

Nummer 7

Lucerne University of
Applied Sciences and Arts

**HOCHSCHULE
LUZERN**

Design & Kunst
FH Zentralschweiz

Handwerker, Visionäre, Weltgestalter?



Feindbild Handwerk, Feindbild Akademie

Gegen Reinheitsgebote in der Kunstausbildung

Wolfgang Brückle

Kritik der hochschulischen Kunstausbildung hat es schon immer gegeben, einschliesslich Zweifeln an der Möglichkeit von geregelter Kunstausbildung überhaupt. Oder wenn nicht schon immer, so doch seit es «Kunst» im Sinne heutiger Vorstellungen gibt. Die erste grosse Welle von Akademiegründungen hatte gerade erst eingesetzt, als 1775 der Maler Asmus Jacob Carstens schon den Kopenhagener Zeichenunterricht geschwänzt haben will, weil er «für sich allein» zu studieren richtiger fand. Sein Kollege Joseph Anton Koch wollte sich nicht zum blossen Handwerker ausbilden lassen und floh deshalb 1791 die Stuttgarter Hohe Karlsschule, auf der man ihn im Geschmack des Rokoko zu drillen unternommen hatte. Selbstverwirklichung gegen den Widerstand gesellschaftlicher Konvention trieb beide an und liess die Institution Akademie, die einmal zur Überwindung eben dieser Konventionen ins Leben gerufen worden war, als Kunstverhinderungsanstalt dastehen.¹ Man könnte schon aus jener Zeit viele weitere Beispiele für dieselbe Haltung bringen. Sogar ein absichtsvoller Dilettantismus in den Werken mancher bildender Künstler zeugt schon damals von einer antiakademischen Selbstverortung, kaum weniger als heute John Bocks oder Thomas Hirschhorns an die Persiflage heranreichende Vorliebe für improvisierte Bastelei. Aus der Sicht einiger früher Antiakademiker drohte schon ein souveränes Verfügen über die Bildmittel den Künstler an den Rand der künstlerischen Seelenlosigkeit zu bringen. Vielleicht wäre Carstens noch nicht einmal verärgert gewesen zu hören, dass seinen Werken heute zuweilen nachgesagt wird, sie liessen zeichnerisches

Geschick vermissen. Hans Christian Genelli ging damals als ein weiterer Verehrer der künstlerischen Schöpfung aus dem nicht durch mühsam angelegene Floskeln korrumpierten inneren Selbst so weit, einen allgemeinen Verfall der Künste als Folgeerscheinung der Gründung von Akademien zu erklären.² Die Akademie beanspruche zu lehren, was nicht lehrbar sei; die Festlegung auf einen Kanon widerspreche der Kunst. Im Curriculum müsse doch eigentlich die Selbstbildung des Künstlers vor der Belehrung Vorrang haben! Handwerkliche Kompetenz konnte demgegenüber nur ins ideologische Hintertreffen geraten, wenn sich auch nicht sofort Auswirkungen auf die Ausbildungsgänge zeigten.

Die Verdrängung der handwerklichen Könnerschaft durch die Herausbildung einer geistigen Haltung hat sich um 1800 nirgends deutlicher abgezeichnet als im Kreis der französischen Barbus: einer Künstlergruppe, die aus dem Atelier von Jacques-Louis David hervorgegangen und gegen den Meister in Stellung gegangen war, weil er, ob schon selbst revolutionär gesinnt, den jungen Künstlern längst als zu akademisch erschien.³ Man traf sich in einem aufgelassenen Kloster ausserhalb von Paris, trug griechische Gewänder und langes Haar, las das Alte Testament, lag im Gras, ass Orangen und Feigen oder rauchte Tabak und redete über Kunst, statt sie praktisch einzuüben. Wenn man will, kann man darin schon die Einlösung eines Programms erkennen. Heute liesse sich eine solche Erprobung von Gemeinschaft jedenfalls als künstlerischer Entwurf des sozialen Selbst verkaufen, als «richtiges Leben im Falschen» oder als Errich-

➤ Diskussion über
Werkbegriffe,
HfbK Hamburg,
Walther-Klasse, 1987



Was muss die Kunsthochschule ihren Studierenden bieten, damit die Lehre nicht auf eine bloße Ritualisierung von Haltung hinausläuft?

