

erchenfeld

erchenfeld

Newsletter der Hochschule für bildende Künste Hamburg. Januar 2012

erchenfeld

erchenfeld 13

HFBK

EDITO- RIAL

Wir freuen uns sehr, in dieser Ausgabe den bisher in deutscher Sprache unveröffentlichten Vortrags-text *Expérimenter pour voir* von Georges Didi-Huberman abdrucken zu können. In diesem liefere er, so Didi-Huberman zu Beginn seines Vortrags, indirekt eine Antwort auf die Frage eines Freundes, warum er die Recherchen von André Malraux nicht in die von ihm konzipierte Ausstellung *Atlas. How to Carry the World on One's Back?* einbezogen hat. Außerdem dokumentiert *Lerchenfeld 13* das von Prof. Dr. Michaela Ott und Prof. Dr. Hanne Loreck organisierte Symposium *Re*: Ästhetiken der Wiederholung* im Dezember 2011 durch die Einführungsvorträge der Veranstalterinnen und einen Bericht von Arne Bunk. Jesko Fezer, der in diesem Semester die neu geschaffene Professur für *Experimentelles Design* angetreten hat, setzt sich in einem auf seiner Antrittsvorlesung basierenden Text mit dem Begriff des Experimentellen Designs auseinander. Wir berichten außerdem von der Verleihung des Design-Preises der HFBK und der Leinemann-Stiftung, blicken zurück auf den Besuch der documenta-Leiterin Carolyn Christov-Barkagiev an der HFBK und geben einen Ausblick auf das Design-Symposium *Warum gestalten?* im Februar.

In der Rubrik *Internationales* finden Sie einen Bericht der Art School Alliance-Stipendiatin Verena Isel über ihr ereignisreiches Semester an der China Academy of Art in Hangzhou, China. Der Projektteil enthält unter anderem ein ausführliches Interview mit Prof. Heike Mutter und Ulrich Genth über ihre im November 2011 eröffnete Groß-Skulptur *Tiger & Turtle/Magic Mountain*, die international große Beachtung findet. Darüber hinaus berichten Than Clark, Art School Alliance-Stipendiat des Art Department der Goldsmiths University, und die Erasmus Studentin Rose July, die Teilnahme von HFBK-Studierenden an einer Performance anlässlich der Eröffnung von BLACKY BLOCKED RADIANTS SUNBATHED in der Halle für Kunst in Lüneburg.

Das Poster für diese Ausgabe hat die HFBK-Studentin Franziska Opel entworfen. Auf der Rückseite finden sich wie immer Ausstellungs- und Veranstaltungstermine sowie Ausschreibungen, Preise, Auszeichnungen und Festivalbeteiligungen von HFBKlerInnen im Überblick.

INHALT

HOCHSCHULE

- S 5 *HFBK-Designpreis 2011*
- S 6 *Documenta 13 an der HFBK*
- S 7 *Symposium Re*: Ästhetiken der Wiederholung*
- S 11 *Nachruf Hans Heinrich Moldenshardt*
- S 13 *Doppelter Erfolg für HFBK-Filmer*

Internationales

- S 14 *Chinese Days – Ein ASA-Studienaufenthalt an der China Academy of Art*

POSTER

ABBILDUNG: FRANZISKA OPEL

AUSSTELLUNGEN, ERÖFFNUNGEN, VERANSTALTUNGEN, FILME, GALERIE DER HFBK, WORKSHOPS, PREISE UND AUSZEICHNUNGEN, AUSSCHREIBUNGEN, PUBLIKATIONEN

PROJEKTE

- S 17 **Tiger & Turtle/Magic Mountain – Heike Mutter und Ulrich Genth im Interview**
- S 20 **Georges Didi-Huberman: Das imaginäre Museum des André Malraux oder die Re-Montage der Bilder**
- S 30 **Blacky Blocked Radiants Sunbathed**
- S 34 **Das Schweben schwerer Gegenstände – Eine Ausstellung der Bühnenraumklasse**
- S 36 **Renate Stendar-Feuerbaum-Stipendium 2012**
- S 37 **Design Symposium „Warum gestalten?“ im Februar**
- S 38 **HFBK-Studierende starten öffentliche Gestaltungsberatung in St. Pauli**
- S 39 **Jesko Fezer über Experimentelles Design**
- S 42 **Serie Off-Spaces/Off Galerien: Feinkunst Krüger**

H o c

h s c

h u

l e

HFBK- Designpreis 2011

Am 1. Dezember wurde der HFBK-Designpreis der Leinemann-Stiftung für Bildung und Kunst an drei Projekte vergeben.



Die Jury 2011: Eva-Dorothee Leinemann, Dorothea Sundergeld, Roland Nachtigäller, Julia Lohmann, Claudia Banz und Friedrich von Borries; Foto: Imke Sommer

Im Rahmen der Ausstellungseröffnung im Museum für Kunst und Gewerbe Hamburg (MKG) verkündete HFBK-Präsident Prof. Martin Köttering die Entscheidung der sechsköpfigen Jury. Der diesjährige, mit 4.000 Euro dotierte HFBK-Designpreis der Leinemann-Stiftung für Bildung und Kunst wurde an drei Projekte vergeben. Die zwei ersten Preise zu je 1.600 Euro gingen an Samuel Burkhardt mit seinem Sportwagen EXE und an das Stadtmöbel DN_100 von Oliver Schau. Den zweiten Preis in Höhe von 800 Euro erhielt Daniel Kern für seinen flexiblen Holzstuhl.

Die Jury zeigte sich sehr beeindruckt von der Qualität und dem Ideenreichtum der Studierenden: „Die drei prämierten Designer überzeugten durch ihren Mut, gegen den Strich und über Grenzen hinaus zu denken. In den Arbeiten erkennen wir ein völlig neues und freies gestalterisches Potenzial. Sie stellen die Selbstverständlichkeiten unseres Alltags infrage und gehen dabei in ganz unterschiedliche Richtungen.“

Samuel Burkhardt wagt mit seinem Sportwagen EXE einen provokativen Wahnsinn. „Er führt die Vorstellung vom klassischen Sportwagen auf seine wesentlichen Elemente zurück und macht Fahrerlebnis wieder unmittelbar erfahrbar“, urteilte die Jury. Technik wird hier nicht verachtet oder kritisiert, sondern so sehr geliebt und verehrt, wie es knattert und knallt, stinkt und kracht. EXE ist ein motorisiertes 4-rädriges Sportgerät für einen Fahrer, der vorwärts liegend das Fahrzeug steuert. Kopf und Knie befinden sich nur wenige Zentimeter über dem Asphalt, die Straße wird unmittelbar erfahrbar. Ausgangsmaterial ist ein alter VW-Käfer, der aller unnötigen Teile entledigt wurde. Die Ansaugstutzen des 4-Zylinders werden durch Rudimente einer Klarinette und eines Jagdhorns angesteuert, wobei

die Luft vorher noch durch eine umgedrehte Zuckerdose gelenkt wird.

„Zwei Aspekte haben uns am Stadtmöbel DN_100 von Oliver Schau besonders überzeugt“, so die Jury, „es ist Guerilla-Design und zugleich Empowerment Tool.“ Das Projekt birgt die Möglichkeit, mit einfachsten Baumaterialien und wenigen Handgriffen Sitzgelegenheiten zu bauen und damit Stadtraum zu erobern. Das DN_100 basiert auf der zweckentfremdeten Verwertung von Drainagerohr und der Benutzung von städtischen Tragestrukturen wie etwa Geländern. Temporär, fragil und individuell angelegt, bricht das Sitzobjekt mit den Konventionen des klassischen Stadtmöbels, das in der Regel unzerstörbar und fest verankert ist.

„Daniel Kern macht in seinem so simplen wie innovativen Entwurf die Schwachstelle des klassischen Holzstuhls zu einer besonderen Stärke.“ Er verzichtet auf die Rahmungen des Holzstuhls und konzentriert sich ganz auf die flexiblen Eigenschaften des Materials Holz. Das zentrale Element dieses Möbels

ist die dünne Sitzfläche aus Flugzeugsperrholz. In diese werden durch Verformung des Holzes auftretende Kräfte großflächig und harmonisch gelenkt und ergeben zusammen mit der dünnen Rückenlehne einen filigranen, leichten Stuhl, der sich geschmeidig den Bewegungen des Benutzers anpasst. Für den HFBK-Designpreis waren zwölf Designpositionen von Studierenden der HFBK Hamburg nominiert, die sich durch besondere Aktualität, Eigenständigkeit und Qualität auszeichnen. Alle Projekte waren vom 2. Dezember bis zum 8. Januar 2012 in einer Ausstellung im Forum des MKG zu sehen. Sie machten deutlich, dass die Grenzen zwischen gestalterischen und künstlerischen Ausdrucksformen mittlerweile fließend sind und die klassische Definition vom Designer als Produktgestalter ihre Gültigkeit verloren hat. Das Spektrum der experimentellen Arbeiten reichte von Material- und Funktionsforschungen über ungewöhnliche Ansätze zum „Urban Gardening“ bis hin zu innovativen Studien zur Umnutzung von Raum. Die sich wandelnde Rolle des Designs spiegelte sich hier in der Verschiedenartigkeit der gezeigten Arbeitsansätze wider, die zu Entdeckungen wie auch zu überraschenden Einsichten einluden.

Der HFBK-Designpreis wurde erstmals 2010 vergeben und ist eine Anerkennung für junge Designerinnen und Designer in Hamburg. Dank des Engagements des neu hinzugekommenen Kooperationspartners Leinemann-Stiftung konnte die Dotierung des Preises auf 4.000 Euro angehoben werden. So gewinnt der Preis, der Aufmerksamkeit für Potenzial, Qualität und Eigenständigkeit des Designnachwuchses an der HFBK schaffen soll, immer mehr an Profil.

Die Nominierten 2011:

Sebastian Auray, Samuel Burkhardt, Charlotte Dieckmann, Nils Ferber, Daniel Kern, Enzo Mittelberger/Benedikt Schich/Simon Schmitz/Jakob Taranowski, Daniel Pietschmann, Diana Tsantekidou, Oliver Schau, Studio 6, Philipp Wand, Max Weydringer, Till Wolfer

Die Jury 2011:

Dr. Claudia Banz, Leiterin der Sammlung Kunst und Design, Museum für Kunst und Gewerbe Hamburg; Eva-Dorothee Leinemann, Leinemann-Stiftung für Bildung und Kunst; Julia Lohmann, Design-Professorin an der HFBK; Roland Nachtigäller, Künstlerischer Direktor am Marta Herford; Dorothea Sundergeld, Freie Journalistin mit Design-Fokus für Art, Architektur & Wohnen sowie Dr. Friedrich von Borries, Professor für Designtheorie und kuratorische Praxis, Hochschule für bildende Künste Hamburg, als beratendes, aber nicht stimmberechtigtes Mitglied.

DOCUMENTA- TA 13 an der HFBK

Am 24. November 2011 sprach Carolyn Christov-Bakargiev, Leiterin der documenta 13, an der HFBK über ihren kuratorischen Ansatz. Der Vortrag fand in Kooperation mit dem Kunstverein, den Deichtorhallen und der Hamburger Kunsthalle statt.

Carolyn Christov-Bakargiev und HFBK-Präsident Martin Köttering



Die HFBK war die vierte von insgesamt sechs Stationen der documenta-Leiterin auf ihrer Akademie-Reise durch Deutschland, die im Herbst 2011 über Leipzig, Münster, Stuttgart, Hamburg, Düsseldorf und Kassel führte. An den einzelnen Stationen gab Carolyn Christov-Bakargiev in einem Workshop mit Studierenden der Hochschulen und einem anschließenden öffentlichen Vortrag Einblick in ihre Herangehensweise, berichtete von aktuellen Aktivitäten, den Publikationen und Veranstaltungen auf dem Weg zur documenta und gab so einen Ausblick auf das, was die Besucher ab dem 9. Juni 2012 in

Kassel erwartet. Leider glückte der Besuch an der HFBK erst im zweiten Anlauf, den ursprünglichen Termin vereitelte ein annullierter Flug, durch den die documenta-Leiterin in Rom festgehalten wurde. Der Workshop mit Studierenden, Hans-Joachim Lenger, Professor für Philosophie, und Prof. Martin Köttering, Präsident der HFBK, am 2. November musste deshalb im Beisein von Julia Moritz, Leiterin des Vermittlungsprogramms *Maybe Education* der documenta 13, aber in Abwesenheit von Christov-Bakargiev stattfinden.

Angesichts der raren Stationen der Akademie-Reise, war die Erwartungshaltung am 24. November, dem Ersatztermin, entsprechend hoch, und in der bis auf den letzten Platz besetzten Aula hatten sich auch zahlreiche auswärtige Besucher und Pressevertreter eingefunden. In ihrem fast zweistündigen, sehr temperamentvollen Vortrag stellte Christov-Bakargiev überraschende und weit gefasste Bezüge her und skizzierte den vom Skeptizismus und zugleich von dem Bewusstsein, dass Politik und ästhetische Erfahrung nicht zu trennen seien, geprägten Überbau der kommenden documenta. Dass der bewusste Verzicht auf ein Konzept auf keinen Fall in Relativierung, Orientierungslosigkeit oder gar Verunsicherung münden würde, davon legte Christov-Bakargiev temporeich Zeugnis ab und gab damit indirekt Antwort auf die von Martin Köttering in seiner Einleitung gestellten Frage nach den Gefahren und Konsequenzen einer solchen Entscheidung. Großen Raum nahm die zur documenta 13 erscheinende Publikationsreihe „100 Notes – 100 Thoughts“ ein, von der bisher 33 Hefte erschienen sind. Die in drei verschiedenen DIN-Formaten erscheinenden Notebooks enthalten unterschiedliche Textformate von KünstlerInnen, NaturwissenschaftlerInnen, PolitologInnen und anderen AutorInnen zu den heterogenen Themen, die Christov-Bakargiev für ihren kuratorischen Ansatz geltend macht, den sie vor allem als große, umfassende Recherche auffasst. Das nächste Notebook wird ein Text von Christov-Bakargiev selbst über „traumatisierte Kunst“ sein, den sie im abschließenden Drittel ihres Vortrags vorstellte. Die Presse-Resonanz auf den Abend war groß und angesichts des Diskussions-Potenzials von Christov-Bakargiev natürlich kontrovers. Der Vortrag ist in voller Länge unter <http://www.youtube.com/watch?v=FVso-o8e1MI> auf YouTube abrufbar.

Carolyn Christov-Bakargiev bei ihrem Vortrag an der HFBK; Fotos: Tim Albrecht



Re* : Ästhe- tiken der Wiederho- lung

Die von Hanne Loreck und Michaela Ott organisierte Tagung in der HFBK-Veranstaltungsreihe Querdurch widmete sich am 1. und 2. Dezember 2011 dem Thema der Wiederholung in den Künsten. Es folgen die Einführungen der beiden Organisatorinnen und ein Bericht von Arne Bunk.

Michaela Ott: Wiederholung als Eröffnung von Differenz, 1. Dezember 2011

Warum hier und heute erneut eine Tagung zum Thema „Ästhetiken der Wiederholung“, wo es doch bereits 2003 an diesem Haus die von Sabeth Buchmann mitorganisierte Tagung „Wiederholung wiederholt“ gegeben hat? Die Antwort liefert der Begriff selbst: Weder im Alltagsleben noch im Kunsthandeln, weder im Hinblick auf Subjektivierungsprozesse noch auf Wahrnehmungs-, Affizierungs- und Denkvorgänge können wir uns aus Wiederholungen herausbegeben; unsere Annahme lautet vielmehr, dass wir nur in Wiederaufnahme dessen, was uns entgegenkommt, uns antreibt oder verstört, überhaupt zu etwas werden, zu Empfindenden, Wahrnehmenden und Handelnden und damit möglichst auch zu kritischen Befragern und Gegenverwirklichern dessen, was uns ausmacht, und uns zu künstlerisch Hervorbringenden und Denkenden werden lässt.

Aus der Warte einer Kunsthochschule, aus der Perspektive der Kunstwissenschaft und Ästhetiktheorie stellt sich dieses Problem in potenzierte Weise, begegnen uns doch künstlerische Arbeiten und ästhetische Projekte zuhauf, die mit Wiederaufnahmen ikonografischer Muster, mit Reappropriationen moderner Darstellungsweisen, Reprisen oder direkten Kopien bestimmter Kunstwerke, mit Reenactments historischer Ereignisse und allgemeiner mit Zitaten und Samplings operieren und sich im Fundus der künstlerischen Sprachen bedienen, um darüber zu differenzieren und kulturellen Umschreibungen zu gelangen oder gerade die Bedingung der Möglichkeit der Artikulation zu problematisieren. Wie Sabeth Buchmann in ihrem Beitrag zu „Wenn sonst nichts klappt, Wiederholung wiederholen“ ansagt, wiederholt die Wiederholung schon aufgrund der zeitlichen Verschiebung gegenüber dem Wiederholten nicht einfach nur, sondern führt schon differente Momente in das Wiederholte ein, die herausgestellt und gesteigert werden können, ermöglicht Umkodierungen, Gegenbesetzungen, Umnutzungen und wird im hiesigen Kontext nach Maßgabe der von ihr hervorgebrachten „Re-Versionen“ bedenkenswert. In der Gegenwart führen vor allem die medial bedingten Verfahren der Reproduktion und Konstruktion als Basis der meisten zeitgenössischen Kunstartikulationen zu neuen Arten der Weiterverarbeitung, Potenzierung und Hybridisierung und verwischen nicht nur den Status

von Original und Kopie, sondern auch von Dokumentation und Fiktion und stellen damit ihren Realitätsbezug der Erörterung anheim. Innerhalb der zeitgenössischen ästhetischen Praktiken sind wir vermehrt mit Verflechtungen von künstlerischem und politischem, poetischem und praktischem Handeln konfrontiert, was die Frage zeitgenössischer Wiederholungsweisen nur umso brisanter und erörterungsbedürftiger werden lässt. Neuer-



sich die Künste zudem auf artistische Recherche, die in ihrem „Re“ ja ebenfalls eine kritische Wiederholung archivierter Wissensbestände und kultureller Klassifizierungsschemata ansagt. Diese vielfältigen Re-Versionen bringen, und das motiviert und erzwingt unsere hiesige Nachfrage, nicht nur neue symbolische Setzungen, sondern veränderte Subjektivierungsweisen, neue Arten des Widerstandsprobierens, neue Verschränkungen von Praxis und Theorie und Re-Visionen im Bereich der Interkulturalität, der Intermedialität und neuerdings der Intervisualität mit sich.

Wie hiermit deutlich wird, lenken wir unsere Aufmerksamkeit auf ein aktuelles und brisantes, gleichwohl eher wenig spektakuläres Kunsthandeln, das nicht in erster Linie seine Autonomie und Unverwechselbarkeit profiliert, sondern seine Eingebundenheit in Geschichte und Darstellungskonventionen, in ökonomische und symbolische Kontexte und begleitende Theoriebildungen, in Kunstinstitutionen und den Kunstmarkt problematisiert; es trägt die Erkenntnis seiner Bezogenheit soweit möglich in die Darstellungsweisen ein und nutzt die gewählten Wiederholungsweisen zu Umdeutungen, Umwertungen, kritischen Positionierungen. Die künstlerischen Verfahren, die uns hier interessieren, zeichnen sich gerade nicht durch automatische Wiederholung von Standards und die Übernahme bewährter Rezepte im Hinblick auf Kunstmarkterfolge aus, obwohl derartige Vorgänge auch Gegenstand der Analyse sein können. Wir wenden uns vorzugsweise selbstreflexiven Verfahren zu, die die Unumgänglichkeit der Wiederholung gegenverwirklichen, um die sich aufdrängende Wiederkehr im Wiederholten zu durchbohren und auf die eingeschlossene Differenz, auf das Unterschlagene oder Übergangene in ihr zu durchdringen, auf das hin, was gerade aufgrund stereotyper Wiederholungen bislang nicht gedacht, gezeigt, sichtbar und hörbar gemacht worden ist. Wir beziehen uns auf symbolische und politisch anspruchsvolle Wiederholungsweisen, die ihre formalen Möglichkeiten und Grenzen ebenso wie ihr Wo und Warum in der heutigen Welt performieren, sich gleichsam transzendental selbst überfliegen und in Umfigurierung überkommener Ästhetiken sowohl radikal zur eigenen Zeit positionieren wie radikal unzeitgemäß operieren.

Unserer Zuwendung zu derartigen künstlerischen Verfahren liegt die philosophische Annahme zugrunde, dass jegliches Werden, also auch unser eigenes Entstehen und Vergehen lange vor jedem Kunsthandeln auf Wiederholungsvorgängen auf ruht. Wir werden nach Maßgabe unserer Wiederholungen, auch wenn als Grundlage dieser Wiederholungen, als Quasi-Erste, aus ontologischen und erkenntnistheoretischen Gründen erste, grundlegende, nichtbegriffliche Differenzen zu fordern

sind. Schon um den Terminus der Wiederholung sinnvoll anwenden zu können, müssen wir davon ausgehen, dass diesen eine Mannigfaltigkeit von Differentem zugrunde liegt, die es der Wiederholung erst erlaubt, sich in dieser Vielfalt zu aktualisieren. Und doch verweist uns die Philosophie darauf, dass diese vorgängigen Differenzen, die sich in unseren Affekten, unserem Handeln und Denken als Störer, Unterbrecher und Zeugen von Trauma-

tisierungen bekunden können, paradoxe Größen sind, da sie, „nur“ virtuell subsistierend und obwohl Bedingung der Möglichkeit jeglichen Werdens, als solche nicht erkennbar und begrifflich einholbar sind. Zwar begründen sie die Wiederholung, zwar legen sie deren zeitliche Muster und Rhythmen an; gleichwohl können sie nur durch Steigerung der Wiederholung, als deren Form bzw. Entformung, als deren Informel aufscheinen ... Im Bereich des Bildes nennt Deleuze sie daher Simulakren, die als vorbildlose Bildgeneratoren die Bildbildung auf den Weg bringen sollen und doch nicht visualisierbar sind. Das Simulakrum wird kenntlich als Name für eine Leerstelle, für den Imperativ der Nichtrückführung des Gegebenen auf ein Erstes und einen Ursprung, der bei Gefahr von Entsymbolisierungsvorgängen und politischer Gewaltentfesselung nicht bezeichnet und figuriert werden darf. Einher mit der erkenntnistheoretischen Verriegelung des Platzes des Ersten, einer Urszene, eines Urphantasmas, geht daher die Aufforderung, Wiederholung als notwendige Umkreisung der Leerstelle oder unmögliche Rückholung der immer schon vergangenen Zeit zu verstehen, als je andere Zeitkomplexion. Nur weil wir wiederholen, so Deleuzes Umkehrung von Freuds Annahme einer Urverdrängung, verdrängen wir. An uns ergeht damit die Zumutung, uns im Mittendrin, im Sprung einzurichten, um das, was „in“ der Wiederkehr wiederkehrt, ihr Gesetz, ihren Rhythmus, ihr Verdrängtes herauszulösen und zu Sichtbarkeit und Hörbarkeit zu befreien. Wie Benjamin erhofft sich Deleuze aus der Rückwendung zu Vergangenen und dessen affirmierter Wiederholung die Freilegung von Verdrängtem oder Uneingelöstem und von dessen Sprengkraft, die uns Ungesehenes und Ungehörtes in seiner Singularität vor Augen führen und neue symbolische Artikulationen eröffnen soll. Um anders zu werden, haben wir nicht nur bei der Vergangenheit Anleihen zu machen, sondern künftige Arten des Anders-Werdens zu erfinden, nach Art der Französischen Revolution, die alle kommenden Aufstände präfiguriert. Eine Arbeit der Differenzierung ist hier erfordert, welche die mechanische Wiederholung, jene der alltäglichen Gewohnheit, qua Potenzierung in eine Wiederholung des Informel, Zukünftigen und Unzeitgemäßen transformiert. Bereits bei Nietzsche und Kierkegaard sollten Wiederholung und Erinnerung im Dienste der Zukunft erfolgen: „Denn was da erinnert wird, ist gewesen, wird nach rückwärts wiederholt, wohingegen die eigentliche Wiederholung nach vorwärts erinnert.“¹ Mit der „eigentlichen“ Wiederholung verbindet sich mithin nicht nur die Hoffnung auf Akte des Durcharbeitens, auf die François Lyotard in seiner Re-Philosophie setzt, sondern auf Konfrontation mit bislang Ungedachtem, auf Evokation der grundlegenden Differenzen, auf Entkerbung räumlicher Gegebenheiten, auf Schöpfungen von

Tagung Re*,
Michaela
Ott im
Gespräch
mit Ruth
Sonder-
regger;
Fotos: Maja
Bogumila
Hoffmann

Zeit, neuen Affekten und neuer Widerständigkeit des Subjekts. Nach Art eines Schauspielers, der die Rolle seines eigenen Lebens spielt, hat das Subjekt einerseits das Entgegenkommende sich anzueignen, es andererseits zum Glanz eines singulären Ereignisses zu erheben.

