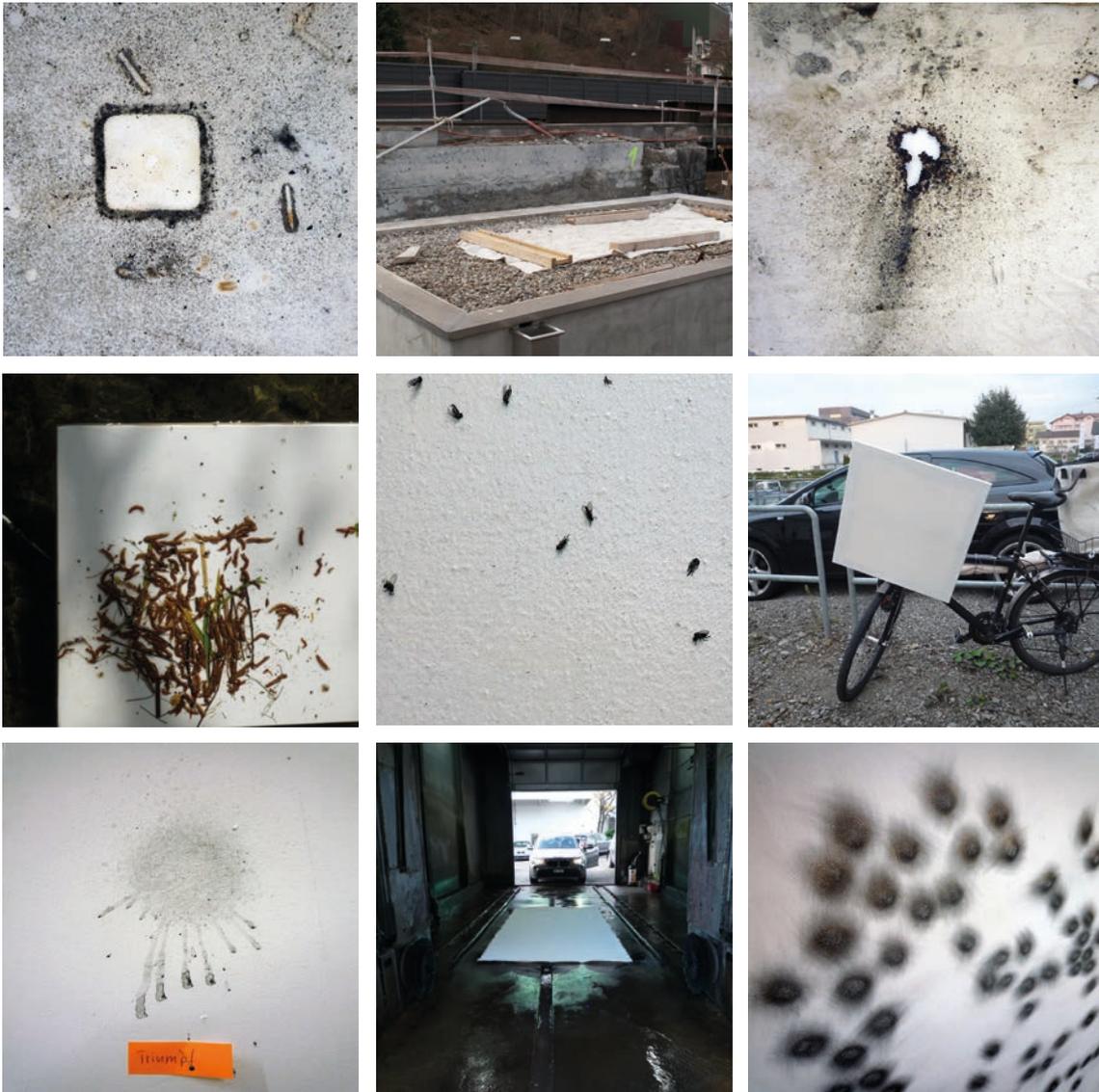


Post - Studio Art

Normen der Atelier - Malerei verlassen



Susanne Henning
Masterthesis, 2014, HSLU D&K, Luzern
Master of Arts in Fine Arts, Major of Arts in Public Spheres
susanne.henning@gmx.ch

Abb. 1-9: Ausschnitte, Susanne Henning, 2013-2014.

Inhalt

Einleitung	S. 5
1. Einführung in meine Arbeit	S. 5
2. Künstlerische Forschungsarbeit	S. 7
2.1. Begehung des Ortes	S. 9
2.2. Das Atelier verlassen - Post-Studio Art	S. 11
2.3. Andere Methoden zum Erschaffen von Malereien	S. 13
2.3.1. Robert Ryman, „Surface Veil I“	S. 15
2.3.2. Karin Sander, „mailed paintings“, „Gebrauchsbilder“	S. 17
2.4. Strategien zum Generieren von Malerei ausserhalb des Ateliers	S. 19
2.4.1. Das Experimentieren	S. 19
2.4.2. Das Unvorhersehbare und der Zufall	S. 21
3. Meine künstlerische Arbeit: Leinwandkonflikte - Rahmendelikte	
3.1. Die Ausgangslage	S. 27
3.2. Die Idee	S. 29
3.3. Meine Arbeitsweise	
3.3.1. Der Prozess	S. 31
3.3.2. Der Zeitaspekt und das Material	S. 31
3.3.3. Involvierte Personen	S. 31
3.3.4. Das Unvorhersehbare	S. 33
3.3.5. Der poetische Schmutz	S. 35
3.3.6. Die Experimente und Erlebnisberichte	S. 35
4. Fazit	S. 41
5. Dank	S. 41
6. Literaturverzeichnis	S. 43
7. Abbildungsverzeichnis	S. 45

Einleitung

Meine Masterthesis ist so strukturiert, dass im ersten Teil in meine künstlerische Arbeit eingeführt wird. Im zweiten Teil versuche ich die künstlerische Forschungsarbeit zu beschreiben, um zu zeigen, wie wichtig der Forschungsprozess für die künstlerische Arbeit ist, und was er bewirkt. Zudem werde ich schildern, was das Begehen eines Ortes auslöst und was es grundsätzlich bedeutet, das Atelier zu verlassen. Gleichzeitig habe ich untersucht, welche Methoden Kunstschaffende anwenden, um einen anderen Blick auf Malerei zu werfen und wie sie diese umsetzen. Referenzbeispiele sind Robert Ryman, der sich der Untersuchung von Malerei zuwendet, was sie ist und wie wir sie wahrnehmen, und Karin Sander, die sich gänzlich von der Malerei abwendet und sich unüblicher Methoden bedient, um Bilder zu erschaffen. Dann werden zwei Aspekte, die für meine künstlerische Arbeit von Bedeutung sind, herausgegriffen und untersucht. Das sind die Experimente und der Zufall. Fragen, die ich mir gestellt habe sind: Warum ist im künstlerischen Prozess das Experiment und der Zufall wichtig, wann wurden diese als Strategie genutzt und wo führen diese Methoden im künstlerischen Prozess hin? Im dritten Teil werde ich den Prozess meiner künstlerischen Arbeit aufzeigen und die Ergebnisse erläutern.

1. Einführung in meine Arbeit

In der Hochschule Luzern liegt der Schwerpunkt des Studiengangs auf Kunst im öffentlichen Raum. Die Abschlussarbeiten werden also in der Öffentlichkeit sichtbar und damit zugänglich sein. Die künstlerischen Projekte können aus Objekten, Performances, Installationen, Platzgestaltungen, Street-Art bestehen oder in Form von Aktionen inszeniert werden. Die Werke sollten einen Bezug zum vorgegebenen Abschlussort haben. In meinem Fall betrifft dies die Achse Kasernenplatz - Seetalplatz in Luzern.

Da bin ich mit meiner Atelier-Malerei eigentlich am falschen Ort gelandet, auch wenn die Bildvorlagen für meine Malereien von der Achse stammen, wo die Abschlussausstellung stattfinden wird. Ich habe Zerstörungen und Katastrophen gemalt, doch ich habe mit meiner Malweise, die sehr kalkuliert und kontrolliert ist, die Katastrophe mit aller Kraft ausserhalb des Bildes gehalten. Die klassische Malerei braucht einen Träger (Keilrahmen), ein textiles Gewebe (Malgrund), eine Grundierung, Ölfarbe (Öl und Pigmente) und ein Malmittel (Farbverdünner). Diese Normen mussten verlassen werden um dem Studiengang gerecht zu werden. Das hat mich dazu bewogen, radikaler zu werden. Ich musste aus dem System der Malerei ausbrechen; ein Bruch von Leinwand, Rahmen und Malerei wurde nötig. So wurden die aufgespannten Gewebe, vorerst noch im Atelier, mit Messer, Schraubenzieher, Tacker und Bürsten gequält. Diese Gesten der Zerstörung stammten von meiner Hand, sichtbar wurde zwar eine kontrollierte Geste der Zerstörung, doch noch immer hatte ich nicht das gewünschte Ergebnis erreicht. Die Handlung musste also aus der Hand gegeben werden, um unkontrollierbar zu sein. Weiter war ich unzufrieden damit, dass die Öffentlichkeit und der Ortsbezug total ausgeschlossen gewesen wären, da ich im Atelier produzierte und agierte. Das Atelier musste also verlassen werden, die Produktion wurde somit nach draussen verlegt. Damit war die erste Idee für ein Konzept geboren. Meine künstlerische Strategie: Ich werde alles mit dem bespannten Keilrahmen tun, was man sonst nicht damit macht.



Abb. 10: Ideen - Mindmap, Susanne Henning, 2013-2014.

Die ersten Experimente erfolgten mit bespannten Keilrahmen in kleinem Format und Tüchern, die grob von Hand zusammennäht und grundiert waren. Mit diesen Utensilien verliess ich das Atelier, um sie Zerstörungen auszusetzen. Beim ersten Versuch wurde ein Tuch am Heck eines Autos festgemacht und über einen Waldweg geschleift. Erhofft hatte ich mir Materials Spuren vom Waldboden, Risse und ein zeretztes Tuch. Das Ergebnis zeigte jedoch keine Zerstörungsspuren, dafür hatte der Waldboden ein wunderbares Schleifspurenbild gemalt. Zerstörung war plötzlich nicht mehr wichtig, sondern Malereien, die sich selber erschaffen, indem die Tücher Dreck sammeln, der unkontrolliert und rein zufällig auf dem Tuch landet. Im öffentlichen oder halböffentlichen Raum werde ich also Bilder generieren lassen, die ohne mein Eingreifen entstehen. Die Produktionsorte der Malereien wurden nach mehrmaliger Begehung der Achse bestimmt. Dabei spielen Menschen, die an der Achse Dreck produzieren, eine zentrale Rolle. Zudem wurde die Grösse des Tuches dem Ort angepasst und die Keilrahmen im Atelier zurückgelassen, da sie bei der Produktion nur hinderlich gewesen wären. Die Rahmen und Keile haben sich in der Zwischenzeit im Atelier verselbstständigt. Aus Keilen entstehen kleine Objekte und aus den Rahmen wachsen dreidimensionale Gebilde.

2. Künstlerische Forschungsarbeit

Jede künstlerische Arbeit ist ein über längere Zeit andauernder Prozess, also eine Forschungsarbeit, die zu einem Ergebnis führen kann, aber nicht muss.

