

DAS INSTITUT (SEKTION B):

DAS INSTITUT : DIE NEUE
AKADEMIE

PROLEGOMENA EINER KÜNFTIGEN KUNSTLEHRE

INFuGIANA BAND 14

**MUSTER Bilderhöhle und
Schrägandacht**

Pommersfelden. Juni 1993

DAS INSTITUT (SEKTION B):
DAS INSTITUT : DIE NEUE AKADEMIE

INSTITUT FÜR UNTERSUCHUNGEN VON
GRENZZUSTÄNDEN ÄSTHETISCHER SYSTEME
(INFuG) -
DAS INSTITUT, BAMBERG

DAS INSTITUT (SEKTION B):

DAS INSTITUT : DIE NEUE
AKADEMIE

PROLEGOMENA EINER KÜNFTIGEN KUNSTLEHRE

INFuGIANA

Beiträge zur Kunst des ausgehenden zweiten Jahrtausends
vom Institut für Untersuchungen von Grenzzuständen
ästhetischer Systeme Bamberg

Erich Weiß Verlag Bamberg

INFuGIANA BAND 14

Die vorliegende Broschüre erscheint anlässlich der Ausstellung des Glasbildes "Das Institut : Die Universität" im Kemenatensaal der Kaiserburg Nürnberg im Sommer 1993. Im engsten Zusammenhang mit den dort vorgetragenen Untersuchungen zur Universität steht die vorliegende Untersuchung: "Das Institut: Die Neue Akademie", die getrennt, aber gleichzeitig als Band 14 der INFuGIANA erscheint. In beiden Schriften geht es um ein und denselben Gedanken in symmetrischer Entsprechung. Der Zusammenhang wird im letzten Paragraphen der Akademie-Schrift verdeutlicht. Die farbige Gestaltung der Buchumschläge verdeutlicht die Idee der zwei Texte. Die der Farbe kundig sind, werden dies bemerkt haben.

Die vorliegende Schrift wurde von Hubert Sowa verfaßt. Viele wichtige Gedanken wurden im Gespräch mit Friedolin Kleuderlein entwickelt, wie die ganze Schrift nicht ohne die Forschungsarbeit der Sektion B des Instituts denkbar wäre.

Numerierte und signierte Erstausgabe. Auflage 100. Die Nummern 1-20 erscheinen als Vorzugsausgabe mit einem beigefügten Siebdruck von F.Kleuderlein auf Rhenalon.

Buchgestaltung: H.Sowa

Erich Weiß Verlag Bamberg 1992

Normalausgabe: ISBN 3-928591-42-8

Vorzugsausgabe: ISBN 3-928591-43-6

*...so sieht auch keine Seele das Schöne,
welche nicht schön geworden ist.*

*...die Bewegung der Seele ist nur dann
eine gerade,
wenn sich ihre Richtung bricht.
(Plotin)*

*Laßt alle Hoffnung fahren, die ihr eingehet
(Dante/Schelling)*

DAS INSTITUT : DIE NEUE AKADEMIE

PROLEGOMENA EINER KÜNFTIGEN KUNSTLEHRE

Eingangs ist die Schreibweise des Titels zu klären. Der Doppelpunkt darin will nicht besagen, das Institut **maße sich an**, hier und jetzt die neue Akademie zu sein. Vielmehr gibt der Doppelpunkt einen Hinweis darauf, daß die hier und jetzt einsetzende Thematisierung der Akademie **vom Boden des Instituts aus** erfolgt. Das Institut will der künftigen neuen Akademie nur vorläufig den Weg bereiten und ist die Stelle des durchlässigen Durchgangs oder schrägen Eingangs in die neue Akademie. (Vgl. zum Doppelpunkt näher die Vorrede zu INFuGIANA Bd. 13).