Haltung kann zweifellos sehr unterschiedlich vermittelt werden. In der Fotoklasse der Düsseldorfer Kunstakademie wollte das Ehepaar Bernd und Hilla Becher den Studierenden eigentlich nur eine intellektuelle Ausbildung, also eher Haltung als Handwerk vermitteln; dass bei allen ihren erfolgreichsten Schülern mehr oder weniger ähnliche dokumentarische Sachlichkeit herauskam, muss nicht eine gewünschte Folge dieses Anspruchs gewesen sein. Ausdrücklich hat auch der Fotograf Timm Rautert, bis 2007 Professor an der Leipziger Hochschule für Graphik und Buchkunst, seine Schüler von der Nachahmung ei-

1 Siehe Carl Ludwig Fernow, *Leben des Künstlers Asmus J. Carstens. Ein Beitrag zur Kunstgeschichte des 18. Jahrhunderts*, Leipzig 1806, S. 23 f., und Heinrich Wagner, *Geschichte der Hohen Carls-Schule*, Würzburg 1856, Bd. 1, Beilage XX, S. 548–554, mit einem Brief Joseph Anton Kochs vom 5. Dez. 1791.

2 Hans Christian Genelli, *Idee einer Akademie der bildenden Künste*, Braunschweig 1800, S. III.

3 Vgl. Étienne-Jean Delécluze, «Les Barbus d'à présent et les Barbus de MDCCC», in: *Le livre des cent-et-un 7* (1832), S. 61–86, S. 61, und Paul Bénichou, *Le sacré de l'écrivain, 1750–1830. Essai sur l'avènement d'un pouvoir spirituel laïque dans la France moderne*, Paris 1996, S. 209 ff.

4 Vgl. Franz Erhard Walther, «Vorwort», in: Ders., *Denkraum, Werkraum. Über Akademie und Lehre*, Regensburg 1993, S. 7, sowie ders. und Hans-Joachim Lenger, «Kunsthochschule heute. Gespräch», ebd., S. 32–93, S. 40 ff.

5 Vgl. Rauterts Äusserung in Wolfgang Brückle, «Timm Rautert: Der Mensch. Erscheinung und Verschwinden. Ein Gespräch über »Deutsche in Uniform« und andere Arbeitsfelder», in: *Camera Austria* 25 (2007), Nr. 98, S. 24–37, S. 35.

6 Vgl. *Wochenklausur. Gesellschaftspolitischer Aktivismus in der Kunst*, hrsg. von Wolfgang Zingg, Wien 2001, Text auf dem hinteren Einbanddeckel.

tung einer Heterotopie, kaum anders als die in Rirkrit Tiravanijas New Yorker *Untitled Free/Still* 1992 vorübergehend verwirklichte Gemeinschaft. Zur Zeit der Barbus standen zwar für die Übertragung der Kunst vom Werk auf das Leben noch keine Kategorien zur Verfügung. So oder so lohnt sich aber hervorzuheben, dass Reden über das Künstlerische dem Beisammensein der Gruppe Inhalt und Bedeutung gab. Ästhetische Bildung wurde offenbar als Voraussetzung für eine Kunst der Zukunft angesehen, als vorbereitender Akt intellektueller Gestaltung. In dieser Hinsicht setzt sich das im Vollzug entstehende Programm der Barbus von anderen akademiefeindlichen Äusserungen und Gesten aus derselben Epoche ab und erinnert – den Tabak abgezogen – an heutige akademische Seminare, in denen das Verhandeln von Theorie an die Stelle der Praxis tritt. Hans Erhard Walther hat als Lehrer an der Hamburger Hochschule für bildende Künste zwar einerseits seine Institution dafür gepriesen, dass sie «an Kunst interessierte Menschen» zusammenkommen lasse. Aber zugleich wollte er seine Lehre keinesfalls «zu einer akademischen Veranstaltung» herabsinken sehen. Wie das zu erreichen war? Indem er Ideen, Werkentwürfe, Haltungen, Denkweisen in den Vordergrund stellte und das Handwerkliche bewusst vernachlässigte. Auf diese Weise glaubte er den «authentischen» Kunstentwurf, der in der Tradition der Akademien nicht gepflegt worden sei, gewährleisten zu können.⁴ Nicht umsonst sind in einem Buch, das Walthers Äusserungen über die Lage der Kunsthochschulen und der Kunst bringt, seine Studierenden als im Kreis sitzende Gruppe von Theoretikern abgelichtet. Als authentische Kunst begriff er wohl noch dasselbe, was sich schon in der zweihundert Jahre älteren Akademiekritik auszusprechen begonnen hatte: untrüglich aus dem autonomen Ich des Künstlers hervorgehende Gesten; aber vermutlich auch: Werke, die Ansprüchen an kritische gedankliche Vorbereitung genügen und sich so der Bestätigung entfremdender Konventionen entziehen.