Dieter Mersch beschreibt künstlerische Arbeit als rastloses Bemühen, Scheitern, Neuansetzen und ständiges Kämpfen und Experimentieren. Die philosophische Arbeit sei ähnlich, sie gleiche einer Anzahl von Beulen, die sich der Verstand geholt habe beim Anrennen an die Grenzen der Sprache. Die Grössen der Beulen und die dabei erfahrenen Schmerzen gäben Auskunft über die Tiefe der gestellten Fragen und der daraus resultierenden Entdeckungen.¹

Die künstlerische Forschung sei, so Mersch weiter, weder systematisch noch beruhe sie auf einer bestimmten Methode. Bei der künstlerischen Arbeit sei wichtig, dass Vormassnahmen getätigt und Ressourcen geprüft würden. Erlernte Wissensformen seien vonnöten, um praxisbezogene Ergebnisse und Erkenntnisse aus den Experimenten ziehen zu können. Es gehe der künstlerischen Forschung nicht um Wiederholungen oder um das Auffinden von kausalen Zusammenhängen, sondern um eine spezifische Form experimenteller Reflexivität. Kennzeichen der Kunst sei, dass sie das Prinzip der Reflexion den Strategien des Austestens und Experimentierens unterstelle. Die so begriffene experimentelle Reflexivität ist auf spezielle Wahrnehmungen ausgerichtet und nicht auf argumentative Diskurse, sondern auf das Sinnliche. Und diese Wahrnehmung stosse auf Einzelnes und Einzigartiges.²

Für aussergewöhnlich hält Mersch die künstlerische Praxis, da sie weg- und ziellos auf der Suche sei. Beim künstlerischen Forschen gehe es darum, zufällige Entdeckungen zu machen, um das Zusammenfügen von Unvereinbarem und Störendem, um Verborgenes aufzudecken und um Unwahrscheinliches zu vereinen, um herausfordern, und gegen den Strich zu bürsten. Kunst mische auf, verunsichere bestehende Gefüge, treibe diese in Widersprüche; und mache das Undarstellbare, das Ausgeschlossene oder Vergessene zum

1 Vgl.: Mersch, in Kunst des Forschens, 2009, S. 37.

2 Vgl. Ebd., S.37.

Thema. Wahrnehmungen seien nicht „Wahrheiten“, sondern „Aufmerksamkeiten“³

Aus dieser Sicht zeigt sich also die künstlerische Tätigkeit insgesamt als eine forschende - unabhängig davon, ob man sich im Atelier, in sozialen, in politischen oder kulturellen Bereichen bewegt. Der Prozess der künstlerischen Forschung ist somit anstrengendes Suchen, mit Höhen und Tiefen, mit Erfreulichem und Widerständen, die Suche nach Speziellem und Sinnlichem. Es werden Strukturen durchbrochen, um nicht Zusammengehöriges zusammenzuführen und dabei Spannendes aufzudecken. Dabei wenden Kunstschaffende ihre eigenen, nicht standardisierten oder allgemein praktizierten Methoden an, die der wissenschaftlichen Forschung ähnlich sein können, aber nicht müssen.

Künstlerische Arbeit besteht darin, in Bereichen der Wahrnehmung von Emotionen und Intellekt zu experimentieren und neue, ästhetische, emotionale und gedankliche Konstellationen zu erzeugen. Künstlerische Forschung ist erkundend, und ihre Erkenntnisse sind prozeduraler Natur. Auch in der Wahl ihrer Mittel ist die Kunst opportunistisch; sie bedient sich nicht nur traditioneller kunstspezifischer Medien, sie setzt auch Instrumentarien ein, die von Wissenschaften benutzt werden. Ebenso wird nicht in einem bestimmten Sachgebiet geforscht, denn Künstler beschäftigen sich in allen denkbaren Domänen wie zum Beispiel: Wissenschaft, Technik, Politik, Ethik, Ökonomie, Philosophie usw.⁴ Christoph Schenker schreibt, künstlerische Forschung suche nicht nach Erkenntnissen wie die Wissenschaft, sondern Kunst wolle „dichtes Wissen“⁵ erzeugen. Dichtes Wissen meint Denken, Handeln und Machen, also ein Geflecht verschiedener Kompetenzbereiche. Die künstlerische Arbeit versuche in verschiedenen Feldern bisher nicht Wahrgenommenes zu erkunden, zu erforschen, aufzudecken und damit zu experimentieren.⁶ In Lyotards Sicht umfasst künstlerisches Forschen auch das „Machen-Können“, das „Leben-Können“, das „Sagen-Können“, das „Hören-Können“ usf. Künstlerische Forschung ist dem Leben nah und erforscht dieses. „Künstlerische Forschung meint hier Intensivierung des Lebens.“⁷

In der künstlerischen Forschung bedient sich jeder Künstler seiner eigenen Taktiken um zu Ergebnissen zu kommen. Experimentieren gehört zur künstlerischen Praxis. Kunstschaffende versuchen mit allen Sinnen etwas zu begreifen, um damit neue ästhetische, emotionale, gedankliche Gefüge zu finden.

2.1. Begehung des Ortes

Um Werke ausserhalb des Ateliers zu generieren, muss der Ort erkundet sein, um einen Bezug zu ihm herstellen zu können. Miwon Kwon fasst die physischen Elemente, die einen topografischen Ort ausmachen, so zusammen: Länge, Tiefe, Textur und Form von Mauern und Räumen; Masse und Proportionen von Plätzen, Gebäuden und Parks; Licht- Belüftungs- und Verkehrsverhältnisse; sowie topographische Besonderheiten. Künstlerische Arbeiten gehen eine Beziehung mit dem erkundeten Ort ein, sie beziehen sich auf Elemente der Umgebung, auf urbane Räume, Landschaft oder Architektur. Ortsgebundene Arbeiten nehmen die Topographie des Ortes auf, ob er sich nun im städtischen oder ländlichen Raum befindet.⁸ Sich den Ort aneignen durch Abtasten ist notwendig, um einen Bezug herstellen zu können. Durch das

3 Vgl.: Ebd., S.38.

4 Vgl.: Schenker, in Kunst des Forschens, 2009, S. 79- 89.

5 Ebd., S. 86.

6 Vgl.: Ebd., S.86.

7 Ebd., S. 88.

8 Vgl.: Kwon, 1998, S. 17-18.

abschreitende Erkunden des Ortes wird dieser vertraut. Besonderheiten werden wahrgenommen, der topographische Charakter des erkundeten Gebietes wird herausgefiltert und anschliessend in die Arbeit integriert.

Michel de Certeau unterscheidet im Kapitel „Gehen in der Stadt“ zwischen dem Sehen von oben und dem Sehen von unten. Der Göttliche Blick von oben, dessen erhöhte Stellung ihn zu einem Voyeur macht und ihm Distanz zur Welt verschafft, lässt ihn die Stadt aus der Ferne erkennen, lesen und überblicken. Diesen Blick haben wir von einem Turm oder von einer erhöhten Position hoch über der Stadt. Der gewöhnliche Benutzer der Stadt aber lebt unten und kann diese nur durch Gehen erkunden, aber trotzdem nicht überblicken. Michel de Certeau beschreibt das Abschreiten eines Ortes so, dass das Gehen ein Stil der taktilen Wahrnehmung sei und eine Aneignung dessen durch Berührung. Der Gehende bevorzuge bestimmte räumliche Elemente, er wähle bestimmte Wege aus, ver helfe ihnen so zur Existenz und verschaffe ihnen eine Präsenz. Er lasse gewisse Orte beiseite, verurteile sie somit zum Bruch liegen oder bringe sie zum Verschwinden, indem er sie ignoriere, mit anderen Orten gehe er eine Beziehung ein. Er schaffe mit dem Akt des Gehens Nähe und Ferne, ein hier und ein da. Das Gehen bejahe, verdächtige, riskiere Neues, überschreite Grenzen und respektiere die Wege, die es mache. Weiter sagt er, der Akt des Gehens im urbanen Raum sei ein Prozess der Aneignung des Systems, ebenso eine räumliche Realisierung des Ortes und der Fussgänger schaffe Beziehungen zwischen den zwei unterschiedlichen Positionen. Das Gehen schaffe in einer Umgebung eine Abfolge von Orten, die zueinander in Verbindung treten. Das Gehen sei eine gegenwärtige Aneignung des Ortes durch das „Ich“. Das Schritt – für - Schritt – einen – Ort - Abtasten mache aus einer Umgebung etwas organisch Bewegliches und schaffe Kontakt zum Ort.⁹ Die langsame Fortbewegung des Gehens schafft somit einen Bezug zu den abgeschrittenen Orten. Die Wahrnehmung wird geschärft, der Fokus richtet sich auf etwas Bestimmtes und schafft so einen Zusammenhang zum erkundeten System. Durch den direkten Kontakt zum Ort durch das Gehen wird erst eine Verbindung zum ganzen Gebiet geschaffen. Wird ein Ort zu Fuss abgeschritten, wird dieser auf subjektive Weise vermessen und damit verinnerlicht und im Körper gespeichert.

„Ortsspezifisch arbeitende Künstler sind dementsprechend bemüht, den umgebenden Ort und dessen Besonderheiten bei der Konstitution des Werkes miteinzubeziehen, um zu einer neuen Erfahrbarkeit von Werk und Ort zu gelangen.“¹⁰

Werk und Ort gehen also eine Beziehung ein, die durch den Erkundungsprozess entstanden ist. Auffallendes, Beeindruckendes, Spezielles, auch nicht auf Anhieb Bemerktes fliesst in die Arbeit. Der Blick auf den Ort verändert sich, wobei Nichtsichtbares an die Oberfläche geholt wird.

2.2. Das Atelier verlassen - Post-Studio Art

Ein Künstler, der sich von der Malerei abwandte und sich der Konzept Kunst verschrieb, ist John Baldessari. Er war an der Universität in der „Post-Studio class“ als Lehrer für Malerei angestellt, malte aber nicht. Deshalb hielt er es für wichtig seinen Studenten das zu zeigen, was er wirklich tat.¹¹ Baldessari hatte sich 1966 der konzeptuellen Kunst zugewandt, die Ideen in den Vordergrund stellt. Mit der Arbeit „The Crema-

9 Vgl.: De Certeau, 1980, S. 188- 192.

10 Lewitzky, 2005, S. 81.

11 Vgl.: Ackermann, 2013, S. 1.

tion Project" hatte er alle seine Bilder in einem Krematorium verbrennen lassen und einen Teil der Asche in einer Urne aufbewahrt.¹² Tim Ackermann schreibt dazu: „Dieser konzeptuelle Befreiungsschlag war auch die Verzweiflungstat eines fast Vierzigjährigen, der begriffen hatte, dass die klassischen Malereitechniken ihn nicht voranbrachten.“¹³

Baldessari äusserte sich so dazu: Post-Studio-Art sei etwas, das über die Staffelei und das Atelier hinausgehe: „Ich dachte, das würde vielleicht Spass machen.“¹⁴

Ich habe mich nicht von der Malerei abgewandt, sondern bin auf der Suche nach neuen Methoden um Malereien mit der Öffentlichkeit und in der Öffentlichkeit zu generieren. Anfangs standen bei mir nur Anspannung, Unsicherheit und Unzufriedenheit im Vordergrund, bis ich durch Experimente meinen Weg zur Produktion von Malereien ausserhalb des Ateliers gefunden hatte. Der Bann war gebrochen, als ich zum ersten guten Ergebnis kam. Dann folgte eine Welle der Produktion, der Freude, des lustvollen Treibens. Die Arbeit aus dem Atelier auszulagern hat vieles in Gang gebracht und hat mir gezeigt, dass eingespielte Schemen verlassen werden müssen, um zu neuen Entdeckungen und Schaffensweisen zu finden.

2.3. Andere Methoden zum Erschaffen von Malereien

Was Malerei denn sei, war die Frage, die sich die Künstler Ende der 50er Jahre und anfangs der 60er Jahre stellten, und was das Wesen der Malerei ausmache. Sie analysierten sie und begannen mit der Destruktion und Dekonstruktion der Malerei.

Die Bilder wurden von allen Reizen befreit und entleert, reduzierten sich auf rein formale Schematismen. Weisse Monochromie sei die grösste Reduktion und zeige das Verschwinden der Malerei. Johannes Meinhardt schreibt: „Sie ist Nichtkomposition, Nichtfarbe, Nichtform, Nichtillusion ect.“¹⁵ Die weisse Bildfläche hat nichts Konkretes und nichts Individuelles mehr. Was übrig bleibt, ist nur eine leere grundierte Leinwand, eine Oberfläche mit Farbe. Wenn die bildlichen Inhalte verschwinden, das Gemälde leerer und entleert und gereinigt wird, wird das Gemälde nicht mehr als Gemälde wahrgenommen, sondern als Gegenstand oder als Form in einer Fläche. Ein Gemälde sei nur ein materieller Gegenstand und dürfe keine andere bildliche Wirklichkeit zeigen, da es ja nur ist, was es ist, und als was es gesehen wird. Das führte zur Untersuchung dessen, was ein Gemälde visuell ist und wie es wahrgenommen wird.¹⁶

Einzelne Maler wandten sich von der abbildenden Malerei ab, wiedererkennbare Objekte verschwanden aus ihren Gemälden. Eine andere Sichtweise auf die Malerei führte zur totalen Entleerung der Bilder. Der Blick wurde auf das Material gelenkt, auf Farbe, Farbauftrag, Träger und auf die Umgebung, in der das Bild präsentiert wird.