§ 1: FLUCHT AUS DER AKADEMIE

Der Maler JOSEPH ANTON KOCH wurde 1791 an der Hohen Carlsschule zu Stuttgart mit einem Stock geschlagen, weil er sich weigerte, der dortigen Geschmacksdoktrin zu folgen. Seine darauf folgende Flucht aus dem "Staub der akademischen Dummheit", aus der "stinkenden" Akademie (vgl. Markus Neuwirth, *Die Argonauten*, Graz 1989, S.98), steht beispielhaft für den zunehmenden Antiakademismus zentraler Künstler der beginnenden Moderne (vgl. N.Pevsner, *Die Geschichte der Kunstakademien*, München 1986). Kochs Freund ASMUS JACOB CARSTENS lehnt wenig später ab, seinen Verpflichtungen gegenüber der Berliner Akademie weiter nachzukommen, mit der Begründung, daß er "...nicht der Berliner Akademie, sondern der Menschheit angehöre" (vgl. ebd. 99). Es führt in die Irre, wenn man in solch erklärtem Antiakademismus ausschließlich die Wirksamkeit einer einseitig subjektivistisch, ja privatistisch ausgelegten Genieästhetik erkennen will, hatte doch vielmehr KANT als der angebliche Mentor dieser Denkweise in seiner Exposition des Geniegedankens stets im Auge behalten, daß "Genie" und "Schule" wesenhaft aufeinander verwiesen sind: "Da nun die Originalität des Talents ein (aber nicht das einzige) wesentliches Stück vom Charakter des Genies ausmacht: so glauben seichte Köpfe, daß sie nicht besser zeigen können, sie wären aufblühende Genies, als wenn sie sich vom Schulzwange aller Regeln lossagen, und glauben, man paradiere besser auf einem kollerichten Pferde, als auf einem Schulpferde. Das Genie kann nur reichen **Stoff** zu Produkten der schönen Kunst hergeben; die Verarbeitung desselben und die **Form** erfordert ein durch Schule gebildetes Talent, um einen Gebrauch davon zu machen, der vor der Urteilskraft bestehen

kann." (Kritik der Urteilskraft, § 47). Gerade um der (von ROUSSEAU inspirierten) "Menschlichkeit" der äthetischen Urteilskraft willen ist die autonome Kunstausübung substanziell an die **gesellige** Einübung des Geschmacksurteils gebunden, und diese Einübung in den *sensus communis* kann sich immer nur an nachzuahmenden (Schul-) **Beispielen** realisieren (vgl. ebd. § 60). Folgerichtig tritt im Antiakademismus des späten 18. und beginnenden 19. Jahrhunderts unter dem Einfluß Kants die **Künstlerfreundschaft** und der **Künstlerbund** - und nicht etwa das vereinzelt Genie - an die Stelle der abgestoßenen Akademie, am großartigsten sichtbar in den mannigfaltigen Gruppenbildungen auf dem Boden der römischen "Kunstrepublik" (vgl. Katalog "Künstlerleben in Rom", Nürnberg 1992). Hier verwirklicht sich eine vom absolutistischen Zwang befreite "reine" (neu-)akademische Gesinnung auf dem Boden einer bewußt gesellig kultivierten Heautonomie des Geschmacksurteils. Der Preis allerdings, der für den Zugang in die neuartige freundschaftlich-gesellige Privat-Akademie zu zahlen ist, ist hoch: Der Anspruch auf Allgemeingültigkeit, Verbindlichkeit und doctrinäre Methodik muß fallengelassen werden.

§ 2: FREUNDSCHAFT UND GESELLIGKEIT

Die vordergründig sichtbare Akademieferne der gesamten modernen Kunsttradition darf nicht über den verborgenen substanziell **geselligen** Boden hinwegtäuschen, der die diskursive Entfaltung des modernen Kunsturteils trägt. Dieser verborgene Boden ist das Ateliergespräch und die gruppeninterne Auseinandersetzung. Das neue gesellige Regelwerk ist nicht minder esoterisch und exklusiv als

die vormaligen doctrinären Regeln der staatlichen Akademien, aber es ist nicht codifiziert und es kristallisiert nicht zu einer greifbaren Lehre. Im Unterschied zur alten akademischen Lehre, die im wesentlichen **technisch** war, handelt es sich bei den geselligen Regeln der modernen oppositionellen Kunst primär um ein **praktisches** Wissen und um ein **Gesprächs**-Wissen, das nur in lebendiger Form existiert und in den freundschaftlichen Zirkeln der Antiakademiker intuitiv eingeübt wird.

