



PETER TEPE

Zwischen Wissenschaft und Kunst als Lebensform

Inhalt

Vorwort	2
1. Kunstbezogene Wissenschaft	3
1.1 Zu meinen wissenschaftlichen Aktivitäten	3
1.2 Übergang von der Kunst zur Wissenschaft	3
1.3 Die dialogischen Vorlesungen	4
1.4 Mythos & Literatur	7
1.5 Lehrveranstaltungen und Publikationen mit Bezug zur bildenden Kunst	8
1.6 Künstlerischer Rückgriff auf die dialogischen Vorlesungen	9
2. Kunst ohne und mit Wissenschaftsbezug	9
2.1 Bis 1975	9
2.2 Aktionsabend an der Schnittstelle von Kunst und Wissenschaft	10
2.3 2019ff.	11
3. Zur künstlerischen Arbeitsweise	11
3.1 Die Materialien: In Baumärkten erhältlich	12
3.2 Vorliebe fürs Grobe und Rohe	12
3.3 Unterschiede zwischen meiner wissenschaftlichen und künstlerischen Arbeitsweise	13
3.4 Teamplayer und Einzelgänger	14
3.5 Erkenntnisprobleme und Gestaltungsprobleme	14
3.6 Laienpsychologische Vertiefung	15
4. w/k und die Folgen	15
4.1 Die Anfänge	16
4.2 Zu den w/k-Ausstellungen	16
4.3 Aktuell	17
4.4 Kunstwissenschaftliche und kunsttheoretische Kompetenzen	17
4.5 Folgen für die künstlerische Arbeit	19
5. Anwendung der Theorie der ästhetischen Erfahrung	20
5.1 Zur ästhetischen Erfahrung von Kunstphänomenen	20

5.2 Eigene ästhetische Erfahrungen	20
6. Die Abschiedsvorlesung als Wissenschaft-Kunst-Event	25

Vorwort

Anlässlich meines 75. Geburtstags im Oktober 2023 möchte ich auf die bei mir vorliegenden Verbindungen zwischen Wissenschaft und Kunst sowie meine bisherige künstlerische Tätigkeit zurückblicken und sie tiefgreifender als bisher untersuchen. Seit langer Zeit bemühe ich mich immer wieder um eine *Selbstanalyse und -interpretation*; der vorliegende Text vervollständigt die bereits publizierten Bestrebungen dieser Art.¹

Zwei individuelle Weichenstellungen, die mit Innovationen verbunden sind, haben meine Entwicklung maßgeblich bestimmt. Von Innovation spreche ich hier in einem deskriptiven, nicht in einem wertenden Sinn: Ich weise darauf hin, dass etwas gemacht worden ist, was es vorher nicht gab, und lege dar, welche Konsequenzen das für mein Leben gehabt hat – die *Bewertung* der Neuerungen bleibt anderen überlassen.

Innovation 1: Im Wintersemester 1993/94 fand an der Heinrich-Heine-Universität Düsseldorf die in den Fächern Philosophie und Germanistik angekündigte Vorlesung *Mythisches, Allzumythisches* statt – die *erste Vorlesung in Theaterform*. Sie ist im gleichnamigen Buch² bis ins Detail dokumentiert. Das Thema *Kunst und Wissenschaft*, das seit mindestens zwei Jahrzehnten weltweit eine große Rolle spielt, hatte damals noch keine Konjunktur. Daher kann bezogen auf diese Vorlesung von einer *frühen Verbindung zwischen Wissenschaft und Kunst* sowie einer *Pionierleistung* gesprochen werden. Dabei handelt es sich allerdings um eine Verbindung zwischen der Kunst und den *Geistes- bzw. Kulturwissenschaften* Philosophie und germanistische Literaturwissenschaft, während seit der Blütezeit des Themas Verbindungen zwischen Kunst und *Naturwissenschaften* dominieren. Die theatralische Vorlesung hat Folgen für meine weitere Entwicklung, auch für die künstlerische, gehabt.

Zu den persönlichen Hintergründen von Innovation 1 gehört, dass ich vor meinem Studium der Philosophie und der Germanistik von 1968–1970 vier Semester lang an der Kunstakademie Düsseldorf bei Karl Otto Götz, einem führenden Vertreter der informellen Malerei, studierte. Nachdem ich viele Jahre auf die eigene künstlerische Tätigkeit ganz verzichtet hatte, markierte das Jahr 1989 einen Neubeginn. Diese Phase dauerte bis 1995, und in sie fällt auch die Theatervorlesung. Innovation 1 ist *an diese Voraussetzungen gebunden*: Ein Universitätsdozent üblicher Art würde so etwas nicht machen. Vor dem Hintergrund der langjährigen künstlerischen Wartestellung aber baute ich einen zentralen Teil meiner akademischen Tätigkeit – eben die Vorlesungen – so um, dass beide Persönlichkeitsanteile zum Zug kommen konnten. Weitere Verschränkungen dieser Art werden später thematisiert; der Titel *Zwischen Wissenschaft und Kunst als Lebensform* ist auf sie zugeschnitten.

Innovation 2: Im November 2016 ging nach einer mehrjährigen Vorbereitungszeit das von mir begründete Online-Journal *w/k – Zwischen Wissenschaft und Kunst* (<https://wissenschaft-kunst.de>) an den Start – die erste Zeitschrift, die *alle* Verbindungen, die es zwischen Wissenschaft und (vor allem bildender) Kunst gibt, präsentiert und genauer untersucht (wobei am Rand auch einige andere Kunstformen berücksichtigt werden). Mittlerweile werden in *w/k* sieben Verbindungsformen unterschieden: 1. wissenschaftsbezogene Kunst (mit diversen Unterformen), 2. technologiebezogene Kunst, 3. Kooperationen zwischen Wissenschaft, Technik und Kunst, 4. Grenzgängerinnen und Grenzgänger, 5. kunstbezogene Wissenschaft, 6. künstlerische Forschung (mit diversen Unterformen), 7. die Strukturverwandtschaft zwischen der wissenschaftlichen und der künstlerischen Tätigkeit. Auch die Begründung von *w/k* hat Folgen für meine weiteren Aktivitäten, inklusive der künstlerischen, gehabt.

Um Innovationen wie die beiden genannten einzuführen, sind psychologisch der Glaube an das eigene Konzept und der Wille, es gegen Widerstände durchzusetzen, erforderlich. Man darf sich nicht von anderen beirren lassen und muss einen langen Atem haben.

¹ Für das sorgfältige Redigieren und Lektorieren des Textes danke ich Tanja Semlow.

² P. Tepe/H. May: *Mythisches, Allzumythisches. Theater um alte und neue Mythen 1*. Ratingen 1995.

Zur Machart von *Zwischen Wissenschaft und Kunst als Lebensform*. In w/k und in der 2007 begründeten Online-Zeitschrift *Mythos-Magazin* (<https://mythos-magazin.de>) sind mehrere Texte von mir erschienen, die auch der *Selbstanalyse und -interpretation* zugeordnet werden können; die theatralische Vorlesung etwa wird im w/k-Beitrag *Vorlesungstheater*³ behandelt. In solchen Fällen verweise ich zur weiterführenden Lektüre auf die jeweilige Online-Veröffentlichung. Nimmt man alle auf Selbsterkenntnis ausgerichteten Beiträge zusammen, so kann man von einer Art *Baukastensystem* sprechen: Leserinnen und Leser können sich nach Belieben Artikel herausgreifen. Wird das in einem anderen Artikel Ausgeführte allerdings für die aktuelle Argumentation benötigt, verwende ich Elemente aus der betreffenden Veröffentlichung (mit einem entsprechenden Hinweis).

1. Kunstbezogene Wissenschaft

Kunstbezogene Wissenschaft liegt – so die in w/k eingeführte Definition⁴ – vor, wenn eine Wissenschaftlerin oder ein Wissenschaftler in der Lehre, der Forschung, den Fachpublikationen auf künstlerische Konzepte und/oder Methoden und/oder Ergebnisse zurückgreift. Das Vorlesungstheater ist der kunstbezogenen Wissenschaft zuzuordnen – ebenso wie die aus ihr hervorgegangenen dialogischen Vorlesungen.

1.1 Zu meinen wissenschaftlichen Aktivitäten

Ehe ich zum Grenzgänger⁵ zwischen Wissenschaft und bildender Kunst geworden bin, war ich bereits ein Grenzgänger zwischen Philosophie und Literaturwissenschaft. Diese ungewöhnliche, mit der kontinuierlichen Lehr- und Prüfungstätigkeit in zwei akademischen Disziplinen verbundene Konstellation wollte ich für Lehre und Forschung produktiv machen – die philosophischen und die literaturwissenschaftlichen Interessen sollten zu einem fruchtbaren Zusammenwirken gebracht werden. Das führte 1987 zur Gründung des interdisziplinären Studien- und Forschungsschwerpunkts *Mythos/Ideologie*, den ich im Jahr 2000 zu *Mythos, Ideologie und Methoden* erweiterte, um dem zunehmenden Gewicht des Bereichs *Literaturtheorien/Methoden der Textarbeit* Rechnung zu tragen.

Dessen Geschichte habe ich in der Abhandlung *25 Jahre Schwerpunkt Mythos, Ideologie und Methoden ... und kein Ende*⁶ ausführlich aufgearbeitet, wobei auch philosophische und literaturwissenschaftliche Neuerungen zur Sprache kommen. Eine Kurzfassung enthielt die am 14. Juni 2013 gehaltene gleichnamige Abschiedsvorlesung, die längere Zeit im Medienlabor der Heinrich-Heine-Universität Düsseldorf als Filmmitschnitt online zugänglich war.⁷ Mit diesem Schwerpunkt hängt alles, was ich seit 1987 im universitären Rahmen getan habe, direkt oder indirekt zusammen; daher kann er als mein *wissenschaftliches Lebensprojekt* bezeichnet werden. Sämtliche Publikationen bis heute sind aufgelistet in P. Tepe: *Vollständige Bibliographie*⁸.

1.2 Übergang von der Kunst zur Wissenschaft

An der Kunstakademie nahm ich an mehreren Lehrveranstaltungen des Philosophen Walter War-nach teil und las viele philosophische Texte. 1969/70 wandte ich mich in zunehmendem Maß Fragestellungen zu, die der Kunstphilosophie und Ästhetik in systematischer Hinsicht vorgelagert sind und sich nicht direkt mit meiner künstlerischen Praxis verbinden ließen. Besonders faszinierten mich

³ In: *w/k – Zwischen Wissenschaft und Kunst* (04.05.2019), online unter <https://wissenschaft-kunst.de/vorlesungstheater/>.

⁴ Vgl. P. Tepe: *5 Jahre w/k: Was bisher geschah. Teil II*. In: *w/k – Zwischen Wissenschaft und Kunst* (29.01.2022), online unter <https://wissenschaft-kunst.de/5-jahre-w-k-was-bisher-geschah-teil-ii/>, Kapitel 5.

⁵ Als Grenzgänger zwischen Wissenschaft und Kunst werden in w/k Individuen bezeichnet, die sowohl wissenschaftlich als auch künstlerisch tätig sind.

⁶ In: *Mythos-Magazin* (Sep. 2013), online unter https://mythos-magazin.de/geschichtedesschwerpunkts/pt_25Jahre.pdf.

⁷ Der Text der Abschiedsvorlesung samt Material wird aber demnächst im *Mythos-Magazin* zugänglich sein.

⁸ In: *Mythos-Magazin* (Jun. 2023), online unter https://mythos-magazin.de/geschichtedesschwerpunkts/pt_bibliographie.pdf.

die Denkentwicklung von Kant über Fichte und Schelling zu Hegel sowie die Philosophie der Gegenwart, z.B. die Kontroversen zwischen der Frankfurter Schule und dem kritischen Rationalismus.

Im anlässlich seines Todes verfassten Artikel *Karl Otto Götz: Kontaktstellen*⁹ werden auch die Gründe für meinen Wechsel von der Kunstakademie zur Universität dargelegt. Die Beschäftigung mit philosophischen Fragen gewann 1969/70 ein Übergewicht gegenüber der künstlerischen Praxis. Das führte dazu, dass ich als Gasthörer Vorlesungen und Seminare der im Aufbau befindlichen Philosophischen Fakultät der Universität Düsseldorf besuchte. Schließlich wurde die Faszination so stark, dass ich ganz zur Universität wechselte. Ich wollte mich intensiver und umfassender, als es an der Kunstakademie möglich war, mit philosophischen Problemen beschäftigen. Der Wechsel war indes nicht als Abschied von der bildenden Kunst geplant, sondern nur als eine längere Übergangsphase: Ich wollte meinen philosophischen und dann auch meinen stärker werdenden literaturwissenschaftlichen Interessen eine Zeitlang intensiv nachgehen, um schließlich mit einem erweiterten Horizont wieder zur bildenden Kunst zurückzukehren und mein Studium in der Götz-Klasse weiterzuführen. Dass daraus etwas Dauerhaftes wurde, war zunächst nicht geplant, nicht einmal gewünscht.

Im neuen Umfeld eröffneten sich aber nach und nach auch attraktive *berufliche* Perspektiven, mit denen ich zuvor nicht gerechnet hatte. Sie ergaben sich im Allgemeinen daraus, dass es sich um geisteswissenschaftliche Disziplinen im *Aufbau* handelte, in denen vieles im Fluss war, und im Besonderen aus motivierenden Kontakten zu Dozentinnen und Dozenten, insbesondere zum frisch berufenen Germanistikprofessor Herbert Anton, der zu meinem hauptsächlichen Förderer werden sollte. Er schlug mich schon früh der Studienstiftung des deutschen Volkes vor (die mich auch in ihre Reihen aufnahm). Die Begegnung mit dem philosophisch ausgerichteten Germanisten hat sich als lebensbestimmender Glücksfall erwiesen. Anton ging das Risiko ein, einen im Fach Philosophie promovierten ehemaligen Kunststudenten unter seine germanistischen Fittiche zu nehmen und so zu unterstützen, dass dieser an einer Universität zum außerplanmäßigen Professor werden konnte.

Nach der rasch absolvierten Promotion war ich auf Hilfskraftstellen und anderen Positionen tätig, sammelte erste Lehr- und Publikationserfahrungen, nutzte ein halbjähriges Forschungsstipendium an der Partneruniversität Nantes und bereitete mich auf weitere Qualifikationen vor. Schließlich verbrachte ich mein gesamtes Berufsleben, das mehr als 35 Jahre umfasste, an der Heinrich-Heine-Universität.

Irgendwann nach 1970 erkannte ich, dass die risikoreiche Lebensform eines Wissenschaftlers, der anstrebt, seine eigenen Wege zu gehen, besser zu mir passt als die *extrem* risikoreiche des freien Künstlers. An vielen Beispielen war mir seit 1968 deutlich geworden, dass einige Charaktereigenschaften, die im Bereich der Kunst häufiger zum Erfolg führen, bei mir gar nicht oder nur schwach ausgebildet sind. So gelangte ich zu der Entscheidung, mich ganz auf die Etablierung als Wissenschaftler zu konzentrieren, was in der Folgezeit auch gelang. Die künstlerische Tätigkeit geriet dadurch für längere Zeit ins Hintertreffen.

1.3 Die dialogischen Vorlesungen

Die Vorlesung *Mythisches, Allzumythisches* war von Anfang an nicht als im Uni-Alltag anwendbares Modell konzipiert, sondern als *einmalige, ein ganzes Semester andauernde wissenschaftlich-künstlerische Aktion*. Zum Team gehörten Sabine Jambon, Helge May, Yoshiro Nakamura, Susanne Stemmler und Ingo Toben. Zusammen mit ihnen folgte ich dem Motto „Mache einmal im Leben eine *ganz besondere* Lehrveranstaltung, sei diese auch extrem arbeitsaufwändig und ausgeflippt“. Über allen stand May als wahrer Tausendsassa: Zunächst einmal integrierte er meine mythologischen Texte in seine Dialoge; darüber hinaus flossen alle szenischen Einfälle, Songs usw. aus seiner Feder. Außerdem war er für die Regie zuständig und auch als Schauspieler aktiv.

