



KAROLÍNA FABELOVÁ

Kunstintegration

Woher kommt
die zeitgenössische Kunst?



Das Buch ist das Ergebnis eines Kunst- und Zeichen-Workshops in Praxis und Theorie. Es ist ein Leitfaden für jeden Besucher eines Kunstmuseums, der nicht nur zuhören, sondern auch mitreden und mitmachen will.

Es erklärt in knapper Form, klar strukturiert, fundiert und sehr anschaulich Sichtweisen, Rollen und Positionen der Kunst von den Ägyptern bis zu den Zeitgenossen.

Karolína Fabelová hat Stellung zu den Fragen bezogen: Woher kommt die zeitgenössische Kunst, wie können wir sie verstehen, und welche Rolle spielt sie in der Gesellschaft?

Sie bringt Zeichnen (Methode von Betty Edwards), Kunstgeschichte (Gedanken von Ernst H. Gombrich) und Psychologie (Entdeckungen von Roger W. Sperry) zusammen, um Themen wie Kritik, Qualität, Interpretation eines Kunstwerks in neuem Licht erscheinen zu lassen.

Armbruster Seraphine
Armbruster Vanessa
Baraban Slavica
Barrenscheen Jana
Bayer Tatiana
Bayir Meltem
Bayir Perihan
Běláková Beáta
Bobrich Nicol
Brendi Andrea
Cardénas Ricardo
Cartucho Manuela
Dalla Brida Viktoriya
Draxler Christian
Douka Kassiani
Efremiadou Olga
Fischer Marie
Freienstein Anja

Fröber Adéla
Frühauf Annette
Georgantzoglou Vasiliki
Gerlach Sabine
Günther Steffie
Heinkele Dominik
Jürgens Cornelia
Klimesch Alexandra
Kolker Irina
Larrosa Nadja
Laude Ulrike
Löperick Reina
Lutz Astrid
Marberger Ria
Neupert Kamila
Pollex Amelie
Porfido-Koch Grazia
Porst Daniela

Ribot Alicia
Ribot Angel
Roser-Hasenclever
Christine
Růžičková Nikola
Sauter Rosemarie
Schaller Nicole
Schindlerová Petra
Schmidt Claudia
Schumacher Christel
Spartharaki Despina
Sturm Ingeborg
Svingola Alexandra
Tseberidou Parthena
Varytimiadi Stella
Vintonyak Yuliya
Wagner Andrea
Weise Jindřiška

KAROLÍNA FABELOVÁ

Kunstintegration

Woher kommt
die zeitgenössische Kunst?

Arbeiten von Teilnehmern der Workshops
„Zeichnen und Kunst als Schlüssel zur Integration“

**Zeichnen als Schlüssel
zum Kunstwerk**



Inhalt

Vorwort	5
Einleitung	7

Woher kommt die zeitgenössische Kunst?

Betty Edwards Zeichnen und Ernst Hans Gombrichs

Kunstgeschichte	9
Kunstgeschichte in fünf Minuten	11
Johann Heinrich Dannecker und die Kunstinterpretation	16
Caspar David Friedrich und die Kunstreligion	22
Giovanni Paolo Pannini und der Kunsttempel	25

Auswahlbibliographie	29
Tafeln	31



Vorwort

Kunst ist international und kennt keine Grenzen. Die Befassung mit Kunst und Kunstgeschichte ist ein Nachdenken über unsere gemeinsame kulturelle Herkunft und allein schon deshalb integrativ. Das Zeichnen ist eine nonverbale Kommunikationsform, die keine Worte und keine Sprachen benötigt. Deshalb lag es nahe, Zeichnen- und Kunstgeschichte-Workshops als Integrationsprojekt zu veranstalten.

Und Karolína Fabelová war ja auch geradezu prädestiniert dafür. Die in Prag geborene und aufgewachsene junge Kunsthistorikerin hat dort Kunstgeschichte und Kunstpädagogik studiert und danach als Kuratorin im Soros Zentrum für zeitgenössische Kunst gearbeitet. Später promovierte sie in Kunstgeschichte an der Sorbonne in Paris über „Die künstlerischen Beziehungen zwischen Prag und Paris 1889–1910, die Kunstkritik und die Suche nach der Modernität“. Sie hat in Tschechien, Belgien, Frankreich, Italien und Deutschland gelebt und spricht fünf Sprachen fließend. Wenn Karolína Fabelová sagt, sie habe sich in ihrem Leben schon vier Mal integriert und wisse, wie Zeichnen und die Befassung mit Kunst und Kunstgeschichte dabei helfen könnten, überzeugt das. Für uns war klar, dass mit ihrem Charme und ihrer Begeisterungsfähigkeit die Workshops ein Erfolg werden würden. Das wurden sie auch.

Dieses Buch ist nicht nur eine Dokumentation über die sieben Zeichnen- und Kunstgeschichte-Workshops und eine schöne Erinnerung für alle, die dabei waren. Es ist auch ein sehens-

und bedenkenswertes Buch über die integrierende Wirkung der Befassung mit gemeinsamer Kunst- und Kulturgeschichte, ein Buch über die integrierende Wirkung durch das gemeinsame Zeichnen.

Unser Dank gilt vor allem Karolína Fabelová, die mit großem persönlichem Einsatz, mit Nachdruck und Empathie die Workshops und dieses Buch gestaltet hat. Sie war das Herz dieses Projekts. Ohne die finanzielle Förderung durch das Bundesprogramm „TOLERANZ FÖRDERN – KOMPETENZ STÄRKEN“ des Bundesministeriums für Familie, Senioren, Frauen und Jugend hätten wir das ganze Projekt gar nicht durchführen können, dafür unser Dank. Es bedarf vieler helfender Hände, um ein solches Projekt zum Gelingen zu führen. Wir bedanken uns bei allen, die mit Rat und Tat zu diesem Gelingen beigetragen haben.

Das Kunstforum Weil der Stadt freut sich, dass es seinem Ziel, der Förderung von Kunst und Kultur, der Künstler und des allgemeinen Kunstverständnisses zu dienen, mit diesem Kunst-Integrations-Projekt ein gutes und schönes Stück nachgekommen ist. Zum Wohle aller.

Weil der Stadt, Juli 2012

Reinhard Bösenberg
Vorsitzender des Kunstforums Weil der Stadt e.V.



Einleitung

Jeder Mensch ist ein Künstler / Der Künstler Joseph Beuys (1921–1986), der in jedem Menschen einen Künstler gesehen hat, hat mit dem Theologen Friedrich Schleiermacher (1768–1834) mehr gemeinsam, als man glauben würde. Die Wurzeln der zeitgenössischen Kunst liegen nämlich in der Romantik am Ende des 18. Jahrhunderts. Die Welt ändert sich, und mit der Welt ändert sich auch die Rolle der Kunst. Im Rahmen des Projekts „Zeichnen und Kunst als Schlüssel zur Integration“ haben wir versucht, den Menschen Antwort auf die Frage zu geben: Woher kommt die zeitgenössische Kunst, wie kann ich sie verstehen, und welche Rolle spielt sie in der Gesellschaft?

Mit Friedrich Schleiermachers Definition des Religiösen als „Sinn und Geschmack fürs Unendliche“ wurden am Ende des 18. Jahrhunderts die Grenzen zwischen dem Ästhetischen und dem Religiösen verwischt. Das Kunstwerk wurde als Fenster zum Unendlichen verstanden und gefühlt. Wir haben versucht, im Sinne von Beuys, das künstlerische Potenzial der Menschen zu aktivieren, und im Sinne von Schleiermacher, das Unendliche durch das Kunstwerk erblicken zu lassen.

Seit der industriellen Revolution ist der Mensch ein Teil eines großen Mechanismus. Jeder versteht nur sein spezielles Handwerk, sei es ein materielles oder ein geistiges, ohne den Sinn des Ganzen zu erfassen. Wir haben versucht, den Menschen die Möglichkeit zu geben, an einem Projekt teilzunehmen, das sie im Detail und im Ganzen überblicken.

Jeder Mensch ist ein Migrant / Zwischen April und Juli 2012 fanden in Weil der Stadt und in der Staatsgalerie Stuttgart sieben Zeichnen- und Kunstgeschichte-Workshops statt, an denen 53 Personen aus 15 Nationalitäten teilgenommen haben. Jeder Teilnehmer hat insgesamt fünf Zeichnungen und Kopien von Kunstwerken des 19., 20. und 21. Jahrhunderts aus der Sammlung der Staatsgalerie erstellt. Am 15. und 16. September 2012 werden in der Wendelinskapelle in Weil der Stadt diese Zeichnungen in einer Ausstellung gezeigt. Am 15. September treffen sich alle Teilnehmer zur Vernissage und tauschen ihre Erlebnisse aus.

Das Projekt sollte die Integration und das Zusammenleben von Migranten und Deutschen fördern, aber wir haben festgestellt, dass es mehr war. Es war auch ein Integrationsprojekt für Menschen aus verschiedenen Schichten, für Junge und Alte, für Anfänger und Fortgeschrittene, für Kunsterfahrene und für die, die noch nie in der Staatsgalerie Stuttgart waren, weil sie immer gedacht haben, dass solche Institutionen nur für „besondere Leute“ sind. Die Kreativität hat diese „migrierenden“ Menschen zusammengebracht.

Als Künstler anfangen, ihre Werke in eigenen Räumen (Museen und Galerien) zu zeigen, verlor das Gesamtkunstwerk seine Bedeutung. Die Kunst wurde zwar unabhängig von der Architektur, aber sie wurde dadurch auch in die Isolation gebracht. Das Projekt verband nicht nur unterschiedliche Menschen, sondern auch die Moderne mit der

Kunst des 19. Jahrhunderts und die autonome Kunst mit dem alltäglichen Leben. Während des Workshops hielt ich Vorträge, die ich in diesem Katalog publiziere, und die den Teilnehmern eine Ermunterung sein sollten, ihre Ansichten über Kunst zu äußern. Jede Meinung war mir wichtig und interessant.

Dank / Unser Projekt wurde im Rahmen des Bundesprogramms „TOLERANZ FÖRDERN – KOMPETENZ STÄRKEN“ gefördert und durch das Kunstforum Weil der Stadt veranstaltet. An dieser Stelle bedanke ich mich sehr herzlich bei allen, die uns geholfen haben, das Projekt durchzuführen. Für die Bereitschaft das Projekt zu fördern danke ich dem Begleitausschuss des Lokalen Aktionsplans Weil der Stadt. Für eine optimale Zusammenarbeit geht mein Dank an Reinhard Bösenberg, den ersten Vorsitzenden des Kunstforums Weil der Stadt, und an seine Frau Ingrid Bösenberg, die immer bereit war, mit Rat und Tat Schwierigkeiten aus der Welt zu schaffen. Mein besonderer Dank geht an Gisela Maurer, die mein Deutsch ständig verbessert und meine Texte korrigiert und so viel Geduld damit hat. Ich danke Giovanni Cornetti für seine permanente Unterstützung und für die Fotos, die

er während der Workshops gemacht hat. Ich bedanke mich bei Dr. Rolf Bayer, der es uns ermöglicht hat, die Workshops im Johannes-Kepler-Gymnasium zu veranstalten. Georg Stratil bin ich zu Dank für seine fachliche Unterstützung verpflichtet. Ferner danke ich Dr. Hans-Martin Kaulbach von der Graphischen Sammlung der Staatsgalerie Stuttgart, der uns im Studiensaal immer die Originale vorgelegt hat, sodass wir sie mit unseren Kopien vergleichen konnten. Dem Webmaster Ondřej Králík und dem Graphiker Jan Kubeš danke ich für ihre perfekte Arbeit. Bei Yuliya Vintonyak, Parthena Tseberidou, Sabine Gerlach, Viktoriya Dalla Brida, Ria Marberger, Beatrice Hauber, Christine Roser-Hasenclever, Steffie Günther und Karin Kollhammer bedanke ich mich für ihre freundliche Hilfe und Ermutigung. Allen Teilnehmern gilt mein Dank für den großen Einsatz, mit dem sie die Zeichnungen erstellt haben. Der Kreissparkasse Böblingen danke ich für den finanziellen Beitrag für die Vernissage und der Firma Brandner für die Rahmen, die sie uns für die Ausstellung zur Verfügung stellte.

Weil der Stadt, Juli 2012

Karolína Fabelová

Woher kommt die zeitgenössische Kunst?

KAROLÍNA FABELOVÁ

Betty Edwards Zeichnen und Ernst Hans Gombrichs Kunstgeschichte

Betty Edwards / Der zeichnerische Teil des Workshops basiert auf der Methode Betty Edwards (geb. 1926). Für den kunsthistorischen Teil waren mir die Bücher von Ernst Hans Josef Gombrich (1909–2001) sehr wichtig. Beide Autoren arbeiten auf psychologischer Grundlage. Betty Edwards geht davon aus, dass das menschliche Gehirn aus zwei gleich aussehenden Hälften besteht. Die linke Körperhälfte ist mit der rechten Hemisphäre, die rechte Körperhälfte mit der linken Hemisphäre verbunden. Obwohl jede unserer Hemisphären dieselben Sinneswahrnehmungen speichert, verarbeitet doch jede Hälfte die Informationen auf verschiedene Weise.

Der Psychobiologe Roger W. Sperry hat 1981 den Nobelpreis bekommen, weil er bewiesen hat, dass für das verbale, analytische und symbolische Denken die linke Hemisphäre verantwortlich ist. Sie verarbeitet die Informationen linear und logisch. Wir können abstrahieren, zählen, planen und messen. Wir sind zeitbewusst. Das Denken der linken Hirnhemisphäre ist in unserer Gesellschaft dominant. Der Grund dafür ist auch die Tatsache, dass in der linken Hirnhemisphäre die Sprache angesiedelt ist. Unser Erziehungssystem ist darauf ausgerichtet,

die linke Hemisphäre zu fördern. Die Unterrichtsfächer sind durch Wort und Zahl geprägt: Lesen, Schreiben, Rechnen.

Für das kreative, synthetische und visuelle Denken ist die rechte Hemisphäre verantwortlich. Hierbei handelt es sich um eine Form der Informationsverarbeitung, die durch eine simultane, ganzheitliche, räumliche und relationale Vorgehensweise charakterisiert ist. Wir träumen und verstehen Bilder. Wir sind intuitiv und subjektiv. Wir haben kein Zeitgefühl. Das visuelle Denken der rechten Hirnhemisphäre wird in unserer Kultur eher ignoriert und missachtet.



1 Albrecht Dürer, *Der Zeichner des liegenden Weibes*, 1525, Metropolitan Museum of Art, New York

Wir nennen in unserem Workshop das Denken der linken Hemisphäre „symbolisch“ und das Denken der rechten Hemisphäre „visuell“.

Nach Betty Edwards hängt die Fähigkeit realistisch zu zeichnen, davon ab, ob wir lernen, auf der Bewusstseinssebene die Sprache und das symbolische Denken abzuschalten, um den Zugang zum „untergeordneten“ visuellen Denken zu haben. Realistisch „Zeichnen-können“ heißt, dass wir auf Papier übertragen, was wir sehen, nicht, was wir wissen. Wir sollen das Gleiche machen wie *Der Zeichner des liegenden Weibes* (Abb. 1) von Albrecht Dürer. Der Künstler zeichnet die in den Netzquadraten erscheinenden Partien des Weibes auf das Blatt. Proportionen, Formen und Maße werden ganz anders sein als alles, was der Künstler über den menschlichen Körper weiß.

Ernst H. Gombrich / In seinem Buch *Kunst und Illusion* gibt Gombrich Antwort auf die Frage: Woher kommt es, dass verschiedene Zeiten und Völker die sichtbare Welt auf so verschiedene Weise dargestellt haben? Er erörtert in der Kunstgeschichte den Unterschied zwischen Bildern und Zeichen. Diese Termini entsprechen den visuellen und symbolischen Denkmodi. Gombrich erklärt ihre Bedeutung anhand des Kunstwerks von René Magritte *Der Palast der Vorhänge III.* (Abb. 2) Eine Leinwand zeigt eine blaue Farbfläche, die andere das Wort „ciel“ (frz. für Himmel). Man könnte sagen, die erste Leinwand ist ein Bild, die zweite ein Zeichen.



2 René Magritte, *Der Palast der Vorhänge III.*, 1928–1929, The Museum of Modern Art, New York

Ein Bild gibt wie auf einer Ansichtskarte einen bestimmten Himmel wieder, ein „individuelles Mitglied“ der Klasse „Himmel“. Ein Zeichen strebt nach einer „höheren Wahrheit“. Es erfasst die Idee, das Ideal, das Wesen des Himmels im Sinne von Platon. Die Bedeutung der blauen Farbfläche beruht lediglich auf visueller Wahrnehmung. Die Bedeutung des Worts „ciel“ beruht lediglich auf Konventionen. Wenn wir nicht französisch sprechen, können wir die Bedeutung nur erraten.

In der Kunstgeschichte finden wir nie reine Bilder und reine Zeichen, weil sich Konventionen und visuelle Wahrnehmung immer gegenseitig beeinflussen. Die Künstler entwickeln die Fähigkeit,

Bilder als Wirklichkeit und Wirklichkeit als Bilder zu sehen. Aus dieser wechselseitigen Wirkung formten sich gemeinsame Schemata, die ständig korrigiert wurden. Aus diesem Wechselspiel „Schema und Korrektur“ entwickelten sich die Stile.

Zeichen sind ein Ergebnis des symbolischen Denkmodus der linken Hemisphäre und Bilder ein Ergebnis des visuellen

Denkmodus der rechten Hemisphäre. Zeichen basieren auf Konventionen, auf unserem Wissen; Bilder dagegen basieren auf Wahrnehmung, auf unserem Sehen. Es gibt Kunstwerke, die mehr als Bild, und andere, die mehr als Zeichen gelten. Aber ob ein Kunstwerk ein Bild oder ein Zeichen ist, hängt davon ab, wie wir es ansehen. Dies werden wir später noch erklären.

Kunstgeschichte in fünf Minuten

Spektrum / In seinem Buch *Die Geschichte der Kunst* hat Gombrich die Entwicklung der bildlichen Darstellung von den Ägyptern, die sich auf das stützten, „was sie wussten“, bis zu den Meisterwerken der Impressionisten, die es verstanden haben wiederzugeben, „was sie sahen“, nachgezeichnet. Aber so wie wir nicht unsere zwei Gehirnhälften voneinander trennen können, lässt sich auch das „Sehen“ von dem „Wissen“, das Bild vom Zeichen nicht trennen. Alles, was wir für unsere „Gesichtswahrnehmungen“ halten, wird immer wieder davon beeinflusst, was wir wissen.