gener Werke abzuhalten versucht: Er wollte nur «ein Beispiel» geben und «eine bestimmte Haltung» bei seinen Schülern fördern.⁵ Aber wie lange wird es noch ausreichen, aus Haltung Form werden zu lassen? Oder anders gefragt: Was muss die Kunsthochschule ihren Studierenden bieten, damit die Lehre nicht auf eine bloße Ritualisierung von Haltung hinausläuft? 1979 stellte der Kunstverein Hamburg Künstler aus, von denen einige, wie der Ausstellungstitel anzeigte, am passendsten als «Forscher» und «Sozialarbeiter» zu bezeichnen waren. Inzwischen hat sich Arbeit an der Gesellschaft auch jenseits der Formversessenheit der klassischen Avantgarde als Aufgabe von Künstlern durchgesetzt, etwa beim erwähnten Tiravanija oder indem die Wiener Künstlergruppe WochenKlausur 2001 den Ausstellungsraum in eine Bürozentrale für die Umsetzung von «Verbesserungen im Zusammenleben der Menschen» verwandelte.⁶ In der Förderung solcher Kunst durch Hochschulausbildung wird es immer schwieriger werden, Fachgrenzen aufrecht zu erhalten. Das gilt erst recht für die künstlerische Forschung, auch sie inzwischen in aller Munde: Welche Ziele damit erreichbar und welche Kernkompetenzen dafür nötig sind, ist seit einiger Zeit Gegenstand von nicht ganz reibungslos verlaufenden Aushandlungsprozessen.⁷ Schon der Begriff der Kernkompetenz ist, so könnte man vermuten, nicht mehr ganz angemessen. Wenn Haltung sein muss, dann wird sie auf Wissen ebenso wie auf gleich welches Können gegründet werden müssen. Die Häufung von Veröffentlichungen über die Zukunft der Kunstausbildung zeugt davon, dass sich dieses Mehrfachbelastungsproblem nicht einfach aussitzen lässt. Vor einigen Jahren forderte in einer ihm gewidmeten Umfrage die Künstlerin und Hochschullehrerin Astrid Klein eine «hochqualifizierte» Ausbildung für Akademie-Absolventen, die Perspektiven für die Arbeit in verschiedenen Räumen der Gesellschaft entwickeln müssen. Herkömmliche Modelle, die das Leben im Kunstfeld strukturiert und gesichert haben, reichen ihr zufolge nicht

Kunsthochschul-Kunsttheorie für Studierende hat immer zu fragen, welche Verinnerlichungen, akademisch oder auch nicht, jeder gestalterischen Äusserung vorausgegangen sind.

mehr aus. Kunstferne Fragestellungen müssen eingeschlossen werden. Souveräne Praxis kulturellen Handelns unter den ökonomischen, politischen und institutionellen Bedingungen der Zukunft erfordere die Abkehr von Tradition und eine transinstitutionelle, auch kunstferne Fragestellungen einschliessenden Ausbildungspraxis.⁸ Wie sich das in einem Bachelor-Studium am besten bewerkstelligen lässt, ist allerdings schwer zu sagen.