Entgegen dem falschen Mythos von der "Einsamkeit" des modernen Künstlers und dem nur temporären Charakter von Gruppenbildungen ist hier zu betonen, daß im Gegenteil die Vereinzelung des Künstlers (CÉZANNE, DUCHAMP, BRANCUSI) die große (und im Grunde fragliche) Ausnahme von der überwiegend, ja möglicherweise ausschließlich herrschenden Regel der Gruppenexistenz ist. Kurzum: Die Kunst der Moderne ist allem zuvor ein **geselliger** Diskurs - wenn auch auf esoterisch-sektiererhafter Basis.

§ 3: KONVENTION UND HERRSCHAFT

Diese Einsicht einmal gefaßt, sehen wir uns alsbald gezwungen, das Vorurteil vom vermeintlichen Individualismus der Moderne umzudrehen und nunmehr entschieden in Frage zu ziehen, ob der Kunstdiskurs der Moderne denn auch nur eine **Spur** von Individualismus erkennen läßt, ob nicht vielmehr übermächtige verborgene Regelbildungen jeden Manövrierspielraum ästhetischer Entscheidungen wurzelnhaft überwuchern und verstellen. Daß es sich dabei meist nicht mehr um akademische Regelwerke handelt, ändert nichts an ihrer Durchsetzungskraft. Ernst

H. Gombrich hat eben dies auf dem Boden einer nüchternen (und ernüchternden) Sprachspiel-Theorie der Kunst am Beispiel der abbildlichen Malerei des 19.Jh. gezeigt (Kunst und Illusion, Stuttgart/Zürich 1978). Er macht hier im Hintergrund der spektakulären ästhetischen Innovationen ein allumfassendes und unausweichlich bindendes Regelwerk stilistischer Konventionen sichtbar, das an jene subjektübergreifenden, ja -vernichtenden Regelstrukturen erinnert, die in der strukturalen Anthropologie oder der Sprachanalyse thematisiert werden. Ist mithin die Flucht der Künstler aus der Akademie ein bloßer Selbstbetrug gewesen?

§ 4: SEITENBLICK ZUM UNIVERSITÄREN WISSEN

Im Jahr 1969 versuchte der Konzeptkünstler JOSEPH KOSUTH mit großer Emphase, gegen den "reaktiven" - und das heißt letztlich: geselligen - Grundzug des minimalistischen und postminimalistischen Kunstdiskurses den Ausbruch in eine neue Autonomie absolut-doctrinärer "tautologischer" Kunstpropositionen zu projektieren (Art after Philosophy, in: Über Kunst/On Art, Texte zum veränderten Kunstverständnis nach 1965, herausgeg. von Gerd de Vries, Köln 1974). Schon 1974 wendete er seinen Aufbruch ins genaue Gegenteil um und propagierte einen extrem "akademisch" argumentierenden "anthropologischen", und das heißt wieder: rein gesellig verfaßten, Kontextualismus (Notes on an 'Anthropologized' Art, in: Katalog "Kunst bleibt Kunst", Köln 1974). Seine "Passagen"-Arbeit von 1992 schließlich deutet - unter Verzicht auf jede subjektiv-propositionale Setzung - ausschließlich auf den Gesprächskontext der akademisch gebildeten Gesellschaft hin (vgl. Katalog Do-

cumenta 9, Kassel 1992). Das Gefüge von Zitaten verweist auf ein Netzwerk disziplinärer und interdisziplinärer Diskurskontexte im politischen wie im akademisch-wissenschaftlichen Bereich. Der Anteil von Subjektivismus, Behauptung und Inspiration auf der Seite des Künstlers (Kosuth) ist hier auf Null geschrumpft. Das Kunstwerk schließt sich vielmehr vorbehaltlos einem Gefüge von Wahrheiten an, deren Gewähr nicht von Seiten der Kunst, sondern von Seiten der Wissenschaft übernommen wird. Der "akademische" Widerpart der gesamten neueren emanzipativen Kunsttradition ist hier in radikaler Ausschließlichkeit verklärt und aufs Podest gehoben. Kosuths Kunst verneigt sich geradezu unterwürfig vor dem Anderen ihrer selbst und erweist einem System von Verbindlichkeiten ihre Referenz, das seine Existenz dem ungebrochenen Fortbestehen der akademischen Lehre im wissenschaftlich-universitären Bereich verdankt.