Die Einordnung der Menschen als reine Rechts- oder Linkshänder ist nicht ganz korrekt. Zum Beispiel schreibe ich mit der rechten Hand, aber ich telefoniere mit der linken. Das Spektrum reicht von absoluter Linkshändigkeit oder Rechtshändigkeit bis zur vollständigen Beidhändigkeit. Auch das Spektrum von Künstlern und Kunstepochen reicht von

Gestaltung im symbolischen Modus oder im visuellen Modus bis hin zur vollständigen Mischung von beiden.

Kinder / Das Gemälde an der Wand des Nebamun Grabmals, *Jägerszene* (Abb. 3) ist ein Beispiel, wie die Ägypter die Mächtigen – Götter oder Gebieter – gemalt haben, nämlich größer als die anderen Menschen. Die Größenverhältnisse sind nicht realistisch, sondern symbolisch. Diese Darstellungsmethode wird auch von Kindern benutzt. Der fünfjährige Lion hat auf dem Familienbild (Abb. 4) seinen Zwillingbruder Dion in der Mitte und sogar größer als Mama und Papa gezeichnet, weil er seine dominante Position in der Familie ausdrücken wollte.

Kinder entwickeln zuerst ein Symbolsystem, um Dinge und Menschen klar zu zeigen. Erst später versuchen sie, die Welt nachzuahmen. In der Kunstgeschichte sehen wir einen ähnlichen Prozess.



- 3 Gemälde an der Wand des Nebamun Grabmals in Theben, *Jägerszene*, um 1400 v. Chr., British Museum, London
- 4 Familienbild eines Fünfjährigen
- 5 Gemälde an der Wand des Nebamun Grabmals, *Garten*, um 1400 vor Chr., British Museum, London

Ägypten / Für einen ägyptischen Künstler war es nicht wichtig, was er sah, sondern wovon er wusste, dass es da war. Er wollte die Realität nicht nachahmen, sondern sie so gut wie möglich in ihrer Ganzheit darstellen. Sein Ziel war es nicht, einen besonderen Moment wiederzugeben, sondern die Ewigkeit zu gestalten. Deswegen malte er Menschen und Objekte so vollständig wie möglich, d. h. vom typischen Blickwinkel aus. Auf der Wand des Nebamun Grabmals, *Garten* (Abb. 5) hat er den Teich aus der Vogelperspektive, aber die Fische und die Bäume von der Seite gemalt. So konnte der Künstler die Realität malen, ohne sie wegen der Perspektive zu deformieren. Es war nicht wichtig, genau einen konkreten Baum, sondern einen typischen Vertreter der Bäume – eine Idee, ein Zeichen, ein Symbol, zu zeigen. Es kam nur auf das „Was“ der Darstellung an, nicht auf das „Wann“ und auf das „Wo“.

Griechen / Die Griechen waren die ersten, die systematisch versuchten, sich im visuellen Denkmodus auszudrücken. Der Grund dafür war einerseits die Religion, aber andererseits auch die Entstehung des griechischen Theaters, für das die Künstler die Kulissen malten. Die Bühnenmalerei, die die Realität so gut wie möglich abzubilden versuchte, gab den Impuls zur Geburt der illusionistischen Malerei, der Perspektive und des Modellierens in Licht und Schatten. Die Griechen wollten malen, was sie sahen, nicht was sie wussten.

Auf dem Grabstein der Hegeso (Abb. 6) hat der Künstler schon die Füße verkürzt. Die Augen hat er nicht frontal, sondern im Profil dargestellt. Hegeso sucht sich ein Schmuckstück aus dem Kästchen aus, das ihre Dienerin ihr hält. Es ist keine symbolische Szene, sondern ein realistisches Bild.

Mittelalter / Die illusionistische Kunst der Griechen wurde durch das Christentum in Frage gestellt. Da die Kunst nicht mehr den Menschen, sondern nur Gott diente, waren für einen mittelalterlichen Künstler die Symbolik und das Ideal wieder wichtiger als die realistische Wahrnehmung. Gott näherte man sich durch keine Nachahmung, sondern durch Symbole, die auch als Illustration der Bibel verwendet wurden. Auf dem Portal Saint Trofim in Arles (Abb. 7) sehen wir, dass Christus wieder statisch und bewegungslos ist. Die vier Evangelisten wurden durch Zeichen abgebildet: Löwe (Markus), Engel (Matthias), Stier (Lukas) und Adler (Johannes).

Renaissance / In der Renaissance haben die Künstler die Kunst der Nachahmung der Griechen wiederentdeckt. Giotto di Bondone war der erste Künstler, der mit der mittelalterlich-byzantinischen Malerei, die die Welt zweidimensional darstellte, brach. Er schuf Werke, die Motive der christlichen Ikonografie in räumlich konstruierten Architekturkulissen zeigten (Abb. 8). Mit Giotto fängt die lange Tradition der illusionistischen Darstellung an, die bis zu den Impressionisten immer weiter entwickelt wurde.



- 6 Grabstein der Hegeso, um 400 vor Chr., National archeologisches Museum, Athen
- 7 Christus als Rex triumphans, Portal der Kirche Saint Trofim, um 1180, Arles
- 8 Giotto di Bondone, Freskenzyklus in der Basilika San Francesco, 1297, Assisi

Impressionisten / Die Impressionisten mussten nicht mühsam das Pulver der Farben im Atelier mischen. Farbtuben ermöglichten ihnen als ersten, in „plein air“ zu malen. Sie haben versucht, die Welt, die sich auf ihrer Netzhaut wiedergab, genau auf die Leinwand zu übertragen. Da aber jeder etwas anders sieht, sind ihre Gemälde immer sehr subjektiv. Wenn Monet den Himmel nicht blau, sondern orange gesehen hat, hat er ihn auch orange gemalt (Abb. 9). Die Impressionisten konnten zu ihren Ergebnissen nur dank der langen Tradition kommen, die bei den Griechen angefangen hat, auch wenn sie mit dieser Tradition brechen wollten.

Kubisten / Mit dem Kubismus hat eine der größten Revolutionen in der Kunst angefangen: Die Künstler benutzen wieder Symbole. Auf dem *Stilleben mit Bordeauxflasche* (Abb. 10) von Juan Gris sehen wir, dass er sogar mit Buchstaben arbeitet. Ein Grund dafür war auch die Erfindung der Fotografie (1826), die die Realität viel besser darstellen konnte, als es die Malerei vermochte. Das Kunstwerk wurde vom praktischen Zweck losgelöst und allein seiner Bedeutung wegen bewundert – das heißt eben, es wurde als Kunstwerk betrachtet. Die Kubisten legten neue Ziele fest. Seitdem streben die Künstler nicht mehr nach einer Illusion, sondern nach einer Erklärung der Welt.

Mit dem Denkmodus ändert sich auch die Rolle der Kunst. Der symbolische Modus tendiert zum Kult, zur Religion und zu Gott, der visuelle Modus tendiert zur Nachahmung, zum Genuss und zum Menschen. In der Kunstgeschichte wechseln sich die zwei Denkmodi ab.



9 Claude Monet, *Impression*, 1872, Musée Marmottan, Paris



10 Juan Gris, *Stilleben mit Bordeauxflasche*, 1919, Sammlung T. und A. Werner, Berlin

Visueller Modus versus Symbolischer Modus /

Die Karikatur von Hugo Böttinger *Max Švabinský umarmt Pablo Picasso* (Abb. 11) ist eigentlich eine Illustration der Revolution der modernen Kunst. Der Künstler Max Švabinský



11 Hugo Boettinger, *Max Švabinský umarmt Pablo Picasso*, 1921

stellt die realistische Kunst dar. Er umarmt Pablo Picasso, der Vertreter des Kubismus ist. An diesem Beispiel können wir mit Schlagwörtern zeigen, wie sich die zwei Denkmodi in der Kunst unterscheiden:

Visueller Modus versus Symbolischer Modus

Moment – Ewigkeit

Fleck – Linie

Licht und Schatten – Farbe

Tiefe – Fläche

Besonderes – Typisches

Individuelles – Universelles

Sehen – Tasten

Gemälde – Relief

Bild – Zeichen

Bewegliches – Statisches

Vereinigung – Trennung

Illusion – Wahrheit

wie – was

Inspiration – Konvention

Natürlichkeit – Künstlichkeit

Atmosphäre – Gegenständlichkeit

Johann Heinrich Dannecker und die Kunstinterpretation

Titel des Kunstwerks / Die traditionelle europäische Kunst illustrierte meistens die Bibel oder die griechische Mythologie. Jeder, der Bibel und Mythologie kannte, konnte erkennen, was auf dem Bild dargestellt war. Man brauchte keine Erklärungen, weil die Kunst mit dem Wort natürlich verbunden war. Deswegen hatten die traditionellen Kunstwerke oft auch keinen Titel. Demgegenüber hat der Titel in der modernen und der zeitgenössischen Kunst eine große Bedeutung. Er ist ein wichtiger Teil vom Kunstwerk.

„Ariadne auf dem Panther“ (Abb. 12) ist der Titel des bedeutendsten Kunstwerks des klassizistischen Bildhauers Johann Heinrich Dannecker (1758–1841). Ariadne war die Frau des griechischen Weingottes Dionysos, dessen Attribut der Panther ist. Da es in der Tradition seit der Antike kein Bild von Ariadne auf dem Panther gibt, war Dannecker mit dieser Skulptur sehr originell. Bis heute wissen wir nicht, warum Ariadne auf dem Dionysos-Attribut reitet. Was soll es bedeuten? Wenn Dannecker sein Kunstwerk nicht „Ariadne auf dem Panther“, sondern z. B. „Europa auf dem Panther“ genannt hätte, könnte man noch nach ganz anderen Bedeutungen der Statue suchen.

Missverhältnis / Der Untertitel „Bezähmung der Wildheit durch die Schönheit“ hilft uns auch nicht, das Kunstwerk besser zu verstehen, da Ariadne mehr als ein Bild der Voluptas als Ikone der Virtus erscheint. Durch dieses Missverhältnis



12 Johann Heinrich Dannecker, *Ariadne auf dem Panther*, 1805–1814, Liebighaus, Frankfurt am Main

zwischen Titel und Skulptur erwächst die Mehrschichtigkeit und Undurchsichtigkeit des Kunstwerks. „Nie konnten sich Danneckers Interpreten darauf einigen, ob die schwächlich geratene Bestie unter der Last der Schönen vor „Wildheit“ die Zähne fletscht, vor „Wollust“ brüllt, oder vor „Schrecken“ und „Schmerz“ wimmert.“ (Ivan Nagel)

Vieldeutigkeit und Rätsel / Am Anfang des 19. Jahrhunderts reagierten die Künstler auf die Enträtselung allen Zaubers durch die moderne Wissenschaft und Technik so, dass sie das Mysterium und das Geheimnis suchten und schützten. Vieldeutigkeit und Originalität, die damals entstanden, sind für die zeitgenössische Kunst typisch. Die Frage: „Was soll es eigentlich bedeuten?“, die sich der Betrachter stellt, ist das Hauptthema der modernen Kunstvermittlung. Aus dem Spiel zwischen Künstler und Betrachter entstand eine neue Funktion der Kunst: Kunst ist keine Illustration der Bibel, Mythologie oder Realität mehr, sondern sie ist ein Bilderrätsel. Der Künstler überlässt dem Betrachter immer mehr Raum und lässt ihn selbst das Kunstwerk interpretieren. Die Entzifferung des Kunstwerks liegt nicht mehr in der Ikonologie (z. B. Petrus' Symbol ist der Schlüssel; an ihm kann man ihn erkennen), sondern in der Psychoanalyse Sigmund Freuds. Die Künstler gestalten eine unwillkürliche Zeichenproduktion, die der Betrachter durch Selbstpsychoanalyse entziffern soll.

Bild-Zeichen / Wenn wir das Problem der Interpretation in der zeitgenössischen Kunst besser begreifen wollen, müssen wir uns an Zeichen und Bilder Gombrichs erinnern. Das Gemälde von Antonio López *Terraza de Lucio* (Abb. 13) sieht wie ein Bild aus, das auf der visuellen Wahrnehmung basiert. López gibt uns nicht viel Raum für unsere Vorstellungen. Sein Werk und sogar der Titel „Terraza de Lucio“ sagen uns alles, was wir sehen und wissen sollen. Das Gemälde gibt wie auf einer Ansichtskarte einen bestimmten Ausblick auf die Terrasse wieder. Der Schnitt in der Leinwand *Concetto spaziale, attesa* (Abb. 14) von Lucio Fontana sieht wie ein Zeichen aus.



13 Antonio López, *Terraza de Lucio*, 1962–1990, Private Sammlung



14 Lucio Fontana, *Concetto spaziale, attesa*, 1960, Tate Modern, London

Aber können wir es erfassen? Nicht einmal der Titel „Concetto spaziale, attesa“, hilft uns. Wir fragen uns: Welches Konzept, welcher Raum und welches Warten Fontana meinte.

In der Realität kann jedes Kunstwerk genauso ein Bild wie ein Zeichen sein. Lucio Fontanas *Concetto spaziale, attesa* kann man auf drei Arten ansehen: als Zeichen (wir versuchen es zu entziffern und symbolisch-philosophisch zu interpretieren), als Bild (wir sehen eine Nachahmung, z. B. eine Wunde), als Dekoration (wir sehen bloß einen Schnitt, der uns gefällt oder nicht).

Konventionen / Auf dem Kunstwerk von René Magritte *Der Palast der Vorhänge III*. (Abb. 2) lesen wir das Wort „ciel“ und wenn wir französisch sprechen, können wir verstehen, dass die Leinwand den Himmel repräsentiert. Bei der Entzifferung des Schnitts von Lucio Fontana hilft uns keine Sprache, die wir kennen. Warum? Weil Fontanas Sprache individuell ist, und keinen Konventionen unterliegt. Die Künstler haben im 20. Jahrhundert eine solche Autonomie erreicht, dass sie sich von Konventionen befreien konnten. Kunst ist nicht mehr Sprachrohr von Kirche und Hof, noch muss sie die Realität nachahmen. Ohne Konventionen gibt es aber kein gemeinsames Schema, und ohne Schema gibt es keinen Stil. Seit mehr als hundert Jahren entwickeln die Künstler keinen Stil mehr (der letzte Stil ist der Jugendstil). Die zeitgenössische Kunst fördert keinen Stil, sondern die Wahrnehmung und individuelle Symbolik.

Den Titel „Von einer Sprache zur anderen“ (Abb. 15) hat Lawrence Weiner auf seine Skulptur auf Englisch und auf



15 Lawrence Weiner, *From One Language To Another*, 1969, Spui, Amsterdam

Niederländisch geschrieben. Wenn ich mit jemandem Niederländisch spreche, der nur Englisch spricht und umgekehrt, können wir uns überhaupt nicht verstehen. Unsere Worte geben nur dann einen Sinn, wenn wir uns beide einer gemeinsamen Sprache bedienen, d. h. wenn wir die gleichen Konventionen kennen und benutzen. Die Interpretation eines Kunstwerks ist eine Übersetzung der Kunstsprache in Worte, d. h. eine wörtliche Entzifferung des Zeichens. Aber da in der zeitgenössischen Kunst die Kunstsprache nicht mehr auf Konventionen beruht, ist die Interpretation beliebig und offen. Was wollte Lucio Fontana eigentlich darstellen?

Platon / Wenn wir diese Frage beantworten möchten, müssen wir uns kurz mit Platons Philosophie beschäftigen. Nach Platon ist die Natur die Nachahmung von Ideen. Platon unterscheidet zwei Arten von Künstlern: Erstens solche, die schöpferisch etwas herstellen, wie etwa Tischler, und zweitens solche, die sich auf die Darstellung oder Nachahmung (mimesis) des bereits Bestehenden beschränken, wie etwa Maler. Der Tischler steht der Wahrheit näher als der Maler. Während der Tischler eine Idee in einen konkreten Gegenstand umsetzt, schafft der Maler bloß ein Abbild solcher Gegenstände. Er ist nur „Nachahmer“ des sichtbar Gegebenen.

Antonio López hat nach Platon die Gegenstände bloß nachgeahmt. Lucio Fontana hat versucht, nicht nur wie ein Tischler einen Tisch zu schaffen, sondern komplexe Ideen darzustellen.

Platonkomplex und Metapher / Seit der Renaissance und besonders seit dem Klassizismus und der Romantik wollten die Künstler keine bloßen Handwerker mehr sein, die noch weniger geschätzt waren als Tischler. Sie wollten so theoretisch und so absolut wie Philosophen werden, und noch mehr, sie wollten ein Symbol, eine Reliquie gestalten. Aber anders als ein philosophisches Traktat kann die Kunst selbst keine komplexen Theorien entfalten (Hanno Rauterberg). Dazu braucht sie Worte. Um ein Kunstwerk überhaupt philosophisch verstehen zu können, ist die begriffliche Interpretation notwendig. Deswegen wird das Kunstwerk als Metapher angesehen und interpretiert. Nur dann bekommt es einen Sinn. Die Interpretation kann das Kunstwerk nie ersetzen, weil eine Beschreibung nie dieselbe Kraft wie die Metapher selbst hat.