Insbesondere wenn wir Wiederholungen von Grausamkeit und Ungerechtigkeit vermeiden oder zumindest reduzieren wollen, sind differenzproduzierende Wiederholungen unumgänglich. Das philosophische Denken in Kategorien von Differenz und Wiederholung sucht in diesem Sinn der Gewaltbarkeit der Theoriebildung selbst zu begegnen, wie sie im humanistischen Verständnis der Menschheitsgeschichte als linearer Fortschrittsgeschichte beschlossen liegt. Spätestens der Zweite Weltkrieg hat belegt, dass eine instrumentalisierte Rationalität mit Stigmatisierungen und Genoziden einhergeht und zu nicht mehr symbolisierbaren Verwerfungen führt. Die sogenannte Nachmoderne sucht mit dieser Erkenntnis ernst zu machen und in theoretisches und künstlerisches Handeln umzusetzen, dass die Idee linearer Selbstvervollkommnung der Vernunft, wie sie Hegel phantasierte, in eine Vielfalt sinnlich-sinnhafter Aushandlungen zu überführen ist, die ihre jeweilige Annäherung an die Wirklichkeit als kontingenten Symbolisierungsprozess mit reflektieren. Schopenhauer und Nietzsche haben Hegels Fortschrittgedanken bereits in unterschiedliche Figuren der ewigen Wiederkehr umgebogen; für Nietzsche übersetzt sie sich bekanntlich in die Forderung nach Entgründung falscher Annahmen bezüglich Wissen und Wahrheit und nach Begründung von Kunst und Wissen in Fälschung und Schein. In Weiterführung dessen lüftet Walter Benjamin in den 1930er Jahren das in der medialen Reproduzierbarkeit von Kunstwerken schlummernde politisch-emanzipatorische Potential. Hegel wiederholend und modifizierend formuliert wiederum der US-amerikanische Philosoph Arthur Danto in den 1960er Jahren angesichts eben dieser Reproduktionstechniken das Ende eines bestimmten Kunstverständnisses², um freilich in einer späteren Schrift über „Das Fortleben der Kunst“³ zu sinnieren. Wie Danto in der Preisgabe des Originalitätsanspruchs der Kunst gerade ihre Chance auf Befreiung vom Fortschrittsdiktat und auf Entdeckung neuer Artikulationsweisen erblickt, erklärt Joseph Kosuth nunmehr in genauem Gegenzug zu Hegel das Ende der Philosophie und ihr Übergehen in Kunst. Diese sich wiederholenden Beendigungsphantasien lassen vor allem die Zuversicht wachsen, dass weder Kunst noch Philosophie jemals beendet, dass sie aber fürderhin unauflöslich miteinander verflochten sein werden und von einer nicht rückgängig zu machenden Wiederholung zwischen ihren verschiedenen Artikulationen auszugehen ist.

In der Gegenwart erfährt die Wiederholung in den Vorgängen der Globalisierung, der De- und Rekolonialisierung und der elektronischen Netzwerkbildung eine philosophisch bis dato nicht ausreichend reflektierte Potenzierung, die uns nur umso wachsender gegenüber allen Wiederholungsarten werden lässt. Unsere Fragestellung sucht daher auch der Tatsache zu begegnen, dass sich Kunsthandeln nicht länger im lokalen oder nationalen Rahmen verorten lässt, dass auch Philosopheme und Kunsttheorien sich transnational wiederholen und neue ästhetische und theoretische Verflechtungen sowie neue Rezeptions- und Produktionsweisen generieren. Der Hype gewisser Darstellungs- und Denkweisen und deren zeitgleiche Rezeption weltweit bringen es mit sich, dass künstlerisch-theoretische Reprisen in unbekanntem Ausmaß zu gewärtigen sind. Bereits die transnationale Ausrichtung der Kunstbiennalen und Filmfestivals erzählt davon. Massive Modi der Standardisierung und film-sprachlicher Entdifferenzierung werden in der Angleichung der Filmsprachen zwischen Holly-, Bolly-, Nolly- und Kollywood, aber auch in Fernseh- und Internetformaten manifest. Diese Tendenzen ökonomisch und medial bedingter Angleichung künstlerischer Zeichensprachen haben zur Folge, dass Filmemacher vergleichsweise minoritärer Kulturen aus Afrika oder Lateinamerika sich ihrer bedienen, um ihren ortsgebundenen Themenstellungen möglichst internationale Aufmerksamkeit zu sichern. Auch angesichts der zahllosen filmischen Remakes drängt sich der Eindruck entsingularisie-

render Genrebildung und einer dominanten Homogenisierung der Filmästhetik auf. Diese Tendenzen sollen ebenso wie die von einschlägigen Kunstjournalen und Kunstausstellungen ausgehenden Strömungen und beförderten Trends zum Gegenstand der Analyse und Kritik gemacht werden.

Von daher ist unsere Aufgabe hier riesengroß und fordert schon jetzt ihre Wiederaufnahme in einer weiteren Tagung. Um nun zu unserer ersten Sektion zu kommen, sei die Fragestellung auf jene der durch die Globalisierung verstärkten interkulturellen Wiederholungsvorgänge zugespielt:

Postkoloniale Denkerinnen wie Gayatri Spivak und Ruth Sonderegger betonen in ihren philosophischen Problematisierungen, dass auch die politisch scheinbar korrektesten Konzepte wie etwa das philosophische Differenzdenken patriarchale Züge aufweisen können und der Nicht-Beachtung anderer, als weniger schätzenswert erachteter Kulturen zuarbeiten können, da sie diese gerade dank der Betonung der Differenz im Dunklen belassen. So wirft Spivak zum Beispiel Foucault vor, dass er in seinen genealogischen Analysen der Disziplinaranstalten diese als Schicksal der westlichen Welt festschreibt und damit zu Deckkategorien macht, die gerade die Analyse des großen Narrativs des Imperialismus und Kolonialismus verhindern. Aus diesem Blickwinkel werden auch poststrukturalistische Forderungen nach einem Klein-Werden, Frau-Werden und Unscheinbar-Werden des Subjekts, wie sie von Gilles Deleuze und Félix Guattari propagiert wurden, suspekt, wie die Feministinnen im Übrigen immer beklagt haben, da sie unter Umständen die Nichtbeachtung der Kleinen, Frauen und Unscheinbaren zementieren, die abgründige Spaltung der Welt und den höchst ungleichen Zugang zum ästhetischen Regime verlängern. Wie Ruth Sonderegger sogar gegen Rancière und dessen Plädoyer für die Neuverteilung des Sinnlichen auf der Basis der rechtlich zugesprochenen Gleichheit der Menschen einwendet, stellt Gleichheit eben keine Voraussetzung unseres Agierens und kein Gegebenes, auf das rekurriert werden könne, dar. Gleichheit bleibt das Ziel politischen Handelns, das eine jeweils andere und unter Umständen kämpferische Aushandlung des auch symbolischen Kapitals und zunächst eine Ermächtigung jener erforderlich macht, die nicht ohne Weiteres im eigenen Namen sprechen und sich am internationalen Diskurs beteiligen können. Aus diesem Grund wird von verschiedenen Theoretikerinnen beklagt, dass wir nicht nur ökonomisch, sondern auch mental keineswegs im postkolonialen Zeitalter angekommen sind, sondern die mentale Dekolonisierung noch nicht einmal begonnen hat. Was für uns hier bedeutet: Wiederholend haben wir uns über das im Wiederholen Ausgeblendete und über notwendige Erweiterungen unseres Blickfelds aufzuklären, haben uns über die Kategorien unseres Sprechens und die je andere Art künstlerischer Wiederholung samt der implizierten ästhetisch-symbolischen Setzungen und Grenzziehungen zu verständigen und das Wiederholen im fortgesetzten Metadiskurs auf die möglichen Eröffnungen von Differenz hin zu reflektieren.

Hanne Loreck: „Die Einbildungen der anderen“, 2. Dezember 2011

Was mir heute für eine Einführung zum zweiten Tag unserer Tagung bleibt, ist eine Wiederholung von vielem, das bereits gestern zur Sprache gekommen ist. Ich möchte dieses Viele in einige, zu einem späteren Zeitpunkt klarer zu strukturierende, Überlegungen packen, die die Frage nach der Wiederholung mit jener nach dem ideellen und dem materiellen, mithin auch dem *formalen Verhältnis* zwischen dem einen, dem vorläufigen Phänomen und seinem nachträglichen Wiederabspielen, der nachträglichen Geschichte und der vorläufigen Gegenwart, zu verknoten beabsichtigen. Beleuchten wir die Re*-Prozesse eher vom Feld der ästhetisch-visuellen Seite her, kriegen wir es mit Geschichte und Geschichten zu tun, mit der Zeithistorie und mit verbalen und visuellen Erzählungen, die von den *Geschichten der Künste, der Medien, der Techniken eingefärbt werden*, also ohne die Apparate der Darstellung – und ihrer Historizität – gar nicht denkbar sind. Laufend sind also Vereinbarungen darüber im Spiel, was dazu zählt und was nicht.

Erst wenn es einen Kanon gibt, sind auch dessen Auslassungen und normative Formatierungen generanzählbar. Mindestens zwei Ziele lassen sich mit solcher Wiederholung verbinden: andere als die vom kulturellen Kanon verbürgten Subjekte als ProduzentInnen in Geschichte/n einzutragen, mithin einem emanzipatorischen Impetus zu folgen. Und dafür grundlegend jede rationale Distanz zum Gegenstand aufzugeben, der sich dann eher in einer gewissen Unbeständigkeit und nicht länger als



stabiles Gegenüber des Subjekts zeigt, welches es, das Objekt oder Sujet, lediglich noch einmal abzuzeichnen hätte.

Allegorischer Impuls, Zitat

Seit den 1980er Jahren wird die zunehmende Wiederaufnahme und Neukombination von vorhandenem visuellen und akustischen Material innerhalb der Relation zwischen einem Vorher/Vergangen und Heute/Gegenwart von dem gesteuert, was Craig Owens 1980 den allegorischen Impuls der Postmoderne nannte (*The Allegorical Impulse: Toward a Theory of Postmodernism*, 1980). In *Quoting Caravaggio* (1999) löst die Kulturwissenschaftlerin und Filmemacherin Mieke Bal knapp zwanzig Jahre später diesen allegorischen Impuls mit ihrer Fassung der *quotation*, des Zitats, von einem wie auch immer geartetem, meist jedoch hierarchisch verstandenem Modus des Kommentars oder gar der Interpretation des Früheren durch das Spätere. Sie spricht dann von Gegenüberstellungen, von Übersreibungen und Umarbeitungen in beide zeitliche Richtungen: „This reversal, which puts what came chronologically first (‘pre-’) as an aftereffect behind (‘post-’) its later recycling, is what I would like to call a preposterous history. In other words, it is a way of ‘doing’ history that carries productive uncertainties and illuminating highlights [...]“ (ebd., 7). Bedenkenswerterweise hat Bal nicht nur ein zeitliches Konzept für solches Ineinander, sondern nennt auch mediale und formale Aspekte der Umarbeitungen wie die Perspektivverschiebung von Makro- und Mikroblick, und dies im technomateriellen wie im metaphorischen Sinn. Ebenfalls dazu zählt Bal poröse Grenzverläufe zwischen dem Visuellen und dem verbalen Diskurs, vornehmlich jedoch die räumliche Dichte zwischen Zwei- und Dreidimensionalität. Und sie bezieht die Einsicht ein, dass die Aneignung das Angeeignete nicht unverändert lässt, fordert jedoch auch, dass das Angeeignete in seiner Eigenheit fremd bleiben müsse. Das zeigt Wiederholung als Entwendung. So bleibt die Frage nach der Legitimität des Nehmens und Aufnehmens unbeantwortet, weil genau in der Räuberei die Ambivalenz der Wendung zustande kommt. Bezüglich der Mimikry als eines (post-)kolonialen Wiederholungsformats heißt es in Homi K. Bhabhas Analyse *Von Mimikry und Menschen*: „[D]ie Sichtbarkeit der Mimikry wird immer am Ort der Interdiktion produziert. Sie ist eine Form des kolonialen Diskurses, die *inter dicta* geäußert wird: ein Diskurs, in dem sich das, was bekannt und erlaubt ist, und das, was zwar bekannt ist, aber verborgen bleiben muß, kreuzen; ein Diskurs, der zwischen den Zeilen geäußert wird und als solcher sowohl innerhalb der Regeln stattfindet als auch gegen sie verstößt“ (Die Verortung der Kultur, 2000 (engl. 1994), 132; Hervorhebg. HB).

Einbildungen und Wiederholung

In *Das schmutzige Heilige und die reine Vernunft* (2008) unterscheidet der Philosoph Robert Pfaller „Einbildungen mit Eigentümer“ von „Einbildungen ohne Eigentümer“ und findet beide Projek-

Hanne Loreck im Gespräch mit Eva Meyer und Eran Schaefer

tionstypen in ein Austauschverhältnis mit dem gesellschaftlichen Imaginären eingebunden. Er schreibt, nicht ohne ironischen Unterton: „Überall, wo wir auf Elemente visueller Kultur stoßen, werden wir darauf vorbereitet sein, sie als gelungene Austauschbewegung mit einem gesellschaftlichen Imaginären zu lesen. In ihrer Materialität und ihrer liebevollen Formgebung drückt sich die großzügige Bereitschaft aus, die mit ihnen verbundenen Einbildungen *anderen zu überlassen*“ (ebd., 68; Hervorheb. RPF). Pfaller schlägt hier zwei Fliegen mit einer Klappe: Indem er die phantasmatische Seite an Einbildungen kollektiviert, erkennt er sie einerseits in ihrer produktiven Funktion für Kultur und Gesellschaft an. Von der subjektiven Pathologie von beispielsweise Zwangsvorstellungen, mithin von der höchst unfreiwilligen Heimsuchung des Individuums durch fixe Ideen befreit, finden Einbildungen andererseits Anerkennung. Sie funktionieren als eine gesellschaftliche Rückprojektion, als visueller Filter, dessen Bedingungen scheinbar nicht länger überprüft werden müssen. Für Pfaller resultieren daraus, dem französischen Psychoanalytiker Octave Mannoni folgend, zwei Bildverhältnisse: mit einem narzisstischen Gewinn an die äußeren Bilder zu glauben und sich dazu zu bekennen, oder aber, eher abergläubisch, zum Beispiel einen Fetisch oder den Karneval anzuerkennen, jedoch im sicheren Wissen, dass es sich um ein Trugbild, um eine falsche Verheißung handelt. Beiden Bildverhältnissen ist eine Form von Wiederholung eingeschrieben. Allerdings gehen sowohl der Moment ihrer Produktivität als auch derjenige ihrer unbewussten Verselbständigung unterschiedliche Beziehungen zum Subjekt ein, die jedoch beide intersubjektiv angelegt sind.

Ähnlichkeit und Gleichartigkeit

Komplizieren wir das Zwischen Eigentümern und jenen Einblendungen, die das Bildliche als das Imaginäre darstellen kann. In den EinBILDungen ist schließlich das Bild selbst das Zwischen, das wiederholt in die Mitte Genommene und greifen wir zurück auf jenes Schema der Beziehung, das Foucault mittels des Wissens der Kunst, genauer eines Gemäldes, verallgemeinerbar entwarf: Ähnlichkeit und Gleichartigkeit. Ähnlichkeit, so Foucault in seiner Studie zu René Magrittes Werk *Dies ist keine Pfeife* (1973), organisiere die Referenten, die Gegenstände. Allerdings tut sie dies hierarchisch: Sie ‚herrscht‘, indem sie auf einen Patron, ein Modell verweist. „Ähnlichkeit setzt eine erste Referenz voraus, die vorschreibt und klassifiziert“ (ebd., 40). Im Gegensatz dazu entfaltet sich das „Gleichartige in Serien, die weder Anfang noch Ende haben, die man in diese oder jene Richtung durchlaufen kann, die keiner Hierarchie gehorchen, sondern sich von winzigem Unterschied zu winzigem Unterschied ausbreiten. Die Ähnlichkeit“, so Foucault weiter, „dient der Repräsentation, welche über sie herrscht; die Gleichartigkeit dient der Wiederholung, welche durch sie hindurchläuft. Die Ähnlichkeit ordnet sich dem Vorbild unter, das sie vergegenwärtigen und wiedererkennen lassen soll; die Gleichartigkeit lässt das Trugbild (*simulacrum*) als unbestimmten und umkehrbaren Bezug des Gleichartigen zum Gleichartigen zirkulieren“ (ebd.; Hervorheb. MF). Eine solche Form der Beziehungsstiftung zwischen Vorgefundenem, für unseren heutigen Kontext vornehmlich zwischen bekannten Sichtbarkeiten bzw. vorhandenen Erzählungen, und erneuter (visueller) Diskursivierung ist dann brauchbar, wenn, wie im postkolonialen, im Gender- oder Queerdiskurs, die herrschenden Repräsentationen im Zitieren, im Transfer auf die aktuelle Situation und ihre kulturellen und politischen Anliegen, als Matrize hergenommen werden, um davon zeitgenössische Abzüge zu machen.

Reenactment

Dies kann in historisch-kritischer Absicht geschehen wie ebenso in dem Sinn, in dem Geschichte im Heute aufgehoben ist, um genau dort ihre unerwarteten Möglichkeiten oder eine Unvorhersehbarkeit zu entfalten. „Dazu gehört auch die Hinterfragung der Autorschaft als Autorität“, stellt Susanne Leeb in ihrem Aufsatz *Flucht nach nicht ganz vorn. Geschichte in der Kunst der Gegenwart* für die Möglichkeiten des Reenactment fest und erläutert, dass es in gewissen Reenactments um die Frage ginge,

„wer wessen Geschichte schreiben darf“ (Texte zur Kunst, H. 76, Dez. 2009, 33). Hier wird also die Frage der Instanz gestellt, die so klingt, wenn Foucault sich über Magrittes Bild *Repräsentation*, 1962, hermacht und, wiederum übertragbar auf Repräsentation im allgemeinen – befindet: „Sobald sich auf ein und demselben Gemälde zwei durch Gleichartigkeit aneinandergereihte Bilder befinden, ist die äußere Referenz auf ein Modell – vermittelt der Ähnlichkeit – erschüttert, verunsichert, in Frage gestellt. Was ‚repräsentiert‘ was? Während die Genauigkeit des Bildes auf ein Modell hinwies, auf einen souveränen, einzigen, äußeren ‚Patron‘, zerstört die Serie der Gleichartigkeiten (und zwei machen bereits eine Serie aus) diese Monarchie, die zugleich ideal und real ist. Jetzt läuft das Trugbild auf der Oberfläche umher, in stets umkehrbarer Richtung“ (*Dies ist keine Pfeife*, 41).

Auch hat ein Magritte mit seinem permanenten Ausloten von Gleichheiten und Differenzen bekanntermaßen Marcel Broodthaers großartige institutionskritische Rekonstellationen seiner Museums- oder Adler-Arbeiten beeinflusst. Zudem lässt sich die magrittesche *Mise-en-abime* – Wiederholungsfigur par excellence – auf installative ästhetische Formate ebenso übertragen wie auf performative. Um zu dem Schluss zu kommen, dass keine Gegenwart „gedacht werden kann, ohne die Illusion, die sie von sich erfindet, ohne das historische Kostüm, in das sie ihre Zukunftsentwürfe kleidet, und ohne die Utopien, denen sie folgt“ (Anke Henning). Um eine Person im Sinn der persona, der Maske, durch die es tönt, zu bleiben und nicht in einer Identität aufzugehen, gehört zu lesen, was nie geschrieben, zu sehen, was nie dargestellt wurde, um so die Subjekte zusammen mit dem sozialen und kulturellen Imaginären zu verändern, weil sie sich aus dem Vorhandenen das Eigene zurecht machen, ihre Biographien, die Geschichte. Das macht so gut deutlich, wie wenig ästhetische Methoden, ja Strategien des Re*- irgendeinen Verlust an Authentizität in der massenhaften visuellen Information wettmachen oder leibhaftige Verkörperungen wie in den Reenactments Passivität in Teilhabe verwandeln könnten. Tatsächlich aber kann es um das Mögliche gehen, solange dieses gegen jede Form der historischen Geschlossenheit antritt und der Sehnsucht nach nachträglich verliehener Evidenz widersteht. Dieses Mögliche zirkuliert zwischen dem Fiktionalen und dem Faktischen – in Abhängigkeit vom Imaginären. „Sobald es nur eine einzige alternative Version der Geschichte gibt, gibt es zahlreiche alternative Geschichten“, schreibt Laurence A. Rickels und radikalisiert Geschichte in der Gegenwart als das zukünftige Vergangene, weil „alternative Geschichten dieser Gegenwart“ die „Aufnahmeoberfläche der Gegenwart (die die jüngste Vergangenheit immer schon einschließt)“ erweiterten (*Einsame Gespenster – zu Sinn und Richtung des ‚Reenactment‘*, Texte zur Kunst, H. 76, Dez. 2009, 70).

Geschichte, Geschichten

Foucault privilegierte die Gleichartigkeit gegenüber der Ähnlichkeit: Die Ähnlichkeit „läßt wiedererkennen, was gut sichtbar ist; die Gleichartigkeit läßt sehen, was die erkennbaren Gegenstände, die vertrauten Silhouetten, verdecken, nicht sehen lassen, unsichtbar machen. [...] Die Gleichartigkeit vervielfacht die verschiedenen Affirmationen, die miteinander tanzen, sich aufeinander stützen und übereinander purzeln“ (*Dies ist keine Pfeife*, 42). Doch sehen wir nicht ab davon, dass das Faktische sehr Verschiedenes sein kann. Auch die eigenen Arbeiten, die bereits einmal in einer Ausstellungen zusammengestellt, zu Teilen an einem anderen Ort neu arrangiert werden können, um derart Teilhaber einer anderen Erzählung zu werden, ohne ihre „vorherige ‚Geschichte‘ gänzlich zu verlieren“ (*Einsame Gespenster*, 70). Laurence Rickels schreibt hier Geschichte in Anführungszeichen, weil Geschichte und Geschichten, stories und history von vorneherein aneinander hängen. Das Prinzip lebt von den Schichten oder den Stockwerken, heißt story doch auch Level oder Ebene – a five-story building. Womit wir spätestens jetzt bei der Rolle von Architekturen oder Gebäuden und vornehmlich von Orten für die Wiederholung sind: als Modell für Erinnerung, in Form realer Räumen sowie als einem tragenden Aspekt von Institutionen. Selbstverständlich leben Geschichten auch aus Fi-

guren kultureller Überlieferungen. Während sie wie vieles, das dem Imaginären entspringt, wieder und wieder auftreten und ganz und gar bekannt zu sein scheinen, entfalten sie im Moment eine je persönliche Wirkung. Zu solchen fiktiven Protagonisten zählen beispielsweise das Märchenpersonal und allgemein Kostüme und Maskeraden; Maria Muhle nannte gestern Andrea Geyers sechsteilige Video-Arbeit *Criminal Case 40/61: Reverb*, 2009. Geyers eindrückliches Darstellungsmittel in ihrem Reenactment des Eichmann-Prozesses ist der Rollenwechsel ein und derselben Person durch alle am Prozess beteiligten Figuren – mit lediglich minimalen Veränderungen von Maske und Kostüm. Dieser Kunstgriff legt Geschlechterbilder auf und schickt den altbekanntesten Stoff durch Mimik, Gestik, Stimme, Kleid, um aus Fakten und Projektionen ein im besten Sinn irritierendes Szenario zu mischen.

Aneignung

Sprechen wir zuletzt einmal probeweise vom Reenactment als einem Recycling eigener materieller Arbeiten und performativer Gesten und sehen wir darin eine spezifische Form von Aneignung, wo doch Appropriation eine wesentliche Technik der Re*-Praktiken der letzten Jahrzehnte darstellt. Dort zirkuliert sie zwischen einem Handwerk – sich existierendes Material zu nehmen und zu verwenden – und dem anhängigen konzeptuellen Apparat. Das Paradox einer Selbstaneignung kann aufschlussreich werden, wenn wir es in zwei Richtungen wenden: in Richtung der Praxis, die das Angeeignete transformiert, und in Richtung einer Kritik am Selbst. Dieses geht dann nämlich nicht mehr den Prozessen des Zu-eigen-Machens voraus. Nein, der oder die Aneignende konstituiert sich im Aneignungsprozess, und umgekehrt gibt es auch das Angeeignete nicht ohne die Aneignung. Was wird auf welche Weise durch die Aneignung verwandelt? Ziel muss sein, so fasst es Rahel Jaeggi überzeugend: „die Rehabilitierung des Fremden innerhalb des Modells der Aneignung und seine Radikalisierung hin zu einem nichtessenzialistischen Aneignungsbegriff. Aneignung wäre dann ein permanenter Transformationsprozess, in dem das Angeeignete durch seine Aneignung erst entsteht – ohne dass man dazu auf den Mythos einer creatio ex nihilo verfallen müsste. Wenn Aneignung demnach ein Verhältnis bezeichnet, in dem man gleichzeitig verbunden und getrennt ist, das Angeeignete immer eigen und fremd zugleich bleibt, hat das Konsequenzen für die (mit dem Aneignungsbegriff verbundene) Emanzipationsidee.“ (*Aneignung braucht Fremdheit*, Texte zur Kunst, H. 46, Juni 2002). Eva Meyer und Eran Schaerf sagen das für ihre jüngste Ausstellung *Automontage* (Zürich, 2011) anders und sehr schön: „Wenn Du das liest, bin ich schon in einem anderen Film.“ Damit ist sowohl der Schnitt zwischen zwei Filmen wie auch zwischen zwei Zeiten, Geschichten, Medien gemeint. Um diesen Schnitt geht es bei *Automontage*: Wenn die Kamera einem Träger übergeben wird und das Bild nicht durch den Blick im Sucher bestimmt wird; wenn das Material, das dabei entsteht, einem fremd wird – das Bild beschreibt sich selbst und bildet nicht nur ab, sondern öffnet sich auf unvorhersehbare Geschichten.“

Arne Bunk: Re*, she said, and no one could resist her.