Hier schließt sich ein Kreis: Der überschwenglich-reformatorische Glaube an die Freundschafts-Bande, welcher den Aufbruch der anti-akademischen Kunst anfänglich trug, gesteht seine Schwäche ein und blickt wehmütig (zurück oder vorwärts?) zu jenem doktrinären Wissen, wie es nur auf der Basis einer akademischen Tradition im alten Sinn erstehen konnte und kann. Diese Tradition hat sich nur im Bereich der Wissenschaften erhalten.

§ 5: GESELLIGE MYSTIK

Während KOSUTH in vieldeutiger (und letztlich ungelöster) Weise mit der Struktur des veröffentlichten akademisch-doktrinären Wissens liegäugelt und hantiert, um die Defizite eines ausschließlich "gesellig" gewordenen Kunst-

wissens zu kompensieren, spitzt eine andere Gruppe von Künstlern die in der neueren Tradition stehende anti-akademische Tendenz selbstbewußt so weit zu, daß Freundschaft und Geselligkeit nicht mehr nur als die ermöglichende **Form** des Kunstdiskurses, sondern auch noch als sein einziger und letzter **Inhalt** begriffen werden: Diese Gruppe von Künstlern unterstreicht und verstärkt den intuitiv-institutionellen Charakter des faktischen modernen Kunstlebens, indem sie die im Gruppenkontext entstehende Kunst hermetisch gegen jeden Verständniszugang von außen abschottet. Das "going on" ihrer Werksetzungen bezieht sich ausschließlich auf das gruppeninterne Gespräch und seine Regelstrukturen und jede einzelne Setzung wird nur noch als "Beitrag" von mehr oder weniger großem Unterhaltungs- bzw. Innovationswert begriffen (vgl. etwa die Strategie der Gruppierungen "ART&LANGUAGE", "BÜRO BERLIN", der heutigen Netzwerk- und Schneeball-Gruppierungen, unseres INSTITUTS, ABR STUTTGART usw...). Die äußerste sich hier abzeichnende Möglichkeit scheint zu sein, die Gruppe als **Modell** zu begreifen, das als *pars pro toto* für die ganze Kunst steht. Die Gruppe sieht mithin ihren eigenen "Beitrag" und ihre eigene "Arbeit" nur als Mittel, um eine Struktur von Interaktion und Evolution zur Erscheinung zu bringen. Das in solchen Arbeitsverfahren verarbeitete und erarbeitete Wissen beansprucht dementsprechend keine Verbindlichkeit für sich selbst, sondern wird nur exemplarisch und modellhaft benutzt.

Es ergibt sich daraus mit Notwendigkeit ein sektiererischer und hermetischer Charakter der Gruppenarbeit, ja im Extremfall eine Art **gnostischer Mystik der Gemeinschaft**, wie sie schon den Nazarenern eigen war: Um der Reinheit

des Modells willen muß eine optimale Abschirmung gegen Fremdeinflüsse installiert werden. Die Geselligkeit der Gemeinde kann sich optimal nur erhalten, wenn sie sich nach außen hin ungesellig zeigt. Aus demselben Grund zeigen auch die aus solchen Kontexten entspringenden **Veröffentlichungen** eine fragmentarische und darum hermetische Struktur. Was beispielsweise an Gesprächsfragmenten aus dem Gruppenkontext von ART&LANGUAGE an die Öffentlichkeit lanciert wurde, enthielt zwar unzählige Verweise auf allgemein zugängliche Kontexte des **öffentlichen** wissenschaftlich-akademischen Wissens, war aber dennoch so unlösbar mit verborgenen gruppeninternen Referenzsystemen vernetzt, daß es unmittelbar unverständlich war.