16 Pablo Picasso, *La colombe de la Paix*, 1949, Musée d'Art moderne de la Ville de Paris

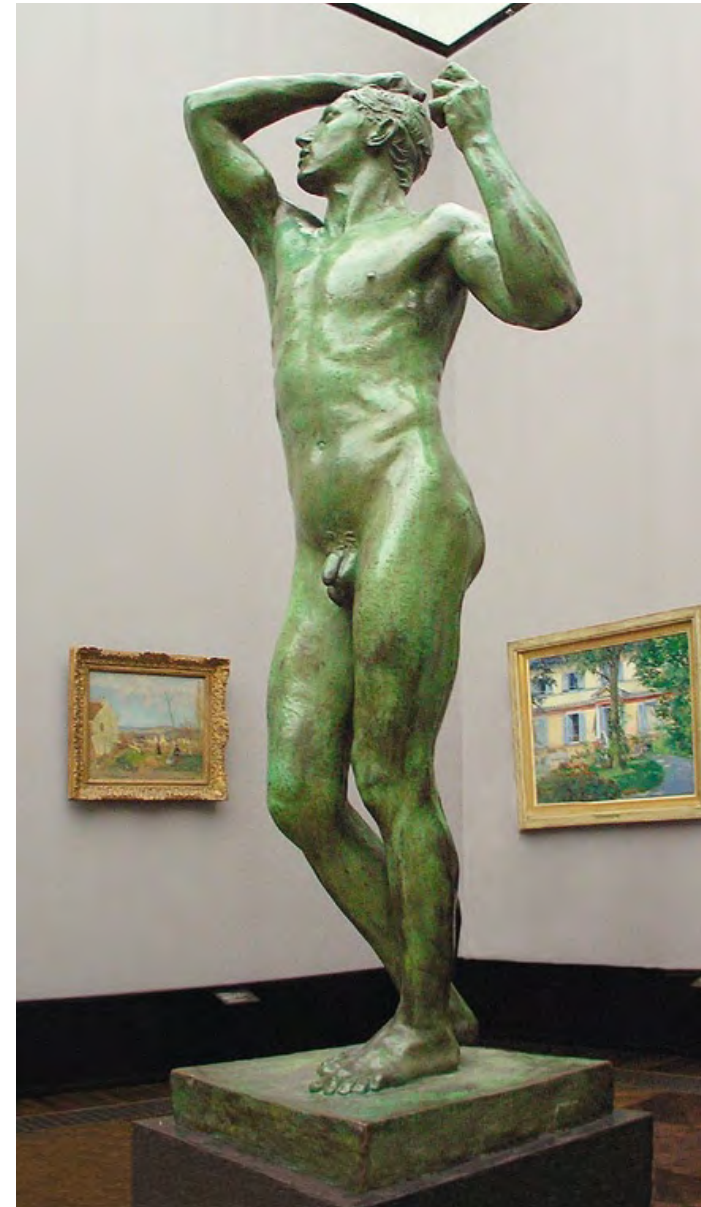


17 Taube von einem unbekanntem Künstler

Interpretation / Wie wichtig für das zeitgenössische Kunstwerk die Interpretation ist, hat der amerikanische Philosoph Arthur C. Danto bemerkt. Das Ding wird zur Kunst durch die Möglichkeit seiner Interpretation. Warhol und andere Pop-Art-Künstler haben gezeigt, dass von zwei Gegenständen, die genau gleich aussehen, eines ein Kunstwerk und das andere keines sein konnte. Ob ein Gegenstand ein Kunstwerk ist oder nicht, hängt also nicht von seiner materiellen Beschaffenheit ab, sondern von seiner Aussagefähigkeit. Lässt etwas keine Interpretation zu oder bedarf es nicht, kann es sich nicht um Kunst handeln. Erst die Interpretation macht ein Werk zu dem, was es ist (Michael Hauskeller).

Kontext / Für eine Interpretation ist nicht nur das Ding selbst wichtig, sondern noch wichtiger ist sein Kontext: Wer hat es wann und wo geschaffen, und nicht zuletzt, für wie viel Geld wurde es verkauft. Die Taube von Picasso (Abb. 16), die er 1949 für den Pariser Weltfriedenskongress entwarf und die weltweit zum Friedenssymbol wurde, ist etwas ganz anderes, als die Taube von einem unbekanntem Künstler (Abb. 17), deren Bild in Italien besonders an Ostern zu sehen ist, obwohl beide Zeichnungen ziemlich ähnlich sind. Das Kunstwerk und sein Kontext sollen im Katalog oder in der Presse dokumentiert werden. Das Kunstwerk kann sich dann bewegen, in verschiedenen Museen ausgestellt werden, oder sogar vergehen. Der Kontext wird durch Führungen vermittelt.

Dekoration / Je mehr Interpretationen ein Kunstwerk provoziert, desto besser ist es. Kein zeitgenössischer Künstler will rein dekorative Kunstwerke produzieren, die keine



18 August Rodin, *Die Bronzezeit*, 1875–1876, Alte Nationalgalerie, Berlin

Aussage haben. Aber der Grat zwischen einem dekorativen und einem philosophischen Kunstwerk ist sehr schmal. Es gibt Künstler, die so komplizierte Ideen ausdrücken wollen, dass wir sie überhaupt nicht nachvollziehen können und in ihren Kunstwerken nur reine Dekoration sehen, so wie der deutsche Kunstkritiker der Moderne, Julius Meier-Graefe, der die abstrakten Künstler „Tapetenmaler“ nannte. Es gibt Künstler, die die Gefahr der Dekoration mit Hilfe leerer Räume vermeiden, wie z. B. Imi Knoebel, der im Museum Schauwerk in Sindelfingen leere Keilrahmen aufgehängt hat. Wir können uns vorstellen, was wir wollen.

Kritik / Schönheit und handwerkliches Können sind keine Werte mehr. Die Kritik beurteilt die zeitgenössischen Werke nicht mehr nach einem allgemeinen Ideal, sondern sie sucht das individuelle Ideal von jedem Werk. In den 70er Jahren des 19. Jahrhunderts wurde August Rodin von Kritikern seiner Zeit angeklagt, weil er die Gipsabformung für seine Statue *Die Bronzezeit* (Abb. 18) vom lebenden Modell hergestellt haben sollte. Falls es wahr gewesen wäre, hätte er auf keinen Fall diese Statue als Kunst präsentieren können. Sie wäre nicht als Kunst, sondern als bloßer Abguss angesehen worden. Duane Hanson konnte es sich hundert Jahre später leisten, die Abgüsse von lebenden Modellen, die naturgetreu bemalt und gekleidet wurden, auszustellen. Seine *Putzfrau* (Abb. 19) in der Staatsgalerie Stuttgart ist nur ein Abguss von einer alten müden Frau. Die Handwerklichkeit des Künstlers fehlt, und trotzdem wird sein Werk als Kunst betrachtet. Warum? Hansons *Putzfrau* wird eher als ein Zeichen als ein Bild aufgefasst. Das Werk sagt uns etwas, und genau wegen seiner Aussagefähigkeit gilt es als Kunst.



19 Duane Hanson, *Putzfrau*, 1972, Staatsgalerie Stuttgart

Kriterien / Heutzutage können wir vier Hauptkriterien der Kritik feststellen: Originalität, Neuheit, Authentizität, Aussagefähigkeit. Von allen vier ist das letzte Kriterium das wichtigste. Die Aussagefähigkeit entspricht dem „Je ne sais quoi“ der Franzosen. Es ist eine Qualität, die sehr schwierig zu beschreiben ist, und die aber trotzdem existiert und bewirkt, dass wir das Kunstwerk schätzen oder nicht. Wenn das Kunstwerk mich anspricht, mag ich es oft auch. Mit den zeitgenössischen Kunstwerken funktioniert es ein bisschen wie mit der Liebe. Liebe braucht zum Aufflammen nicht nur die zwei richtige Personen, sondern auch den richtigen Moment und den richtigen Ort.

Caspar David Friedrich und die Kunstreligion

Die neue Position des Künstlers / In Caspar David Friedrichs (1774–1840) Bildern (Abb. 20) ist der Mensch in der Natur verlassen und das ist eine vollkommen neue Situation. In der traditionellen Landschaft war der Mensch zu Hause, jetzt ist er dort fremd. Ein neues Ethos der Verlassenheit und Einsamkeit ist entstanden. Woher kommt diese Einsamkeit?

Nach der industriellen Revolution des 18. Jahrhunderts und nach der Französischen Revolution 1789 hat sich die Welt stark verändert. Bis zur Auflösung feudalistischer Gesellschaftsstrukturen waren die Künste auf Kirche und Palast fixiert, sowohl in funktioneller und ästhetischer Hinsicht, als auch im Sinne ideologischer Verbindlichkeit. Bis dahin waren die Künstler – im wörtlichen und im übertragenen Sinne – vor allem Handwerker. Nachher wird das „reine“ Künstlertum zur vorherrschenden sozialen Existenzform. Die Autonomie der Kunst hat hier angefangen.

Die Künstler sind von Abhängigkeiten und Konventionen befreit, die in den alten Verhältnissen herrschten. Sie sind jetzt aber auch frei von relativer sozialer Sicherheit, von ästhetischer Verbindlichkeit und unmittelbarer Zweckgerichtetheit ihres Schaffens. In der bürgerlichen zweckmäßigen Gesellschaft streben die Künstler nach weltanschaulich anspruchsvollen Schaffenskonzeptionen, aber sie befinden sich in einer peripheren Stellung in der Gesellschaft. Auf das daraus resultierende Missverhältnis zwischen Wirkungsanspruch und



20 Caspar David Friedrich, *Mönch am Meer*, 1808–09, Alte Nationalgalerie, Berlin

Wirkungsmöglichkeiten reagierten die romantischen Künstler so, dass sie der unverständigen Masse den Rücken kehrten (Willi Geismeyer).

Sie arbeiteten nicht mehr für reiche und mächtige Mäzene, sondern für einen kleinen Kreis Kundiger. Der Kreis wurde später durch den anonymen Markt und durch die Museen der zeitgenössischen Kunst ersetzt. Der Markt half durch Kommerz und hohe Preise den Künstlern, ihren Platz in der Gesellschaft wiederzufinden. Seitdem sind die Künstler nicht mehr von Kirche und Hof, sondern vom Markt abhängig.

Die Romantik postulierte, dass der ganz persönliche, subjektive Eindruck des Künstlers nicht nur als abbildungswürdig, sondern auch als Maßstab für gesellschaftliches und soziales Leben anerkannt war. In den letzten zweihundert Jahren haben die Künstler eine solche Position erreicht, dass ihre Kunstwerke als Spiegel der Gesellschaft gelten. Heutzutage kann sich ein Künstler mehr erlauben als andere Menschen. Der Terrorist Michael Stone hat die Kunst als Alibi benutzt, als er nach seiner Verhaftung am 19. Dezember 2006 verlautbaren ließ, dass er in Wahrheit kein Terrorist, sondern ein Künstler sei.

Der neue Glaube in die Natur / Am Ende des 18. Jahrhunderts eroberte Napoleon Bonaparte das kontinentale Europa. Französische Truppen haben im Februar 1798 Rom geplündert, Papst Pius VI. genommen und nach Valence verschleppt. Die katholische Kirche schien enthauptet und viele glaubten nicht, dass sie sich jemals wieder davon erholen würde. Es sah tatsächlich so aus, als ob das alte christliche Europa verschwinden würde.

Viele Künstler wandten sich von der Kirche ab und versenkten sich in die Natur. Die Neuzeit entwickelte das Weltbild, in dem Gott nicht über die Natur herrscht, sondern in der Natur siedelt. Die Ruinen *Der Abtei im Eichwald* von Caspar David Friedrich (Abb. 21) sind symbolisch auch die Ruinen des mittelalterlichen katholischen Glaubens, der durch den Glauben in die Kunst und in die Natur ersetzt wurde. Wir können das Gemälde auch so interpretieren, dass die Eichen die Abtei auffressen. Es ist ein Kampf zwischen Naturglauben und katholischem Glauben.

Seit der Mensch begonnen hat, die Natur technisch zu beherrschen und sie sich dienstbar zu machen, hat sich auch sein Verhältnis zu ihr geändert. Der Mensch herrscht, aber er hat auch Angst, die Natur zu zerstören, Gott zu töten. Da die Natur in der hellen, modernen, technischen Gesellschaft nicht mehr bedrohlich ist, wird sie geschützt. Der heutige Naturschutz hat nicht nur mit Beweisen für den Klimawandel, die wir selber nicht überprüfen können, sondern auch viel mit Glauben zu tun.

Caspar David Friedrichs Gemälde *Das Kreuz im Gebirge* (Abb. 22) wurde für die Hauskapelle der Gräfin Theresia Maria von Thun-Hohenstein im Schloss Tetschen gestaltet. Das Werk wurde unmittelbar nach seinem Entstehen, noch während man es in Friedrichs Atelier besichtigen konnte, zum Gegenstand eines hitzigen, in der Presse ausgetragenen Streits und hat die Epoche stark polarisiert (Andreas Beyer). Warum?

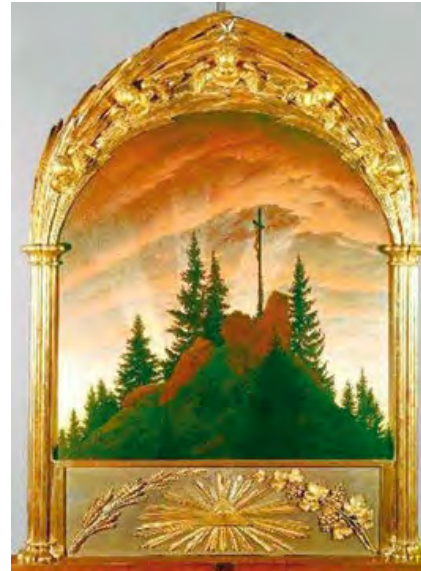


21 Caspar David Friedrich, *Die Abtei im Eichwald*, 1809–10, Alte Nationalgalerie, Berlin

In Friedrichs Bildern wurden religiöse Themen nicht durch biblische Szenen, sondern durch eine Landschaft mit stark religiösen Symbolen ausgedrückt. Friedrich hat die Landschaft in eine Ikone verwandelt, d. h. die empirische Welt in eine hierarchische Ordnung überführt, die betrachtet, aber nicht betreten werden kann. Das Medium der Gotteserfahrung ist für ihn vor allem die Natur. Es war etwas ganz Neues, das wir bis heute nachvollziehen können.

Die Architekten Pieterjan Gijs und Arnout Van Vaerenberg haben den Glauben noch mehr mit der Natur verbunden. Ihre Kirche in Limburg (Belgien) (Abb. 23) hat überhaupt keine Wände mehr, und auf diese Art ist sie ein Teil der Natur. Der Altar fehlt ganz. In der modernen Gesellschaft hat Gott seinen Platz nicht mehr in der Kirche, sondern in der Natur und er spricht nicht mehr durch den Priester, sondern durch den Künstler. Der Künstler ist seit der Romantik kein bloßer Handwerker mehr, sondern fast ein Gott. So hatte Goethe schon 1773 den Künstler „Gott gleich“ und den „Gesalbten Gottes“ genannt, den wir anbeten, und vor dem die Welt liegt wie vor ihrem Schöpfer.

Der neue Glaube in die Kunst / Die Kunstreligion, die bei den Romantikern anfängt, wurde von dem romantischen Theologen Friedrich Schleiermacher als „Sinn und Geschmack fürs Unendliche“ formuliert. Wenn wir Fontanas Leinwand *Concetto spaziale, attesa* (Abb. 14) philosophisch-symbolisch anschauen, sehen wir kein Loch, sondern ein „Fenster zum Unendlichen“. Kunst wird selbst zum Gegenstand religiöser Verehrung. Man traut ihr zu, aus eigener Kraft Heil, Sinn,



22 Caspar David Friedrich,
Das Kreuz im Gebirge,
sogenannter Tetschener Altar,
1807–1808, Gemäldegalerie Neue
Meister, Dresden

Erlösung zu stiften, über transzendente Potentiale zu verfügen. Begünstigt werden Formen von Kunst, die schwer verständlich, hermetisch, spröde sind – und die gerade damit suggerieren, besondere Geheimnisse in sich zu bergen (Wolfgang Ullrich). Aus der individuellen Symbolik des Künstlers wird durch die Interpretation der Kuratoren in Katalogen der Ausstellungen die Bedeutung der Werke entziffert. Diese Bedeutung wird dann auch noch durch die Kunstvermittlung verbreitet, bis sie allgemein gilt, und zusammen mit den hohen Preisen die Position des Künstlers als Apostel fixiert.

Die Ungläubigen sehen in der zeitgenössischen Kunst nur Geldspiel, Snobismus und Formen, die keine Bedeutung haben. Die Gläubigen erblicken das Unendliche. Kunstreligion und Naturreligion sind die Alternativen für die, die sich mit der

Kirche nicht mehr identifizieren können und in der Natur und in der Kunst ihren Glauben umsetzen wollen.

In der modernen Arbeitsgesellschaft kommt es nicht mehr auf die Ergebnisse, auf das Produkt, sondern auf den Arbeitsprozess selbst an. Beschäftigt sein ist alles. Wer aus dem Arbeitsprozess herausfällt, fällt aus der Welt. Man darf sich beim Arbeitsprozess nicht fragen: Wozu das Ganze? In dieser Situation ist das Unbekannte nicht mehr bedrohlich. Bedrohlich sind heute Sinnlosigkeitsgefühle und Langeweile angesichts eines vermeintlich taghell ausgeleuchteten, versicherten und reglementierten Lebens (Rüdiger Safranski). Seit der Romantik brauchen wir keinen Gott für die Sicherheit, keinen Gott, der hilft und schützt und die Moral begründet. Dafür haben wir Medizin, Wissenschaft, Politik und Schule. Wir brauchen



23 Pieterjan Gijs und Arnout Van Vaerenberg, Kirche, 2011, Limburg

einen Gott, der uns vor der Gefahr des modernen Nihilismus schützt. Unser Gott ist der Gott der Unterhaltung und der Vergessenheit.

Giovanni Paolo Pannini und der Kunsttempel

Trennung der Künste / Giovanni Paolo Pannini (1691–1765) brachte in seinem Gemälde *Roma antica* (Abb. 24) verschiedene Ansichten von Rom zusammen, und auf diese Art stellte er eine imaginäre Galerie der berühmtesten Skulpturen und Bauten Roms, wie das Kolosseum oder das Pantheon, auf der Leinwand dar. Er hat eigentlich ein Museum gemalt. Seit dem Ende des 18. Jahrhunderts wurden aus Kirchen, Schlössern und Palästen einzelne Kunstwerke in öffentliche und private Museen gebracht. Eine museale Situation entstand. Was ursprünglich Teil eines Gesamten war, erschien in

verschiedenen Abteilungen. Die Kunstwerke verloren ihren eigenen Kontext, den Walter Benjamin Aura nennt.

Besonders die alten Meister litten unter diesen Bedingungen. Michelangelos Fresken würden viel von ihrem Zauber einbüßen, wenn sie statt in der Sixtinischen Kapelle in einem Museum zu sehen wären. Die zeitgenössischen Künstler sind sich dessen bewusst. Sie arbeiten nur selten für konkrete Räume, die sie zu sehr einschränken würden. Sie bleiben flexibel, genauso wie ihre Werkzeuge. Pinsel und Bleistift

werden durch Handy und Internet ersetzt. Die Kunstwerke müssen so beweglich sein, dass sie sich jedem Museum anpassen. Die Künstler kümmern sich nicht um konkrete Betrachter, sondern um Institutionen. Ihr Kontext ist kein Palast, keine Kirche und keine Architektur mehr, sondern eine Galerie, eine Messe, eine Auktion oder ein Museum. Diese Institutionen werden durch eine Kunstbetrachtung begleitet und gestützt. Je mehr Besucher eine Ausstellung anschauen, desto mehr steigt auch der Preis und damit auch der Wert der ausgestellten Kunstwerke.