Die *größere* Innovation zog eine *kleinere* nach sich: Auf die theatralische Vorlesung folgten vom Sommersemester 1994 an drei – und später noch einmal zwei weitere – *dialogische*, d.h. in Dialogform

⁹ In: *w/k – Zwischen Wissenschaft und Kunst* (11.10.2017), online unter <https://wissenschaft-kunst.de/karl-otto-goetz-kontaktstellen/>.

gehaltene Vorlesungen mit künstlerischen Anteilen, die aus dem Vorlesungstheater stammten oder vor diesem Hintergrund eingeführt wurden. An einigen dieser Vorlesungen waren zudem Künstlergäste beteiligt. Künstlergäste gab es bereits in der theatralischen Vorlesung: Zu fünf Sitzungen waren Künstlerinnen und Künstler eingeladen, und deren Auftritte wurden von May *in die Handlung integriert*. Auf einen solchen Einbau wurde in den dialogischen Vorlesungen verzichtet.

Da ich in meinen auf die Kunst bezogenen selbstanalytischen Texten auf die dialogischen Vorlesungen noch nicht eingegangen bin, werden diese hier ausführlicher behandelt. Zunächst das – zusammen mit May verfasste – *Nachwort zur Vorgeschichte* zum Band *Mythisches, Allzumythisches II*¹⁰:

Wer das *Nachwort zur Vorgeschichte* in *Mythisches, Allzumythisches I*¹¹ gelesen hat, weiß um die Hintergründe dieser Veröffentlichung. Der erste Band geht (wie im Vorwort bereits angedeutet) zurück auf etwas, das es unseres Wissens noch nie gegeben hat – nämlich eine *Theatralische Vorlesung*, eine Vorlesung in Theaterform. Sie fand im Wintersemester 1993/94 an der Heinrich-Heine-Universität in Düsseldorf statt.

Das Team hat zu keinem Zeitpunkt die (vermessene?) Idee verfolgt, die *Theatralische Vorlesung* auf Dauer zu stellen. Diese Veranstaltung war vielmehr als ein singuläres Gesamtkunstwerk konzipiert, das wissenschaftliche und künstlerische Elemente zu einem Ganzen verbinden sollte.

Obwohl dieses *wissenschaftlich-künstlerische Fest* ausdrücklich nicht als Modell für den Uni-Alltag angelegt war, sollte aus ihm ein im Uni-Alltag anwendbares Modell entwickelt werden – das Modell einer *Dialogischen Vorlesung*. Zu diesem Zweck fanden vom Sommersemester 1994 bis zum Sommersemester 1995 drei dialogische Vorlesungen statt: *Mythisches, Allzumythisches II – PsychoMythologie* und *Mythos – Ideologie – Illusion*.¹²

Das vorliegende Buch ist aus der ersten dieser drei Veranstaltungen hervorgegangen. Während wir uns beim ersten Band mit dem Abdruck der (nur geringfügig überarbeiteten) Vorlesungstexte begnügen konnten, war für den zweiten Band eine größere Umgestaltung erforderlich. Aus mehreren Gründen.

Erstens handelte es sich bei der Vorlesung *Mythisches, Allzumythisches II* in formaler Hinsicht um eine Kompromißbildung, die in der ursprünglichen Form für eine Publikation ungeeignet war. Die beiden ersten Sitzungen waren nämlich, um eine Verbindung zum vorigen Semester herzustellen, noch *theatralische Vorlesungen* der bewährten Art. Dann wurde, beginnend mit den Eliade-Vorlesungen, ein Übergang zu einer einfacheren Dialogform ohne theatralische Anteile vollzogen. Für die Veröffentlichung mußte dieser formale Bruch entweder getilgt oder auf elegante Weise künstlerisch ‚bewältigt‘ werden.

Zweitens bauten wir in die ersten dialogischen Vorlesungen noch ein paar Elemente ein, die als Restbestände der theatralischen Vorlesungen angesehen werden können. So wurden die beiden Sitzungen über Eliade als Prüfungsgespräch zwischen einem Professor und einem alpträumgeplagten Studiosus inszeniert. Mit einer grobgezeichneten Rahmenhandlung und einem minimalistischen Bühnenbild ausgestattet, war dies der erste Versuch, mit möglichst geringem Arbeits- und Probenaufwand zu einer dialogisierten *Sachvorlesung* überzuleiten. Das Ergebnis war für Spieler wie Zuschauer gleichermaßen unbefriedigend. Wir hatten uns in den insgesamt sechzehn ‚Bühnenstücken‘ zuvor ein anspruchsvolles, verwöhntes Publikum herangezogen, das von dem geringen Unterhaltungswert dieses leicht ironisierten ‚Prüfungsgesprächs‘ enttäuscht war. Die Schauspieler wiederum mußten mit Erschrecken feststellen, daß die Zuschauer nun mit dem ‚Brot des Künstlers‘, dem vorher so freigiebig gespendeten Applaus, sehr sparsam umgingen, bzw. bald in das Uni-übliche höfliche Klopfen zurückfielen.

Das konnte so nicht weitergehen. Für ein unbefriedigendes Resultat war diese Zwischenlösung immer noch viel zu arbeitsaufwendig, und so fanden wir, nach längerem Experimentieren, schließlich eine praktikable Lösung: Reine Sachdialoge, auf zwei oder drei Sprecher verteilt, ergänzt durch graphische und künstlerische Aufbereitung der zentralen Thesen über Episkop- und Overheadprojektion sowie Auftritte von Gastmusikern bzw. Rezitatoren.¹³

Es versteht sich von selbst, daß die Wiedergabe dieser heterogenen Formexperimente für eine Druckfassung ungeeignet war. Etwas völlig Neues mußte her – und hier kommen die *Kopf-Filme*, die absurden Abenteuer zum Zuge, die Helge May eigens für diesen Band verfaßt hat. Die Kernfiguren der verschiedenen Episoden wurden aus dem Vorlesungsteam selbst rekrutiert, und so entstand die *Mythic Tours GmbH*, deren fernab jeglicher Plausibilität liegende Erlebnisse von May, als offiziellem Chronisten, getreulich wiedergegeben werden.

¹⁰ P. Tepe/H. May: *Mythisches, Allzumythisches II. Abenteuer um alte und neue Mythen*. Ratingen 1996, S. 340–342.

¹¹ Wie Anm. 2. Das Nachwort ist auch im w/k-Beitrag *Vorlesungstheater* (wie Anm. 3) enthalten.

¹² Genauer gesagt: *Hauptsächlich* fanden diese Vorlesungen statt, um die *integrale Theorie des Mythos und der Ideologie* zu entfalten, und bei dieser Gelegenheit sollte auch das Alltagsmodell einer dialogischen Vorlesung entwickelt werden.

¹³ Weitere Auskünfte über das Alltagsmodell einer dialogischen Vorlesung finden sich in P. Tepe (in Zusammenarbeit mit Y. Nakamura und S. Stemmler): *Alternative Vorlesungsmodelle*. In: Studienreformprojekt der Fachschaft Germanistik und des Germanistischen Seminars der Heinrich-Heine-Universität Düsseldorf (Hg.): „die blaue reihe“ – Diskussionsgrundlagen zur fachinternen Studienreform, Band 32, Düsseldorf 1995 [wieder abgedruckt in U. Welbers/M. Preuss (Hg.): *Die reformierte Germanistik. Dokumentation zur Düsseldorfer Studienreform*. Düsseldorf 2000, S. 73–77].

Auf diese Weise sind, so hoffen wir zumindest, die ästhetischen Probleme, die der zweite Band aufwarf, angemessen gelöst worden.

Düsseldorf, im August 1996

Peter Tepe, Helge May

Vom Sommersemester 1994 an entstand also nach und nach das im *Uni-Alltag* praktizierbare Modell einer dialogischen Vorlesung. Mit dem Verzicht auf Spielszenen entfielen auch Masken, Kostüme und dergleichen; vor allem wurden nun keine zeit- und arbeitsaufwändigen Proben mehr benötigt, sodass wir etwas aufatmen konnten.

Zur Abrundung und Ergänzung greife ich nun auf Kapitel 15.3 von *25 Jahre Schwerpunkt* Mythos, Ideologie und Methoden ... *und kein Ende*¹⁴ zurück. Zunächst zum typischen Ablauf einer Sitzung:

- Die ersten fünf Minuten waren ritualisiert: Der Hörsaal wurde abgedunkelt, Musik (Jazz, Klassik usw.) erklang. An der Hörsaalwand erschien:
 - Tepe & Team zeigen heute: Titel der jeweiligen Sitzung
 - Zur Erinnerung: Gezeigt wurden die Fazits der vorherigen Sitzung.
- Die eigentliche Vorlesung bestand in der Regel aus drei größeren Arbeitsgängen. Mit wechselnden Mitgliedern des Teams trug ich die – zumindest seit einigen Tagen vorliegenden – Texte vor, wobei unterschiedliche Dialogformen eingesetzt wurden: X stellt eine theoretische Position dar, Y gibt einen kritischen Kommentar dazu; X fragt, Y antwortet; X und Y praktizieren eine Art Co-teaching. Die zeitlich dominierenden Dialogpartien wurden durch ein bis zwei Kurzvorträge von mir ergänzt, die 8–10 Minuten dauerten und für weitere Abwechslung in der Arbeitsform sorgten. Jeder Arbeitsgang wurde durch ein Fazit abgeschlossen, das aus mehreren Thesen bestand, die auch auf die Hörsaalwand projiziert wurden.
- Einige Details waren durch die theatralische Vorlesung inspiriert:
 1. Die Texte enthalten streckenweise relativ viele Zitate. Wendungen wie „ich zitiere“, „Zitat Ende“ usw. passten jedoch nicht gut zum Dialogstil. Gefunden wurde die folgende Lösung: Ein großes Schild mit der Aufschrift *Zitat* wurde gebastelt. Trug X nun ein längeres Zitat vor, so hielt Y das Schild hoch und signalisierte damit „ich zitiere“; am Schluss stellte Y das Schild wieder weg, womit „Zitat Ende“ angezeigt wurde.

Vom Wintersemester 1994/95 arbeiteten wir dann mit grauen Arbeitsmänteln, auf deren Rückseite *Zitat* steht. Das führte wiederum zu einem kleinen Ritual: Zu Beginn der eigentlichen Vorlesung halfen die Dialogpartner einander mit den Worten „An die Arbeit“ in die Zitatmäntel.
 2. Da ich (X) bei meinen Kurzvorträgen öfter von der Textvorlage abwich, gerieten diese manchmal zu lang. Dem wurde wie folgt entgegengearbeitet: Y holte einen kleinen Küchenwecker aus der Tasche des Arbeitsmantels und stellte die Uhr z.B. auf acht Minuten. Schellte die Uhr vor dem Ende meines Vortrags, so musste ich improvisieren und diesen in wenigen Sätzen abschließen.
 3. Traten zwei Personen auf, so agierten sie hinter zwei auf einem Tisch stehenden Vortragspul-ten; davor war, um die Hörbarkeit zu verbessern, ein altes Standmikrofon angebracht. Traten hingegen drei Personen auf, so kamen für mich ein Vorlesungspult, das einige Meter seitlich stand, sowie ein Stuhl hinzu. Ich benutzte dann ein drahtloses Mikrofon, das ich in der Zweierkonstellation nur während der Kurzvorträge verwandte, die – auch das ein kleines Ritual – stets an einer bestimmten Hörsaalstelle gehalten wurden.

In den ersten Monaten arbeiteten wir ausschließlich mit der Zweierkonstellation; danach gingen wir zur Dreierkonstellation über, da diese mehr Möglichkeiten bot. So übernahmen bei der Aufarbeitung eines mythostheoretischen Ansatzes Y und Z die Darstellungsaufgaben, während ich mich ganz auf den kritischen Kommentar zu dieser Theorie konzentrieren konnte. Dadurch wurde es für das Publikum leichter als beim Zweiermodell, zwischen Darstellung und Kritik zu unterscheiden.

¹⁴ Wie Anm. 6.

Welcher Arbeitsaufwand fiel an? Das Team traf sich eine Stunde vor der Vorlesung im Hörsaal; die Türen wurden geschlossen. Die Stunde wurde vor allem genutzt, um

- alles aufzubauen,
 - die Mikrofone einzustellen,
 - kleinere Korrekturen an meinem Skript vorzunehmen – hinsichtlich der Dialogführung hatte May nach wie vor das letzte Wort – und
 - sich auf die Aufführung der Dialoge einzustimmen und schwierigere Textpassagen zu proben.
- Diejenigen Teammitglieder, die zugleich Hilfskraftstellen innehatten, kopierten das Vorlesungsskript, schrieben die Fazittexte für die Projektion, nahmen Musik für die Eingangsphase auf und noch einiges mehr. Die Belastung für das Team hielt sich insgesamt in erträglichen Grenzen.

Im Wintersemester 1994/95 gingen wir noch einen Schritt weiter und integrierten – wie in der theatralischen Vorlesung – *Künstlergäste*.

Angebot zur Mitarbeit: Vorlesung als Forum für künstlerische Aktivitäten

Vom Winter 1994/95 an soll in die – zusammen mit dem Team (Helge May, Yoshiro Nakamura, Susanne Stemmler, Ingo Toben, ev. auch Sabine Jambon) gestaltete – Vorlesung ein *künstlerischer Teil* fest eingebaut werden. Wir wollen die grenzüberschreitende Tendenz der theatralischen Vorlesung in veränderter Gestalt fortsetzen. Die Vorlesung soll dauerhaft *auch* zu einem Forum für *künstlerische Aktivitäten aller Art* (Musik, Aktionskunst, Tanz usw.) werden.

Studierende, die etwas anzubieten haben und an einem Auftritt interessiert sind, sollten sich möglichst schon in den Semesterferien in Raum 155 melden oder mich anrufen. KünstlerInnen von ‚außerhalb‘ sind selbstverständlich ebenfalls willkommen.

Titel der Vorlesung: *PsychoMythologie*.

Inhalt: Einführung in die Bereiche *Tiefenpsychologie und Mythos* sowie *Entwicklungspsychologie und Mythos*.¹⁵

Den Künstlergästen wurde ein Zeitbudget von maximal 15 Minuten zur Verfügung gestellt, das auf unterschiedliche Weise genutzt werden konnte (z.B. 3 x 5, 1 x 10 und 1 x 5, 1 x 15 Minuten). Für den Rhythmus der in der Regel aus drei größeren Arbeitsgängen bestehenden dialogischen Vorlesung erwies sich die Variante 3 x 5 Minuten als besonders günstig.

Auftritte im Wintersemester 1994/95:

- 17.10. Nele Pricken: *Is fada liom uaim I* (Irisches Volkslied), Auszug aus dem Kartenterzett von Bizets *Carmen*, *What is this thing called love?*
- 24.10. Story-Time. Heute: *Sturmfell, Held der Ratten*, von & mit Helge May und Yoshiro Nakamura
- 31.10. Brigitte Kilian: *Die vier Elemente* (Gedichte)
- 07.11. The Bad Examples: *Fenster zur Seele, Birds Theme, Ylang Ylang, Raumschiffahrt, Herzkeaspertango*
- 14.11. Musikaktion mit kinetischem Lichtkreis, Ulrich Hufnagel (Musiksteuerung) und Robby Göllmann (Klarinette)
- 21.11. *Geschichten aus der Rattenhöhle* (Helge May und Yoshiro Nakamura)
- 28.11. Jörg Ritzenhoff: Ausschnitte aus dem Spektakel *Rb-ein Rb-aus* (Videovortrag)
- 05.12. Senay: Orientalischer Tanz
- 19.12. FLS: Frank Liedtke (Keyboard) und Lothar Schmidt (Sax)
- 09.01. Jens O. Hofmann und Michael Stawinski: Tucholsky-Lesung
- 16.01. Dagobert A. Ernst Quintett mit einem bekannten Blumenstrauß bunter Melodien
- 23.01. Fazit-Aktion mit Peter Tepe
- 06.02. Aus der Reihe ‚Ethnologische Forschungsberichte‘ zeigen Helge May und Yoshiro Nakamura: *Der Rheinland. Über eine völkerkundliche Exkursion mit ‚Beikircher-Reisen‘*

Traten Künstlergäste auf, so war die Stunde vor der Vorlesung hauptsächlich dazu da, ihnen Gelegenheit zu letzten Proben zu geben.