Die **Hermetik** der partikularisierten Geselligkeit ist die letzte Konsequenz der Verabschiedung der modernen Künstler aus dem Zusammenhang der methodischen und doktrinären Lehre der alten Akademie. Aber das Refugium der ästhetischen Autonomie wird zur Falle: Die Mitteilbarkeit der Geschmacksurteile ist zwar gruppenintern gerettet, aber dafür allgemein um so tiefgreifender gestört.

§ 7: EINE VERNEIGUNG VOR DER UNIVERSITÄT

MARCEL DUCHAMP, der wie kein anderer Künstler alle Fragen vorausgesehen hat, die sich in der Endspielphase der Kunstentwicklung ergeben würden, hat schon 1960 die Frage gestellt, die heute durch die Schritte Kosuths und seiner Gesprächspartner in aller Deutlichkeit aufgeworfen ist: "Soll der Künstler an die Universität gehen?" (vgl. Marcel Duchamp, *Der kreative Akt*, Hamburg 1991). Nach mehr als 40 Jahren einsamer Arbeit im zunehmend weglos wer-

denden Gelände der antiakademischen Kunst beantwortet Duchamp diese Frage eindeutig mit "Ja" und schickt damit eine neue Künstlergeneration auf den langen Marsch durch die akademischen Institutionen und in die harte Lehre der Universität. Der neue Weg **birgt** zwar das "gesellige" Wissen der modernen Künstlerzirkel in sich, er scheidet sich aber gleichzeitig mit Entschiedenheit davon ab, um den Anruch der "Dummheit" vom Künstler zu nehmen, und er unterstellt sich wieder der Herrschaft institutionalisierten "akademischen" Wissens. Was kann der werdende Künstler auf der Universität lernen? "Die Selbst-Analyse und die Kenntnis unseres geistigen Erbes" (Duchamp a.a.O., S. 28) - also ein keineswegs kunstspezifisches Wissen. Mit voller Absicht legt Duchamp seinen jungen Kollegen nicht ein Studium an der **Kunstakademie** nahe, sondern an der **Universität**. Warum? Das operationale Form-Wissen, das für die **Kunstausbübung** nötig ist, ist ausschließlich im Kontext der freundschaftlich verbundenen Künstlergruppen zu lernen. Die **Inhalte** aber bedürfen der universitär institutionalisierten doktrinären Vermittlung, sie bedürfen einer disziplinierten und stringenten Vermittlungsform und sie bedürfen einer Allgemeinheit, die nur in der *universitas scientiarum* gewährleistet zu sein scheint.

Indem Duchamp der Künstlerschaft den Weg in und durch die Universität nahelegt, negiert er die komplette Tradition der "antiakademischen" Selbstbestimmung der Kunst der Moderne. Er negiert die durch die Autonomisierung der Kunst des 19.Jh. verschuldete Partikularität stilzentrierter Sektendiskurse. Er negiert die *Manier* zugunsten der *Methode*. Allem zuvor aber negiert er das Primat des **produzierenden** Lernens, denn das, was es in der Universität zu lernen gibt, lernt man vor allem im **An-sich-halten**

und **Zuhören**. Das Gewicht dieses Schrittes weg vom freien Freundschaftsbund der Produzenten und hin zu einer Unterwerfung unter das fertige (*ready made*) Wissen der Universität scheint uns bislang noch von keiner Seite hinlänglich gewürdigt zu sein. Wir wollen ihn daher in seinen Konsequenzen durchdenken.