Seit der Moderne bedeutet das Gesamtkunstwerk und die Verbundenheit der Künste nichts mehr. Den Zusammenhang stellt die Führung her: Wo, wann, wie, warum und von wem wurde das Kunstwerk geschaffen. Aber wie die Interpretation nicht die Metapher (d. h. das Kunstwerk) ersetzen kann, kann auch die Führung nie den Kontext substituieren und ermöglicht nicht wirklich, das Kunstwerk zu erleben. Mehr als das Kunstwerk erleben wir die Führung selbst und die anderen Events und Kunstvermittlungen wie Vernissagen, Reisen und Workshops. Wenn wir ein Kunstwerk nicht nur anschauen, sondern auch begreifen möchten, müssen wir uns aktiv mit ihm beschäftigen. Ein Weg dazu ist das Zeichnen und das Kopieren.

Tempel der Kunst / Das Guggenheim Museum in Bilbao ist ein wunderbares Beispiel dafür, wie ein Museum ein Statussymbol geworden ist. Wenn im Mittelalter eine Stadt ihre Bedeutung betonen wollte, hat sie eine Kathedrale gebaut. Heute baut sie ein Museum der zeitgenössischen Kunst. Das Museum ist ein Tempel der Kunst und wird zu einem Ort der



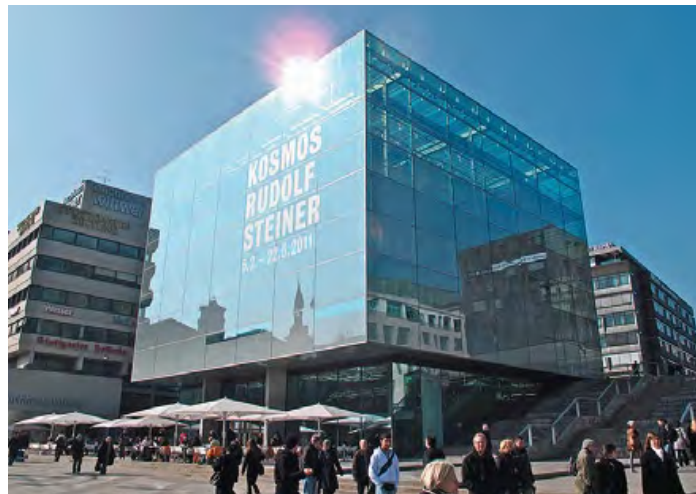
24 Giovanni Paolo Pannini, *Roma antica*, 1754–1757, Staatsgalerie Stuttgart

Kontemplation. Das Licht kommt von oben, die Bilder herrschen über die Kunstliebhaber, für die die Kunst etwas Heiliges ist. In einem Museum sind wir still, wir schreien nicht, wir telefonieren nicht, wir benehmen uns wie in einer Kirche. Dementsprechend hat sich auch die Museumsarchitektur verändert. Seit dem Ende des 18. Jahrhunderts wurde sie entmaterialisiert. So wirkt z. B. das Kunstmuseum in Stuttgart (Abb. 25) wie ein gläserner, schwebender Würfel. Die Wände sind abstrakte Grenzflächen – Raumhaut aus purem Glas – geworden.

Lächerlichkeit und Nivellierung der Götter / Damit die neue Kunstreligion entstehen konnte, musste man erst die alten Götter entgöttern. Die besten Mittel dazu sind Karikatur und Ironie. Seit die Karikatur am Ende des 18. Jahrhunderts die Götter lächerlich gemacht hatte, sind sie nie wieder wirklich lebendig geworden. Wenn die zeitgenössischen Künstler sich mit christlichen Themen beschäftigen, ist es fast immer ironisch. Die Plastik *Warengestell mit Madonnen*

von Katharina Fritsch (Abb. 26) erinnert an den Turm der Piazza dei miracoli in Pisa (Abb. 27), aber sie präsentiert die Madonna in dem Kontext eines Supermarkts. Die Madonna ist hier keine Devotionalie, sondern nur eine Ware. Der Titel „Warengestell“ und die plakative gelbe Signalfarbe der seriellen Madonnenfiguren widersprechen einem religiösen Charakter und machen ihn lächerlich.

In einem Museum haben die alten Götter ihre Bedeutung und ihre Ehre durch Lächerlichkeit und Nivellierung verloren. Dionysos und Christus werden auf gleiche Art ausgestellt. Ihre Bilder wurden aus ihren Tempeln herausgenommen, um in ein Museum gebracht zu werden, das ein Pantheon der Kunst ist. Sie verlieren ihre Gottheiten, um der Kunst Platz zu machen. Auf den Bildern sehen wir eigentlich keine Götter mehr, sondern nur Kunst.



25 Hascher-Jehle, Kunstmuseum, 2005, Stuttgart

26 Katharina Fritsch, *Warengestell mit Madonnen*, 1987–1989, Staatsgalerie Stuttgart

27 Turm der Piazza dei miracoli in Pisa

Dannecker – Ariadne auf dem Panther / Zum Schluss versuchen wir unsere eigene Interpretation der *Ariadne auf dem Panther* (Abb. 12) zu geben. Diese Interpretation soll auch als Zusammenfassung unserer Notizen über die neue Position des Künstlers und über die neue Rolle der Kunst, die sich in den letzten zwei Jahrhunderten entwickelt hat, gelten.

Die Freunde Georg Hegel, Friedrich Schelling und Friedrich Hölderlin, die in Tübingen Theologie studierten, haben um 1790 kurz vor der Gestaltung von Danneckers *Ariadne auf dem Panther* (1803–1814) einen privaten Kult mit Dionysos getrieben. Sie erwählten sich ihn zu einem revolutionären Schutzpatron, der in der religiösen Krise für sie ein Symbol der Hoffnung auf gesellschaftliche Erneuerung war. Dannecker aber war revolutionärer als seine Zeitgenossen. Er lässt die Frau stolz auf dem Gott reiten. Dionysos wurde durch seine

Frau auf ähnliche Art bloßgestellt wie Aristoteles in der mittelhochdeutschen Märe *Aristoteles und Phyllis* (Abb. 28); die Weisheit wurde durch eine schöne Frau verführt und überlistet. Nicht nur der Gott, sondern jeder Mann, dessen Frau auf ihm reitet, kann nur lächerlich wirken.

1776 verpflichtete Dannecker sich auf Lebenszeit dem herzoglichen Dienst. Im Jahr 1780 wurde er zum Hofbildhauer des Herzogs von Württemberg ernannt. Seine *Ariadne auf dem Panther* schuf er aber ohne Auftrag. Endlich wollte er frei sein darzustellen, was er wollte: Den Stolz und die Schönheit der Ariadne, die nichts anderes sind als eine Metapher der neuen Position des Künstlers selbst. Diese Position hat Dannecker viel gekostet. Er hat zwar vom Herzog von Württemberg die Erlaubnis erhalten, das Werk frei verkaufen zu dürfen, aber er erhielt bis zum Tod seines Kollegen Philipp Johann Scheffauer 1808 keinen offiziellen Auftrag mehr. Sein Ziel war es dennoch, nicht mehr zu dienen, sondern autonom zu sein.

Im Jahr 1810 wurde die Statue an den Frankfurter Bankier Simon Moritz von Bethmann verkauft und 1816 im sogenannten Odeon, dem ersten der Öffentlichkeit zugänglichen Museum in Frankfurt ausgestellt. Seit 1856



28 *Aristoteles und Phyllis*,
ca 1486–1520, Staats- und
Stadtbibliothek, Augsburg

stand sie im eigens gebauten Ariadneum – in einem eigenen Tempel. Täglich fand eine „wahre Wallfahrt“ (Simon Moritz von Bethmann) zu dem berühmtesten Werk des Künstlers statt. Dannecker hat Dionysos lächerlich gemacht, um auf seinen Platz die Kunst selbst als neue Göttin zu etablieren. Den Untertitel der Skulptur „Bezähmung der Wildheit durch die Schönheit“ kann man auch als „Bezähmung Gottes durch die Kunst“ verstehen.

Auswahlbibliographie

Rudolf Arnheim: *Kunst und sehen. Eine Psychologie des schöpferischen Auges*, Berlin 2000.

Andreas Beyer: *Die Kunst des Klassizismus und der Romantik*, München 2011.

Christian Demand: *Die Beschämung der Philister. Wie die Kunst sich der Kritik entledigte*, Springe 2007.

Betty Edwards: *Das neue Garantiert zeichnen lernen – Workbook*, Hamburg 2004.

Betty Edwards: *Das neue Garantiert zeichnen lernen. Die Befreiung unserer schöpferischen Gestaltungskräfte*, Hamburg 2009.

Willi Geismeyer: *Die Malerei der deutschen Romantik*, Stuttgart 1984.

Ernst Hans Gombrich: *Die Geschichte der Kunst*, Frankfurt am Main 1995.

Ernst Hans Gombrich: *Kunst & Illusion, Zur Psychologie der bildlichen Darstellung*, Berlin 2002.

Michael Hauskeller: *Was ist Kunst? Positionen der Ästhetik von Platon bis Danto*, München 2008.

Julius Meier-Graefe: „Die Träger der Kunst früher und heute“ (1904), in: *Entwicklungsgeschichte der modernen Kunst*, Bd. I., München 1927.

Ivan Nagel: *Johann Heinrich Dannecker Ariadne auf dem Panther, Zur Lage der Frau um 1800*, Frankfurt am Main 1993.

Hanno Rauterberg: *Und das ist Kunst?! Eine Qualitätsprüfung*, Frankfurt am Main 2008.

Rüdiger Safranski: *Romantik. Eine deutsche Affäre*, München 2007.

Staatgalerie Stuttgart. Die Sammlung. Meisterwerke vom 14. bis 21. Jahrhundert, Stuttgart 2008.

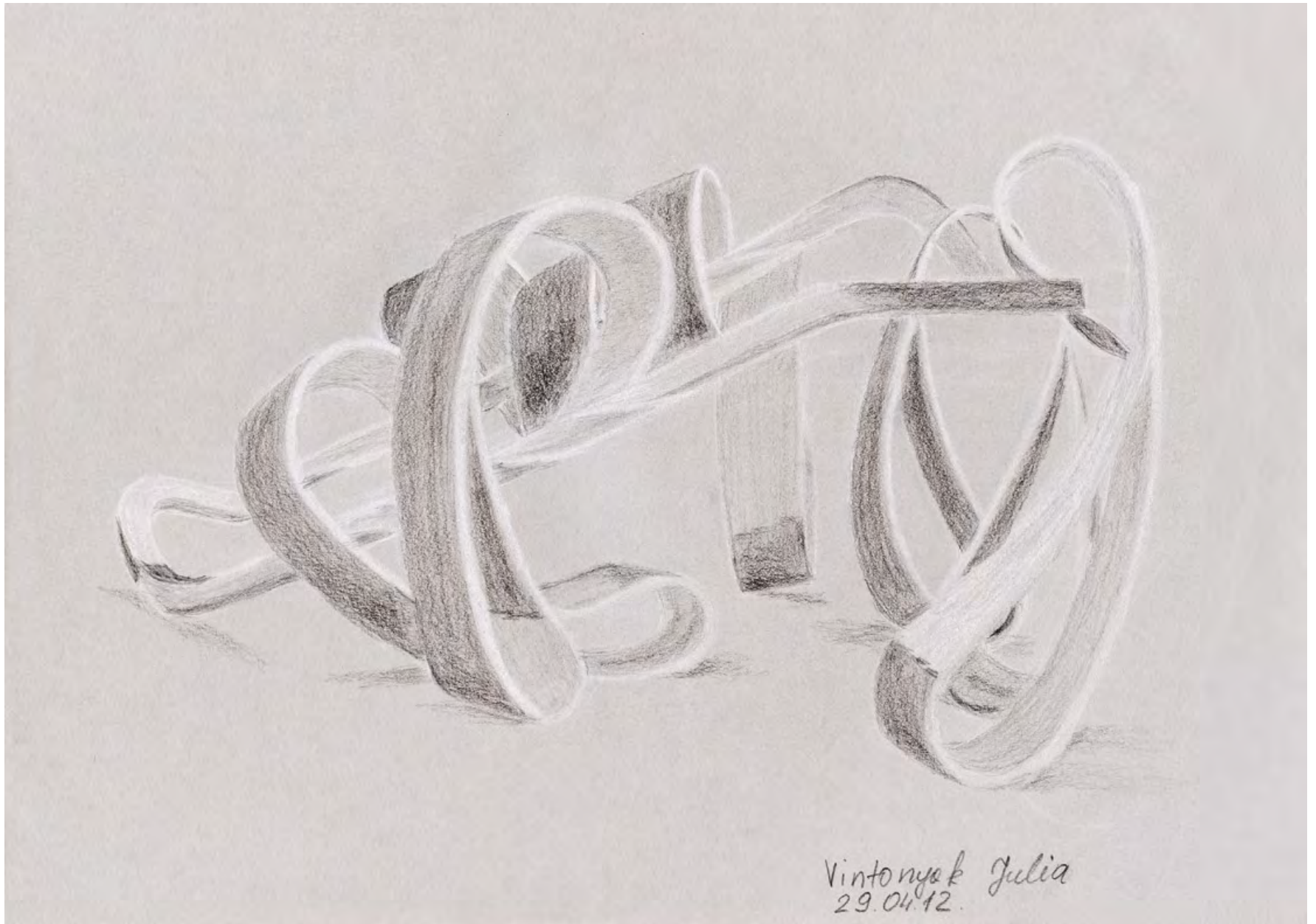
Wolfgang Ullrich: *Tiefer hängen. Über den Umgang mit der Kunst*, Berlin 2007.

Wolfgang Ullrich: *Gesucht: Kunst! Phantombild eines Jokers*, Berlin 2007.

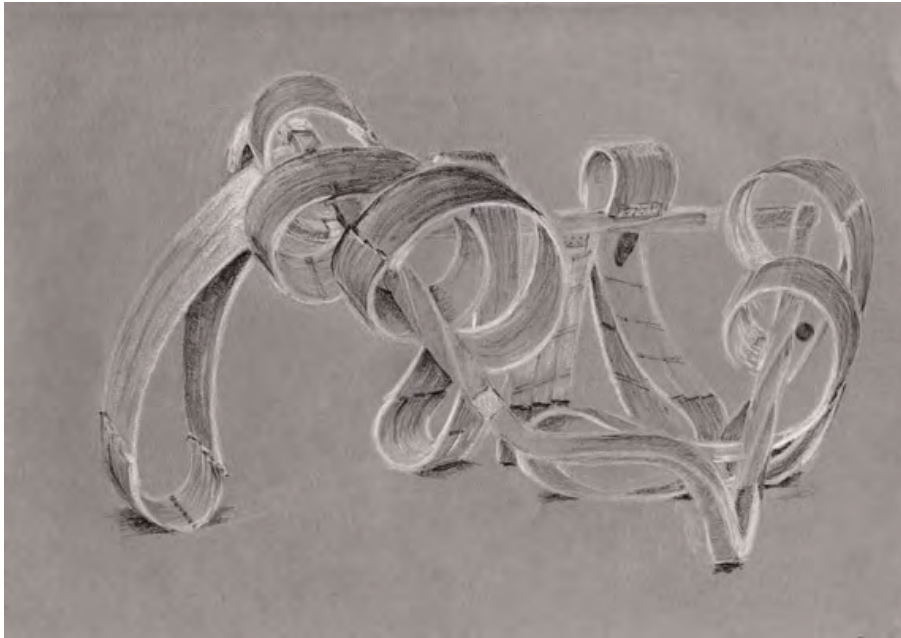


Tafeln



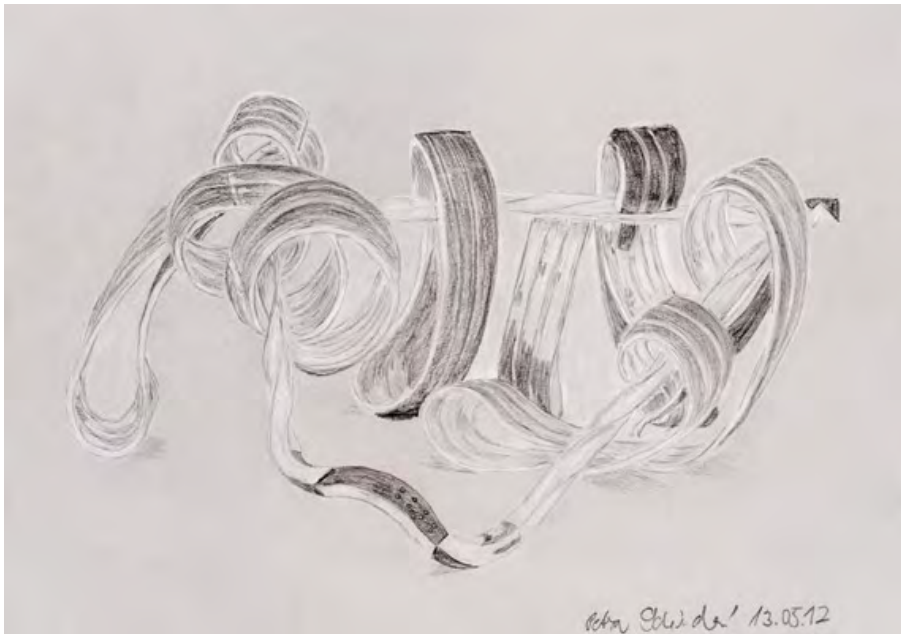


1 Yuliya Vintonyak, Zeichnung des *Red Sea Crossing* von Richard Deacon, 2003, Staatsgalerie Stuttgart



Ich war angenehm
sehr positiv
überascht.

War sehr anspruchsvoll
der ganze Unterricht.
Herzlichen
Dank.