Schon Carstens glaubte, dass er mithilfe der Lektüre philosophischer Texte in der Kunst weiter kommen werde als mithilfe eines Zeichenlehrers; unter Berücksichtigung von dergleichen Ansprüchen an das Künstlerwissen nahm die Berliner Akademie 1790 Altertumskunde in den Lehrstoff auf. Marcel Duchamp zog Einflüsse durch Schriftsteller ausdrücklich denen durch andere Künstler vor. Victor Burgin schliesslich scheute 1976 nicht davor zurück, den Nachweis einer fachwissenschaftlichen Quelle dem Erscheinungsbild eines Kunstwerks einzuverleiben. Ein Sonderfall, der aber Bedeutung hat. Burgin war an der Yale University ausgebildet und schon dadurch zur Kenntnisnahme von ausserkünstlerischen Ansätzen der Welterschliessung ermuntert worden. Überhaupt war die seit den 1960er Jahren gewachsene Bereitschaft amerikanischer Künstler, ihre Produktion auf jenseits rein ästhetischer Fragestellungen angesiedelte Theorien abzustellen, sehr von der Ansiedlung von Ausbildungsprogrammen an Universitäten bestimmt.⁹ In Europa ist dieser Ansatz nicht heimisch geworden. Aber es hat sich doch der Gedanke durchgesetzt, dass künstlerische Theorie und Forschung nicht der Versprachlichung oder Lösung ästhetischer Probleme allein zu dienen haben. Bildzeugnisse von debattierenden Kunststudierenden sind vor diesem Hintergrund zu einer gängigen Erscheinung in der Darstellung des Hochschulbetriebs geworden, dem der Hochschule Luzern – Design & Kunst eingeschlossen. Die Städelschule scheint im Zusammenhang mit der Pflege theoretischer Reflexion sogar eine bild-

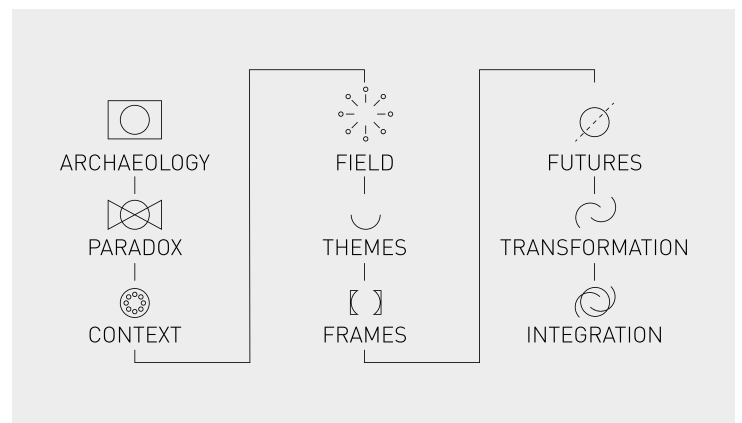
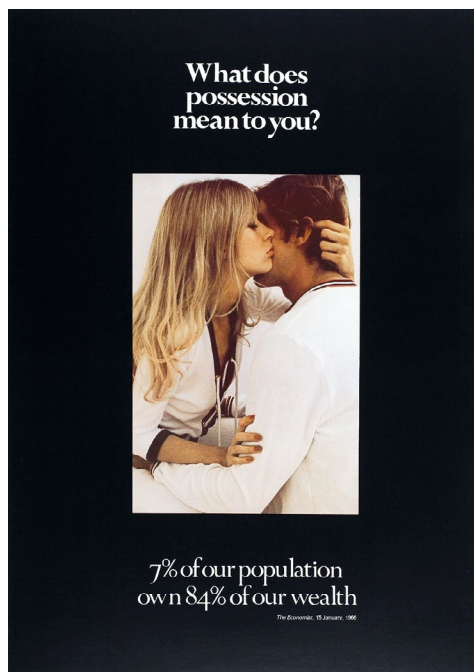
politische Vorliebe für Klassenzimmer-Gruppenporträts entwickelt zu haben.¹⁰ Bemerkenswert ist angesichts der steigenden Notwendigkeit transdisziplinärer Theoriebildung aber vor allem die holländische No Academy für Postgraduierte: Sie ist in mehreren Städten tätig und will als Forschungslabor Kunst und Design mit sozialen Problemen in Beziehung bringen. Der Lehrplan wird jährlich neu entwickelt. Künstler und Organisationen, in deren Augen die Autonomie der Kunst im sozialen Kontext am ehesten zu ihrem Recht kommt, werden mit der öffentlichen Hand und privaten Partnern an einen Tisch gesetzt. Praxisorientierte Forschung ist das Ziel. Die Wohnungssituation, Fettsucht oder die Radikalisierung von Jugendlichen führen zu Aufgabenstellungen, die von den Künstlern in Zusammenarbeit mit Experten aus anderen Berufszweigen bearbeitet werden. Nach erfolgversprechender Planung werden andere Institutionen mit der Umsetzung betraut.¹¹ Die künstlerischen Projekte selbst werden als Critical Social Design verbucht; es kommt also zu einer offenkundigen Aufhebung der akademischen Sparten. Ansätze dazu waren auch in anderen Ländern, die in der Kunstakademie die eigentliche Heimstätte kreativer Gestaltung zu sehen gewohnt waren, schon in der Moderne gemacht worden. Im Halle'schen Museum für Kunst und Kunstgewerbe wurden unter Max Sauerlandt Kunstgewerbe und Kunst ausdrücklich als gleichrangig betrachtet; unter Fritz Wicherts Leitung wurde nach dem Ersten Weltkrieg die Frankfurter Städelschule mit der örtlichen Kunstgewerbeschule zusammengelegt – ein unüblicher Vorgang und bezeichnend für die Verschiebung der für die Bewertung von angewandter und freier Kunst ausschlaggebenden Interessen in der Moderne. Originalität lasse sich nicht lehren, sagte auch Wichert wie zuvor und danach so viele Kollegen. Aber es sei «viel lehrbares Können» verloren gegangen und müsse der Möglichkeit einer Wiederaneignung zugeführt werden. In diesem Sinne scheue er sich nicht, als akademisch zu gelten.¹² Daraus spricht noch das



