viele Veranstaltungen zu Problembereichen wie Kunstmarktentwicklung, Kunst im öffentlichen Raum, Künstlerförderungsmodelle, Ausstellungskonzepte etc. leiden weniger unter einem grundsätzlichen Desinteresse der Studierenden (und vieler Hochschullehrer) als unter den Bedingungen, unter denen sie durchgeführt werden. Zu unterschiedlich sind häufig die Bedingungen und Gewohnheiten künstlerischer Arbeit im Studium und die Bedingungen bzw. Anforderungen der Veranstaltungen, die sich mit der "beruflichen" Ausübungs- und Arbeitspraxis befassen. Mit der semesterlangen scheinweisen Verabreichung der einzelnen Aspekte eines Gegenstandsbereichs wird sehr oft auch die Bereitschaft der Studierenden zur intensiven und engagierten Mitarbeit zerschnitten. Während in den Entwurfsbereichen die kontinuierliche Zusammenarbeit von Studenten und Hochschullehrern (deren Verfügbarkeit zumindest als Anspruch besteht) über Tage, Wochen und Monate sichergestellt ist, werden die "nicht-praktischen" Themen als Einsprengsel im wöchentlichen oder vierzehntägigen Rhythmus gehandelt. Da zwischen den Terminen in der Regel buchstäblich nichts passiert, entsteht für den Studenten zunehmend der **Eindruck**, durch diese Angebote von ihrer eigentlichen künstlerischen Arbeit **abgelenkt** zu werden. Die grundsätzlichen Unterschiede in den Arbeitsformen wissenschaftlicher und künstlerischer Tätigkeit lassen es zumindest fragwürdig erscheinen, ob die Organisationsform wöchentlicher Seminare z.B. für die künstlerische Ausbildung die geeignete ist.

Eine Möglichkeit, zu effizienteren Arbeitsformen zu gelangen, ist unter Umständen die Durchführung von Blockseminaren, in denen über einen längeren Zeitraum ausschließlich ein Themenkomplex bearbeitet wird. Legt man die für ein durchschnittliches Seminar von Studierenden aufzubringende Semesterarbeitszeit zugrunde, könnte ein derartiger Intensivkurs etwa eine Woche dauern. Voraussetzung für die Durchführung von Veranstaltungen des skizzierten Typus wäre allerdings die Bereitschaft der beteiligten Hochschullehrer und Studenten, sich auf diese sehr intensive Form der Arbeit einzustellen.

Es wäre vorstellbar, daß die Verfügbarkeit entwickelter Arbeitsmaterialien zu entsprechenden Themenstellungen mehr Mut zu neuen Arbeitsformen machen würde. Das bedeutet für die zu entwickelnden Arbeitsmaterialien aber auch, daß schon bei der Erstellung und Bearbeitung die Entscheidung über ihren zeitlichen Verwendungsrahmen getroffen sein muß (zumindest dieser Problemaspekt einmal durchgespielt sein muß). Es liegt auf der Hand, daß ein konzentriertes ein- oder zweiwöchiges Arbeitsvorhaben einen anderen Typus von Informationsmedium verlangt als ein behäbig dahinplätscherndes Semesterprogramm.

(Die Ausführungen über die letztgenannten "theoretischen" Disziplinen sind allerdings wiederum mit der Einschränkung zu versehen, daß zwar in der Fachhochschule mehr oder weniger verpflichtende "Theorieangebote" vom Rahmen des Studiums der Freien Bildenden Kunst an Kunsthochschulen oftmals nicht einmal als freiwillig zu wählende Lehrangebote anzutreffen sind.)

Wenn die Verarbeitungspraxis in der Kunst-Ausbildung davon bestimmt ist, daß Informationen, Erkenntnisse, Eindrücke in künstlerische Arbeitsprozesse umgesetzt werden - also Formen praktischen Handelns annehmen -, dann ist dieser Modus auch für die Entwicklung, Darstellung und Vermittlung der Materialien bestimmend. Dieses praktische Handeln, auf das die Materialien vorbereiten und zu dem sie befähigen sollen, ist nur unter den Bedingungen einer bestimmten Arbeitsweise (etwa der des Kompaktseminars, des Studienprojekts, noch besser sicher: des ins Studium integrierten Praxissemesters oder Praxisjahrs) erreichbar. Es ist außerdem immer nur unter Berücksichtigung der Besonderheiten des Ausbildungsortes (seines Kunstmarkts, seines Ausstellungssystems, seiner kulturpolitischen Rahmenbedingungen, des möglichen Zugriffs auf apparative Ausrüstungen) durchführbar.

Zwei Anmerkungen sollen die zuletzt diskutierten Aspekte ergänzen:

- a) Da die geplanten Arbeitsmaterialien mittelfristig auch für die berufliche Weiterbildung Bildender Künstler gedacht sein sollen, ist bei den Überlegungen zur Arbeitsweise und Verarbeitungspraxis zu prüfen, ob diese sich zwischen Studium und Beruf nicht soweit verändern können, daß auch die Entwicklung des medialen Informationsträgers davon berührt wird.
- b) Da sich im Alltag der Hochschule immer wieder herausstellt, daß die Einschätzung der Wichtigkeit eines Projekts durch die Studenten mit der Einschätzung der Wichtigkeit der beteiligten Hochschullehrer für die eigene Entwicklung hoch korreliert, sollte der Arbeitsansatz der Materialien der Kooperation künstlerischer "Leitfiguren" mit Vertretern kunstwissenschaftlicher, kulturpolitischer, kunstsoziologischer Arbeitsfelder ausgehen.

### 3.2 Themen und Gegenstände der Arbeitsmaterialien

**Fünftes Ergebnis:** "Die zu entwickelnden Arbeitsmaterialien haben einen Gegenstandsbereich aufzuarbeiten und zu vermitteln, dessen einzelne Aspekte zum Teil noch gar nicht erforscht oder beschrieben geschweige denn (hochschul)öffentlich diskutiert worden sind."

Es ist sicher richtig, daß die einzelnen Aspekte der zu behandelnden Gegenstandsbereiche öffentlich bislang erst ansatzweise diskutiert worden sind. Genauer betrachtet wäre wohl die Formulierung zutreffender, daß die Gegenstandsbereiche bisher zuwenig unter dem Gesichtspunkt beruflicher Bezüge in der Kunstausbildung und der Schaffung von größeren beruflichen Mobilitätsreserven diskutiert worden sind.

**Gründe dafür,** daß entsprechende Informationsquellen nur sehr spärlich und auch noch über die verschiedenen Medien, Institutionen und Disziplinen ver-

streut fließen, liegen sowohl in dem erst spät erwachten Interesse der Berufs-, Bildungs- und Kulturforschung (resp. deren Auftraggebern) an beruflichen Problemen von Künstlern wie an dem anhaltenden Desinteresse der Institution Kunsthochschule. Einen weiteren Grund mag man darin sehen, daß die regionalen Besonderheiten von künstlerischer Ausbildung, Kunstmarkt und Kulturpolitik die Gewinnung einer breiteren Perspektive einerseits erschweren, andererseits eine solche Perspektive in ihrer Praxisrelevanz und Verallgemeinerbarkeit begrenzen.

Dies festzustellen bedeutet nicht, den Anspruch der Einzigartigkeit jeden künstlerischen Schaffens gegen die Entwicklung verallgemeinerbarer berufspraxisbezogener Handlungskompetenzen auszuspielen.

So werden für die Materialien sowohl allgemeine Strukturen der Problemfelder zu erarbeiten als auch spezifische Erscheinungsformen darzustellen und zu diskutieren sein. Die exemplarische Entfaltung einzelner Gegenstandsbereiche sollte der nachhinkenden Diskussion im Ausbildungsbereich genug Anlaß geben, vorgeschlagene Arbeitsansätze zu überprüfen.

Sechstes Ergebnis: "Obwohl die heutige Kunstausbildung sowohl Fragen von 'beruflichen Bezügen' der mehr oder weniger 'engen' Praxis des individuellen Kunstschaffens ausspart als auch keine qualifizierenden Angebote für eine darüber hinausgehende Erweiterung von zusätzlichen Arbeitsmöglichkeiten anbietet, zeichnen sich hinsichtlich des Einsatzes wie auch der thematischen Auswahl von zusätzlichen Arbeitsmaterialien für die künstlerische Aus- und Weiterbildung abweichende Lösungen ab."

Hinsichtlich der Entscheidung, ob die Materialien sich eher auf die Anforderungen der beruflichen Arbeitspraxis des Künstlers im engeren Sinne, d.h. im Kontext der eigenen individuellen künstlerischen Praxis, konzentrieren oder ob sie auch auf Tätigkeiten außerhalb des "engen" Feldes der ästhetischen Praxis ausgeweitet werden sollen, votiert der Projektbericht für eine Lösung, die vor dem Hintergrund der Hochschulszene plausibel ist: die Einbeziehung

pädagogischer, therapeutischer, sozialarbeiterischer Aspekte beruflicher Tätigkeiten von Künstlern wären aus personellen, vor allem aber aus atmosphärischen Gründen zur Zeit kaum in die Hochschule zu vermitteln.

Das schwierige Geschäft der Einbringung berufsbezogener Themen in die Ausbildungsdiskussion würde in unvertretbarer Weise vorbelastet.

Da die Frage der Anwendbarkeit zusätzlicher Materialien in der künstlerischen Aus- und Weiterbildung erst einmal grundsätzlich zu einer Antwort gebracht werden soll, hieße es, unnötigerweise den zweiten Schritt vor dem ersten zu machen, würde man schon jetzt die emotionsgeladene Verschiebung des Tätigkeitsspektrums Bildender Künstler in die Konkurrenzonen zu anderen Berufen thematisieren. Wichtig ist zunächst vor allem die Bewährung des Modells "zusätzliche Arbeitsmaterialien" in der Aus- und Weiterbildungspraxis, die Auslotung der verschiedenen Umsetzungs- und Einsatzmöglichkeiten. Wenn das Instrument "Arbeitsmaterialien" bei den vorgeschlagenen Themen "Ausstellungswesen", "Auftragskunst" und "Neue Medien" seine Funktionstüchtigkeit bewiesen hat, wird die Zeit kommen, seine Anwendung auf neue Gegenstandsbereiche zu erwägen.

#### 4. Anmerkungen zu den im Projektbericht angesprochenen Bedingungen der Herstellung, Darstellung und Vermittlung

Was als Ergebnis bei der Entwicklung von Arbeitsmaterialien herauskommt, ist ohne Zweifel entscheidend beeinflusst durch die Modalitäten der Herstellung, Darstellung und Vermittlung. Von Interesse ist dabei ja vor allem die Verwendbarkeit der Materialien, ihr Gebrauchswert in der Praxis, besser vielleicht: für die Praxis. Wenngleich ich mir vorstelle, daß die hier verhandelten Materialien möglichst eng an realistische Produktionsbedingungen von Künstlern angelehnt sein sollen (und sich schon von daher die Behandlung von Vorhaben verbietet, die den Rahmen dieser durchschnittlichen künstlerischen Berufspraxis überschreiten), ist die eigentliche Praxis der Materialverwertung ja das Weiterbildungsvorhaben, in dem es zur Anwendung gelangt. Ist dieses Weiterbildungsvorhaben nicht theorie-, sondern anwendungs- und projektbezogen, müssen sich m.E. auch die Darstellungs- und Vermittlungsformen der Materialien diesem Projektbezug unterwerfen.

Das bedeutet die Forderung nach einem hohen Maß an Anschaulichkeit, an Authentizität der behandelten Probleme und Situationen sowie an Flexibilität, was die Umsetzbarkeit der vorgetragenen Ergebnisse angeht.

Neunzehntes Ergebnis: "Die in den weiterbildenden Arbeitsmaterialien aufzuarbeitenden Themenkomplexe werden entscheidend beeinflusst durch den Zuschnitt und die Auswahl der Informationsvermittlung, -aufbereitung und -umsetzung."

Da eine enzyklopädische Aufarbeitung aller in einem Gegenstandsbereich denkbaren Probleme und ihrer Lösungen angesichts der vielen unterschiedlichen Formen und Positionen künstlerischen Schaffens wie auch der äußerst unterschiedlichen Rahmenbedingungen dieses Schaffens, gar nicht möglich sein kann, wird die Aufgabe der Arbeitsgruppe der "Konzeptreue und Produzenten" darin zu sehen sein, jeweils geeignete Projekte zu finden (als entweder bereits durchgeführte oder als in der Durchführung befindliche oder als ganz neu zu konzipierende und durchzuführende), an denen sich doku-

mentarisch und analytisch möglichst viele und möglichst wichtige der vorkommenden Probleme aufzeigen lassen.

Ein denkbares Grundkonzept für die Erarbeitung der Materialien wäre in diesem Sinne die

- strukturierende,
- kommentierende
- und problematisierende

Dokumentation eines unter realistischen Bedingungen durchgeführten Projektes. Mit diesem Ansatz wäre unmittelbar der Anspruch des Rückbezugs aller Aussagen auf konkrete künstlerische Arbeits- wie auch Aus- und Weiterbildungsinteressen zu erfüllen.

Die folgende Skizze der in einer solchen erweiterten Projektdokumentation aufzunehmenden Materialien und Aspekte soll lediglich verdeutlichen, an welche Struktur der Weiterbildungsmaterialien dabei gedacht ist:

a) Ausführliche Text-/Bildbeschreibung (unterstützt durch ein Ablaufschema) des gesamten Projektes

- die Projektidee;
- der künstlerische und berufliche Bezugsrahmen;
- die Beschreibung der personellen, zeitlichen und materiellen Projektvoraussetzungen;
- die eigentliche Projektplanung;
- die Durchführung des Projekts;
- die Darstellung der Projektergebnisse;
- die Schlußfolgerungen für zukünftige Projekte;

b) Erfahrungsberichte und Kommentare von Beteiligten

- von den beteiligten Künstlern;
- von Kulturpolitikern/Kulturverwaltern;
- von Ausstellungsmachern/Galeristen;
- von Kritikern;
- von Studierenden;
- vom Publikum;

c) Fachwissenschaftliche bzw. fachliche Stichworte und Kurzbeiträge zu wichtigen Aspekten des Projektgegenstandsbereiches

d) Ein Plädoyer eines entschiedenen Kritikers des zur Durchführung gelangten Projektmodells mit begründeten konkreten Alternativen

e) Vorschläge für die Durchführung eines ähnlichen Projekts unter Berücksichtigung der gemachten Erfahrungen

f) Eine kommentierte Bibliographie zum Thema des Projekts sowie Kontaktadressen von Künstlern, Gruppen, Institutionen

Anmerkung: Eine derartige Struktur der Materialien könnte auch in einem erweiterten Zusammenhang zu produktiven Ergebnissen führen: sie könnte als Modell für die Dokumentation der Erprobungsphasen von durchzuführenden Weiterbildungsangeboten verwendet werden und damit zum "Muster" für eine Reihe kritischer Projekterfahrungsberichte.