Im ersten Newsletter der HFBK wurde 2003 das zweitägige Symposium „Wiederholung wiederholt“ angekündigt. Das Symposium entstand in Anlehnung an Sabeth Buchmanns damalige Seminarreihe „Wenn sonst nichts klappt, Wiederholung wiederholen“. Das Seminar mündete in der kollektiven Zusammenstellung eines viel beachteten Readers⁴, der von der Gastprofessorin und einigen Seminar TeilnehmerInnen herausgegeben wurde. Die erste Seminarankündigung beschrieb das Interesse an der Wiederholung im Jahr 2002 wie folgt: „Wiederholung ist ein facettenreicher Topos, der in Sub- und Popkulturen, in der zeitgenössischen Kunst und Geschlechtertheorien eine zentrale Rolle spielt. Im Unterschied zur kritischen Negativität historischer Avantgarden bezeichnet das Verfahren der „Wiederholung“ innerhalb der Postavantgarden ein Denken der Positivität: Ein Denken, mit dem sich die Hoffnung verknüpft, es könnte etwas

„Anderes“ passieren, wenn das normierende Gesetz der Wiederholung in einer ästhetischen Sprache wiederholt wird, die dieses Gesetz als wertlos, peinlich, schmutzig, hysterisch, nicht integrierbar ausschließt.“

Knapp zehn Jahre später haben sich die Begriffe der Wiederholung emblematisch in die künstlerischen Praktiken und Diskurse eingefügt, z.B. als Aneignung, Kopie, Loop, Fake oder Reenactment. Doch wie steht es um die zuversichtliche Hoffnung, dass aus den Wiederholungen etwas „Anderes“ hervorgeht? Was kann dieses „Anderes“ überhaupt sein? Aus welcher Perspektive und von wem wird wiederholt? Eine erneute Befragung des facettenreichen Topos der Wiederholung scheint erforderlich zu sein.

Die Fragen der beiden Veranstalterinnen von „Re*: Ästhetiken der Wiederholung“ nach der Aktualität des Wiederholungsbegriffs lassen sich zuspitzen auf:

Welche Formen künstlerischer Wiederholung zwischen Kopie und Kombination sind in der Gegenwart anzutreffen?

Wie situieren sich diese Neuordnungen gesellschaftspolitisch und welches sind ihre Symbolisierungsleistungen?

Der erste Themenblock mit dem Schwerpunkt „Postkolonialismus“ kündigte einen deutlichen Perspektivwechsel zum Konzept von 2002/2003 an. Damals fand das Thema Kolonialismus noch wenig Berücksichtigung. Ruth Sonderegger wurde eingeladen, um über die Verbindungen von Philosophie und Postkolonialismus zu referieren. Sie verknüpfte in ihrem Vortrag das Denken der Wiederholung mit einer postkolonialen Kritik an den Denkmodellen des Poststrukturalismus, wie sie insbesondere durch Gayatri Chakravorty Spivak geäußert wurde⁵. Im Anschluss versuchte Sabeth Buchmann ebenfalls den eurozentristischen Blickwinkel zu verschieben und sprach über den brasilianischen Künstler Hélio Oiticica (1937–1980) und dessen emanzipative Praktiken, angesichts einer von Kolonialismus und Militärdiktatur geprägten Geschichte. Den Wechselwirkungen zwischen dem brasilianischen Konzeptualismus (Tropicalismo) und der europäischen Kunst der fünfziger und sechziger Jahre ging auch Angelika Lammert nach und warnte diesbezüglich vor einer Wiederaufführung der Kategorien „Eigen“ und „Fremd“. Auf dieses Problem hatte bereits die Ankündigung zur Tagung hingewiesen:

„Der Dualismus von Fremd versus Eigen soll hier im Nachdenken über wechselseitige Aneignungen und das Fremde im Eigenen als unhaltbar ausgewiesen werden. Denn noch in solcher Aneignung zeigen sich die jeweiligen kulturellen Versprechen der Artefakte als ihre Versprecher: Jedes „Re*“ basiert auch auf einem Missverständnis.“

Es folgten weitere Themenblöcke, in denen unter anderem Maria Muhle und Heike Engelke über Theorien (Robin George Collingwood) und Praktiken des Reenactments sprachen. Auch eine Thematisierung der traditionellen Medien der Wiederholung – Film und Fotografie – durfte nicht fehlen, geht es doch um die Verschiebungsmöglichkeiten zwischen Dokumenten und Fiktionen: Angelika Lepper sprach über Aneignungspraktiken in zeitbasierten Medien (u. a. bei Christoph Giradet), Annett Busch über die Möglichkeiten im Science-Fiction-Film neue Realitäten zu generieren. Ausgehend von den Found-Footage-Filmen Bruce Connors beschäftigte sich dann Christa Blümlinger mit Reprisen, Schleifen und filmischen Aneignungen. Stefan Römer zeigte in seinem Beitrag zunächst Loops der Vierkanalinstallation Loop unlimited, die er 2010 mit Franz Wanner produziert hat. Anschließend präsentierte er – in Anlehnung an sein Buch *Künstlerische Strategien des Fake*⁶ – Beispiele künstlerischer Aneignungen.

Auch wurden auf der Tagung verschiedene künstlerische Arbeiten vorgestellt: Eindrucksvoll zeigten die Philosophin Eva Meyer und der Künstler Eran Schaerf, dass nicht nur ein Sprechen über, sondern auch mit der Wiederholung möglich ist. Jeanne Faust hatte für die Tagung die Videoarbeit *The Mansion/das Haus* (2004, u. a. mit Luc Castel) ausgewählt, in der filmische Erzählweisen entschieden uneindeutig wieder aufgeführt werden. Eske Schlüters präsentierte ein Video aus dem Jahr 2010,

in dem sie sich mit der Figur des Doppelgängers beschäftigt und Material aus verschiedenen Versionen des Films „Der Student von Prag“ rekontextualisiert. Katrin Mayer versuchte schließlich eine gewagte Negierung des Wiederholungsparadigmas für ihre orts- und kontextbezogenen Arbeiten: „Ich wiederhole mich nicht, ich kann mich nicht wiederholen, ich mag mich nicht wiederholen, ich langweile mich damit und überhaupt Wiederholung ist unmöglich, Wiederholung hat zu viele blinde Flecken, ist zu statisch.“

In Zusammenarbeit mit Studierenden der Klasse Prof. Raminta Lampsatis der Hochschule für Musik und Theater gab es am Abend ein Konzert zeitgenössischer Kompositionen. Das Anliegen der Tagung geriet dabei etwas in den Hintergrund, das jedoch in angenehmer Weise. *Der Titel Oh, what shall I hang on the chamber walls?* (Young Na Kim) hat mir gut gefallen. Die Darbietungen endeten gezielt mit dem Wort „returning“.

Red She Said

Vieles, was auf der Tagung verhandelt wurde und was als Fragestellung formuliert wurde, lässt sich meines Erachtens an der Arbeit *Red She Said* von Mareike Bernien und Kerstin Schrödinger besprechen, die mit der Überschrift *Re-Reading Chromatic Borders* von Kerstin Schrödinger präsentiert wurde. Insbesondere die Verknüpfung von Strategien der Wiederholung und politischen (unheroischen) Handlungsmöglichkeiten unter Berücksichtigung einer postkolonialen Perspektive sind hierbei interessant.

Die Arbeit *Red She Said* ist kein Film. Sie geht aus einer zweiteiligen Installation hervor, in der eine Tonspur und eine Bildspur in Sicht- und in Hörweite, jedoch in getrennten Räumen abgespielt werden. Die geloopten Spuren treffen durch ungleiche Längen ungesteuert aufeinander und bringen dadurch immer neue Bild- und Tonverknüpfungen hervor, also differente Wiederholungen durch kontinuierliche Verschiebungen. Das Prinzip eines losen Austauschs zwischen verschiedenen Formen und Bedeutungen findet sich auch innerhalb der Spuren wieder.

Wie wir wissen, bedeutet „loser Austausch“ nicht zwangsläufig Beliebtheit, er birgt jedoch diese Gefahr. „Wir müssen das Dazwischen genauer betrachten, wir können uns nicht mit andauernden Analogiebildungen zufrieden geben“⁷ platze es während der Tagung aus Michaela Ott heraus, als sie die Fragestellung der Tagung vernachlässigt sah. Ich werte es rückblickend eher als Implosion, denn als Ausbruch; der Einbruch befragt das eigene Vorhaben: Wie kann Kunst als Strategie verstanden werden, das Bestehende zu verändern?

Die assoziative Montage in *Red She Said* lässt sich als Versuchsaufbau lesen. Die erkenntnisleitende Fragestellung ist: Wie lassen sich Farbe und Objekt voneinander lösen? Wie kann die Farbe zur autonomen Akteurin werden? Hier geht es um eine Verschiebung von Grenzziehungen (chromatic Borders) im filmischen Raum.

Ausgangspunkt ist die Re-Lektüre von drei Filmen, in denen die Farbe Rot eine entscheidende Rolle spielt: *La Chinoise* von Jean-Luc Godard (Die rote Maobibel), *The Red Shoes* (Tanzen bis zum Tod) und *Black Narcissus* (Rote Lippen markieren den Austritt aus dem Nonnenorden). Vor den Filmausschnitten – in einer zweiten Filmebene – agieren Personen mit runden Scheiben in der Hand und greifen damit in das Bild ein. Die Pappscheiben sind unterschiedlich groß und verschiedenfarbig. Auf den Scheiben fängt sich das Licht der Projektion, auf der Leinwand entsteht ein Schatten. Einzelnen Bildelementen wird gefolgt, sie werden herausgelöst. Die farbigen Pappen färben das Bild ein. Das ist nur einer von mehreren Versuchsaufbauten.

Die Idee des „losen Austausches“ lässt sich auch auf die Art der Zusammenarbeit der beiden Künstlerinnen Bernien und Schrödinger übertragen. Die Textproduktion für die Arbeit resultiert aus einer längeren gemeinsamen Produktionsgeschichte, in der viele weitere Texte entstanden. Als Material dienen Zitate, Befragungen, Texte, Filme. Der konkrete Text wurde dann vergleichsweise schnell niedergeschrieben, in einer Methode, die an die *Ecriture automatique* erinnert, ein Gedächtnisprotokoll.

In der Audiospur von *Red She Said* wird mehrfach über filmische Konstruktionen einer jungen Chi-

nesin gesprochen: Als Maoistin in *La Chinoise* oder als Lotus Flower, die im ersten Technicolorfilm *The Toll of the Sea* von 1922 zum Objekt des Begehrens wurde, oder als China Girl, so wurde das Testbild einer Frau bezeichnet, die eine Farbkarte in der Hand hält, um Informationen über Farb- und Belichtungsparameter des Filmmaterials zu geben. *Red She Said* berichtet von kolonialen Bildproduktionen, Exotisierungen und Phantasmen, zeigt aber weder Bilder von China Girls noch Teile aus dem Film *The Toll of the Sea*. Es ist nicht nur wichtig, wie und was wiederholt wird, sondern auch das, was bewusst ausgelassen, was nicht wiederaufgeführt wird. Vielleicht skizziert die visuelle und Audioarbeit von Mareike Bernien und Kerstin Schrödinger damit einen möglichen Umgang mit dem „Dilemma“, das in der Ankündigung der Tagung „Re*: Ästhetiken der Wiederholung“ von Hanne Loreck und Michaela Ott formuliert wurde:

„Neben formalen Aspekten künstlerischer Re*prisen interessieren uns insbesondere interkulturelle Wiederholungsmuster und Aneignungsformen. Doch wie lässt sich das Dilemma lösen, immer schon eine ästhetische Hegemonie westlicher künstlerischer Ausdrucksweisen zu implizieren oder/und das Exotische, Fremde, Andere zu reklamieren?“

Auf der Webseite „Makeup 4 Black Women. Makeup Tips, Tutorials, and More for African American Women“ wird 2008 die neue Kosmetik-Reihe „Red She Said“ der Firma M.A.C empfohlen:

The retro-starlet allure of Hollywood glamour, with a modern twist. A season where lips connive, then confess in shades of provocative holiday reds. Party season and passions flare! “Red” She Said, and no one could resist her.



Mareike Bernien und Kerstin Schrödinger, *Red She Said*, 2011, Video

Dr. Michaela Ott ist Professorin für Ästhetische Theorien, Dr. Hanne Loreck ist Professorin für Kunst- und Kulturwissenschaften und Arne Bunk promoviert zurzeit an der HFBK

1 Sören Kierkegaard, *Die Wiederholung. Die Krise*, Hamburg: EVA 1984, S. 7.

2 Arthur C. Danto, *Kunst nach dem Ende der Kunst*. München: Wilhelm Fink Verlag 1996.

3 Arthur C. Danto, *Das Fortleben der Kunst*. München: Wilhelm Fink Verlag 2000.

4 Sabeth Buchmann, Alexander Mayer, Karolin Meunier, Stefan Moos, Erich Pick, Martina Rapedius, Thomas Rindfleisch, Mirjam Thomann, Sabin Tünschel (Hg.): *Wenn sonst nichts klappt: Wiederholung wiederholen in Kunst, Popkultur, Film, Musik, Alltag, Theorie und Praxis*, b_books, Materialverlag, Berlin/Hamburg 2005.

5 Vgl. Gayatri Chakravorty Spivak: *Can the Subaltern Speak? Postkolonialität und subalterne Artikulation*, übers. von Alexander Joskowicz/Stefan Nowotny, Wien 2007 [1988].

6 Stefan Römer: *Fake. Kritik von Original und Fälschung*, Köln 2001.

7 Das Zitat ist sinngemäß, nicht wörtlich.

Hans Heinrich Molden- schardt 1929 – 2011

Laudatio auf Heiner Moldenschardt, ehemaliger Professor für Architektur an der HFBK, von Chup Friemert anlässlich seiner Pensionierung am 18. Oktober 1994, aus Zeitgründen nicht gehalten. Nachgereicht anlässlich seines Todes.

Die Laudatio auf Heiner Moldenschardt hat mich in Verlegenheit gebracht, zumal noch andere über ihn sprechen werden, die ihn länger und besser kennen als ich. Nach verschiedenen Versuchen kam eine Kurzlaudatio aus fünf Sätzen zustande:

1. Hans Heinrich Moldenschardt zieht unablässig ins Feld, um das zu verhindern, was unablässig um ihn herum geschieht.
2. Seine Niederlagen verhalten sich parallel zu den Anstrengungen.
3. Je näher er einem erträumten Ziel zu kommen scheint, desto rascher entfernt sich die Möglichkeit, es zu erreichen.
4. Sein Erfolg stellt sich ein, wo er ihn zu verhindern trachtet.
5. Oft rennt er der Zeit voraus und tut im falschen Augenblick das Richtige, und es ist nicht zu entscheiden, wer hinterherhinkt, Heiner Moldenschardt oder die Welt.

Aber: Diese kurze Laudatio schien mir zu synthetisch, obwohl vielleicht gebrauchsfähig bei einer Veranstaltung mit vielen Rednern. Solche Kürze setzt aber gute Kenntnis des zu Lobenden voraus, weil sie kann selbst keine vermitteln. Also habe ich gesucht, um eine angemessenere Laudatio zu versuchen. Beim Messen kommt es aber auf das richtige Maß und die richtige Maßeinheit an, also habe ich Meister der Literatur befragt, um mir helfen zu lassen. Trotz dieser Anstrengungen kann ich nur den Wunsch hegen, es möge die schönste und verständigste Lobrede sein, die auf Heiner Moldenschardt gehalten werden kann, denn er hat es verdient.

Nun gilt stets die Forderung, eine Lobrede möge sich stützen auf wirkliche Taten, auf Vorkommnisse bemerkenswerter Art, um ein Bild des zu Lobenden entstehen zu lassen. Dabei sollen diese Vorkommnisse nicht nur aufgezählt, sondern unter allen Umständen mit historischen Vorbildern verknüpft oder in wichtige historische Ereignisse eingebettet werden, um so ihre Bedeutung ins rechte Licht zu setzen. Das angeratene Verfahren ist, die Großen sprechen zu lassen und den Text über die Taten mit gelehrten Anmerkungen zu versehen, sodass ein Stück entsteht, welches sowohl die Bedeutung des zu Lobenden als auch die des Lobenden zeigt.

Der Anlass der Rede ist schlicht: Mein Freund Heiner geht in Pension. Wenn ich sage: mein Freund, muss ich dazu sagen, dass die Freundschaft zwischen ihm und mir zwar durch die Hochschule vermittelt ist, aber gleichwohl bleibt sie – so hoffe ich wenigstens –, von seinem Weggang unberührt. Ob die Hochschule ebenfalls unberührt bleiben wird von seiner Pensionierung, wird sich zeigen.

Mein Freund Heiner verlässt die Hochschule. Der Satz liefert die beiden Aspekte, zu denen etwas zu sagen ist: einmal zum Hochschulangehörigen, der geht, einmal zum Freund, der deswegen noch lange nicht zu gehen braucht. Das Folgende ist also in zwei Teile geteilt. Ein Teil wird berühmte Personen zitieren, welche aussagen werden, welche Wertschätzung sie Hans Heinrich Moldenschardt entgegenbringen oder entgegenbrachten. Aber nicht bei seinem Ausscheiden, sondern bei seinem Einstieg. In diesem Teil werden zum Hochschulangehörigen Ausführungen gemacht. Im anderen Teil will ich kurz erzählen von gemeinsamen Unternehmungen.

Teil 1. Die große Wertschätzung bedeutender Personen. Oder: Wie Hans Heinrich Moldenschardt doch berufen wurde.

Ehe jemand eine Hochschule verlassen kann, muss er sie erst einmal betreten haben, genauer: Er muss aufgenommen worden sein. Die Art nun, wie Heiner Moldenschardt aufgenommen worden ist, verdient Aufmerksamkeit, weil, wie schon angedeutet, bei dieser Aufnahme berühmte oder später zu Berühmtheit und Bedeutung gelangte Personen sich geäußert haben. Es war ein komplizierter und länger andauernder Vorgang, Heiner Moldenschardt den Einlass in die HFBK zu gestatten. Manches von den Hürden und den zu bestehenden Prüfungen des Anwärters ist schriftlich überliefert im Plenarprotokoll Nr. 8/26 der Bürgerschaft der Freien und Hansestadt Hamburg von der 26. Sitzung am 7. Mai 1975 im Punkt 1 „Aktuelle Stunde“. Dort lautet das erste Thema, angefragt von der CDU, „Endgültige Berufung von Herrn Moldenschardt an die Hochschule für bildende Künste“.

Die erste Frage von dem heute als prominent geltenden Redner Herrn Rühle, der auch als Erster das Wort ergriff, lautete: „Warum ist Herr Bürgermeister Klose und warum sind mit ihm die SPD-Senatoren im Berufungsverfahren umgefallen? Welche Haltung nimmt die SPD-Fraktion ein, und welches Verständnis von Hochschulautonomie gilt eigentlich im Senat und in der Bürgerschaft?“ Das war die Eröffnung und gleichzeitig schon die Darstellung des ganzen Problems, soweit es Herr Rühle sehen mochte. Er fand die Berufung von Heiner Moldenschardt unpassend, weil:

„Nach sechsmonatigen sehr sorgfältigen Beratungen in der Deputation ist Professor Moldenschardt schließlich abgelehnt worden. Der Senat hat sich dieses Votum mit den Stimmen aller SPD-Senatoren und mit der Stimme des Bürgermeisters Klose

zu eigen gemacht. Und plötzlich wird Herr Moldenschardt nun doch wieder berufen.“

Herrn Rühle ging dies Übergangsritual zu glatt, das Nadelöhr war ihm nicht eng genug geschmiedet, durch das Heiner Moldenschardt sollte, oder es war ihm zu wenig verstopft. Er sagte das so:

„Wer in dieser Weise als Vertreter von Staat und Gesellschaft, als Vertreter auch dieses Parlaments, gegenüber der Hochschule die weiße Fahne hißt, der gibt eben nicht nur persönliches Terrain innerhalb des Senats auf, der erweckt nicht nur persönlich den Anschein von Schwächlichkeit, sondern der gibt wichtiges Terrain auf, das uns alle zu interessieren hat im Kraftfeld zwischen Staat, Gesellschaft und Hochschule.“

Die Berufung Heiner Moldenscharchts scheint nach seiner Ausführung ein staatspolitisches Problem zu sein; solche Rede wäre eigentlich ein Fall für Karl Kraus. Nähmen wir diesen Text, in welchem die Sprüche und die Metaphern den Anlass weit überschreiten, nähmen wir ihn buchstäblich, so würden wir nur eine Posse lesen. Wir könnten auch meinen, dass der heutzutage politisch gewichtigste Teilnehmer jener aktuellen Stunde in seinem Vokabular die Bewerbung für sein späteres Amt des Verteidigungsministers ablieferte. Es ist zu spüren, dass die Vorstellungswelt des so Sprechenden einen militärischen Hintergrund hat, und wenn irgendwer umfällt und den Stand verliert, dann sieht ja jeder Militär seine Aufgabe darin, unverzüglich in Stellung zu gehen. Und das bei einem notorischen Pazifisten wie Heiner Moldenschardt. Aber der war ja nur zum Teil gemeint. Es wird sich zeigen, dass der Senat gezwungen wurde, das zu tun, was er nur tun durfte, und zwar gezwungen von der Hochschule.

Die Argumentation Herrn Rühes kristallisierte in zwei Punkten:

Der erste Punkt liegt in seinen Worten: „Welches Verständnis von Hochschulautonomie gilt denn nun im Senat und hier in der Bürgerschaft?“, denn er will, wie er gleich darauf ausführt, „zu einer Änderung des Hochschulgesetzes (zu) kommen.“ Das ist des Pudels Kern. Die Hochschulautonomie gestattete dem Senat nicht ohne Weiteres, Hürden aufzustellen und ihm genehme Kriterien anzuwenden, um zu entscheiden, wer berufen werden konnte an eine Hochschule und wer nicht. Dagegen liefen CDU und SPD an. Ausgesprochen hat das in jener Debatte aber nicht Herr Rühle, er hat sich da als Strategie verhalten und Herr Dr. Tormin von der SPD sprechen lassen, der vorschlug, das Hochschulgesetz eben zu ändern, um den Staatseinfluss leichter zu sichern: „Im Konfliktfeld muss auch an Hochschulen ... allerdings der politische Senat das letzte Wort haben ... Nach meiner Auffassung sollte die Bestimmung, dass die Hochschulen ihre Berufungsvorschläge mit Zweidrittelmehrheit wiederholen können und der Senat dann gezwungen ist, sich danach zu richten, gestrichen werden.“ Heiner Moldenscharchts Berufung fungierte als Medium, wurde zum Fall gemacht in der Auseinandersetzung um ein neues Hochschulgesetz, um eine gewünschte Verschiebung innerhalb bestehender Kräfte vorzubereiten und um die möglichen Verbündeten vorsorglich schon einmal herauszulocken. Fast ein Lehrbeispiel für die von Heiner Moldenschardt so geliebte Frage: „Wem nützt es?“. Es hat nichts genutzt, weder wurde die entsprechende Bestimmung nicht sofort abgeschafft, noch wurde Heiner Moldenschardt von der Hochschule ferngehalten.

Der zweite Punkt hat irgendwie mit der Person Heiner Moldenschardt, genauer: mit dem Bild zu tun, das die CDU – angeblich unterstützt durch das Votum eines Lehrenden an der HFBK – von Heiner Moldenschardt zeichnete. Das schauerliche Bild war folgendes: „Ausgangspunkt war doch der öffentliche Protest des Ersten Baudirektors unserer Stadt, der seinen Auftrag bei der Hochschule für bildende Künste mit der Begründung zurückgegeben hatte, dass in diesem Fachbereich eine einseitige marxistische Tendenz dominiere.“ (Echternach/CDU) Hier wird also eine Anklage aus jenem sozialen Verband zitiert, in welchen Heiner Moldenschardt aufgenommen werden sollte. Das ist zwar gemeinhin die schärfste Form des Protests, gleichwohl wäre er möglicherweise wirkungslos, wenn ihn nicht die übergeordnete politische Instanz aufgreifen würde. Aber da war sie hinterher, hinter einem marxisti-

schen Tendenzler. Da galt es nachzuschauen und nachzuprüfen, besonders genau, offen und ohne Geheimnistuerei, und es wurde nachgeschaut, wie der Erste Bürgermeister Klose erklärte: „Jedermann weiß – wir haben nie einen Hehl daraus gemacht, dass Bewerber für den öffentlichen Dienst vom Verfassungsschutz überprüft werden. Haben wir das verschwiegen? Wir verschweigen es nicht.“

Nun also ging es an die Überprüfung des Bewerbers und somit an die Überprüfung des Bildes, das sich die CDU und zunächst ja auch die SPD von ihm gemacht hatten. Der Verfassungsschutz schützt, indem er erkennt, und in jenen Zeiten war es am besten, wenn er bei Heiner Moldenshardt gar nichts erkannte. Dem war auch so: „In diesem Fall sage ich Ihnen, dass es überhaupt keine Erkenntnisse gibt.“ So weit die Auskunft des Ersten Bürgermeisters, und so wurde denn erreicht, dass er hier Hochschullehrer werden konnte. Zum Nutz und Frommen der Hochschule, will ich meinen.

Aber das Nichtverschweigen ist tückisch, denn indem es nichts über Heiner Moldenshardt zu sagen gibt, redet es über sich, und legt so die Schweigenen im Geschwätzigen bloß, und dem aufmerksamen Beobachter wird nicht entgehen, dass dies nicht nur in der Hamburger Bürgerschaft so geschehen ist.

Es bleibt ein Rest. Zwei Aussagen im Protokoll werden unklar bleiben, solange jedenfalls, wie es nicht so wird wie etwa in der Schweiz, in der die „Fichen“, jene Mikrofilme der datensammelnden Behörden an die überwachten Bürger haben herausgegeben oder vernichtet werden müssen. Diese beiden mysteriösen Textstellen sind:

– ein protokollierter Zwischenruf von Herrn Perschau (CDU), der die Ausführungen des Zweiten Bürgermeisters Biallas (SPD), der seinerseits Herrn Perschau (CDU) verdächtigte, seine politische Wertung aufgrund von dubiosen Berichten vorgenommen zu haben, unterbrach mit: „Sie wissen ganz genau, dass das hier im Hause nicht vorgetragen werden kann!“,

– und der Satz von Herrn Echternach: „Sie wissen sehr genau, Herr Bürgermeister Klose, dass es Erkenntnisse – auch politische – über diesen Herrn Moldenshardt gegeben hat. Ich erinnere an das ‚Planungskollektiv Berlin‘“. Woran man sich da erinnern sollte, was diese beiden Andeutungen bedeuten, wird wohl ungeklärt bleiben. Aber das war ja 1975, damals.