Meinhardt schreibt, Robert Ryman befreie sich nicht vom Illusionismus der abbildenden Malerei, sondern wende sich einfach der Untersuchung des Gemäldes zu.¹⁷ Was es ist, wie es wahrgenommen wird und wie die materiellen Elemente, die zur Bildlichkeit gehören, zusammenspielen. Er untersucht das, was üblicherweise nicht wahrgenommen wird.

12 Vgl.: Bodin, 2010, S. 1.

13 Ackermann, 2013, S. 1.

14 Ackermann, 2013, S. 1.

15 Meinhardt, 1995, S. 210.

16 Vgl. Ebd., S. 202-220.

17 Vgl. Ebd., S. 231.



Abb. 11: Surface Veil, Robert Ryman, 1970.



Abb. 12: Surface Veil, Detailansicht, Robert Ryman, 1970.

Im nächsten Kapitel werde ich auf die Arbeit „Surface Veil I“ von Ryman eingehen.

Karin Sander wendet sich mit den Konzeptarbeiten „mailed paintings“ und „Gebrauchsbilder“ noch mehr von der Malerei ab. Sie malt nicht, sondern macht den Entstehungsprozess der Bilder sichtbar, indem sie leere Leinwände auf Reisen schickt oder leere Leinwände verkauft und diese den Käufern zum Gebrauch überlässt. Es entstehen Abbilder von Orten, indem sich Spuren auf die Leinwand einschreiben. Diese zwei Arbeiten werden im Anschluss an Ryman besprochen.

2.3.1. Robert Ryman: „Surface Veil I“

In der Arbeit „Surface Veil I“ (bedeutet Oberflächen Schleier) hat Ryman 1970 weisse Farbe über einer Fiberglasgrundierung auf Wachspapier aufgetragen und dieses anschliessend mit Malerkreppband direkt an die Wand fixiert. Sichtbar sind der Träger, das Substrat, wo die Farbe aufgetragen wurde, und die Hängung. Er zeigt alles, was zum Gemälde geführt hat, er versteckt nichts. Kein Rahmen engt das Bild ein. Das Gemälde nimmt eine Verbindung mit der Wand auf. Es breitet sich immer weiter aus, bis der ganze Raum zum Teil des Bildes wird.

Robert Ryman untersucht phänomenale Sichtbarkeitsordnungen. Die Tatsache, dass aufgetragene Farbe auf einem Träger ein Gemälde hervorbringt, war für ihn ein Grund eine Untersuchung durchzuführen. Für Rymans Malerei wird das wichtig, was in der üblichen ästhetischen Wahrnehmung unbeachtet bleibt, wie zum Beispiel die Wand, an der das Bild hängt, der Raum, der Träger (Papier, Leinwand, Metall, Holz, Kunststoffplatten...), Befestigungsmöglichkeiten, Grundierung und Farbqualitäten. Der Inhalt der abstrakten Malerei ist das Bild selbst und seine Umgebung. Ryman macht die Oberfläche, das Licht, die Struktur und die Komposition zum Bildinhalt. Das „Wie“ des Farbauftrags und die Materialität des Trägers sind das, was schliesslich das Bild, das Erzeugnis, ausmachen. Wir sind an Gemälde mit erzählerischen oder abstrakten Konnotationen und Gemälde mit Rahmenbegrenzungen gewöhnt. Ryman nimmt malerische Mittel in ihrer eigenen Sichtbarkeit ernst, ohne dass er sie auf bekannte Formen, Farben, Objekte oder Gesten reduziert. Ein anderes Sehen wird verlangt, da keine bildlichen Illusionen wahrzunehmen sind, sondern visuelle Realitäten wie Träger und Auftrag. Er reduziert sich auf die Farbe Weiss, die Licht, Weichheit, Härte, Spiegelung und Bewegung beinhaltet. Zudem ist ihm wichtig, dass die Farbe Weiss sich nicht einmischt. Er arbeitet mit dem Quadrat als einfachste und neutralste Form, die am wenigsten mit Assoziationen beladen ist. Und er arbeitet mit der optischen Qualität der Oberflächen wie Transparenz, Transluzenz, Opazität, Tiefe, Schimmern oder mit haptischen Qualitäten wie Weichheit, Härte, Glätte, Rauheit, Relief, Dichte usw. „Seine Bilder fordern eine Wahrnehmung, die auf alles Wissen verzichtet.“¹⁸

In Rymans Bildern werde keine Geschichten erzählt. Er lenkt mit seinen weissen Malereien den Blick auf das Material und die Oberfläche. Er legt verschiedene Träger übereinander, trägt auf diese weisse Farbe auf und macht die Hängung sichtbar. Damit erreicht er, dass die Wand und der das Bild umgebende Raum Teil seiner Bilder werden. Er macht etwas sichtbar, was sonst nicht wahrgenommen wird.

In meiner Arbeit sehe ich Gemeinsamkeiten zu Ryman, da ich mich auf den Träger und das darauf abgelagerte Material reduziere. Realistische Bilder entstehen durch Dreck, der sich auf die Tücher einschreibt.

2.3.2. Karin Sander, „mailed paintings“, „Gebrauchsbilder“

¹⁸ Vgl. Ebd., S.230-235.



Abb. 13: Nr. 82, Bonn - Düsseldorf, Karin Sander, 2010.



Abb. 14: Nr. 104 Sharjah - München - Berlin - Siegen - Berlin - Madrid, Karin Sander, 2009.



Abb. 15: Mailed Paintings, Karin Sander, 2006 - 2010.

Karin Sander entfernt sich noch mehr von der Malerei, sie malt keine Bilder, sie nutzt die Leinwand um Bilder zu erschaffen, ohne selber Hand anzulegen. In ihrem Konzept bindet sie den Entstehungsprozess in die Arbeiten „mailed paintings“, die zwischen 2006 und 2013 entstanden, mit ein. Sie verheimlicht nichts. Sie schickt die vorgefertigten, grundierten Leinwände, die sie im Grosshandel gekauft hat, auf Reisen. Unterschiedliche Formate werden unverpackt, so wie sie sind, mit einer Adresse versehen und zur Post gebracht. Sie überlässt das Bild nun seinem Schicksal. Adresskleber, Bänder, Schnüre, Stempel kommen auf der Reise dazu und werden zum Bestandteil des Bildes. Bei ihren auf Reisen geschickten Bildern, wo Abdrücke und Eindrücke, Materialien, Geschichten und Verletzungen dazukommen, wird damit der Entstehungsprozess sichtbar. Die Arbeit ist nicht steuerbar, Unvorhersehbares passiert unterwegs, auch das Endprodukt ist nicht voraussehbar. Sander kehrt das Prinzip des Kunsttransports um, wo gute Verpackung und sichere Wege das Wichtigste für ein Kunstwerk sind. Was sie mit den Leinwänden anstellt, ist eigentlich genau das, was an Kunstwerken nicht gerne gesehen wird. Das Kunstwerk entsteht durch Prozesse, die normalerweise zu dessen Entwertung führen. Sander erklärt die Spuren der Transportwege zum Teil des Werkes und macht damit die Handlungsweisen an der Leinwand sichtbar. Auf der weissen Leinwand sind die Geschichten der Reise, die das Werk hinter sich hat, eingeschrieben und durch eine Patina sichtbar. Abstrakte Werke, Collagen entstehen, die an Malerei denken lassen mit ihrer gestischen und geometrischen Abstraktion. Bei der Genese der „mailed paintings“ entstehen Tafelbilder, die nicht von der Hand der Künstlerin entstanden sind. Sie gibt mit ihrer Arbeitsweise die künstlerische Handschrift gänzlich ab oder erweitert sie zumindest und schliesst das Netzwerk zwischen Sender und Empfänger in die Werkgenese mit ein.¹⁹

¹⁹ Vgl.: Hüsch, 2011, S. 13-14, 110.



Abb. 16: Gebrauchsbild Nr.107, Karin Sander, 2006-2010.



Abb. 17: Seefuchs, drei Tage auf See, Karin Sander, zwischen 2005-2011.



Abb. 18: Gebrauchsbild, Karin Sander, Studio Tessin, production shot, 2005.

Karin Sander geht noch weiter. Sie interessiert sich für die Prozesse hinter dem Kunstwerk, für die Beziehungen zwischen Künstler, Galerie, Museum und Privatsammler sowie für die Orte, wo die Kunstwerke entstehen, und dafür wie sie ausgestellt werden. Mit ihrem Projekt „Gebrauchsbilder“, die zwischen 2006 und 2010 entstanden, verkehrt sie den Prozess, wie normalerweise Kunst produziert, verkauft, aufgehängt und ausgeliehen wird. Zum Ersten verkauft sie weiss grundierte Leinwände an Kunstsammler. Sie geht davon aus, dass viele kunstinteressierte Sammler, keinen Platz mehr haben, um die wertvollen Bilder zu Hause aufzuhängen. Die Tatsache, dass genügend Raum vorhanden ist um Bilder aufzuhängen, an „gefährlichen Plätzen“ wie Küche, Garage, Kohlekeller, Balkon oder Gartenhaus, hat sie zu einer neuen Idee gebracht. Der Eigentümer wird angehalten die Bilder zu gebrauchen, sodass sich der Ort, wo die Bilder aufgehängt oder ausgelegt wurden, auf dem Bildträger niederschlägt, sich also eine Patina des Ortes bildet. Einem sich selbst schreibenden Tagebuch ähnlich, wenn es das gäbe. Im Titel des Bildes macht sie sichtbar wo sich das Bild aufgehalten hat und über welchen Zeitraum es dort lag zum Beispiel in „Seefuchs, drei Tage auf See“. Für Ausstellungen leiht sie sich die Bilder von den Kunstsammlern wieder aus und bringt sie in einer Institution, sei es in einer Galerie oder in einem Museum, wieder zurück an die Öffentlichkeit.²⁰ Sanders Gebrauchsbilder sind die totale Abwendung von der Malerei, sie wendet sich der Konzeptkunst zu. Sie kehrt den Prozess, den ein Bild normalerweise macht um, indem sie leere Leinwände verkauft oder verschickt, diese sich ausserhalb des Ateliers produzieren lässt und anschliessend wieder zurück in den Ausstellungskontext bringt. Gerade bei diesen zwei Beispielen sehe ich Parallelen zu meinen Werken. Ich übergebe grundierte Tücher einem Ort, wo Arbeitsprozesse Dreck produzieren. Durch die Ablagerungen auf dem Tuch entstehen Malereien, welche ich anschliessend in die Galerie bringe, wo die Bilder zu Meisterwerken mutieren können.