1.4 Mythos & Literatur

Nach der dritten dialogischen Vorlesung im Sommersemester 1995 kehrte ich zunächst zum Normalmodell der Vorlesung zurück, das allerdings mit einigen im Rahmen der dialogischen Vorlesun-

¹⁵ Offizielle Ankündigung im Kommentierten Vorlesungsverzeichnis.

gen entwickelten Komponenten angereichert war. Die zweisemestrige Vorlesung zum Thema *Mythos & Literatur*¹⁶, die im Wintersemester 1997/98 begann, verwendete dann wieder die Dialogform. In diesem Fall arbeitete ich nur mit Dr. Birgit zur Nieden als Dialogpartnerin. Einige Textteile wurden von ihr wie auch von besonders qualifizierten Studierenden erarbeitet.

Die letzten fünf Minuten jeder Vorlesung waren für die *Manic Monday Radio Show* reserviert. Jens O. Hoffmann reagierte in diesem Teil in freier, literarischer Form auf den ihm bereits bekannten Vorlesungstext, Motive parodierend und ironisierend. Er nahm seinen Beitrag, mit passender Musik garniert, zusammen mit Michael Stawitzki, Angela Winkels, Yvonne Donner und Regine Rudat in einem privaten Studio auf Kassette auf, und diese wurde dann – in Abwesenheit des Autors, der sich erst im Sommersemester 1998 zu erkennen gab – am Ende der jeweiligen Sitzung abgespielt. Dieses regelmäßige Vorlesungssegment entspricht dem Auftritt von Künstlergästen in einigen dialogischen Vorlesungen.

Von 1999 bis 2013 bot ich keine dialogischen Vorlesungen mehr an, sondern praktizierte die Normalform der Vorlesung – mit Diskussionsanteilen. Der Hauptgrund: Die theatralische Vorlesung und die fünf dialogischen Vorlesungen sind allesamt der *Mythosforschung* zuzuordnen. Dieser Schwerpunktbereich weist eine größere *Nähe zur Kunst* auf als die Ideologieforschung und der Bereich Literaturtheorien/Methoden der Interpretation, dem vom Ende der 1990er Jahre an die meisten Vorlesungen gewidmet waren. So sind viele mythische Erzählungen – insbesondere aus der griechischen und der römischen Mythologie – in den verschiedenen Kunstformen, auch in der bildenden Kunst, immer wieder neu behandelt worden. Für Vorlesungen zur Ideologietheorie und über Literatur-Methoden-Komplexe empfand ich die Form der dialogischen Vorlesung mit künstlerischen Anteilen und Künstlergästen als unpassend und verzichtete deshalb auf sie.

1.5 Lehrveranstaltungen und Publikationen mit Bezug zur bildenden Kunst

Während meiner gesamten Zeit an der Heinrich-Heine-Universität stand die Kunstform Literatur dauerhaft im Zentrum. Die bildende Kunst war nur in wenigen Fällen Gegenstand der Lehre. In den Auflistungen *Lehrveranstaltungen des Schwerpunkts Mythos, Ideologie und Methoden 1987–2002* und *Lehrveranstaltungen des Schwerpunkts Mythos, Ideologie und Methoden 2003–2013*¹⁷ finden sich nur drei Eintragungen; eine auf den Film bezogene kommt hinzu:

- *Kunst und Mythos* (mit Prof. Dr. W. Hogebe (Philosophie); Hauptseminar im SoSe 1987)
- *Künstlerbilder. Mythische Chiffren dichterischer Selbstdarstellung* (mit Dr. B. zur Nieden; Hauptseminar im SoSe 1997)
- *Mythos im Film* (mit M. Jucquois-Delpierre (Informationswissenschaft); Hauptseminar im WiSe 1999/2000)
- *Moderne Mythen – Private Mythologien* (mit Prof. Dr. H. Körner (Kunstgeschichte); Hauptseminar im SoSe 2002)

All das fand *nach* meiner ersten Rückkehr zur künstlerischen Tätigkeit, die von 1989–1995 dauerte, statt. Die beruflichen Belastungen waren danach so groß geworden, dass bis 2013 kein Freiraum mehr blieb. Diese wenigen Veranstaltungen ermöglichten es, die Verbindungen zur bildenden Kunst auf kleiner Flamme in der *Lehre* aufrechtzuerhalten. Und in *Veröffentlichungen*: Im zusammen mit Anne Thörner herausgegebenen Sammelband *Arbeiten aus dem Schwerpunkt Mythos/Ideologie I* ist mein aus dem Seminar *Künstlerbilder* hervorgegangener Aufsatz *Künstlermythen. Zu den Seminartexten* enthalten.¹⁸

¹⁶ Zu dieser Vorlesung ist ebenfalls ein Buch erschienen: P. Tepe: *Mythos & Literatur. Aufbau einer literaturwissenschaftlichen Mythosforschung*. Unterstützt von B. zur Nieden und J.O. Hoffmann, A. Rassidakis, B. Waberski. Würzburg 2001.

¹⁷ P. Tepe: *25 Jahre Schwerpunkt Mythos, Ideologie und Methoden ... und kein Ende – Dokumentation 1*. In: *Mythos-Magazin* (Apr. 2014), online unter https://mythos-magazin.de/geschichtedesschwerpunkts/pt_25Jahre-Dokumentation1.pdf, Kapitel 6 und 18. Auf Lehrveranstaltungen, die vor der Begründung des Schwerpunkts, also bis 1987, stattfanden, gehe ich nicht ein.

¹⁸ Essen 1999, S. 319–346. Bezüge zur bildenden Kunst: E. Kris/O. Kurz: *Die Legende vom Künstler*, E. Neumann: *Künstlermythen. Eine psychohistorische Studie über Kreativität* und A. Blühm: *Pygmalion. Die Ikonographie eines Künstlermythos zwischen 1500 und 1900*.

Die Vorlesung *Kunst und Mythos* ist in drei Teilen in der von mir 1993 begründeten Zeitschrift *Mythologica. Düsseldorfer Jahrbuch für interdisziplinäre Mythosforschung* im Verlag Die blaue Eule, Essen veröffentlicht worden:

- *Streifzüge durch die Mythosliteratur: Kunst und Mythos (I)*. In: *Mythologica* 6 (1998), S. 265–306¹⁹
- *Streifzüge durch die Mythosliteratur: Kunst und Mythos (II)*. In: *Mythologica* 7 (2000), S. 173–231²⁰
- *Streifzüge durch die Mythosliteratur: Kunst und Mythos (III)*. In: *Mythologica* 8 (2002), S. 219–251²¹

Aus dem Seminar *Moderne Mythen – Private Mythologien* ist das Schwerpunktthema des ersten Bandes von *Mythos. Fächerübergreifendes Forum für Mythosforschung*, dem im Verlag Königshausen & Neumann erschienenen Nachfolger von *Mythologica*, hervorgegangen;²² hier beschränkte sich meine Tätigkeit auf die Organisation und redaktionelle Betreuung kunstbezogener Beiträge.

1.6 Künstlerischer Rückgriff auf die dialogischen Vorlesungen

In *Wissenschaftsbezogen: Vier neue Serien*²³ kommt auch eine Reihe zur Sprache, in der Elemente der dialogischen Vorlesungen künstlerisch bearbeitet werden: Bei den Aufräumarbeiten stieß ich auf Schreibmaschinentexte, die ich völlig vergessen hatte: Informationen unterschiedlicher Art für das Vorlesungsteam, Dialogentwürfe (von denen ich nicht mehr weiß, ob sie aufgeführt oder verworfen worden sind) und einiges mehr. Diese Texte betrachte ich als historische Dokumente, welche Aufschluss darüber geben, wie bei den dialogischen Vorlesungen vorgegangen wurde. Daher verfolgte ich in Serie 2 anders als in Serie 1 das Ziel, die Lesbarkeit der Texte vollständig zu erhalten – wenn man von kleineren Arbeitsspuren einmal absieht.

2. Kunst ohne und mit Wissenschaftsbezug

Kapitel 1 befasst sich mit meinen Beiträgen zur *kunstbezogenen Wissenschaft*: mit der größeren Innovation der theatralischen Vorlesung und der daraus erwachsenen kleineren Neuerung der fünfmal realisierten dialogischen Vorlesung. Demgegenüber geht es in Kapitel 2 um die *künstlerischen Aktivitäten*, die nur zum Teil der *wissenschaftsbezogenen Kunst*²⁴ zuzuordnen sind. Nach dem 1970 erfolgten Wechsel von der Kunstakademie zur Universität produzierte ich bis 1975 noch nebenher ein paar Bilder; dann herrschte bis zum Neubeginn 1989 künstlerische Funkstille. Von 1996 bis 2012 war ich nur Wissenschaftler, der sich einen Freiraum für künstlerische Aktivitäten wünschte.

2.1 Bis 1975

Informationen über die Vorgeschichte meines Kunststudiums enthält der *Nachruf auf einen Kunstlehrer*²⁵ – anlässlich des Todes von Veit Lindenmeyer, der mich stark gefördert hatte. In der Oberstu-

¹⁹ Bezüge zur bildenden Kunst: H.H. Holz: *Mirós Welt mythischer Zeichen* und K. Hübners Buchkapitel *Das Mythische in der modernen Malerei*.

²⁰ Bezüge zur bildenden Kunst: A. Schneider: *Antiker Mythos und Arkadien*, H. Szeemann: *Individuelle Mythologien*, der Katalog zur Ausstellung *Mythos und Ritual in der Kunst der siebziger Jahre*, R. Wedewer: *Joseph Beuys: Tier und Kreuz – Avantgarde und Mythos*, K. Bering: *Die Rolle des Mythos in der Kunst des 20. Jahrhunderts*, G. Boehm: *Mythos als bildnerischer Prozess*, J.-C. Ammann: *Zur Utopie in mythischen Bildern*, R. Hoppe-Sailer: *Aphrodite Anadyomene. Zur Konstitution des Mythos bei Cy Twombly* sowie G. Metken: *Mythen in der modernen Malerei. Vom Surrealismus zur Transavantgarde*.

²¹ Bezüge zur bildenden Kunst: G. Pichts Buch *Kunst und Mythos* und C. Jammes Buchkapitel *Kunst und/oder Mythos*.

²² P. Tepe/T. Bachmann/B. zur Nieden/T. Semlow/K. Wemhöner (Hg.): *Mythos No. 1: Mythen in der Kunst*. Würzburg 2004.

²³ In: *w/k – Zwischen Wissenschaft und Kunst* (16.12.2019), online unter <https://wissenschaft-kunst.de/wissenschaftsbezogen-vier-neue-serien/>.

²⁴ Die w/k-Definition lautet: Wissenschaftsbezogene Kunst liegt vor, wenn eine Künstlerin oder ein Künstler im Arbeitsprozess auf Theorien und/oder Methoden und/oder Ergebnisse dieser oder jener Wissenschaft zurückgreift. Die Wissenschaftsrezeption findet dabei stets im Rahmen eines individuellen Kunstprogramms statt, das Teil einer größeren Kunstströmung sein kann, aber nicht muss.

²⁵ In: *w/k – Zwischen Wissenschaft und Kunst* (05.03.2020), online unter <https://wissenschaft-kunst.de/extra/peter-tepe-nachruf-auf-einen-kunstlehrer/>.

fenzeit war ich nicht nur künstlerisch aktiv, sondern interessierte mich auch für Fragen der Kunsttheorie und Ästhetik, welche direkt oder indirekt für meine bildnerische Tätigkeit nutzbar gemacht werden konnten. (Dieses Ausgangsinteresse in Schülertagen verwandelte sich nach dem Wechsel zur Universität schon bald in ein Interesse an der *Hermeneutik* als Theorie des Verstehens sowie an *Literaturtheorien und Methoden der Interpretation*.) Bereits als Schüler befasste ich mich im Selbststudium mit einigen Philosophen, vor allem mit Nietzsche; Philosophie war am von mir besuchten Gymnasium kein Schulfach.

Meine künstlerischen Arbeiten von 1965–1968 sind beeinflusst durch Strömungen wie Informel, Abstrakter Expressionismus, Art Brut; ich setzte mich ferner z.B. mit Willi Baumeister und Antoni Tàpies auseinander. Götz nahm mich vermutlich aufgrund dieser Prägung der eingereichten Mappe in seine Klasse auf. Das, was in dieser Phase entstanden ist, bezeichne ich als *informelle Materialbilder*, wobei „informell“ in einem weiteren Sinn als Oberbegriff für mehrere Kunstrichtungen verwendet wird.

In der Götz-Klasse setzte ich diese Linie aber nicht fort, sondern schlug unter dem Einfluss damals aktueller Strömungen wie z.B. Konzeptkunst und Land Art einen neuen Weg ein, für den alles Malerische verboten war. Bereits in den ersten Semestern entwickelte ich ein relativ eigenständiges künstlerisches Programm. Zu meinen Zielen gehörte es, mit dem Verhältnis zwischen räumlich-perspektivischem und flächigem Sehen zu spielen – insbesondere mit dem Umschlag des einen in das andere. Dabei folgte ich einem minimalistischen Prinzip: Wähle für das, was du tun willst, möglichst einfache Mittel und verzichte auf jedes Beiwerk! Die 1968–1970 entstandenen Arbeiten können als *minimalistische Konstruktionen* bezeichnet werden. Zu den Akademiearbeiten gehören auch – nur noch als Fotos zugängliche – Bildobjekte auf Rohspanplatten, auf denen Drahtkonstruktionen angebracht sind. Im Selbstinterview *Grenzgänger zwischen Wissenschaft und bildender Kunst*²⁶, das in der w/k-Startrunde 2016 erschienen ist, werden genauer behandelt: die künstlerische Entwicklung bis 1975, die Phasen 1989–1995 und 2013–2016.

2016 und 2017 nahm ich an den ersten beiden w/k-Ausstellungen teil. In *Zur ersten w/k-Ausstellung*²⁷ ist auch ein Videogespräch mit mir über meine ausgestellten Arbeiten enthalten. Auf den Fotos zur zweiten w/k-Ausstellung *Kunst und Wissenschaft: Beispiele symbiotischer Verhältnisse*²⁸ ist unter anderem zu sehen, welche Arbeiten ich dort 2017/18 zeigte. Auch der *Impulsvortrag über w/k*²⁹ enthält Abbildungen von nach 2013 entstandenen Werken.

2.2 Aktionsabend an der Schnittstelle von Kunst und Wissenschaft

Rund ein Jahr vor der theatralischen Vorlesung erreichte die 1989 erfolgte Wiederaufnahme meiner künstlerischen Tätigkeit ihren Höhepunkt in einem Aktionsabend, der in enger Zusammenarbeit mit dem befreundeten Musiker und bildenden Künstler Chris Scholl am 13.11.1992 im Kulturbunker Werstener Kreuz/Kultur e.V. in Düsseldorf stattfand. Ohne diese über einen längeren Zeitraum geplante und mit großem Zeit- und Kraftaufwand durchgeführte Veranstaltung hätte es *Mythisches, Allzumythisches* wohl nie gegeben. Erst im Anschluss an den Aktionsabend entstand die Idee, auch in der Universität ein größeres Projekt an der Schnittstelle von Kunst und Wissenschaft durchzuführen, die dann 1993 in der Diskussion mit meinem Uni-Team eine konkrete Form annahm.

Für den multimedialen Aktionsabend, zu dem im Privatdruck auch ein Begleitheft erschienen ist, wählten wir den Titel *Dreieck Kunst – Philosophie – Musik. Setzen – Zusammen – Setzen*. Einerseits stellte ich im Treppenhaus Bildobjekte aus, andererseits und in der Hauptsache baute ich im großen Ver-

²⁶ In: *w/k – Zwischen Wissenschaft und Kunst* (29.10.2016), online unter <https://wissenschaft-kunst.de/selbstinterview-grenzgaenger/>.

²⁷ In: *w/k – Zwischen Wissenschaft und Kunst* (29.09.2017), online unter <https://wissenschaft-kunst.de/zur-ersten-wk-ausstellung/>.