Inwiefern Heiner Moldenshardt den Fachpluralismus an der Hochschule verletzt und inwiefern er zu ihm beigetragen hat, indem er der befürchteten marxistischen Tendenz erheblich Vorschub leistete, vermag ich nicht zu sagen. Aus der Erfahrung gelegentlichen gemeinsamen Arbeitens kann ich sagen, dass er hartnäckig an begründbarer und nachvollziehbarer Argumentation für Entwurf und Bau festhalten hat. Er hat sich nicht den Wellen der Architekturmoden hingegeben, vielleicht ist er dazu ein zu preußischer, eben ein Berliner Architekt. Architektur und Vernunft gehören für ihn zusammen. Dies konnte ich erfahren, und davon will ich im zweiten Teil über gemeinsame Unternehmungen mit dem Freund von 1981 berichten.

Teil 2 Gemeinsame Unternehmungen

Gemeinsame Unternehmungen gab es in zwei Varianten: In theoretischer Arbeit, zum Beispiel über Schinkel, über das *Neue Bauen* oder über den Postmodernismus in der Architektur, und in vernünftiger Weise im Reisen. Unsere Reisen waren Gelegenheiten, die in ständigem Beisammensein über eine längere Zeit Diskussion ermöglichten, und der Gegenstand, die bereisten Umstände ernötigten sie geradezu. Für mich waren das lehrreiche Debatten, deren Resultat nicht in abschließenden Urteilen oder Gewissheiten gefasst ist, sondern in einer Erweiterung von Fragestellungen lebt, die bis heute andauern. Eine davon ist die nach dem, was eine Stadt sei. Zu sehen für mich war das in Bratsk. Ich lese aus meinem Reisetagebuch:

„Die Sibirier lieben Blau in allen Abtönungen. Fenster, Dächer, Wände, Kinderwagen, Lampen und Treppenhäuser – vieles ist blau angestrichen in diesen Industriedörfern – oder Industriesiedlungen. Ein anderes Wort fällt mir nicht ein. Es sind keine Städte, die urbanen Momente, die Bewegung

oder die Hektik, das Anonyme und das Vorübergehende fehlt. Natürlich auch Flaniermöglichkeiten. Dörfer sind es nicht – wegen der Größe. Eine solche von acht Bratsker Siedlungen hat z. B. 40 000 Einwohner, alle zusammen 240 000. Dörfer sind es dennoch wegen verschiedener Momente der Lebensweise. Die Häuser stehen ‚auf freiem Grund‘, in grober Arbeit zusammengebaut. Nur wenig Wege oder Stege verbinden sie, nichts für Stöckelschuhe. Die Ansiedlungen halten sich nicht für Zentren. Irgendwo zwischen den Häusern wird der Müll zusammengetragen und angezündet. Es qualmt wie auf der Müllhalde. Der Hausrat ist zu groß für die Wohnung. Fahrräder, Bretter, Eingemachtes und Wäsche drängen sich auf den Balkonen. Es sind ausgelagerte Aufbewahrungsräume, keine geranienverzierten Wohnzimmerfortsätze. Ein Mann zündet auf dem Hof zwischen 5- bis 8-stöckigen Häusern seine Lötlampe an, macht aus alten Kistenbrettern ein Feuer und räuchert Fische aus dem Bratsker See. (...) Die Siedlungen sind Pioniereinrichtungen – bleiben es wohl noch eine Weile. Aber nicht so wie im Wilden Westen. Deses Hauptmerkmale: Bank, Bar, Bordell und Bethesda fehlen. Zentral ist die Schule, das obligate Klubhaus ... In diese Siedlungen führt in der Regel die Straße nicht hinein, die Blocks müssen erlauben werden. So gibt es neben und kreuz und quer zu den betonierten oder asphaltierten Gehwegen Trampelpfade im Gelände, wie es halt passt. Ein Abdruck der Ökonomie des Weges, Statistik in der Erde ... Bei öffentlichen Bauten demonstriert man Reichtum. Riesige Vorhangfassaden, zweifach im Abstand von 1/2 Meter verglast. Die Scheiben können von innen sauber gemacht werden, die Wärmeisolierung ist leidlich. Das allgemeine Manko, dass kaum Instandhaltungsarbeit geleistet wird, war hier wohl gerade knapp geschafft: Die äußeren Wände wurden mit Farbe neu gespritzt und öfters deckte der Sprühnebel die Scheiben gleich mit ab. Unser Bild der Siedlung ist unvollständig, ihren Nutzen beweist sie im Winter. Wie sehen dann die Wege aus, die Flächen? 30 000 Bratsker Familien bearbeiten je 600 Quadratmeter Boden am Stausee, außerhalb der Ansiedlungen. Sie zäunen ein, bauen ein Haus aus Holz, mit Abfall-Zellulose aus dem Kombinat abgedichtet, und Gewächshäuser, meist für Tomaten. Manche heizen sie sogar. Angebaut werden noch Kartoffeln, die lila-rötlich sind, Knoblauch, Dill, Möhren, Gurken, Meerrettich, Rote Beete, Himbeeren und Johannisbeeren. Sie schmecken ausgezeichnet. Fremd, weil mehlig und säuerlich, sind die sibirischen Äpfel. So groß wie Kirschen, es gibt zwei Sorten. Die eine kommt vor dem Winter vom Baum, die andere bleibt hängen und wird durch den Frost besser. Sie sind zwischen tomaten- und kardinalrot. Die wilde Ausführung davon ist so groß wie ein Kirschkern und bitter.“

Es wäre noch mehr vorzulesen über Bratsk, auch über Duschanbe, Taschkent, Alma-Ata, Prag oder Havanna, alles gemeinsam bereist. Jeder, der mit Heiner Moldenshardt jemals über Architektur diskutiert hat, ahnt, wie die Gespräche über Alltag, über den gesellschaftlichen Raum, über Gebrauchswert und über Klima, über Normalität und Bauphysik waren. Warum überhaupt das Lesen aus dem Reisetagebuch? Ganz einfach: Es sind Erfahrungen, die noch zu bearbeiten bleiben, und an sie zu erinnern hat die eine Absicht, die ich schon preisgegeben habe: Es liegt noch Stoff da für gemeinsame Arbeit. Mir ist sie nicht beendet.

Zwar sage ich dem Kollegen an dieser Schule gezwungenermaßen „Adieu“, dem Freund sage ich: „Bis gleich“.

Am 21. November 2011 ist Hans Heinrich Moldenshardt gestorben.

Dr. Chup Friemert ist Professor für Designgeschichte und -theorie an der HFBK.

Doppelter Erfolg für HFBK- Filmer

„Die Frau des Fotografen“ von Karsten Krause und Philip Widmann erhielt im November den Deutschen Kurzfilmpreis in der Kategorie „Bester Dokumentarfilm“ und „Ein Mädchen namens Yssabeau“ von Rosana Cuellar läuft auf der Berlinale 2012 in der Sektion „Berlinale Shorts“

Deutscher Kurzfilmpreis

Die beiden HFBK-Absolventen Karsten Krause und Philip Widmann wurden am 24. November 2011 in Potsdam für ihren Film „Die Frau des Fotografen“ (D 2011, 29 Min., HD, Super8, s/w und Farbe) in der Kategorie „Bester Dokumentarfilm“ mit dem Deutschen Kurzfilmpreis 2011 ausgezeichnet. Kulturstaatsminister Bernd Neumann verlieh die „Goldene Lola“ in insgesamt fünf Kategorien. Der Deutsche Kurzfilmpreis ist die bedeutendste und höchstdotierte Auszeichnung für den Kurzfilm in Deutschland.

In der Vorauswahl wurden insgesamt 10 Filme aus 251 wettbewerbsfähigen Filmvorschlägen von den Jurys Deutscher Kurzfilmpreis (Spielfilm) und Deutscher Kurzfilmpreis (Animations-/Experimentalfilm, Dokumentarfilm, Sonderpreis) nominiert. Bereits mit der Nominierung war eine Prämie von 15.000 Euro verbunden. Der Filmpreis in Gold ist mit 30.000 Euro dotiert.

„Die Frau des Fotografen“ handelt von Gerti Gerbert, die über mehr als 40 Jahre hinweg von ihrem Mann Eugen, dem „Eisenbahner“, fotografiert wurde. In selten gesehener Offenheit erzählt der Kurzfilm von zwei gemeinsam verbrachten Leben, einer besonderen Liebe und einer mit Wonne geteilten Obsession. Von ihrer Heirat bis zu Eugens Tod entstanden neben den obligatorischen Familienfotografien unzählige Bilder von Gerti – in Unterwäsche, in selbst genähten Sommerkleidern oder gänzlich nackt, am Strand, im Wald, im Auto oder

zu Hause auf dem Fußboden. Anhand von 1241 akribisch archivierten Schwarzweiß- und Farbfilmern der Gerberts, Gesprächen mit Gerti und Aufzeichnungen von Eugen zeigt der Kurzfilm mehr als Gerti: Sehen und Gesehenwerden entwickeln sich zu Frauen- und Männerbildern, Beziehungsbildern. Große Fragen – Wer sieht mich? Und: Was bleibt? – werden aufgeworfen, an denen es sich trefflich scheitern ließe. Von Gerti und Eugen für ihr gemeinsames Leben beantwortet, von den Filmemachern in 30 Minuten filmisch offen und spannend kompiliert, so das Juryurteil.

62. Internationale Filmfestspiele Berlin

Der 18-minütige Spielfilm *Ein Mädchen namens Yssabeau* der 27-jährigen HFBK-Studentin Rosana Cuellar wird im Februar bei den *Internationalen Filmfestspielen Berlin* in der Sektion *Berlinale Shorts* laufen. Die 2006 als eigenständige Sektion aus den Kurzfilmprogrammen von *Panorama* und *Wettbewerb* hervorgegangenen *Berlinale Shorts* genießt unter Cineasten mittlerweile hohes Ansehen.

Cuellar, gebürtige Mexikanerin, hat ihre Leidenschaft für den Film zunächst am CENTRO diseño, Cine y Televisión in Mexico City entwickelt und kam 2008 nach Hamburg, um ein Bachelor-Filmstudium an der HFBK bei Robert Bramkamp, Professor für Experimentalfilm und Udo Engel, Professor für Animationsfilm, aufzunehmen. *Ein Mädchen namens Yssabeau* produzierte Sie im Rahmen ihres Studiums.

Der Film erzählt ein modernes Märchen, das an eine alte Ballade von Francois Villon anknüpft und

zugleich von dem „Danza del Venado“/„Tanz des Hirschen“, einem alten Jagd-Ritual des indigenen Mayo-Stammes in Mexiko, inspiriert ist. Angesiedelt in einem fernen und unbekanntem Land, folgt der Film einem Hirsch-Mädchen namens Yssabeau, das sich aus Neugier in eine fremde Kultur begibt. Im Versuch, sich anzupassen, werden ihre Überzeugungen und Gefühle herausgefordert, und es stellt sich ihr die Frage, wie weit sie in ihrer Selbstaufgabe gehen kann, ohne ihr Selbst zu verlieren. Eine eigenwillige Bildsprache mit Entlehnungen aus Rokoko und Expressionismus taucht bekannte Hamburger Schauplätze wie die Oberhafenkantine oder die Prinzenbar in ein ganz neues Licht und versetzt den Betrachter in eine surreale Welt. Rosana Cuellar war zuvor bereits mit ihrem ebenfalls an der HFBK produzierten 35-mm-Film *Cronología* erfolgreich, der von German Films zur Teilnahme an der „Next Generation Role 2010“ eingeladen wurde und u. a. auf dem Filmfestival in Cannes lief.



Karsten Krause/Philip Widmann, *Die Frau des Fotografen*, 2011, HDCAM, S/W & Farbe, Stereo, 29 Min., Filmstill



Rosana Cuellar, *Ein Mädchen namens Yssabeau*, 2011, HDCAM, Farbe, Stereo, 18 Min., Filmstill

Chinese Days

Im Rahmen ihres Art School Alliance Stipendiums verbrachte Verena Issel ein Semester an der China Academy of Art in Hangzhou. Ein kritischer wie euphorischer Bericht.



Direkt vor der Haustür: Lotusgarten am Westlake

Beträchtlich kleiner als ich und ja, tatsächlich gelb im Gesicht, starrte er mich aus kleinen dunklen Augen an, Schlitzaugen zu sagen wäre vermessen, aber klein, oh ja... Sein Blick war undurchdringlich, keine Mimik. Das ist höflich in China. Also ein typischer Asiat? Dass er hinter Gittern saß, kam mir metaphorisch vor, hatte ich doch heute Morgen, etwas einsam nach meiner Ankunft in Hangzhou, einer dieser unbekanntenen 7-Millionen-Städte Chinas, versucht --- ja, ich gebe es zu und es schämt mich etwas, waren mein Jugendhelden doch George und Aldous; aber was kümmert mich mein Geschwätz von gestern ... und die andern 500 Freunde da kümmert nicht mal mein Geschwätz von heute --- mich ein bisschen bei Facebook zu aalen ... Da erschienen aber gleich zwei Polizisten auf der Bildfläche, JingJing (warnewarne) und ChaCha (hütedichhütedich) und gaben mir mit animierten Zeigefingern zu verstehen, dass das nicht erlaubt sei in China. Internetzensur. Allein in Shanghai überwachen 40000 sogenannte Sicherheitsbeamte das Netz, leider sind das keine Comicfiguren... Mein trotziger Versuch, Free Tibet und Taiwan zu googeln, führte dann zum vollständigen Zusammenbruch der Verbindung. Ich habe also stattdessen einen kleinen Ausflug unternommen, meiner Meinung nach zu einem Tigertempel. Sicher konnte man nicht sein, denn irgendwelche Hinweisschilder lesen konnte ich hier nicht, ich beherrschte nur wenige kümmerliche Schriftzeichen, nicht 50000. Und von den vielen Chinesen, die angeblich so gut Englisch sprechen, war hier auch erst mal nichts zu sehen. Ich hatte aber von dem Tempel gelesen, 12. Jahrhundert, taoistischer Stil, angeblich in einem großen Garten voller Seerosen, ich wollte unbedingt dorthin. Und knurrte und betete so lange, bis mich jemand hierhingeschickt hatte. Da saß er nun. Er kratzte sich gedankenverloren am Kopf, nahm dann einen Cracker auf und nagte gemächlich an ihm. Das Schild konnte ich zur Abwechslung lesen, Saimiri sciureus, Eichhörnchenaffe. Ob ich ihn wohl mal fotografieren könnte? Es war etwas düster in

dem kleinen Haus, vielleicht würde das Blitzlicht ihn irritieren, stören? Mein hitzelahmes Brüten über dieser Frage wurde jedoch schnell beantwortet durch ein wahres Blitzlichtgewitter. Verschreckt drehte der Affe sich weg und ich mich um, ihn zu verteidigen – absolut sinnlos, denn die Kameras waren gar nicht auf ihn gerichtet, sondern auf mich! Allesamt! Und etwa dreißig chinesische Rentner in identischen violetten Baseballcaps zeigten mit dem Finger auf mich und lachten, LAOWEI, LAOWEI! NICHTCHINESE, NICHTCHINESE! Haha! Ich war versehentlich im Zoo von Hangzhou gelandet. Und die größte Attraktion dort.

Das sollte sich während meines fünfmonatigen Aufenthalts an der China Academy of Art in Hangzhou nicht sehr verändern. Ich wurde als seltenes LAOWEI-Exemplar ständig fotografiert, mit der Zeit übte ich dann auch viele exotische Posen ein, um die Chinesen zu erfreuen (Am besten gefiel mir die einmal geforderte „Hamburgerpyramide“: ich musste mich hinlegen und bitte lächeln, während eine Horde chinesischer Kinder auf meinem Rücken stehend Peacezeichenfinger nach vorne streckt. Schmerzvolle kulturelle Annäherung oder Unterwerfung?). Ich gewöhnte mich rasch an den Fotomarathon, es gab ja auch einfach genug andere Dinge, über die man sich wundern konnte.

Z.B. die China Academy of Art selbst. Die größte Kunsthochschule der Welt!

10 000 Studenten, eine Wanderung über die beiden Campi dauert den ganzen Tag. Die Kunsthochschule liegt, eineinhalb Schnellzugstunden von Shanghai entfernt, direkt am Ufer des schlicht pittoresken Westsees, einem riesigen Pendant zur Alster, aber, sorry, Hanse, wesentlich schöner. Umkränzt von klassischen Pagoden, Seerosengärten, Tempeln und Teeplantagen glitzert er direkt vor der Haustür. Einfach atemberaubend schön, tagelang kann man damit verbringen, durch die Gegend dort zu streifen. (Dass dabei der eine oder andere Bach pechschwarz oder giftgelb ist, übersieht man dann auch freundlich.) Der Campus ist gespickt mit Mensen voll kurioser Speisen, Kunstbedarfsläden mit spottgünstigen Preisen, Sportanlagen (der chinesische Student muss fit sein, obligatorisch Sport belegen! Der LAOWEI Gott sei Dank nicht) und Wohnanlagen. Fast alle Studierenden wohnen auch auf dem Campus, zu mehreren in einem Etagenbett-Zimmer wie im guten alten Jugendlandheim. Der LAOWEI als exotisches Tier hat jedoch hier einen Vorteil, er bekommt einen Käfig für sich allein, und das auch noch für umsonst. (Nebenbei bemerkt, auch das Futter ist günstig, also konnte ich viel Geld sparen für eine tolle Reise quer durch China bis nach Tibet: seeeehr empfehlenswert.) Um noch mal auf George und die Animals zurückzukommen: dass in China alle Tiere gleich sind, nur einige noch ein bisschen gleicher als andere, ist ja nichts Neues, aber man kann es direkt am Campus auf krasse Weise sehen ... Während der Kioskman in einem

zweigigen Verschlag neben seinem Kiosk wohnt, ist unter dem Wohnheim der Porscheladen. Und der ist jeden einzelnen Abend leer, ausverkauft. Nebenan ist Ferrari, auch jeden Tag leergekauft. China ist eine aufsteigende Weltmacht. Man lernt eine Menge hier, nicht nur Kunst ... Aber die kann man auch lernen! An der CAA wird eigentlich alles gelehrt, Malerei, klassische chinesische Kalligrafie, Comiczeichnen, Modedesign, Illustration, Industriedesign, Bildhauerei, Multimedia, Film, „Computerarts“, Fotografie, Siebdruck, Hoch- und Tiefdruck, chinesischer Wasserdruck, digitaler Druck, Installation ... Alles ist hervorragend ausgestattet, die neuesten Geräte im Überfluss ... Die HFBK erscheint daneben als Sinnbild des alternden, musealen Europas.

Bei Ankunft durfte ich mir einfach irgendeinen Bereich aussuchen, überall hingehen, alles mitmachen – der LAOWEI hat absolute Narrenfreiheit an der CAA. Ich wählte das Department Malerei. Dieses ist wiederum unterteilt in verschiedene Abteilungen, so gibt es klassische chinesische Malerei, wo Landschaften mit dünnen Tuschestrichen philosophiert werden oder auch traditionelle Blumen und Vögel, weiterhin das renommierte Ölmalereidepartment, worunter ein fünfjähriges Monumentalaktmalereistudium zu verstehen ist, je klassischer, je besser. Jeden Tag legt sich eine Brigade Aktmodelle vor den jeweils zehn Studenten in Pose, die emsig drei Meter große Bildnisse davon erstellen. Währenddessen geht der Maestro, der Professor, herum und legt gern mal selbst Hand an die riesigen Ölschinken der Studenten, wenn es nicht so recht klappt. Also malen lernen könnte man hier wohl ... Ich war schockiert über die kopistischen Fertigkeiten der Studenten. Da schleppte doch mal einer einen fast originalen Matisse vorbei oder eine Eins-a-Pollokfälschung ... you know, I like modern art! Ich hatte aber kein Interesse an der Ausbildung solcher Fähigkeiten und wählte lieber das Department EXPERIMENTAL PAINTING, die Abteilung, die einer westlichen Malereiklasse am nächsten kommt. Ich wollte gern an meinen Sachen weiterarbeiten und das ging hier wunderbar. Hier wird tatsächlich einfach frei experimentiert, von Collagen bis Skulpturen machen die Leute hier alles. Ich belegte auch einige andere teils höchst amüsante, aber auch sehr lehrreiche Kurse, fand es jedoch gut, einen festen Arbeitsplatz zu haben, wo ich einfach machen konnte, was ich wollte, ohne dass es jemanden interessierte. Ich bekam also einen Arbeitsplatz in dem gewünschten Studio, das ich rund um die Uhr nutzen konnte. (Was ich übrigens wider Erwarten auch tat. Die Chinesen arbeiten so unglaublich viel, dass man sich schlecht fühlt, wenn man es nicht auch tut. Es war eine extrem produktive Zeit ...)

Smiling Buddha Wahrzeichen von Hangzhou



Es erwies sich als toll, eine Klasse zu haben! Meine zehn KommilitonInnen waren zwischen 19 und 27 und nahmen mich mit unglaublicher Herzlichkeit auf. Sofort als ich ankam, wurde von den Studenten (die übrigens teilweise sehr gut Englisch sprechen, keine Angst!) spontan eine Party organisiert, bei der alle zusammen ein riesiges Festmahl kochten und sich mit Reisschnaps betranken (was zugegebenermaßen recht fix ging ...). Chinesen sind so gastfreundlich! Ich musste beschämt an unseren im Vergleich eher distanzierten Umgang mit den Gaststudenten an der HFBK denken. Ich wurde sofort eingebunden in alles mögliche und unmögliche, ständig ausgeführt und eingeladen, sei es zum Hühnerfußessen, zum Karaoke-singen, zum Einkaufen auf Hangzhous gigantischen Textilmärkten ... Unglaublich toll. Es ist mir jetzt egal, dass ich klinge wie Herr Baedeker: Man konnte wirklich unglaubliche Einblicke in die chinesische Kultur und Lebensart gewinnen. Eine Kommilitonin machte es sich z. B. zur persönlichen Mission, mich jeden Tag in eine neue kulinarische Spezialität einzuweihen und brachte täglich zu meiner gelegentlichen Freude eine neue Köstlichkeit mit, als da wären: tausend Jahre alte Eier, eingeschweißte Entenzungen, Taubenaugengelee, Reiskuchen in Bambusblättern mit Fleischfüllung, knusprige Kakerlaken in Zuckermantel ..., aber auch herrliches Vegetarisches: alle Fleischgerichte dieser Welt, gefakt aus Tofu! Diese buddhistische Tradition war für mich DIE kulinarische Überraschung – man könnte (sorry) beim

Allerwertesten seiner Mutter schwören, man esse eine knackige, süßsaure Pekingente ..., aber es ist ein rein veganes Pilzgericht, eine Fleischfälschung. Nicht das Einzige, was in China gefälscht wird. Abgesehen von meiner neuen Chanel-Handtaschen-sammlung gibt es jetzt auch eine meiner Collagen elfmal, denn nachdem der Professor den LAOWEI einmal gelobt hatte, bastelte die Klasse das entsprechende Bild ganz einfach mal perfekt nach. Normal in China. So gab es gerne mal die Hausaufgaben, so ähnlich zu malen wie David Hockney oder, wer das nicht schafft, es wenigstens eins zu eins zu kopieren. Urheberrechte? Ach, ihr Europäer! Der Professor malt vor, und die Studenten lernen durchs Imitieren. Der chinesische Philosoph meditiert lange über dem Meister und gelangt schließlich durch Imitation zur Überwindung dessen ... (Oder auch nicht, zum Zeitpunkt der Abfassung dieses Berichts waren gerade zwei gefakte TGV-Züge ineinandergerast, aber das weiß ich eigentlich gar nicht, nur aus der koreanischen Presse ...)

Na ja. Ich könnte jetzt noch vieles erzählen, aber am besten man fährt einfach selber hin, ist es doch so interessant und toll ... und auch finanziell super machbar, wird doch Hin- und Rückflug komplett übernommen, die Wohnung ist umsonst, es gibt Taschengeld, mit dem man im günstigen China recht weit kommt ... Und der Zoo ist schöner als Hagenbecks und den Tieren geht's ganz gut. Ach, und wer die Pfoten vom Facebook nicht lassen kann, der besorge sich das Programm FREEGATE :)

VERENA ISSEL



Kalligrafie-Klasse in Aktion



Haupteingang CAA Hangzhou, Innenstadt-campus



Carl Gross' Arbeitsplatz in der Klasse He Li; Fotos: Verena IsSEL und Carl Gross

**Pro
jekt
te**



Tiger & Turtle – Magic Mountain

Am 12. November 2011 wurde die begehbare Großskulptur mit dem enigmatischen Titel **Tiger & Turtle – Magic Mountain** von Ulrich Genth und Heike Mutter auf der versiegelten Depone einer ehemaligen Duisburger Zinkhütte für das Publikum geöffnet. Lerchenfeld sprach mit den beiden über ihre Intentionen.