2.4. Strategien zum Generieren von Malereien ausserhalb des Ateliers

2.4.1. Das Experimentieren

In der Romantik glaubte man, die klassische Produktion eines Werkes käme vom „schöpferischen Wahnsinn“ des Kunstschaffenden, und der Künstler fände seine Ideen in fertiger Gestalt in sich, während in der Praxis, Werke durch Experimente in der künstlerischen Werkstatt und die Entscheidungen, die dort gefällt wurden, entstehen. Doch Suche und Experiment waren schon immer Teil der Arbeit eines Künstlers gewesen. Zu den Strategien des Künstlers gehören Intuition, Versuch und Irrtum, Verzweiflung, Gelingen durch Zufall, selten werde Etwas aus dem Augenblick geboren, selten habe ein Künstler das Endprodukt vor Augen. Die Prozesshaftigkeit gehört schon seit der Avantgarde zur künstlerischen Arbeit ebenso das Experiment. In der Moderne gehe die Kunst nicht mehr vom Resultat des künstlerischen Werks aus, sondern vom Prozesshaften der Arbeit, dazu gehören Umwege, Fallstricke, Verwerfungen, Neuansätze, sich im Weglosen verlieren, Auswege finden, statt des Werkes stehe das Experimentieren im Zentrum.²¹ Joseph Beuys, der das Leben mit der „Akademie“ verglich und diese als das ganze Leben pries, äusserte sich so dazu: „Kunst, als Praxis, ist demnach anhaltende Forschung, die in jedem Moment eine ungeteilte Aufmerksamkeit erfordert, weshalb umgekehrt keine Nichtigkeit zu gering ist, um nicht von der künstlerischen Arbeit aufgelesen und beobachtet zu werden. Entsprechend haben wir es mit einem Geschehen zu

²⁰ Vgl.: Kunstaspekte: Galerie Nordenhake - Berlin.

²¹ Vgl.: Mersch, in Kunst des Forschens, 2009, S. 35-47.

tun, das so wenig Abschluss duldet wie Unterbrechung.“²²

Edgar Varèse, ein amerikanischer Komponist und Dirigent (1883-1965), verglich die Kunstschaffenden mit Experimentatoren: „Die wirkliche Basis eines schöpferischen Werks ist Experimentieren – kühnes (sic!) Experimentieren!“²³ Karlheinz Stockhausen, ein Komponist (1928-2007), meint dazu: „Jede schöpferische Leistung von Rang ist ein Wagnis, ein Experiment.“²⁴

Aus der Experimentalmusik von John Cage lässt sich noch eine andere Aussage ableiten:

“ Das Experimentelle ist nicht nur das Tastende und Probierende, sondern es korrespondiert zugleich mit dem unvoreingenommenen Zulassen dessen, was sich ergibt.“²⁵ Die künstlerische Forschung ist für ihn nicht das Erforschen neuer Räume, sondern die Erforschung der Sache selbst. Das Experimentieren wird nicht um des Experimentierens willens gemacht und auch nicht um Wissen zu produzieren oder Gesetzmässigkeiten zu entdecken, sondern es wird gemacht um zu reflektieren.

Heinz-Klaus Metzger, ein Musikkritiker (1932-2009), schrieb, in der Moderne sei das ästhetische Experiment geprägt von Unvorhersehbarem, Unbestimmbarem und dem Unkontrollierbaren. Das Experiment versuche Lücken aufzudecken und Bruchstellen aufzuzeigen. Unbestimmtheiten liessen sich nicht kontrollieren - sie könnten nur entgegengenommen werden.²⁶

Max Ernst machte, um seine meditativen und halluzinatorischen Fähigkeiten zu unterstützen, mit Bleistift und Papier, Abriebe von seinem Atelierboden. So habe er entdeckt, dass seine visionären Fähigkeiten damit verstärkt wurden. Seine Neugierde wurde damit geweckt, und so begann seine Experimentalphase. Er nutzte dieselben Mittel und begann, alle Materialien, die ihm in die Finger kamen, wie zum Beispiel Blätter mit Adern, abgewickelter Faden von Spulen, Falten von Stoff usw. mit derselben Technik abzureiben. Dabei hätten sich ihm phantastische Welten aufgetan, er nahm in den Abriebbildern Menschen, Tiere, Schlachten, Bergmassive oder Erdbeben wahr. Diese Bildwelten haben ihn angespornt, die Abriebbilder mit Ideen, die ihm beim Betrachten der Zeichnungen kamen, weiterzuentwickeln.²⁷

Experimente sind Teil des Produktionsprozesses in der Kunst. Experimente lassen Raum für Neues, Unvorhersehbares, Unbekanntes offen und sind für die Weiterentwicklung einer Idee wichtig. Kein Künstler trägt schon die ausgegorene Idee für ein Werk in sich. In der künstlerischen Arbeit ist es wichtig, verschiedene Möglichkeiten auszutesten, zu zweifeln, anzunehmen, zu verwerfen, neu zu beginnen und Höhenflüge zu haben, um zum Endprodukt zu finden. Die so gemachten Entdeckungen fliessen ins künstlerische Werk ein.

2.4.2. Das Unvorhersehbare und der Zufall

„Lässt sich ein individuelles Ereignis nicht aus seiner Vorgeschichte ableiten, so nennt man dieses Ereignis zufällig. Für viele zufällige Ereignisse lässt sich aber immer eine Wahrscheinlichkeit angeben.“²⁸ Zufällig wird also etwas benannt, wenn man für ein Ereignis keine Ursache erkennen kann. Aber es kann auch sein, dass man Einflussfaktoren kennt, aber das Ergebnis weder steuern, messen noch voraussehen kann.

22 Ebd., S. 41

23 Ebd.: S.41.

24 Ebd.: S. 41.

25 Ebd.: S.41.

26 Vgl. Ebd.: S. 43.

27 Vgl.: Holeczek, 1992, S. 146.

28 Gendolla et al., 1999, S. 15.



Abb. 19: Trois stoppage étalon, Marcel Duchamp, 1913-2014.

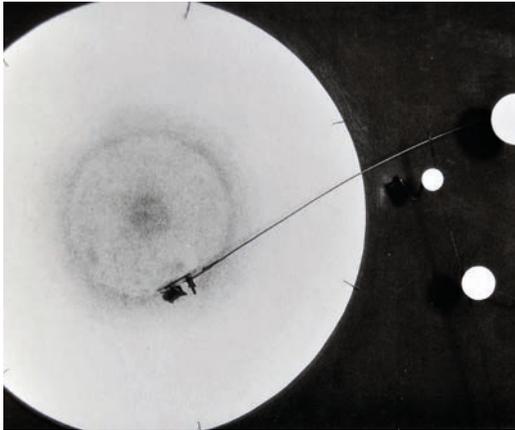


Abb. 20: Machine à dessiner I, Jean Tinguely, 1955.

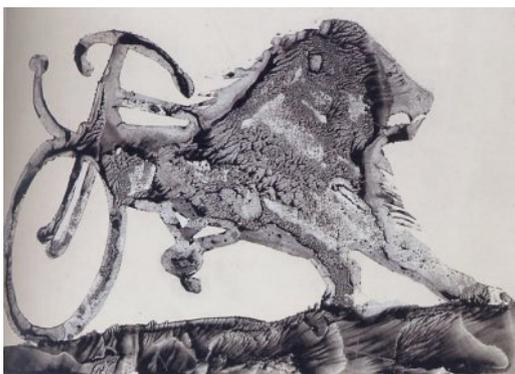


Abb. 21: Löwe - Fahrrad, décalcomanie, Oscar Dominguez, 1937.

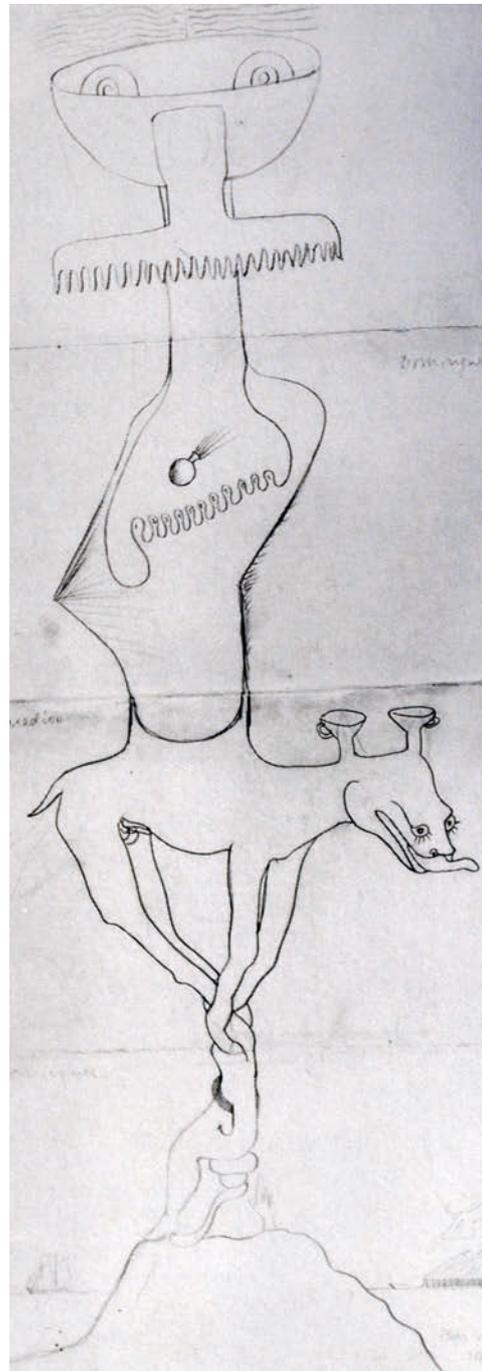


Abb. 22: Cadavre exquis, Oscar Dominguez und Remedios Varo, 1935.

„Der „schöpferische“ Zufall dürfte in der Kunst ebenso alt sein wie diese selbst,“ schreibt Holeczek.²⁹ Ein missglückter Zeichnungsstrich, übers Bild fließende Farbe, ein Steinstück, das beim Bearbeiten der Skulptur aus Versehen weggeschlagen wird, hat schon immer dazu geführt, dass Künstler ihr Konzept den Gegebenheiten anpassen mussten. Zufällige Missgeschicke haben schon immer Änderungen des Konzepts verlangt und wurden somit zur Quelle der künstlerischen Inspiration. Kunstschaffende haben meistens die Kontrolle über die Komposition und die Form ihres Werkes, aber ein gutes Kunstwerk lässt immer auch das Unbewusste, Spontane und Nichtvorhersehbare zu.³⁰ „Man könnte also statt des Zufalls und dessen Kontrastfolie, des Notwendigen, auch eine struktural organisierte Reihe bilden von Zufall, Ordnungen, Regularitäten, Unbekanntem, Offenheit, Vieldeutigkeit, Unbestimmtheit, Vielfalt.“³¹

Als Quelle für die künstlerische Inspiration wurden schon in allen Zeiten nicht planbare Konstellationen und Strukturen genutzt. Im Anschluss entwickle ich einen kurzen Einblick, wo der Zufall, das Unvorhersehbare, von Kunstschaffenden als Methode zum Erschaffen eines Werkes genutzt wurden.

Im 18. und 19. Jh. wurde der Zufall als Methode zur Erschaffung von Kunstwerken eingesetzt. Alexander Cozens erschuf mit der Tintenkleckstechnik spannende Landschaftsbilder.³² Victor Hugo setzte dieselbe Technik beim Erschaffen seiner Tuschzeichnungen ein. Der Zufall wurde als Technik oder Mittel eingesetzt, um den Entstehungsprozess bei der Bilderschaffung spontan zu halten, um nachher bewusst ins Bild einzugreifen und das Werk zu Ende zu bringen.

Mit dem Dadaismus wandelte sich der Zufall, der bisher in den Künsten als Mittel zum Zweck und als Selbstzweck eingesetzt wurde, zum arrangierten Zufall. Hans Richter beschrieb es so: „Der Zufall wurde unser Markenzeichen. [...] Uns erschien der Zufall als eine magische Prozedur, mit der man sich über die Barriere der Kausalität (Ursache und Wirkung; Aktion und Reaktion) der bewussten Willensäußerung hinwegsetzen konnte, mit der das innere Ohr und Auge geschärft wurden, bis neue Gedanken- und Erlebnisreihen auftauchten.“³³ Hans Arp zerriss aus Ärger eine Zeichnung, warf die Schnipsel auf den Boden, und entdeckte dabei, dass die Schnipsel eine spannende Anordnung hatten. Mit dieser Taktik arbeitete er weiter und benannte seine folgenden Bilder als „nach den Gesetzen des Zufalls geordnet“. Ihm wird nachgesagt, der Erfinder des Zufalls der Zürcher Dadaisten zu sein.³⁴ Duchamp fasste den Zufall sehr persönlich und individuell, er sagte: „your chance is different from mine.“ Mit der Arbeit „3 stoppages étalon“ bestätigte er diese Aussage.³⁵

Die Dadaisten inszenierten den Zufall, nutzten diesen, um sich von bewussten Handlungsweisen zu entfernen, willkürliche Setzungen zu umgehen und der Spontaneität Raum zu geben.