2 Alexandra Klimesch, Zeichnung des *Red Sea Crossing*
von Richard Deacon, 2003, Staatsgalerie Stuttgart

3 Petra Schindlerová, Zeichnung des *Red Sea Crossing*
von Richard Deacon, 2003, Staatsgalerie Stuttgart



4 Olga Efremiadou, Kopie von Fernand Léger, *Racine de Pommier (Apfelbaumwurzel)*, 1932, Staatsgalerie Stuttgart

5 Rosemarie Sauter, Kopie von Fernand Léger, *Racine de Pommier (Apfelbaumwurzel)*, 1932, Staatsgalerie Stuttgart



6 Yuliya Vintonyak, Kopie von Egon Schiele, *Liegende*, 1913, Staatsgalerie Stuttgart



7 Alexandra Klimesch, Kopie von Gustav Klimt, *Stehende Frau*, 1905–1907, Staatsgalerie Stuttgart

8 Amelie Pollex, Kopie von Gustav Klimt, *Stehende Frau*, 1905–1907, Staatsgalerie Stuttgart



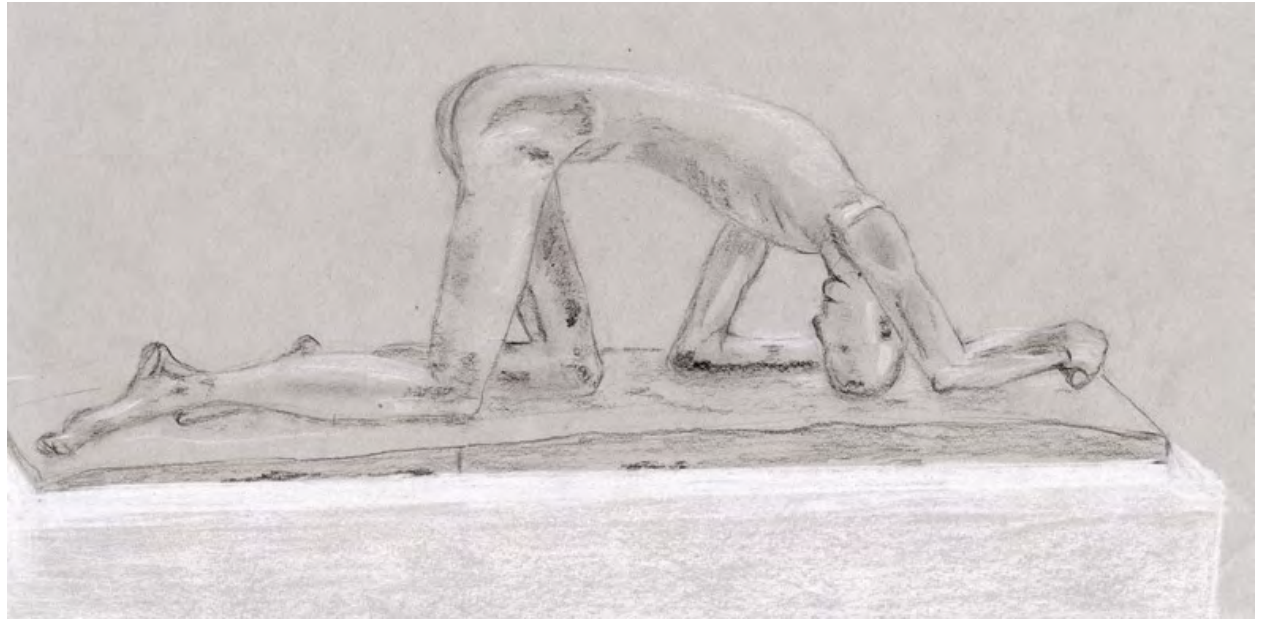
Der Kurs „Zeichnen und Kunst“ hat mir viel Freude bereitet und dient wunderbar zum besseren Verständnis der deutschen und europäischen Kunstwerke. Die Kombination von Kunstgeschichte und -zeichnen ist ideal um internationale Begegnungen im Alltag zu erleben, neue Kontakte zu knüpfen bzw. zu pflegen.

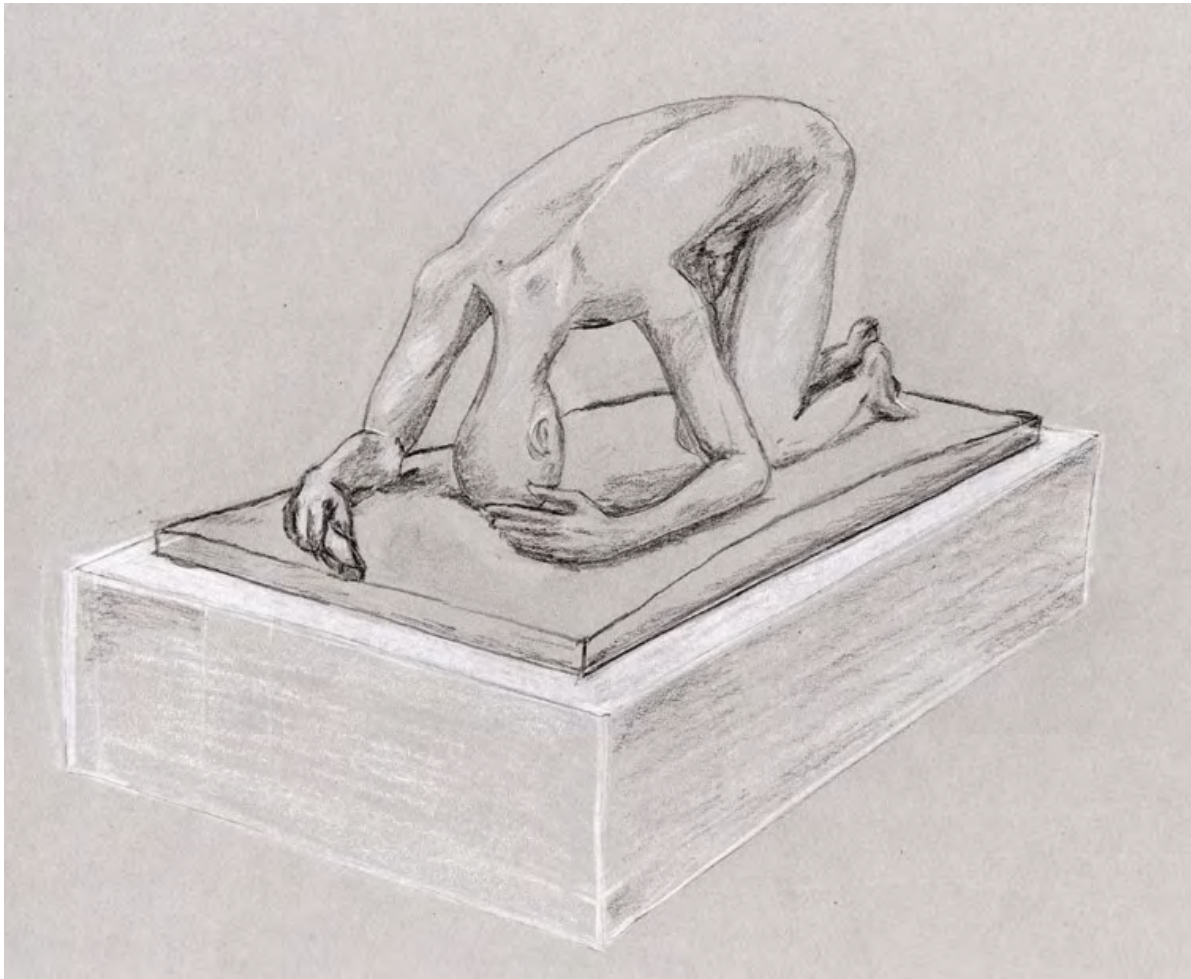
Ich habe in diesem Kurs nicht nur kompetent dargebotenes Wissen aus der Kunstgeschichte (Klassizismus - Moderne) bekommen, sondern wurde von Karolina Fabelevá auch beim zeichnerischen Prozess sehr gut eingewiesen und unterstützt.



9 Steffie Günther, Zeichnung des *Gestürzten* von Wilhelm Lehmbruck, 1915, Staatsgalerie Stuttgart

10 Alexandra Svingola, Zeichnung des *Gestürzten* von Wilhelm Lehmbruck, 1915, Staatsgalerie Stuttgart





11 Nicol Bobrich, Zeichnung des Gestürzten von Wilhelm Lehbruck, 1915, Staatsgalerie Stuttgart

herzlichen Dank für Deine freundlichen, aufbauenden
Worte, jedesmal wenn ich glaubte, bei meiner
Zeichnung nicht mehr weiter zu kommen.



12 Adéla Fröber, Zeichnung des *Gestürzten* von Wilhelm Lehmbruck, 1915, Staatsgalerie Stuttgart



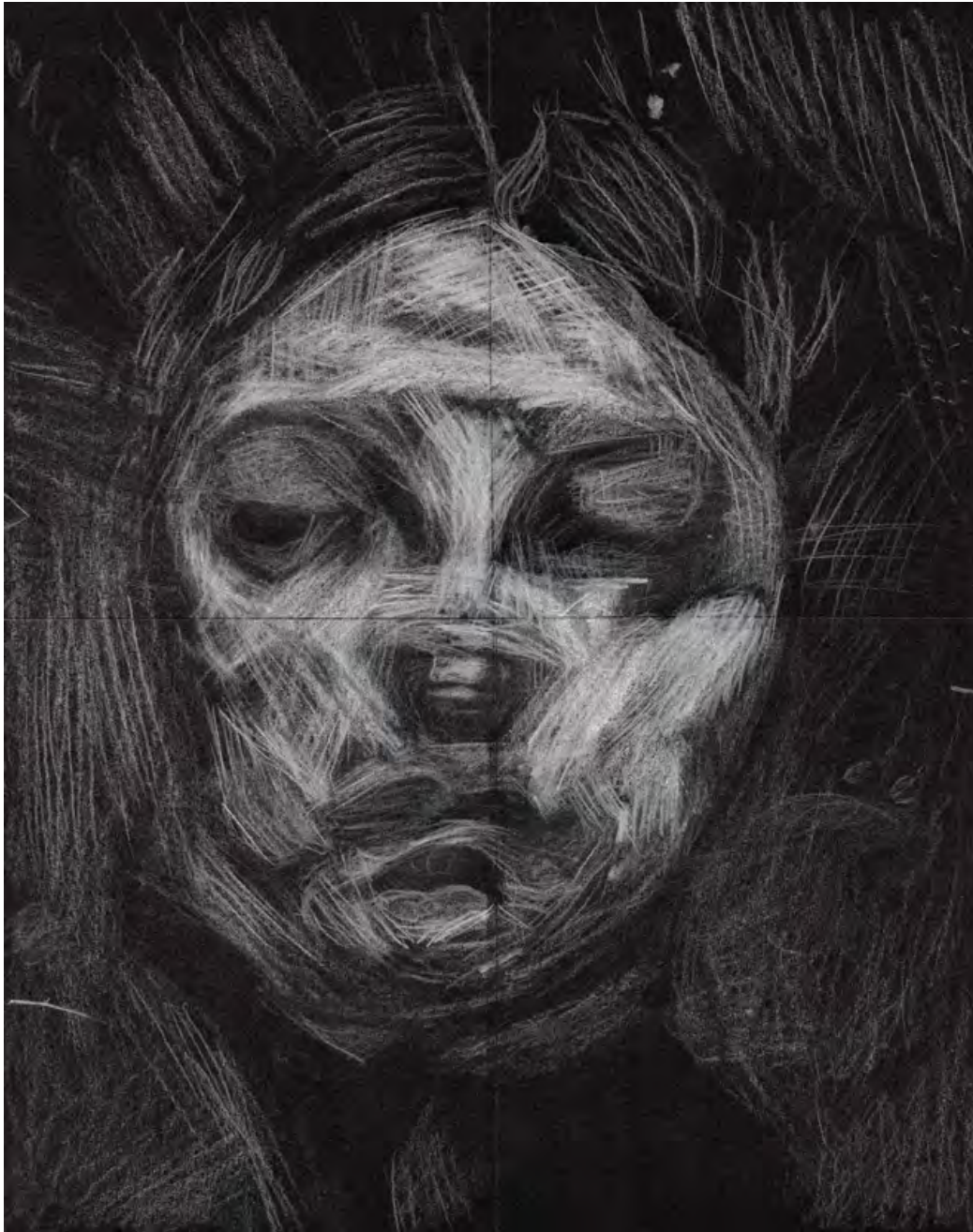
13 Jana Barrenscheen, Kopie von
Karl Schmidt-Rottluff, *Sitzender Frauenakt*, 1911,
Staatsgalerie Stuttgart





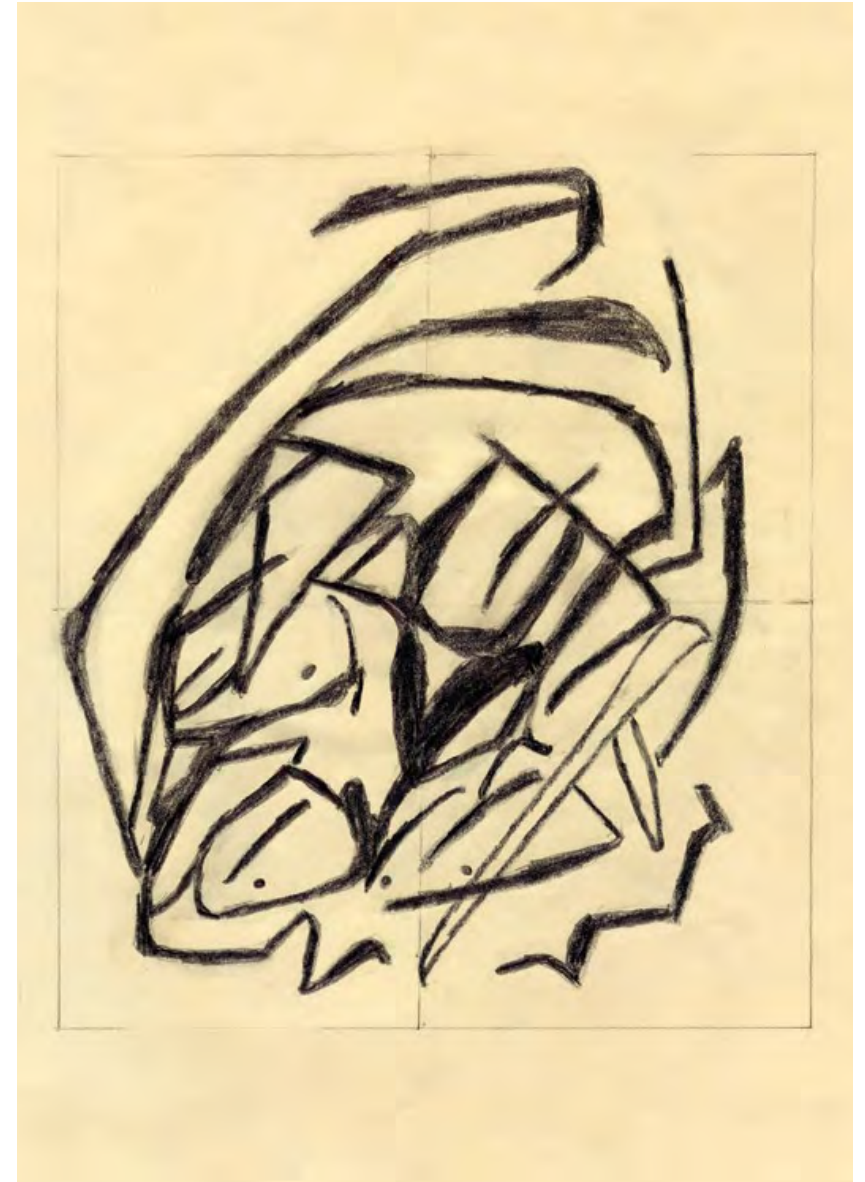
Es hat sich herausgestellt dass
Kunst zusammen zu lernen ein
perfektes Kommunikationsmittel ist.
Wir haben nicht nur Zeichen
kennengelernt, sondern durch Malen
mit einander befreundet!

14 Reina Löperick, Zeichnung der *Daphne II* von Hans Arp, 1960, Staatsgalerie Stuttgart



Das gemeinsame Interesse an der Geschichte der Kunst und das gemeinsame Ringen um die Linie an der richtigen Stelle, lässt die Unterschiede der Herkunft verblassen. Die Begeisterung am werdenden Kunstwerk, bei sich und bei anderen, legt den Tenor auf die Gemeinsamkeit und lässt kommunikative Schranken fallen.