Zwanzigstes Ergebnis: "Angesichts der vielfältigen Entscheidungen, die im Zusammenhang mit der Erarbeitung, Darstellung und Vermittlung des weiterbildenden Arbeitsmaterials zu treffen sind, wird die Bildung eines Arbeitssteams aus Künstlern und Kunstwissenschaftlern sowie einem haupt-

amtlichen Mitarbeiter und mehreren Studenten der Hochschule vorgeschlagen, die unter punktueller Zuhilfenahme eines externen Beraterkreises das Arbeitsmaterial entwickeln. Die Wahl des verantwortlichen Projektleiters wie auch der anderen Mitglieder des Arbeitsteams sollte nach Maßgabe vorhandener Kompetenzen und des Grundvertrauens, das die Personen in bezug auf die Hochschule und die 'berufliche' Praxis besitzen, erfolgen."

Hinsichtlich dieses Vorschlages der Projektbearbeiter sollte noch einmal die Arbeitsteilung zwischen dem vorgeschlagenen zentralen Arbeitsteam und den externen Beraterkreisen diskutiert werden. Es erscheint mir zwar unter dem Gesichtspunkt der Homogenität, der Erprobung sowie der Evaluation des Materials sinnvoll, diese Funktionen möglichst an einem Ort zu konzentrieren, dennoch sollten auch die Vor- und Nachteile einer praktischen Entwicklung der Materialpakete an dezentralen Standorten sorgfältig abgewogen werden. Der zentralen Arbeitsgruppe käme dann die Funktion der Entwicklung des Gesamtkonzepts, der Definition des thematischen Rahmens der einzelnen Materialeinheiten, der Koordination der verschiedenen Arbeitsgruppen sowie der wissenschaftlichen Beratung (unter Umständen auch der abschließenden Überarbeitung der Einzelergebnisse) zu.

Voraussetzung für dieses abweichende Verfahren wäre allerdings, daß die zentrale Arbeitsgruppe als "Generalunternehmer" eine entsprechende Zahl arbeitsfähiger "Koproduzenten" verpflichten kann und auch über die räumliche Distanz der notwendige Arbeitszusammenhang aller Beteiligten gewährleistet ist.

Bei der Entwicklung eines tragfähigen Evaluationskonzeptes sollte m. E. auf jeden Fall das zentrale Arbeitsteam federführende (unter Umständen auch ausführende) Funktion erhalten.

5. Wie sind die Chancen für den Einsatz von Arbeitsmaterialien im Rahmen von weiterqualifizierenden Fort- und Weiterbildungsprogrammen einzuschätzen?

Bewegen sich die Überlegungen zum Einsatz von berufsbezogenen Materialien in der künstlerischen Erstausbildung immerhin noch auf dem Boden der existierenden Institution Kunsthochschule, so befinden wir uns mit Einschätzungen von Inhalten und Vermittlungsformen weiterqualifizierender künstlerischer Fort- und Zusatzausbildung in einem weitgehend "fiktiven" Argumentationszusammenhang. Mit Ausnahme des Westberliner Modellversuchs "Künstlerweiterbildung" findet in der Bundesrepublik keine institutionalisierte Künstlerweiterbildung statt.

Da sich die meisten Kunsthochschulen schon schwer tun, ihre Position zur Erstausbildung schlüssig und einvernehmlich zu formulieren, haben sie im buchstäblichen Sinne keine Antwort auf Fragen nach einer künstlerischen beruflichen Weiterbildung.

Bei der Suche nach Erklärungsansätzen für dieses auf den ersten Blick verblüffende Desinteresse nahezu aller beteiligten Gruppen an Problemen der Weiterbildung ist wohl vorrangig auf die gänzlich anders geartete Berufssituation der Künstler gegenüber anderen Berufsgruppen zu verweisen. Während es in fast allen Tätigkeitsbereichen gesellschaftlich hochgehandelte Interessen an einer sachgemäßen, effizienten, dem neuesten Stand der Produktivkraftentwicklung entsprechenden beruflichen Leistungserbringung gibt, bleibt dieses gesellschaftliche Interesse dem Künstler gegenüber abstrakt. Allein der Künstler selbst hat ein Interesse daran, den Umfang seiner beruflichen Handlungskompetenz zu erweitern.

Da dem vereinzelt Weiterbildungsbefürworter jedoch kein Weiterbildungsangebot gegenübersteht, halten es die meisten Künstler für normal und unabänderlich, daß sie ihr künstlerisches Arbeitsvermögen ohne institutionelle Hilfe entwickeln müssen.

Auf diese Selbständigkeit in der Behandlung künstlerischer Fragestellungen und in der Erarbeitung künstlerischer Möglichkeiten orientiert ja ausdrücklich die kunsthochschulische Sozialisation. So bleibt der Bildende Künstler bei der Bewältigung seines beruflichen Alltags allein, auch dort, wo er sich gesellschaftlichen Institutionen gegenüber sieht.

Erst mit in den letzten Jahren verstärkten Aktivitäten der künstlerischen Berufsverbände, hier vor allem des BBK, hat die "Berufsfrage" und damit die Frage nach der "beruflichen" Qualifikation der Künstler als Berufsgruppe genügend Gewicht erhalten, um öffentlich verhandelt zu werden.

Bis auf den bereits erwähnten Modellversuch in Berlin ist das Problem der Künstlerweiterbildung allerdings noch nirgendwo ernsthaft in Angriff genommen worden.

An eine Einlösung der aus dem Hochschulrahmengesetz abzuleitenden Forderung an die Hochschulen, wissenschaftliche und künstlerische Weiterbildung in ihren Aufgaben- und Angebotskatalog aufzunehmen, ist im Bereich der Kunsthochschulen vorerst nicht zu denken.

Die Kunsthochschule steht in dieser Diskussion vielmehr weiterhin abseits: einmal, weil sie ein überkommenes Verständnis künstlerischer Arbeitsweise verabsolutiert, (und sich der Frage nach dem Zusammenhang von Ausbildung und Berufsausübung nicht stellt), zum anderen weil sie sich mit ihrer gegenwärtigen personellen und materiellen Ausstattung nicht in der Lage sieht, neue Anforderungen zu erfüllen. Angesichts der bereits heute chronischen Überlastung der Hochschulkapazitäten, dem wahrscheinlich bis weit in die neunziger Jahre anhaltenden Ansturm auf die vorhandenen Studienplätze und einer zumindest gegenwärtig beängstigenden finanziellen Austrocknung der Hochschulen können die Chancen der Durchführung von Weiterbildungsmaßnahmen überhaupt realistischerweise nur sehr gering eingeschätzt werden.

Wer aber - oder welche Institution - soll das schwierige Geschäft der Planung, Entwicklung, Erprobung und Durchführung von Weiterbildungsmaßnahmen in Angriff nehmen?

Die Künstlerverbände? Obwohl sie wohl am ehesten an den Problemen der Praxis orientierte Fragestellungen formulieren können, sind sie mit der Projektierung und Durchführung einer Weiterbildung auf breiter Basis überfordert. Sie verfügen weder über die räumlichen und personellen, geschweige denn über die finanziellen Ressourcen, die dazu notwendig wären. Bedenkt man weiter, daß die verschiedenen Verbände, Vereinigungen und Organisationen, in denen sich Bildende Künstler zusammengeschlossen haben, sowie die nicht organisierten Künstler zueinander höchst unterschiedliche und oftmals diametral entgegengesetzte Interessen formulieren, so könnte wohl keiner der Künstlerverbände die exterritoriale Institution darstellen, in der ein Arbeitsmaterial konzipiert und entwickelt würde, das zumindest größtenteils von den verschiedenen Interessengruppen der Künstler als "annehmbar" akzeptiert würde.

Galerien und Ausstellungsinstitutionen als potentielle Vertragspartner von Künstlern wären als Beteiligte eines Weiterbildungsprogramms durchaus vorstellbar, kaum aber als Initiatoren und Durchführende.

Kulturbehörden als Vergabeinstanzen von Aufträgen und Förderungsmitteln könnten kaum Weiterbildungsangebote machen, ohne in den verpönten Ruch staatlicher Gängelung, des Eingriffs in die Freiheit der Kunst zu geraten. Darüber hinaus verfügen auch die Behörden nicht über die notwendigen personellen Voraussetzungen.

Bleiben letzten Endes doch nur die Kunsthochschulen sowie einzelne, den Hochschulen personell wie organisatorisch häufig nahestehenden Einrichtungen.

Die Hochschulen sind wohl auch schon deshalb der geeignetste organisatorische Schnittpunkt von künstlerischen Weiterbildungsanstrengungen, weil in ihnen und mit ihnen der Aushandlungsprozeß darüber zu führen ist, welche "beruflichen" Qualifikationen unabdingbar in die Erstausbildung aufgenommen werden und welche einer späteren Weiterbildung vorbehalten bleiben sollen. Kunsthochschule in ihrer gegenwärtigen "personellen, strukturellen und konzeptionellen" Verfassung wird dieser Aufgabe allerdings nur ungenügend gerecht werden können.

Hier können unter Umständen die Möglichkeiten zusätzlicher Weiterbildungsmaterialien eingreifen. Wenn die Kunsthochschulen selbst bei bestem Willen nur ein extrem ausgedünntes Weiterbildungsangebot machen können, gewinnen verfügbare Arbeitshilfen wie die geplanten Materialien überproportional an Bedeutung.

Wenn die These stimmt, daß künstlerische Weiterbildung immer dem "Erarbeitungsprinzip der praktischen Erprobung" folgen muß, dann ist Sorge zu tragen, daß Hochschulen, öffentliche und private Galerien, Berufsverbände der Künstler und kommunale Kultureinrichtungen diesen notwendigen Erprobungsrahmen gemeinsam bereitstellen.

Welche Chancen hätten in einem derartigen System nun zusätzliche weiterbildende Arbeitsmaterialien?

- Angesichts der Notwendigkeit umfassender Erkundungs-, Entwicklungs- und Erprobungsarbeiten für Weiterbildungsmaßnahmen können Arbeitsmaterialien eine wichtige Funktion bei der Verbreitung und Gewährleistung des erreichten Weiterbildungsstandards erfüllen.
- Die Materialien können zu verschiedenen Gegenstandsbereichen "Grundprogramme" der Informationsverarbeitung und des allgemeinen Problemlösungsverhaltens anbieten, die von den Kurssteilnehmern in konkreten Situationen erprobt und auf die jeweiligen besonderen Gegebenheiten hin ausgefüllt werden müssen.
- Die Materialien können dort, wo die praktische Erprobung von Arbeitssituationen noch nicht erfolgen kann, Hilfen für "nachvollziehendes Lernen" am Beispiel von Bildmaterial, Erfahrungsberichten etc. bereitstellen. Das soll nicht heißen, daß die Phase einer umsetzenden Praxiserprobung im Rahmen einer sinnvollen beruflichen Weiterbildung für disponibel gehalten wird, wohl aber, daß die Materialien bei bestimmten Gegenstandsbereichen (z.B. der Entwicklung von Ausstellungskonzeptionen oder den bei

verschiedenen Formen öffentlicher Auftragskunst entstehenden Problemen) auch dann einen sinnvollen Beitrag zur Weiterbildungsarbeit leisten müssen, wenn nur Teile eines Weiterbildungsprogramms realisiert werden. Ein solcher Fall wäre zum Beispiel gegeben, wenn nur bestimmte Ausprägungen von öffentlicher Auftragskunst in praktischer Erprobung aufgearbeitet werden können, die davon zu unterscheidenden Aspekte anderer Arbeitsmöglichkeiten in diesem Bereich jedoch zur Verdeutlichung der jeweiligen Besonderheiten zweckmäßigerweise beschrieben werden müssen.

- Dort, wo Kurssteilnehmer auf einem Arbeitsfeld bereits Erfahrungen gesammelt haben, können Arbeitsmaterialien bei der Strukturierung der nachbereitenden Analyse dieser Erfahrungen helfen. Oftmals geht es in der Praxis nicht darum, völlig neue Erfahrungsgehalte zu erproben, sondern vielmehr um die tiefere Durchdringung eines bereits durchlebten Erfahrungsprozesses.

Grundsätzlich gilt allerdings: Die Chancen für den Einsatz von Materialien sind umso größer, je konsequenter sie zu den in der Praxis erfahrungsgemäß zu bewältigenden Problemen eines Gegenstandsbereichs hinführen und je erkennbarer die abgehandelten Probleme einer Praxis entspringen, die mit den Arbeitsintentionen der angesprochenen Künstler vereinbar sind.

Die Kunsthochschule, der als Institution die Aufgabe zugeschrieben werden soll, die neuen Arbeitsfelder für im Beruf stehende Künstler mit zu entwickeln und im Prozeß der Erstausbildung zu erproben, befindet sich dabei in einer schwierigen Position:

- Sie soll sich mit berufsbezogenen Fragestellungen auseinandersetzen, die sie bislang weitgehend aus ihrer Aufgabenstellung ausgegrenzt hat.
- Sie soll Materialien zu Fragestellungen entwickeln und im Rahmen der Erstausbildung erproben, für die sich kaum einer ihrer Lehrenden zuständig glaubt.

- Sie soll die traditionelle Reichweite kunsthochschulischer Aktivitäten
  - bis zum Ende des Studiums, bestenfalls der Meisterschülerzeit - überschreiten.
  
- Sie soll ihre Positionen gegenüber Instanzen wie Museen, Galerien, Berufsverbänden, Kulturpolitik, Berufsforschung etc. neu und aktiv definieren; das bedeutet zugleich, daß sie in die Auseinandersetzungen dieser Bereiche einbezogen wird.
  
- Sie soll die "Glaubwürdigkeitslücke", die häufig zwischen ihr und ihren Absolventen besteht, schließen und ihre Arbeit stärker mit der Praxis verknüpfen.