↑ **Sitzung der Gruppe «Schreibwerk» unter Anleitung von Christof Steinmann, Hochschule Luzern – Design & Kunst, Emmenbrücke, März 2017.**

→ **Victor Burgin, *What Does Possession Mean to You?*, 1976, Plakatierung in Newcastle**

→ **Lucy Klippan, *Diagrammatische Darstellung der Untersuchungsmethode von No Academy*, 2016**



in der Tradition der Gewerbeschulen steht, mit grösserer Selbstverständlichkeit Spielraum für den kreativen Umgang mit gesellschaftlichen Herausforderungen eröffnen kann als die Kunstakademie.¹⁶ Zumal viele Akademien ihre Theorieangebote noch an den heroischen Ideen der Moderne ausrichten, obwohl es sich eigentlich nicht mehr aufdrängt, angesichts der Durchsetzung von Theorien über die Macht der Diskurse und Institutionen, über die phantasmatischen Seiten der Wahrnehmung als individuelles Selbst, über posthumane Netzwerke von Aktanten die Freiheit von Ausdruck und künstlerischer Selbstverwirklichung ungeprüft ins Portfolio zu nehmen.¹⁷ Es mag schon sein, dass angewandte Gestaltungsarbeit anderen Marktinteressen als die freie Kunst unterworfen ist. Nur heisst das nicht unbedingt, dass mit der hergebrachten akademischen Feindschaft gegenüber Auftraggebern und Moden viel bessere Aussichten einhergehen. Man muss sich nur Jeff Walls Vorstellung vom unausweichlichen Traditionsbezug vor Augen führen; sie vermittelt einen guten Eindruck von der internalisierten Kontrolle des vermeintlich ungebundenen Schöpfers durch das intellektuelle Feld, in dem er Stellung zu beziehen versucht. Ich denke, sagt Wall, dass heute jeder Künstler «seine eigene Akademie» geworden sei, indem er die einst von Institutionen vermittelten Anweisungen verinnerlicht hat.¹⁸ Des Künstlers Über-Ich hat die vormoderne Ausbildungssituation vergeistigt. Zugleich glaubt Wall durchaus, dass die Teilhabe an der Herrschaft zur Reflexion über diese Herrschaft zwingt und dass auf diesem Weg kritische Kunst möglich werde. Seine eigene Arbeit hat allerdings zu gegenteiligen Behauptungen Anlass gegeben, indem er sich mehr als alle anderen zeitgenössischen Künstler der Auseinandersetzung mit einer von ihm verehrten künstlerischen Überlieferung zugewandt hat. Kunsthochschul-Kunsttheorie für Studierende hat immer zu fragen, welche Verinnerlichungen, akademisch oder auch nicht, jeder gestalterischen Äusserung vorausgegangen sind. Die gute Nachricht der Theorie ist, dass, eine transdisziplinäre Haltung zum Wissen vorausgesetzt, diese Verinnerlichungen in jenen Äusserungen innerhalb immer neuer Kontexte wirksam gemacht werden können.