²⁸ In: *w/k – Zwischen Wissenschaft und Kunst* (12.05.2018), online unter <https://wissenschaft-kunst.de/ausstellung-kunst-und-wissenschaft-beispiele-symbiotischer-verhaeltnisse/>.

²⁹ In: *w/k – Zwischen Wissenschaft und Kunst* (02.08.2018), online unter <https://wissenschaft-kunst.de/impulsvortrag-ueber-w-k/>.

anstellungsraum im Dachgeschoss zusammen mit Chris Scholl eine hauptsächlich von ihm entwickelte, aus mehreren Dreiecks- und Pyramidenformen bestehende Installation auf; zudem bemalte ich vor Ort Teile einer zur Installation gehörenden großen Plastikfolie. Außerdem präsentierte Karim Zendagui im Philosophieteil mein gerade erschienenenes Buch *Postmoderne/Poststrukturalismus*³⁰, und ich beantwortete seine kritischen Fragen. Im musikalischen Teil trat die Gruppe Drums off Chaos auf, zu der renommierte Musiker wie Frank Köllges (Gründer von Härte 10 und Intermission) und Jaki Liebezeit (vielen als Schlagzeuger der Gruppe Can bekannt) gehörten.

Im Vorwort des Katalogs heißt es:

Christoph Scholl und *Peter Tepe* betrachten den „Schwarzen Freitag“ als Probelauf für eine Veranstaltungs-Reihe.

In jedem Jahr soll mindestens ein Aktionsabend stattfinden, der verschiedene Kunstformen zum Zuge kommen läßt. Diese Kunstformen müssen sich aufeinander beziehen – aber nicht notwendigerweise so, wie es das Pilotprojekt vorexerziert. Christoph Scholl und Peter Tepe sind stets für Konzeption und Durchführung verantwortlich, sie müssen jedoch nicht immer ‚aktiv‘ beteiligt sein. Jeder Aktionsabend soll durch ein Begleitheft dokumentiert werden.

Für 1993 sind zwei Aktionsabende geplant. Gunter Hampel hat ein Projekt *The Colour of Music* entwickelt, das Musik, Szenen, Bilder und Tanz integriert. Teilnehmer: Gunter Hampel Coming Age Orchestra. Solisten: Gunter Hampel, Archie Shepp, Jeanne Lee, Newman Baker, Shaun Vargas; alle aus New York – aus dem Kreis der Knitting Factory.

Und für den November 1993 ist wieder ein Aktionsabend mit Philosophieschwerpunkt vorgesehen, der sich auf neue Veröffentlichungen von Rudolf Heinz und Peter Tepe beziehen wird, vor allem auf das aus der gemeinsamen Vorlesung *Streitforum: Pathognostik versus Illusionstheorie* (Wintersemester 1992/93) hervorgehende Buch.³¹

Der attraktive Plan, im dafür hervorragend geeigneten Dachgeschoss des Bunkers regelmäßig weitere Aktionsabende – auch solche an der Schnittstelle von Kunst und Wissenschaft – zu veranstalten, konnte leider nicht realisiert werden. Auf der Grundlage einer Verschärfung der Brandschutzbestimmungen wurde von der Stadt als Eigentümerin des Bunkers die Nutzung des Dachgeschosses als Veranstaltungsraum bedauerlicherweise *generell untersagt*.

2.3 2019ff.

Die von 2019 bis 2022 entstandenen Serien werden in drei w/k-Beiträgen ausführlich vorgestellt: in *Wissenschaftsbezogen: Vier neue Serien*³², in der dazugehörigen Ergänzung *Videointerview 1: Peter Tepe*³³ und in *Strukturverwandt & philosophiebezogen*³⁴. Daraus eine Passage:

Das allgemeine Konzept der Schichtbilder beruht darauf, dass die bis weit in die 1990er Jahre angewandte collagähnliche Vorgehensweise beim Verfertigen wissenschaftlicher Texte auf die Kunst übertragen wird. Aus dem Ausschneiden neuer Wörter und Sätze sowie deren Einkleben in die Seiten eines wissenschaftlichen Textes (was zur Entstehung von Schichten führt), ist so von 1989 an eine künstlerische Arbeit mit Schichten geworden, die manchmal, aber nicht durchgängig mit einem Einkleben und Ausschneiden verbunden ist. Der zur künstlerischen Praxis zurückkehrende Wissenschaftler orientiert sich – halbbewusst bis bewusst, nicht aber völlig unbewusst – an der eigenen Praxis bei der Herstellung eines wissenschaftlichen Textes. Das neue Schichtprinzip ermöglicht eine Vielfalt künstlerischer Vorgehensweisen.

3. Zur künstlerischen Arbeitsweise

Vor dem Hintergrund der zuletzt genannten Publikationen versuche ich nun, weitere Besonderheiten meiner neueren künstlerischen Arbeiten sowie *Zusammenhänge zwischen den wissenschaftlichen und den künstlerischen Aktivitäten* zu erfassen, die in diesen Beiträgen nur am Rand oder gar nicht zur Sprache kommen.

³⁰ Wien 1992.

³¹ R. Heinz/P. Tepe: *Pathognostik versus Illusionstheorie*. Mit Beiträgen von Karl Thomas Petersen. Essen 1994.

³² Wie Anm. 23.

³³ In: *w/k – Zwischen Wissenschaft und Kunst* (10.12.2020), online unter <https://wissenschaft-kunst.de/video-interview-1-peter-tepe/> [von Riad Nassar].

³⁴ In: *w/k – Zwischen Wissenschaft und Kunst* (08.11.2022), online unter <https://wissenschaft-kunst.de/strukturverwandt-und-philosophiebezogen/>.

3.1 Die Materialien: In Baumärkten erhältlich

Eine zentrale Rolle spielen (weiterhin) die Arbeiten auf Rohspanplatten, wie sie in Baumärkten zu kaufen sind – daneben sind aber auch viele Arbeiten auf Papier entstanden. (Schon während meines Kunststudiums hatte ich wie erwähnt Spanplatten benutzt.) Um die Werke nicht zu schwer werden zu lassen, verwende ich Platten mit der kleinsten erhältlichen Dicke von 8 mm, und zwar – von wenigen Ausnahmen abgesehen – in drei Größen: 70 x 100, 100 x 100 und 84 x 120 cm. Rohspanplatten habe ich als Grundlage gewählt, weil ich Schrauben und Nägel darauf anbringen kann, an denen Drähte, Bindfäden und dergleichen befestigt werden können. Seit der Akademiezeit arbeite ich häufig mit solchen *Bespannungen*.

Für meine Arbeiten benutze ich Materialien aus dem Baumarkt: Schrauben, Nägel, Heftzwecken, Draht, Wäscheleinen, Bindfäden, Packpapier, Malerpappe, Malerfilz, selbstklebende Folien, Klebestreifen unterschiedlicher Farbe und Breite, Filzunterlagen für Stühle und noch einiges mehr aus dem Angebot. Verwendet werden ferner Lacke, Abtönfarben und Malerweiß, die dort (oder im Supermarkt) erhältlich sind. Hinzu kommen Aufkleber, Tipp-Ex, Klebestifte usw. – die auch bei der wissenschaftlichen Arbeit Verwendung fanden – aus dem Schreibwarenladen.

Ich arbeite bewusst nicht mit *Künstlerfarben* (Ölfarben, Acrylfarben usw.), wie sie in Fachgeschäften verkauft werden, und benutze – wenn man von der Phase 1970–1975 absieht – keine *kunstspezifischen* Materialien wie Keilrahmen, Leinwand usw. Hinsichtlich der Materialien liegt also eine Abgrenzung von der dominierenden *Kunstproduktion traditioneller Art* vor. Das Programm der *Materialien aus dem Baumarkt verwendenden groben Kunst* hatte ich bereits 1989–1995 umgesetzt.

3.2 Vorliebe fürs Grobe und Rohe

Die Rohspanplatten habe ich nicht nur gewählt, weil man – anders als auf Leinwandbildern – Schrauben und Nägel darauf befestigen kann, sondern auch, weil ich dieses grobe Material *mag*, das viele als für die Produktion bildender Kunst ungeeignet und in diesem Sinne als *unkünstlerisch* ansehen. Dass ich eine *Vorliebe für das Grobe und Rohe* habe, zeigt sich materialbezogen auch in der Verwendung von Packpapier, Malerpappe, Malerfilz.

Diese Vorliebe ist bei mir aber noch auf andere Weise wirksam, nämlich hinsichtlich der *Arbeitsweise*. Auch durch diese grenze ich mich von der Kunstproduktion herkömmlicher Art ab: Das Grobe/Rohe setze ich dem aus *kunstspezifischen* Materialien auf *akkurate* Weise Hergestellten – dem ‚Feingemachten‘ – entgegen. Die grobe Arbeitsweise verdeutliche ich beispielhaft anhand der im Artikel *Wissenschaftsbezogen: Vier neue Serien*³⁵ ausführlicher dargestellten Exzerpt-Reihe, die zu den Papierarbeiten gehört. In dieser Reihe wurde folgender Umgang mit vor Jahrzehnten per Schreibmaschine erstellten Auszügen aus der gelesenen Fachliteratur praktiziert:

- Berührt ein Auszug mich gar nicht, spricht er mich nicht an, so wird er aussortiert.
- Setzt hingegen ein Satz, eine Passage mein Denken irgendwie in Bewegung, so schneide ich diesen Teil aus und klebe ihn auf einem alten DIN-A4-Blatt auf, dessen Rückseite bereits für andere Zwecke verwendet worden ist.
- Mit einem nach Jahrzehnten wiederentdeckten alten Füller, der etwas leckt, schreibe ich im Atelier dann *spontan* einen kurzen Kommentar zum ausgewählten und aufgeklebten Exzerptelement. Der Kommentar stellt eine *Verbindung zu diesem oder jenem Aspekt meines aktuellen Denkens* her. Längeres Nachdenken und inhaltliche Veränderungen sind nach den festgelegten Spielregeln nicht erlaubt; Korrekturen werden auf dem Blatt vorgenommen.
- In höchstens zwei Minuten wähle ich aus dem kleinen Berg an Arbeitsresten, der sich im Atelier befindet, ein Element aus und klebe es als künstlerische Abrundung auf: Resteverwertung und schnelle Produktion. Nachträgliche Veränderungen sind nicht zugelassen.

Zur groben, rohen Arbeitsweise gehört auch, dass der *Auftrag von Farben und Lacken* bis auf wenige Ausnahmen nicht mit Pinseln geschieht – dafür benutze ich z.B. Löffel und Reste aus einem Fuß-

³⁵ Wie Anm. 23.

bodenbelag. Was die *Malweise* anbelangt, so stehe ich wie mehrfach hervorgehoben in der Tradition der *informellen* Malerei. Ich bringe aber keine *informellen Bilder* hervor, sondern verwende in den Bildern auf Rohspanplatte oder Papier in der Regel nur *informell gestaltete Elemente*.

3.3 Unterschiede zwischen meiner wissenschaftlichen und künstlerischen Arbeitsweise

In meiner philosophischen, literaturwissenschaftlichen und kunsttheoretischen Arbeit verfare ich deutlich anders als in meiner künstlerischen. Meine wissenschaftlichen Texte entstehen immer über einen längeren Zeitraum: Üblicherweise erstelle ich nach der sorgfältigen Lektüre der relevanten Fachliteratur eine erste Fassung, die in einem langwierigen Prozess mehrfach – mal mehr, mal weniger stark – überarbeitet wird, bis ich den gesamten Text hinsichtlich der Nachvollziehbarkeit der Thesen und Argumente sowie der sprachlichen Gestaltung als ausgereift empfinde und am Ende für die Publikation freigebe.

Dass ich in der Kunstproduktion anders verfare, verdeutliche ich zunächst an einigen Details:

- Ich lasse *Arbeitspuren* stehen – ich mag es, wenn einige dieser Spuren im fertigen Bild sichtbar sind.
- Ich mag es auch, wenn *Unsauberkeiten*, die aus bestimmten Arbeitsprozessen resultieren, erhalten bleiben, z.B. klebe ich ein Stück Pappe ein, das diverse Schnitt- und Bruchstellen aufweist, *ohne Begrädigungen vorzunehmen*.
- Wenn eine gezielt verwendete alte Farbe nach dem Auftrag brüchig wird, so lasse ich diese Brüchigkeit – zumindest teilweise – bestehen.
- Ich verwende häufig breites durchsichtiges *Klebeband*, um etwas im Bild zu befestigen; dieses bleibt erhalten (was manchmal zu Spiegelungseffekten führt); eher selten benutze ich einen unsichtbar bleibenden Kleber.
- Bei Rohspanplatten kommt es an den Rändern leicht zu kleinen Beschädigungen. Eine solche schadhafte Stelle an einem Bild repariere ich meistens nicht.
- Lange Zeit habe ich überlegt, ob ich die Spanplattenbilder mit einem *Rahmen* dieser oder jener Art versehen sollte – letztlich habe ich mich dagegen entschieden: Der grobe, abgesägte Rand, der in vielen Fällen Arbeitsspuren aufweist, bleibt so, wie er am Ende des Arbeitsprozesses ist.

Ich komme nun zu einigen allgemeineren Bestimmungen. Meine künstlerischen Arbeiten beruhen anders als die wissenschaftlichen *nie* auf längeren Vorstudien; in einigen Fällen gibt es aber *intuitive Vorüberlegungen*, manchmal in Skizzen festgehalten, die dann praktisch umgesetzt werden. Oft entscheide ich mich im Atelier *spontan, ohne vorherigen Plan* dazu, dies und das auszuprobieren.

In der bereits behandelten Exzerpt-Serie arbeitete ich sehr schnell, aber auch in den anderen Serien geht die Arbeit *ziemlich zügig* von der Hand: Ein Bild wird in der Regel an 1–2 Arbeitstagen fertig. Die rasche Produktionsweise hat zur Folge, dass ich einiges von dem zunächst als fertig eingeschätzten nach einer gewissen Zeit als *überarbeitungsbedürftig* erlebe. Über kurz oder lang findet dann meistens auch eine Überarbeitung statt, bei der manchmal kein Stein auf dem anderen bleibt. Die Überarbeitung eines einige Jahre alten wissenschaftlichen Textes fällt demgegenüber *gemäßiger* aus: Hier bringe ich in der Zwischenzeit erlangte neue Einsichten zur Geltung und verwende mittlerweile bevorzugte präzisere Formulierungen, ohne den Aufbau der Argumentation grundsätzlich zu verändern.

In fertigen wissenschaftlichen Texten, die am PC erarbeitet worden sind, finden sich keine Arbeitsspuren und Unsauberkeiten mehr. Die Produktion eines solchen Textes ist immer langwierig; er ist das Ergebnis *genauer und sorgfältiger Arbeit*. Demgegenüber ist meine künstlerische Arbeit in vielen Fällen *gezielt ungenau und unsauber*.

Meine wissenschaftliche Arbeitsweise lässt zwar Freiräume zu, aus denen sich manchmal Neuerungen ergeben, ist aber *relativ streng geregelt*. Die intuitive künstlerische Arbeitsweise folgt zwar auch bestimmten Regeln, die explizit zu formulieren mir nicht leichtfällt, erlaubt aber vieles, was ich mir bei der wissenschaftlichen Tätigkeit verbiete – sie ist insgesamt *freier*.

3.4 Teamplayer und Einzelgänger

Im Rahmen des Schwerpunkts *Mythos, Ideologie und Methoden* war ich in verschiedener Hinsicht ein *Teamplayer*, der zudem Gefallen an der engen Zusammenarbeit mit anderen fand. Hinzu kamen die Kooperationen am Lehrstuhl, im Fach Germanistik, im Fach Philosophie, in Kommissionen und Gremien der Philosophischen Fakultät. Eine durchweg als fruchtbar und bereichernd empfundene Zusammenarbeit gab es nicht zuletzt auch in den Redaktionen der Zeitschriften *Mythologica* und *Mythos* – in den Redaktionen des *Mythos-Magazins* und von w/k gibt es sie weiterhin.

Für die künstlerische Arbeit stand mir 1989–1995 im gerade bezogenen Haus ein Keller zur Verfügung, der mit der Zeit für andere Zwecke benötigt wurde; 2013 konnte ich ein Atelier im Werstener Kulturbunker anmieten.