15 Parthena Tseberidou, Kopie von Eugène Carrière, *Buste de Jeune Filles*, 1890, Staatsgalerie Stuttgart

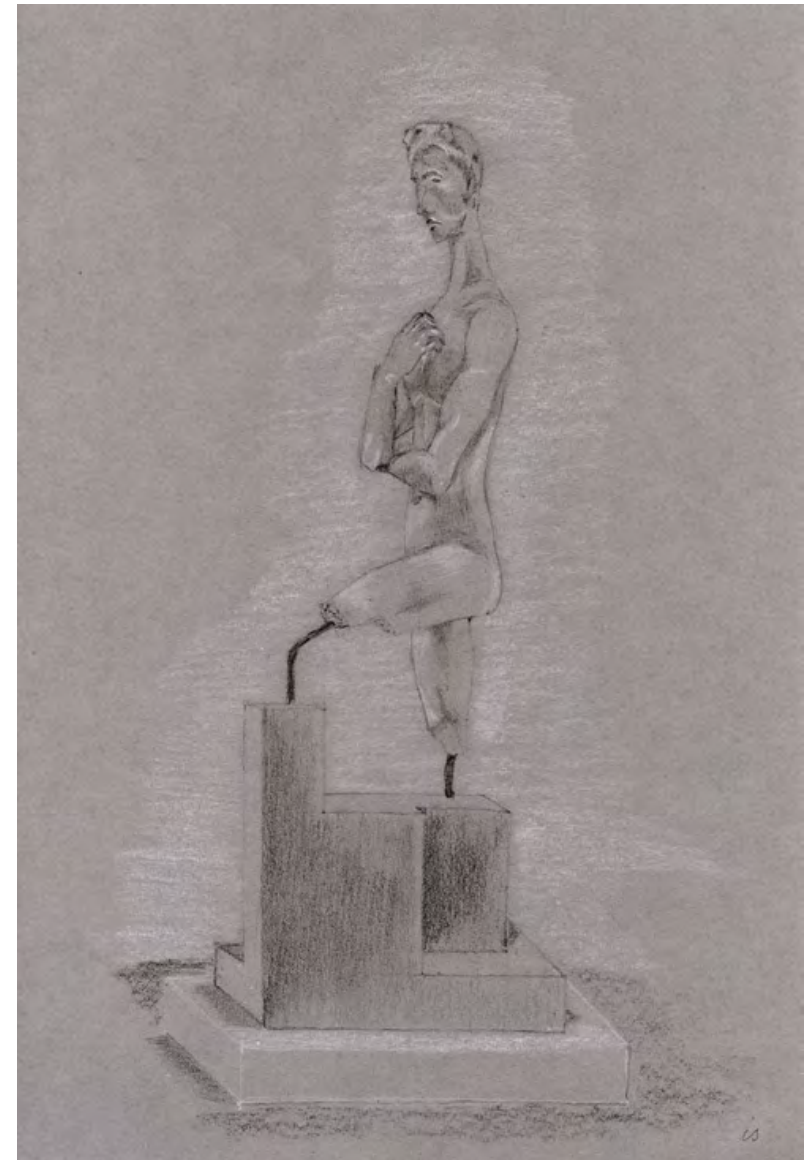


16 Christine Roser-Hasenclever, Kopie von Hans Arp, *Dada-Zeichnung*, 1919, Staatsgalerie Stuttgart

17 Manuela Cartucho, Kopie von Hans Arp, *Dada-Zeichnung*, 1919, Staatsgalerie Stuttgart



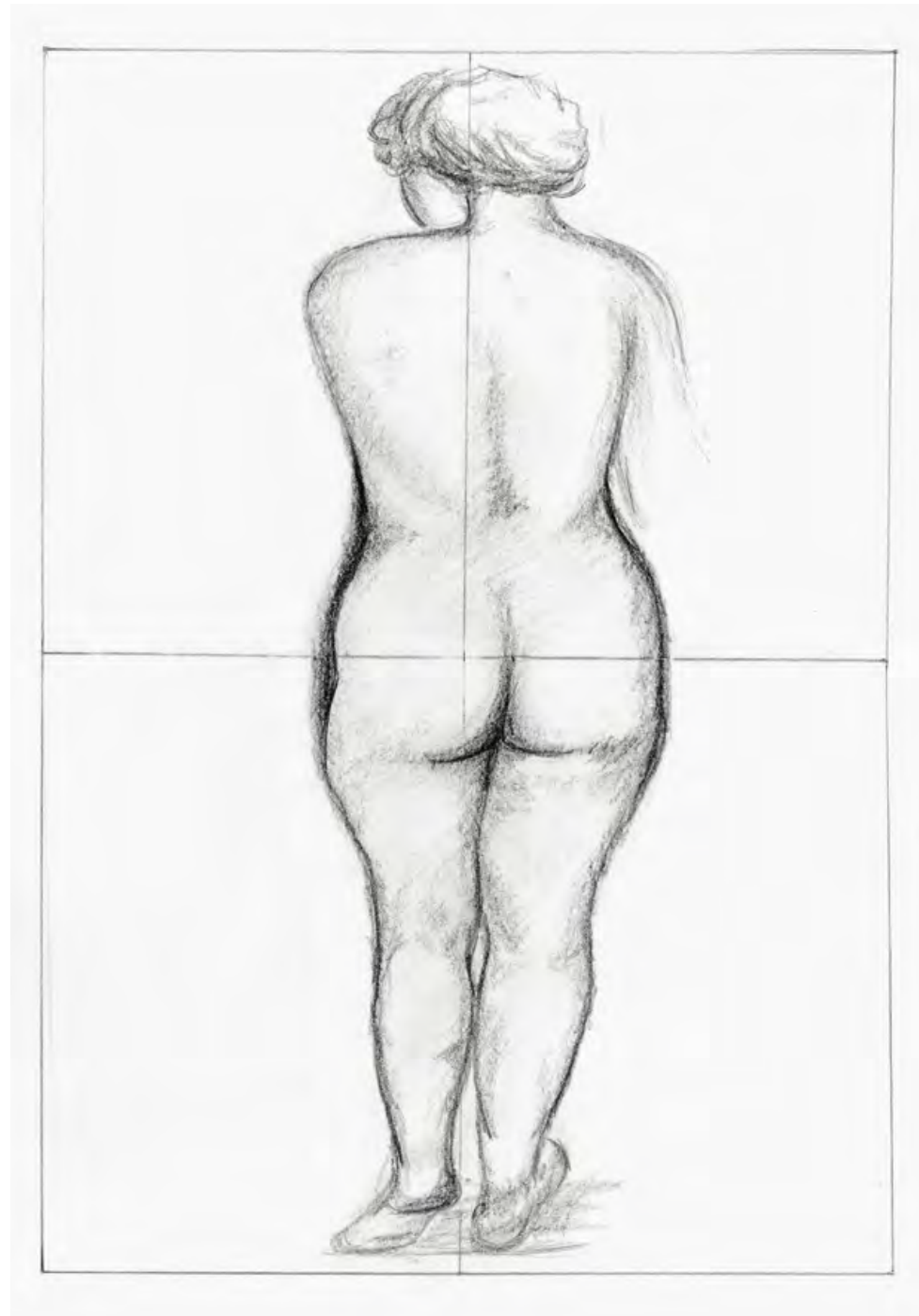
so schade, dass Du nicht meine Lehrerin warst, als ich in der Grundschule zeichnen und malen und im Gymnasium Kunstgeschichte hatte! Deine Interpretationen in der Kunstgeschichte waren für mich sehr sehr interessant und so einleuchtend, dass ich mich wundere, wieso man so etwas nicht in der Schule lernt?? Das gleiche gilt für die Methode, wie man die Realität betrachtet und mit den "künstlerischen" Augen zu sehen lernt. Ich werde mich jetzt bemühen weitere Gemälde von alten Künstlern zu kopieren, weil ich die Methode einfach Klasse finde. Man braucht ja nur Geduld und einige Stunden Zeit und dann ist man ziemlich überrascht und sofort danach stolz, was man geschafft hat.



18 Ingeborg Sturm, Zeichnung des *Emporsteigenden Jünglings* von Wilhelm Lehmbruck, 1913, Staatsgalerie Stuttgart



Der Kurs war strukturiert, gut vorbereitet und anschaulich gelehrt. Frau Fabelova ging auf jeden Teilnehmer individuell ein und stand mit Rat u. Tat zur Seite. Das ganze fand in einem netten, freundlichen Rahmen statt. Obwohl das Zeichenniveau in dem Kurs sehr hoch war, wurde jeder einzelne, auch bei weniger guten Bildern, gelobt und bei Bedarf auch verbessert.



19 Alicia Ribot, Kopie von Aristide Maillol, *Stehender weiblicher Rückenakt*, 1920–1930, Staatsgalerie Stuttgart



20 Nikola Růžičková, Zeichnung der *Weiblichen Aktfigur (Eva)* von Ernst Ludwig Kirchner, 1920–1921, Staatsgalerie Stuttgart

21 Jindřiška Weise, Zeichnung der *Weiblichen Aktfigur (Eva)* von Ernst Ludwig Kirchner, 1920–1921, Staatsgalerie Stuttgart



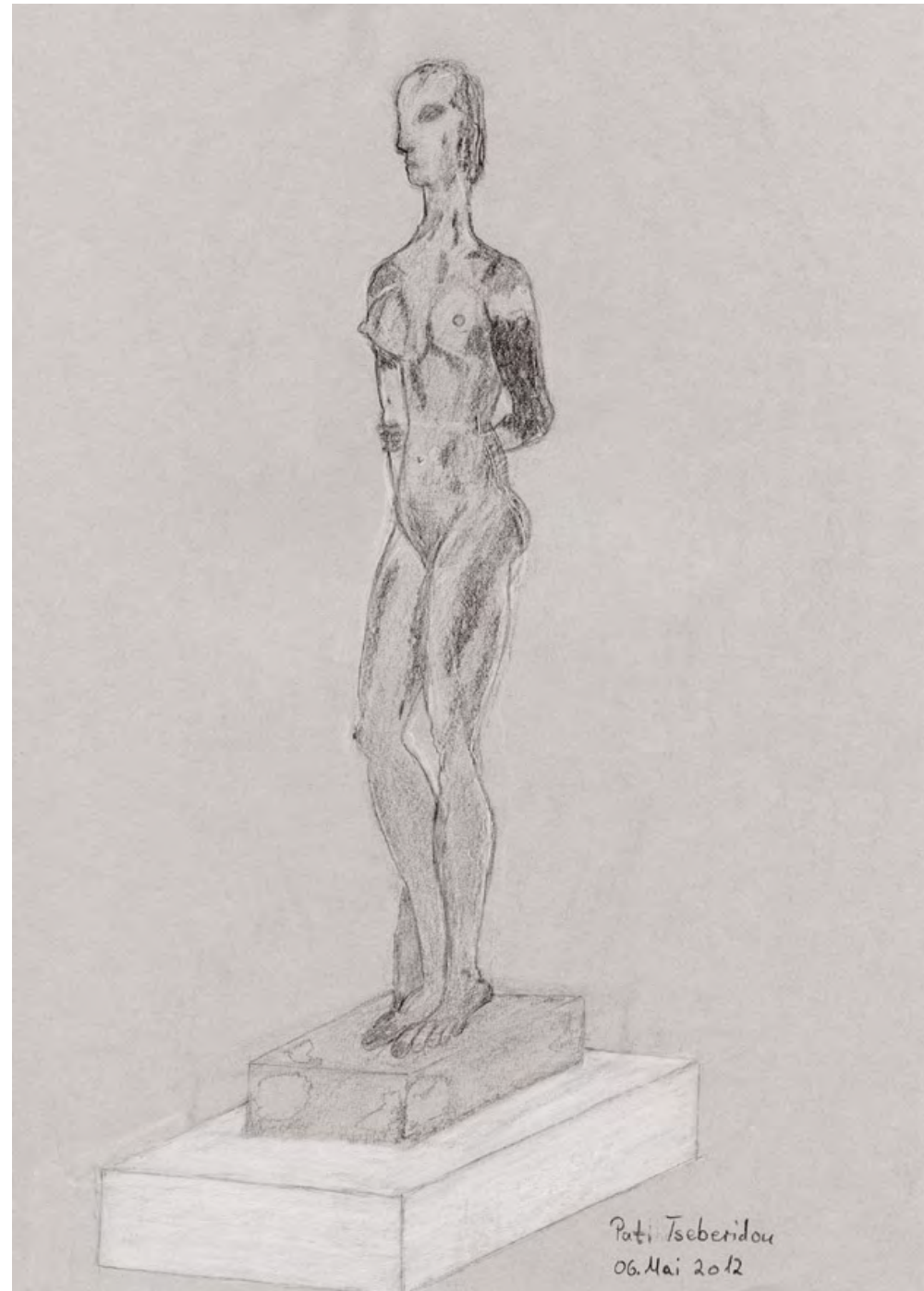
22 Jana Barrenscheen,
Zeichnung der *Weiblichen Aktfigur*
(*Eva*) von Ernst Ludwig Kirchner,
1920–1921, Staatsgalerie
Stuttgart

SEHR GUT!

- bestens organisiert
- interessante Vorträge
- das Zeichnen
- Besuch der Staatsgalerie

alles hat gestimmt.

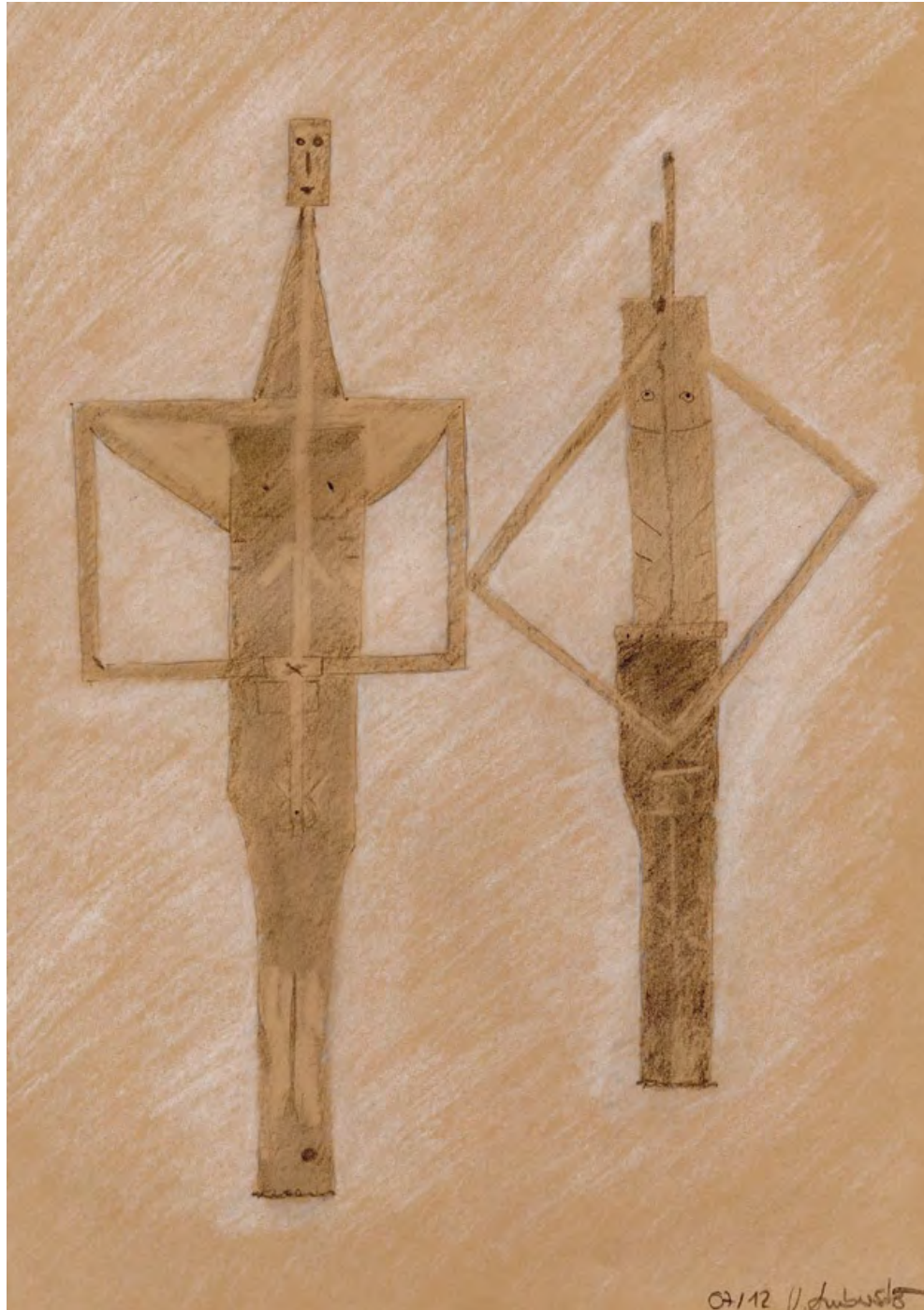
23 Parthena Tseberidou, Zeichnung der *Großen Sinnenden* von Wilhelm Lehmbruck, 1913–1914, Staatsgalerie Stuttgart



Deine Rekrute haben ~~mit~~ neue Sichtweisen eröffnet, und ganz besonders schön war der Tag in der Staatsgalerie. Ich habe mich fast wie eine Kunststudentin gefühlt. Die anderen netten „Kunstschüler“ kennen zu lernen, was natürlich ebenfalls eine schöne Bereicherung.

Initially I thought it was all about only drawing but then it turned completely different, I learn something new copy drawing which made it interesting and at the same time meeting new persons and possible friends. I found the course to be exciting, fun.





24 Vanessa Armbruster,
Zeichnung der *Badenden* von
Pablo Picasso, 1956, Staatsgalerie
Stuttgart



25 Meltem Bayir, Zeichnung der *Großen Stehenden (Femme debout)* von Alberto Giacometti, 1947, Staatsgalerie Stuttgart



26 Perihan Bayir, Zeichnung der *Großen Stehenden (Femme debout)* von Alberto Giacometti, 1947, Staatsgalerie Stuttgart

Dein Kurs „Zeichnen und Kunst als Schlüssel zur Integration“ hat mir so gut gefallen, dass ich ihn am liebsten nochmal machen würde. Die Inhalte sind so gut gemacht, dass man selbst in der kurzen Zeit erstaunlich viel über Kunst erfahren hat und das Interesse an Kunstgeschichte auf jedem Fall geweckt ist (auch für Menschen mit sehr wenig Kenntnissen über Kunst so wie ich). Das Zeichnen erforderte höchste Konzentration, sodass man während des Zeichnens wirklich alles um sich herum vergisst (Zeit, Alltag usw.). Die Ergebnisse sind für alle Teilnehmer sehr überraschend gut geworden, dass sich jeder schon auf die Ausstellung im September freut. Die Gruppengemeinschaft hinsichtlich Dir liebe Karolina war so gut, sehr freundschaftlich, sehr fröhlich so dass ich fast bin jedem einzelnen kennengelernt zu haben. Der Sonntag in der Staatsgalerie in Stuttgart war auch ein besonderes Erlebnis und als Abschlusslichter besonders geliebt.