§ 8: DIE HEUTIGE LAGE DER KUNSTAKADEMIEN

Die heutigen Kunstakademien stehen nicht nur außerhalb des wesentlichen Diskurses der modernen Avantgarde, sie sind auch nur noch Ruinen dessen, was ihre Vorgänger, die alten Akademien, einmal waren. Sie führen eine Schattenexistenz außerhalb der lebendigen Kunstgesellschaft, aber genauso außerhalb jeder strengeren Methode und Doktrin. Vergleicht man die heutige akademische Kunstlehre mit der Lehre der Universitäten, wird sichtbar, wie ganz anders ihre Methodik und organisatorische Struktur ist. Zur Möglichkeit einer strikten inhaltlichen Lehre oder auch nur einer formalen curricularen Methodik herrscht an den Kunstakademien kaum Bereitschaft, ja ihre Möglichkeit wird - eine Ausnahme bildete da im 20. Jahrhundert wohl nur die Bauhauslehre, namentlich die Lehre PAUL KLEES - im allgemeinen pessimistisch eingeschätzt. Die wahre Schule der heute lebendigen Kunst ist - das ist wohl die einhellige Überzeugung aller akademischen Kunstlehrer - nicht eine formal-doktrinaire akademische Lehre, sondern das freundschaftliche Künstlergespräch innerhalb wie außerhalb der Lehranstalten. In dieses Gespräch sollen die werdenden Künstler eingeübt werden - ganz im Sinne der kantischen Methodenlehre der ästhetischen Urteilskraft, die darauf besteht, daß es in ästheti-

schen Dingen wohl einen *modus* (Manier) der exemplarischen Lehre, aber keinen gleichsam beweisenden *methodus* (Lehrart) geben könne und dürfe (vgl. Kritik der Urteilskraft, § 60).

Die Akademien sind ihrer heutigen Idee nach wesentlich so strukturiert, daß zwischen Lehrern und Schülern das Verhältnis der **Freundeswahl** herrscht: Der Lehrer wählt sich seine Schüler, der Schüler seinen Lehrer. Die meisten Lehrer verstehen sich dazu, in ihrer Klasse allem zuvor eine Art geselliger Atmosphäre zu erzeugen, in der sich dann ihre persönlichen Überzeugungen und Anschauungen möglichst widerstandslos allen Schülern mitteilen können. Dieses Grundverständnis akademischer Kunstübung geht auf die nazarenisch reformierte Akademie vom Beginn des 19. Jh. zurück (vgl. Pevsner, a.a.O. S. 206 ff.), wo etwa PETER CORNELIUS von "väterlicher Fürsorge" auf Seiten des Lehrers und vom sich selbst überlassenen "Feuer der eigenen Aktivität" auf Seiten des Studenten sprach. Im besten Fall ist dies noch heute das Ideal von Lehrern wie Studierenden, und in einer solchen Atmosphäre gedeiht eine Kunst von ästhetisch reagierender Dialogizität - ganz im Sinne der tiefsten antiakademischen Überzeugung aller moderner Künstler.

Unser - mit DUCHAMP erhobener - Einwand dagegen ist: Nicht mit den Annehmlichkeiten freundschaftlicher Fürsorge ist das "harte" Wissen beizubringen, sondern nur über den Weg der gewalttätigen Beugung der Blickrichtung des Schülers, der unnachsichtigen Verrückung seines natürlichen Standpunkts und der mitleidlosen Spaltung seiner Aufmerksamkeit. Eine solche Vermittlungsform erscheint wohl kaum mehr "annehmlich". Sie ist ernst und nicht heiter, mühsam und nicht spielerisch. Sie verlangt auf

der Seite des Lernenden den gelassenen Verzicht auf den eigenen Standpunkt und nicht die "kreative" Selbstüberhebung. Hier kann nur die alte Akademie Vorbild sein - oder heute: die Universität.

§ 9: DAS INSTITUT UND DIE UNIVERSITÄT

Das "Institut für Untersuchungen von Grenzzuständen ästhetischer Systeme (INFUG/DAS INSTITUT) geht aus der im obigen § 7 dargestellten Tradition kontextualistischer Diskursstrategien in der jüngeren Kunst der Moderne hervor. Mit der Installierung der **Form** eines **Instituts** erhält allerdings die *corporation* der Künstler eine Wendung weg von der bloß selbstzweckhaften **Geselligkeit** hin zum **bestimmten Zweck** (vgl. INFUGIANA Bd. 13, S. 14 f.). Damit gerät das Institut in die Nähe der Universität.