Zu keiner Zeit war ich an der Gründung einer spezifische Ziele verfolgenden *Künstlergruppe* interessiert – ich habe aber *Künstlerfreunde* (seit einigen Jahren sind das Jürgen Rahn, der 1969/70 zusammen mit mir in der Götz-Klasse studierte, und der am Kunstpalast beschäftigte Maler/Grafiker Bertram Rutz), mit denen ich mich regelmäßig austausche – vor allem bei wechselseitigen Atelierbesuchen. Manchmal führt deren Kritik zu einer Überarbeitung, aber der Einfluss der Künstlerfreunde wirkt sich in der Regel nicht auf die *Konzeptionen* der Serien aus, die ich allein entwickle. Natürlich zeige ich auch der Familie sowie anderen neue Arbeiten. Kurzum, als bildender Künstler bin ich – wie viele andere auch – ein *Einzelgänger mit selektiven Kontakten*, der sich von einem *wissenschaftlichen Teamplayer* stark unterscheidet.

3.5 Erkenntnisprobleme und Gestaltungsprobleme

In meinen wissenschaftlichen Texten unterscheide ich zwischen *Erkenntnis-* und *Gestaltungsproblemen*.³⁶ Ehe ich diese Differenzierung auf meine künstlerischen Arbeiten und mein Selbstverständnis anwende, erläutere ich sie im Allgemeinen. Menschen sind nach der von mir vertretenen Theorie Lebewesen, die stets an einen (variablen) weltanschaulichen Rahmen gebunden sind, dessen Grundlage Weltbildannahmen und Wertüberzeugungen bilden, wobei zwischen moralischen, politischen, ästhetischen und anderen Werten zu unterscheiden ist. Die Hauptfunktion der Künste im weiteren Sinn sehe ich darin, dass die ästhetischen und anderen Werte der jeweiligen Kunstproduzenten artikuliert bzw. zum Ausdruck gebracht werden. Das geschieht in den verschiedenen Kunstgattungen und Kunstrichtungen auf unterschiedliche Weise. Formal lässt sich jedoch festhalten, dass die künstlerischen Strömungen, Richtungen, Stile allesamt Artikulationen eines jeweils bestimmten Wertsystems und anderer Teile eines jeweils bestimmten Überzeugungssystems sind. Die bildende Kunst aller Richtungen ist in *anthropologischer* Hinsicht der Bindung an variierende ästhetische und andere Werte zuzuordnen, *nicht* der Ausrichtung auf den Gewinn verlässlichen empirischen Wissens beschreibender und erklärender Art.

Die Unterscheidung wende ich nun auf meine wissenschaftlichen und künstlerischen Aktivitäten an. Bei der wissenschaftlichen Arbeit der letzten Jahrzehnte ging und geht es mir stets darum, bestimmte *Erkenntnisprobleme*, die ich seit längerer Zeit als bedrängend und wichtig erfahre, überzeugend zu lösen. Die jeweilige Lösung soll so beschaffen sein, dass sie einer *strengen kritischen Prüfung nach Kriterien empirisch-rationalen Denkens* standhält. In meiner wissenschaftlichen Forschungspraxis folge ich also Prinzipien erfahrungswissenschaftlichen Denkens; ich betrachte eine Arbeit als gelungen, wenn sie als wichtig erachtete Erkenntnisfragen beantwortet und diese Lösung bislang nicht entkräftet worden ist. Zum Arbeitsprozess gehört es häufig, dass Verbesserungsvorschläge anderer akzeptiert und in der vertretenen Theorie berücksichtigt werden.

Bei der künstlerischen Arbeit des letzten Jahrzehnts ging und geht es mir demgegenüber stets darum, bestimmte *Gestaltungsprobleme*, die ich als wichtig erfahre, überzeugend zu lösen. Die jeweilige Lösung soll so beschaffen sein, dass sie einer *kritischen Prüfung nach Kriterien meines ästhetischen Wertsystems* – das zumeist in intuitiver Form angewandt wird – standhält.

³⁶ Z.B. in P. Tepe: *Ideologie*. Berlin/Boston 2012, Kapitel 5.2: *Erkenntnis- und Gestaltungsunternehmen*.

Bei meiner künstlerischen Arbeit werden also *nicht primär* Erkenntnisprobleme dieser oder jener Art bewältigt. Das schließt indes nicht aus, dass *empirisches Wissen* im Spiel ist. So weiß ich nach vielen Jahren der Verwendung von Rohspanplatten, was man mit diesem Material machen kann und was nicht, worauf man bei der Bearbeitung achten muss. Entsprechend weiß ich, was man mit den beim Discounter gekauften Lackfarben machen kann und was nicht usw. Solches Erfahrungswissen unterscheidet ich jedoch von der *eigentlichen künstlerischen Arbeit* an einem neuen Bild: Bei dieser geht es um die Hervorbringung einer *wertsystemkonformen Gestaltung*. Bei der Befriedigung des zentralen Gestaltungsbedürfnisses wird Erfahrungswissen, z.B. über die Beschaffenheit von Rohspanplatten oder die Verwendung von Lacken, *benötigt*, und durch die künstlerische Arbeit wird dieses Wissen auch manchmal *erweitert* bzw. *verbessert*. Der Gewinn empirischen Wissens ist aber nicht das *Ziel* der künstlerischen Arbeit, sondern sozusagen ein *Nebenprodukt*. Und die Hervorbringung einer wertsystemkonformen Gestaltung ist in der Hauptsache *kein Erkenntnisgewinn*.

3.6 Laienpsychologische Vertiefung

Ich bin kein ausgebildeter Psychologe; wenn ich mich an eine psychologische Analyse der Unterschiede zwischen meiner wissenschaftlichen und künstlerischen Tätigkeit heranwage, so geschieht das in der *intuitiven Form einer Laienpsychologie*. Ich unterscheidet bei mir selbst einen wissenschaftlichen und einen künstlerischen *Persönlichkeitsanteil*. Hinter den bislang herausgearbeiteten Unterschieden verbergen sich verschiedene Bedürfnis- und Interessenkonstellationen, die sich über die Jahrzehnte verfestigt haben. Im Rahmen meiner Laienpsychologie gelange ich zu folgenden Ergebnissen:

1. Der wissenschaftliche und der künstlerische Persönlichkeitsanteil weisen eine *relative Eigenständigkeit* auf, und sie *stehen in einem bestimmten Verhältnis zueinander*.
2. Was der Künstler tut, ist für den Wissenschaftler nicht zugelassen. Die Vorliebe für das Grobe und Rohe hat hier keinen Platz: Im wissenschaftlichen Kontext ist z.B. die präzisere Formulierung der weniger präzisen vorzuziehen. Bestimmte begriffliche und argumentative Differenzierungen gelten als *unerlässlich*; Unsauberkeiten, Ungenauigkeiten begrifflicher und argumentativer Art werden *bekämpft*.
3. Was der Wissenschaftler tut, ist bei dem Künstler verpönt. Die auf wissenschaftlicher Ebene praktizierte sorgfältige und genaue Arbeit hat hier keinen Platz: Im künstlerischen Kontext wird das Unsaubere dem Sauberen, das Ungenaue dem Genauen vorgezogen. Es findet keine direkte Anwendung begrifflicher und argumentativer Differenzierungen statt.
4. Der künstlerische Persönlichkeitsanteil hat *ältere* Wurzeln als der wissenschaftliche: Die Vorliebe für das Grobe und Rohe geht auf frühe Konstellationen zurück.

4. w/k und die Folgen

w/k ist – wie bereits im Vorwort angesprochen – die erste Zeitschrift, die sich zum Ziel setzt, *alle* Verbindungen zwischen Wissenschaft und (vor allem bildender) Kunst, die es auf individueller und auf institutioneller Ebene gibt, zu präsentieren und zu untersuchen, um sie so genau wie möglich und auf eine methodisch vergleichbare Weise zu erfassen. Mit der Zeit sollen in w/k immer mehr Schnittstellenprojekte erfasst und in ihrer Eigenart erkannt werden, um so einen repräsentativen Überblick über die Gesamtlage zu geben. Von allgemeinen Thesen zum Thema *Kunst und Wissenschaft* ist zu fordern, dass sie mit den Ergebnissen der Einzelstudien vereinbar sind.

In w/k geht es um Erkenntnisprozesse, nicht um wirtschaftliche Interessen; Ziel ist es, das Wissen um individuelle und kollektive Wissenschaft-Kunst-Verbindungen zu erweitern und zu vertiefen, nicht aber Geld zu verdienen – das ist auch schwer möglich, da das Online-Journal den Nutzern kostenfrei zur Verfügung steht; an dieser Schraube soll auch in Zukunft nicht gedreht werden.

Auf die Idee, ein Online-Journal zum Thema *Kunst und Wissenschaft* zu gründen, kam ich 2013 im Zusammenhang mit der Aufarbeitung der Schwerpunktgeschichte; vgl. Kapitel 1.1. Zunächst war die relativ klein angelegte Idee wirksam, ein Onlineportal für *Grenzgängerinnen und Grenzgänger zwischen Wissenschaft (aller Art) und bildender Kunst* zu gründen – wobei in Nebenlinien auch andere Kunstfor-

men zur Geltung kommen sollten. Da ich bereits seit 2007 Herausgeber der Online-Zeitschrift *Mythos-Magazin* war, stellte die Planung eines kunstbezogenen Online-Journals kein völliges Neuland für mich dar.

Dass es *vielfältige* Verbindungen zwischen Wissenschaft und bildender Kunst gibt, war mir zu diesem Zeitpunkt noch weitgehend unbekannt; die gründliche Einarbeitung in das Großthema erfolgte erst von 2014 an. Und sie führte sofort zur *Erweiterung* des Journalkonzepts.³⁷

Während es öfter vorkommt, dass ein Wissenschaftler in einer relativ späten Phase seines Lebens (hier: nach dem Ende der universitären Dienstzeit) eine künstlerische Tätigkeit, die in einer früheren Phase für ihn von großer Bedeutung war, wieder aufnimmt, ist es ein Novum, dass ein Wissenschaftler eine solche Wiederaufnahme mit der Gründung einer Zeitschrift der dargestellten Art verbindet.

4.1 Die Anfänge

Von 2014 an wurde die Planung des Online-Journals immer konkreter: In der ersten Phase konnte ich die Professoren Irene Daum (Psychologie/Neurowissenschaft) und Alexander Becker (Philosophie) sowie die Künstlerin und literaturwissenschaftliche Doktorandin Meral Alma (die damals noch an der Kunstakademie studierte) für die w/k-Redaktion gewinnen.³⁸

Unter den Kolleginnen und Kollegen der Heinrich-Heine-Universität und in einem weiteren Umfeld warb ich dafür, der Gruppe der w/k-Unterstützer beizutreten, und viele sind dem Aufruf gefolgt.³⁹ Die Unterstützer betrachten w/k als sinnvolles und förderungswürdiges Projekt und weisen andere auf das Online-Journal hin; Verpflichtungen sind mit dieser Mitgliedschaft nicht verbunden.

Als Chefredakteur konnte frühzeitig der Journalist und Doktorand Jens Helmus gewonnen werden⁴⁰, und als digitaler Architekt für w/k war Thomas Daffertshofer tätig. In meiner *Begrüßungsrede zur ersten w/k-Ausstellung*⁴¹ werden die Zusammenhänge ausführlich dargelegt. An dieser Stelle halte ich nur erneut fest, dass es w/k ohne Daffertshofers großartiges Engagement nicht geben würde: So drohte das Projekt aus finanziellen Gründen zu scheitern; in dieser Situation tat er nun das völlig Unerwartete – er übernahm die Arbeiten, für die er eigentlich nur die Fachleute vermitteln wollte, einfach selbst. Mehr noch, er tat dies bis auf Weiteres ohne jede Bezahlung, einfach so.

4.2 Zu den w/k-Ausstellungen

Dass es bereits wenige Wochen nach dem Launch von w/k eine erste w/k-Ausstellung geben konnte, ist Meral Alma zu verdanken. In ihrer kleinen Kunstakademie.gallery – in der Zwischenzeit ist sie in größere Räume umgezogen – stellte sie eigene Arbeiten aus und veranstaltete 2016 die *ART after work*-Reihe. Alma ermöglichte es, diese Galerie vom 23.11. bis zum 4.12.2016 kurzfristig auch für eine w/k-Ausstellung zu nutzen, und zog alle Register für das Gelingen.

Die zweite w/k-Ausstellung *Kunst und Wissenschaft: Beispiele symbiotischer Verhältnisse*, die vom 16.11. 2017 bis zum 31.1.2018 im Düsseldorfer Haus der Universität stattfand, ging aus der Zusammenarbeit zwischen w/k, der Kunstakademie.gallery und dem Haus der Universität hervor. Das gilt auch für die dritte w/k-Ausstellung *KUNST INSPIRATION WISSENSCHAFT Thomas Schönauer – The Engineering Artist*, die vom 19.10.2018 bis zum 31.1.2019 ebenfalls im Haus der Universität stattfand; hier war ich nicht mit eigenen Arbeiten beteiligt.⁴² Von 2024 an sind weitere w/k-Ausstellungen geplant.

³⁷ Es gibt auch einige andere Zeitschriften, die sich ganz oder teilweise mit dem Thema *Kunst und Wissenschaft* befassen; diese konzentrieren sich in der Regel auf das, was in w/k als *wissenschaftsbezogene Kunst* bezeichnet wird.

³⁸ Die aktuelle Zusammensetzung der Redaktion findet sich online unter <https://wissenschaft-kunst.de/wer-steht-hinter-wk/redaktion/>. Am Ende wird auf die ehemaligen Redaktionsmitglieder hingewiesen.

³⁹ Die Liste der Unterstützer ist zugänglich unter <https://wissenschaft-kunst.de/wer-steht-hinter-wk/unterstuetzende/>.

⁴⁰ Leider ist er direkt nach der Startrunde aus der Redaktion ausgeschieden. Als Nachfolger konnte Moritz Niehues gewonnen werden, der bis 2018 für w/k tätig war.

⁴¹ In: Tepe: *Zur ersten w/k-Ausstellung* (wie Anm. 27).

⁴² Der Bericht darüber findet sich in *w/k – Zwischen Wissenschaft und Kunst* (29.10.2018), online unter <https://wissenschaft-kunst.de/ausstellung-kunst-inspiration-wissenschaft/>.

4.3 Aktuell

Nach einer schwierigen Anfangsphase, in der ein Scheitern des w/k-Projekts mehrfach nur mit Glück verhindert werden konnte, bewegt es sich mittlerweile in ruhigerem Fahrwasser. Ich führe nur kurz die wichtigsten personellen Entwicklungen an:⁴³

- Till Bödeker ist seit Ende 2018 als Chefredakteur tätig und seitdem für den gesamten Online-Auftritt verantwortlich. Zu Beginn hat er den von ihm konzipierten w/k-Relaunch eigenständig durchgeführt. Er ist für die gestalterisch-technischen Arbeiten zuständig, beteiligt sich an der redaktionellen Betreuung neuer Beiträge und verfasst eigene Texte. Gegenwärtig studiert er freie Kunst bei Prof. Rita McBride an der Kunstakademie Düsseldorf sowie Philosophie und Germanistik an der Heinrich-Heine-Universität Düsseldorf. Die von ihm konzipierte Reihe *w/k lectures*, die mit Veröffentlichungen im Online-Journal verbunden ist, beginnt am 22. Juni 2023 mit einem Vortrag der Künstlerin Diemut Strebe im Düsseldorfer Haus der Universität.
- 2019 ist Dr. Anna-Sophie Jürgens als Chefredakteurin des englischen w/k-Teils in die Redaktion eingetreten. Anna-Sophie forscht und lehrt am Australian National Centre for the Public Awareness of Science an der Australian National University (ANU) und leitet das Popsicule, ANUs Science in Popular Culture and Entertainment Hub. Ihre Forschungsinteressen erstrecken sich über Popular Entertainment Studies, science in fiction, science communication, street art und science & humour. Zu ihren Buchpublikationen gehören *Circus and the Avant-Gardes* (Routledge 2022) und *Circus, Science and Technology: Dramatising Innovation* (Palgrave Macmillan 2020). Als Nächstes erscheint ihr Sammelband *Communicating Ice through Popular Art and Aesthetics* bei Palgrave (2023).
- Der Kunsthistoriker Michael Klipphahn-Karge ist 2021 in die w/k-Redaktion eingetreten und hier insbesondere für den Bereich *Künstliche Intelligenz und Kunst* zuständig. Außerdem liegt sein Schwerpunkt auf hybriden Plattformen, die Kunst und Wissenschaft zusammendenken. Er ist am Schaufler Lab@TU Dresden beschäftigt und promoviert an selbiger Universität.
- Der an der Heinrich-Heine-Universität beschäftigte Philosoph Prof. Dr. Markus Schrenk, der auch mehrere w/k-Beiträge vorzuweisen hat und an den ersten beiden w/k-Ausstellungen beteiligt war, ist seit Ende 2022 stellvertretender w/k-Herausgeber. Er arbeitet mit Till Bödeker, der auch zum w/k-Team der HHU gehört, z.B. bei der Förderantragstellung für die *w/k lectures* eng zusammen.
- Für die Layout-Arbeiten und die Übersetzungen von Redaktionstexten ist die Künstlerin Rebecca Grundmann verantwortlich. Von 2016 bis 2021 studierte sie an der Kunstakademie Düsseldorf freie Kunst bei Prof. Rita McBride.