Spontaneität und Zufälligkeit spielte auch bei den Surrealisten eine wichtige Rolle. Spontane Handlungen

29 Holeczek, 1992, S. 16.

30 Vgl.: Ebd., S.16.

31 Gendolla et al., 1999, S. 185.

32 Vgl.: Holeczek, 1992, S. 16- 17.

Cozens sagte, dass strichelnde und skizzierende Linien nicht am Anfang eines Bildes stehen dürfen, da die Natur aus Formen und nicht aus Umrisslinien bestehe, sondern aus Farben und Schattierungen. Er nutzte somit zufällig gesetzte Klekse, um anschliessend Landschaftsbilder daraus zu schaffen.

33 Holeczek, 1992, S. 17.

34 Vgl. Holeczek, 1992, S. 19-24.

35 Duchamp, 1992 S. 27.

Duchamp liess einen 1 m langen waagrecht gehaltenen Faden, auf den Boden fallen. Nach dreimaligem Wiederholen, klebte er die Fäden so wie sie gefallen waren auf eine blaue Leinwand, diese zerschnitt er in drei Streifen, und befestigte sie auf drei Glasscheiben. Der auf den Boden gefallene verdrehte Faden zeigt eine neue Längeneinheit. Duchamp bezeichnet dieses Werk als konservierten Zufall.

sollten Zugang zum Unbewussten schaffen. Die Surrealisten wollten geregelte Pfade verlassen und den künstlerischen Prozess an den Zufall delegieren. Häufig angewandte Techniken wie Collagen, Assemblagen, Materialbilder aus Fundstücken, und Objets trouvés liessen Zufallsbegegnungen mit Dingen zu. Auch gehörten die „Cadavre exquis“ zur oft angewendeten Zeichentechnik der Surrealisten. Dabei begann ein Künstler mit dem Zeichnen des Kopfs, der nächste zeichnete die Brust und so weiter, bis sich zum Schluss meist ein groteskes Wesen zeigte. Halbautomatische Techniken wie „décalcomanie“, wo dünnflüssige Farbe auf dem Malgrund mit einer Glasplatte flachgedrückt wird, an denen der Künstler anschliessend mit dem Pinsel weiterarbeitete, gehörten zur Zufallsstrategie. Andere Techniken waren Frottagen, Grattagen, Décollagen, Montagen und Collagen. Die Surrealisten versuchten mit Arbeitstechniken wie Abreiben, Collagen oder absurden Kombinationen von Materialien und Objekten das Unterbewusstsein durch Zufallskonstellationen zu aktivieren und an die Oberfläche befördern.

Nach dem zweiten Weltkrieg fand man den Zufall in der kinetischen Kunst von Jean Tinguely und Gerhard von Graevenitz, wo bewegliche, motorgetriebene Teile ständig neue unvorhersehbare Konstellationen bildeten. In vielen Bereichen verschiedener Kunstformen wie bildender und darstellender Kunst, Musik und Dichtung, wo der Zufall delegiert wird, eröffnet der Zufall unerschöpfliche Gestaltungsvarianten.³⁶

Der Zufall hat die Kunst des zwanzigsten Jahrhunderts enorm bereichert. Hans Arp formulierte es 1960 so: „Der Zufall in der Kunst unserer Zeit ist nichts Zufälliges, sondern ein Geschenk der Musen.“³⁷ Er führt es noch weiter aus: „Die Musen besuchen uns heute am ehesten, wenn wir wach träumen, wenn wir alle Gesetze, Regeln, Vorschriften, Probleme, springenden Punkte hinter uns liegenlassen. Die Musen sind besonders gegen Rechnungen und Berechnungen. Die Muse ist unzuverlässig und schenkt erlebten Stelldichein (sic!) selten Gehör. Sie ist ein Outsider - Engel.“³⁸

Der Zufall, das Unvorhersehbare war und ist schon immer als Methode im Entwicklungsprozess eines Werkes eingesetzt worden. Da der Zufall nicht steuerbar ist, ist die Aufmerksamkeit während des Schaffensprozesses sehr wichtig, um zufallende, spannende, einzigartige Ereignisse wahrzunehmen und diese dann als Methode zum Erschaffen eines Werkes einzusetzen.

36 Vgl.: Holeczek, 1992, S. 16-26.

37 Jean Arp, in Zufall als Prinzip, S. 120.

38 Ebd. S. 120.



Abb. 23: Kreuzstutzkreisel, 2014.



Abb. 24: Hauptstrasse 52, 2014.



Abb. 25: Frohburg, 2014.

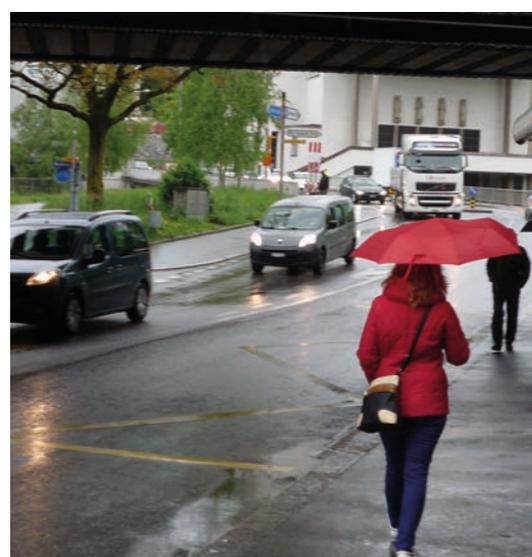


Abb. 26: St-Karlibrücke, 2014.

3. Meine Künstlerische Arbeit: Leinwandkonflikte - Rahmendelikte

3.1. Die Ausgangslage

Das Untersuchungsgebiet liegt mehrheitlich ausserhalb der Stadtmauern Luzerns und zieht sich bis zum Seetalplatz in Emmen. Das Entwickeln einer Idee für den Masterabschluss hat mit dem Abtasten der Achse Kasernenplatz–Seetalplatz begonnen.

Das Erforschen der Achse ist der Auftakt meiner Arbeit, erforschen im Sinne von eintauchen in die Achse und beobachten, was ins Auge springt, wie die Achse funktioniert und was den Puls der Achse ausmacht. Ich nähere mich dem Ort auf verschiedene Arten. Erst mit dem Bus, aus Distanz, im geschützten Rahmen des geschlossenen Fahrzeugs. Dann mit dem Fahrrad, etwas langsamer, dem Verkehr und der Natur ausgesetzt, und zuletzt werden die verschiedenen Strecken der Achse mehrmals abgeschritten. Je langsamer die Fortbewegung ist, desto länger empfinde ich die Strecke, da der Zeitaufwand durch den Akt des Gehens immer grösser wird. Durch das Gehen verändert sich meine Wahrnehmung und der Bezug zum abgeschrittenen Ort, wie de Certeau auch sagt.³⁹ Das Zu-Fuss-unterwegs-Sein war die intensivste Annäherung an den Ort, da nicht nur visuell wahrgenommen wird, sondern auch Gerüche, Lärm, Temperatur und die Distanz werden stärker empfunden. Verändert hat sich das Gefühl des Ausgeliefertseins an den starken Verkehr, den Schmutz und die schlechte Luft. Die Einfallsachse von Reussbühl, Emmen und Littau Richtung Luzern, also die Hauptverkehrsachse durchs Quartier, die Nationalstrasse A2, der Schienenverkehr auf dem vier Meter hohen Bahndamm und die veralteten Heizungen, der an der Achse stehenden Liegenschaften, sind mitverantwortlich für die schlechte Luftqualität. Und zudem kann die Luft wegen der topografischen Situation, dem steil ansteigenden Gelände zum Gütsch und den Felswänden zwischen der Baselstrasse und der Frohburg, sehr schlecht zirkulieren oder abziehen. Während den Hauptverkehrszeiten staut sich der Verkehr oft über die Hälfte der Achsenlänge. Dieses Problem wird hauptsächlich durch die Topografie der Strecke verursacht. Sie besteht aus drei Zonen, die durch die Hauptstrasse, die Zuglinie und die Reuss miteinander verbunden sind. Die erste Zone bildet der Kasernenplatz, die Baselstrasse und die Lädeligasse, dann fliesst der Verkehr Richtung zweite Zone, einer dorfähnlichen Oase, welche die Fluhmühle und die Lindenstrasse bilden. Dann bewegt sich der Verkehr bis zur dritten Zone, der Frohburg, wo wieder eine dorfähnliche Situation vorzufinden ist. Auf der ganzen Strecke gibt es kaum Ausweichmöglichkeiten, der ganze Verkehr muss sich durch das Nadelöhr hindurchzwängen. Bei meinen Recherchen habe ich festgestellt, dass die Feinstoffbelastungen an der Achse um das Mehrfache überschritten werden. Auffallend sind auch die heruntergekommenen Liegenschaften, die mehrheitlich älter als 70 Jahre sind. Die Schattenlage des Gebietes begünstigt, die durch Feuchtigkeit verursachten, Schäden an den Liegenschaften. Mit diesen Eindrücken von der Achse schlossen sich Wahrnehmungen zusammen, die zur Idee meiner künstlerische Arbeit führten.

³⁹ Vgl.: De Certeau, 1980, S.189.

3.2. Die Idee

Das Atelier, den Ort der Produktion und die Staffeleimalerei zu verlassen, um im öffentlichen Raum Bilder zu generieren wurde zu meinem Konzept. Wie finde ich zu Bildern, die einen Ort widerspiegeln und durch den Verkehr verursachte Zerstörungen sichtbar machen?

Ich werde die Malgründe denselben Bedingungen aussetzen, wie sie die Menschen an der Achse tagtäglich erfahren. Ich möchte auch nicht schon Sichtbares zeigen, sondern untersuchen, wie und womit ich nicht Wahrnehmbares an die Oberfläche holen kann.

Ich werde also ein Profil der Achse erstellen. Dabei werde ich Malereien generieren, die durch einen zeitlichen Prozess an von mir bestimmten Orten entstehen. Zum Teil werden bei der Bilderschaffung Handlungen von Menschen und das Unvorhersehbare mitspielen. Die Einflüsse können mechanischer Art, durch die Natur ausgelöst oder von Menschen und Werkzeugen beeinflusst sein. Um Malereien zu erschaffen werde ich die Öffentlichkeit als mein Arbeitsmittel einsetzen und sie zu meinem Werkzeug machen. Gesucht wird nach Orten, die zur Zerstörung der Leinwand führen oder Plätze, wo Material anfällt, welches sich auf die Leinwand überträgt. Mit Testtüchern versuche ich herauszufinden, wo sich die stärkste Patina auf dem Tuch abzeichnet. Mögliche Orte für den Entstehungsprozess sind: Kanalisation, Tankstelle, Autowerkstatt, Reuss, Spritzkabine in einer Karosseriespenglerei, Orte, an der Achse Kasernenplatz-See-talplatz.

Folgende Strategie wende ich während des Arbeitsprozesses an. Ich wähle Orte aus und, falls nötig, treffe ich Abklärungen. Ich bereite eine grundierte Leinwand beziehungsweise ein Tuch vor, das der Grösse des abzubildenden Platzes angepasst ist. Das Tuch wird dann platziert, festgeklebt oder aufgespannt und seinem Schicksal und dem Zufall überlassen.

Ab und zu schaue ich vorbei und entscheide, wann der Zeitpunkt der richtige ist, um die Leinwand oder das Tuch zu entfernen. Über Tage oder Wochen bildet sich durch den Arbeitsprozess, durch Ablagerungen irgendwelcher Art eine Patina oder das Tuch verändert sich durch mechanische Prozesse. Mit den Leuten vor Ort spreche ich im Voraus ab, wie die Aktion verlaufen soll. Wichtig ist mir dabei, dass, wenn möglich, niemand in den Prozess eingreift. Dies kann ich aber nicht überprüfen, da ich die Arbeit aus der Hand gebe und nur ab und zu vorbeigehe, um den Fortschritt der Arbeit im Auge zu behalten. Die Leute vor Ort sind in den Prozess eingebunden, trotzdem sie einfach nur ihrer Arbeit nachgehen und dabei den „Schmutz“ produzieren, der sich auf die Tücher niederschlagen wird. Ein „konkretes Bild“ wird sich selber erschaffen, ohne direkte Einflussnahme durch mich.