27 Claudia Schmidt, Zeichnung der *Komposition* von Otto Freundlich, 1933, Staatsgalerie Stuttgart

28 Grazia Porfido-Koch, Zeichnung der *Komposition* von Otto Freundlich, 1933, Staatsgalerie Stuttgart





29 Daniela Porst,
Zeichnung der *Komposition*
von Otto Freundlich, 1933,
Staatsgalerie Stuttgart



30 Daniela Porst, Kopie von Edgar Degas, *Sich abtrocknende Frau auf dem Rand einer Badewanne sitzend*, um 1900, Staatsgalerie Stuttgart



31 Seraphine Armbruster, Kopie von Edgar Degas, *Sich abtrocknende Frau auf dem Rand einer Badewanne sitzend*, um 1900, Staatsgalerie Stuttgart

32 Claudia Schmidt, Kopie von
Fernand Léger, *Etude de tablier*,
1951, Staatsgalerie Stuttgart





33 Anja Freienstein, Kopie von Pierre Bonnard, *Le Corsage orangé*, 1912, Staatsgalerie Stuttgart





34 Alexandra Klimesch, Kopie von Käthe Kollwitz, *Schlafendes Kind und Kinderkopf*, 1903, Staatsgalerie Stuttgart



35 Nicol Bobrich, Kopie von Käthe Kollwitz, *Schlafendes Kind und Kinderkopf*, 1903, Staatsgalerie Stuttgart



36 Ria Marberger, Kopie von Max Beckmann, *Margarete Wichert*, 1930,
Staatsgalerie Stuttgart

37 Astrid Lutz, Kopie von Max Beckmann, *Margarete Wichert*, 1930,
Staatsgalerie Stuttgart





38 Olga Efremiadou, Kopie von Pablo Picasso, *Bildnis Dora Maar*, 1941, Staatsgalerie Stuttgart

39 Alexandra Klimesch, Kopie von Pablo Picasso, *Bildnis Dora Maar*, 1941, Staatsgalerie Stuttgart



40 Beáta Běláková, Kopie von Eugène Delacroix, *Löwin, ein Kaninchen reißend*, 1856, Staatsgalerie Stuttgart



41 Adéla Fröber, Kopie von Eugène Delacroix, *Löwin, ein Kaninchen reißend*, 1856, Staatsgalerie Stuttgart



42 Alexandra Svingola, Kopie von Otto Dix, *Die süße kleine Elly*, 1920, Staatsgalerie Stuttgart

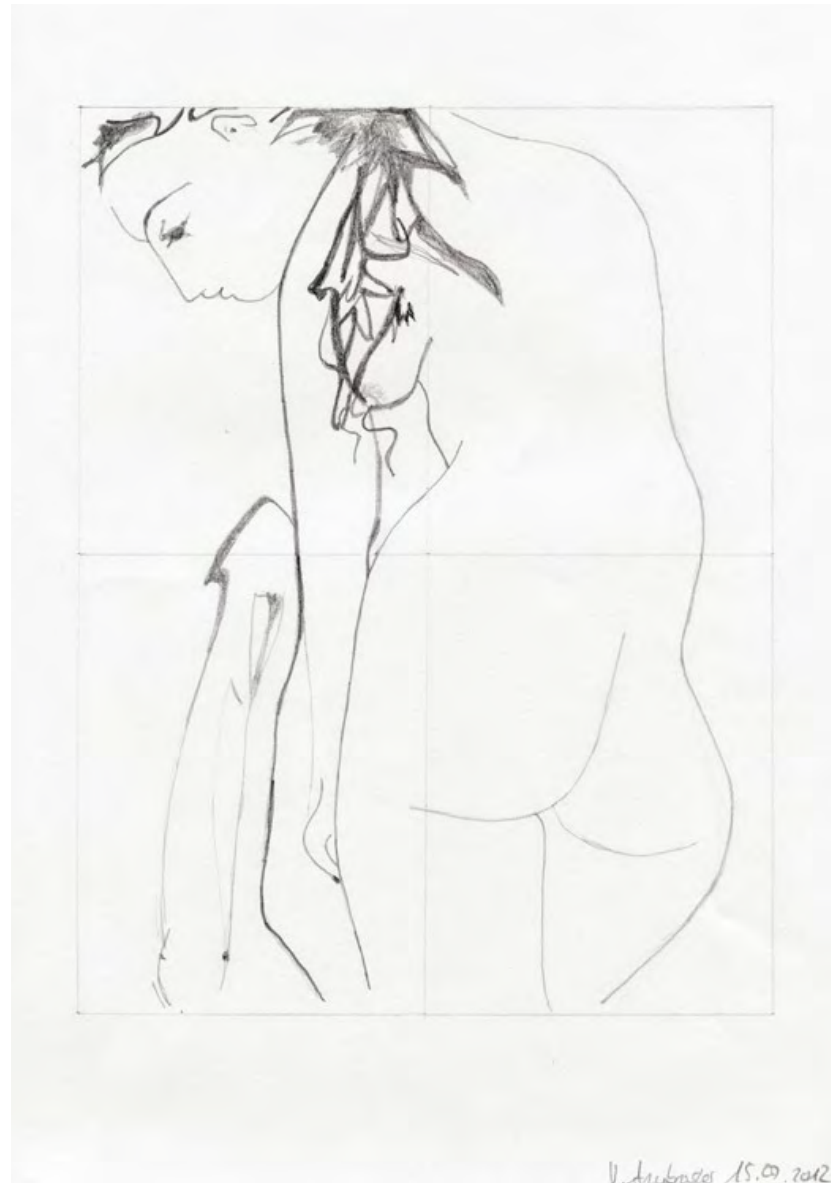
43 Ricardo Cardénas, Kopie von Otto Dix, *Die süße kleine Elly*, 1920, Staatsgalerie Stuttgart

Es war toll zu sehen zu welchen „Kunstwerken“
man in der Lage ist, auch wenn man vorher
keinerlei Bezug zum Zeichnen hatte.
Karolina, du hast ein Händchen dafür
Deinen Schülern Techniken zum Zeichnen
beizubringen und deine Schüler zu motivieren.
Man lernt Kunstwerke nun mit anderen
Augen zu betrachten und ist ermutigt zur
Interpretation.
Außerdem war es toll so viele interessante
Menschen aus den unterschiedlichsten Ländern
kennen zu lernen.





44 Ulrike Laude, Kopie von Pablo Picasso, *Weiblicher Rückenakt*, 1958, Staatsgalerie Stuttgart



45 Vanessa Armbruster, Kopie von Pablo Picasso, *Weiblicher Rückenakt*, 1958, Staatsgalerie Stuttgart



46 Christel Schumacher, Kopie von Ernst Ludwig Kirchner, *Mann und Frau mit Tasse*, um 1930, Staatsgalerie Stuttgart



47 Adéla Fröber, Kopie von Ernst Ludwig Kirchner, *Mann und Frau mit Tasse*, um 1930, Staatsgalerie Stuttgart





48 Marie Fischer, Kopie von Pablo Picasso, *Weiblicher Akt mit Putto und Hahn*, 1967, Staatsgalerie Stuttgart

49 Tatiana Bayer, Kopie von Pablo Picasso, *Mädchenkopf frontal und im Profil*, 1926, Staatsgalerie Stuttgart





50 Tatiana Bayer, Kopie von Henri Matisse, *Bildnis Madame Lucienne Bernard*, 1946, Staatsgalerie Stuttgart





ich fand/Bude deinen Kurs wirklich
wunderbar. Man lernt nicht nur Zeichnen, sondern
auch darauf zu vertrauen, daß man mit ein
bischen Willen und Konzentration Sachen
Zustande bringt wo denen man dachte
man würde sie nicht schaffen.

- sehr gute Vorbereitung - inhaltlich interessant
gestaltet, lehrreich
- Fortsetzung des Kurses wäre schön,
um die Kontakte der Teilnehmer - Zweckes
Integration zu vertiefen
- Veranstaltung war sehr anspruchsvoll,
aber sehr schön



51 Annette Frühauf,
Kopie von Edgar Degas,
Frau sich abtrocknend,
1889, Staatsgalerie
Stuttgart

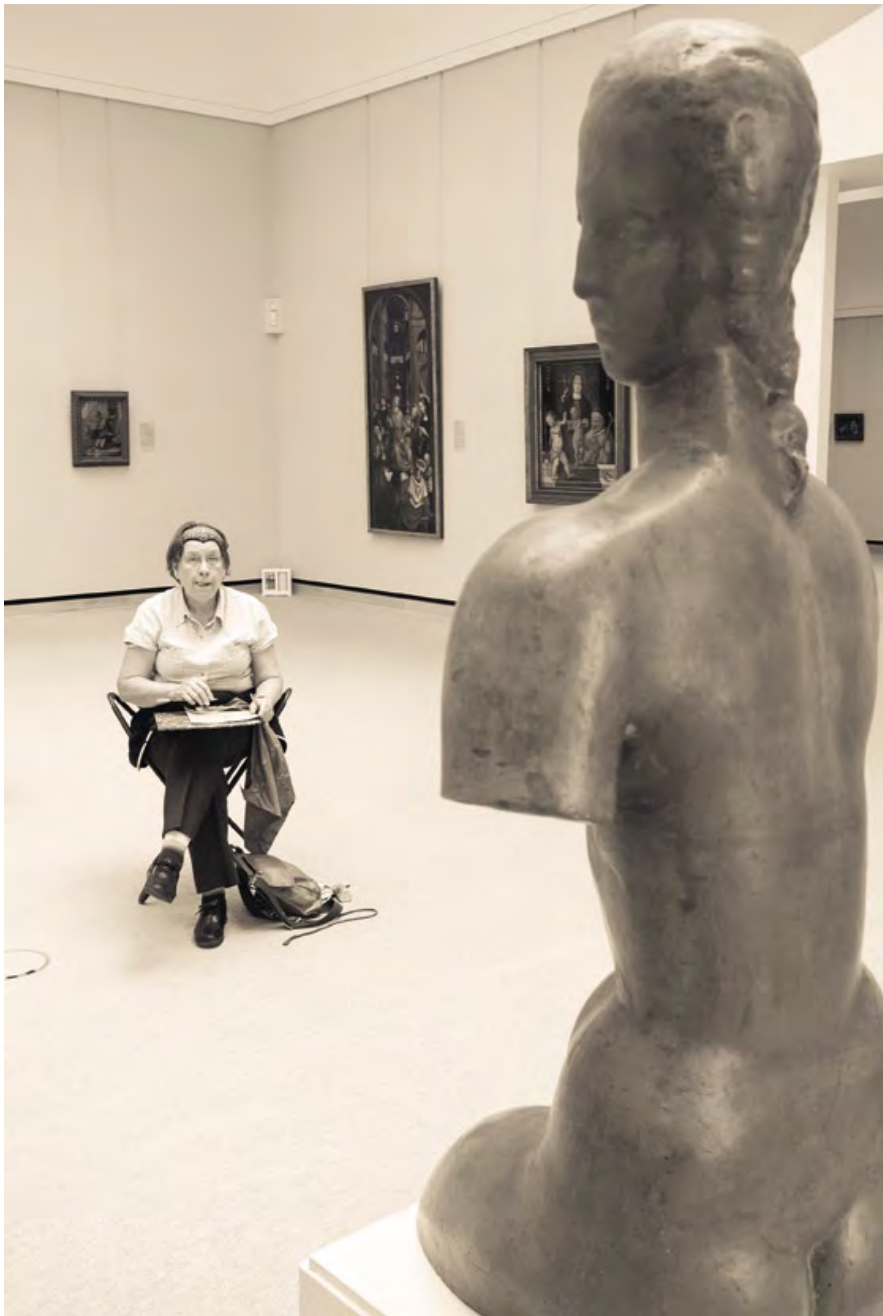


52 Angel Ribot, Kopie von Edgar Degas, *Frau sich abtrocknend*, 1889, Staatsgalerie Stuttgart



53 Ingeborg Sturm, Kopie von Edgar Degas, *Frau sich abtrocknend*, 1889, Staatsgalerie Stuttgart





Mir hat der Kurs sehr gut gefallen, er war sehr interessant. Ich hätte mir gedacht auch einmal für Kunst zu begeistern. Man hat eine ganz andere Perspektive bekommen und jetzt sehe ich Art und Kunst mit ganz anderen Augen.

Sie hat es geschafft das Zeichnen und das Verständnis für die Kunst auf eine sehr angenehme Weise zu vermitteln. Das Arbeiten in der Gruppe und der Austausch mit den anderen Kursteilnehmerinnen war für mich sehr spannend. Ich bin erstaunt, welche Ergebnisse wir alle in kürzester Zeit erzielt haben.



54 Tatiana Bayer, Zeichnung des *Mädchentorso, sich umwendend* von Wilhelm Lehmbruck, 1914, Staatsgalerie Stuttgart



55 Andrea Wagner, Zeichnung des *Mädchentorso, sich umwendend* von Wilhelm Lehmbruck, 1914, Staatsgalerie Stuttgart



56 Christine Roser-Hasenclever, Zeichnung des *Mädchentorso, sich umwendend* von Wilhelm Lehmbruck, 1914, Staatsgalerie Stuttgart



57 Angel Ribot, Zeichnung des *Mädchentorso, sich umwendend* von Wilhelm Lehmbruck, 1914, Staatsgalerie Stuttgart





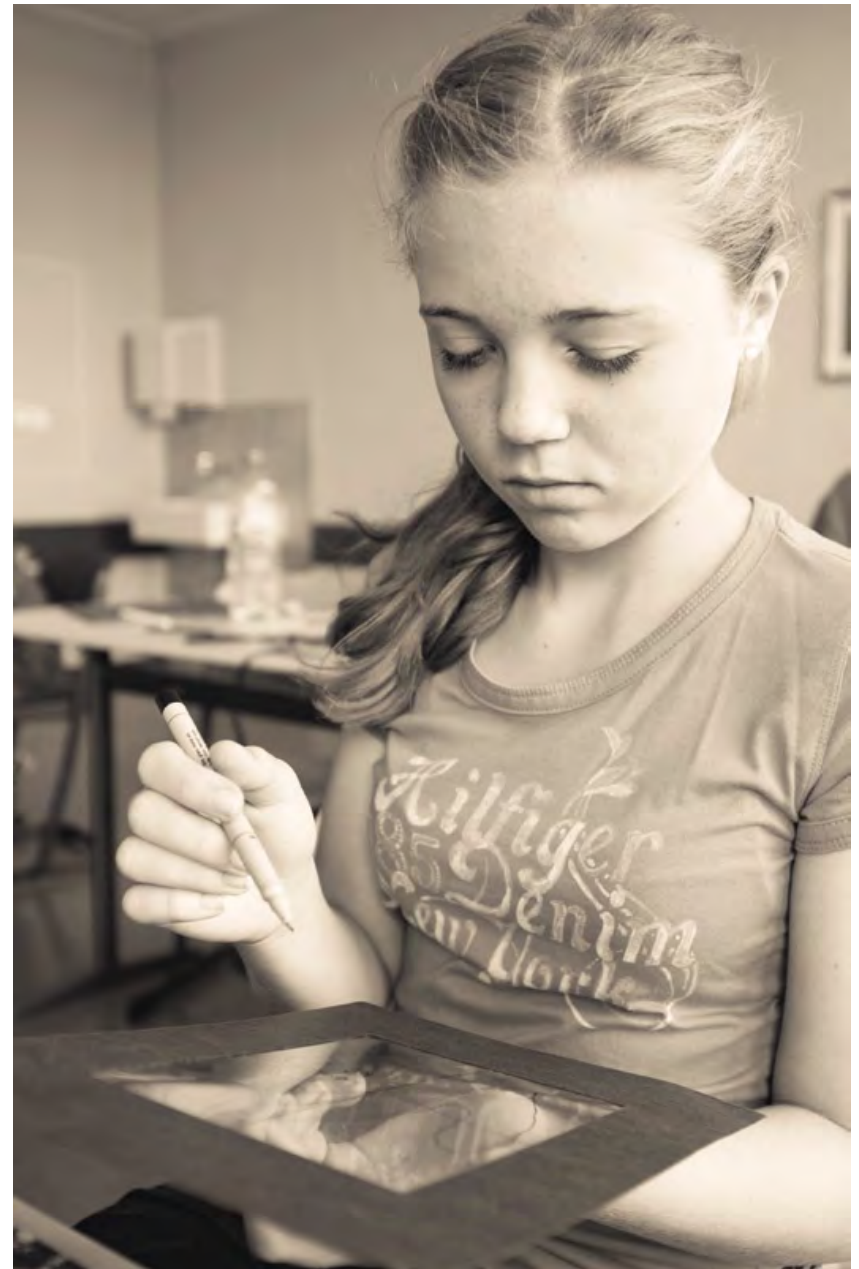
58 Ricardo Cardénas, Kopie von Sir Edward Burne-Jones, *Mädchenkopf*, 1885, Staatsgalerie Stuttgart



59 Alexandra Svingola, Kopie von Sir Edward Burne-Jones, *Mädchenkopf*, 1885, Staatsgalerie Stuttgart



60 Ria Marberger, Eigene Hand





61 Nicol Bobrich, Eigene Hand



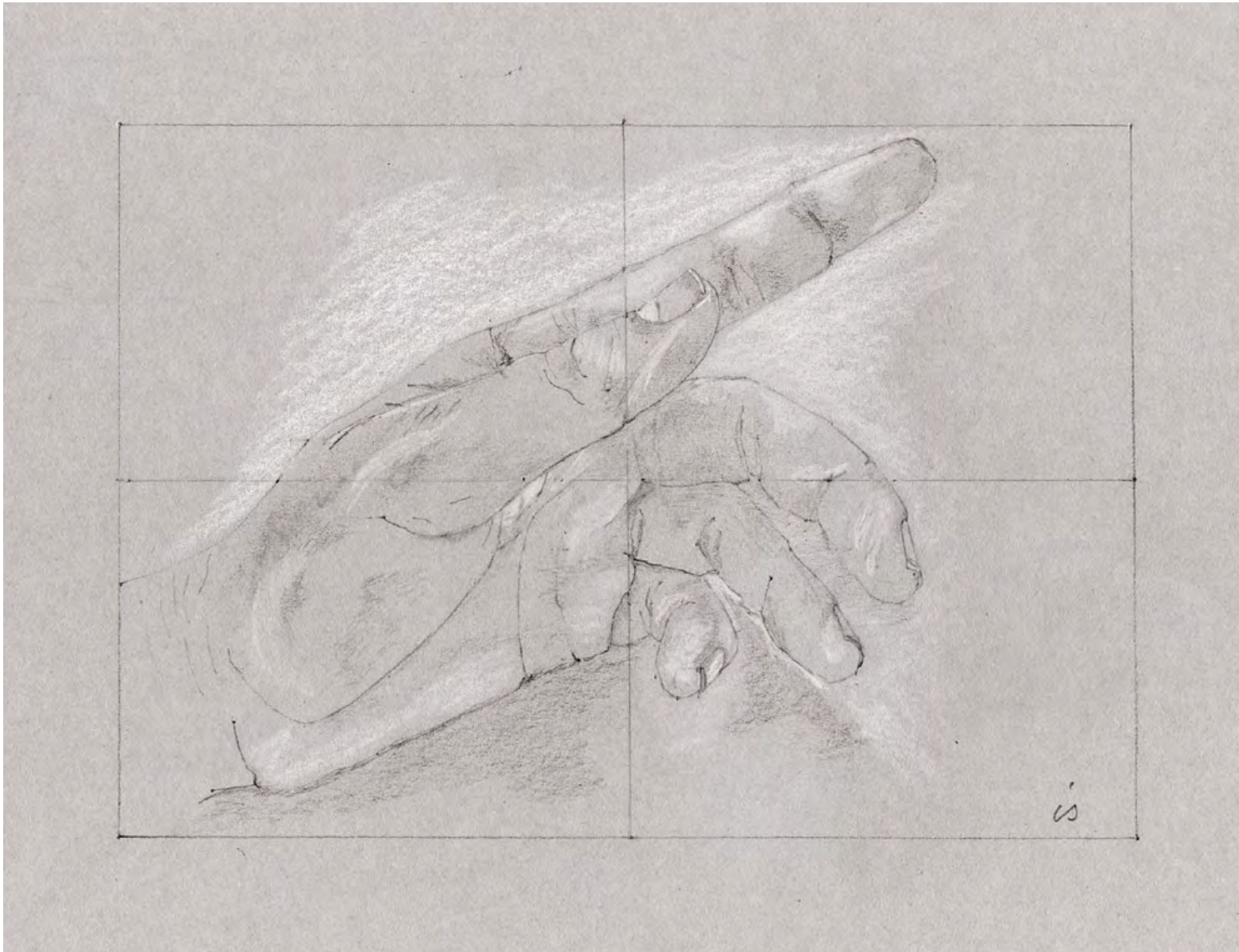
62 Slavica Baraban, Eigene Hand



63 Ricardo Cardenas, Eigene Hand



64 Sabine Gerlach, Eigene Hand



65 Ingeborg Sturm, Eigene Hand



Frau Karolina Fabelova mir schon am ersten Tag vermittelt hat, daß ich Zeichnen kann, sie ist ein sehr positiver Mensch, was sehr hilfreich war. Ich habe gelernt auch mal abzuschalten, sich nur der Kunst hinzugeben und wie stolz man doch ist wenn mal wieder ein Bild fertig ist.