- 7 Vgl. Elke Bippus, «Forschen in der Kunst – Forschen über Kunst. Verschränkungen von Theorie und Praxis in zeitgenössischer Kunst», in: *A Portrait of the Artist as a Researcher. The Academy and the Bologna Process*, hrsg. von Dieter Lesage und Kathrin Busch, in: *AS Mediatijdschrift/Visual Culture Quarterly* Nr. 179 (2007), S. 20–27, und Peter Geimer, «Das grosse Recherche-Getue in der Kunst. Sollen Hochschulen «Master of Arts»-Titel und Doktorhüte für Malerei verleihen?», in: *Frankfurter Allgemeine Zeitung* vom 20. April 2011, S. 5.
- 8 Vgl. Astrid Klein u. a., «No Guru, no Method, no Master. Zur Methode und Zukunft der Lehre», in: *Texte zur Kunst* Nr. 53 (2004), S. 126–145, S. 128.
- 9 Fernow 1806, S. 13, S. 28, S. 36, S. 61 f., S. 80 f., und Werner Busch, «Akademie und Autonomie. Asmus Jakob Carstens' Auseinandersetzung mit der Berliner Akademie», in: *Berlin zwischen 1789 und 1848. Facetten einer Epoche*, hrsg. von Sonja Günther, Berlin 1981, S. 81–92, S. 83; Marcel Duchamps Äusserung in James Johnson Sweeney, «Eleven Europeans in America», in: *The Bulletin of the Museum of Modern Art* 13 (1946), Nr. 4/5, S. 2–39, S. 21; Howard Singerman, *Art Subjects. Making Artists in the American University*, Berkeley 1999, S. 210.

Misstrauen gegenüber der Zuschreibung, die er doch selbst vornimmt: Das Akademische wird wie schon bei Genelli und dessen Zeitgenossen gleichgesetzt mit einer Verschulung, die eigentlich der Anwendbarkeit künstlerischen Wissens zuliebe vermieden werden soll. Aber für professionelles Arbeiten bedurfte es der Schulung doch, und eine curriculare Mischform sollte den Ausweg aus der Zwickmühle weisen. Natürlich hatte Wichert das Staatliche Bauhaus in Weimar vor Augen.

Einige reformorientierte Fachhochschulen gingen in Deutschland auch in der zweiten Jahrhunderthälfte diesen Weg. In den 1980er Jahren bot die Städelschule mit Vorlesungen über die Kochkunst zwar nur noch eine Art Zitat der Vorkriegssynthese von Kunst und Gewerbe an.¹³ Aber andernorts war die Durchlässigkeit von Studiengängen in Kunst und Gestaltung erhöht worden. 1969 hatte sich Petra Kipphoff spöttisch darüber geäussert, dass Studierende des Fachs Kunst, befragt über ihre Ansprüche an Lehrinhalte, überall «Fachbezogene Theorie» und «Reflexion über realisierte Inhalte» oder «Theoretische Reflexion über praktische Objektrealisation» auf die Wunschliste setzten. Zugleich waren diese Studierenden – wiederum Kipphoffs unter Berufung auf Lehrer geäusselter Auskunft zufolge – nicht mehr in der Lage, auch nur eine Wand sauber anzustreichen.¹⁴ Dass bei ihr die Hamburger und Kasseler Kunsthochschulen gut wegkommen, verdanken sie der Verschränkung von Ausbildungsgängen, die damals den Studierenden freie Kunst, Industriedesign, Visuelle Kommunikation zu verbinden erlauben. Walther behauptet später ganz in diesem Sinn, dass die Kunstgewerbeschulen der Jugendstilzeit die besseren, überhaupt die einzig jemals zeitgemässen Kunstschulen gewesen seien.¹⁵ Das will nicht ganz zur Ausrichtung seiner sonstigen theoretischen Interessen passen. Aber es gibt Anlass zu fragen, ob nicht tatsächlich eine Hochschulbildung, die