Am Tage glänzend und nachts leuchtend erheben sich geschwungene Bögen eines an eine Achterbahn erinnernden Gebildes auf der Heinrich-Hildebrand-Höhe im Süden Duisburgs. Tiger and Turtle ist eine multiperspektivische Großskulptur, die je nach Tageszeit und Blickwinkel, ob man sie beispielsweise von einem startenden Flugzeug, einem fahrenden Auto sieht oder zu Fuß erklimmt, ihr Aussehen vollkommen ändert. Etwas mehr als zwei Jahre Bauzeit hat es dafür gebraucht. Im Sommer 2009 überzeugten Ulrich Genth, zurzeit Lehrbeauftragter im Studienschwerpunkt Bildhauerei, und Heike Mutter, Professorin für Orientierung/Grundlagen im Studienschwerpunkt Grafik/Typografie/Fotografie an der HFBK, mit ihrem Entwurf die internationale Jury des Kunstwettbewerbs „Landmarke Angerpark“. Der 2008 eingeweihte Landschaftspark auf dem kontaminierten Gelände einer insolvent gegangenen Zinkhütte steht exemplarisch für den Strukturwandel in der Region, der immer auch die Lösung von immensen Altlastenproblemen einschließt. An ihrer höchsten Stelle erhebt sich nun die 21 Meter hohe Stahlkonstruktion, die sich über eine Grundfläche von 44 x 37 Metern erstreckt. Der Weg über die geschwungene Treppe

von einem zum anderen Ende der Skulptur ist 220 Meter lang. Durch Leuchtdioden in den Handläufen strahlt die Skulptur nach Einbruch der Dunkelheit aus sich selbst heraus und verbraucht dabei nicht mehr Energie als ein normaler Haushalt zur selben Zeit. Das Projekt wurde von der Europäischen Union aus dem Europäischen Fonds für regionale Entwicklung kofinanziert und in Kooperation mit der Kulturhauptstadt Ruhr 2010 realisiert.

Lerchenfeld: Eine Landmarke ist ja ein Objekt, das den Blick auf die Landschaft strukturiert. Bei euch passiert etwas anderes. Die Struktur der Achterbahn ist nicht eindeutig zu erfassen, und der Blick auf die Landschaft wird während der Begehung ständig umgelenkt. Stimmt dieser Eindruck?

Ulrich Genth: Landmarken sind eigentlich Orientierungsmarken in der Landschaft, die wie ein Leuchtturm funktionieren. Aus der Ferne trifft das auch auf unsere Arbeit zu, durch den erhöhten Standort, die Größe und die nächtliche Fernwirkung. Sobald man sich aber bewegt und den Standpunkt wechselt, ist sie eher von Uneindeutigkeit gekennzeichnet. Wir haben uns von Anfang an intensiv mit der Frage auseinandergesetzt, inwieweit unsere Arbeit ein Wahrzeichen werden, und inwiefern sie als solches mehrdeutig sein kann. Das Begehen, der Perspektivenwechsel, der durch die Struktur gelenkte Blick auf das Umfeld, die Rückschlüsse, die sich dadurch ergeben, all das spielt eine große Rolle. Auch dass die Skulptur in der Begehung nachvollzogen wird, denn man geht ja genau ihre Form nach.

Heike Mutter, Ulrich Genth, Tiger and Turtle/Magic Mountain, 2011, Begehbare Außenraumskulptur, verzinkter Stahl, Gitterrostböden, 20,6 x 48,2 x 34,4 Meter, Länge des Tracks ca. 220 Meter; Foto: Guido Erbring

Lf: Bis auf den Looping ...

U.G.: Der nicht begehbare Looping, dessen Erwanderung unmöglich wäre, gehört zum kritischen Potenzial der Arbeit. Es gab während des Kulturhauptstadt-Jahres von offizieller Seite fast propagandistische Identitäts-Such-Formulierungen, die wir fragwürdig fanden. Insbesondere der Begriff der Metropole wird immer wieder auf das Ruhrgebiet angewendet, dabei ist er eigentlich völlig unzutreffend. Wo im Ruhrgebiet fühlt man sich denn so wie in New York oder Shanghai, sodass man von sich aus von Metropole sprechen würde? Viele dieser übergestülpten Begriffe folgen einer veralteten Logik des Fortschritts. Unseres Erachtens ist das für eine Region wie das Ruhrgebiet überhaupt nicht adäquat, da sie seit Jahrzehnten von Rückbau und Umbau betroffen ist. Es müsste eigentlich mehr die Frage gestellt werden, wie man aus Rückbau und Umbau Lebensqualität entwickeln kann.

Lf: Die Skulptur produziert ja sehr gegensätzliche Bilder von Schnellebigkeit und Entschleunigung. Erstes gekoppelt an den Blick von außen, der die Form einer Achterbahn erfasst, das Zweite verbunden mit dem Blick von Innen beim Begehen der Skulptur ...

Heike Mutter: Was bei der Eröffnung noch mal auf die Spitze getrieben wurde, weil der Ansturm so groß war, dass sich Warteschlangen bildeten. Die vielen Tausend Besucher in der ersten Woche

mussten vor dem kontemplativen Gang durch die Windungen der Achterbahn bis zu zwei Stunden anstehen. Auch im Vergnügungspark bilden sich Schlangen, verbunden mit der Erwartung, auf das Höchste beschleunigt zu werden. Hier war es umgekehrt, man musste absurderweise darauf warten, entschleunigt zu werden.

U.G.: Man denkt zunächst, es mit einem recht einfachen Bild zu tun zu haben – aber es spielt doch noch mehr mit hinein. Die Skulptur führt einen zwar zunächst in Richtung Achterbahn, aber sie ist in erster Linie eine autonome Skulptur auf einem grünen Sockel, die sich der Besucher auf seine Art und Weise aneignen kann. Sie bringt ihn aber an vielen Stellen an Grenzen der Überschaubarkeit. Wenn er den Rundumblick auf die Landschaft und die Grenzen des Objekts sucht, erfasst er immer nur Teilausschnitte. Bewegt man sich in den Treppengängen, verändert sich die Form simultan beim Vorwärtsgehen. Ein genereller Überblick gelingt auch von außen oder aus der Ferne nicht, da die Form der Skulptur je nach Perspektive vollkommen unterschiedlich aussieht. Schon allein auf dem spiralförmigen Weg den Berg hinauf ergibt sich immer wieder ein ganz neues Bild.

Lf: Liegt in der Unerreichbarkeit eines Gesamt-Überblicks nicht auch etwas Überwältigendes?

H.M.: Wahrscheinlich schon. Die Skulptur verändert sich ja auch durch Licht- und Witterungsverhältnisse, und dabei entsteht der Eindruck, dass sie sich permanent „selbst“ inszeniert. Bei Einsetzen der Dunkelheit erstrahlt die Skulptur in hellem Licht und verwandelt die Treppenläufe und das Plateau des Hügels in eine kühl leuchtende Bühne.

Die Umgebung hingegen ist dann ins Schwarze getaucht, und man fühlt sich dem Bauwerk in der Höhe ausgeliefert. Doch auch dieser Eindruck changiert: Die Skulptur erscheint ja vor allem aus der Ferne ziemlich groß, steht man jedoch unmittelbar davor, hat sie recht „menschliche“ Dimensionen. Der Treppengang ist nur einen Meter breit und man umfasst die Geländer der Skulptur beim Begehen automatisch mit beiden Händen. Das gibt Sicherheit, und es entsteht fast ein Gefühl von Zärtlichkeit, wenn die Handläufe in der Bewegung smooth durch die Hände gleiten. Andere Landmarken, wie etwa das *Tetraeder* in Bottrop, sind wesentlich höher, und der Blick von dort ist eher spektakulärer.

U.G.: Uns war es wichtig, Erwartung, wie etwa die, einen höchsten Punkt zu erreichen, aufzugreifen und zu brechen. Der höchste Punkt ist ja Thema bei uns, aber er ist sozusagen ausgesetzt. Es ist der Looping, vor dem man irgendwann steht, den man aber nicht begehen kann.

Lf: Der wird ja auch nicht als Punkt wahrgenommen ...

U.G.: Nein, aber er wird zum Sehnsuchtsort. Jeder sagt „ich will da oben durch, warum kann man da nicht durch?“

Lf: Es ist etwas anderes, ob du einen Punkt als „Sehnsuchtsort“ hast, oder eine Schleife.

U.G.: Ja, eine Schleife ist natürlich komplizierter und setzt sich von dem touristischen Klischeeverhalten ab, einen Punkt zu erreichen, ihn abzuhaken und dann wieder zurückzugehen. Schließlich wird ja auch das dadurch verweigert, dass es kein verabsolutiertes Ziel gibt. Es ging uns um die Frage, wie man etwas Verführerisches schaffen kann, das man auch konsumieren kann oder sogar muss und dennoch zugleich etwas darin unterzubringen, das nachdenklich macht und Erwartungshaltungen durchkreuzt.

H.M.: Interessant ist in diesem Zusammenhang auch, dass die Arbeit bereits also Fotomontage also als „Bild“ extrem suggestiv wirkte und sehr häufig publiziert wurde, u. a. als Plakat der Kulturhauptstadt. Es hat sich da schon in die Köpfe der Bevölkerung in Nordrhein-Westfalen eingeschrieben. Das ging sogar so weit, dass selbst Bekannte von uns glaubten, die Skulptur bereits gesehen zu haben, obwohl die Bauarbeiten noch nicht einmal begonnen hatten.

Lf: Woher kommt der Name Tiger & Turtle – Magic Mountain?

U.G.: Wir wollten die Tradition aufnehmen, Achterbahnen einen Namen zu geben. Traditionell werden die richtig getauft, mit mythischen Namen. Wir haben nach einem Namen gesucht, der in gewisser Weise die Geschwindigkeits- und Langsamkeits-Thematik transportiert, aber trotzdem nicht eindeutig zu entschlüsseln ist.

H.M.: Es gibt einen Vergnügungspark namens *Six Flags – Magic Mountain* in Los Angeles, der als die Wiege des Achterbahnkults gilt. Aber Magic Mountains sind tatsächlich auch heilige Berge, mystische Orte, Pilgerstätten. Wenn man sich die Bilder von der Eröffnung anschaut, die den Berg mit einer 300 Meter langen Menschenschlange zeigen, dann hat das ja schon funktioniert, diesen Ort zu einem „magischen Ort“ zu machen.

Lf: Ihr kennt die Region recht gut, habt dort mehr als zwei Jahre gelebt, wie kamt ihr darauf, ausgerechnet dort eine Achterbahn aufzustellen?

H.M.: Uns ist aufgefallen, dass die Bevölkerung des Ruhrgebiets eine starke Affinität zu kommerziellen Bepfängungs-Orten hat. Es war eine Erfahrung, dass auch Freunde am Wochenende ins „Centro“ nach Oberhausen fuhren, ein Einkaufszentrum, das jahrzehntelang die größte Shopping-Mall Deutschlands war und das fehlende Stadtzentrum ersetzt. Obwohl es aus Verkaufsflächen und Fast-Food-Läden besteht, funktioniert es wie ein Marktplatz, auf dem man sich am Wochenende mit Leuten trifft. Ohne zu offensichtlich zu sein, bildet die langsame Achterbahn, für die man keinen Eintritt zahlen muss, die 24 Stunden am Tag – auch nachts – zugänglich ist, einen Kontrapunkt zu solchen Konsum-Orten. Die Bevölkerung kann sie jederzeit für sich vereinnahmen, so wie sie es möchte.

U.G.: Wenn das mal nicht mehr so überlaufen ist, soll man da auch nachts zum Knutschen hingehen können.



Heike Mutter, Ulrich Genth,
Tiger and Turtle/Magic Mountain, 2011, Detailansicht; Foto: Mutter/Genth



m. Heike Mutter, Ulrich Genth,
Tiger and Turtle/Magic Mountain, 2011;
Foto: Guido Erbring

Lf: Euch hat bei dem Vortrag von Sabeth Buchmann im Rahmen der Tagung „Re*“ an der HFBK das Schlagwort „consume the consumption“ in Bezug auf eure Arbeit gefallen. Vielleicht könnt ihr das näher erläutern?

U.G.: Bei der Konzeption einer Landmarke, einem überregionalen Wahrzeichen, kommt es darauf an, etwas anzubieten, das eine Attraktion ist, die Leute einlädt, aber auch die Möglichkeit zu einer kritischen Distanz schafft. Das Wahrzeichen hat in doppelter Hinsicht eine Konsumfunktion, es wird ja nicht nur konsumiert, indem ich es beuge, es wird ja auch als Bild konsumiert. Es setzt Mechanismen der Identifikation frei, und deshalb wird es umso wichtiger, wie man damit umgeht und es schafft, ihm ein kritisches Moment einzuschreiben. Interessant ist, wie unterschiedlich das wahrgenommen wird. Artikel, die in den USA, China oder Honkong über *Tiger & Turtle* ... erscheinen, weisen deutlicher darauf hin, dass es diesen Bruch gibt, als es die lokale Presse tut. Weil sie aus Befangenheit und Motiven der Vermarktung nicht von ihrer PR-Rhetorik ablassen kann und will.

Lf: Inwieweit hat euch das tragische Unglück 2010 in Duisburg bei der Arbeit beeinflusst, als bei der Loveparade das Sich-zu-Tode-amüsieren der Spaßgesellschaft plötzlich bittere Realität wurde?

H.M.: Das sind wir häufig gefragt worden. Zur zeitlichen Abfolge muss man sagen, dass die Arbeit fertig geplant und baureif war,

als das Unglück passierte. Sie wäre wohl nie realisiert worden, wäre sie damals noch in Planung gewesen, weil sich die gesamte Diskussion um Sicherheit und Öffentlichkeit dann grundlegend geändert hat. Wir können nur sagen, was durch unsere Köpfe gegangen ist, nachdem dieses Desaster passiert ist, denn es wirkt natürlich wie eine sich selbst erfüllende Prophezeiung, wenn ausgerechnet da vor Ort etwas passiert, sich das Spektakel in eine Katastrophe verwandelt. Das bringt einen sehr zum Nachdenken darüber, wie wichtig solche symbolischen Arbeiten für eine Region sind, was sie darüber aussagen und inwieweit sie zur Reflexion anregen können. Die ganze Rezeption in Duisburg steht natürlich unter dem Schreckenszeichen der Loveparade, und so gesehen war natürlich selbst der Eröffnungsabend eine politische Veranstaltung, die auch dazu genutzt wurde, der Presse sagen zu können „Wir haben jetzt endlich wieder eine positive Meldung“.

Lf: Was könnt ihr noch zur Rezeption der Arbeit sagen?

U.G.: Die Eröffnung ist ja erst zwei Wochen her. Erst jetzt setzt langsam die differenzierte inhaltliche Rezeption ein. Bislang haben sehr viele Architekturmagazine angefragt, weil das Entschleunigungsthema derzeit in der Architektur von großem Interesse ist. Hier wird die Arbeit natürlich als Architektur diskutiert. Ein Architektur-Blog-Autor ergeht sich theoretisch über das Problem der Bewegung in der Architektur, die ja per se nicht möglich ist, da Architektur ihrem Wesen nach statisch ist. Er diskutiert die

Bewandnis, dass zeitgenössische Architektur sehr eitel mit und viel Theorie versucht, Bewegung in Architektur zu verhandeln, die aber dennoch ein unerfüllter Wunsch bleibt. Als Beispiel dafür führt er Zaha Hadid und diverse andere Architekten an. Er amüsiert sich über die Einfachheit, mit der dieses Problem in der begehbaren Achterbahn vorgeführt wird.

H.M.: Die Arbeit ist unmittelbar nach der Eröffnung über die DPA/EPA in der Rubrik Bild des Tages als begehbare Großskulptur um die Welt gegangen. Danach kamen viele Anfragen von Blogs, die die weltweit erste „begehbare Achterbahn“ präsentieren wollten, dabei sind interessante Wortschöpfungen entstanden, wie frozen rollercoaster oder strollercoaster. Jetzt wird sie von zahlreichen europäischen und internationalen Print-Magazinen angefragt und, was uns zunächst überrascht und ein wenig amüsiert hat, in Asien, besonders in China, Hongkong und Korea wurde bis jetzt am fleißigsten über *Tiger & Turtle* berichtet.

Das Gespräch mit Heike Mutter und Ulrich Genth führte Julia Mummenhoff am 2. Dezember 2011 an der HFBK.



Heike Mutter, Ulrich Genth, *Tiger and Turtle/Magic Mountain*, 2011; Foto: Mutter/Genth

Heike Mutter, Ulrich Genth, *Tiger and Turtle/Magic Mountain*, 2011; Foto: Mutter/Genth

Georges Didi-Huberman, Paris

Das Imaginäre Museum des André Malraux oder die Re-Montage der Bilder

Vortrag im Rahmen der Reihe « spiel/raum:kunst » an der Hochschule für bildende Künste Hamburg, 28. November 2011

Die „*expérience pour voir*“ ist ein Begriff, der 1865 von Claude Bernard im Rahmen seiner *Introduction à l'étude de la médecine expérimentale* geprägt wurde. Er bezieht sich, wie er sagt, auf die „Wissenschaften in den Kinderschuhen“ (unser Erforschen von Bildern, unsere Ästhetik, unsere Kunstgeschichte, unsere Kunstwissenschaft – sind das diese „Wissenschaften in den Kinderschuhen“? Ich denke ja. Nun, um ein wenig Bescheidenheit zu bekunden, erinnern wir uns daran, daß Claude Bernard 1865 die Medizin selbst als eine „Wissenschaft in den Kinderschuhen“ betrachtete). Derartige Wissenschaften sind „unruhige“ Wissenschaften; die Wissenschaften, für die nichts sicher ist. „Was soll man also tun?“ fragt Claude Bernard. „Soll man sich heraushalten und abwarten, daß die Beobachtungen, indem sie sich von selbst zeigen, klarere Ideen hervorbringen?“ Antwort: „Man kann häufig lange und sogar vergeblich warten; beim Experimentieren aber gewinnt man immer.“ Experimentieren also. Aber wie soll man das anstellen – nach welchen Regeln – wo doch eine „Wissenschaft in den Kinderschuhen“ noch nicht mit Regeln, Protokollen, Axiomen bewaffnet ist. Tatsächlich, sagt Claude Bernard, „kann man sich nur von einer Art Intuition leiten lassen [...] und selbst wenn das Thema vollkommen obskur und unergründlich ist, darf [der Forscher] sich nicht scheuen, fast schon ein bißchen auf gut Glück vorzugehen, um zu versuchen, man möge mir diese vulgäre Ausdrucksweise nachsehen, im Trüben zu fischen. Das soll heißen, daß er hoffen kann, inmitten der funktionalen Störungen, die er hervorruft, ein unvorhergesehenes Phänomen auftauchen zu sehen, das ihm zu einer Idee verhilft, welche Richtung er seinen Forschungen geben könnte. Diese Art von Experimenten des Herantastens, die extrem häufig sind [...], könnten *expériences pour voir* genannt werden, weil sie darauf ausgerichtet sind, eine erstmalige, unvorhergesehene, im Vorhinein unbestimmte Beobachtung aufkommen zu lassen, deren Erscheinen eine Idee zu einem Experiment nahelegen und eine Forschungsrichtung anzeigen könnte.“ Etwa zehn Jahre bevor Claude Bernard diese Zeilen geschrieben hat, lieferte Charles Baudelaire ein anderes Modell dieser „*expérience pour voir*“: er hat sie sogar auf eine paradoxe Ethik bezogen, die er die „*morale du joujou*“ nannte. Die „*morale du joujou*“ läßt sich bei „Knirpsen“ beobachten, wie Baudelaire sagt, wenn sie, begierig die im Grund jedes Objekts gefangene „Seele zu sehen“, *auf experimentelle Art alles demontieren*,

Am 28. November des vergangenen Jahres hat der Kunsthistoriker und Philosoph George Didi-Huberman (Paris) auf Einladung von Michael Diers, Professor für Kunstgeschichte an der HFBK, in der Reihe „spiel/raum:kunst“ an der Hochschule einen Vortrag über die Bilder im Werk des französischen Kulturphilosophen André Malraux gehalten und am nächsten Tag ein Seminar zu diesem Thema gegeben. Nachstehend veröffentlichen wir im Nachgang den Vortrag in der Form des an die Zuhörer verteilten Handouts, das aufgrund der unerwartet hohen Besucherzahl nicht in ausreichender Zahl zur Verfügung stand. Wir danken dem Autor für die Abdruckgenehmigung und Prof. Dr. Ludger Schwarte, Kunstakademie Düsseldorf, für die Bereitstellung der deutschen Übersetzung, die hier in leicht überarbeiteter Fassung publiziert wird.

2

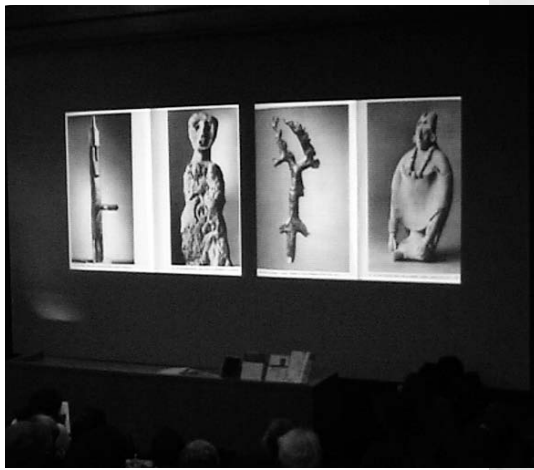
was ihnen in die Hände fällt: „Das Kind dreht und wendet sein Spielzeug, kratzt daran, schüttelt es, stößt es gegen die Wand, wirft es auf den Boden. Von Zeit zu Zeit beginnt es mit seinen mechanischen Bewegungen wieder von vorn, manchmal in der Gegenrichtung.“ ... Nicht ohne das Risiko natürlich, daß so alles kaputt geht. Dieser Text von Baudelaire hat mich lange fasziniert und fasziniert mich immer noch, zweifellos, weil ich selbst diesem Kind ähnele, wenn ich die Bilder in jedem Sinne drehe und wende, wenn ich sie reproduziere, sie kommentiere, sie klassifiziere, sie rahme und ausrahme, sie montiere und demontiere, als eine Art und Weise, sie zu „erschüttern“, um „funktionale Störungen“ hervorzurufen und „irgendein unvorhergesehenes Phänomen auftauchen zu sehen, das [mir] zu einer Idee verhilft, welche Richtung [meinen] Forschungen zu geben ist.“ Nicht ohne das Risiko natürlich, daß so alles vor meinen eigenen Augen kaputt geht.

Derart könnte „expérience pour voir“ gleichzeitig *Erfahrung*, *Experiment* und *Erkenntnis* sein: erprobte, bewährte Erfahrung (*expérience*), die Erkenntnis formt. Wenn sie sich ereignet, ist sie eine ebenso fragile wie wunderbare Erkenntnis. Wir haben solche „Wissenschaften in den Kinderschuhen“, das heißt noch nicht „königliche“, sondern noch „nomadische“ Wissenschaften, noch nicht territorialisierte, sondern noch forschende Wissenschaften, um die Terminologie von *Mille Plateaux* wieder aufzunehmen, dieser großen Abhandlung über experimentelle Epistemologie. Wie sollte ein Wissen über Bilder etwas anderes sein können als eine „nomadische Wissenschaft“, wo doch ihr Gegenstand selbst ein wanderndes, herumirrendes und grenzüberschreitendes Objekt ist? Haben wir seit Aby Warburg nicht verstanden, daß man nicht mehr über Bilder sprechen kann, ohne über ihre Bewegungen zu sprechen, über ihre Verschiebungen, über ihre wechselseitigen Montagen, ihre Irrfahrten in Raum (*Wanderungen* sagte Warburg) und Zeit (*Nachleben* sagte Warburg)? Sollte man nicht auf diese Verschiebungen von Bildern mit der Verschiebung unseres eigenen Blicks antworten, unseren eigenen experimentellen Verschiebungen?