Wenn es sich anbietet, wird der Prozess fotografiert oder gefilmt. Der Film soll eigenständig und rein dokumentarisch sein, er darf das entstandene Bild nicht erklären. Die beiden Arbeiten sollen unabhängig funktionieren. Und hier stellt sich die Frage, ob das Material, der Dreck auf dem Tuch, oder der Film einen Ort besser darzustellen vermag.

Die Tücher werden dann als Meisterwerke in der Galerie ausgestellt und der Produktionsprozess, die Planung, die Ideen, die Experimente, alles, was den Prozess begleitet hat, wird auch in der Galerie zu sehen sein.



Abb. 27: Kreuzstutz, EWL - Dach, 2014.



Abb. 28: Kreuzstutz, EWL - Dach, 2014.

3.3. Meine Arbeitsweise

3.3.1. Der Prozess

Im Prozess der künstlerischen Arbeit ist vor allem der Erfolg die treibende Kraft. Aber auch Umwege und Rückschläge gehören dazu, da sie zum Umdenken und zu neuen Ansätzen führt. Durch das Experimentieren finde ich zu spannenden Lösungen und zu befriedigenden Resultaten. Manchmal funktioniert eine Aktion nicht, dann beginnt der Prozess von vorne. Jeder misslungene Versuch treibt mich weiter. Manchmal ist genau das Nichtgelungene der Ausgangspunkt für eine spannende neue Idee.

Ich suche nach Möglichkeiten, die Leinwand zu misshandeln, um damit die traditionellen Arbeitsweisen der Malerei zu verlassen. So entwickelt sich meine erste schon im Kapitel 1 erwähnte Aktion im Aussenraum. Das Schleifen des Tuches über den Waldweg hat nicht das gewünschte Ergebnis geliefert. Das Tuch ist nur minimal über dem Boden geflattert, hat dabei feuchte Erdpigmente aufgesogen und den Schleifprozess als Spur auf der Unterseite des Tuches festgehalten. Ab und zu sind dabei Steine und Ästchen auf das Tuch gehüpft, durch die Vibration aber wieder runtergeschüttelt worden. Die sich dauernd verändernden Schattenmalereien auf dem Tuch haben zu einem aussergewöhnlichen Filmresultat geführt und mich beeinflusst, in Zukunft Malereien mit Dreck zu generieren.

Diese Entdeckung hat zu vielen weiteren Ideen geführt. Die Erkenntnis, dass ich ein Abbild des Ortes mache, einen zeitlichen Prozess festhalte, aber nicht wirklich etwas zerstöre, sondern ein Bild malen lasse, ohne selber aktiv auf die Leinwand Einfluss zu nehmen, hat zum Verändern des Konzeptes und von der Zerstörungsidee weggeführt.

3.3.2. Der Zeitaspekt und das Material

Zeit ist in meiner Arbeit ein sehr wichtiges Moment. Je nach Örtlichkeit der Produktion kann die Zeit mit oder gegen mich arbeiten. In meinem Projekt habe ich eine Vorstellung davon, was und wieviel Material in einem Zeitfenster anfallen kann, wie es in der Realität aber aussieht, kann erst nach Stunden, Tagen, Wochen oder Monaten festgestellt werden. Die Dauer der Aktionen ist also abhängig von der Menge des Materials, das produziert wird. Im Voraus kann ich die Zeitdauer der Aktion nur erahnen, da Unvorhersehbares eintreten und die Bildproduktion dabei in eine andere Richtung lenken kann, somit ist die Dauer einer Aktion flexibel und auf den Ort abgestimmt. Ich bin als Initiatorin also gefordert, den Prozess ständig zu verfolgen, indem ich täglich oder wöchentlich vor Ort bin, um das Unternehmen zu beenden, wenn das Bild für mich erschaffen ist. Wann das Werk vollbracht ist, liegt also in meiner Entscheidung. Damit kann der Entstehungsprozess zwischen mehreren Stunden und einigen Monaten variieren.

3.3.3. Involvierte Personen

In meiner künstlerischen Arbeit werden Menschen in die Aktionen involviert. Spannend ist dabei, dass ich nie auf Kopfschütteln oder Widerstand stosse. Immer sind die Mechaniker, Spengler, Bahnarbeiter,



Abb. 29: Hans Peter Häfliger, 2014.



Abb. 30: Erich Imfeld, 2014.

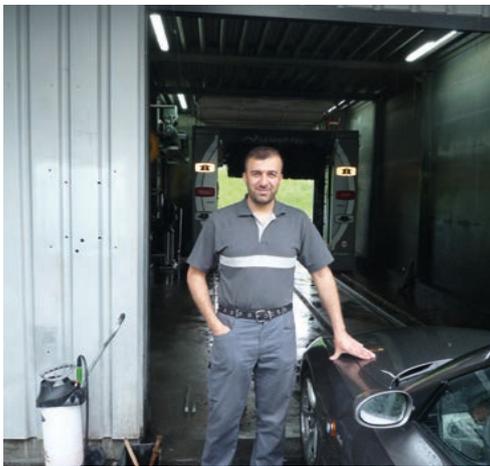


Abb. 31: Ahmed Al naemi, 2014.



Abb. 32: Stefan Mahler, 2014.



Abb. 33: Thomas Planert, 2014.



Abb. 34: Markus Niederberger, 2014.

Oldtimerfreaks begeistert von meiner Idee, den Ort - ihren Arbeitsort - sich in einem „Sammelbild“ selbst abbilden zu lassen. Gemeinsam bestimmen wir den Produktionsplatz, wo die Aktion stattfinden wird. Im Vorfeld gebe ich ihnen Spielregeln bekannt, die sie befolgen sollten. Wichtig ist mir dabei, dass sie ihrer Arbeit nachgehen wie immer, also alles tun, was sie sonst auch tun. Sie sollen keine Eingriffe am Tuch vornehmen, aber trotzdem aktiv bei der Gestaltung eines konkreten Abbildes ihres Arbeitsplatzes mithelfen, indem sie ihre Arbeit tun und dabei Schmutz produzieren. Mit ihren Tätigkeiten werden sie zu Mitgestaltern eines Kunstwerks. Der Teamgeist, welcher sich durch unsere gemeinsame Arbeit entwickelt hat, zeigt sich auch darin, dass sie das Entstehen des Werkes verfolgen und aktiv daran teilnehmen. Es kommt auch vor, dass die involvierten Personen in den Prozess eingreifen, wenn sie das Kunstwerk als unvollkommen empfinden. Sie entfernen das Tuch, bringen aber Markierungen an, damit das Tuch nochmals genau gleich ausgelegt werden könnte, wenn ich das Werk als zu undeutlich erkläre.

Bei den Aktionen denken die Personen immer mit und identifizieren sich mit dem Projekt. Sie geben mir Tipps, wie die Tücher fixiert werden können, sie stellen mir Material zur Verfügung, um die Tücher im Aussenraum zu beschweren, rufen mich an, wenn sie eine Aktion starten, überlegen, wie die Ergebnisse verbessert werden können und liefern mir Ideen für neue, spannende Aktionen. Das heisst, sie nehmen am Projekt teil und beobachten, wie das Werk entsteht.

Wenn ich vom Abschluss im Sommer 2014 erzähle, zeigen einige Mitwirkende grosses Interesse an der Ausstellung. Mir ist aufgefallen, dass ohne bewusst Leuten die Kunst näherbringen zu wollen, mein Projekt genau das erreicht hat. Ob ich richtig liege, wird sich an der Vernissage zeigen, wenn die Mitwirkenden die Schwellenangst überwinden können.

3.3.4. Das Unvorhersehbare

Zufall ist etwas, das einen überrascht. Meine künstlerische Arbeit wurde vom Unvorhersehbaren beeinflusst und sogar immer wieder auf andere Wege gelenkt. Das Unvorhersehbare trägt schlussendlich zum Gelingen oder Misslingen meiner Arbeit bei. Der Zufall hat Aktionen in eine gegensätzliche Richtung gedrängt, eine Idee umgekrempelt und die Arbeit zum Teil von Grund auf verändert. Das Zufällige kann ich nicht steuern oder voraussehen, ich kann nur hoffen, dass es Teil der Aktion wird. Ob ein Ereignis wirklich eintritt, ist eben nicht vorausplanbar.

In meiner Arbeit plane ich die Aktion, treffe Vorbereitungen, gebe die Produktion anschliessend aber aus der Hand. Die Erschaffung des Bildes, das heisst die Geste des Malens passiert durch die Akteure vor Ort. Bei der täglichen Arbeit fällt Dreck an. Dieser fällt zufällig irgendwo auf die ausgelegte Leinwand. Das Material bleibt liegen, und je nach Handlung wird es mechanisch auf das Tuch eingearbeitet. Das heisst, ich kann nur erahnen, wie das Bild aussehen wird, vorausbestimmen lässt sich aber nichts, da der Dreck, der sich auf dem Tuch sammelt, nicht gezielt produziert wird und alles, was sich auf dem Tuch niederschlägt, zufällig runtergefallenes Material ist.



Abb. 35: Auspuffausstoss, Ferrari, Triumph, DKW, Susanne Henning, 2013.

3.3.5. Der poetische Schmutz

Schmutz ist Unsauberkeit, Unrat, Kehrrecht, Dreck. Als Hort von Mikroorganismen ist seine Entfernung für Hygiene und Werkstoffhaltung von Bedeutung. Schmutz haftet durch elektrostatische Kräfte, Adhäsion, mechanische Verankerung (Granulat, Fasern) oder chemische Oberflächenveränderung (Rost, Patina, Grünspan). Schmutz kann auch Niederschläge wie sauren Regen, oder eine radioaktive Wolke, sowie Kot, Urin oder Talg umfassen. In der menschlichen Wahrnehmung wird Schmutz meist mit Wertlosigkeit und eventuell Ekel verbunden.⁴⁰

Zu Schmutz wird Material, welches zum falschen Zeitpunkt am falschen Ort liegt. Sobald Material auf den Boden fällt, verliert es seine ursprüngliche Funktion und wird zu Schmutz, der sich irgendwo niederschlägt oder festsetzt, wo er nicht gewollt ist. Mit meinen Tüchern werde ich diesen Dreck sammeln und zum Malmittel umfunktionieren. Klassische Malereien entstehen mit Farbe und Pinsel. Meine Werke werden sich selber erschaffen, mit Material, welches bei einem Arbeitsprozess auf dem Boden landet. Meistens wird etwas zu Schmutz durch ungewolltes, schusseliges Handeln, oder der Schmutz fällt als Nebenprodukt eines Arbeitsprozesses an. Meine ausgelegten Tücher saugen diese Abfallprodukte auf, der Dreck setzt sich auf den Fasern fest oder wird mechanisch eingearbeitet und wird zum Malmittel transformiert.

Indem ich auf einem weiss grundierten Tuch, welches üblicherweise als Malgrund dient, Schmutz sammle, werden Abfallprodukte umgewertet und aufgewertet und landen eben nicht am Ende des Tages zusammengewischt im Abfall. Je nachdem sind die Tücher ästhetisch von hohem Niveau, die Farbkomposition, die Bildkomposition, die Bildsprache könnte von Künstlern erschaffen worden sein. Da nichts gewollt oder kontrolliert auf dem Tuch landet, ist das Werk ein Abdruck des Produktionsortes, und nicht ein komponiertes, durchdachtes Werk. Der Geruch der Garage verflüchtigt sich, der Produktionsort verschwindet, er wird nur noch im Titel der Arbeit erkennbar sein.