6. Einige Überlegungen im Zusammenhang mit einem Arbeitsmaterialien-Beispiel zum Komplex "Öffentliche Auftragskunst"/"Kunst im öffentlichen Raum"

Einen ersten Eindruck von der Vielfaltigkeit der bei der Entwicklung und Erprobung von Arbeitsmaterialien zu den von Volker Rattemeyer vorgeschlagenen Themenschwerpunkten auftauchenden Problemen erhält man spätestens dann, wenn man versucht, einen Katalog der zu berücksichtigenden Fragestellungen zu formulieren. Im Falle der öffentlichen Auftragskunst verschränken sich sozusagen mehrere Problemebenen zu einem schwer durchschaubaren und noch schwerer für Aus- und Weiterbildungszwecke zu entwirrenden Knäuel von Anforderungen und Modalitäten:

- a) Auf einer relativ allgemeinen Ebene steht das Verhältnis von "freier" und "auftragsbezogener" Kunst zur Verhandlung. Grundsätzliche Auseinandersetzungen über die inhaltliche Ausfüllung der Freiheit der Kunst und der Autonomie künstlerischen Handelns dürften auch heute noch in vielen Ausbildungsstätten mit dem Ergebnis geführt werden, daß sich der Künstler bei der Auftragskunst zumindest auf ein gefahrvolles Terrain begibt.
- b) In engem Zusammenhang damit steht die Auseinandersetzung über das Verhältnis exemplarischer Lösungen von öffentlicher Auftragskunst zum heutigen künstlerischen Entwicklungsstand. Ist Auftragskunst gemessen an den Kriterien des Kunstmarktes von minderer Qualität oder müssen die Maßstäbe traditioneller Kunstbeurteilung gegenüber öffentlicher Auftragskunst als unzureichend betrachtet werden?
- c) Ein weiteres Moment der Verunsicherung besteht darin, daß es beträchtliche regionale Unterschiede in den Konzepten öffentlicher Auftragskunst gibt. Es dürfte kaum möglich sein, Arbeitsmaterialien vorzulegen, die gleichermaßen Anforderungen von "Kunst am Bau" wie die des Bremer Modells "Kunst im öffentlichen Raum" erfüllen können. Dennoch ist es im Sinne einer Erhöhung der beruflichen Mobilität von Bildenden Künstlern wünschenswert, daß sie mit den unterschiedlichen Anforderungen der verschiedenen praktizierten Modelle vertraut gemacht werden. Zu fragen wäre also einerseits nach den regionalen Besonderheiten, andererseits nach den konzeptübergreifenden allgemeinen Aspekten.

- d) Schließlich bestehen medienspezifische Besonderheiten bei der Übernahme öffentlicher Aufträge. Die Anforderungen an den Bildhauer, der eine Plastik für einen Platz oder für den Innenbereich eines Gebäudes schafft, sind andere als die, mit denen sich der Schöpfer eines großen Wandbildes auseinanderzusetzen hat.
- e) Zu fragen ist darüber hinaus, welche Voraussetzungen eine künstlerische Ausbildungsstätte erfüllen muß, damit sie in der Lage ist, die beruflichen Arbeitsanforderungen einer öffentlichen Auftragskunst im Rahmen von Erstausbildung oder Weiterbildung aufzuarbeiten?

Angesichts der äußerst vielfältigen Erscheinungsformen von öffentlicher Auftragskunst, wie

- bauwerkbezogener herkömmlicher Kunst am Bau;
- Arbeit in traditionellen Aufgabenbereichen Bildender Kunst (aber nicht in notwendiger Anbindung an öffentliche Hochbauten) wie Projekte im Innen- oder Außenbereich von Gebäuden, Projekte in Anlagen und auf Plätzen, Projekte an Wegen und Straßen;
- offene Kunstangebote in Stadtteilen, Arbeiten in Schulen, Freizeitheimen, Krankenhäusern oder Strafanstalten zusammen mit den dort freiwillig oder unfreiwillig befindlichen Menschen,

wird die Entwicklung eines für die künstlerische Ausbildung verwendbaren Arbeitsmaterials Rücksicht nehmen müssen auf eine Gliederung nach allgemeinen Problemen der öffentlichen Auftragskunst, mit denen sich Beteiligte an allen Arten dieser Kunst konfrontiert sehen, und solchen projektspezifischen Problemen, wie sie z.B. bei einer Wandbemalung oder bei der künstlerischen Arbeit mit Strafgefangenen auftreten.

## 6.1 Problemaspekte bei Wandbemalungen im öffentlichen Raum

Im folgenden Abschnitt wird eine Auswahl von thematischen Aspekten benannt, wie sie im Zusammenhang mit öffentlichen Wandbemalungen für die ausführenden Künstler eine Rolle spielen können. Dieser spezielle Auftragsbereich ist gewählt worden, weil gerade hierzu im Rahmen von Kunst im öffentlichen Raum in Bremen eine Vielzahl durchaus unterschiedlicher Erfahrungen gesammelt werden konnte. Die genannten Punkte können weder einen Anspruch auf Vollständigkeit noch auf eine systematische Abfolge erheben. Sie sollen lediglich aufzeigen, wie breit und komplex der für die Entwicklung der Arbeitsmaterialien aufzuarbeitende Gegenstandsbereich ist.

### Die zu berücksichtigenden Problemaspekte bei Wandbemalungen im öffentlichen Raum sind u.a.:

- Künstlerische, kulturelle und kulturpolitische Funktionen von Kunstförderungsprogrammen wie "Kunst im öffentlichen Raum in Bremen";
- Verhältnis des Künstlers zum Auftraggeber;
- Verschiedene Auftragsmodalitäten und ihre Auswirkungen auf die Arbeit des Künstlers;
- Die Auseinandersetzung des Künstlers mit dem baulichen, räumlichen und sozialen Umfeld einer Wandbemalung;
- Strategien der Durchsetzung eines Bildentwurfs als Prozeß öffentlicher Aushandlung;
- Probleme der verbalen Vermittlung künstlerischer Intentionen an ein kunstfernes Publikum;
- Möglichkeiten und Grenzen einer Beteiligung der Bevölkerung an Konzipierung und Ausführung einer Wandmalerei;

- Der schwierige Dialog zwischen dem Künstler und dem "Mann auf der Straße";
- Die Bedeutung flankierender Vermittlungsarbeit für die Annahme von Wandmalereien durch die Bevölkerung (Presse, Rundfunk, Dokumentationen, Diskussionen, Ausstellungen etc.);
- Ästhetische, historische und handwerkliche Auseinandersetzung mit Wandmalerei als Kunstgattung;
- Besondere Produktionsbedingungen von Wandmalereien im öffentlichen Raum (Notwendigkeit von Teamarbeit, baupolizeiliche Vorschriften, Unfallschutzmaßnahmen etc.)  
(vertragsrechtliche Probleme, Witterungsabhängigkeit, Materialeigenschaften);
- Auswirkungen einer Beteiligung an Kunst im öffentlichen Raum und ihrer Rahmenbedingungen auf künstlerische Arbeitskonzepte sowie auf die künstlerische Identität der Beteiligten;
- Reflexion der eigenen Erfahrungen und ihre Vermittlung an Künstlerkollegen/Rückkopplung an den Aus- und Weiterbildungsbetrieb.

Wenn wir aus den oben angeführten Problemaspekten einzelne Punkte herausgreifen, dann ergeben sich jeweils neue bei der Entwicklung von Arbeitsmaterialien zu berücksichtigende Fragestellungen und Sichtweisen.

Die hier benannten Aspekte können wiederum nur als Verdeutlichung der Komplexität des Handlungsrahmens gelesen werden, in dem "Kunst im öffentlichen Raum" sich vollzieht - und auf den die Materialien mit vorbereiten sollen. Erst im Prozeß der Erarbeitung und Erprobung dieser Weiterbildungsmaterialien wird es möglich sein, die "strategisch wichtigen" Anforderungen und notwendigen Lernfelder zu isolieren und weniger Wichtiges auszuklammern.

Bei dieser Arbeit wird außerdem in Rechnung zu stellen sein, daß es unterschiedliche Formen situativer Verhaltensanpassung gibt und es gar nicht wünschenswert sein kann, dem prekären Verhältnis von Künstler und Öffentlichkeit mit standardisierten Verhaltensprogrammen zu begegnen. Darüber hinaus wird Leichtigkeit oder Erschwernis der Durchsetzung eines Entwurfs immer auch davon bestimmt sein, inwieweit der Künstler in seiner Arbeit thematische Problemzonen berührt, die innerhalb der Gesellschaft kontrovers diskutiert werden.

Beispiel: Strategien der Durchsetzung eines Bildentwurfs als Prozeß öffentlicher Aushandlung

Problem 1: Der Künstler begibt sich bei "Kunst im öffentlichen Raum" in einen Prozeß ganz anderer Qualität als beim Verkauf einer Arbeit über den Kunstmarkt. Sein Entwurf wird zum Gegenstand öffentlicher Auseinandersetzung, und er muß versuchen, sich in diese Auseinandersetzung einzubringen.

Problem 2: Die verschiedenen beteiligten Gruppen haben oft voneinander abweichende Maßstäbe der Bewertung eines Entwurfs. Es handelt sich auch nicht durchgängig um künstlerische Maßstäbe, sondern auch um persönliche und politisch-ideologische.

Problem 3: Der Künstler muß in der Lage sein, kontroverse Auseinandersetzungen über einen längeren Zeitraum durchzustehen, ohne sich daran zu verschleifen.

Dabei gilt es zwischen den verschiedenen institutionellen und nicht-institutionellen Ebenen der Auseinandersetzung zu unterscheiden:

- Expertengremien wie Kunstbeiräte oder Juries;
- Vertretungsorgane von Stadtteilen ohne besondere künstlerische Kompetenz (in Bremen etwa die Ortsteilbeiräte);

- Parteiengremien, die sich quer durch die Vertretungsorgane an kulturpolitischen Leitlinien orientieren (manchmal auch am öffentlichen Aufmerksamkeitswert einer Position);
- politische und administrative Kulturmanager, die Entscheidungsprozesse vorstrukturieren oder leerlaufen lassen können;
- Vertreter von Bürgervereinen, die sich als Repräsentanten einer gewachsenen Stadtteilkultur sehen;
- Anwohnerversammlungen, in denen unmittelbar Betroffene ihre Vorstellungen artikulieren;
- Berichterstattung in der örtlichen und Stadtteilpresse;
- spontane Diskussionen vor Ort (dort, wo der Entwurf realisiert werden soll).

Ferner ist zu bedenken, daß es bei diesem Prozeß der Auseinandersetzung um einen Entwurf weder darum geht, mit allen Mitteln die Individualität des Künstlers (seinen Entwurf) gegen die Argumente von Einzelnen oder Gruppen in der Bevölkerung durchzusetzen, noch darum, daß ein Experte einer Menge Laien Lektionen erteilt, sondern darum, im Gespräch die Bedingungen für eine Situation zu schaffen, in der alle Beteiligten bereit sind, sich mit der Sichtweise anderer Menschen produktiv auseinanderzusetzen.

Der Künstler muß sich dazu auf eine Reihe von Problemen einstellen:

- Auf welchem Niveau der inhaltlichen und formalen Diskussion begegnet er seinen Diskussionspartnern?
- In welchem Maße ist er bereit, Sichtweisen und Alltagsprobleme seiner Diskussionspartner als relevant für die Auseinandersetzung über seinen Entwurf zu akzeptieren?
- Wie definiert er seine Rolle als Künstler im Rahmen von Kunst im öffentlichen Raum?
- Wie reagiert er in den Diskussionen auf den Konflikt von künstlerischer Freiheit und dem kulturpolitischen Postulat einer Partizipation der Bevölkerung bei Entscheidungen über Kunst im öffentlichen Raum?

Beispiel: Die Bedeutung flankierender Vermittlungsarbeit für die Annahme von Wandmalereien durch die Bevölkerung

Wenn man davon ausgeht, daß gerade die Zeit der Entwurfsrealisierung für die Bevölkerung eine Phase besonders intensiver Auseinandersetzung mit einer Wandmalerei (und dem arbeitenden Künstler) sein kann, dann muß in den Arbeitsmaterialien auf die wichtigsten unterstützenden Maßnahmen in dieser Phase eingegangen werden. Der Künstler sollte diesen Prozeß der Auseinandersetzung mit dem entstehenden Werk unter drei Aspekten behandeln:

- a) der aktiven Initiierung von Information;
- b) der Dokumentation der verschiedenartigen Formen von Meinungsäußerungen, Berichterstattung;
- c) der Analyse dieser Reaktionen auf seine Arbeit.

Unterstützende Maßnahmen können sein:

- Kontaktaufnahme mit der lokalen Tagespresse, mit Stadtteilzeitungen, Anzeigenblättern etc. mit dem Ziel, einen möglichst großen Teil der Bevölkerung auf die Realisierung einer Wandmalerei in ihrem Stadtteil aufmerksam zu machen;
- Kontaktaufnahme zu regionalen Rundfunk- und TV-Stationen, die kurze features über die Arbeit senden können;
- Kontakte zu in der Nähe des Standortes gelegenen Freizeiteinrichtungen, Altenheimen, Schulen mit dem Angebot, über den Entwurf und die sonstige eigene Arbeit zu berichten und zu diskutieren;
- Organisation einer Ausstellung über Arbeitsweise und Thematik des ausführenden Künstlers in der näheren Umgebung des Standortes;

- Am Objekt: Informationstafeln, die Gang und Stand der Arbeit beschreiben;
- Am Objekt: Möglichkeiten für das Publikum, den Fortschritt der Arbeit zu kommentieren;
- Nach Fertigstellung: Gespräche über das Bild und den Eindruck, den es auf die Anwohner macht;
- Nach Fertigstellung: Bericht des Künstlers über die Erfahrungen, die er während der Erstellung des Bildes mit der Bevölkerung gemacht hat.

Bei der Problemaufbereitung wie vor allem in der Erprobungsphase eines künstlerischen Weiterbildungsvorhabens werden sich den beteiligten Künstlern zwei Fragen aufdrängen: "Woher soll ich die Zeit für derartige Aktivitäten nehmen?" und "Ist das alles eigentlich noch Aufgabe des Bildenden Künstlers?"

Die Frage nach der Begrenztheit der verfügbaren Arbeitszeit hat sowohl physische wie psychische, ökonomische und künstlerische Aspekte. Bei der Frage nach der Zuordnung all dieser Aktivitäten zu den Aufgaben eines Bildenden Künstlers wird vor allem darauf zu verweisen sein, daß der Künstler sich hier ein ganz neues Erfahrungsfeld erschließen kann, indem er

- **die eigenen Erfahrungen mit Publikumsreaktionen aufarbeitet;**
- **diese Erfahrungen und ihre Verarbeitungen in den Diskussionsprozeß mit der Bevölkerung wieder einfließen lassen kann;**
- und schließlich einen Beitrag zur Aufarbeitung und Verfügbarmachung von Erfahrungen und Einsichten für andere Künstlerkollegen, die in diesem Bereich arbeiten wollen, leisten kann.

**Hilmar Liptow**

**Arbeit an Ausstellungsprojekten als Bestandteil des Kunststudiums**



## 1. Vorbemerkungen

Seitdem die außerordentlich schlechte berufliche und soziale Lage der Bildenden Künstler in der Bundesrepublik Gegenstand der Forschung sowie der politischen und öffentlichen Diskussion geworden ist, sind von verschiedener Seite Überlegungen angestellt worden, wie diese Situation des Künstlers verbessert werden könnte. Davon ausgehend, daß das Studium der Freien Bildenden Kunst an den Kunsthochschulen die Studenten nur sehr mangelhaft auf die berufliche Praxis des Künstlers vorbereitet, sind Vorschläge gemacht worden, die auf eine stärkere Berufsorientierung des Kunststudiums abzielen.