Die w/k-Redaktion ist also an mehreren Hochschulen verankert.

4.4 Kunstwissenschaftliche und kunsttheoretische Kompetenzen

Welche Folgen hatte die Begründung von w/k für mich? Ehe die Folgen für meine künstlerische Arbeit zur Sprache kommen, nehme ich die anderen Folgen in den Blick: Ich habe zusätzliche Kompetenzen erworben, wurde durch die tägliche Arbeit für w/k und an konkreten Beiträgen im Selbststudium auch zu einem *Kunstwissenschaftler* und *Kunsttheoretiker*.

Bereits die w/k-Startrunde enthält mehrere von mir geführte Interviews mit Künstlerinnen und Künstlern: z.B. mit Karl Otto Götz/Rissa, Anna-Lena Grau, Mischa Kuball, Detlev van Ravenswaay. Viele weitere Gespräche folgten – und neue sind in Arbeit.⁴⁴ Mein Hauptziel ist es, die bei der jeweils interviewten Person vorliegende Verbindung zwischen Wissenschaft und bildender Kunst so genau wie möglich zu bestimmen sowie die zugrundeliegenden künstlerischen Ziele und Hintergrundüberzeugungen herauszuarbeiten.

⁴³ Angaben zu allen Redaktionsmitgliedern finden sich in der Rubrik *Die Redaktion* (siehe Anm. 38).

⁴⁴ Alle bislang in w/k erschienenen Interviews, die zum Teil von anderen geführt wurden, sind online aufgelistet unter <https://wissenschaft-kunst.de/alle-beitraege/interviews/>.

Diese Vorgehensweise stellt eine *praktische Anwendung der Methode der kognitiven Hermeneutik*⁴⁵ dar, die zuvor nur bei literarischen Texten zur Geltung gekommen war; Interviews mit Schriftstellerinnen und Schriftstellern hatte ich allerdings nie geführt. Seit 2016 werden Arbeiten der bildenden Kunst sowie deren Urheberinnen und Urheber mithilfe dieser Methode befragt. Diese Art von Kunstwissenschaft zu erlernen, fiel mir nicht schwer – ich musste dafür nur die von mir entwickelte Methode auf eine andere Art von Kunst beziehen, was außerdem in der Theorie bereits angedacht war:

Übertragbarkeit des methodologischen Konzepts. Das methodologische Konzept lässt sich auf andere Wissenschaften übertragen, die sich mit andersartigen Kunstphänomenen beschäftigen. An die Stelle des Textkonzepts tritt dann etwa das Bild- oder Filmkonzept, an die Stelle des Literaturprogramms hingegen das Mal- oder das Filmprogramm usw.⁴⁶

Von der *literaturwissenschaftlichen* bin ich also zur *kunstwissenschaftlichen Anwendung* der kognitiven Hermeneutik übergegangen.

Als ich 1970 mein Studium der Philosophie und Germanistik aufnahm, war ich – wie bereits erwähnt – von meinem Kunststudium her stark an den Bereichen *Ästhetik* und *Kunsttheorie/Philosophie der Kunst* interessiert. In der philosophischen Forschung schlug ich dann jedoch andere Wege ein: In meiner Dissertation unternahm ich eine *aktualisierende Umdeutung* von Immanuel Kants *Kritik der reinen Vernunft*⁴⁷, danach wandte ich mich der erkenntniskritischen Ideologieforschung zu und erarbeitete eine *Theorie der Illusionen*.⁴⁸ Die spätere Konzentration auf die Schwerpunktbereiche *Mythosforschung, Ideologieforschung und Literaturtheorien/Methoden* der Textarbeit verhinderte es, dass über die Jahrzehnte mehr als die – manchmal mit kleineren Vorstudien verbundene – Lektüre vieler Texte zur Ästhetik und Kunsttheorie stattfand.

Meine Neuerfindung nach dem Ende der Dienstzeit hatte nun auch zur Folge, dass ich aus der (primär auf Literatur bezogenen) kognitiven Hermeneutik die (primär auf die bildende Kunst bezogene) *kognitive Kunsttheorie* abgeleitet und Schritt für Schritt ausgebaut habe. Insbesondere entwickelte ich in diesem Rahmen eine Theorie, die sich speziell mit dem *Verhältnis von Kunst und Wissenschaft* befasst – eine *Kunst-und-Wissenschaft-Theorie*. Mein Ziel ist es, all denen, die sich wissenschaftlich oder künstlerisch oder einfach interessehalber mit dem Thema *Kunst und Wissenschaft* beschäftigen, ein Theorieangebot zur Erschließung des gesamten Feldes zu machen.

Bislang sind folgende Beiträge zu beiden Theorien erschienen:

- *Verbindungen zwischen Wissenschaft und (bildender) Kunst*⁴⁹
- *Impulsvortrag über w/k*⁵⁰
- *18 Thesen zu Kunst und Wissenschaft*⁵¹
- *Zu „Art inspires Science“*⁵²
- *Kritischer Kommentar zu Paul Feyerabend: Wissenschaft als Kunst*⁵³

⁴⁵ Siehe P. Tepe: *Kognitive Hermeneutik. Textinterpretation ist als Erfahrungswissenschaft möglich*. Würzburg 2007. Auch die kognitive Hermeneutik stellt eine Innovation im deskriptiven Sinn dar. Im *Mythos-Magazin* und an anderen Stellen fand nach Erscheinen des Buchs eine intensive Diskussion statt, in der ich sämtliche mir bekannten Einwände entkräftet habe. Eine aktuelle Einführung findet sich in P. Tepe: *Kognitive Hermeneutik. Theoretische Grundlagen und praktische Anwendung*. In: R.J. Kaus/H. Günther (Hg.): *Hermeneutik im Dialog der Methoden. Reflexionen über das transdisziplinäre Verstehen*. Bielefeld 2022, S. 139–156 (auch zugänglich im *Mythos-Magazin* (Mai 2022), online unter https://mythos-magazin.de/erklarendehermeneutik/pt_kognitive-hermeneutik.pdf).

⁴⁶ Tepe: *Kognitive Hermeneutik* (wie Anm. 45), S. 82.

⁴⁷ Vgl. P. Tepe: *Transzendentaler Materialismus*. Meisenheim 1978.

⁴⁸ Siehe P. Tepe: *Theorie der Illusionen*. Essen 1988 sowie *Illusionskritischer Versuch über den historischen Materialismus*. Essen 1989.

⁴⁹ In: *w/k – Zwischen Wissenschaft und Kunst* (29.10.2016), online unter <https://wissenschaft-kunst.de/wissenschaft-kunst/>.

⁵⁰ In: *w/k – Zwischen Wissenschaft und Kunst* (02.08.2018), online unter <https://wissenschaft-kunst.de/impulsvortrag-ueber-w-k/>.

⁵¹ In: *w/k – Zwischen Wissenschaft und Kunst* (29.10.2018), online unter <https://wissenschaft-kunst.de/18-thesen-zu-kunst-und-wissenschaft/>.

⁵² In: *w/k – Zwischen Wissenschaft und Kunst* (10.01.2019), online unter <https://wissenschaft-kunst.de/zu-art-inspires-science/>.

- *Kunst und Wissenschaft: Zu Alexander Beckers Thesen*⁵⁴
- *VAST: Die Karten neu mischen*⁵⁵
- *Über „Leonardo im Labor“ (4 Teile)*⁵⁶
- *5 Jahre w/k: Was bisher geschah (2 Teile)*⁵⁷

In *5 Jahre w/k: Was bisher geschah* bin ich in kleinerem Maßstab ähnlich vorgegangen wie in der in Kapitel 1.1 erwähnten Studie *25 Jahre Schwerpunkt Mythos, Ideologie und Methoden ... und kein Ende* – ich nahm mir eine historisch-systematische Aufarbeitung dessen vor, was in w/k seit 2016 geleistet worden ist.

In systematischer Hinsicht besteht, wie bereits angedeutet, eine *enge Verbindung* zwischen der kognitiven Hermeneutik und der kognitiven Kunsttheorie: Die kognitive Hermeneutik stellt einerseits eine *allgemeine* bzw. *philosophische* Theorie des Verstehens und der Interpretation dar, andererseits ist sie speziell als auf literarische Texte bezogene Theorie des Verstehens und der Interpretation, d.h. als *literaturwissenschaftliche Hermeneutik*, entfaltet worden. Alle oder fast alle Aussagen, die sich auf *literarische Texte* beziehen, gelten nach Anpassung der Begrifflichkeit – wie der Ersetzung des Leitbegriffs des Textkonzepts durch den des Bild- und allgemeiner: des Werkkonzepts – auch für Phänomene der *bildenden Kunst*.

4.5 Folgen für die künstlerische Arbeit

Im vorliegenden Text nehme ich vorrangig eine vertiefte Analyse meiner künstlerischen Arbeit und Entwicklung vor. Die Begründung von w/k hat für meine künstlerische Tätigkeit zwei wichtige Folgen gehabt:

- Die tägliche redaktionelle Beschäftigung mit Beiträgen von solchen Künstlerinnen und Künstlern, die mindestens eine Verbindung zwischen Wissenschaft und bildender Kunst aufweisen, mit Artikeln über sie und Interviews mit ihnen hat dazu geführt, dass ich ständig über meine Position im großen Feld *Kunst und Wissenschaft* nachdenke und diese genauer als zuvor bestimmen kann. So findet sich am Ende von *Strukturverwandt & philosophiebezogen*⁵⁸ eine Selbstzuordnung von drei seit 2020 entstandenen Serien:

Ich ordne die drei neuen Reihen in die in *5 Jahre w/k: Was bisher geschah* entfaltete Systematik ein. Alle drei Reihen sind den Grenzgängerinnen und Grenzgängern zwischen Wissenschaft und Kunst zuzuordnen. Die Packpapier- und die Klebefolien-Reihe gehören zur neuen Verbindungsform *Strukturverwandtschaft zwischen der wissenschaftlichen und der künstlerischen Tätigkeit*.

Die Ideologie-Reihe lässt sich im Allgemeinen der wissenschaftsbezogenen Kunst, im Besonderen der philosophiebezogenen Kunst zuordnen. Sie ist ferner in die kunstbezogene Wissenschaft einzugliedern.

- Auf vergleichbare Weise führt auch meine kontinuierliche Beschäftigung mit Problemen der kognitiven Kunsttheorie und speziell der Kunst-und-Wissenschaft-Theorie zur Anwendung der erlangten Erkenntnisse auf die eigene künstlerische Arbeit und die Reflexion über sie.

⁵³ In: *Mythos-Magazin* (Sep. 2019), online unter https://mythos-magazin.de/erklaerendehermeneutik/pt_feyerabend.pdf. Eine Zusammenfassung ist erschienen in *w/k – Zwischen Wissenschaft und Kunst* (05.10.2019), online unter <https://wissenschaft-kunst.de/feyerabend/>.

⁵⁴ In: *w/k – Zwischen Wissenschaft und Kunst* (21.10.2020), online unter <https://wissenschaft-kunst.de/kunst-und-wissenschaft-zu-alexander-becker/>.

⁵⁵ In: *w/k – Zwischen Wissenschaft und Kunst* (15.05.2021), online unter <https://wissenschaft-kunst.de/vast-karten-neu-mischen/>.

⁵⁶ In: *w/k – Zwischen Wissenschaft und Kunst*, online unter <https://wissenschaft-kunst.de/ueber-leonardo-im-labor-teil-i/> (18.10.2021), <https://wissenschaft-kunst.de/ueber-leonardo-im-labor-teil-ii/> (28.10.2021), <https://wissenschaft-kunst.de/ueber-leonardo-im-labor-teil-iii/> (07.12.2021) und <https://wissenschaft-kunst.de/ueber-leonardo-im-labor-teil-iv/> (02.02.2022).

⁵⁷ In: *w/k – Zwischen Wissenschaft und Kunst*, online unter <https://wissenschaft-kunst.de/5-jahre-w-k-was-bisher-geschah-teil-i/> (14.01.2022) und <https://wissenschaft-kunst.de/5-jahre-w-k-was-bisher-geschah-teil-ii/> (29.01.2022).

⁵⁸ Wie Anm. 34.

5. Anwendung der Theorie der ästhetischen Erfahrung

In meiner Dissertation unternahm ich wie bereits erwähnt den Versuch, Kants *Kritik der reinen Vernunft* einer aktualisierenden Umdeutung zu unterziehen. Bereits in den 1970er Jahren plante ich, auf vergleichbare Weise mit Kants *Kritik der Urteilkraft* zu verfahren; über Vorüberlegungen gelangte das Projekt aber nicht hinaus. Zu Zeiten, in denen die Mythos- und die Ideologieforschung im Zentrum meiner Interessen standen, ergab sich keine Verbindung.

Durch die Arbeit am 2007 veröffentlichten Buch *Kognitive Hermeneutik* veränderte sich die Sachlage. In Kapitel 4.1, *Theorie der menschlichen Erfahrungsformen und Programm der Voraussetzungsexplikation*, knüpfte ich an das bereits in der Dissertation verfolgte Projekt einer *Theorie der menschlichen Erfahrungsformen* an, welche verschiedene Formen menschlicher Erfahrung voneinander unterscheidet und ihr Verhältnis zueinander bestimmt. Gleich zu Beginn dient die *ästhetische Erfahrung* als Beispiel.

Meine Theorie der ästhetischen Erfahrung habe ich im *Mythos-Magazin* 2019 und 2020 in zwei zusammengehörigen Abhandlungen vorgestellt: *Schönheit im Alltag. Zur Theorie der ästhetischen Erfahrung*⁵⁹ und *Kritik an Kants Analytik des Schönen. Zur Theorie der ästhetischen Erfahrung: Fortsetzung und Abschluss*⁶⁰. In Kapitel 5 nutze ich diese Theorie nun für eine vertiefte Analyse meiner künstlerischen Arbeit: Das von mir seit der Phase 1989–1995 bis heute verfolgte Kunstprogramm lässt sich mithilfe der Theorie der ästhetischen Erfahrung genauer bestimmen; darüber hinaus ergibt sich ein neuer Blick auf die künstlerischen Anfänge.