Ausserhalb der Schweiz stellt die Akademie das langlebige Leitbild der Künftlerausbildung dar; in der Schweiz selbst liebäugeln die Kunstausbildungsstätten erst seit recht kurzer Zeit mit verwandten Vorstellungen. Obwohl Akademien oft als Inbegriff der Pflege von künstlerischer Freiheit in Rollenentwurf und kritischem Denken angesehen werden, hat sich die Tradition der Kunstgewerbeschulen hierzulande bisher als äusserst widerstandsfähig erwiesen, zum Teil vielleicht sogar bestätigt durch die jüngeren Anfechtungen der Institution Kunst und der Institutionen des Kunstbetriebs. Jedenfalls kann man im Anschluss der Fachhochschulen an Ausbildungskonzepte, die nicht im selben Ausmass wie die eigentlichen Künftlerschulen Ansprüche an Selbstverwirklichung und Schöpfertum als Ballast mit sich herumschleppen, durchaus einen Vorteil sehen. Allerdings sind Fingerfertigkeit und technisches Geschick auch nicht ganz gegen Verbrämung gefeit. Richard Sennett hat das Streben, etwas um seiner selbst willen gut zu machen, als Kern des handwerklichen Geistes benannt. Wir hätten also eine Art Handwerk um des Handwerks willen, in Abwandlung der um ihrer selbst willen betriebenen Kunst des *l'art pour l'art*. Was spricht sich darin aus? Bestimmt nicht nur das ständige Wechselverhältnis zwischen praktischem Handeln und Denken, das Sennett als bei einem guten Handwerker wirksam erkennt.¹⁹ Eher haben wir es hier mit einer Authentifizierungsleistung zu tun. Wer etwas um der Sache willen tut, der gibt sich ganz und unbeirrt. Überhaupt ist bemerkenswert, dass Sennett angesichts des überall in der westlichen Welt zurückgedrängten Handwerks ein Buch darüber geschrieben hat. Er bezieht zwar auch die Kernkompetenzen von Soldaten, Musikern und Priestern mit ein und will alle Rituale als Handwerk verstanden wissen. Aber er spricht von den Schwierigkeiten, mit denen die moderne Gesellschaft wegen der Trennung von Praxis und Theorie, von Technik und Ausdruck zu kämpfen hat, und er sieht in der Werkstatt eine Art Schutzraum, in die sich der tätige Mensch vor der Entfremdung der Arbeit retten kann. Die Werkstatt lädt bei Sennett zu praktischem Geistesleben, zum Materialempfinden, zur Hingebung an die Sache ein: Es ist leicht zu erkennen, dass hier dieselben Vorstellungen bedient werden, die aus der Pflege freier Kunst einen ideologisch vielfach überhöhten Paradeball für nichtentfremdete Arbeit gemacht haben. Mit diesem Mythos von Authentizität im Verhältnis zur kreativen Leistung muss umgegangen werden. Sennetts Ansatz zu einer Kultivierung der Arbeit ist dabei nicht sehr hilfreich; in der Theorieausbildung solche Vorstellungen loszuwerden, ist für Studierende an Design- und Kunsthochschulen genauso wichtig wie Souveränität im Umgang mit der inneren Akademie von Stilvorbildern.

- 10 Antje Krause-Wahl, «Reden, Schreiben, Diskutieren. Über die Rolle der Theorie in der zeitgenössischen Künftlerausbildung», in: *Kunstausbildung. Aneignung und Vermittlung künstlerischer Kompetenz*, hrsg. von Wolfgang Brückle und Peter Schneemann, München 2008, S. 91–103, S. 100 f.
- 11 Vgl. www.noacademy.org (Einsichtnahme 3. April 2017).
- 12 Vgl. Fritz Wichert, «Polarität als Grundsatz», in: *Das neue Frankfurt* 3 (1929), S. 85–87, S. 86.
- 13 Vgl. Rainer Jochims, «Städelschule heute», in: *Städelschule Frankfurt am Main. Aus der Geschichte einer deutschen Kunsthochschule*, hrsg. von den Freunden der Städel-schule, Frankfurt a. M. 1982, S. 188–200, S. 190 f.
- 14 Vgl. Petra Kipphoff, «Wie man in Deutschland bildende Kunst studiert», in: *Die Zeit* vom 27. Juni 1969, S. 17–18, S. 18.
- 15 Vgl. Walter 1993, S. 42.
- 16 Kurze ähnliche Bemerkungen bei Jeroen Chabot, «Reflections on Art Education», in: *Re-inventing the Art School, 21st Century*, hrsg. von der Willem de Kooning Academie, Rotterdam 2013, S. 3–25, S. 16.
- 17 Siehe Daniel Hornuff, «Gegenwart als Kontaktzone. Notizen zur Kunsttheorie an Kunsthochschulen», in: *Kunstchronik* 68 (2015), S. 360–364, bes. S. 362.
- 18 Jeff Wall in Jean-François Chevrier, «Die innere Akademie. Ein Interview mit Jeff Wall» [1990], in: Jeff Wall, *Szenarien im Bildraum der Wirklichkeit. Essays und Interviews*, hrsg. von Gregor Stemmrich, Dresden 1997, S. 259–269, S. 261 und S. 263.
- 19 Vgl. Richard Sennett, *Handwerk*, Berlin 2008, S. 19 f.