Unter vielen Kunsthochschullehrern und Künstlern sind Vorschläge, Forderungen und Pläne dieser Art allerdings äußerst umstritten. Es wird davor gewarnt, das Studium der Freien Bildenden Kunst zu verschulen und es in eine starre Abfolge von Studiengegenständen zu pressen. Das Kunststudium dürfe der schlechten Realität nicht angepaßt, gesellschaftlichen Fehlentwicklungen und daraus resultierenden falschen Bedürfnissen und Zwängen nicht geopfert werden. Das Kunststudium müsse dem Zugriff von Arbeitsmarktstrategen entzogen bleiben, die aus Bildenden Künstlern in gesellschaftlichen Randgebieten stets einsetzbare Kultur- und Sozialarbeiter machen wollten.

Solche Argumente, die gegen eine an den beruflichen Aufgaben des Bildenden Künstlers orientierte Kunstausbildung ins Feld geführt werden, sind ernst zu nehmen, und sie werden auch nicht dadurch falsch, daß sie der Verteidigung eines vielfach unhaltbaren Zustandes dienen. Obwohl die Ausbildungsdefizite der Kunsthochschulen bzw. ihrer Abteilungen der Freien Bildenden Kunst offenkundig sind und entsprechend die Kritik am System und an der Praxis der Kunstausbildung in den vergangenen Jahren deutlich zugenommen hat, ist nicht damit zu rechnen, daß in absehbarer Zeit eine grundlegende Veränderung des Kunststudiums durchsetzbar ist. Aus diesem Grund stellt sich die Frage, auf welche Weise Probleme, die Künstler bei ihrer beruflichen Arbeit zu bewältigen haben und die in der bis-

herigen Kunstausbildung weitgehend vernachlässigt oder ganz ausgespart werden, auch bereits unter den gegenwärtigen Bedingungen des Kunststudiums dem Studenten nahegebracht werden können.

Von dieser sehr eingeschränkten Möglichkeit einer Veränderung der Kunstausbildung geht Volker Rattemeyer in seiner Problemstudie "Bedingungen der Entwicklung und Verwendung von Arbeitsmaterialien in der künstlerischen Aus- und Weiterbildung zur Verbesserung der beruflichen und sozialen Lage des Bildenden Künstlers" aus. Er schlägt die Einführung neuer, zusätzlicher Lehr- und Lernangebote vor, die unmittelbar auf die berufliche Praxis des Künstlers bezogene Themen wie Ausstellungsvorhaben, Kunstmärkte, Wettbewerbs- und Auftragskunst oder Kunst am Bau bzw. Kunst im öffentlichen Raum zum Inhalt haben. Gedacht ist an Informations- und Arbeitsmaterialien, die ausschließlich oder in Kombination mit Erprobungen an verschiedenen Praxisorten dargeboten werden sollen. Auf einige der in diesem Zusammenhang im Gutachten angesprochenen Fragen, die die Herstellung, die Präsentationsform und die Verbreitung der zu entwickelnden Informations- und Arbeitsmaterialien betreffen, werde ich im Anschluß an meine Ausführungen zum Themenkomplex "Ausstellungsvorhaben" eingehen. Zunächst möchte ich jedoch auf die zentrale Bedeutung der Ausstellung im Rahmen der Gesamttätigkeit des Künstlers aufmerksam machen. Bereits hier mag deutlich werden, warum Kunststudenten während ihrer Ausbildung Gelegenheit zu intensiver Auseinandersetzung mit praktischen Fragen der Ausstellungsarbeit erhalten müssen.

## 2. Die Bedeutung der Ausstellung für die Arbeit des Künstlers

Die Ausstellung ist für den Künstler in mehrfacher Hinsicht von entscheidender Bedeutung. Sie ist ein Medium, das ihm besondere Möglichkeiten für die Realisation von Arbeitsintentionen bietet. Sie ist darüber hinaus ein Instrument, dessen er sich bedient, um seine Arbeiten in der Öffentlichkeit durchzusetzen und um sich eine günstige Position im Ausstellungsbetrieb und auf dem Kunstmarkt zu verschaffen.

Der junge Künstler benötigt Ausstellungen, um verschiedene Wirkungsmöglichkeiten seiner Arbeiten und die Richtigkeit seines Arbeitsansatzes erproben zu können. Er lernt die Ausstellung als ein selbständiges Medium kennen, in dem nicht nur die Idee einer Arbeit sich entfalten kann und sichtbar und rezipierbar wird, sondern das die Wirksamkeit einer Arbeit auch abzuschwächen bzw. aufzuheben vermag. Er wird erfahren, ob sich seine Arbeiten im Kontext einer Ausstellung behaupten können oder ob sie nur "verbraucht" werden. Vor allem aber bietet ihm die Ausstellung die Möglichkeit zu testen, welches Interesse er mit seinen Arbeiten bei den Ausstellungsbesuchern, der Gruppe der Fachleute, bei Kritikern usw. findet.

Die Beteiligung an einer Ausstellung überregionaler Bedeutung bzw. die Herstellung einer größeren Einzelausstellung bringt es mit sich, daß der Künstler stärkeren Einfluß auf die Form der Präsentation seiner Arbeiten und deren Einordnung in den Ausstellungskontext nehmen bzw. Präsentation und Zuordnung der Arbeiten selbst bestimmen kann. Ausstellungen auf dieser Ebene eröffnen ihm auch die Möglichkeit, mit der finanziellen, technischen und organisatorischen Unterstützung der die Ausstellung veranstaltenden Institution, Arbeitsvorhaben verwirklichen zu können, die ohne eine solche Unterstützung nicht zu realisieren wären. Große Ausstellungsräume gestatten es ihm, entsprechend umfangreiche Projekte zu planen und ganze Werkgruppen in neue Beziehungen zueinander zu setzen.

Die Ausstellung ist aber nicht nur ein selbständiges Medium zur Verwirklichung ästhetischer bzw. künstlerischer Intentionen, sie ist auch ein kom-

munikatives und soziales Ereignis, das aus Exponaten soziale Fakten macht.

Das ausgestellte Werk kann Gegenstand allgemeinen Interesses und Bestandteil öffentlichen Bewußtseins werden. Mit Hilfe größerer Einzelausstellungen und durch Teilnahme an wichtigeren Gruppenausstellungen gelingt es dem Künstler, seine Arbeiten in der Öffentlichkeit "durchzusetzen", seinen Bekanntheitsgrad zu erhöhen und seinen Marktwert zu steigern. Die erfolgreiche Ausstellungstätigkeit eines Künstlers wirkt sich in der Regel dahingehend aus, daß seine Arbeiten von Sammlern und Museen gekauft werden, daß er Preise oder Stipendien erhält, wodurch sich seine Stellung im Ausstellungsbetrieb wiederum erheblich verbessert.

So verbinden Künstler mit Ausstellungen also vor allem auch beruflich-ökonomische Interessen.

Viele Ausstellungen, auch problemorientierte Ausstellungen, haben unverkennbar den Charakter und auch die Funktion einer Leistungsschau, einer Messe, auf der miteinander konkurrierende Künstler, ihr jeweils neuestes Projekt vorstellend, für sich und ihr Werk werben. Sehr oft gewinnt man den Eindruck, als ginge es Künstlern darum, die Konkurrenz durch perfekte Inszenierung möglichst aufwendiger Ausstellungsprojekte zu übertrumpfen. Diese Tendenz im Ausstellungsbetrieb, die von den Kunstvermittlern nach Kräften gefördert wird, schwächt die Position der Künstler, die außerstande sind, sich gut zu "verkaufen", für sich und ihre Arbeiten zu werben, und denen es allein um die adäquate Darstellung der künstlerischen Idee geht, nicht aber um den spektakulären Ausstellungserfolg und die Vermarktung ihrer Arbeiten.

### 3. Die Ausstellungsbezogenheit der künstlerischen Arbeit

Die Arbeitszeit, die der regelmäßig oder häufig ausstellende Künstler für die Vorbereitung, Realisation und Auswertung von Ausstellungen, die Produktion von Ausstellungsbeiträgen, die Herstellung von Katalogbeiträgen, die Korrespondenz mit den Ausstellungsorganisatoren, die Dokumentation von Ausstellungsunternehmungen, den Auf- und Abbau von Installationen usw. aufwendet, macht oftmals weit mehr als 50 % der künstlerischen Gesamtarbeitszeit aus. Ein Künstler, der auf die Veröffentlichung dessen, was er produziert, hinarbeitet, arbeitet in erster Linie auf die Ausstellung hin (auch Veröffentlichungen in Fachzeitschriften stehen fast immer im unmittelbaren Kontext einer Ausstellung). Alles, was im Atelier oder in der Werkstatt eines Künstlers hergestellt wird, ist potentielles Ausstellungsgut. Dieses Bezogensein der künstlerischen Arbeit auf die Ausstellung hin trifft keineswegs nur auf die Arbeit jener Künstler zu, die räumliche Gegebenheiten zum Bestandteil ihrer Arbeit werden lassen oder deren Projekte nur in der Form einer Ausstellung zu realisieren sind. Ausstellungsorientiert arbeiten auch Künstler, die sich traditioneller Medien bedienen. Ein Maler mag über längere Zeit hin in relativer Abgeschlossenheit von der Außenwelt arbeiten und das Ausstellen seiner Arbeitsergebnisse als eine lästige Pflichtübung ansehen. Aber auch er arbeitet auf bestimmte Formen der Verwert- oder Verkaufbarkeit hin und d.h. nicht zuletzt auch auf die Ausstellbarkeit seiner Bilder. Häufig mag es ihm gar nicht bewußt sein, wie sehr er Anforderungen verinnerlicht hat, die sich daraus herleiten, daß er ausstellbare Arbeiten abzuliefern hat. Denn er sieht diese Anforderungen längst als "natürliche" Bedingungen des künstlerischen Arbeitens in dem von ihm gewählten Medium an.

Die Erfahrungen, die der Künstler durch das Ausstellen seiner Werke macht, können sich vielfältig auf seine weitere Arbeit auswirken. Er kann aus einer schwierigen Rezeption seiner ausgestellten Arbeiten den Schluß ziehen, er müsse die spezifischen Bedingungen der Ausstellung bei der Konzeption und Materialisation seiner Arbeiten künftig stärker berücksichtigen. Wie sich eine

solche Einsicht auf die Qualität der Arbeiten auswirkt, hängt von den jeweiligen ästhetischen und ökonomischen Interessen des Künstlers ab. Es dürfte häufiger vorkommen, daß sich ein Künstler durch den schlechten Absatz in einer Verkaufsausstellung veranlaßt sieht, nur noch eine bestimmte "Sorte" Bilder und Objekte (eines bestimmten Inhalts, einer bestimmten Größe usw.) herzustellen, von der er annehmen kann, daß sie sich besser verkaufen läßt.

Festzustellen bleibt aber, daß sich experimentell arbeitende Künstler zumeist weit intensiver auf die konkrete Situation des Ausstellungsraumes beziehen als ihre in traditioneller Manier arbeitenden Kollegen. Viele Künstler nutzen heute den Ausstellungsraum als Arbeits- und Experimentierraum, in dem sie erproben und realisieren, was unter den Bedingungen häufig viel zu kleiner Ateliers und Werkstätten nicht zustande kommen kann. Solche Raumarbeiten weisen keine von der Ausstellungsform getrennte Werkform auf, Ausstellungs- und Werkform sind identisch. Nach Beendigung der Ausstellung in Einzelteile aufgelöst, "existieren" solche Arbeiten dann nur noch als Foto. Sicherlich handelt es sich hier um extreme Resultate ausstellungsbezogenen Arbeitens. Jedoch macht dieses Beispiel deutlich, daß für viele Künstler die genaue Kenntnis von Ausstellungsbedingungen von großer Wichtigkeit unmittelbar für die künstlerische Produktion ist, nicht nur für die "Präsentation" der Arbeitsergebnisse in der Ausstellung.

#### 4. Zum Themenkomplex "Ausstellungsvorhaben"

Kunststudenten werden während ihres Studiums auf der Hochschule noch immer nur sehr mangelhaft darauf vorbereitet, wie sie später als Künstler ihre ästhetischen bzw. künstlerischen Absichten im Medium der Ausstellung realisieren wie auch ihre beruflich-ökonomischen Interessen im Ausstellungsbereich durchsetzen können. Der Kunststudent lernt, zwischen der "eigentlichen" schöpferischen Arbeit und der "bloß" vermittelnden Tätigkeit scharf zu unterscheiden. Er hat sich handwerklich-technische Fähigkeiten anzueignen und zu produzieren. Was mit den Ergebnissen der künstlerischen Arbeit dann geschieht, darüber hat er sich keine Gedanken zu machen. Die Frage der Vermittlung von Arbeiten soll kein Thema der Kunstausbildung sein, soll auch später ausschließlich Sache der professionellen Vermittler, der Galeristen, Kunstvereinsleiter und Museumsleute sein - so die Auffassung derer, die auf Kunsthochschulen das Sagen haben. Die Meinung, daß Qualität sich schon von allein durchsetzt, ein gutes Bild oder eine gute Plastik die gewünschte Wirkung aus sich heraus entfaltet und alles weitere Dazutun der Sache eher schadet, als daß es ihr nützt, führt dazu, daß viele Künstler die Resultate mühevoller und langwieriger Arbeit blind bei den Vermittlern abliefern.

Die geplanten Arbeitsmaterialien zum Themenkomplex "Ausstellungsvorhaben" nun sollen dem Kunststudenten die Kenntnisse und Fähigkeiten vermitteln, die er benötigt, um sich auch bereits in den ersten Jahren nach Beendigung seines Studiums im komplizierten, vielstufig gegliederten Ausstellungsbetrieb zurechtzufinden und die ihm von seiten der kunstvermittelnden Institutionen gebotenen Möglichkeiten so weit wie möglich zu nutzen. Da es sich bei der Ausstellungsarbeit um einen zentralen Arbeitsbereich der beruflichen Praxis des Künstlers handelt, kommt der Darstellung dieses Themenkomplexes entsprechend große Bedeutung zu.

Es wäre notwendig, daß in den Materialien der Themenkomplex "Ausstellungsvorhaben" nicht allein aus der Sicht eines Künstlers oder eines Aus-

stellungsorganisations, sondern aus der Sicht aller wesentlich am Zustandekommen und der Vermittlung einer Ausstellung Beteiligten dargestellt wird. So könnten die unterschiedlichen, zum Teil auch einander entgegengesetzten Absichten, Erwartungen und Interessen, die mit einer Ausstellung verknüpft sind und die einen bestimmenden Einfluß auf den eine Ausstellung planenden und vorbereitenden Künstler ausüben, verdeutlicht werden. Es werden also Gespräche mit Künstlern verschiedener "Richtung", mit Ausstellungsmachern, aber auch mit Ausstellungsinstallateuren bzw. -technikern oder mit Vertretern der Kulturbehörde zu führen sein, um alle wesentlichen Aspekte wie auch spezielle Probleme des Themas "Ausstellungsvorhaben" ermitteln und darstellen zu können. Sicherlich sind diese Gespräche um zusätzliche Beobachtungen und Aufzeichnungen konkreter Ausstellungsvorhaben zu ergänzen.