5.1 Zur ästhetischen Erfahrung von Kunstphänomenen

Im Vorwort von *Schönheit im Alltag* heißt es:

Bezogen auf die ästhetische Erfahrung lassen sich vier Gegenstandsbereiche unterscheiden: erstens die nicht-menschliche Natur, zweitens die Menschen, drittens die Gebrauchsgegenstände und viertens die Kunstphänomene. Im ersten Projekt beschränke ich mich auf die Naturphänomene, Menschen und Gebrauchsgegenstände betreffende ästhetische Erfahrung, klammere also die Kunstphänomene aus. Weshalb? Da die ästhetische Erfahrung in Bezug auf Kunstphänomene komplexer und nicht allen Menschen vertraut ist, ist es sinnvoll, dem Prinzip „Erst das Einfache, dann das Komplexe untersuchen“ zu folgen. Zu erwarten ist, dass eine Analyse der einfacheren Erfahrungen des Schönen und Hässlichen die Durchdringung der komplexeren, sich auf Kunstphänomene richtenden ästhetischen Erfahrungsformen erleichtern wird.⁶¹

Die in diesem ersten Projekt ausgeklammerte Untersuchung der auf Kunstphänomene bezogenen ästhetischen Erfahrung sollte in einem weiteren Projekt erfolgen. In der Zwischenzeit habe ich meine Planung geändert: Projekt 2 werde ich wegen zu vieler anderer Vorhaben, die für mich aktuell Vorrang haben, nicht mehr in der ursprünglich vorgesehenen *allgemeinen* Form verwirklichen – Kapitel 5.2 kann aber als *Teilrealisierung* betrachtet werden, die sich auf die ästhetische Erfahrung *eigener* künstlerischer Arbeiten bezieht. Dadurch wird der bisherige Stand der Theorie der ästhetischen Erfahrung weiterentwickelt.

5.2 Eigene ästhetische Erfahrungen

In diesem Kapitel nutze ich die Theorie, um *meine* auf Naturphänomene, Menschen und Gebrauchsgegenstände sowie auf eigene künstlerische Arbeiten bezogene ästhetische Erfahrung genauer zu bestimmen.⁶²

⁵⁹ In: *Mythos-Magazin* (Sep. 2019), online unter https://mythos-magazin.de/erklaerendehermeneutik/pt_schoenheit.pdf. Eine Zusammenfassung ist erschienen in *w/k – Zwischen Wissenschaft und Kunst* (05.10.2019), online unter <https://wissenschaft-kunst.de/schoenheit-im-alltag/>.

⁶⁰ In: *Mythos-Magazin* (Apr. 2021), online unter https://mythos-magazin.de/erklaerendehermeneutik/pt_schoenheit2-kant.pdf.

⁶¹ Tepe: *Schönheit im Alltag* (wie Anm. 59), S. 4.

⁶² In diesem Kapitel verwende ich die auch in den beiden Texten zur Theorie der ästhetischen Erfahrung benutzte Unterteilung in Paragrafen.

[1] *Verwendung des Worts „schön“.* Im alltäglichen Umgang mit Naturphänomenen, Menschen und Gebrauchsgegenständen gebrauche ich oft das Wort „schön“ – bezogen auf meine künstlerischen Arbeiten aber selten bis gar nicht. Während des Arbeitsprozesses finde ich ein bestimmtes Bild mehr oder weniger *gut, gelungen* oder *stimmig*, frage mich, ob ein *zufriedenstellender Endzustand* bereits erreicht oder ob noch etwas zu tun ist.

- Zu klären ist, wie sich meine Erfahrung des Guten/Gelungenen/Stimmigen – mit den Gegenpolen des Schlechten/Misslungenen/Unstimmigen – zu der des Schönen und Hässlichen verhält.

[2] *Erfahrung des gut Aussehenden.* Nach der Theorie ist die Erfahrung einer Landschaft, eines Jacketts, eines Menschen als schön, sofern es um etwas *Gesehenes* geht, so zu verstehen, dass x als *gut aussehend* erlebt wird. Das eine solche Erfahrung artikulierende Urteil „x ist schön“ ist in diesen Fällen gleichbedeutend mit „x sieht gut aus“. Entsprechend ist „y ist hässlich“ gleichbedeutend mit „y sieht schlecht aus“.

- Bezogen auf das *Gehörte* gilt dann: „x hört sich gut an“, „y hört sich schlecht an“. Entsprechendes gilt für die anderen Sinne, die an der ästhetischen Erfahrung beteiligt sein können.

[3] *Bindung an eine ästhetische Norm.* Die Erfahrung, dass z.B. ein Sofa schön ist = als gut aussehend erlebt wird, beruht nach der Theorie der ästhetischen Erfahrung auf einer bestimmten *ästhetischen Norm*, die man im Sozialisationsprozess erworben hat und die veränderlich ist. Daraus erklärt sich (zumindest zum Teil), dass andere das fragliche Sofa als ästhetisch nur wenig attraktiv, vielleicht sogar als hässlich erleben.

[4] *Übergang zur Kunsterfahrung.* Wenn ich eine eigene künstlerische Arbeit als gut/gelungen/stimmig erfahre, so ist das ebenfalls eine Erfahrung des *gut Aussehenden*, die auf einer bestimmten ästhetischen Norm beruht. Diese Norm ist aber spezifischer Art, da sie *die Kunstproduktion prägt*, dieser Zusammenhang bedarf genauerer Analyse.

- Bei Gebrauchsgegenständen aller Art, die als schön erfahren werden, handelt es sich fast immer um *von anderen hergestellte* Gegenstände.

[5] *Besondere Art des Schönen.* Besagt die Aussage „Dieses Bild ist gut/gelungen/stimmig“ aber „Dieses Bild sieht gut aus“, so liegt eine *besondere Art der Schönheitserfahrung* vor. Dass ich ein als gelungen erlebtes Bild ungern als schön bezeichne, erscheint dann als eine sprachliche Eigentümlichkeit, die den Blick dafür verstellt, dass es sich auch hier um eine Schönheitserfahrung handelt. Daher nehme ich mir vor, meinen Sprachgebrauch zu ändern: Der Sache nach ist die Erfahrung einer eigenen künstlerischen Arbeit als gut/gelungen/stimmig eine *besondere Art der Schönheitserfahrung*. Das Erlebnis des künstlerisch Guten/Gelungenen/Stimmigen kann zwanglos als eines des *künstlerisch Schönen* verstanden werden.

[6] *Ästhetisches Wertesystem.* Die ästhetische Erfahrung von Naturphänomenen, Menschen und Gebrauchsgegenständen beruht auf einem *erworbenen ästhetischen Wertesystem, das veränderlich ist*. Entsprechend beruht die ästhetische Erfahrung der eigenen künstlerischen Arbeiten während des Produktionsprozesses auf einem *erworbenen variablen ästhetischen Wertesystem, welches die Kunstproduktion steuert*.

- Im gegenwärtigen Zusammenhang geht es primär um dasjenige ästhetische Wertesystem, welches *meiner* Kunstproduktion zugrunde liegt.

[7] *Kunstprogramme und Kunstkonzepte.* Nach der kognitiven Kunsttheorie wird die Hervorbringung bildender Kunst zum einen von *allgemeinen* künstlerischen Zielen und zum anderen von *besonderen* künstlerischen Zielen, welche sich auf ein einzelnes Werk oder eine bestimmte Reihe bzw. Serie beziehen, gesteuert. Die jeweiligen allgemeinen künstlerischen Ziele werden als *Kunstprogramm*, die besonderen hingegen als *Kunstkonzept* bezeichnet. Eine Künstlerin oder Künstler leitet auf zumeist intuitive und spontane Weise aus einem von anderen übernommenen oder selbst entwickelten Kunstprogramm (z.B. expressionistischer oder surrealistischer Art) mehrere Kunstkonzepte für Serien wie auch für einzelne Arbeiten ab. Hinter jeder künstlerischen Arbeit steht ein bestimmtes Kunstkon-

zept, das von einem bestimmten Kunstprogramm getragen wird, welches wiederum aus einem bestimmten Überzeugungssystem hervorgegangen ist.

[8] *Norm- und wertkonform.* Zum Kunstprogramm, dem eine Künstlerin oder ein Künstler intuitiv folgt – und sich in einigen Fällen zusätzlich bemüht, dieses zumindest teilweise explizit zu formulieren –, gehören *variable Normen der guten Gestaltung*. Wenn eine Künstlerin oder ein Künstler eine eigene Arbeit als gut/gelungen/stimmig – und damit als künstlerisch schön – erlebt, so liegt der folgende Zusammenhang vor: Die Arbeit wird intuitiv mit den internalisierten Normen der guten Gestaltung konfrontiert und als *normkonform* erfahren.

- Insgesamt wird die Arbeit als mit dem eigenen ästhetischen Wertsystem im Einklang stehend – und somit als *wertsystemkonform* – erlebt.

[9] *Strukturverwandt.* Zurück zu meiner künstlerischen Arbeit: Im w/k-Beitrag *Strukturverwandt & philosophiebezogen*⁶³ habe ich hauptsächlich das, was die neuen Serien miteinander verbindet, herausgearbeitet: Es handelt sich um eine Art von Kunst, die mit der von mir bei der wissenschaftlichen Tätigkeit über viele Jahre angewandten Arbeitsweise *strukturverwandt* ist. Mit „Arbeitsweise“ ist hier nicht die Anwendung einer wissenschaftlichen Methode gemeint, sondern elementarer die Technik des Verfassens wissenschaftlicher Texte. Das allgemeine Kunstprogramm entwickelte ich in der Zeit von 1989–1995; in den aktuellen Serien wird dieser Ansatz einerseits weitergeführt, andererseits auf neue Weise variiert. Immer wieder leite ich aus dem Kunstprogramm speziellere Konzepte für neue Serien ab.

Mit dem im Beitrag Ausgeführten ist jedoch nur ein *Teil* bzw. *Aspekt* meines Kunstprogramms erfasst. Im Folgenden versuche ich, weitere Teile/Aspekte zu erschließen. Insbesondere nutze ich die Theorie der ästhetischen Erfahrung, um eine *Vertiefung der Analyse meines Kunstprogramms* zu erreichen.

[10] *Zur Packpapier-Serie.* Im w/k-Artikel habe ich auch die speziellen künstlerischen Ziele, auf denen die drei behandelten Serien beruhen, also die *Kunstkonzepte*, zu explizieren versucht. In der Packpapier-Serie wird ein als überarbeitungsbedürftig erfahrenes vorhandenes Bild mit einer neuen Schicht aus Packpapier oder aus Malerpappe versehen, die in der Regel das ganze Bild überdeckt. Dann werden die darunter liegenden Schichten – in der Regel sind es mehrere – *durch Aufschneiden oder Aufreißen sichtbar gemacht*. Dabei kommt ein *Zufallsprinzip* zur Geltung, das im Ausgangsmodell des Herstellens eines wissenschaftlichen Textes keine Rolle spielt. Ich weiß bei den folgenden Schritten nur ungefähr, aber nicht mehr im Detail, was sich wo darunter befindet: Ich verzichte gezielt darauf, ein Foto oder eine Zeichnung von der früheren Arbeit zu machen und mich daran zu orientieren. Wenn ich z.B. ein Dreieck aus der Deckschicht herausschneide, weiß ich also nicht genau, was sichtbar wird – das ist zu einem erheblichen Teil *dem Zufall überlassen*; es ist nicht genau kalkuliert, sondern *ergibt sich*. Den Zufall bringe ich gezielt ins Spiel, um den Komplexitätsgrad für die weitere Gestaltung zu erhöhen.

[11] *Zur Klebefolien-Serie.* Hier wird ein vorhandenes Bild, das ich als überarbeitungsbedürftig erfahre, mit einer neuen Schicht aus selbstklebender Folie versehen, die in der Regel das ganze Bild überdeckt. Ansonsten verfare ich wie bei der Packpapier-Serie.

[12] *Zur Ideologie-Serie 1: Überarbeitungen.* Diese Serie besteht erstens aus Überarbeitungen vorhandener Bilder sowie zweitens aus neuen Bildern. Zunächst zu den Überarbeitungen: Ich arbeite mit einzelnen Sätzen aus meinem Buch *Ideologie*, die ich in einem Copyshop vergrößert und dann ausgeschnitten habe, und füge sie in ein Bild ein, das im Rahmen der Klebefolien-Serie entstanden ist. Da ich die Thesen und Argumente des Ideologiebuchs nach wie vor vertrete, entsteht anders als bei der – im Rahmen der früheren Exzerpt-Serie (vgl. Kapitel 3.2) vorgenommenen – erneuten Lektüre von Schreibmaschinenseiten, die vor 20, 30, 40, 50 Jahren entstanden sind, keine Notwendigkeit zur

⁶³ In den Paragraphen [9]–[13] greife ich auf diesen w/k-Beitrag (wie Anm. 34) zurück.

Auswahl dessen, was mich noch anzusprechen vermag. Ich entscheide mich einfach für die aus meiner Sicht zentralen Thesen und Sätze, vergrößere die zugehörige Textpassage, schneide die ausgewählten Sätze aus und klebe sie auf.⁶⁴

[13] *Die beiden Persönlichkeitsanteile.* Generell finde ich es attraktiv, in einem Bild meine Persönlichkeitsanteile – den Philosophen und den Künstler, den Literaturwissenschaftler (speziell den Literaturtheoretiker) und den Künstler (vgl. Kapitel 3.6) – aufeinandertreffen treffen zu lassen. Das geschieht in der Ideologie-Reihe in einer *groben* Form: Die jeweilige Textpassage wird einfach an geeigneter Stelle eingefügt und mit einem durchsichtigen breiten Klebeband befestigt.

[14] *Zur Ideologie-Serie 2: Neue Bilder.* Übriggebliebene Klebefolienreste werden ohne vorgefassten Plan auf ein Papier mit den Maßen 70 x 100 cm aufgeklebt und dann auf eine in der Tradition informeller Malerei stehende Weise mit Lack und/oder alter, fest gewordener weißer Malerfarbe bearbeitet. In dieses Bild wird dann ein in mehrere Teile zerschnittener Satz aus der in einer (in der Entstehungszeit des Buches gehaltenen) Ideologie-Vorlesung verwendeten Overheadfolie an verschiedenen Stellen eingeklebt, und zwar so, dass man sich etwas Mühe geben muss, um den ganzen Satz zusammenzufügen und dann verstehen zu können.

[15] *Vertiefung mithilfe der Theorie.* Wenn man über das eigene Kunstprogramm intensiver nachdenkt, lassen sich mehrere Aspekte eines solchen Programms unterscheiden. Ich formuliere Fragen, die den Zugang zu diesen Aspekten ermöglichen. Orientiert sich die eigene künstlerische Arbeit (vom Zeitpunkt *t* an) an einem bestimmten Muster? Ja, mein Kunstprogramm orientiert sich an der lange Zeit von mir angewandten Technik der Herstellung wissenschaftlicher Texte.

[16] *Normen der guten Gestaltung:* An welchen allgemeineren Normen der guten Gestaltung orientiert sich meine künstlerische Arbeit seit der Phase 1989–1995, mit welchem Bewusstseinsgrad auch immer? Anders gewendet: Lässt sich genauer angeben, wann ich eine eigene Arbeit als gut/gelungen/stimmig/künstlerisch schön ansehe? In Kapitel 3.2 weise ich auf meine Vorliebe fürs Grobe und Rohe hin; daran knüpfe ich jetzt an: Dort habe ich das Grobe/Rohe dem aus *kunstspezifischen* Materialien auf *akkurate* Weise Hergestellten – dem ‚Feingemachten‘ – entgegengesetzt. Ich verwende Rohspanplatten und benutze auch sonst Materialien, die in Baumärkten erhältlich sind; darüber hinaus weist auch meine Arbeitsweise grobe und rohe Züge auf. Ich lasse *Arbeitspuren* stehen – ich mag es, wenn einige dieser Spuren im fertigen Bild sichtbar sind. Ich mag es auch, wenn *Unsauberkeiten*, die aus bestimmten Arbeitsprozessen resultieren, erhalten bleiben.

Daraus gewinne ich nun eine Antwort auf die Frage: Die jeweilige Arbeit sehe ich z.B. erst dann als gut/gelungen/stimmig/künstlerisch schön/fertig an, wenn sie Arbeitsspuren und Unsauberkeiten enthält, wenn sie – falls alte Farbe Verwendung findet – deren Brüchigkeit teilweise bestehen lässt, wenn leichte Beschädigungen der Rohspanplatte erhalten bleiben. Aus der in Kapitel 3 enthaltenen Auflistung der von mir geschätzten Unsauberkeiten lässt sich also erschließen, nach welchen Gestaltungsnormen der jeweilige Zustand des Bilds intuitiv geprüft wird – wobei nicht immer alle Punkte zur Anwendung kommen.

- Die frühere Auskunft wird damit *präzisiert*.