*

Jeder Bild-Historiker oder -Theoretiker ist ein *Monteur* oder *Remonteur* von Bildern. Indem er die Kunst „remontiert“, erfindet der Kunsthistoriker die Kunstgeschichte. Wie ein Filmschaffender, der seine Dreharbeiten organisiert, indem er Aufnahmen zusammenträgt, baut er sich ein Corpus von Bildern, Gruppen, Ensembles. Er macht Stapel. Dann verteilt und ordnet er sie auf dem Schreibtisch, verwirft Pläne, entdeckt eine Ordnung, einige Sequenzen, die sich aus einer Beziehung der Affinität oder – im Gegenteil – des Kontrasts ergeben, um





3

eine Geschichte zu erzählen oder eine Interpretation darzulegen. In diesem Sinne läßt sich jedes Kunstgeschichtsbuch, oder fast jedes, wie eine visuelle Montage aufblättern (sogar vor dem Lesen), deren Relevanz der Text dann, so hofft man, rechtfertigen wird. Es gibt Montage-Sammlungen, wie in den außergewöhnlichen Heften von Jakob Burckhardt. Es gibt Montage-Atlanten, wie Aby Warburgs *Mnemosyne*. Es gibt explikative und deduktive Montagen, wie etwa wenn Panofsky zwei Bilder gegenüberstellt, von denen das zweite, wie man schnell versteht, als „Legende“ des ersten funktionieren kann (ich denke hier an die *Allegorie der Klugheit*), wohingegen die Nachfolger die Evolution des „Themas“ chronologisch entwickeln (zum Beispiel von der Antike bis zum Mittelalter und zur Renaissance). André Malraux, das weiß man, wollte diese Art der zentripetalen und historisch orientierten Montage umstoßen: er hat mit seinem *Musée imaginaire* die Geburt einer neuen, zentrifugaleren und anachronistischeren Art der Montage vorgeschlagen. Es genügt, die eine oder andere der großen von Malraux verfassten Trilogien aufzublättern, *La Psychologie de l'art* zwischen 1947 und 1950, *Les Voix du silence* von 1951, *Le Musée imaginaire de la sculpture mondiale* zwischen 1952 und 1954 oder auch *La Métamorphose des dieux* zwischen 1957 und 1976, um sich gewissermaßen vor den Alben der „erweiterten Familie“ der Kunst zu befinden. Eine Familie von Weltdimension, eine gigantische Familie von unzähligen *Differenzen* durchdrungen, die einander gegenüberstehen, aber nicht ineinander übergehen: sie lassen sich nicht auf das Unförmige oder Chaos zurückführen, da sie durch die Anmut ihrer gemeinschaftlichen *Einheit*, durch ihr „Familienmerkmal“ vereint sind – als *die Kunst* selbst, wie sie Malraux versteht, zuerst erforschend, dann durch Autorität, jene literarische Autorität, die der illustrierten Prosa des *Musée imaginaire* ihren unnachahmlichen Stil gibt. Die großen Trilogien des *Musée imaginaire* sind weniger das Werk eines einzelnen Schriftstellers als vielmehr ein umfangreiches verlegerisches Unterfangen, bei dem Malraux als Auftraggeber und Regisseur fungierte. Was heute nur unter seinem Namen erscheint, ist eine Gemeinschaftsarbeit, an der – allein für das *Musée imaginaire de la sculpture mondiale* – zahlreiche Experten teilhatten. Ungeachtet der grundlegenden Arbeit von Albert Beuret und Roger Parry (in der Endausgabe als „technische Zusammenarbeit“ angegeben), die durch ihre ikonographische Auswahl, ihre Zuschnitte, ihre Sortierung und ihre Retuschen den Alben des *Musée imaginaire* ihre Besonderheit und ihren so gewaltigen, so unverkennbaren *visuellen Stil* gegeben haben. Dennoch besteht kein Zweifel, daß André Malraux der einzige Verantwortliche dieses komplexen Unterfangens bleibt: der Gouverneur jeglicher technischen Entscheidung, der Kommandeur des daraus resultierenden „visuellen Stils“ ebenso wie der Garant der theoretischen Bereiche, in denen sich so das literarische Genre des *Musée imaginaire* erfindet. Die vorangegangene Bemerkung über den kollektiven Charakter des Unterfangens erhellt vor allem die praktischen Dimensionen – technisch und künstlerisch –

4

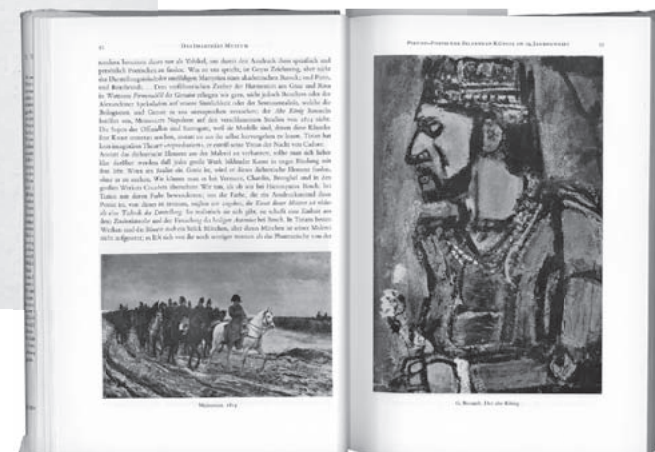
der Arbeit von Malraux, der zweifelsohne ziemlich speziell die Benjaminsche Idee des „Autors als Produzent“ verkörpert. Denn indem er von Anfang bis Ende die *Produktionsbedingungen* seiner Alben verändert und beherrscht, verändert und beherrscht er auch das Verhältnis zwischen Text und den gezeigten, *im Blick erstellten* Bildern – auf diese Weise hat André Malraux ein neuartiges Werk geschaffen. Bevor man sich Fragen zum philosophischen Gehalt und literarischen Ergebnis des *Musée imaginaire* stellt, ist es wichtig, in seinem Autor einen bodenständigen Mann zu erkennen, eher einen Mann der Tat als einen „Denker“, eher einen Organisator als einen „Künstler“. Genau genommen war Malraux übrigens der „künstlerische Leiter“ all seiner verlegerischen Unternehmungen: das nämlich ist die konkrete Stelle, für die er bei den *Éditions Gallimard* vergütet wurde – aber auch schon seit 1920 bei den *Éditions du Sagittaire*, – für die er die Reihe „La Galerie de la Pléiade“ leitete, innerhalb derer er sich selbst publizierte, nachdem er Leiter („Kurator“, um nicht zu sagen Kaufmann) der gleichnamigen Kunstgalerie war. Christiane Moatti und Louise Merzeau haben die konkrete Arbeit von André Malraux bei der Herstellung seiner Werke, deren Autor und Verleger, deren Ikonograph und Layouter er gleichzeitig war, treffend beschrieben. Malraux verfasst zwar seine Trilogie des *Musée imaginaire*, indem er liest und schreibt, aber auch, indem er seine Illustrationen zerschneidet und zurechtrückt, indem er nach der Provenienz von (Photo-) Negativen forscht, indem er neue Techniken erprobt, indem er alternative Versionen in Auftrag gibt, indem er neue Photokampagnen anregt, indem er die Bilder retuschieren lässt, indem er bei ihrer Montage und bei ihrem Layout zu Werke geht, bis hin zu eigenhändigen Skizzen, um die Platzierung der Illustrationen zu markieren und manchmal bis hin zu Veränderungen seines Textes, um die visuelle Gestalt des Layouts nicht aus dem Gleichgewicht zu bringen. So gibt es zum Beispiel nicht weniger als zwei unterschiedliche Layouts für das *Musée imaginaire*, das eine von Malraux „schräges Layout“, das andere „richtiges Layout“ genannt, wobei letzteres fein säuberlich durch Ausschneiden des bereits gedruckten Textes hergestellt wurde. Nun ist es genau diese praktische Kenntnis, der Malraux die Macht seiner theoretischen Position verdankt, wie eine Bemerkung aus dem „Musée imaginaire“ über die technischen Fähigkeiten der Photographie zeigt: „Bereits seit hundert Jahren, seit sie den Spezialisten entkommen ist, ist die Kunstgeschichte die Geschichte des Photographierbaren“. Eine durchaus richtige Position, wenn nicht der polemische Einschub über die „Spezialisten“ sowohl eine Verkennung (gegenüber Riegl oder Warburg zum Beispiel) ans Licht brächte als auch ein charakteristisches, übles Frömmertum (gegenüber Wölfflin oder Élie Faure zum Beispiel). Was bleibt, ist die Tatsache, daß der Photoapparat uns eine Unzahl schwer sichtbarer oder zugänglicher Dinge wiederzugeben wußte, das ist der springende Punkt und auf diese Weise eröffnet das *Le Musée imaginaire* der Kunstgeschichte neue Objekte, neue Territorien, neue Denkhorizonte. Objekte, die im Louvre nicht vorhanden



sind, können sich also dem „Musée imaginaire“ wieder eingliedern: Vitrinen, Teppiche oder Fresken zum Beispiel. Unserem Blick verborgene Objekte enthüllen nunmehr ihre Qualitäten als Kunstwerke: Siegel, Tiefdrucke, Münzen. Besonders die immense nicht-okzidentale Produktion, bezüglich derer sich Malraux brüstet, sie der Welt der universellen Kunst wieder zugeführt zu haben, was fraglos übertrieben ist. Die große Fruchtbarkeit des „Musée imaginaire“ im Vergleich zum traditionellen Museum hängt also mit seiner praktischen, technischen Kapazität zusammen, in Raum oder Zeit entlegene Objekte endlich aufeinander treffen zu lassen. „Das Museum war eine Affirmation, das Musée imaginaire ist eine Frage.“ Eine Frage, auf die Malraux nicht zögert, selbst alle Antworten zu geben, nicht nur, indem er seine umfangreiche *Erfahrung (expérience)* mit der universellen Kunst in einem Text zusammenfasst, sondern auch, indem er die visuell-experimentelle Montage seines „Musée imaginaire“ realisiert. Und das über den Umweg einer Nutzung jedweder Ressourcen, formal und rhetorisch, zu denen die Photographie fähig ist, um aus ihrem Wesen als *Dokument*, als Abzug oder als Aufzeichnung ein veritables Utensil der Offenbarung, der Überzeugung oder Gewißheit zu machen. Es genügt dafür eine angemessene Montage. Zuerst, indem man die photographischen Reproduktionen benutzt, um *vom Gleichen zum Gleichen* zu kommen: nicht nur ein gleiches, in seinen Bestandteilen erforschtes Objekt, sondern zum Beispiel ein gleicher Stil oder ein gleiches chronologisches Segment der „Kunstgeschichte“. „Die Nähe und die Folge der Bildtafeln“, schreibt Malraux, „erwecken einen Stil zum Leben wie der Zeitraffer eines Films eine Pflanze zum Leben erweckt.“ Das ist es, was sich zum Beispiel in bestimmten Sequenzen des *Musée imaginaire de la sculpture mondiale* zeigt, in dem ähnliche Aspekte bei den insularen Stilen des archaischen Griechenlands (Zypern, Kykladen), der Kunst der Mayas, der Kunst der Pazifik-Inseln (Salomon, Vanuatu) oder auch des Tempyō-Stils aus dem Japan des 8. Jahrhunderts aufgezeigt werden. Dieses letzte Beispiel ist bezeichnend, denn es führt von einer *Differenz im Gleichen* – der gleiche bildhauerische Stil unterschiedlich interpretiert – zu etwas wie einem psychologischen Dialog zwischen dem gleichmütigen Gesicht von Kichijoten, einer buddhistischen Schönheitsgöttin, und dem grimassierenden, erzürnten, bedrohlichen Gesicht der Figur (ein Wächter des Tempels), die ihr auf der Doppelseite des Albums gegenüberliegt. Ein Dialog, wie man ihn im *Musée imaginaire* vielfach wiederfindet, zum Beispiel in der Gegenüberstellung – die an eine Nachahmung des cinematographischen Schuß - Gegenschuß erinnert – eines Gesichts der Jungfrau und eines toten Christus, zwei Skulpturen, die wahrscheinlich der deutschen Gotik zuzuordnen sind. Doch man muß noch weiter gehen und dieses Genre der Montage auch dort praktizieren, wo ein unvergleichbares *Pulsieren der Unterschiede* regiert, das heißt eine Montage, in der die Differenzen nicht aufhören, einander zu erwidern oder in weiteren Differenzen aufeinanderzutreffen: Kontraste wechselseitiger Anziehungen, disparater



Formen, Heterogenitäten von Raum und Zeit. Malraux ordnet sich hier in die Schule von Eisenstein ein – den er kannte und mit dem zusammen er eine Zeitlang mit der Idee einer Verfilmung von *La Condition humaine* liebäugelte. Er erwähnt das Kino in einigen Zeilen seiner Rede von 1936, in denen er sich auf die Thesen von Benjamin mit folgenden Worten bezieht: „Es ist der Film, der die Gesamtheit einer Zivilisation betrifft, komisch mit Chaplin in den kapitalistischen Ländern, tragisch mit Eisenstein in den kommunistischen Ländern.“ Am anderen Ende des großen, in den Alben des *Musée imaginaire* beschriebenen Parcours kommt Malraux auf die Eisensteinsche Montage zurück, um seine eigenen ikonographischen Erfindungen als äußerst geeignete Form zu rechtfertigen: „Stellt aber als ein anderer Eisenstein, jegliche Chronologie und Pädagogik außer Acht lassend, fünfzig Bilder seines *Musée imaginaire* zu der Sequenz zusammen, die die bestimmenden Elemente fordern oder nahelegen!“ Mit diesem – wiederum cinematographischen - Prinzip bewaffnet, zögert André Malraux nicht länger die *schreienden Kontraste* eines *Napoleon* von Meissonier mit einem *Alten König* von Rouault, eines Steppenpferdes mit einer Skulptur von Degas, eines römischen Gecken-Apollon mit dem schrecklichen Christus von Perpignan, einer Renaissance-Madonna mit einer Skulptur von Georges Braque in Szene zu setzen oder auf eine Seite zu platzieren. Aber, um sich den in Raum und Zeit weit entfernten Dingen zu nähern, läßt Malraux die Differenzen nicht ganz allein dieses Spiel des Unvergleichlichen oder der Ungleichheit spielen: er muß immer – ganz im Gegensatz zu dem, was zum Beispiel Georges Bataille in der Zeitschrift *Documents* gemacht hat – auf eine Einheit zweiter Ordnung zurückkommen, eine stilistische oder spirituelle Synthese, die seine Auffassung von „Kunst“ oder universeller „Schöpfung“ begründet. Also: die schreienden Kontraste mildern oder harmonisieren sich am Ende, indem sie den *Anschein einer Familie* erwecken, wofür das Album, wie man weiß, eine privilegierte Präsentationsform ist. Die Alben von Malraux zeigen uns sehr unterschiedliche Werke, gewiß, doch es sind Werke, die zusammengefügt wurden, um jenseits der Grenzen in Dialog zu treten und dazu beizutragen, uns die *Einheit der Kultur* des Menschen auf beiden Seiten des Planeten und vom Anfang bis Ende der Geschichte darzulegen. So vereint die gleiche formale Strenge die *Dame von Elche* und die *Eva* von Autun; die gleiche feminine Anmut erscheint in der indianischen *Apsara* und in der griechischen *Aphrodite*; die gleiche Zufriedenheit durchdringt das christliche Lächeln von Reims und das buddhistische Lächeln von Gandhara; die gleiche Tiefe rühmt das Gesicht des römischen Kaisers und das gotische von Johannes dem Täufer; das gleiche Gefühl von Weite durchdringt eine chinesische Landschaft des 13. Jahrhunderts und ein Gemälde von Claude Monet; die schematische Zeichnung in der Schweizer Butter-Gußform gleicht jener der byzantinischen Fayence; ein gleiches Empfinden der Masse beseelt eine sumerische Göttin und einen Kopf von Picasso etc.



*

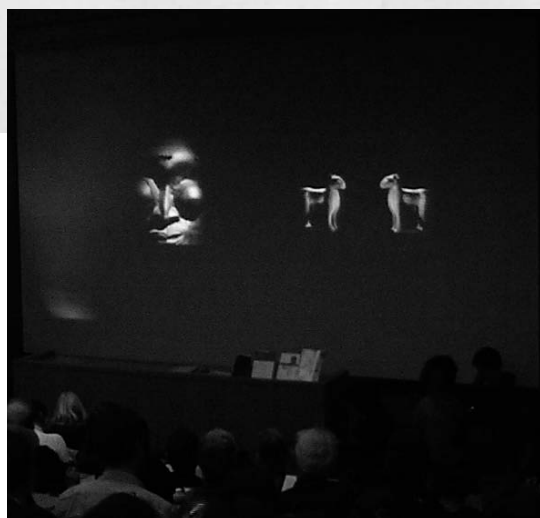
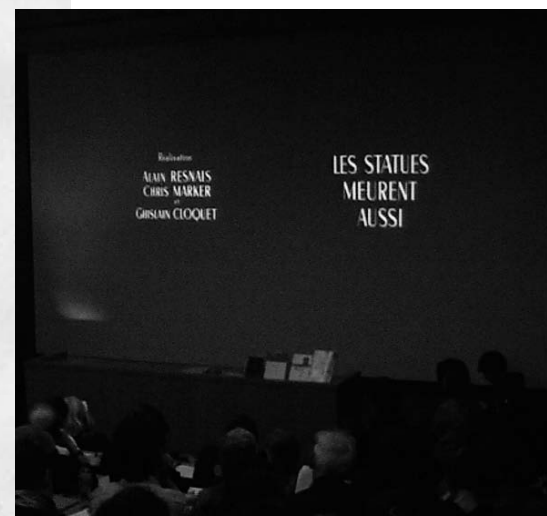
In fast allen diesen Beispielen bemerkt man, daß der von Malraux zwischen zwei Bildern hergestellte „Dialog“ niemals ohne eine extrem fundierte Erarbeitung der *expressiven Qualitäten des Bildes und des Lichts* vonstatten geht. Die zwei Details von Michelangelo vereint der gleiche, eng gewählte Ausschnitt, die gleiche Art von Lichtkontrasten und eine Gleichbehandlung des Hintergrunds, einem tiefen Schwarz mit dieser zurückhaltenden Helligkeit, die wie eine Aureole die zwei Gesichter umgibt. Mit seiner Gegenüberstellung von zwei ozeanischen Köpfen spielt Malraux auf die dramatische Umkehrung der Lichtwerte an, die schwarze Masse auf hellem Grund antwortet auf das gut vom schwarzen Grund abgehobene weiße Volumen. Im japanischen Beispiel wird der psychologische Mißton durch die Gegenüberstellung des friedvollen Antlitzes (sichtbar in der plastischen Einheit seiner Oberfläche) und des zornigen Profils (anschaulich im heftigen Kontrast von Schatten und Licht) akzentuiert. Im Gegensatz dazu basiert der zwischen dem Lächeln von Reims und von Gandhara angestellte Vergleich auf einer Einheit des Bildausschnitts, der Ausrichtung der Gesichter (die es vielleicht bei der Abwandlung der Negative aufrecht zu halten galt) und einem ähnlich neutralen Grund. Die Redlichkeit Malraux' besteht hier darin, sich klar zur Gesamtheit dieser Operationen zu bekennen und sogar eine theoretische Begründung zu wagen: „Der Bildausschnitt einer Skulptur, der Winkel, von dem aus sie aufgenommen wird, vor allem aber eine *durchdachte Beleuchtung* – die der illustrierten Werke beginnt mit derjenigen der Stars zu rivalisieren – die einen tonangebenden Akzent dem verleiht, was bis dahin nur suggeriert wurde.“ Man versteht also, daß für Malraux alle diese Vorgänge vollkommen miteinander verbunden sind: über Kunst zu schreiben geht nicht ohne eine Entscheidung zur visuellen Präsentation, die mit einem einzigen photographischen Handgriff, in der Wahl des Bildausschnitts, durch Montage und Beleuchtung Kunstwerke vereint. Die Wahl des Bildausschnitts? Das ist für Malraux zuallererst die *Nahaufnahme*, die uns dem Objekt „annähert“ und es uns gleichzeitig erlaubt, es einem anderen „anzunähern“. Der Autor des *Musée imaginaire* hat übrigens das Band äußerst gut gekannt, das über die ausgedehnte Präsentation hinweg Bild und Aura verbindet. In der heilsamen Strategie, die bei ihm darin besteht, die „arts majeurs“ und die „arts mineurs“ auf den gleichen Plan zu rufen, verspricht die Wahl des Bildausschnitts in der Nahaufnahme diese „Schöpfung durch die Photographie“, wie er sagt, eine Schöpfung, in der „die Objekte [...] zugunsten ihres gemeinsamen Stils *ihren Maßstab verlieren*.“ Es geht Malraux also nicht darum – im Gegensatz zu Walter Benjamin –, den „Verfall der Aura“ in den Künsten im Allgemeinen zu konstatieren, wohl aber darum, allen anderen Schöpfungen des Menschen mit Hilfe der Photographie eine *Aura*



zurückzugeben, so daß das gallische Münzgeld mit einem mittelalterlichen Tympanon und eine Terracotta-Statuette mit einem Koloß aus Bronze rivalisieren können. Halten wir also fest, die Nahaufnahme im Sinne Malraux' läßt es zu, zu „entdecken“ und zu „vergleichen“, sofern er nicht ohne *Montage* verfährt, die es ermöglicht, die Nahaufnahme in eine dynamische Sichtweise, in einen visuellen Gedanken einzuschließen. Einmal mehr scheint die photographische Überlegung Malraux' ihre Quelle in der Leidenschaft zu haben – und, nicht zu vergessen, in der Praxis des Kinos. Es ist bezeichnend, daß der Autor von der *Esquisse d'une psychologie du cinéma*, bei Griffith, die Erfindung der Nahaufnahme und die der Montage, oder „decoupage“, wie er sie auch nannte, nicht trennt. Erinnern wir uns auch, daß das Kino von Eisenstein, das Malraux so bewunderte, auf wirksame Art die Verwendung von Nahaufnahmen, kontrastreichen Beleuchtungen und „Dialogen“ von Ansichten im Dynamismus seiner Montage vereint. Es ist schließlich wenig wahrscheinlich, daß Malraux die faszinierende Prosa von Jean Epstein nicht kannte, der seit 1921 die unvergleichlichen visuellen Mächte der Nahaufnahme besang. Und so kommt es, daß das „Musée imaginaire“ in den Augen Malraux' – oder präziser, durch die photographische und textliche Apparatur seines Blicks – ein Werk ist, das unser eigenes Verständnis der universellen Kunst umformt oder neu formt.

*

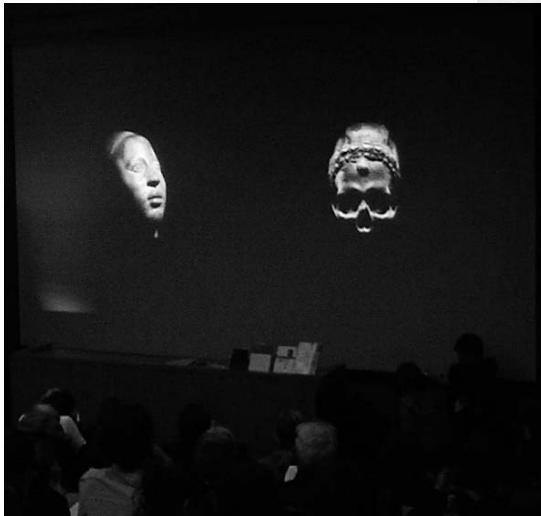
Zwischen 1950 und 1953, also in der Epoche, wo André Malraux sein immenses *Musée imaginaire de la sculpture mondiale* ausarbeitete, haben die Filmschaffenden Alain Resnais und Chris Marker einen unprätentiösen Film über die afrikanische Bildhauerei realisiert – dreißig Minuten, nicht mehr – betitelt *Les statues meurent aussi*. Nun ist es nicht schwierig in diesem Dokumentarfilm, sehenswert sowohl wegen des Texts als auch wegen seines Schnitts, eine Art Dialog oder sogar Debatte mit der Ästhetik Malraux' zu sehen. Der Dialog mit Malraux und der Einfluß des *Musée imaginaire* auf *Les Statues...* manifestiert sich von Anfang an, bereits im Stil des Kommentars, der Chris Marker geschuldet ist: „Wenn die Menschen tot sind, gehen sie in die Geschichte ein. Wenn die Statuen tot sind, gehen sie in die Kunst ein. Diese Botanik des Todes ist es, die wir Kultur nennen.“ Die afrikanische Kunst, sagt uns dieser Film, zählt zu einer „Zivilisation, so alt wie die unsrige“, was Marker in einer vibrierenden Prosa äußert, nicht ohne die Ästhetik Malraux' zwischen „Tod“ und „Metamorphose“, zwischen Kritik an der Kunstgeschichte und „legendärem“ Leben, zwischen dem traditionellen „Museum“ und dem Aufscheinen einer möglichen Verbindung



der Stile (quer durch die Beispiele, die just die Favoriten von Malraux sind) anklingen zu lassen:

„[...] er ist es [der Tod], den wir in seinen legendären Metamorphosen festhalten, um ihn zu besänftigen, bis hin zur Fertigung dieser Sieger-Gesichter, die das Gewebe der Welt wiederherstellen. Und dann sterben sie selbst. Klassifiziert, etikettiert, konserviert hinter dem Spiegelglas der Vitrinen und der Sammlungen gehen sie in die Kunstgeschichte ein. Ein Paradis von Formen, wo sich die mysteriösesten Verwandtschaften ergeben; wir erkennen Griechenland in einem afrikanischen Kopf wieder, der älter ist als zweitausend Jahre, Japan in einer Maske aus Ogoué und dazu noch Indien, die sumerischen Götzen, unsere romanischen Christusfiguren oder unsere moderne Kunst.“

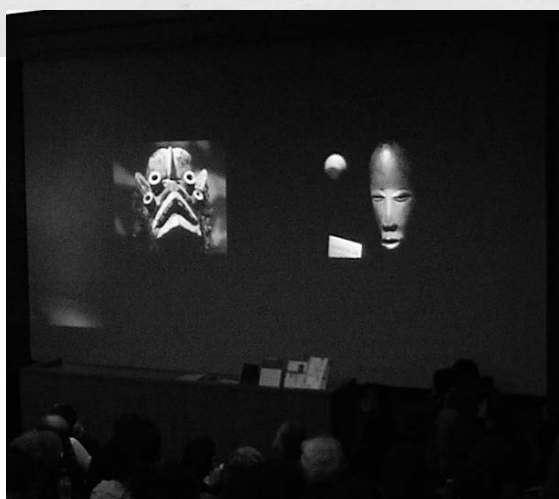
Nicht zufällig geht diese Emphase des Kommentars (für den der Schauspieler Jean Negroni seine klare und weihevollen Stimme leiht) mit formalen Entscheidungen zum Bildausschnitt und zur Helligkeitsreglung (die Kamera führt Ghislain Cloquet) einher: die afrikanischen Skulpturen sind hier wie in den Alben des *Musée imaginaire* nach einer Art anthropomorphen, um nicht zu sagen empathischen Nähe ausgerichtet und von einem sehr kontrastreichen Licht erfasst, das alle Reliefs dramatisiert. Wie in den Photographien des *Musée imaginaire* sind die Hintergründe schwarz gesättigt oder, im Gegenteil, von einer recht „auratischen“ und nebulösen Helligkeit durchdrungen von verwischten, vibrierenden Motiven, jedenfalls niemals neutral. Aber man sieht in *Les Statues meurent aussi* auch all das, was Malraux in *Le musée imaginaire de la sculpture mondiale* nicht hätte zeigen wollen: all das, was seiner Ästhetik nicht zu Fortbestand und Ruhm verholfen hätte. Wo zeigen Chris Marker und Alain Resnais ihre Andersartigkeit deutlicher als in ihrer Anfechtung der künstlerischen Prinzipien, die Malraux so teuer sind. In diesem Film, der die Frage nach dem Tod als zentrales Anliegen hat, sieht man zum Beispiel die prächtigen *Gesichter* von Bénin – „klassische“, „lebendige“ Gesichter – *Totenköpfen* oder Köpfen von Toten entgegengestellt, die für irgendein Ritual geschmückt sind, das uns entgeht. Symmetrisch wird das tote *Holz* der Statuen – das den Abendländer als Antiquität, in seiner „Reinheit“ oder „Authentizität“ fesselt – dem lebendigen, aber unreinen *Fleisch* einer jungen afrikanischen Mischlings-Frau gegenübergestellt, deren Haarschnitt und Bekleidung darauf hinweisen, daß sie in unseren Breiten lebt, daß sie unsere zeitgenössische Immigrantin ist, ganz so wie Chris Marker sie in der Edition seiner *Commentaires* angelegt hat. Die afrikanische Kunst in die universelle Kunst zu integrieren bedeutet, ihr einerseits Gerechtigkeit widerfahren zu lassen und sie sich andererseits einzuverleiben. Diese andere Welt der Kunst, das wissen wir nur zu gut, die der Abendländer sich einverleiben wollte und immer noch will: er stiehlt die Ahnen-Statuen oder