Der Theoretische Teil hat mir auch sehr gut gefallen, es ist unglaublich Interessant, was an einem Bild dahinter steckt.

Der Kurs „Zeichnen und Kunst“ hat mir viel Freude bereitet und dient wunderbar zum besseren Verständnis der deutschen und europäischen Kunstwerke. Die Kombination von Kunstgeschichte und -zeichnen ist ideal um interaktive Befugungen im Alltag zu erleben, neue Kontakte zu knüpfen bzw. zu pflegen.

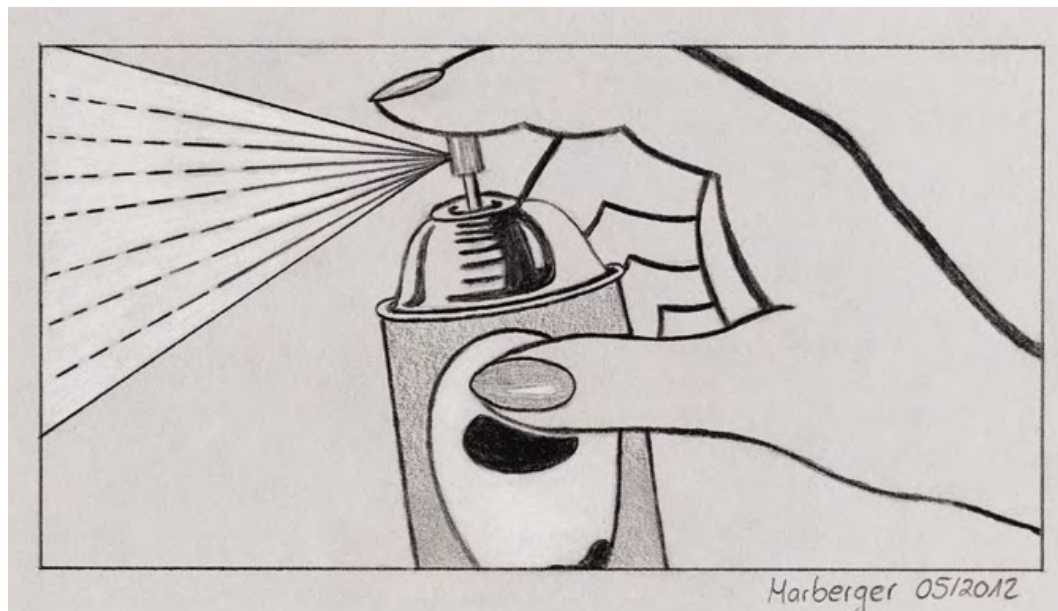


66 Alexandra Klimesch, Eigene Hand

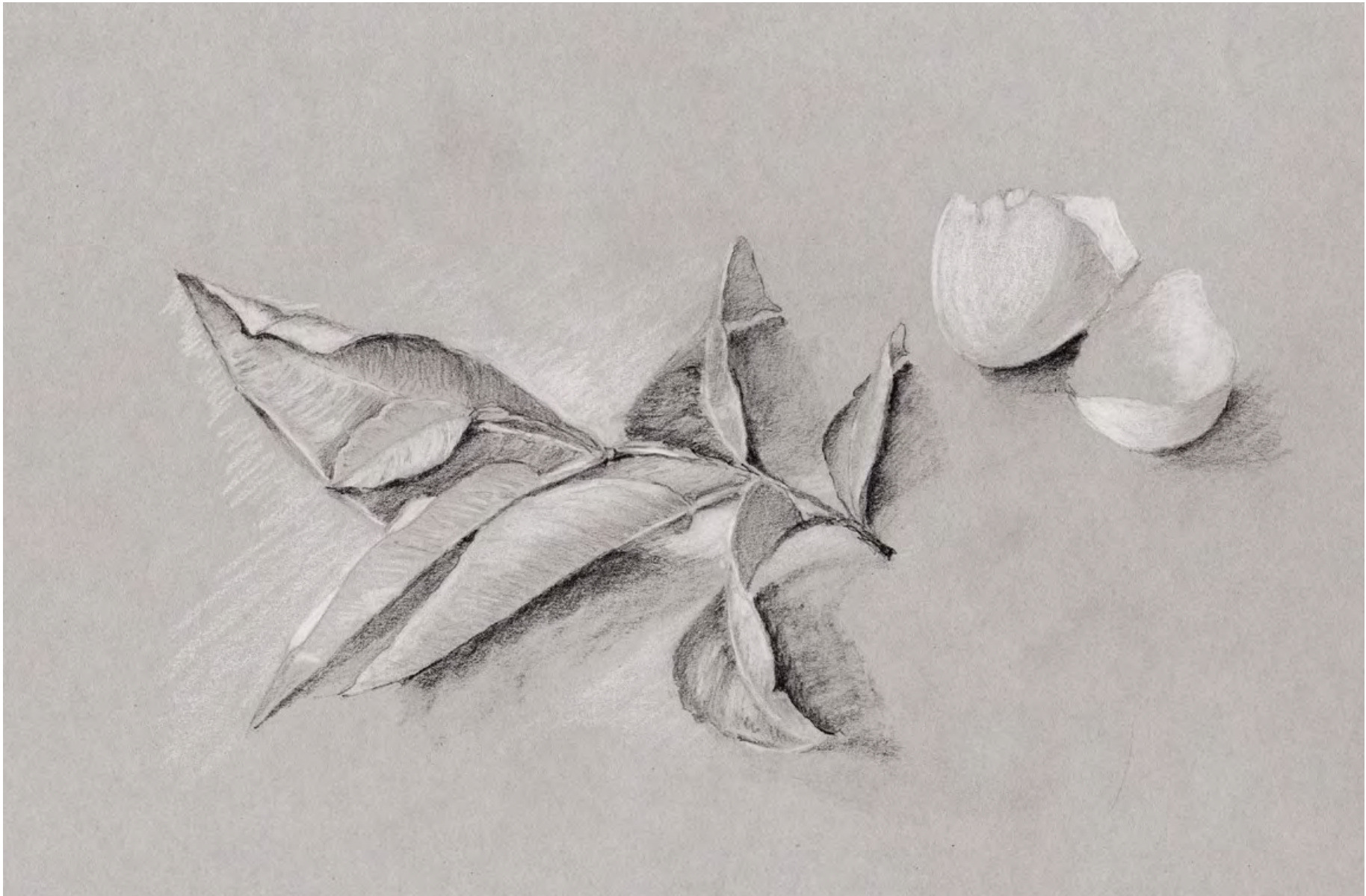


67 Vasiliki Georgantzoglou, Kopie von Roy Lichtenstein, *Spray*, 1962, Staatsgalerie Stuttgart

68 Ria Marberger, Kopie von Roy Lichtenstein, *Spray*, 1962, Staatsgalerie Stuttgart



Der Kurs hat mir sehr gut gefallen und hat mir großen Spaß gemacht – schade dass er schon vorbei ist.



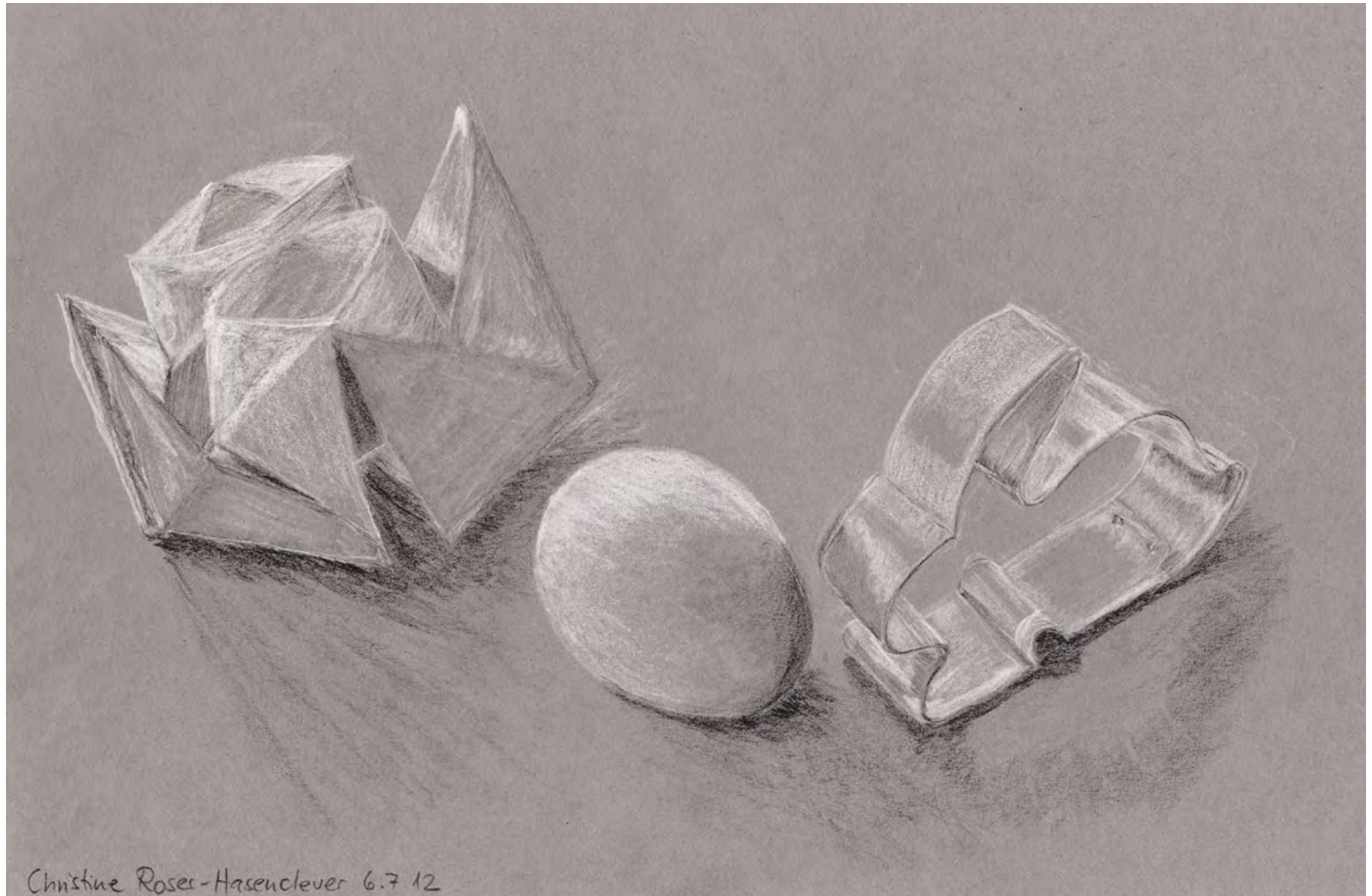
69 Alexandra Klimesch, Stilleben





70 Nadja Larossa, Stilleben

Nir haben auch die Vorträge über die Kunst-
geschichte gefallen auch daß wir mitdiskutieren
konnten.



71 Christine Roser-Hasenclever, Stillleben

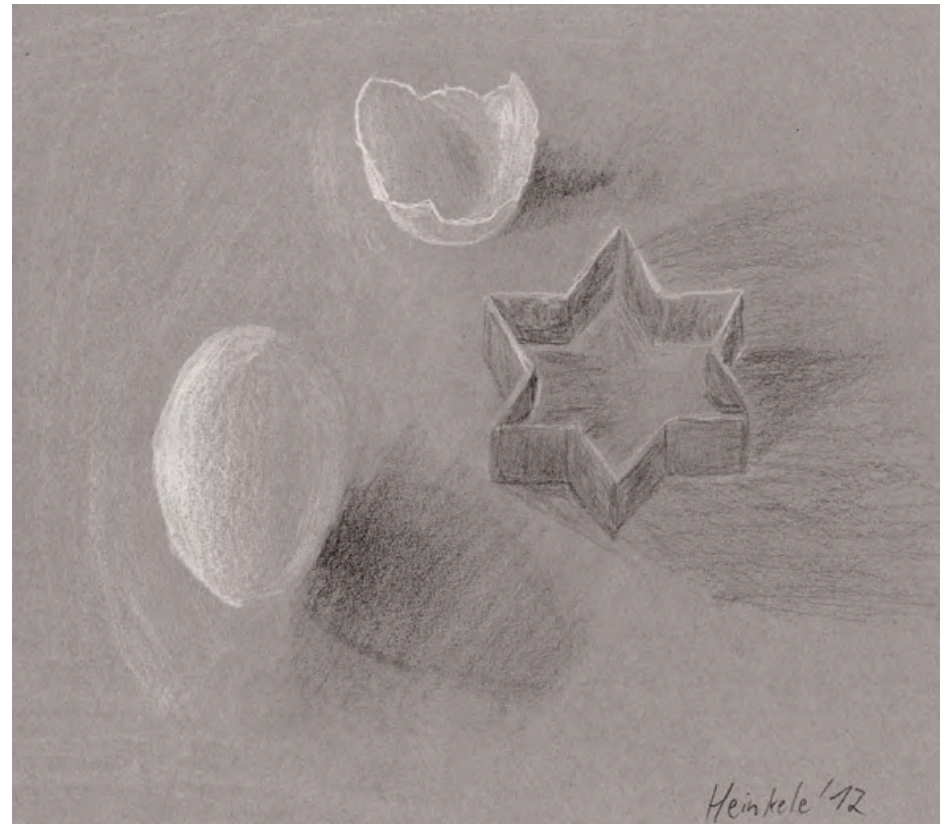


Die lebendige Abwechslung zwischen Theorie und Praxis war sehr schön gestaltet.

Die Erklärung von allg. Geschichte bis zur Kunstgeschichte war ^{ebenso} sehr hilfreich.

Beim Zeichnen habe ich mir nicht gedacht, dass ich "so was" schaffen

Dank deiner Geduld und fachliche Kompetenz war es möglich!



72 Alexandra Svingola, Stillleben

73 Dominik Heinkele, Stillleben



74 Daniela Porst, Stilleben



Die Mischung sich theoretischen Wissen
anzuwenden und selbst Handelnde zu sein
hat mich bereichert.

Ich habe neue Menschen aus meiner
Umgebung kennen lernen dürfen, an
denen ich ohne gemeinsames Thema
vorbeigegangen wäre.

Tout d'abord : Merci !!! Ça a été vraiment super
pour moi de participer au workshop. J'ai été
bien content de le faire. Ça m'a permis d'avoir
un peu de contact avec ce monde du dessin que
dans mon milieu n'est pas très courant.



75 Despina Sparharaki, Kopie von Johann Heinrich Dannecker, *Trauernde Ceres*, 1818, Staatsgalerie Stuttgart

76 Ingeborg Sturm, Kopie von Johann Heinrich Dannecker, *Trauernde Ceres*, 1818, Staatsgalerie Stuttgart



Diese Publikation erscheint anlässlich der Ausstellung Kunstintegration, Wendelinskapelle, Weil der Stadt, 15. und 16. September 2012.
Sie ist Teil des Projekts „Zeichnen und Kunst als Schlüssel zur Integration“.
Das Projekt wurde im Rahmen des Bundesprogramms „TOLERANZ FÖRDERN – KOMPETENZ STÄRKEN“ des Bundesministeriums für Familie, Senioren, Frauen und Jugend gefördert, durch das Kunstforum Weil der Stadt organisiert, und von Karolína Fabelová veranstaltet.

Informationen zu diesem oder zu anderen Projekten unter www.kunstzeichnen.de

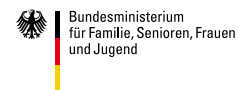
Bildnachweis für die abgebildeten Kunstwerke:

1, 3, 5, 6, 7, 8, 9, 10, 12, 13, 14, 15, 18, 20, 21, 22, 24, 25, 27, 28: www.commons.wikimedia.org; 2: zit. nach www.futilesniff.com/2011/08/nyc-part-1-moma; 16: zit. nach www.inspired-decor.com/192,111/la_colombe_de_la_paix; 17: zit. nach www.disegnidipasqua.com/colomba/disegno-colomba-pasquale.gif; 19, 26: zit. nach Staatsgalerie Stuttgart. Die Sammlung. Meisterwerke vom 14. bis zum 21. Jahrhundert, Stuttgart 2008; 23: zit. nach www.yatzer.com/See-throug-Church-by-Gijs-Van-Vaerenbergh

Umschlagabbildung

Fotografie von Giovanni Cornetti

Gefördert im Rahmen des Bundesprogramms
„TOLERANZ FÖRDERN – KOMPETENZ STÄRKEN“.



KAROLÍNA FABELOVÁ

Kunstintegration

Woher kommt
die zeitgenössische Kunst?

Zeichnen als Schlüssel zum Kunstwerk, 2012 **Herausgeber**
Lokaler Aktions Plan Weil der Stadt, 2012

Karolína Fabelová **Konzeption und Katalog**

Jan Kubeš, www.kubesdesign.cz **Grafische Gestaltung und Satz**

Giovanni Cornetti **Fotografien**

Gisela Maurer **Korrektur**
Reinhard Bösenberg

© Karolína Fabelová 2012

© Giovanni Cornetti 2012 **Für die Fotografien**

Zeichnen als Schlüssel zum Kunstwerk
Hermann-Schnauffer-Str. 12
71263 Weil der Stadt
Germany

E-Mail: fabelova@kunstzeichnen.de
www.kunstzeichnen.de

Printed in the Czech Republic

ISBN 978-3-00-039080-7





Zeichnen als Schlüssel
zum Kunstwerk