Die Arbeit "Das Institut : Die Universität" tat aus der Erfahrung der Nähe von Institut und Universität einen Schritt an die Grenze: Im Glasbild wie im dazugehörigen "Universitäts"-Text (INFUGIANA Bd. 13) werden die Strukturen von INSTITUT und UNIVERSITÄT ineinander gespiegelt. In diesem Spiegel-Spiel verwischt sich die bisherige klare Scheidung. Vorbereitet wird damit der Übergang. Bespiegelung und Übergang von Universität und Kunst sind die von Duchamp gestellten und von uns ausdrücklich übernommenen Aufgaben. Im (erhofften) Übergang wird Geben und Nehmen wechselseitig sein. Dies ist an dieser Stelle noch nicht zu entwickeln. Der Universitäts-Text (Bd. 13) konnte den Blick vorerst nur bis zur Grenze selbst freiräumen. Bis zu dieser Grenze reicht jetzt unser Denken: Institut und Universität stehen einander nahe, sie sind einander ein Bild.

§ 10: DIE LEHRE DER UNIVERSITÄT

In welcher Bestimmung die Universität in unseren Blick kommt, haben wir im Band 13 entwickelt: Wir nehmen dort die Universität in den zentralen Strukturmerkmalen ihrer Lehre auf. Diese Merkmale entnehmen wir nicht einer historischen oder wissenschaftstheoretischen Analyse, sondern der Analyse des **Bildes**, als das sich die Universität vom Institut her zeigt. Eine zentrale Bedeutung nimmt in dieser Bildanalyse die Betrachtung der räumlichen und baulichen Verhältnisse ein (vgl. dort, S. 17 ff.). Die Dualität von Innenwendung (*cella*) und Außenwendung (Wandelgang/Hörsaal) gibt einen grundlegenden Hinweis auf die Struktur universitärer Lehre und universitären Wissens. Diese Polarität spiegelt sich in je verschiedener Weise in den anderen Räumen und den in ihnen Statt findenden Vollzügen: Archiv, Vorlesung, Seminar, Betrachtung, Buchlektüre. Daß in der von uns thematisierten Siebengliederung der Universität die Vorlesung im Hörsaal die Mittelstellung einnimmt, hat darin seinen Grund, daß in der Vorlesung das von uns als zentral erkannte **Übergangsphänomen** in der räumlich-bildlichen Ereigniskonstellation des Hörsaals am deutlichsten ablesbar ist. Im Zusammenhang unserer Forschungen zu Akademie und Universität wird daher dem Vergleich von Hörsaal und Aktsaal künftig eine intensive Betrachtung gewidmet werden.

Die ganze Bildanalyse der Universität freilich kann nur vorbereitenden Charakter haben und leistet nicht mehr als eine erste Orientierung über das Aufgabenfeld, das durch Duchamps Hinweis auf den künftigen Weg der Kunst eröffnet ist. Mit der Thematisierung der UNIVERSITÄT durch das INSTITUT wird eine Verschiebung eingeleitet, die in er-

ster Linie das Bild der Kunst selbst angeht: Die künftige Aufgabe wird sein, das Bild der Kunst ins Bild der Universität hinüberzuspiegeln, nicht um die Lehre der Kunst den universitär-wissenschaftlichen Wissens- und Lehrstrukturen anzugliedern, sondern um das verschobene Bild einer neuen Akademie entstehen zu lassen, in welcher das im praktisch-geselligen Felde erworbene Wissen der transakademischen neueren Kunsttradition - besonders der Kunst nach Duchamp - eine adäquate Lehrform finden kann.