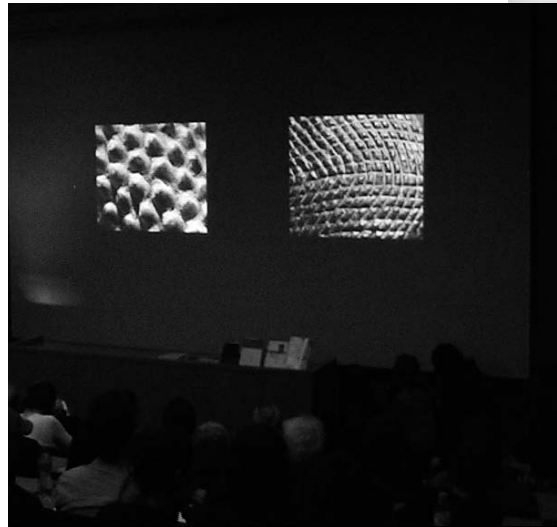


10

kauft sie zu Spottpreisen, er verkauft sie weiter in die Vitrinen der Antiquitätengeschäfte – die ein Abkömmling afrikanischer Sklaven in manchen amerikanischen oder europäischen Metropolen mit Zweifeln betrachtet wird – schließlich lagert er sie ein oder stellt sie im Museum aus, sogar in einem „imaginären Museum“ („Musée imaginaire“), was in dieser Hinsicht wohl kaum besser ist. Als ironischen Kontrapunkt dieses Unterfangens präsentieren uns *Les Statues...* die lächerliche Vitrine eines abendländischen „Museums der Menschheit“ („Musée de l'homme“). Auf diese Weise stellen Resnais und Marker die museale Institution, welche es auch immer sein mag, in Frage. Das soll nicht heißen, daß wir unsere Museen verlassen, unseren Kunstbüchern oder die afrikanische Skulptur nicht mehr nach unseren aktuellen künstlerischen Maßstäben bewundern sollen. Es soll vielmehr heißen, daß es nötig ist, die *Spaltung* in unsere ästhetischen Empfindungen selbst *wieder einzuführen*: eine anthropologische Spaltung und historische Spaltung (das heißt letztlich, eine politische). Die *anthropologische Spaltung* zeigt sich im Film von Resnais und Marker mittels sehr kalkulierter – und sehr wirkungsvoller – Montagen etwa da, wo der Strohschmuck einer afrikanischen Maske zu den bewegten Haaren einer tanzenden Maske wird, das heißt eine von jenen *bewegten Masken*, die „zurückblickt“, und die zu anderen Zwecken als zur Kontemplation hinter Glas verwendet wird. Diese Spaltung erscheint auch in einer Sequenz, wo die fremde – schon schreckliche – Schönheit einer anthropomorphen Skulptur ihren lästigen Bürgen in der Vision eines großen, von einer Machete aufgeschlitzten Affen wiederfindet. Und wo eine Nahaufnahme des toten Tiers – schrecklich anthropomorph – wieder auftaucht, um den Bereich der Bilder durch den Zwischenschnitt einer zoomorphen Skulptur, sichtlich *gezeichnet von der Zeit* ihres rituellen Gebrauchs, abzuschließen. Nun wird in Montagen dieses Genres, im Film von Resnais und Marker, die *historische Spaltung* sichtbar, der die afrikanische Skulptur 1950 ihr Gesehenwerden verdankt. Was für eine Spaltung? Ganz einfach jene, die die abendländische Kolonialisierung – nach der Sklaverei – einer Kultur auferlegt, die sie in Versuchung führt, sich von selbst zu spalten.

„Kolonisten der Welt, wir wollen, daß alles mit uns spricht: die Tiere, die Toten, die Statuen. [...] Wir steigen aus unserem Planeten aus, mit unseren Sichtweisen, mit unserer weißen Magie, mit unseren Maschinen. Wir heilen den Schwarzen von seinen Krankheiten, das ist gewiß. Es erwischt die unsrigen, das ist auch gewiß. Ob er verliert oder bei dem Tausch gewinnt, seine Kunst überlebt dort auf jeden Fall nicht. Zwischen dem christlichen Paradies und der laizistischen Unsterblichkeit verkümmert der Ahnenkult. Das Ehrenmal ersetzt die Grabstatue. All das dominiert vom Weißen, der die Dinge von seiner Ebene aus betrachtet und sich über die Widersprüchlichkeiten der Realität erhebt.“





Es ist nicht ausgeschlossen, wenn man diese Zeilen liest, sich Malraux selbst als den Vorsänger dieser „laizistischen Unsterblichkeit“ vorzustellen, oder als den abendländischen Ästhet, der „die Dinge von seiner Ebene aus sieht“. Es trifft sich, daß Malraux in seinem *Musée imaginaire de la sculpture mondiale* einen Mann mit Machete reproduziert hat, aus Dahomey, als „Kriegsgott“ präsentiert. Doch sein dokumentarischer Blick endete bei den Vitrinen des Musée de l'Homme: die Machete zwischen den Händen Gottes spaltet nichts mehr, und wenn sie keinen Körper mehr verletzt, heißt das – in der Sprache von Chris Marker – daß sie selbst „tot“ ist. Nun, Chris Marker und Alain Resnais wollten es nicht dabei belassen. Sie haben logischerweise von dieser historischen Spaltung eine *politische Spaltung* abgeleitet, die den Kampf der Afrikaner für ihre Emanzipation prägte und es immer noch tut. Einer der schönsten Momente des Films – sowohl allegorisch als auch dokumentarisch – ist die Szene, in der die Welt der Kunst und ihre ornamentalen Motive verlassen wird und der Körper eines schwarzen Mannes unvermittelt aus einem bewegten Wasser auftaucht. Es ist als ob die reale – und gespaltene, agonistische – Welt des Afrikaners in die von unserem „Musée imaginaire“ geträumte, vereinheitlichte Welt einbricht. Man ist von der Schönheit dieses realen Körpers überrascht. Daß diese Schönheit, natürlich, weiterhin unserem ästhetisierenden Traum von Afrika dient, ist nicht zu bezweifeln. Man ist auch überrascht von der Kraft, die diesem Körper innewohnt und auch diese Kraft wird noch immer unserer Idealisierung und sogar dem sportlichen Ruhm von verfassungsmäßig rassistischen Ländern dienen, wie 1950 den Vereinigten Staaten von Amerika; ebenso setzt sich die politische Spaltung in unserer eingespielten Bewunderung der Harlem Globetrotters, der *jazzmen*, der großen Boxer oder der Sprinter afro-amerikanischer Herkunft fort:

„Seine Kraft dient uns, seine Gewandtheit amüsiert uns. Nebenbei dient sie uns auch. Nationen, die rassistische Traditionen aufweisen, finden es vollkommen natürlich, Farbigen die Mühewaltung ihres olympischen Ruhms zu übertragen. Aber ein Schwarzer in Bewegung, das ist immer noch Negerkunst. Und im Sport kann der Schwarze, mehr beabsichtigend, ein gutes Terrain finden, um den Hochmut des Weißen zu foppen. Der Weiße versteht den Streich nicht immer. Es passiert ihm, daß er 'ergebe mich' ruft, wenn sich die Dinge zum Schlechten wenden. Wenn ein schwarzer Boxer es sich erlaubt, einen Weißen in einem von Hitlers Rassismus geprägten Land zu berichtigen, demontiert man ihn mit Hilfe von Beleidigungen, Bedrohungen und Projektilen, daß er gut daran tut, auf seinem Platz zu bleiben. Und wenn es nicht mehr darum geht, zu spielen, wenn der Schwarze sich unter Arbeitskämpfe mischt, erfolgt die Demonstration mit Hilfe von Schußwaffen oder Knüppeln. Dieses Klima von Schikane und Drohung führt den schwarzen Künstler zu einer erneuten Metamorphose, und im Ring oder in seinem Orchester besteht seine Rolle darin, die Schläge zurückzugeben, die

12

sein Bruder auf der Straße abbekommt. Hier befinden wir uns fern der Erscheinungen der Kunst der Schwarzen.“

Wir befinden uns hier also „fern der Erscheinungen der Kunst“, und zwar der Kunst im Allgemeinen: das überbietet noch – oder unterbietet – die Neigung, die wir dazu haben, „die Dinge von [unserer] Ebene aus [zu] betrachte[n] und [uns] über die Widersprüchlichkeiten der Realität [zu] erheb[en]“, wie Chris Marker in seinem Kommentar der *Statues* sagt. Nun, die Erscheinungen der Kunst, ihre Lügen, beginnen mit der augenscheinlichen *Einheitlichkeit*, die ein imaginäres Museum vermitteln kann: geographische Einheit, das heißt „weltumfassende“ („mondiale“) oder historische Einheit, das heißt „zeitübergreifend“, zwei Begriffe, die André Malraux, wie man weiß, teuer waren. Nun, über diese schönen Erscheinungen hinaus, über dieses ganze Album der ausgesöhnten Familie der Kunst hinaus, haben sich Resnais und Marker einer veritablen Entmystifizierungs- und „Entmusealisierungs“-Arbeit der Kunst gewidmet. Indem sie nämlich die historische und politischen *Spaltung* – gestern und heute – in Angriff nahmen, zielten sie, gemäß dem Wunsch von Walter Benjamin, auf eine veritable *Politisierung der Kunst* Afrikas: Der „afrikanische Künstler“ begeistert uns nicht nur, er erinnert uns auch daran, daß „seine Rolle darin besteht, die Schläge zurückzugeben, die sein Bruder auf der Straße abbekommt“. Er wagt es sogar, nach einem Photoapparat zu greifen, um selbst die Historizität seiner Kämpfe oder die Verfassung unserer eigenen Kulturen darzustellen und gelangt so zur Meisterschaft der Reproduzierbarkeit und der Möglichkeit, *uns anzublicken*, in allen möglichen Bedeutungen dieses Wortes. Dies ist die von Chris Marker und Alain Resnais in *Les Statues meurent aussi* eingenommene dialektische Position: ein zwischen dem *Für-sich* und dem *Für-andere* entwickelter Dialog – Geschichte, um hier die hegelianische Terminologie wieder aufzunehmen, die Merleau-Ponty 1952 Malraux entgegengesetzte – ein Blick zurück, ein Infragestellen der Hierarchien, „anthropologie partagée“, ein Nachdenken über die Verbindungen zwischen der Kunstgeschichte und dem historischen Leben... Aber, um klar zu zeigen, daß diese Bindeglieder meistens unter politischen Spaltungen leiden, mußten Marker und Resnais, wie man weiß, die Zensur ihres Dokumentarfilms hinnehmen – trotz des *Prix Jean Vigo*, der ihnen 1954 verliehen wurde und obwohl André Malraux von 1959 an Kultusminister gewesen ist – bis 1963.

*** (Übersetzung: Meret Kupczyk)



Abbildungen: Videostills aus dem Vortrag und Reproduktionen aus: André Malraux, *Stimmen der Stille*, Droemersch Verlagsgesellschaft Th. Knaur Nachf., München/Zürich, 1960

Performance opening *Blacky Blocked Radiants Sunbathed*, Halle für Kunst Lüneburg;



Performance opening *Blacky Blocked Radiants Sunbathed*, Lüneburg

Blacky Blocked Radiants Sunbathed

Notes on UNITED BROTHERS with DAS INSTITUT and Nhu Duong at the Halle für Kunst Lüneburg by Than Clark and Rosa Duong

“I bow to the economic miracle but what I want to show you are the neighborhood celebrations.”¹

This Lüneburg show is the latest of a series that was initiated in 2011 in Fukushima with a „Reconstruction Festival“ to develop later on in Zürich with the show “Vorahnung [United Brothers and Sisters]”, and it is as well as a step toward future actions forecasted for 2012. One will for example take place at The Art Institute of Chicago Museum and another one in Milan at the Society of Contemporary Art and a “quasi-fashion store”.

On the day of the exhibition opening in Lüneburg, a performance took place, which required the participation of a motivated team of day performers, most of them students from the HFBK. Inside the Gallery space, in which the artists had installed projections, printed blinds and tanning booths, this improvised troop repeated dance moves rehearsed beforehand in front of the gathering crowd of visitors.

When I scan back over photos of the performance, I wonder if I would have looked thinner with a sun-tan. But at what cost? I ask myself if at the beach I should refuse sunscreen (factor fifty, thirty, fifteen, or otherwise?) Even if I don't look thinner with a tan, maybe I do feel less tired in July than in February. So. No sunscreen for me.

The health benefits of sun tanning were first recognized by Doctor Niels Finsen in 1903, who was awarded the Nobel Prize in medicine for his ‘Finsen Light Therapy’. When Coco Chanel accidentally got sunburned on the Côte D’Azur in the summer of 1924 her followers quickly followed suit, taking the tan out of the hospital and out on to the most fashionable Paris streets. Although, it wasn't until John F. Kennedy and his 1960 presidential race against the pale sweating visage of Richard Nixon that the tan was popularized as sign of youthful vitality for men. Kennedy's sun kissed complexion was, however,

unfortunately only a side effect of the massive amounts of Steroids he took for his Addison's disease. The 1970's saw research into the carcinogenic pathology of the sun-tan causing the FDA to mandate the development and labeling of SPF for sunscreen. Today there are 50,000 tanning centers in the USA alone even though they admit twelve times more UV radiation than the sun, putting users in the same or even higher risk cancer category than heavy smokers. As a heavy smoker am I doubly at risk? Sunscreen back on then—Factor Fifty at least.

Is participation in cultural practice always so networked, instrumentalized, and over determined? Probably. Even more complicated then when the practice is cultural production. Cultural practices may produce personal effects, however, cultural production requires the world at large. Critic David Joselit parses this reality, especially for contemporary painting, when he highlights the importance of “practices in which painting sutures a virtual world of images onto an actual network composed of human actors, allowing neither aspect to eclipse the other.”² As an escape route out of what he calls the ‘reification trap’, the tendency for painting to be stopped dead in its tracks by its almost inevitable complicity with modes of commoditization, new practices must invent “forms and structures whose purpose is to demonstrate that once an object enters a network, it can never be fully stilled, but only subjected to different material states and speeds of circulation ranging from the geologically slow (cold storage) to the infinitely fast.”³ Earlier, on the day of the rehearsal of the performance, New York based artist Amy Sillman, Arakawa's collaborator in the performance *Bring Your Own Flowers* (2007) at the Japan society in New York, had spoken to a group of students of her desire to „escape the problem of painting“ by including what she called „friendly democratic objects“ in her exhibitions at increasingly blue-chip commercial galleries whether ‘zines, or off set prints which dictate their own conditions of production and sale i.e. this print must only be bought or re-sold for the cost of its production. I think to myself now—what if I just use spray tan?

The performance at Lüneburg began with a reenactment of the “Iwaki Odori” dance from the Iwaki region of Fukushima. After the hanging blinds constructed from the silk printed by DAS INSTITUT were raised to the ceiling by gallery assistants, the dancers, now dressed in matching UNITED BROTHERS t-shirts and protective goggles, began moving to the rhythm of a music coming from a video installed in the gallery and responding the sharp sounds emanating from Arakawa's whistle. This video, projected within the space shows a former enactment of this dance, organized in October as part of a reconstruction festival in Iwaki in the wake of the nuclear disaster at Fukushima. Just like the crowd of coordinated Japanese girls holding paintings and shouting to the rhythm, the performers in Lüneburg danced handling silk scarves as well as three paintings made by Ei Akawara as a teenager living in Iwaki. Moving at a regular yet jumpy pace, the group continued this “dance of the scarf” while the three paintings were circulated

among the team of dancers, successively concealed and revealed between with the pieces of fabric. After a pause during which the hanging blinds were once again unfurled and costumes made by a Vietnamese Fashion Designer Nhu Duong were given out to the audience, the crowd of dancers, soon joined by some now disguised members of the public, left the gallery dancing to make another variation on the Fukushima theme. This time in the street at the head of this spontaneous grouping was Ei Akawara, whistling in his training shorts. Ignoring the incredulous glares of the few passers-by, the procession moved around the block and then headed back to the gallery, where the shouting of the Japanese dancers from the video greeted them.

Arakawa's collaborative project can be described as an attempt to display, as he states it “the positive energy” coming from his hometown of Fukushima, to make it bounce from Japan, to New York and finally to Germany. To do so, he set up an encounter between his brother's sun-tanning business UNITED BROTHERS in Fukushima and the New York based DAS INSTITUT. Created in 2007 by Kerstin Brätsch and Adele Röder, DAS INSTITUT is an “import-export agency” which “characterizes advertising strategies to manipulate and exchange information, producing among other things printed reproductions and silkscreen fabrics”⁴, some of which were used by the performers as well as printed on blinds partitioning the gallery space. For his exhibition in Lüneburg, Ei Akawara's confronted these printed motifs with his brother tanning machines, laying on the ground of the Halle für Kunst and randomly lit by the artist, unexpectedly bathing the exhibition with their blue-white artificial light. This mixture of elements is explained by the artist this way: “in order to deal with issue in Fukushima, I wanted to work with someone outside of it ... I thought about DAS INSTITUT, which always plays with the artificiality of our contemporary social conditions, in a both literal and abstract way.”

Arakawa's practice, whether referred to as a ‘constellation’, a ‘generative network’, or a ‘painting-action’, seems always to be examined through contemporary discussions regarding collaboration and the impetus towards a reconsideration of the politics of communication that the collaborative may now imply. As Florian Schneider argues in the online journal Summit in 2004:

«Often collapsed into the most utilitarian understanding, ‘collaboration’ is far more than acting to-

**Blacky Blocked
Radiants Sunbathed,
Halle für
Kunst Lüneburg,
Ausstellungsansicht**



Proben für die Performance mit Amy Sillman und Nick Mauss



gether, as it extends towards a network of interconnected approaches and efforts. Literally meaning working together with others, especially in an intellectual endeavor, the term is nowadays widely used to describe new forms of labor relations within the realm of immaterial production in various fields.»

While at first glance this rubric seems perfectly suited as method by which the performance at Lüneburg might begin to be understood, however, what interests me here is exactly the way in which contemporary discourses on collaboration might fall short in articulating the critical thrust of the complicated set of maneuvers performed by the artist within the network of his own work, i.e. the way in which Arakawa directly intervenes as a participant within his artistic constellations. Note here the messianic tones in which his personage has been referred to—as in Joseph Strau's article in Parkett entitled "Ei Arakawa: A Non-Administrative Performance Mystery", where the very presence of the artist seems to rehabilitate the tired administrators belief in art within a gallery setting or even in art tout court. Moreover, by highlighting the role of participation within collaboration, it may be possible to articulate both the problems and strengths of an artistic practice as divergent as Arakawa's. What of the participant? Can a contemporary ethics or politics of participation be defined?

In "Organization Theory and the Ethics of Participation", Stephan Cludts outlines three classical paradigms of participation; the socio-economic man, the social man, and the self-actualizing man. If we leave his gendered terminology behind, Cludts then argues for "the acceptance of differential goals as an ethical imperative" and a move beyond these classical paradigms as the sole rational the for understanding the participant within organizational structures, writing "since differentiated goals and values are inherent to all organizations, theories about participation should take this diversity into account. This means that participation should be, at least partly, goal-oriented, and not only task-oriented."

Although it might be grossly cynical to network the organizational structures of dance performance thematized around the nuclear disaster at Fukushima and the regulatory principles of corporate

life, it is worth remembering that, although the art world and the art academy within it wears its idealized bonhomie on its vintage, its entire apparatus is cut through with hierarchies both seen and unseen. What happens if we take on Cludts' schema as way of understanding participation within the field of cultural production? Cynicism be damned!

Lets differentiate goals then. I first learned of the performance as an incoming Art School Alliance Student via email from a professor whom I had yet to meet in person—I was late in my arrival from the UK. The goal here was to express my willingness to be involved in a new place with new people interacting in new situations—an ideal student. I believe the English call this being a "game bird." In some circles it may be referred to simply as being a slut. I am on more slippery ground with Arakawa's own goals for the performance. I found myself continually marveling at the seeming inconsequentiality of the procedure; the perverse way in which both my brain and body were kept constantly in motion, straining to discover a mode by which to rationalize the proceedings. At first I find myself irritated à la Ranciere in the way that the performance might presuppose a spectator that needs to be activated or educated, but then I return to Amy Sillman earlier in the day and the 'problem of painting.' And although Arakawa himself might stake a claim for the political within his performances—the disaster at Fukushima, homosexual oppression, immigration policy—saying :

"It is a question for me to produce a connection between our so called art world and a bigger outside (social reality and political situations)"⁵, it seems now that his territory is really a distrust of the stable object, painting or otherwise. This is not to argue that his practice merely recapitulates the procedures of Gutai in order to position the object within the networked field of late capital. In fact I am more tempted to marshal another Japanese phenomena, 'kawaii' or cuteness, to isolate the way in which Arakawa achieves his critical goals; like the fool Shakespeare's King Lear, the very looseness of Arakawa's approach to his participation within his own work, the very inscrutability of his goals, allows him the

widest possible girth for the perverse manipulation of people, places, situations, in order to interrogate the 'friendly and democratic' field of cultural production at large.

With this statement, it also seems that Ei Akawara matches Chris Marker as far as boundaries are concerned, when he wishes at the end of "Sunless" : "That a short wave announcement from Hong Kong radio picked up on a Cape Verde island projects to Tokyo, and that the memory of a precise color in the street bounces back on another country, another distance, another music, endlessly."

Than Clark is fellow of the Art School Alliance from the Goldsmiths Art Department in London and Rosa July is Erasmus-Student from the Ecole Nationale des Beaux Arts in Lyon.

¹ Chris Marker, *Sunless*, 1983.

² David Joselit, *Painting Beside Itself*, October, 2009.

³ David Joselit, *Painting Beside Itself*, October, 2009.

⁴ Quote taken from the DAS INSTITUT's website.

⁵ Ei Akawara, email assertions, December 2011.

Das Schweben schwerer Gegenstände...

Im Dezember 2011 gelang der Bühnenraum-Klasse von Prof. Raimund Bauer im Künstlerhaus Sootbörn eine Ausstellungsinszenierung von wunderbarer Leichtigkeit.

Mit flatterndem roten Umhang beherrschte *Super-Iason* die Bauhaus-Fassade des 1929 von dem Architekten Ernst Wilhelm Langloh errichtete Gebäude. Dass er sich in schwindelerregender Höhe halten konnte, ist drei Werkstätten zu verdanken: Zunächst ließ Iason Kondylis Roussos in der Keramik-Werkstatt seinen Körper mit Gipstüchern abformen. In der Kunststoff-Werkstatt stellte er in der so entstandenen Form ein Glasfaser-Laminat her. Und in der Metall-Werkstatt entstand das Gerüst, das die Stabilität verlieh. Auch über der Bar des Künstlerhauses hatte sich Kondylis Roussos als Superheld platziert – in Form von drei Figurinen aus Porzellan. Doch zuvor begegneten die Besucher im Windfang der Arbeit *Windfang* von Doris Margarete Schmidt, einer Plexiglas-Tafel mit dem wahrhaftigen Hinweis: „Es kommt noch eine Tür“. Diese Tür führte ins Foyer des ehemaligen Schulgebäudes, wo eine rote Sprossenwand den Weg verspernte, die wie ein Vorhang von der Decke bis auf den Boden

fiel. Die Arbeit von Kathrine Altaparmakov nahm das an der Decke vorgefundene Muster auf und überführte es in die aus Schaumstoff geschnittenen und deshalb irritierend weichen und instabilen Sprossen. Ein wenig versteckt hatte Altaparmakov eine elektrische Klingel montiert, die im Schulpausen-Rhythmus ertönte.

Das skurrile Gebäude, das seit 1992 als Künstlerhaus betrieben wird und in dem, als es noch ein Gymnasium war, Mary Wigman und später Hubert Fichte auftraten, schien den Studierenden eine Steilvorlage für ihre beeindruckende Inszenierung zu bieten. Sein rätselhaftes Aussehen verdankt der Bau einer Flughafen-Erweiterung in den 1950er Jahren, für die seine oberen Stockwerke abgetragen werden mussten. Heute brausen Flugzeuge dicht und in engen Zeitabständen über ihn hinweg, was den Impuls für den sperrigen Ausstellungstitel *Das Schweben schwerer Gegenstände in schwindelerregenden Höhen über deinem Schopf* gab. Tatsächlich war das Motiv des Schwebens in der Ausstellung sehr präsent. Zum Beispiel bei der Arbeit von Fabian Wendling, der einen riesenhafte weißen Luftballon an dem Motor einer Discokugel befestigt hatte. Die minimale, kaum sichtbare Drehbewegung des Ballons reichte aus, um das Gleichgewicht im Hauptraum der Ausstellung ins Wanken zu bringen. In seiner unmittelbaren Nachbarschaft erinnert die begehbare Installation *Toru Okada* von Zahava Rodrigo an den schwarzen Monolithen aus Stanley Kubricks *Space Odyssey*.