Auf folgende Fragen bzw. Themenbereiche sollte in den Arbeitsmaterialien auf jeden Fall eingegangen werden:

- Wie kommt der Künstler zu seiner Ausstellung (Ausstellungsbewerbung"; wie informiert sich der Künstler über Ausstellungsmöglichkeiten; wie informiert er Ausstellungsorganisatoren über seine Arbeiten und Ausstellungspläne)?
- Was für Ausstellungsmöglichkeiten und Ausstellungsinstitutionen gibt es?
- Was haben Künstler bei Ausstellungsvorgesprächen und Verhandlungen mit Ausstellungsorganisatoren zu beachten (Klärung ästhetischer, technischer, organisatorischer, finanzieller und anderer Fragen)?
- Welche Arbeiten sind vom Künstler im Zusammenhang mit einer Ausstellungsbeteiligung oder der Herstellung einer Einzelausstellung zu leisten (Herstellung bzw. Zusammenstellung des Ausstellungsbeitrags, Katalogarbeiten, Ausstellungsaufbau und -gestaltung, Auswertung der Ausstellung usw.)?
- Wie kann der Künstler selber Ausstellungen organisieren, die Vermittlung seiner eigenen Arbeiten betreiben (im Berufsverband, in einer Künstlerinitiative, als Produzentengalerist)?

- Wie kann sich der Kunststudent auf die mit der Realisierung eines Ausstellungsvorhabens zusammenhängenden Aufgaben vorbereiten (Hochschul-galerie, Praktika in kunstvermittelnden Institutionen)?

Die Arbeitsmaterialien zum Themenkomplex "Ausstellungsvorhaben" sollten Studenten und Dozenten nicht nur als Gegenstand der Erörterung und der Analyse in Seminaren dienen, sie sollten darüber hinaus auch Anleitung zum praktischen Arbeiten und für erste Ausstellungserprobungen sein. Auf diese Weise könnte dem Studenten bewußt werden, daß es sich bei der Vermittlungsarbeit, insbesondere bei der Produktion von Ausstellungen, um eine selbständige Form der künstlerischen Produktion handelt. Es könnte ihm weiter die Einsicht vermittelt werden, daß Konzeption, Produktion, Vermittlung und Rezeption einander bedingende Faktoren eines umfassenden Arbeits- und Wirkungsprozesses sind und daß der Künstler auf diesen Gesamtzusammenhang so weit wie möglich Einfluß zu nehmen hat, will er seine ästhetischen und beruflichen Interessen durchsetzen.

## 5. Wie kommt der Künstler zu einer Ausstellung?

Da es heute auch außerhalb der traditionellen kunstvermittelnden Institutionen, wie Galerien, Kunstvereinen und Museen, noch eine Vielzahl anderer Ausstellungsmöglichkeiten gibt, z.B. in Kunst- und Künstlerhäusern, in Produzentengalerien und in anderen von Künstlern betriebenen Galerien, liegt es nahe zu glauben, daß jeder Künstler, der ausstellen möchte, auch ausreichend Gelegenheit dazu findet. Es mag richtig sein, daß junge Künstler heute leichter Zugang zu Ausstellungen finden als früher. Zu fragen ist jedoch, wie folgenreich Ausstellungen in Künstlerhäusern oder Mitglieder-ausstellungen der Berufsverbände für den Künstler sind, und ob die Beteiligung an solchen Ausstellungen überhaupt den Zugang zu Ausstellungen eröffnen, die überregionale Beachtung finden. Von entscheidender Wichtigkeit ist es, ob es dem Künstler gelingt, über Ausstellungen in bekannteren Galerien, in Kunstvereinen und Museen enge Kontakte zu Sammlern und zu privaten und öffentlichen Auftraggebern herzustellen. Die schlechte ökonomische Situation der meisten Künstler läßt jedenfalls darauf schließen, daß nur wenige Künstler zu Ausstellungen kommen, mit deren Hilfe dieses Ziel zu erreichen ist.

Da Kunststudenten kaum darüber informiert werden, wie sie sich im Ausstellungsbetrieb zurechtfinden können, haben sie es in den Jahren nach dem Studium entsprechend schwer, sich auf die für sie vollkommen neue Situation einzustellen. Zudem wirken sich Vorstellungen wie die, daß sich Qualität letztlich immer durchsetzt bzw. sich schon irgendwann ein einflußreicher Galerist oder Museumsdirektor finden wird, der sich ihrer Arbeiten annimmt, lähmend auf die Bereitschaft vieler Künstler aus, sich intensiv um Ausstellungen zu bemühen. Deshalb besteht eines der wesentlichen Ziele der geplanten Arbeitsmaterialien zum Themenkomplex "Ausstellungsvorhaben" darin, dem Studenten zu helfen, die Bereitschaft und die Fähigkeit zu entwickeln, die eigenen Ausstellungsinteressen aktiv zu vertreten. Folgende Punkte sollten bei der Darstellung der Frage, wie Künstler zu Ausstellungen gelangen können, Berücksichtigung finden:

- a) Welche Voraussetzungen müssen erfüllt sein, damit die "Bewerbung" um eine Ausstellung überhaupt einen Sinn hat?
- b) Was für Ausstellungsmöglichkeiten gibt es überhaupt?
- c) Wie beschaffen sich Künstler Informationen über Ausstellungsmöglichkeiten?
- d) In welcher Form sollten Künstler den Ausstellungsorganisatoren ihre Arbeiten und Projekte vorstellen?
- e) Was haben Künstler bei Ausstellungsvorgesprächen und Verhandlungen mit den Ausstellungsmachern zu beachten?

Zu a): Erste Bedingung, die gegeben sein muß, damit sich ein Künstler überhaupt an einer Ausstellung beteiligen kann, ist natürlich die, daß er eine Reihe von Arbeiten realisiert hat, die ausstellbar sind, bzw. ein Konzept entwickelt oder ein Projekt vorbereitet hat, das in eine Ausstellungsform umgesetzt werden kann. Er wird prüfen müssen, ob es sinnvoll ist, bereits während der ersten Jahre nach Beendigung des Studiums auf eine Einzelausstellung in einer kleineren Galerie hinzuarbeiten, oder ob er sich zunächst um Ausstellungs-beteiligungen bemühen sollte. Galeristen sind erst bereit, eine Einzelausstellung eines jungen Künstlers zu organisieren, wenn dieser ihnen zwanzig, dreißig oder mehr Bilder vorlegen kann, die eine "eigene Handschrift" aufweisen.

In den Arbeitsmaterialien wäre also deutlich zu machen, daß der Zugang zu Ausstellungen und kunstvermittelnden Institutionen durchaus nicht "frei", sondern an die Erfüllung bestimmter Bedingungen geknüpft ist, die von den Institutionen gestellt werden. Ein staatliches Kunstmuseum, ein großes Galerieunternehmen oder ein Künstlerhaus verfolgen mit Ausstellungen ganz unterschiedliche Absichten und stellen jeweils besondere "Ansprüche" an die auszustellenden Werke.

Einzugehen wäre auch auf unterschiedliche Arbeitsvoraussetzungen, die die Aussichten der Künstler, zu Ausstellungen zu kommen, günstig oder negativ beeinflussen. Nicht nur in den Jahren nach dem Studium, auch später scheitern Bemühungen um Ausstellungen häufig daran, daß Künstler zu wenig fertige, ausstellbare Arbeiten vorlegen können. Von diesem Problem betroffen sind in erster Linie Künstler, die sofort nach dem Studium gezwungen sind, zur Sicherung ihrer Existenz einen Zweitberuf aufzunehmen, den sie dann zumeist über viele Jahre hin ausüben. Die Arbeitsmaterialien hätten hier oder an anderer Stelle deutlich zu machen, in welchem Umfang "Doppelberuflichkeit" gerade die Ausstellungschancen von Künstlern vermindert.

Zu b): Neben Privatgalerien, Kunstvereinen und Museen bieten auch die Ausstellungshäuser der Berufsverbände Bildender Künstler.

Künstlerhäuser und Galerien in Künstlerselbstverwaltung interessante Ausstellungsmöglichkeiten. Zum Teil unter professionellen Bedingungen finden Kunstausstellungen auch in Galerieräumen von Firmen und Banken statt. Weitere Ausstellungsgelegenheiten gibt es in Bibliotheken, Buchläden, Kultur- und Kommunikationszentren, Behörden und Ämtern, in Gewerkschaftshäusern usw.; häufig sind hier allerdings die räumlichen und technischen Ausstellungsbedingungen unzureichend. Schließlich sei auch auf Experimente von Künstlern hingewiesen, die ihr Atelier oder einfach ihren Wohn- oder Arbeitsraum zur Galerie erklären und dort ausstellen. Auf die genannten und auf weitere Ausstellungsmöglichkeiten sollte in den Arbeitsmaterialien sehr ausführlich eingegangen werden.

Gewiß hat eine retrospektive Einzelausstellung in einem großen Museum mit einer Ausstellung in einer Arztpraxis, in einem Haus der Jugend oder in einem Behördenflur kaum mehr gemeinsam als eben die Bezeichnung "Ausstellung". Aber jede der oben genannten Ausstellungsarten kann in einer bestimmten Phase der Entwicklung für einen Künstler von Bedeutung sein. Der junge Künstler hat verschiedene Möglichkeiten der Ausstellung auszuprobieren und die seinen Arbeitsintentionen entsprechende Ausstellungsart und -form zu finden oder selbst zu entwickeln.

Zu c): Der Künstler, der eine Reihe Arbeiten oder ein Projekt ausstellen möchte, hat sich darüber zu informieren, welche Galerie, welcher Kunstverein oder welches Museum dafür überhaupt in Frage kommt. Besuche von Ausstellungen und die Teilnahme an Ausstellungseröffnungen reichen nicht aus, um sich genaue Kenntnisse über die Ausstellungsprogramme und -schwerpunkte der verschiedenen (auch der auswärtigen) kunstvermittelnden Institutionen zu verschaffen. Dazu bedarf es des regelmäßigen Studiums der Kataloge und Fachzeitschriften.

Ein Künstler, der ein ernstzunehmender Gesprächspartner für Ausstellungsorganisatoren sein will, hat gut informiert zu sein. (Bekannt sind die Klagen von Galeristen oder Kunstvereinsleitern, junge Künstler wären häufig erschreckend desinformiert und desorientiert. Sie wüßten nicht, was in den einzelnen Häusern gezeigt wird, sie würden nicht einmal die Namen der Ausstellungsleiter kennen, an die sie sich mit Vorschlägen für ein Ausstellungsprojekt wenden.)

In den Arbeitsmaterialien wäre auf die Bedeutung der Mitgliedschaft in einem Kunstverein, im Berufsverband Bildender Künstler und in anderen Künstlerorganisationen hinzuweisen. Solche Mitgliedschaften haben den Vorteil, daß der Künstler frühzeitig von Ausstellungsprojekten erfährt und somit Gelegenheit erhält, mit den Ausstellungsorganisatoren in Kontakt zu treten und Ausstellungsbeiträge vorzubereiten. Nach Aufnahme in die Adressenkartei erhalten Künstler regelmäßig Nachricht bzw. Einladungen zu Ausstellungseröffnungen auch von Galerien. Erst nach einigen Jahren erfolgreicher Ausstellungstätigkeit können Künstler damit rechnen, daß sie von Ausstellungsmachern zur Teilnahme an Ausstellungen eingeladen werden.

Zu d): Der Künstler hat sich aber nicht nur über die Interessen der Kunstvermittler zu informieren, er hat diese natürlich vor allem von seinen eigenen Arbeiten und Ausstellungsaktivitäten in Kenntnis zu setzen. Dies kann dadurch geschehen, daß er Einladungen zu eignen Ausstellungen, Plakate, Kataloge und Schriften solchen Vermittlern zukommen läßt, von denen er annimmt, sie hätten an der Zielsetzung seiner Arbeit Interesse. Anders hat

er vorzugehen, wenn er einen Ausstellungsleiter über ein ganz konkretes Ausstellungsprojekt informieren will. Auch hierbei spielt der Katalog unter Umständen eine wichtige Rolle, indem er den Arbeitshintergrund der Ausstellungsidee verdeutlicht. Über das geplante Ausstellungsprojekt haben aber vor allem Fotos, Dias, Skizzen, Pläne, Texte zu informieren, die jedoch erst in sinnvoller Zusammenstellung und wo nötig mit Erläuterungen versehen die Absichten des Künstlers erkennbar machen. Hieraus wird ersichtlich, daß der Künstler seine Arbeitsergebnisse, darüber hinaus aber auch den Arbeitsprozeß auf vielfältige Weise zu dokumentieren hat. Ein solches dokumentarisches Verhalten gegenüber der eigenen Arbeit ist erlernbar, und es wäre sehr sinnvoll, wenn es bereits während des Studiums trainiert würde.

Zu e): Dem jungen Künstler, der sich während seines Studiums fast ausschließlich mit technischen, formal-ästhetischen und sonstigen künstlerisch-immanenten Problemen auseinandergesetzt hat, fällt es naturgemäß außerordentlich schwer, sich in Ausstellungsvorgesprächen und -verhandlungen gegenüber erfahrenen Galeristen, Kunstvereinsleitern und Museumsdirektoren zu behaupten. Bei diesen Gesprächen geht es um ästhetische, technische, organisatorische und finanzielle Fragen. Die Auswahl der Arbeiten, Versicherungsprobleme, Plakat- und Katalogherstellung, Ausstellungseröffnung und Rahmenprogramm - über alle diese Fragen können bereits in ersten Gesprächen Entscheidungen getroffen werden, die später kaum mehr revidierbar sind. Wichtiger Verhandlungsgegenstand wird auch sein, in welchem Umfang bestimmte Produktionskosten von der Ausstellungsinstitution übernommen werden.

Viele junge Künstler glauben, jede ihnen gestellte Bedingung akzeptieren zu müssen, um nur ja nicht das Zustandekommen ihrer Ausstellung bzw. ihre Ausstellungsteilnahme zu gefährden. Nur mühsam lernt mancher Künstler, daß er Forderungen zu stellen und auch durchzusetzen hat, soll nicht jede Ausstellung für ihn zu einem äußerst kostspieligen Unternehmen werden. Nach Meinung von Ausstellungsleitern haben es junge Künstler als eine Ehre

zu betrachten, daß sie in dieser oder jener würdigen Institution ausstellen dürfen, wofür sie natürlich nicht auch noch bezahlt zu werden brauchen. So bleiben dann beispielsweise tagelange Installationsarbeiten von Künstlern unbezahlt, während alle anderen an der Einrichtung und der Durchführung der Ausstellung Beteiligten, Techniker, Hausarbeiter, studentische Hilfskräfte und natürlich auch der Ausstellungsorganisator selbst, für ihre Arbeit bezahlt werden. Großzügige finanzielle Unterstützung bei der Installation ihrer Projekte wird zwar bekannten und gut verdienenden Künstlern, nur sehr selten aber jungen Künstlern gewährt, obwohl gerade sie, da sie aus dem Verkauf von Arbeiten zumeist nur geringe Einkünfte erzielen, eine solche Unterstützung nötig hätten.