Dörte Zbikowski hat dies sehr passend sprachlich gefasst: "Zu den Wegwerfmaterialien, mit denen Künstler gestalten, gehören Müll [...], Abfall [...] und Dreck [...]. Sie gelten gemeinhin als das Belanglose, Unbedeutende, das entsorgt und folglich der Vergessenheit anheimfallen wird. [...] Künstler adeln ausgewählte Wegwerfprodukte, indem sie ihnen das als abstossend Empfundene austreiben. Hier greift der Moment der Umkehrung: Ein jedes Ding birgt sein Gegenteil in sich."⁴¹

3.3.6. Die Experimente und Erlebnisberichte

Die Experimente ausserhalb des Ateliers waren ein Wagnis, ein Abenteuer und ein Risiko. Ein langer Weg von Erfreulichem und Misserfolgen, dabei führe ich viele spannende Aktionen durch, und mache viele interessante Entdeckungen, welche eine Änderung meiner Arbeitsweise auslösen könnten. Der langanhaltende Prozess führt schlussendlich zu meiner künstlerischen Abschlussarbeit. Im Folgenden werde ich die Aktionen beschreiben und Aussagen von Mitwirkenden, die mein künstlerisches Schaffen begleitet haben, anfügen.

⁴⁰ Schmutz, Wikipedia.

⁴¹ Hüsch, 2011, S.177.



Abb. 36: Waschstrasse, Kurt Steiner AG, 2014.



Abb. 37: Spritzkabine, Carrosserie Luzern, 2014.



Abb. 38: Waldweg, Gütschwald, 2013.



Abb. 39: In der Reuss, 2013.

Aktion 1

Unter 3.3.1. wird die erste Aktion beschrieben, die mich zum Experimentieren mit Tüchern ausserhalb des Ateliers gebracht hat.

Aktion 2

Pistopgarage, Luzernstrasse 133 a, 6014 Luzern

Mit einem mulmigem Gefühl im Bauch betrete ich die Garage, vor Aufregung vergesse ich mich vorzustellen, sage nur, dass ich Künstlerin bin und an einem Projekt arbeite, wobei ich auf Mithilfe angewiesen sei. Nach der Beschreibung meiner Arbeit meint der Automechaniker: "Na klar, selbstverständlich kann das Tuch deponiert werden." Und er werde dann eben etwas mehr Schmutz produzieren, denn normalerweise werde mit sehr grosser Aufmerksamkeit und geringer Schmutzproduktion gearbeitet, sodass kaum etwas auf den Boden falle. Und nachdem ich ihm von meiner Sorge, dass er nicht mitmachen könnte, erzähle, meint er: „Wir sind doch alle kleine Spinner, schauen Sie hier mein Spleen.“ Dann hebt er das Tuch von seinem Rennsportwagen hoch und schmunzelt: „Das ist meine Leidenschaft.“

Bei dieser Aktion klebte ich das Tuch für 3 Wochen auf dem Garagenboden fest.

Aktion 3

Gabelstapler AG, Luzernstrasse 133, 6014 Luzern

Der Nachbar nimmt meine Aktion wahr, da er immer zum Pausenkaffe in die Werkstatt kommt. Bei einem Besuch von mir bemerkt er: „Ich mache eine Aktion, die Sie interessieren könnte. Ich zerteile in nächster Zeit einen Gabelstapler mit dem Schweissbrenner. Möchten Sie ein Tuch darunter legen, um diese Arbeit festzuhalten?“ Selbstverständlich. Leider wurde die Aktion nach zwei Stunden abgebrochen, da sich durch die Hitze des Schweissens Bleidämpfe freisetzen.

Aktion 4

Ein Auspuffausstoss malt ein Bild

Da Neuwagen mit einem Katalysator ausgestattet sind, hinterlassen sie keine sichtbaren Spuren, deshalb suche ich nach einer Oldtimergarage, um meine Aktion durchzuführen. In der Garage stelle ich eine Leinwand hinter den Auspuff eines Triumph GT6 und der Motor wird gestartet. Der Russ-/ Öl-Ausstoss hinterlässt mehr oder weniger sichtbare kreisförmige Spuren auf der Leinwand, je nach Alter des Oldtimers sind diese intensiver und dunkler in der Farbe. Während der Aktion sagt ein leidenschaftlicher Oldtimerfreak zu einem Neuankömmling: „Das ist Kunst, was wir hier machen, schau doch mal, unsere Oldtimer können dazu beitragen, ein Bild zu erschaffen, das ist Kunst!“

Aktion 5

Carosserie Luzern AG, Lädelistrasse 12, 6003 Luzern

Ich klebe ein Tuch auf dem Gitterrost in der Spritzkabine fest. Beim Lackieren der Autoteile werden die Farbpartikel durch den Gitterrost abgesaugt und bleiben somit auf meinem Tuch liegen.

Als ich nach meinem ausgelegten Tuch sehe, äussert sich ein Arbeiter so: „Ihre Leinwand ist ein Kunstwerk und einzigartig dazu. Ich habe nicht gewusst, dass der Schmutz, den wir produzieren, Kunst sein kann.“ Da habe ich doch einiges erreicht mit meiner Aktion. Die Erkenntnis eines Arbeiters, dass Schmutz, der täglich anfällt, Kunst sein kann, ist aussergewöhnlich. Diese Aussage motiviert mich, viele weitere Aktionen durchzuführen.

Aktion 6

Am Radweg, Reussinsel 59, Luzern

Eine Leinwand wird an einem Drahtseil in der Reuss versenkt. Während vier Monaten treibt sie im oder unter dem Wasser. Algen, verschiedene Pigmente und Dreck lagern sich auf der Leinwand ab, sie wird wunderbar gelb. Nach dem Trocknen sind nur noch Russ- und feine Pigmentspuren sichtbar. Bei der Aktion entsteht ein poetischer Unterwasserfilm, in dem die Leinwand tanzt, schwebt, wirbelt und sich selbst an der Ufermauer präsentiert, als wäre sie an einer Ausstellung. Anschliessend schwebt sie sanft davon..

Aktion 7

Kurt Steiner AG, Fluhmühle 9, 6015 Luzern

An einem Tuch in der Länge eines Kleinwagens werden längsseitig je acht Ringe festgenäht. Diese wird auf dem Boden der Autowaschanlage mit Schnüren festgemacht. Während vier Wochen werden Autos darüber eingeschäumt, gewaschen, gewachst und getrocknet. Das Resultat ist beeindruckend: Schmutz, Sand, Öl, Waschmittel, Russ und Steine haben sich im inzwischen zerknautschten Tuch angesammelt. Ich transportiere das Tuch vorsichtig ins Atelier und lege es dort zum Trocknen aus. Das angesammelte Material fixiere ich anschliessend mit Restaurierungstechniken.

Aktion 8

Anliker AG Bauunternehmungen, Kreuzung Bernstrasse-Dammstrasse

Beim Kreuzstutzkreisel breite ich ein Tuch auf dem EWL-Flachdach aus und beschwere es mit Holzpfosten, damit der Luftdruck des vorbeifahrenden Zuges es nicht wegwehen kann. Ein Arbeiter, der mit dem Betonieren einer Schallschutzmauer am Bahntrasse beschäftigt ist, meint zu meiner Arbeit: „Also wenn Sie mit ihrem Tuch Schadstoffmessungen machen, ist dies hier nicht der richtige Ort, und die Ergebnisse werden verfälscht, da wir eine Betonmauer wegschleifen werden und so mindestens zehnmals mehr Feinstaub produziert wird, als bei dem, der normalerweise durch den Verkehr und die Bahn verursacht wird.“ Interessant ist, dass ich Schadstoffmessungen nie erwähnt habe, zu meinem Konzept gehören aber natürlich die Luft- und Umweltverschmutzung der ganzen Achse und damit auch der Kreuzstutzkreisel.

Aktion 9 und die folgenden

Ich könnte noch weitere Aktionen beschreiben, aber ich denke, man erhält mit den Aktionen 1 - 8 einen guten Einblick in mein künstlerisches Schaffen.



Abb. 40: Waschstrasse, Susanne Henning, 2014.

4. Fazit

„Kunst im öffentlichen Raum“ war für mich als Malerin eine riesige Herausforderung. Ich musste meine Arbeitsweise neu erfinden, um dem Studiengang gerecht zu werden. Rückblickend hat mir das Produzieren von Malereien ausserhalb des Ateliers die grösste Freude bereitet. Bekannte Techniken wurden verlassen, um neue zu entwickeln. Mit Experimenten habe ich herausgefunden, welche Methode sich am besten eignet, um Malereien in und mit der Öffentlichkeit zu erschaffen. Einige Experimente haben unvorhersehbare Ergebnisse geliefert. Unerwartetes hat manchmal den Arbeitsprozess in eine andere Richtung gelenkt sowie Ideen zum Weiterentwickeln meiner künstlerischen Arbeit geliefert. Auch in Zukunft werde ich die Bildproduktion auf unübliche Weise durchführen, das heisst meine Arbeitsweise wird sich ändern. Ich werde versuchen, die Kontrolle abzugeben, Kooperation zu fördern und mich mehr ausserhalb des Ateliers zu bewegen. Denn die Zusammenarbeit mit Menschen, auch der Austausch mit ihnen während des Prozesses ist sehr bereichernd und hat zu neuen Ideen geführt. Zusätzlich konnte ich Leuten, die mit Kunst wenig oder noch nicht in Berührung gekommen sind, diese näherbringen. Anregend war auch der Gedanke, einen anderen Blick auf „Dreck“ zu werfen, diesen um- und aufzuwerten. Das spornt mich an weiterhin Aktionen in diese oder eine ähnliche Richtung zu planen und durchzuführen.

5. Dank

Mein herzlichster Dank geht an Fritz Balthaus, der mich während zwei Masterjahren in meiner künstlerischen Arbeit mit Rat und Tat unterstützt hat. Die lehrreichen, spannenden und interessanten Gespräche werden noch lange nachwirken. Ein herzliches Dankeschön geht auch an Frau Dr. Rachel Mader, die mir bei der Schriftlichen Arbeit Unterstützung geboten hat. Weiter danke ich meinem Urs Henning für das Gegenlesen meiner Theoriearbeit, und allen Freunden und Bekannten, die mich während der Masterjahre begleitet haben.