[17] *Zwei Formen der Stimmigkeit.* Wenn ich meine alltäglichen ästhetischen Erfahrungen von Naturphänomenen, Menschen und Gebrauchsgegenständen genauer untersuche, komme ich zu folgendem Ergebnis: Das Bett etwa, das ich zusammen mit meiner Frau gekauft habe, finde ich schöner als die anderen, die wir in den besuchten Möbellhäusern gesehen haben. Diese Erfahrung des Schönen (=

⁶⁴ Auf ähnliche Weise bin ich bereits in Arbeiten vorgegangen, die in *Wissenschaftsbezogen: Vier neue Serien* (wie Anm. 23) behandelt werden: Aus den in Vorlesungen zur kognitiven Hermeneutik und zur Ideologieforschung verwendeten Overheadfolien oder deren Papiervorlagen schnitt ich besonders wichtige Thesen aus und fügte sie in das Bild ein. Daraus entstand eine Direktverbindung zwischen meiner wissenschaftlichen Praxis und künstlerischen Tätigkeit.

gut Aussehenden) ist eine *Stimmigkeitserfahrung*: Ich finde, dass bei diesem Bett alle Elemente (Form, Füße, Bezug und noch einiges mehr) *sehr gut zusammenpassen*.

Wie unterscheiden sich nun Stimmigkeitserfahrungen dieser Art von denen bei meinen in Arbeit befindlichen Bildern? Die letzteren umfassen auch Elemente des Groben und Unsauberen, die ich bei den ersteren – wie auch bei meiner wissenschaftlichen Arbeit (vgl. Kapitel 3.3) – nicht schätze: Meine Frau und ich wollen kein handwerklich unsauber gearbeitetes Bett. Die für mein die Kunstproduktion leitendes ästhetisches Wertsystem typischen Gestaltungsnormen *fordern* demgegenüber bestimmte Formen des Groben und Rohen; diese Normen gehören aber *nicht* zu demjenigen ästhetischen Wertsystem, welches die Beurteilung von Gebrauchsgegenständen (hier von Möbeln) leitet.

[18] *Wechselwirkung*. Wirken meine ästhetischen Erfahrungen von Naturphänomenen, Menschen und Gebrauchsgegenständen auf die Bildgestaltung ein, mit welchem Bewusstseinsgrad auch immer? Seit der Jugendzeit – ich würde den Beginn auf 15 oder 16 Jahre datieren – konzentriere ich mich gern auf das, *was normalerweise unbeachtet bleibt*: auf die Steine in einer Mauer, die Struktur eines Bretts, die Ablagerungen des Sands, die Verwitterungen einer Wand. Schon als Jugendlicher machte ich auf Phänomene dieser Art bezogene *Schönheitserfahrungen*. Man kann von einer *Ästhetik des sonst unbeachtet Bleibenden* sprechen. Diese Erfahrungen teilte ich manchmal auch anderen mit; ich versuchte, sie für die Schönheit des sonst Unbeachteten zu sensibilisieren.

[19] *Salinen in Bad Rothenfelde*. Im Winter 2021 verbrachten meine Frau und ich ein Wochenende in Bad Rothenfelde; mein Geburtsort Strang gehört als ein Stadtteil dazu. Bei Salinen-Spaziergängen erinnerte ich mich dabei an das, was mir – wie in [18] angedeutet – von einem bestimmten Alter an wichtig war: Die aus Schwarzdorn gefertigten Salinen beeindruckten mich schon bei Ausflügen nach Bad Rothenfelde in der Jugendzeit. Und ich konzentrierte mich wieder auf die variantenreichen Strukturen des Salinengefüges sowie seine Braun- und Beigetöne.

- Zu den künstlerischen Zielen in meiner Oberstufenzeit gehörte es – so meine heutige Rekonstruktion –, *vergleichbare Strukturen zu erzeugen*. Solche Arbeiten sind somit nicht als ungegenständlich-abstrakt einzuordnen, sie haben vielmehr einen *Gegenstandsbezug spezifischer Art*, der nicht direkt erkennbar ist.

[20] *Frühe Kunstproduktion*. Die beschriebene ästhetische Alltagserfahrung als Jugendlicher – neben der es immer auch eine dem Üblichen weitgehend entsprechende ästhetische Erfahrung von Naturphänomenen, Menschen und Gebrauchsgegenständen gab – prägte bereits meine frühe Kunstproduktion, auf die ich jetzt nicht näher eingehen will. Sie wirkte sich aber auch auf das 1989ff. entwickelte Kunstprogramm aus: So stellt die Wahl von Rohspanplatten *auch* die Entscheidung für ein in der bildenden Kunst *sonst unbeachtetes Material* dar, das zumeist als ungeeignet für die Produktion bildender Kunst angesehen wird. Entsprechendes gilt für die Wahl einiger anderer in Baumärkten angebotenen Materialien.

Abschließend versuche ich nun, die meine Praxis bestimmenden ästhetischen Werte und Normen im Anschluss an [18] noch genauer zu bestimmen.

[21] *Erweiterung der ästhetischen Erfahrung*. Ich war und bin bestrebt, durch meine künstlerischen Arbeiten die Möglichkeiten der ästhetischen Erfahrung zu *erweitern*, und zwar so, dass Verbindungen zur ästhetischen Erfahrung des im Alltag normalerweise Unbeachteten hergestellt werden. Ziel ist es, für die Schönheit des sonst Unbeachteten zu sensibilisieren. Die künstlerische Vorliebe für das Grobe und Rohe ist zugleich eine für die *Feinbeiten des Unbeachteten*. Das führt zu *Differenzierungen in der Dimension des Ästhetischen*.

Dadurch lässt sich auch die Abgrenzung meiner künstlerischen von meiner wissenschaftlichen Arbeit präziser fassen. In Kapitel 3.6 heißt es: „Die auf wissenschaftlicher Ebene praktizierte sorgfältige und genaue Arbeit hat hier keinen Platz: Im künstlerischen Kontext wird das Unsaubere dem Sauberen, das Ungenaue dem Genauen vorgezogen. Es findet keine direkte Anwendung begrifflicher und argumentativer Differenzierungen statt.“ Jetzt kommt hinzu: Die Bevorzugung des Unsau-

berer und Ungenauer führt dazu, dass in dieser Dimension *ästhetische Differenzierungen eingeführt werden, welche die Schönheit des zumeist unbeachtet Bleibenden erfahrbar machen.*

[22] *Noch einmal zu den Persönlichkeitsanteilen.* Die ursprüngliche Entgegensetzung der beiden Persönlichkeitsanteile wird damit relativiert. Im wissenschaftlichen Kontext ist z.B. die präzisere Formulierung der weniger präzisen vorzuziehen. Bestimmte begriffliche und argumentative Differenzierungen gelten als *unerlässlich*; Unsauberkeiten, Ungenauigkeiten begrifflicher und argumentativer Art werden *bekämpft*. Die Vorliebe des Künstlers für das Grobe und Rohe scheint dem zu widersprechen. Jetzt aber zeigt sich hier eine *strukturelle Verwandtschaft*: Der Künstler führt in der Dimension des zumeist unbeachtet Bleibenden ästhetische Differenzierungen ein, strebt eine spezifische Sensibilisierung an – das aber ist mit dem, was der Wissenschaftler tut, *verwandt*.

[23] *Spezifische Kennerschaft.* Die Theorie der ästhetischen Erfahrung hebt die besondere Stellung von Kennern hervor. Unter einer Kennerin oder einem Kenner wird ein Individuum verstanden, das bezogen auf bestimmte Phänomene – wie z.B. Möbel oder Schuhe – über ein besonderes Sachwissen verfügt. Dabei sind einerseits Grade der Kennerschaft und andererseits verschiedene Arten von Sachwissen zu unterscheiden. Bei Personen, welche in einem Bereich zu Kennerinnen oder Kennern werden, verändern sich nun auch die Schönheits- und Hässlichkeitserfahrungen – es kommt zu *Verfeinerungen*. Auch bezogen auf die *sprachlichen* Artikulationen der ästhetischen Erfahrungen bilden sich Differenzierungen heraus. Vor diesem Hintergrund lässt sich mein Kunstprogramm folgendermaßen einordnen: Seit Jugendtagen bin ich bestrebt, bezogen auf das zumeist unbeachtet Bleibende zum Kenner zu werden – und durch meine künstlerischen Arbeiten anderen den Weg zu einer solchen Kennerschaft zu eröffnen.

[24] *Erweiterung des ästhetischen Wertsystems.* Etwas Gesehenes (z.B. einen Tisch) schön zu finden besagt, dass es im Licht bestimmter ästhetischer Wertüberzeugungen als gut aussehend erfahren wird. Bei einer Schönheitserfahrung wendet ein Individuum sein ästhetisches Wertsystem auf ein Phänomen an und gelangt sekundenschnell zu dem Ergebnis, dass dessen gesamte sinnlich erfahrene Beschaffenheit mit den hier relevanten ästhetischen Wertüberzeugungen im Einklang steht – die *Wertkonformität* der wahrgenommenen Eigenschaften wird festgestellt. Es ist indes möglich, das eigene ästhetische Wertsystem dergestalt zu *erweitern*, dass auch die Schönheit dessen, was zumeist *unbeachtet bleibt*, sowie die Schönheit dessen, was zumeist *abgewertet wird*, erfahren werden kann.

[25] *Anwendung auf die neuen Serien.* Das zuletzt Ausgeführte ermöglicht auch einen vertiefenden Blick auf die Packpapier- und die Klebefolien-Serie, die seit 2020 entstanden sind. Es geht darum, durch Anwendung eines Zufallsprinzips Elemente tiefer liegender Schichten zum Vorschein zu bringen und die Schönheit des sonst unbeachtet Bleibenden zum Vorschein zu bringen.

6. Die Abschiedsvorlesung als Wissenschaft-Kunst-Event

Zum Abschluss kehre ich noch einmal zum Hauptthema *Verbindungen zwischen Wissenschaft und (bildender) Kunst* zurück. Bislang sind behandelt worden:

- die Wiederaufnahme meiner künstlerischen Tätigkeit 1989–1995, nachdem ich nach der Habilitation damit begonnen hatte, in den Fächern Philosophie und germanistische Literaturwissenschaft eigene Akzente zu setzen;
- der Aktionsabend *Dreieck Kunst – Philosophie – Musik. Setzen – Zusammen – Setzen*, der am 13.11.1992 stattfand, als erste Aktivität an der Schnittstelle von Kunst und Wissenschaft (vgl. Kapitel 2.2);
- die im Kontext des Aktionsabends entstandene Idee, auch an der Universität ein größeres Schnittstellen-Projekt durchzuführen – die dann im Wintersemester 1993/94 realisierte theatrale Vorlesung *Mythisches, Allzumythisches*;

- der Übergang von der aufwändigen, ein ganzes Semester andauernden wissenschaftlich-künstlerischen Aktion zum im Uni-Alltag anwendbaren Modell einer *dialogischen Vorlesung mit künstlerischen Anteilen* (vgl. Kapitel 1.3);⁶⁵
- die Anfang 2013 – im letzten Dienstjahr – erfolgte erneute Wiederaufnahme meiner künstlerischen Tätigkeit, die bis heute andauert;
- das daraus erwachsene Projekt eines Online-Journals, das sich mit Verbindungen zwischen Wissenschaft und (bildender) Kunst befasst: *w/k – Zwischen Wissenschaft und Kunst*⁶⁶;
- die Beteiligung an den beiden ersten w/k-Ausstellungen *Zwischen Wissenschaft und Kunst: Düsseldorfer Akzente* (Vernissage: 23. November 2016) sowie *Kunst und Wissenschaft: Beispiele symbiotischer Verhältnisse* (Vernissage: 16. November 2017) mit eigenen Arbeiten;⁶⁷
- die durch die Tätigkeit für w/k entstandene Motivation zur Produktion *wissenschaftsbezogener Kunst*⁶⁸, die mittlerweile rund 50 % meiner Arbeiten ausmacht;
- die Entstehung des Kunstbuchs *Philosophisch-künstlerisch*⁶⁹ aus der – in *Wissenschaftsbezogen: Vier neue Serien* behandelten – Serie *Schreibmaschinenexzerpte als Ausgangspunkt*.

Eine Wissenschaft-Kunst-Verbindung fehlt noch: die – in Kapitel 1.1 bereits erwähnte – Abschiedsvorlesung *25 Jahre Schwerpunkt Mythos, Ideologie und Methoden ... und kein Ende*, die am 14. Juni 2013 stattfand. Inwiefern handelt es sich um eine solche Verbindung? Diese Vorlesung bestand aus zwei Vorträgen. Vortrag 1 war die eigentliche Abschiedsvorlesung, in der ich die Geschichte des von mir 1987 begründeten interdisziplinären Studien- und Forschungsschwerpunkts in geraffter Form darstellte. Die ausführliche Aufarbeitung dieser Geschichte diente dabei als Grundlage; vgl. Anm. 6. In Vortrag 2, *Die andere Seite*, stellte ich, nachdem zuvor der *philosophische* und der *literaturwissenschaftliche* Seelenteil behandelt worden waren, meinen *künstlerischen* Seelenteil vor. Ich hatte über Monate mit mir gerungen, ob ich diese ungewöhnliche Ergänzung vornehmen sollte – der Tatbestand, dass die Anfang 2013 in einem eigenen Atelier im Werstener Bunker wieder aufgenommene künstlerische Tätigkeit im ersten Halbjahr eine immer größer werdende Bedeutung für mich erlangt hatte, gab schließlich den Ausschlag.

Folgende Themen wurden behandelt:

- das kurze Studium der freien Malerei in der Klasse von Karl Otto Götz 1968–70,
- Exkurs zu Jürgen Rahn (der zusammen mit mir bei Götz studiert hatte),
- die Gründe für meinen Wechsel zur Düsseldorfer Universität (vgl. Kapitel 1.2),
- die Unterscheidung von vier Phasen meiner künstlerischen Tätigkeit seit 1989 mit vielen Bildbeispielen.⁷⁰

Durch Vortrag 2 wurde die Abschiedsvorlesung zu einem weiteren Wissenschaft-Kunst-Event. Um die künstlerische Komponente zu unterstreichen, wurden einige Bilder von Jürgen Rahn ausgestellt, und die Band Bantaba hatte mehrere Auftritte.

Blickt man auf die 1990er Jahre zurück, so wird man sagen müssen, dass wissenschaftlich-künstlerisches Arbeiten und Zusammenarbeiten an den deutschen Universitäten in Forschung und Lehre Seltenheitswert besaß und von den Dozentinnen und Dozenten nicht sonderlich geschätzt wurde. Nach

⁶⁵ Vom Sommersemester 1994 bis Sommersemester 1995 fanden drei Vorlesungen dieser Art statt; im Wintersemester 1997/98 und im Sommersemester 1998 kamen noch zwei weitere hinzu; vgl. Kapitel 1.4.

⁶⁶ Nach mehrjähriger Vorbereitungszeit erfolgte der Launch am 29. Oktober 2016 (vgl. Kapitel 4).

⁶⁷ Bereits während meines Kunststudiums beteiligte ich mich an der Ausstellung *Operationen* im Museum Fridericianum Kassel (16.07.–11.10.1969). Im zugehörigen Katalog werden Arbeiten von mir auf zwei Seiten gezeigt. Im August 2023 werde ich an den Düsseldorfer *Kunstpunkten* teilnehmen; Informationen online unter <https://kunstpunkte.de/2023/peter-tepe.html> (Stand 15.06.2023).

⁶⁸ Vgl. die w/k-Beiträge *Wissenschaftsbezogen: Vier neue Serien* (wie Anm. 23), *Videointerview 1: Peter Tepe* (wie Anm. 33) sowie *Strukturverwandt & philosophiebezogen* (wie Anm. 34).

⁶⁹ Die Veröffentlichung wird im Sommer 2023 erfolgen.

⁷⁰ Diese Ausführungen sind dann in mein – in der w/k-Startrunde veröffentlichtes – Selbstinterview *Grenzgänger zwischen Wissenschaft und bildender Kunst* (wie Anm. 26) eingeflossen.

der Jahrtausendwende gibt es zumindest Ansätze zu einer Trendwende, die dazu führen kann, dass das, was bezogen auf das Thema *Kunst und Wissenschaft* in früheren Zeiten versucht worden ist, Bedeutung erlangt.