§ 11: DIE LEHRE DER NEUEN AKADEMIE

Die neue Akademie kann nicht erfunden werden, sondern sie liegt uns schon fertig und bereit vor Augen - und zwar an der Spiegelbild-Grenze zwischen modernem Kunstinstitut und traditioneller Universität. Auf diese Spiegelbild-Grenze fällt ein heller Lichtschein aus der Richtung der klassischen Akademie des 17. und 18. Jahrhunderts. Deren Raum- und Lehrgliederung gibt den Grundriß des neuen Wissens- und Lehrgebäudes als einen glücklichen Fund an die Hand (vgl. hierzu Pevsner, Geschichte der Kunstakademien, a.a.O., S.122 ff.). Hieran ihr Maß nehmend wird die neue Akademie im Prinzip folgende kanonische Gliederung zeigen:

1. Zeichnen nach Modell
2. Zeichnen nach Zeichnungen
3. Anatomisches Zeichnen
4. Perspektivisches Zeichnen
5. Versammlungsraum
6. Aktsaal

Diese Gliederung muß streng beibehalten werden, auch wenn sich Wissen und Lehrform in jeder einzelnen Abteilung von Grund auf ändern. Insbesondere der Anteil der produktiven Tätigkeit wird einschneidend zurückgestuft zugunsten der contemplativ-einsehenden verhaltenen Form. Grob skizziert ergäbe sich dann folgende Gliederung:

1. Bildender und betrachtender Aufenthalt bei Modellen, an denen sich Grundkonstellationen des Wahrnehmens, Sich-Verhaltens, Denkens, Wissens, der ethischen Haltung, des politisch-ökonomischen Handelns und Erkennens etc. klären und schulen lassen.
2. Nachbildende und betrachtende Beschäftigung mit tradierten Bildern. Nachschaffende Kopie und Beschreibung.
3. Organische und anorganische Topographie. Betrachtung und Analyse von Naturbildungen im astronomischen, geographischen, geologischen, geometrischen und im biologischen Bereich.
4. Phänomenologie der sinnlichen Wahrnehmung. Perspektivische, vorperspektivische und transperspektivische Prägungen. Analyse und Training.
5. Gepräch - Vortrag - Lektüre. Ausbildung des praktischen Wissens: Das ETHOS des Künstlers. Absichtsbildung und strategisches Wissen.
6. Aktsaal: Rein hinnehmender verhaltener Blick auf das Phänomen selbst (READY MAID). Einübung in den gelassenen Einblick in das, was ist.

Schon aus dieser knappen Übersicht erhellt, daß der tradierte Aktsaal in erneuerter Form Zielpunkt und Grund

der gesamten Lehre bilden muß. Der in ihm erscheinende *actus* ist das Scheinbarste und Scheinsamste, zugleich das ONTOS ON, das höchste und wirklichste Seiende. War es aber in der älteren Akademie das Ziel, den erotisch eingestimmten Anblick des "Akts" in einer Tat des Raubes an sich zu reißen und "produktiv" feststellend ins Bild zu setzen, so wird es in der neuen Akademie das Ziel sein, den reinen An- und Einblick um seiner selbst willen **sein zu lassen** (*ready made*), seine Nähe zu lieben und zu genießen. Dies ist die schwerste Übung.

§ 12: PHÄNOMENOLOGISCHE BILDUNG

Universität und Neue Akademie sind zwei Bilder menschenmöglichen Wissens und menschenmöglicher Lehre. Jene - in ihrer Herkunft von weit her gewachsen - tradiert ein Wissen, welches seinen Aufenthalt im Umkreis des gesprochenen Wortes (LOGOS) nimmt. Diese - erst noch im Entstehen - sucht heimisch zu werden in einem Wissen, welches sich verhalten in der Nähe des Sich-von-sich-herzeigenden (PHAINOMENON) hält. Jene hat ihren gründlichsten Ort im Hörsaal, wo das gesprochene Wort zuhöchst sein eigenes Geheimnis - sich selbst - verschwiegen zu Gehör bringt. Diese hat ihren durchsichtigsten Ort im Aktsaal, wo das zuhöchst Scheinsame sein eigenes Erscheinen und Verschwinden zeigt. Im Hörsaal spricht die Sprache. Im Aktsaal scheint der Schein. Die verborgene Nachbarschaft von Hörsaal und Aktsaal verweist auf den Grund einer neu und eigentümlich verstandenen Phänomeno-logie.

Von da her hat unser Text gesprochen.