Künstler haben bei den Verhandlungen darauf zu achten, daß verbindliche Abmachungen getroffen werden, die verhindern, daß mögliche Fehlplanungen und -kalkulationen sich ausschließlich zu ihren Ungunsten auswirken. Der 1980 zwischen dem BBK Berlin und der Interessengemeinschaft Berliner Kunsthändler entwickelte Mustervertrag, der das Verhältnis des ausstellenden Künstlers zum Galeristen regeln soll, kann dazu beitragen, die Verhandlungsposition von Künstlern zu verbessern.

Zur Erläuterung der fünf Punkte sei zusammenfassend gesagt, daß es nicht allein vom Verhandlungsgeschick, vom Mut oder Selbstbewußtsein des Künstlers abhängt, ob seine Ausstellungs"bewerbung" erfolgreich verläuft und es ihm gelingt, günstige Ausstellungsbedingungen auszuhandeln. Er muß auch wissen, welche konkreten Forderungen er legitimerweise an den Ausstellungsorganisator stellen kann. Diese Kenntnisse sollte sich der Künstler nicht erst im Ernstfall aneignen müssen, d.h. zu einem Zeitpunkt, da er über sie bereits verfügen müßte, um seine Interessen einigermaßen erfolgreich durchsetzen zu können. Ein solches Risiko ist für den Künstler unzumutbar hoch. Diese geplanten Arbeitsmaterialien könnten dieses Risiko erheblich verringern helfen, indem sie dem Kunststudenten die Informationen liefern, die er später - nach Beendigung seines Studiums - bei der Verwirklichung von Ausstellungsplänen dringend benötigt. In dieser Weise auf den

Ernstfall vorbereitete junge Künstler wären für Ausstellungsorganisatoren weit ernstzunehmendere Gesprächs- und Verhandlungspartner, als sie es heute vielfach sind.

## 6. Ausstellungsinstitutionen, Ausstellungstypen und -konzeptionen

Der Künstler, der seine Arbeiten ausstellt, stellt sie in einer Institution aus, die ihm bestimmte räumliche und technische Möglichkeiten, finanzielle Mittel, zum Teil ihren Verwaltungsapparat und die Arbeitskraft und die Fähigkeiten von Mitarbeitern zur Verfügung stellt. Für den Künstler kommt es darauf an, diese Möglichkeiten, die ihm die Ausstellungsinstitution zur Realisierung seines Projekts bietet, optimal zu nutzen. Es wäre daher wichtig, wenn die Arbeitsmaterialien Informationen darüber lieferten, wie die verschiedenen kunstvermittelnden Institutionen - Galerie, Kunstverein, Kunstmuseum, Kunsthhaus, Künstlerhaus - "funktionieren". Es sollte im Einzelnen informiert werden über die

- hauptsächlichen Zielsetzungen, die diese Institutionen mit Ausstellungen verfolgen;
- Organisationsstruktur der Institutionen;
- Finanzierung von Ausstellungsvorhaben;
- Arbeits- und Verwaltungsabläufe des Ausstellungsaufbaus bzw. der Ausstellungsorganisation;
- Aufgaben des verantwortlichen Ausstellungsleiters.

Weiter wären die Beziehungen der Institutionen zueinander und die Rolle darzustellen, die Kunstmessen, Biennalen oder die documenta in diesem System "Ausstellungsinstitutionen" spielen. (In diesem Zusammenhang wäre es für Kunststudenten sicher interessant zu erfahren, welchen Einfluß Galerien nehmen auf die Ausstellungspolitik von Museen und Kunstvereinen oder auf Großprojekte wie die documenta. Darauf wäre im Rahmen der geplanten Arbeitsmaterialien jedoch besser im Themenbereich Kunstmarkt/Kunsthandel als im Themenkomplex "Ausstellungsvorhaben" einzugehen.)

Künstler haben es aber - wenn sie ausstellen - nicht nur mit einer bestimmten Institution zu tun. Sie zeigen ihre Arbeiten jeweils auch in einer Aus-

stellung eines bestimmten Typs, d.h. in einer Ausstellung, die einem bestimmten Zweck dient. Obwohl dieses Thema in der Problemstudie von Volker Rattemeyer bereits ausführlich behandelt worden ist, seien hier unter einer anderen Gliederungsstruktur noch einmal eine Reihe von Ausstellungstypen bzw. -arten zusammengestellt:

- die Verkaufsausstellung;
  - die Fachbesucherausstellung;
  - die Mitgliederausstellung (z.B. Jahresausstellung) des Berufsverbandes Bildender Künstler;
  - die auf ein Medium beschränkte Ausstellung, z.B. Grafikausstellung;
  - die Themenausstellung (thematische bzw. problemorientierte Ausstellung);
  - die einen einzelnen Künstler bzw. eine Künstlergruppe präsentierende Ausstellung;
  - die Retrospektive;
  - die Übersichtsausstellung (die eine Übersicht über eine stilistische Entwicklung gebende Ausstellung);
  - die experimentelle Ausstellung;
- usw.

Diese Zusammenstellung läßt gut erkennen, daß Ausstellungstypen wesentliche Funktionen von Ausstellungen kennzeichnen. Informationen über Ausstellungsfunktionen könnten dem Studenten die Orientierung im komplizierten Ausstellungsgeschehen erleichtern und ihm Einsichten vermitteln, die er nach Beendigung des Studiums benötigt, um die Absichten und Interessen von Ausstellungsmachern/Veranstaltern besser einschätzen, vor allem aber um seine eigenen Ausstellungsinteressen richtig bestimmen zu können.

Schließlich hätten die Arbeitsmaterialien auch Fragen der Ausstellungskonzeption zu erörtern. Die Ausstellungskonzeption bestimmt Ausstellungs-

halte und -ziele im Verhältnis zu den Mitteln, zu den Methoden und Medien der Vermittlung und Umsetzung dieser Inhalte und Ziele. Die Arbeitsmaterialien könnten an konkreten Beispielen Konzeptionsanalysen durchführen und darüber hinaus den Studenten Anregungen geben, wie sie selber Ausstellungskonzeptionen entwickeln können. Hierauf werde ich in Kapitel 7 nur kurz, in Kapitel 10 etwas ausführlicher eingehen.

## 7. Die Produktion der Ausstellung

Der Komplexität eines Ausstellungsunternehmens entsprechend vielfältig sind die Arbeiten, die Künstler im Zusammenhang mit der Vorbereitung und dem Aufbau eines Ausstellungsbeitrags oder der Herstellung einer Einzelausstellung zu leisten haben. Folgende Punkte sollten in den Arbeitsmaterialien Berücksichtigung finden:

- a) Ausstellungsbeteiligung und Einzelausstellung;
- b) Ausstellungsplanung und andere vorbereitende Arbeiten;
- c) Zusammenstellung bzw. Herstellung des Ausstellungsbeitrags;
- d) Katalogarbeit;
- e) Transport, Versicherung, Verträge und sonstige Abmachungen;
- f) Installation, Präsentation, Gestaltung und Konzeption;
- g) Vermittlung der Ausstellung in den Medien;
- h) Ausstellungseröffnung und Rahmenprogramm;

Zu a): Von einer prinzipiellen Verschiedenheit der beiden Ausstellungsarten kann nicht ausgegangen werden. Die Erarbeitung eines umfangreichen Projekts für eine Gruppenausstellung kann einen weit größeren Arbeitseinsatz und Zeit- und Materialaufwand erfordern als beispielsweise die Realisation einer Einzelausstellung in einer kleinen "Ein-Zimmer-Galerie". Die Beteiligung an einer Gruppenausstellung, die überregionale Beachtung findet, stellt für die Ausstellungsbiografie des Künstlers zumeist einen höheren Wert dar als eine kleinere Einzelausstellung von lokaler Bedeutung.

Dennoch ist die kleinere Einzelausstellung gerade auch für den jungen Künstler von großer Wichtigkeit, da sie ihm besondere Erfahrungen vermittelt, die er als Teilnehmer einer Gruppenausstellung nicht machen kann, u.a. eben die, daß er mit seinen Arbeiten allein Gegenstand des Interesses der Ausstellungsbesucher ist. Der allein ausstellende Künstler entwickelt

ein stärkeres Engagement und eine größere Verantwortung hinsichtlich der zu verwirklichenden Ziele der Ausstellung. Er identifiziert sich weit mehr mit manchen Aufgaben des Veranstalters, beteiligt sich meistens unmittelbar an der Herstellung von Plakaten und Katalog und befaßt sich intensiver auch mit organisatorischen, technischen und finanziellen Problemen.

Zu b): An anderer Stelle war schon die Rede von den Bemühungen, die nötig sind, damit es überhaupt erst zu Gesprächen mit Ausstellungsorganisatoren kommt. Aber auch der Künstler, der zu einer Ausstellung eingeladen wird, hat vielerlei Fragen zu klären, bevor er sich an die Produktion seines Ausstellungsbeitrags machen bzw. eine Auswahl aus bereits vorhandenen Arbeiten treffen kann. Er hat sich rechtzeitig Informationen zu verschaffen über die räumlichen Ausstellungsbedingungen (Raummaße, Wandbeschaffenheit, Lichtverhältnisse usw.), die Möglichkeiten der Installation des Ausstellungsbeitrags (Anzahl, Größen und Materialbeschaffenheit von Rahmen, Vitrinen oder Podesten), über das Vorhandensein und die Qualität etwa von Vorführgeräten und über finanzielle Bedingungen (Beteiligung des Veranstalters an Produktions- und Installationskosten).

Handelt es sich um eine thematische Ausstellung, kann es sein, daß der Künstler mit dem Ausstellungsleiter auch inhaltliche Fragen bzw. das Ausstellungskonzept zu erörtern hat. Vielfach sind Absprachen mit mitausstellenden Künstlern erforderlich. Erst nach Klärung all der Fragen und nachdem vom Veranstalter Termine, die Ablieferung des Katalogmaterials und den Transport betreffend, genannt worden sind, kann der Künstler einen Zeit- und Arbeitsplan aufstellen und mit der Erarbeitung seines Ausstellungsbeitrags beginnen.

Zu c): Günstige Bedingungen liegen für den Künstler vor, wenn er aus einem großen Vorrat von Grafiken, Bildern oder Objekten die passenden Stücke frei auswählen und zu einem Ausstellungsbeitrag zusammenstellen kann. Dies dürfte aber nicht so häufig vorkommen, wie allgemein angenommen wird. In aller Regel hat er bei der Auswahl die vom Veranstalter ge-

äußerten Wünsche und Angaben, die Anzahl, das Format, die Technik, das Medium und das Thema der abzulefernden Arbeiten betreffend, zu berücksichtigen. Der Künstler akzeptiert die genannten Bedingungen oder er schlägt andere Arbeiten vor, die ihm besser ins Ausstellungskonzept hineinzu passen scheinen. Hierbei kann es selbstverständlich zu Interessenkonflikten mit dem Ausstellungsorganisator kommen. Weitere Arbeit kann sich für den Künstler daraus ergeben, daß Objekte restauratorisch zu behandeln, "aufzuarbeiten" und ausstellungsfähig zu machen sind.

Die Herstellung eines neuen umfangreichen Ausstellungsprojekts erfordert vom Künstler eine sorgfältige Arbeitsplanung und eine besondere Konzentration seiner Arbeitskraft, da eine solche ausstellungsbezogene Produktion immer unter einem starken Zeitdruck steht. Da zudem auch der Katalogbeitrag fristgerecht abzuliefern ist, entsteht für den Künstler eine nicht immer leicht auszuhaltende Arbeitsbelastung. Entscheidend ist, daß der Künstler, der eine Ausstellungsverpflichtung eingegangen ist, nicht genötigt ist, etwa "aus dem Stand" eine ganz neue Arbeit herzustellen, sondern daß er mit der Ausstellungsthematik schon seit langem vertraut ist und zumindest auf Konzepte, Entwürfe und andere Vorarbeiten zurückgreifen kann.

**Zu d)**: Da der Katalogarbeit besondere Bedeutung und Eigenständigkeit zukommt, soll diese Thematik gesondert in Kapitel 8 dargestellt werden.

**Zu e)**: Auf die Vielzahl wichtiger Einzelfragen und Details, die mit dem Hin- und Rücktransport der Exponate und mit ihrer Versicherung während des Transports und in der Ausstellung zusammenhängen, kann hier nicht näher eingegangen werden. Über Transport-, Versicherungs- und Zollbestimmungen sollten aber die Arbeitsmaterialien präzise Auskunft geben. Das gilt auch für die Thematik "Verträge und sonstige Abmachungen". Die möglicherweise als Lose-Blattsammlung konzipierten Arbeitsmaterialien könnten solche faksimilierten Verträge enthalten, die Künstler mit Galerien, Kunstvereinen, Museen und mit den Veranstaltern von Ausstellungs großprojekten wie der documenta oder einer Biennale geschlossen haben. Zusätzlich wären Erfahrungsberichte von Künstlern und Ausstellungsmachern einzuholen.

**Zu f):** Eine Ausstellung wird nicht vom Künstler allein, sondern - in einem größeren Ausstellungshaus - von einer Gruppe von Leuten in Zusammenarbeit mit einem Künstler (bei einer Gruppenausstellung mit mehreren Künstlern) produziert. Der Künstler bedarf fundierter Kenntnisse über Arbeitsabläufe, über das Funktionieren des technischen Apparats, die Aufgaben der Techniker usw., will er erreichen, daß seine Ausstellung bzw. sein Ausstellungsbeitrag seinen Absichten gemäß installiert wird. Von manchen Fachleuten des Ausstellungsaufbaus hat der Künstler zu lernen, andere am Aufbau Beteiligte, studentische Hilfskräfte etwa, hat er anzuleiten. Bei der Installation einer komplizierteren Arbeit muß er notfalls auch in der Lage sein, die Aufbauarbeit zu organisieren, Aufgaben zu verteilen usw., weil nur er die Konzeption seiner Arbeit genau kennt. Er hat aber auch immer wieder den Mitarbeitern die Idee seiner Ausstellungskonzeption zu erläutern und verständlich zu machen.

In jedem Fall hat der Künstler Durchsetzungs- und Überzeugungskraft zu entwickeln, nicht selten auch gegenüber dem Ausstellungsleiter, dem "Ansprüche" des Künstlers zu "hochgeschraubt" vorkommen können. Es sei hier betont, daß es beim Aufbau eines Ausstellungsbeitrags bzw. bei der Einrichtung einer Einzelausstellung vor allem auf die intensive Zusammenarbeit von Künstler und Ausstellungsleiter ankommt, gegen dessen erklärten Willen kaum etwas durchsetzbar ist.