6. Literaturverzeichnis

- Ackermann Tim: Der Künstler liebt Schnitzel und würde nie traurige Hunde malen. Die Welt, 2013.
http://www.welt.de/print/die_welt/kultur/article120014538/John-Baldessari.html, online 21.2.2014.
- Arp Jean: In Holeczek Berhard, von Mengden Linda: Zufall als Prinzip. Spielwelt, Methode und System in der Kunst des 20. Jahrhunderts. Heidelberg, 1992. S. 120.
- Bippus Elke (Hg.): Kunst des Forschens. Praxis eines ästhetischen Denkens. Zürich, 2009.
- Boehm Gottfried (Hg), Stierle Karlheinz: Was ist ein Bild? München, 3. Auflage 2001, 1994.
- Bodin Claudia: Art das Kunstmagazin. John Baldessari. So schön wie die Wahrheit, 2010.
http://www.art-magazin.de/kunst/34842/john_baldessari_new_york, online 21.2.2014.
- Burdorf Dieter, Fend Mechthild, Uppenkamp Bettina: Medium und Material. Zur Kunst der Moderne und der Gegenwart. München, 2007.
- De Certeau Michel: Kunst des Handelns. Kapitel VII, Gehen in der Stadt. Berlin, 1980. S. 179- 208.
- Draxler Helmut, Fraser Andrea: Das Spiel von Grenzen und Überschreitungen, Kunstraum Universität Lüneburg, 1996.
<http://kunstraum.leuphana.de/texte/draxlerfraser.html>, online 1.3.2014.
- Duchamp, Marcel: In Holeczek Berhard, von Mengden Linda: Zufall als Prinzip. Spielwelt, Methode und System in der Kunst des 20. Jahrhunderts. Heidelberg, 1992. S. 27.
- Duden: Schmutz: <http://www.duden.de/rechtschreibung/Schmutz>, online 2.3.2014.
- Eigenhofer Sebastian, Hinterwaldner Inge, Spies Christian (Hg): Was ist ein Bild? Antworten in Bildern. München, 2012.
- Esser Werner, Kunz Bettina, Egle Steffen: Fluxus! >Antikunst< ist auch Kunst. Köln, 2012.
- Fluxus: Kunstwissen: http://www.kunstwissen.de/fach/f-kuns/b_mod/fl00.htm, online 7.11.2013.
- Gendolla Peter, Kamphusmann Thomas: Die Künste des Zufalls. Frankfurt am Main, 1. Auflage, 1999.
- Haus Andreas, Hofmann Frank, Söll Anne (Hg): Material im Prozess. Strategien ästhetischer Produktivität. Berlin, 2000.
- Holeczek Berhard, von Mengden Linda: Zufall als Prinzip. Spielwelt, Methode und System in der Kunst des 20. Jahrhunderts. Heidelberg, 1992.
- Hüsch Anette (Hg): From Trash to Treasure (Vom Abfall zum Schatz). Vom Wert des Wertlosen in der Kunst. Bielefeld/Leipzig/Berlin, 2011.
- Kämpf-Jansen Helga, Blohm Manfred (Hg): Ästhetische Forschung. Wege durch Alltag, Kunst und Wissenschaft: Zu einem innovativen Konzept ästhetischer Bildung. Köln, 1. Auflage, 2001.
- Koerner von Gustrof Oliver: Zwischen Worten und Kulturen. <http://db-artmag.de/archiv/01/d/thema-wordsearch01.html>, online 6.11.2013.
- Koerner von Gustrof Oliver: Subtile Eingriffe in die Wirklichkeit: Karin Sander und ihr Werk. <http://db-artmag.de/archiv/01/d/thema-wordsearch-werk.html>, online 6.11.2013.
- Kravagna Christian: Arbeit an der Gemeinschaft. Modelle partizipatorischer Praxis. Aus: Marius Babias (Hg.), Achim Könneke: Die Kunst des Öffentlichen. Amsterdam, Dresden, 1998.
- Kunz Bettina, Egle Steffen, Esser Werner: Fluxus! >Antikunst ist auch Kunst<. Staatsgalerie Stuttgart. Köln, 2013.
- Kunstaspekte: Galerie Nordenhake - Berlin: Karin Sander, Gebrauchsbilder. <http://www.kunstaspekte.de/index.php?tid=8455&action=termin>, online 26.3.14.
- Kwon Mivon: Ein Ort nach dem Anderen: Bemerkungen zur Site Specificity. In: Saxenhuber Hedwig, Schöllhammer Georg (Hg.): O.K. Ortsbezug: Konstruktion oder Prozess? Wien, 1998. S. 17- 39.
- Kunstforum International: Autor unbekannt. Zeichnen zur Zeit V, Karin Sander. Band 215, 2012. S. 212- 215.

- Kunstforum International: Johannes Meinhardt: Ausstellung als Situation und Ausstellung der Situation, Karin Sanders Interventionen und Arbeiten, Band 144, 1999. S. 188- 199.
- Lewitzky Uwe: Kunst für alle? Kunst im öffentlichen Raum zwischen Partizipation, Intervention und Neuer Urbanität. Bielefeld, 2005. S. 77- 119.
- Meinhardt Johannes: Ende der Malerei und Malerei nach dem Ende der Malerei. In Kunstforum International Bd. 131, 1995. S. 202- 274.
- Mersch Dieter: Kunst als epistemische Praxis. In Bippus Elke: Kunst des Forschens. Praxis eines ästhetischen Denkens. Zürich, 2009. S. 27- 47.
- Milevska Suzana, Partizipatorische Kunst. Überlegungen zum Paradigmenwechsel vom Objekt zum Subjekt. In springer|in 2, 2006. http://www.springer.in.at/dyn/heft_text.php?textid=1761, online 9.2.14.
- Obrist Hans Ulrich: im Gespräch mit Karin Sander. <http://db-artmag.de/archiv/01/d/thema-wordsearch-interview.html>, online 6.11.2013.
- O'Doherty Brian, Kemp Wolfgang (Hg), Brüderlin Markus: In der weissen Zelle. Berlin, 1996. <http://db-artmag.de/archiv/01/d/thema-wordsearch-werk.html>, online 1.11.2013.
- Schenker, Christoph: Einsicht und Intensivierung, Überlegungen zur künstlerischen Forschung. In Bippus Elke: Kunst des Forschens. Praxis eines ästhetischen Denkens. Zürich, 2009. S. 79- 89.
- Sprute Bernhard, Weber Peter: Experiment Kunst. Die Dada-Bewegung und ihre Auswirkungen in der Kunst des 20. Jahrhunderts. Hannover, 1984.
- Wagner Monika: Material in der Kunst. Eine andere Geschichte der Moderne. München, 2002.
- Welzer Harald: Über das Sichtbar machen. Gespräch mit Karin Sander am 1.1.2002 in ihrem Atelier. <http://www.karinsander.de/index.php?id=d5>, S. 1.- 9. online 6.11.13.
- Wikipedia: Schmutz: <http://de.wikipedia.org/wiki/Schmutz>, online 2.3.2014.

7. Abbildungsverzeichnis

Abb. 1-9, Seite 1: Ausschnitte von Arbeiten, Susanne Henning, 2013-2014.

Abb. 10, Seite 6: Ideen - Mindmap, Susanne Henning, 2014.

Abb. 11, Seite 14: Robert Ryman: Surface veil, 1970-1971, Deidre Adams in: <http://abstractions.deidreadams.com/2012/01/19/robert-ryman-white-paint-not-white-paintings/>. online 6.4.2014). Robert Ryman, Surface Veil, 1970-1971 55.88cm x 73.65cm, Öl auf Fiberglas auf Wachspapier, Malerlebeband. Collection SFMOMA.

Abb. 12, Seite 14: Robert Ryman: Surface Veil, Detailsicht, Deidre Adams in: <http://abstractions.deidreadams.com/2012/01/19/robert-ryman-white-paint-not-white-paintings/>. online 23.4.2014. Robert Ryman, Surface Veil, 1970-1971 55.88cm x 73.65cm, Öl auf Fiberglas auf Wachspapier, Malerlebeband. Collection SFMOMA.

Abb. 13 + 15 , Seite 16: Karin Sander: mailed paintings, 2006- 2010, Autor unbekannt in: http://www.galerie-parduhn.de/kuenstler.php?kuenstler_id=20. online 6.4.2014. «mailed paintings» Baumwollgewebe auf Keilrahmen in Standardgrößen, weisse Universalgrundierung, unterschiedliche Größen «Nr.82 Bonn - Düsseldorf», 2010 Baumwollgewebe auf Keilrahmen in Standardgröße, weiße Universalgrundierung, Ø 80 cm

Abb. 14, Seite 16: Karin Sander: mailed paintings, Nr 104, 2009, Barbara Gross Galerie in: <http://www.barbaragross.de/artists/14/detail/1033>. online 8.4.2014. „Nr. 104 Sharjah - München - Berlin - Siegen - Berlin - Madrid, 2009 Baumwollgewebe auf Keilrahmen in Standardgröße, weiße Universalgrundierung 40 cm x 50 cm

Abb. 16, Seite 18: Karin Sander: Gebrauchsbild Nr.107, 2006-2010, Autor unbekannt in:
<http://arttattler.com/archivekarinsander.html>. online 6.4.2014.

Abb. 17, Seite 18: Karin Sander: Seefuchs, drei Tage auf See, zwischen 2005-2011?, Autor Eckhard Karnauke in:
<http://www.artnet.de/magazine/karin-sanders-in-der-galerie-nordenhake-berlin/images/11/>. online 6.4.2014.

Abb. 18, Seite 18: Karin Sander: Gebrauchsbild, 2005, Studio Tessin, production shot, Autor Emil Müller in:
<http://www.nordenhake.com/php/artist.php?RefID=57>. online 6.4.2014.

Abb. 19, Seite 22: Marcel Duchamp: Trois stoppage étalon, 1913-1914, Montage, 3 Fäden auf 3 Stoffstreifen befestigt, die wiederum auf 3 Glasscheiben angebracht sind, 3 Holzlineale, die die Form der Fäden haben, in Holzkasten 125.4 x 18.3 cm (Glasscheiben), 129.2 x 28.2 x 22.7 cm (Kasten) 4. Replika: Galleria Schwarz, Mailand 1964, Aufl. 8 St. Sammlung Arturo Schwarz, Mailand. Autor unbekannt in:
Holeczek Berhard, von Mengden Linda: Zufall als Prinzip. Spielwelt, Methode und System in der Kunst des 20. Jahrhunderts. Heidelberg, 1992. S. 125.

Abb. 20, Seite 22: Jean Tinguely: Machine à dessiner, I, 1955 (Zeichenmaschine), Holz, Stahl, bemalt, 75cm x 117cm x 37cm, Öffentliche Kunstsammlung, Kunstmuseum Basel. Autor unbekannt in:
Holeczek Berhard, von Mengden Linda: Zufall als Prinzip. Spielwelt, Methode und System in der Kunst des 20. Jahrhunderts. Heidelberg, 1992. S. 269.

Abb. 21, Seite 22: Oscar Dominguez, 1937, Löwe - Fahrrad, décalcomanie, Gouache auf Papier, Autor unbekannt in:
<https://charente-maritime.fr/colleges17/mi-larochelle/evaweb/spip.php?article1152>. online 26.4.2014.

Abb. 22, Seite 22: Oscar Dominguez, Ramedios Varo: Cadavre exquis, 1935, Bleistift auf Papier, 61.5cm x 24.5cm, Galerie 1900 2000 Marcel Fleiss, Paris. Autor unbekannt in:
Holeczek Berhard, von Mengden Linda: Zufall als Prinzip. Spielwelt, Methode und System in der Kunst des 20. Jahrhunderts. Heidelberg, 1992. S. 136.

Abb. 23, Seite 26: Kreuzstutzkreisel, 6003 Luzern, Susanne Henning 2014.

Abb. 24, Seite 26: Hauptstrasse 52, 6015 Luzern, Susanne Henning 2014.

Abb. 25, Seite 26: Frohburg, 6015 Luzern, Susanne Henning 2014.

Abb. 26, Seite 26: St. - Karlibrücke, 6003 Luzern, Susanne Henning 2014.

Abb. 27 + 28, Seite 30: Kreuzstutz, 6003 Luzern, Susanne Henning, 2014.

Abb. 29, Seite 32: Hans Peter Häfliger, Garage Pit - Stop, Luzernstrasse 133a, 6014 Luzern, Susanne Henning, 2014.

Abb. 30, Seite 32: Erich Imfeld, Stapler - Service AG, Luzernstrasse 133, 6014 Luzern, Susanne Henning, 2014.

Abb. 31, Seite 32: Ahmed Al naemi, Kurt Steiner AG, Fluhmühle 9, 6000 Luzern, Susanne Henning, 2014.

Abb. 32, Seite 32: Stefan Mahler, Carrosserie Luzern, Lädelistrasse 12, 6003 Luzern, Susanne Henning, 2014.

Abb. 33, Seite 32: Thomas Planert, Anliker AG, Kreuzstutz, Susanne Henning, 2014.

Abb. 34, Seite 32: Markus Niederberger, Anliker AG, Kreuzstutz, Susanne Henning, 2014.

Abb. 35, Seite 34: Auspuffausstoss, Ferrari, Triumph, DKW, Susanne Henning, 2013.

Abb. 36, Seite 36: Waschstrasse, Kurt Steiner AG, Fluhmühle 9, 6000 Luzern, Susanne Henning, 2014.

Abb. 37, Seite 36: Spritzkabine, Carrosserie Luzern, Lädelistarsse 12, 6003 Luzern, Susanne Henning, 2013.

Abb. 38, Seite 36: Waldweg, Gütschwald, 6003 Luzern, Susanne Henning, 2013.

Abb. 39, Seite 36: In der Reuss, Reussinsel 59, 6003 Luzern, Susanne Henning, 2013.

Abb. 40, Seite 40: Waschstrasse, Kurt Steiner AG, Fluhmühle 9, 6000 Luzern, Susanne Henning, 2014.