Nummern

Unter dem Titel «Nummern» erscheinen jährlich ein bis zwei Magazine, die aktuelle Themen der Hochschule Luzern – Design & Kunst beleuchten. Die Publikation vereint dabei Texte und Bilder aus Forschung, Ausbildung und Weiterbildung sowie von speziellen Ereignissen, Symposien und Jubiläen.

Bisher erschienen sind:

Nummer 1
urban.art.marks
Kunst erforscht den Raum der Stadt

Nummer 2
Destination Kultur
Die Kultur des Tourismus

Nummer 3
Postdigitale Materialität
Vom Dialog des Handwerks mit den Optionen des Virtuellen

Nummer 4
Made by ...
Textilien im Zentrum

Nummer 5
Ultrashort, Reframed

Nummer 6
Nordwärts

Impressum

Hochschule Luzern – Design & Kunst

Nummer 7 – Juni 2017
Handwerker, Visionäre, Weltgestalter?

Herausgeberinnen und Herausgeber
Wolfgang Brückle, Silvia Henke,
Marie-Louise Nigg

Beiträge
Johannes Binotto, Wolfgang Brückle,
Max Bruinsma, Gabriela Christen,
Marianne Eigenheer, Raimi Gbadamosi,
Sabine Gebhardt-Fink, Silvia Henke,
Marie-Louise Nigg, Georges Pfründer,
Dagmar Steffen, Tobias Wyss, Beat Wyss,
Benno Zehnder

Bildbeitrag
Simon Beuret, Silvain Monney

Lektorat
Wolfgang Brückle

Produktion
Christian Schnellmann
Markus Odermatt Mühlebach

Übersetzungen aus dem Englischen
(Bruinsma, Gbadamosi)
Rainer Donandt

Fotografie Titelseite
Urs Marty

Gestaltungskonzept und Satz
Velvet Creative Office, Luzern

Druck
Druckerei Odermatt, Dallenwil

Bindung
An der Reuss AG, Luzern

Das Werk ist einschliesslich all seiner Teile urheberrechtlich geschützt. Jede Verwertung ausserhalb der engen Grenzen des Urheberrechtsgesetzes ist ohne Zustimmung der Herausgeberschaft unzulässig und strafbar. Das gilt besonders für Vervielfältigungen, Übersetzungen, Mikroverfilmungen und die Einspeicherung und Verarbeitung in elektronischen Systemen.

© 2017 Hochschule Luzern – Design & Kunst
und die Autoren

hslu.ch/design-kunst/

ISBN 978-3-033-06193-4

Wir bedanken uns bei der zeugindesign-Stiftung, Luzern, für die grosszügige Unterstützung dieser Publikation.

zeugindesign-Stiftung

Bildnachweis
S. 2, 6/7, 15, 25, 43, 52, 55, 73, 77, 83, 95
Randy Tischler; S. 11 Urs Marty im Auftrag
des Direktors; S. 16/18 zVg; S. 22 Joël Hunn;
S. 25/29 Marianne Eigenheer; S. 32/34 zVg;
S. 38/41 © Hochschule Luzern – Design & Kunst;
S. 45 Jonas Burkhalter; S. 46/47 a&a; S. 51
Claus Friede; S. 53 links Victor Burgin; S. 53
rechts Lucy Klippan; S. 48 Silvain Monney und
Simon Beuret; S. 58 © Graubünden Ferien;
S. 59 © Nicole Benz; S. 62 Massoud Hassani;
S. 65 © 2017, ProLitteris, Zürich; S. 66 zVg;
S. 68/69, 91 Priska Ketterer; S. 71 oben Vera
Leisibach © Master Kunst und Madleina Zweidler;
S. 71 mitte Vera Leisibach © Master Kunst und
Marc Gerber; S. 71 unten Vera Leisibach ©
Master Kunst und Patrik Zumbühl; S. 78/ 81 ©
G. Pfründer; S. 84 zVg; S. 96 Urs Marty