Die Arbeitsmaterialien sollten aber nicht nur technische Vorgänge und Probleme der Arbeitsorganisation allgemein behandeln, sondern sie sollten darüber hinaus an konkreten Einzelbeispielen Methoden und Verfahren der Präsentation von Exponaten und Konzeptionen der Ausstellungsgestaltung analysieren. Es könnten Probleme der Gestaltung untersucht werden

- am Beispiel eines Zusammenhangs (Komplexes) von Arbeiten nur eines bestimmten Mediums (einer Reihe von Zeichnungen, einer Reihe von Gemälden oder Objekten);
- am Beispiel größerer Arbeitsprojekte, Wandarbeiten oder räumlicher Ar-

beiten, die aus ganz unterschiedlichem Material (Fotos, Texten, Zeichnungen, Gegenständen, Dokumenten) zusammengesetzt sind;

- und am Beispiel kompletter Ausstellungen (einer Malerei-Ausstellung, einer Objekte-Ausstellung, einer Thementausstellung, einer Gruppen- und Einzelausstellung).

Es könnte an den ausgewählten Beispielen gezeigt werden, wie unter Annahme einer Reihe gegebener Bedingungen (z.B. Größe der Objekte, Proportionen des Ausstellungsraumes) ein bestimmter Zusammenhang von Bildern und Objekten, Vitrinen, Podesten oder Stellwänden, Fotos, Überschriften oder Informationstafeln in Bezug auf die Konzeption der Gesamtausstellung als sinnvoll oder als nicht sinnvoll bestimmt werden kann. Dabei sollten Konzeptionen und Methoden der Ausstellungsgestaltung herausgearbeitet werden, die vom Studenten bzw. von einer Studentengruppe bei der Erarbeitung eigener Ausstellungsprojekte unmittelbar "umgesetzt" werden können.

Keinesfalls aber sollte versucht werden, Gestaltungsempfehlungen im Sinne von "Gestaltungsregeln" zu formulieren, etwa in der Form: Objekte dieses oder jenes Typs werden so und nicht anders richtig zueinander plziert, oder: Bei der Hängung großformatiger Malereien ist darauf zu achten, daß ein bestimmter Mindestabstand zwischen den Bildern oder der Unterkante der Bilder und dem Fußboden eingehalten wird. Es gibt keine "beste" Art der Hängung von Gemälden eines bestimmten Typs, einer bestimmten Größe, Struktur oder Farbigkeit. Die Veränderung nur einer einzigen Ausstellungsbedingung (beispielsweise der Raumgröße) führt dazu, daß unter Umständen alle in einer früheren Ausstellung ermittelten "optimalen Werte" (z.B. der Abstände oder der Reihenfolge der Bilder) verändert werden. Weswegen in aller Regel die Planung der Ausstellungsgestaltung auch nur "vor Ort", aber kaum vom "grünen Tisch" aus möglich ist.

## 8. Der Ausstellungskatalog

Der Katalog macht den Ausstellungsbesucher mit den in der Ausstellung gezeigten Werken näher vertraut, er liefert ihm Daten über die **Biografien** der Künstler und Erläuterungen ihrer Arbeitsintentionen sowie **Informationen** über die Entstehung und die Konzeption der Ausstellung. Solche Daten und Erläuterungen benötigen aber nicht nur die Ausstellungsbesucher, sondern vor allem auch die Fachleute und die Ausstellungsberichterstatter bzw. -kritiker, die sich mit der weiteren Auswertung der Ausstellung zu beschäftigen haben. In der richtigen Erkenntnis, daß die Rezeption einer Ausstellung - insbesondere in den Fachkreisen - entscheidend durch den Katalog bestimmt wird, begnügen sich immer mehr Ausstellungsmacher damit, ihre Ausstellungskonzeption und ihre Zielvorstellungen ausschließlich im Medium des Katalogs sichtbar und verständlich zu machen - mit dem Ergebnis, daß die ausgestellten Werke zu bloßen Illustrationen bzw. Belegen der im Katalog dargestellten Ausstellungsidee werden.

Auch wenn die Verlagerung der Interessen der Ausstellungsmacher von der Ausstellung weg und hin zum Katalog kritisierbar ist und auch kritisiert werden sollte, so ist doch die Auffassung richtig, daß der Ausstellungskatalog auch losgelöst von der Ausstellung zu "funktionieren" und ein selbständiges Ganzes zu bilden habe. Denn er soll auch diejenigen über die Ausstellung bzw. die in ihr gezeigten Arbeiten informieren, die die Ausstellung selbst nicht zu Gesicht bekommen. Und er besteht ja auch noch, wenn die Ausstellung nach einigen Wochen oder Monaten abgebaut wird und wenn nach Jahren oder Jahrzehnten die Erinnerung an das Ereignis Ausstellung verblaßt oder ganz ausgelöscht ist.

Aber nicht nur Ausstellungsmacher, auch Künstler betrachten den Katalog als eine selbständige Veröffentlichungsform und ein Medium, in dem sie ihre Arbeitsintentionen auf eine Weise zum Ausdruck bringen können, wie es im Medium der Ausstellung häufig gar nicht möglich ist und auch nicht sinnvoll wäre. In Katalogen größerer Gruppenausstellungen stehen ihnen zu meist nur wenige Seiten oder auch nur eine Seite zur Verfügung, so daß

sie mit Hilfe weniger bzw. eines Fotos und eines kurzen Textes einen wesentlichen Aspekt ihrer Arbeit zu verdeutlichen, ihre Arbeit - so könnte man sagen - auf eine Formel zu bringen haben. In Katalogen von Gruppenausstellungen mit nur wenigen Teilnehmern umfaßt der Beitrag der einzelnen Künstler vielleicht acht oder zehn Seiten, so daß sie Gelegenheit haben, eine Vielzahl wichtiger Aspekte ihres Ausstellungsprojekts herauszuarbeiten. Eine Einzelausstellung kann dem Künstler die Möglichkeit eröffnen, im Katalog auch umfangreiche Arbeiten vollständig abzubilden und Ausschnitte aus dem Gesamtwerk und Werkzusammenhänge darzustellen.

Was hat der Künstler bei der Produktion eines Katalogbeitrags zu leisten, und worauf hat er da besonders zu achten? Hierauf sollte in den Arbeitsmaterialien mit äußerster Genauigkeit eingegangen werden: Es sollten Arbeitsvorgänge, -methoden und -techniken detailliert beschrieben werden. Ich möchte mich hier mit einigen Hinweisen begnügen.

Der Künstler hat wesentliche biografische und Arbeitsdaten sowie eine Ausstellungsliste zusammenzustellen, er hat einen Text oder verschiedene Texte zu verfassen, die vom Statement zum Ausstellungsvorhaben, von der Erläuterung des Arbeitsansatzes bis zu umfangreichen Projektberichten und Selbstdarstellungen reichen können. Er hat weiter die auszustellenden Arbeiten bzw. das im Atelier installierte Projekt zu fotografieren und für Fotovorlagen oder Dias bestimmter Qualität und Größe zu sorgen. Schließlich hat er das Foto- und Textmaterial sinnvoll zusammenzustellen oder - im Falle eines komplizierteren Ausstellungsprojekts - ein Layout oder eine fertige Montage des Materials fertizustellen.

Obwohl spätestens hier - bei der Montage von Fotos und Texten - die Katalogarbeit der Künstler beendet ist, sollten die Arbeitsmaterialien den Kunststudenten dazu anregen, sich Kenntnisse auf dem Gebiet der Fotografie und der Fotoreproduktion, der Typographie und des Offsetdrucks zu verschaffen. Die Studenten sollten lernen, wie sie ihren eigenen Katalog selbst herstellen können. Solche Kenntnisse und Fähigkeiten wird der junge Künstler benötigen, der nicht fünf oder zehn Jahre auf eine Einzelausstellung in einer

Galerie oder in einem Kunstverein warten will - in der Hoffnung, daß er dann schon zu seinem Katalog kommen wird.

Was über den Katalog gesagt wurde, kann auf das Ausstellungsplakat, die Einladungskarten und andere Formen der Veröffentlichung, der Ankündigung und Dokumentation der Ausstellung übertragen werden. Insbesondere das Entwerfen und die Herstellung eines Ausstellungsplakats im Siebdruck- oder Offsetdruckverfahren sollte unbedingt vom Studenten - gerade der Abteilung Freie Bildende Kunst - erlernt werden.

## 9. Die Ausstellung selber machen

Kunststudenten sollten sich nicht allein Kenntnisse über Ausstellungsbedingungen und den Ausstellungsbetrieb aneignen, um sich nach dem Studium leichter Zugang zu Ausstellungen verschaffen und Ausstellungen "richtig" beliefern und einrichten zu können. Sie sollten darüber hinaus die Kenntnisse und Fähigkeiten erwerben, die nötig sind, um eine Ausstellung selber konzipieren, organisieren und durchführen zu können. Daß ein solches Ausbildungsziel sich unmittelbar aus den Anforderungen der künstlerischen Praxis herleitet, sei an folgenden Beispielen verdeutlicht:

- Künstler haben die Möglichkeit, in den Kunst- bzw. Künstlerhäusern der Berufsverbände Bildender Künstler ihre eigenen Ausstellungen zu planen und zu realisieren. Im Rahmen einer Arbeitsgruppe erarbeiten sie ein gemeinsames Ausstellungskonzept. Bei der Realisation des Ausstellungsvorhabens steht ihnen der Verwaltungs- und technische Apparat des Hauses zur Verfügung. Da die zur Verfügung gestellten Geldmittel zumeist sehr knapp bemessen sind, haben sich die Künstler an der Erarbeitung des Katalogs zu beteiligen und den Aufbau der Ausstellung größtenteils selbst vorzunehmen.
- Junge Künstler schließen sich zu Werkstattgemeinschaften zusammen, um sich gemeinsam einen Produktionsapparat aufzubauen, aber auch um gemeinsam Ausstellungen zu machen. Wenn es die Verhältnisse erlauben, können Ausstellungen in der Werkstatt bzw. in den der Werkstatt angegliederten Räumen stattfinden. Alle Arbeiten, von der Entwicklung eines Ausstellungskonzeptes bis hin zum Drucken von Plakaten und Einladungskarten, sind von den Künstlern selbst auszuführen.
- Eine Künstlerinitiative erarbeitet ein einzelnes Ausstellungsprojekt, sucht nach geeigneten Räumen und tritt in Verhandlung mit der Kulturbehörde, damit diese die erforderlichen finanziellen Mittel zur Verfügung stellt. Ein umfangreiches Projekt konnte auf diesem Wege im vergangenen Jahr in Hamburg von Künstlern mit finanzieller Unterstützung der Behörde durchge-

führt werden, eine weitere Ausstellung findet - wiederum im Rahmen einer "Woche der Bildenden Kunst" - im kommenden Jahr statt. Die Realisation einer solchen großen Veranstaltung setzt bei den Künstlern erhebliche Fähigkeiten beim Planen, Verhandeln und Organisieren voraus.

- 1979 wurde - ebenfalls in Hamburg - von einem professionellen Kunstvermittler, einem Kunstvereinsleiter, und von Künstlern gemeinsam eine Ausstellung erarbeitet. Gemeinsam wurde ein Ausstellungskonzept entworfen, die Auswahl der Künstler getroffen, ein Rahmenprogramm mit Führungen, Diskussionen und Vorführungen aufgestellt. Aufgrund der gleichberechtigten Beteiligung der Künstler entstand eine außerordentlich komplex angelegte Ausstellung über das veränderte Selbstverständnis von Künstlern, wie sie vom Kunstvereinsleiter allein nicht "gewagt" worden wäre.
- 1970 wurde die erste sogenannte Produzentengalerie in der Bundesrepublik Deutschland, der Augenladen in Mannheim, im Jahre darauf eine weitere Produzentengalerie in Berlin (West) gegründet. Die Galerien, in denen es nichts zu kaufen gibt, werden von Künstlern geleitet. Die Ausstellungs- und Galerietätigkeit dieser Künstler ist von ihrer "eigentlichen" künstlerischen Tätigkeit nicht zu trennen, da die Produzentengalerie ihr künstlerisches Projekt, ihr Werk darstellt. Die Künstler konnten nicht darauf warten, bis ihre Projekte Zugang zu den traditionellen kunstvermittelnden Institutionen erhalten würden. Ihr besonderer Arbeitsansatz, der auf die Aufhebung der Trennung von Produktion und Vermittlung abzielt, machte es erforderlich, daß sie für ihre Arbeiten selber die Öffentlichkeit herstellten.

Es wäre müßig, darüber zu streiten, ob das Organisieren von Ausstellungen zu den Aufgaben des Künstlers gehört oder ob das nicht doch besser Sache der professionellen Ausstellungsmacher bleiben sollte, die im Gegensatz zu den Künstlern für diese Arbeit schließlich gut bezahlt werden. Die aufgeführten Beispiele belegen, daß Künstler Aufgaben im Bereich der Ausstellungsplanung, -organisation, -gestaltung und -durchführung übernehmen

und zu übernehmen haben und daß es in ihrem Interesse liegt, wenn sie das tun. Dies ist ein wichtiges Argument in der Diskussion, ob das Organisieren von Ausstellungsprojekten Ausbildungsinhalt im Rahmen eines Kunststudiums sein darf bzw. sein sollte.

## 10. Ausstellungserprobung und Ausstellungspraktikum

Man sollte davon ausgehen, daß die geplanten Arbeitsmaterialien für den Studenten erst dann bedeutsam und brauchbar werden, wenn er bestimmte Phasen der experimentellen Materialerprobung, der Aufarbeitung kunsttheoretischer und -geschichtlicher Zusammenhänge, der Auseinandersetzung mit dem Vorbild von Hochschullehrern und anderen zeitgenössischen Künstlern durchlaufen, einen spezifischen Arbeitsansatz entwickelt und Interesse an der Veröffentlichung von Arbeitsergebnissen gewonnen hat. Ein solches Interesse wird sich in der Regel erst nach Absolvierung von sechs oder sieben Semestern entwickeln.

Während der folgenden Semester könnten die Studenten - aufbauend auf den Vorschlägen der Arbeitsmaterialien und angeleitet von einem Hochschullehrer - darangehen zu erproben, wie eine Ausstellung konzipiert und wie sie realisiert wird. Hier sei stichwortartig die erste Phase der Vorbereitung eines Ausstellungsprojekts skizziert:

- Studenten bilden eine Projektgruppe;
- Das Interesse an der Durchführung eines Ausstellungsprojektes wird er- kundet;
- Ausstellungsthemen werden vorgeschlagen und diskutiert;
- Geht man von einer "bloßen" Idee oder von schon vorhandenen Arbeiten bzw. von der Arbeitsweise der potentiellen Ausstellungsteilnehmer (= Aus- stellungsmacher) aus?
- Mehrere Ausstellungsthemen werden in verschiedener Richtung probeweise weiterentwickelt;
- Für eine Thematik wird sich entschieden (wie wird sich entschieden? Dis- kussion und Abstimmung?);
- Ausstellungstitel werden vorgeschlagen;
- Auf Probleme der Finanzierung des Projekts wird hingewiesen;

- Wer soll alles an der Ausstellung teilnehmen?
- Sollen nur die Arbeiten von Studenten der Projektgruppe in der Ausstellung gezeigt werden?
- Mögliche Ausstellungsbeiträge und Ideen für Ausstellungsbeiträge werden vorgestellt (in welcher Form werden Ideen vorgestellt?);
- Wie erfährt man von Arbeiten anderer Studenten, deren Arbeiten möglicherweise sehr gut zum Ausstellungsthema passen?
- Oder wird die Thematik durch die vorhandenen Arbeiten abgedeckt?
- Nach welchen Kriterien werden Arbeiten ausgewählt?
- Muß das Thema neu formuliert oder modifiziert werden aufgrund der Tatsache, daß nur über bestimmte Arbeiten verfügt werden kann?
- Die bei der Realisation des Projekts entstehenden Kosten können genauer abgeschätzt werden, Möglichkeiten der Beantragung finanzieller Mittel werden erörtert

usw.

Gegen Ende des Studiums sollte die Erarbeitung von Ausstellungsprojekten einen verbindlichen Charakter annehmen, wie sie der Situation des Studenten entspricht, der bald die Hochschule verläßt und sich dann als freischaffender Künstler bewähren soll. Hier wäre an die Schaffung eines **Experimentierfeldes** in Form einer Hochschulgalerie zu denken, die von Studenten **unter möglicher** Beteiligung von Hochschullehrern betrieben werden könnte. **Diese Galerie** sollte nicht nur den Studenten der jeweiligen Hochschule **Gegenheit** zur Selbstdarstellung bieten, sondern es sollten auch Ausstellungen und Projekte anderer Hochschulen gezeigt und Künstler zu Ausstellungen eingeladen werden, die bereits unter professionellen Bedingungen arbeiten.

Da in einer solchen Hochschulgalerie immer nur wenige Studenten zur gleichen Zeit tätig sein können, wäre zu überlegen, ob den Studenten nicht zusätzlich die Möglichkeit geboten werden sollte, in einer Galerie, in einem Kunstmuseum oder in einem Kunstverein ein Ausstellungspraktikum zu absolvieren.

## 11. Die mediale Vermittlung der geplanten Arbeitsmaterialien

Die beabsichtigte Darbietungsform der Informations- und Arbeitsmaterialien als Lose-Blatt-Sammlung hat vielerlei Vorzüge. Dennoch wäre zu überlegen, ob die Lose-Blatt-Sammlung nicht durch eine Reihe von Beiheften (Informationsheften) ergänzt werden könnte. Eine weitere zu prüfende Variante bestünde darin, den Hauptteil der Informationen als Handbuch zusammenzufassen und durch beiliegendes Arbeitsmaterial in Form loser Blätter zu ergänzen. Es ist fraglich, ob eine Lose-Blatt-Sammlung allein die Fülle der zu vermittelnden Informationen angemessen zu strukturieren vermag. Wahrscheinlich würden die festeren Formen des Buches und des Heftes bzw. einer Reihe von Heften eher geeignet sein, den Informationen die notwendige Übersichtlichkeit und somit auch Verbindlichkeit zu verleihen. Die Gefahr eines raschen Veraltens der Inhalte scheint mir nur für einen geringen Teil der Informationen, die die Materialien liefern sollen, gegeben zu sein. Überholte oder fehlende Daten und Fakten wären durch zusätzliche Informationsblätter oder -hefte zu korrigieren oder zu vervollständigen, in welchen Medien (lose Blätter, Hefte oder Buch) oder Medienkombinationen auch immer die Materialien dargeboten würden.

Zuzustimmen ist der Auffassung, daß Video-Kassetten nicht die angemessenen Informationsträger darstellen, wie überhaupt gegen eine Informationsvermittlung durch die Bildträger Film, Fernsehen und Video spricht, daß dem Rezipienten, dem Kunststudenten, die Informationen meist nur im Rahmen von Veranstaltungen, Vorführungen, Seminaren innerhalb der Hochschule zugänglich wären. Was die Informationsträger Video oder Film betrifft, ist allerdings eine Ergänzung zu machen: Sollte sich bei der Entwicklung der Arbeitsmaterialien herausstellen, daß bestimmte Informationsabfolgen nur durch ein "bewegtes" Medium zu verdeutlichen sind, so wären entsprechende Ergänzungen zu konzipieren. Allerdings sollten die Informationsträger des Films oder des Videos nach dem jetzigen Diskussionsstand eher spärlich bei der Planung der Arbeitsmaterialien berücksichtigt werden.

Wie in der Problemstudie ebenfalls ausgeführt, sollten die Materialien auf einfache Weise zu gebrauchen sein, d.h. es sollte die Aneignung der Informationen individuell, zu jeder Zeit und ohne technischen Aufwand möglich sein. Das bedeutet aber nicht, daß die Materialien nicht auch für die Arbeit in der Gruppe geeignet sein müßten. Die Materialien sollten so konzipiert und gestaltet sein, daß sie sich sowohl für das Selbststudium, für die Projektarbeit einer Studentengruppe wie auch für die übliche Arbeitssituation in der Kunstausbildung eignen.

Es ist in der Tat davon auszugehen, daß lehrbuchhaft oder lehrbriefhaft (wie aus entsprechenden Fernstudienmaterialien bekannt) aufgemachte Arbeitsmaterialien nur eine geringe Chance hätten, von Dozenten und Studenten angenommen zu werden. Statt dessen hätte sich - wie in der Problemstudie von Rattemeyer empfohlen - die grafische Umsetzung der zu vermittelnden Informationen am erreichten Standard visueller Kommunikation und durchaus an der Qualität überzeugend gestalteter Ausstellungskataloge oder Kunstzeitschriften auszurichten. In dieser Weise gestaltete Arbeitsmaterialien würden auch viele Interessenten unter jüngeren Künstlern finden, auch wenn die Materialien - von ihrer hauptsächlichen Zielsetzung her - vor allem auf die Interessenlage der Studenten und Dozenten zugeschnitten wären.

Abschließend sei noch auf das Problem der Verbreitung der Arbeitsmaterialien hingewiesen. Es wäre nützlich, aber wohl doch nicht ausreichend, wenn auf sie in der Studienberatung, im Sekretariat oder in der Bibliothek der Hochschule aufmerksam gemacht würde. Es käme in erster Linie auf die Bereitwilligkeit und das Interesse der Dozenten an, die die Materialien in den Unterricht, in Seminare und in die Projektarbeit miteinzubeziehen hätten. D.h., auf eine durch die Materialien initiierte bzw. diese begleitende Erprobung am Praxisort "Ausstellung" kann auf keinen Fall verzichtet werden, will man Kunststudenten nicht bloß über ihre künftigen Aufgaben informieren, sondern ihnen darüber hinaus auch "berufliche" Erfahrungen der künstlerischen Arbeitspraxis vermitteln.

**Publikationen des Wissenschaftlichen Zentrums:**

**A. Reihe "Hochschule und Beruf"**

(Campus-Verlag, Frankfurt/M. und New York)

Teichler, Ulrich und Winkler, Helmut (Hg.): **Praxisorientierung des Studiums.** 1979, DM 58,--

Teichler, Ulrich (Hg.): **Hochschule und Beruf. Problemlage und Aufgaben der Forschung.** 1979, DM 38,--

Brinckmann, Hans; Hackforth, Susanne und Teichler, Ulrich: **Die neuen Beamtenhochschulen. Bildungs-, verwaltungs- und arbeitsmarktpolitische Probleme einer verspäteten Reform.** 1980, DM 24,--

Freidank, Gabriele; Neusel, Aylá und Teichler, Ulrich (Hg.): **Praxisorientierung als institutionelles Problem der Hochschule.** 1980, DM 38,--

Cerych, Ladislav; Neusel, Aylá, Teichler, Ulrich und Winkler, Helmut: **Gesamthochschule - Erfahrungen, Hemmnisse, Zielwandel.** 1981, DM 39,--

Hermanns, Harry; Teichler, Ulrich und Wasser, Henry (Hg.): **Integrierte Hochschulmodelle - Erfahrungen aus drei Ländern.** 1982, DM 54,--

**B. Werkstattberichte des Wissenschaftlichen Zentrums für Berufs- und Hochschulforschung**

Hermanns, Harry; Tkocz, Christian und Winkler, Helmut: **Soziale Handlungskompetenz von Ingenieuren. Rückblick auf Verlauf und Ergebnisse der Klausurtagung in Hofgeismar am 16. und 17. November 1978.** 1979 (Nr. 1)

Hermanns, Harry; Tkocz, Christian und Winkler, Helmut: **Ingenieurarbeit: Soziales Handeln oder disziplinierte Routine?** 1980 (Nr. 2)

Neusel, Aylá und Teichler, Ulrich (Hg.): **Neue Aufgaben der Hochschulen.** 1980 (Nr. 3)

Heine, Uwe; Teichler, Ulrich und Wollenweber, Bernd: **Perspektiven der Hochschulentwicklung in Bremen.** 1980 (Nr. 4)

Nerad, Maresi: **Frauzentren an amerikanischen Hochschulen - eine Modeerscheinung?** 1981 (Nr. 5)

Liebau, Eckart und Teichler, Ulrich (Hg.): **Hochschule und Beruf - Forschungsperspektiven.** 1981 (Nr. 6)

Ebhardt, Helke und Heipecke, Klaus: **Prüfung und Studium. Teil A: Über den Zusammenhang von Studien- und Prüfungserfahrungen.** 1981 (Nr. 7)

Holtkamp, Rolf und Teichler, Ulrich: **Außerschulische Tätigkeitsbereiche von Philologen.** 1981 (Nr. 8)

Rattemeyer, Volker: Chancen und Probleme von Arbeitsmaterialien in der künstlerischen Aus- und Weiterbildung. Mit Beiträgen von Hilmar Liptow und Wolfram Schmidt. 1982 (Nr. 9)

C. Arbeitspapiere des Wissenschaftlichen Zentrums für Berufs- und Hochschulforschung

Teichler, Ulrich und Winkler, Helmut: Vorüberlegungen zur Gründung des Wissenschaftlichen Zentrums für Berufs- und Hochschulforschung. 1978 (Nr. 1)

Teichler, Ulrich: Der Wandel der Beziehungen von Bildungs- und Beschäftigungssystem und die Entwicklung der beruflich-sozialen Lebensperspektiven Jugendlicher. 1978 (Nr. 2)

Teichler, Ulrich: Higher Education and Employment in the Federal Republic of Germany: Trends and Changing Research Approaches from the Comparative Point of View. - Recherches en cours sur le problem de l'enseignements superieur et de l'emploi en Republique Federale Allemande. 1978 (Nr. 3)

Pfeiffer, Knut: Untersuchung des Implementationsinstrumentariums von Hochschulreformprogrammen anhand einer synoptischen Darstellung. - Untersuchung der legislativen Umsetzung von Hochschulreform- und Studienreforminhalten anhand des HRG, des HHG und des HUG. 1979 (Nr. 4)

Neusel, Aylá: Zu Berufstätigkeit und Studium von Architekten/Planern. Winkler, Helmut: Neue Entwicklungen im Berufsfeld von Architekten und Bauingenieuren und deren Berücksichtigung in der Hochschulausbildung. 1979 (Nr. 5)

Teichler, Ulrich und Voss, Friedrich: Materialien zur Arbeitsmarktlage von Hochschulabsolventen, 1979 (Nr. 6)

Rattemeyer, Volker: Weiterentwicklung des Kunststudiums unter Berücksichtigung der beruflichen Möglichkeiten der Künstler. 1980 (Nr. 7)

Teichler, Ulrich: Work-Study-Programs: The Case of "Berufspraktische Studien" at the Comprehensive University of Kassel. 1981 (Nr. 8)

Hermanns, Harry: Das narrative Interview in berufsbiographischen Untersuchungen. 1981 (Nr. 9)

Denkinger, Joschim und Kluge, Norbert: Bibliographie zur Praxisorientierung des Studiums. 1981 (Nr. 10)

Liebau, Eckart: Hochschule, Schule und Lehrerfortbildung - Tendenzen und Perspektiven. 1981 (Nr. 11)

Liebau, Eckart: Der Habitus der Ökonomen. Über Arbeitgebererwartungen an Hochschulabsolventen der Wirtschaftswissenschaften. 1982 (Nr. 12)

### Anderweitige Publikationen

Prisma-Thema: Berufs- und Hochschulforschung. In: Prisma, Zeitschrift der Gesamthochschule Kassel. 1979, Nr. 20

Kasseler Hochschulbund e.V. und Wissenschaftliches Zentrum für Berufs- und Hochschulforschung. Symposium "Praxisorientierung des Studiums", 6. bis 8. Februar 1980. Kassel: Stauda, 1980, DM 10,--

Teichler, Ulrich: Der Arbeitsmarkt für Hochschulabsolventen. München: Saur, 1981

Kluge, Norbert; Neusel, Aylá, Oehler, Christoph und Teichler, Ulrich (Hg.): Gesamthochschule Kassel 1971-81. Rückblick auf das erste Jahrzehnt. Kassel: Stauda, 1981. DM 26,--

Neusel, Aylá u.a.: Studienreformkommissionen - Arbeitsweise, erste Erträge, Probleme. Diskussionsbeiträge aus einem Colloquium des Wissenschaftlichen Zentrums für Berufs- und Hochschulforschung. In: Prisma, Zeitschrift der Gesamthochschule Kassel. 1981, Nr. 26

Cerych, Ladislav; Neusel, Aylá, Teichler, Ulrich und Winkler, Helmut: The German Gesamthochschule. Paris: European Cultural Foundation. Institute of Education, 1981

Kluge, Norbert; Neusel, Aylá und Teichler, Ulrich: Beispiele praxisorientierten Studiums. Bonn: Bundesministerium für Bildung und Wissenschaft, 1981 (BMBW Werkstattberichte; 35)

Kluczynski, Jan; Teichler, Ulrich und Tkocz, Christian (Hg.): Hochschule und Beruf in der Volksrepublik Polen und in der Bundesrepublik Deutschland. Kassel: Stauda, 1982

Rattemeyer, Volker: Studium und Beruf von Bildenden Künstlern. In: Bundesminister für Bildung und Wissenschaft (Hg.): Studium und Beruf von Bildenden Künstlern. Bad Honnef: Bock, 1982 (BMBW Hochschule; 40)

Teichler, Ulrich und Sanyal, Bikas C.: Higher Education and the Labour Market in the Federal Republic of Germany. Paris: Unesco Press, 1982