Doch die Schwere ist hier nur vorgetäuscht: Dicht gespannte elastische Bänder machen die Skulptur durchlässig, ein Mensch kann hineinschlüpfen und darin verschwinden. Verschwinden wie der Forscher am Ende von Kubricks Film. Verschwunden schien auch der Museumswärter zu sein, für den Marie Häusner einen Stuhl in eine Ecke des Raumes gestellt hatte. Nur seine Uniformjacke und ein Kaffeebecher waren noch da. Statt des Abwesenden gab es eine Modelleisenbahn, die die vier Stuhlbeine unermüdlich umkreiste. Das war das Schöne an der Ausstellung, dass man alle Arbeiten atmosphärisch wahrnehmen konnte. So auch die Bienenkorbartige Installation von Lea Kissing aus handelsüblichen Abflussschläuchen, in der es auf wundersame Weise unaufhörlich brummt. Erst mit der Zeit fällt auf, dass langsam herabrollende Glasurmeln die Ursache dafür sind, die ein kleiner Motor von oben in die gewundenen Schläuche einspeist. Aber muss man das eigentlich wissen? Hat nicht vielleicht auch dieser Text schon viel zu viel zu erklären versucht?

Das Schweben schwerer Gegenstände ..., Fassade des Künstlerhauses Sootbörn mit Super-Iason von Iason Kondylis Roussos



2. bis 11. November 2011

**Das Schweben schwerer Gegenstände in schwin-
delerregenden Höhen über deinem Schopf**

Kathrine Altaparmakov, Angela Anzi, Lucy Marie
Eckardt, Marie Häusner, Lea Kissing, Eylien König,
Gesa Lange, Martina Mahlknecht, Margarethe
Mast, Zahava Rodrigo, Iason Kondylis Roussos,
Doris Margarete Schmidt, Hagen Schümann,
Katharina Schütz, Lars Unger, Fabian Wendling,
Luise Zender
Künstlerhaus Sootbörn
Sootbörn 22



Das Schweben schwerer
Gegenstände ..., Ausstel-
lungsansicht mit Arbei-
ten von Gesa Lange,
Zahava Rodrigo, Hagen
Schümann und Fabian
Wendling (von links);
Fotos: Simone Haug



Das Schweben schwe-
rer Gegenstände...,
Ausstellungsansicht mit
Arbeiten von Kathrine
Altaparmakov (Vorder-
grund), Luise Zender
und Lars Unger (Hinter-
grund)

Stendar-Feuerbaum-Stipendium 2012

Katja Aufleger und Anna Steinert erhalten das neu geschaffene Förderstipendium der Stiftung Stendar-Feuerbaum.

Das mit 5.000 Euro dotierte Förderstipendium für junge Nachwuchskünstlerinnen wird erstmalig in diesem Jahr von der Stiftung Stendar-Feuerbaum in Kooperation mit der HFBK Hamburg vergeben. Von den zehn Künstlerinnen der Bereiche Malerei und Bildhauerei, die in der Vorauswahl für das Stipendium standen, wählte HFBK-Präsident Martin Köttering anhand ihrer Portfolios Katja Aufleger und Anna Steinert aus. Die Zweiteilung korrespondiert mit dem Werk der 1920 in Dortmund geborenen Hamburger Künstlerin und Stifterin Renate Stendar-Feuerbaum, das Aspekte des Skulpturalen und des Malerischen verbindet.

So steht Katja Aufleger, die ihr Master-Studium zunächst in der Bühnenraum-Klasse von Prof. Rai-

mund Bauer begann und dann zu Prof. Matt Mullican und Prof. Andreas Slominski wechselte, für eine bildhauerisch-konzeptionelle Position, die mit verschiedenen Medien arbeitet. In ihren filmischen Versuchsreihen, ihren Objekten und Installationen untersucht sie Strukturen und Ordnungen von und im Raum, wobei ihr Forschungsgebiet – vom geometrischen Raum über den Denkraum bis hin zum Weltraum – weit gesteckt ist. Die Ergebnisse ihrer Recherche überzeugen durch formale Präzision und gedankliche Klarheit. In ihren jüngsten Arbeiten befasst sie sich mit Kriterien der Bildproduktion und die daraus immer wieder neu ableitbaren Kommunikationsformen zwischen Kunst und Betrachter.

Anna Steinert aus der Klasse von Prof. Werner Büttner vertritt hingegen eine primär malerische Position, was ein zeitweiliges Arbeiten in den Raum hinein jedoch nicht ausschließt. Ihre kleinformatigen Gemälde wollen den Betrachter in einen persönlichen Dialog mit dem Dargestellten ziehen. Offenheit und Nahbarkeit, aber auch Unbegreifliches und Unerwartetes werden darin zusammengeführt. Anna Steinert ist es wichtig, Gefälliges zu durchbrechen. Sie versetzt das Motiv – wie sie selbst sagt – in einen eigenartigen drastischen Zustand. Die Motivfindung erfolgt assoziativ, wenngleich vor dem Hintergrund der Kunstgeschichte wie auch aktueller Kulturphänomene. Insbesondere die Literatur der Romantik ist ein wesentlicher Referenzpunkt für ihre Malerei.

2010 gründeten Wolfgang Stendar und Renate Stendar-Feuerbaum ihre Stiftung unter dem Dach der Hamburgischen Kulturstiftung. Zweck der Stiftung ist zum einen der Erhalt des künstlerischen Werks von Renate Stendar-Feuerbaum und zum anderen die Förderung junger bildender Künstlerinnen in Hamburg. Im Rahmen einer Ausstellung in der St.-Jacobi-Kirche wird beides zusammengeführt: Renate Stendar-Feuerbaum zeigt eine Auswahl ihrer Bilder und Skulpturen, und die beiden Stipendiatinnen Anna Steinert und Katja Aufleger erweitern das Werkspektrum um zwei junge zeitgenössische Positionen und eröffnen so einen Dialog.

noch bis 12. Februar 2012

Renate Stendar-Feuerbaum – Bilder und Skulpturen und Präsentation von Anna Steinert und Katja Aufleger als erste Stipendiatinnen

Hauptkirche St. Jacobi

Jacobikirchhof 2, Hamburg

www.stiftung-stendar-feuerbaum.de



Anna Steinert, *Hysteria*, 2011, Öl und Schellack auf Holz, 30 x 40 cm



Katja Aufleger, *contemplating* (2 von 340 Positionen), 2011

Warum gestalten?

„Warum gestalten?“ fragt der Titel des Design-Symposiums, das am 9. Februar 2012 in der HFBK Hamburg stattfindet. Eine vorläufige Antwort haben die Mitglieder des Studienschwerpunktes bereits auf dem Plakat zum Designpreis gegeben: Weil Design die Welt verändert.

Welche Welt aber nun wie verändert werden soll, was Design überhaupt ist und was wir uns als Ergebnisse von Designprozessen vorstellen, soll auf dem Symposium diskutiert werden. Welchen Fragen müssen sich Entwerfer heute stellen – und mit welchen Methoden können sie beantwortet werden?

Deshalb sind Theoretiker und Praktiker des Designs eingeladen, ihre Sicht auf die Welt des Produkt- und Non-Produkt Design, des sozialen und des verschwenderischen Design, des schönen und des nötigen Design zur Debatte zu stellen. Nach jedem Vortrag werden die Gäste von jeweils einem Lehrenden der HFBK befragt – um so auch die unterschiedlichen an der HFBK vertretenen Designpositionen zu reflektieren.

Die Professorinnen und Professoren des Studienschwerpunktes Design diskutieren im Rahmen des Symposiums mit internationalen Gästen. Eingeführt wird die Veranstaltung von Friedrich von Borries, der anschließend mit Andrej Kupetz debattiert. Dann trifft Axel Kufus auf Glen Oliver Löw, Julia Lohmann hinterfragt Jaime Hayon & Nienke Klunder Marjetica Potrc stellt sich Markus Miessen, Jesko Fezer setzt sich mit Andreas Brandolini und Ralph Sommer mit Peter Kubelka auseinander. Enzo Mari hat einen abschließenden Vortrag zugesagt.

Programm

13.00 Begrüßung Friedrich von Borries

13.15 – 14.00 Andrej Kupetz/Friedrich von Borries

14.00 – 14.45 Axel Kufus/Glen Oliver Löw

14.45 – 15.30 Jaime Hayon und Nienke Klunder/Julia Lohmann

15.30 – 16.00 Kaffeepause

16.00 – 16.45 Markus Miessen/Marjetica Potrc

16.45 – 17.30 Andreas Brandolini/Jesko Fezer

17.30 – 18.30 Peter Kubelka/Ralph Sommer

19.00 – 20.30 Enzo Mari

Gäste

Andreas Brandolini (*1951) ist Professor für Design an der Hochschule der Bildenden Künste Saar. Nach einem Architekturstudium in Berlin war er Mitbegründer des „Neuen deutschen Designs“ der 1980er Jahre.

Jaime Hayon (*1974) versteht sich als Künstler-Designer. Er gewann zahlreiche Preise und Auszeichnungen, darunter 2006 den Elle Deco International Award und 2008 den Guest of Honor der Belgischen Interieur Biennial. Er studierte Industrial Design in Paris und Mailand.

Nienke Klunder (*1975) ist Fotografin. Sie studierte an der Breda Fine Art Academy und arbeitet seit mehreren Jahren mit Jaime Hayon in unterschiedlichen künstlerischen Medien zusammen.

Peter Kubelka, (*1943), ist Experimentalfilmer und Künstler. Von 1978 bis 2000 leitete er an der Städelschule in Frankfurt die Klasse für Film und Kochen als Kunstgattung.

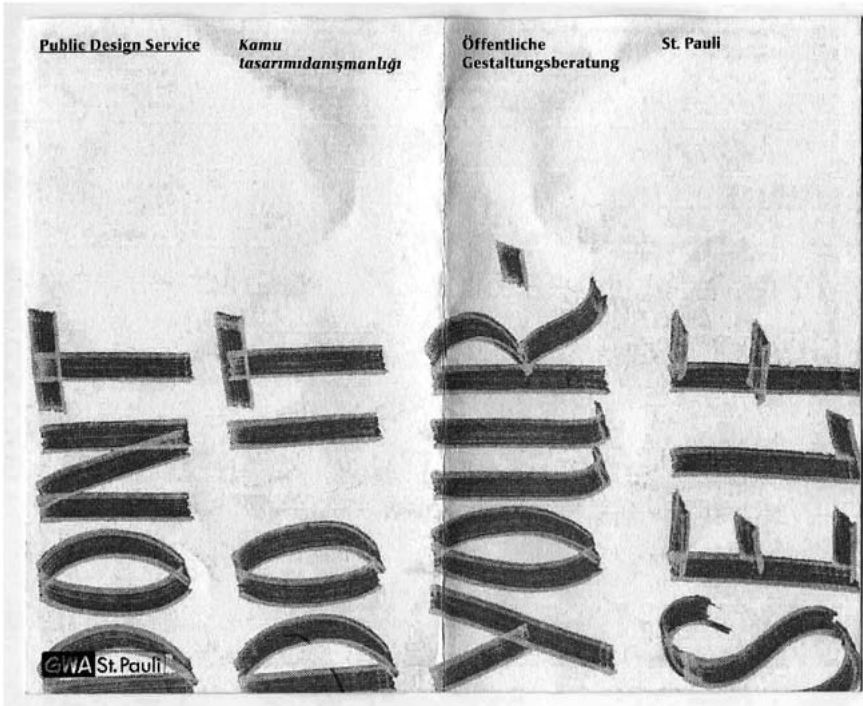
Axel Kufus (*1958) ist seit 2004 Professor für „Entwerfen und Entwickeln im Design“ an der Universität der Künste Berlin. Nach einer Lehre als Bau- und Möbelschreiner studierte er Design an der Hochschule der Künste Berlin.

Andrej Kupetz (*1968) ist seit 1999 Hauptgeschäftsführer des Rat für Formgebung/German Design Council, Frankfurt am Main. Er studierte Industriedesign, Philosophie und Produktmarketing in Berlin, London und Paris.

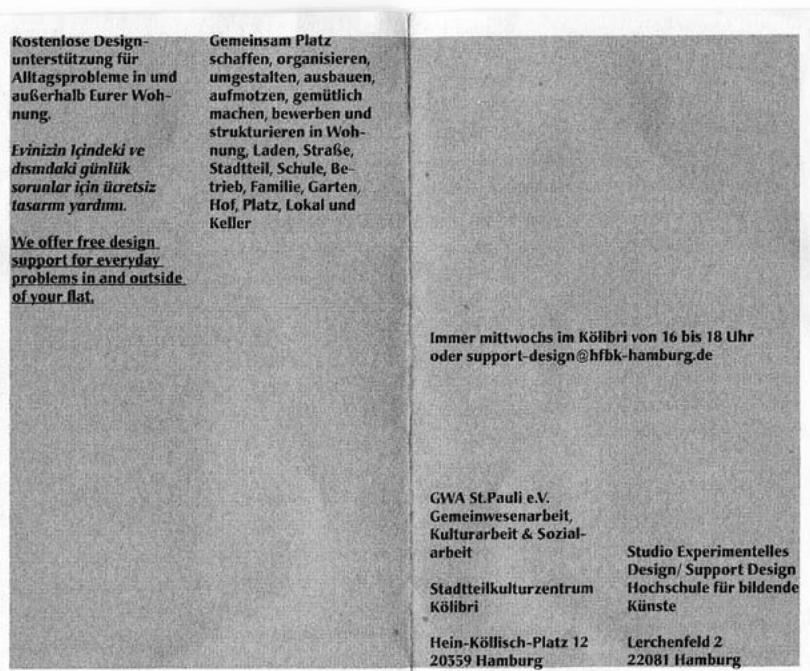
Enzo Mari (*1932), ist italienischer Industriedesigner und Künstler. Seit 2000 ist er Ehrenprofessor an der HFBK.

Markus Miessen (*1978) ist Professor für Critical Spatial Practice an der Städelschule in Frankfurt. Er studierte Architektur an der Glasgow School of Art und an der Architectural Association in London.

Weil die Welt ändert, machen wir schönes und hässliches, unbrauchbares und funktionales, Produkt- und Non-Produkt-, soziales und asoziales, anti-kommerzielles und verkaufbares, poetisches und realistisches, utopisches und pragmatisches, nachhaltiges und verschwenderisches.



Infaltblatt Öffentliche Gestaltungsberatung St. Pauli, Grafik: Stefan Fuchs, Marius Schwarz, Niklas Sagebiel, Nils Reinke-Dieker, Klasse Prof. Ingo Offermanns, HFBK 11/2011



Öffentliche Gestaltungsberatung St. Pauli, mittwochs 16–18 Uhr, Stadtteilkulturzentrum Kölibri/GWA, Hein-Köllisch-Platz 12

Öffentliche Gestaltungsberatung

Studierende des Studios für Experimentelles Design von Prof. Jesko Fezer an der HFBK bieten eine öffentliche Gestaltungsberatung/Kamu tasarımı danışmanlığı/Public Design Service in St. Pauli an. Zu festen Öffnungszeiten finden BewohnerInnen Unterstützung bei der Erforschung und Lösung von Alltagsproblemen.

Im Hamburger Stadtteil St. Pauli findet Gentrifizierung statt. Es wird abgerissen und gebaut, die Mieten steigen rasant, Wohnungen werden in Eigentum umgewandelt, das lokale Gewerbe verändert sich, und die häufig einkommensschwache, oft auch migrantische Bevölkerung kann sich den Stadtteil immer weniger leisten. Zu beobachten sind auch die Folgen dieser mit Verdrängung einhergehenden Aufwertung: das Zerreißen gewachsener sozialer Netze, das Verschwinden urbaner Vielfalt und einer lebendigen Nachbarschaft.

Kann Design zu einer besseren und anderen Stadt beitragen? Kann es mehr sein als ein Differenzierungsmerkmal im Städtewettbewerb, als ein Mittel individueller Statusbestimmung, als ein Bestandteil der Kennzeichnungsstrategien aufgewerteter Stadtteile, als ein Werkzeug segregierender Stadtentwicklung? Auf jeden Fall scheint fast jeder Nutznießer oder Opfer von Design zu sein. Alles ist irgendwie designt. Soziale Beziehungen, die Menschen in ihnen ebenso wie die unzähligen Dinge, die sie und ihre Beziehungen ausstatten und bezeichnen. Wenn also alles designt wird, dann gibt es doch auch endlos Möglichkeiten, was zu ändern.

Wir wollen nachfragen, was geändert werden soll, und dabei konkrete Unterstützung leisten. Support Design möchte mit der öffentlichen Gestaltungsberatung in St. Pauli die Werkzeuge, die Techniken und das Wissen des Designs anbieten, um im städtischen Kontext zu problemorientierter gestalterischer Selbsttätigkeit anzuregen und die Stadt und die Dinge in ihr gemeinsam zu entwerfen. Einmal in der Woche werden Studierende des Studienschwerpunkts Design der HFBK in einer Sprechstunde mit konkreten AuftraggeberInnen arbeiten, die (Design-)Probleme haben. Personen, die es sich sonst nicht leisten könnten, professionelle Gestalter zu beauftragen, soll kostenlose Unterstützung in Planungs- und Gestaltungsfragen angeboten werden. Sie sollen angeregt und ermutigt werden, in einem kooperativen Gestaltungsprozess Probleme zu entwickeln und Lösungsstrategien zu untersuchen. Wir wollen zusammen Platz schaffen, organisieren, umgestalten, ausbauen, aufmotzen, gemütlich machen, bewerben und strukturieren in Wohnung, Laden, Straße, Stadtteil, Schule, Betrieb, Familie, Garten, Hof, Platz, Lokal und Keller.

Anspruch von Support Design ist dabei, in städtische Prozesse einzugreifen, Bewohner und Betroffene zu Initiative und Handlung anzuregen sowie soziale und gestalterische Fragestellungen zu aufzuwerfen und zu bearbeiten. Die Gestaltungsberatung möchte Hilfestellung leisten für praktisches selbsttätiges Handeln und über eine Auseinandersetzung mit Fragen der Gestaltung die Entwicklung kollektiver Ansprüche und alternativer Vorstellungen des Städtischen anregen. Wir wollen als (werdende) Designer hierbei auch das erweiterte Potenzial von Design und damit seine gesellschaftliche Rolle und (stadt-)politische Bedeutung neu erforschen.

Die Gestaltungsberatung steht im Kontext des von der Nationalen Stadtentwicklungspolitik geförderten GWA-Projekts „St. Pauli selber machen“, das vor dem Hintergrund akuter Gentrifizierungskonflikte Teilbarrieren abbauen will, um neue Situationen des Austauschs und der Aushandlung im Stadtteil zu schaffen.

GWA St. Pauli e.V.
Gemeinwesenarbeit, Kulturarbeit, Sozialarbeit
Hein-Köllisch-Platz 11 + 12
20359 Hamburg
www.gwa-stpauli.de

Studio Experimentelles Design/Support Design 01
Hochschule für bildende Künste
Lerchenfeld 2
22081 Hamburg
www.hfbk-hamburg.de

Öffentliche Gestaltungsberatung St. Pauli
Mittwochs 16–18 Uhr
Stadtteilkulturzentrum Kölibri
Hein-Köllisch-Platz 12, 20359 Hamburg
oder:
support-design@hfbk-hamburg.de

Jesko Fezer: Was ist Experimentelles Design?

Uuuuh, Oooh, Experiment! Ob das hält, kann man das überhaupt benutzen, gibt's das auch zu kaufen? Sicher ist das jung, trendy, radikal, schräg, mutig, zukunftsgerichtet oder zumindest extrem zeitgenössisch. Womöglich auch technisch besonders und innovativ, ja genau innovativ – und spielerisch vielleicht. Was mit Schrägen oder Kurven, vielleicht computergeneriert und so geshaped? Experimentelles Design nutzt neue Materialien, ist interaktiv und aber auch provokativ. Und dann hat es natürlich noch zu tun mit Prototypen, Trial and Error – Experiment eben. Designaffine Bekannte verbanden auf mein Nachfragen hin mit experimentellem Design solche Dinge, die nicht unbedingt auf Verkaufbarkeit angelegt seien, die eher künstlerischen als Marktkriterien folgen würden und bei denen der Prozess der Gestaltung eine größere Bedeutung habe. Dies deckt sich mit der Beschreibung des Designers Andreas Brandolini, der für experimentelles Design mal Folgendes festhielt: „Es steht zunächst nicht Produzierbarkeit oder Vermarktung im Vordergrund der Überlegungen, die zu einem Objekt führen, sondern das ‚auf die Spitze treiben‘ eines Gedankens.“¹

So einfältig das ist, eine Internet-Bildersuche bei Google ergibt ein anschauliches Bild über die gegenwärtige Verwendung des Wortpaares. „Experimentelles Design“ scheint ein häufig gebrauchtes Attribut zu sein im Zusammenhang mit der Bewerbung von Designausbildungsprogrammen, von Designmessen sowie von Produkten mit komplexen Formen (kantig oder gebeult), und es verweist häufig auf technisch avancierte Herstellungsprozesse oder die Verwendung von neuartigen Materialien – auf eben was „Unkonventionelles“. Bemerkenswerter wird es, wenn man die Suchmaschine mit der englischen Übersetzung startet: fast nur Diagramme und Powerpointfolien aus den Bereichen Design Methodology, Chemie, Medizin, Management, Betriebswirtschaft und solche Sachen. Es scheint, als ob erstens der Designbegriff im Englischen viel weiter gefasst wäre und ihm zweitens insbesondere das Adjektiv „experimental“ eine wissenschaftlich-methodische Dimension zuweist. Und wenn ich schon im Netz bin – Wikipedia: „Ein Experiment (von lateinisch experimentum, Versuch, Beweis, Prüfung, Probe) im Sinne der Wissenschaft ist eine methodisch angelegte Untersuchungsanordnung.“ Wissenschaftlich? Methodisch? Auch einleuchtend: das Experiment als wissenschaftliche Versuchsanordnung und Methode. Also dann ja wohl korrekterweise „wissenschaftliches oder methodisches Design“. Das deckt sich aber nicht mit dem hier anfangs leichtfertig skizzierten Bild vom experimentellen Design, das eher künstlerischen Gesetzmäßigkeiten zu folgen schien. Egal. Weiter.

Prozess

Beim wissenschaftlich gemeinten Experimentieren wäre also das Ziel über einen einer Hypothese folgenden Versuchsaufbau Schlussfolgerungen über bestimmte Ursache-Wirkungs-Beziehungen treffen zu können, um dann ganz gezielt mittels spezifischer Maßnahmen die gewünschten Wirkungen zu erreichen. Im Sinne von, was passiert, wenn ich noch ein Tröpfchen dieser grünen Flüssigkeit auf das blaue Pulver träufele. Und was, wenn ich nächstes Mal ein klein bisschen mehr davon nehme? Explodiert das Gemisch, riecht es streng oder fängt es an zu schweben? Wenn es gut läuft, kann ich es vielleicht im Flugzeugbau oder in Kinder-Überraschungs-Eiern einsetzen.

Dabei sind die Rahmenbedingungen eines Experiments notwendigerweise klar benennbar: Die Fragestellung muss eingrenzbar und bekannt sein. Eine Zielvorgabe muss beschrieben sein. Die Parameter und Einflüsse auf das Experiment sollten ebenfalls bekannt und überdies kontrollierbar sein. Erst dann wäre eine Wiederholung des Experiments möglich, die erlauben würde, Fehler und Irrtümer zu korrigieren und dadurch Verbesserungen zu erzielen. Ein solches Experimentieren ist aber als Methode im Design nur in den seltensten Fällen sinnvoll und möglich, behauptete zumindest Horst Rittel (und ich schließe mich an). Dazu später mehr.

Wechseln wir erst mal zum Designverständnis, das im englischen Sprachraum, wie belegt, deutlich weiter gefasst ist als im Deutschen. Victor Papanek, Bruno Latour, Lucius Burckhardt, Gui Bonsiepe, Tomás Maldonado, Tom Holert, Hal Foster und viele andere stellten bereits fest, dass sich die Ausdehnung des Designbegriffs zunehmend verschärft. Papanek behauptete schon vor Jahren „Alle Menschen sind Designer.“² Und wir merken, zunehmend wird alles von der Frisur bis zum Lebensstil, von der Politik bis zum Sound designt. Die Effekte dieser Ausweitung hingegen sind umstritten. Während für Foster Design zum Agenten einer totalisierten Konsumgesellschaft geworden ist, indem es alles und jeden der Warenförmigkeit unterwerfe,³ sieht Latour in der Entgrenzung eher ein Potenzial, das Politische zu berühren.⁴ Weil es eben unbeschränkt sei, käme es in Kontakt mit dem Gesellschaftlichen. Bonsiepe wiederum stört, dass Design durch die Popularisierung als Begriffskategorie eine autonome Existenz angenommen habe, die nicht mehr an den Prozess des Entwerfens gebunden ist.⁵ Es würde als Begriff eher eine Kategorie von Dingen, Zeichen und Systemen bezeichnen, statt den Vorgang der Gestaltung zu meinen. Auch Maldonado, der einst an der HfG Ulm daran beteiligt war, das ihm schwermütig und essentialistisch vorkommende deutsche Wort „Gestaltung“ durch „Design“ zu ersetzen, plädiert gegen die Verwendung des verschleiern den Begriffs Design zugunsten des Entwerfens.⁶ Ebenso Lucius Burckhardt, als er die Umwelt der Menschen als größtenteils unsichtbar und damit nicht als Gegenstand formaler Betrachtung durch das gängige Design markierte.⁷

Auch mir scheint die Auffassung vom Design als entwerferischem Prozess sinnvoll, da sie Design weniger als Bewertungskategorie für Dinge und Phänomene benutzt – so wie im populären Sinne unsinnigerweise davon gesprochen wird, das etwas ein Design-Möbel sei. (Was denn sonst? Es hat sich ja wohl kaum selbst gemacht oder ist aus Versehen entstanden). Sie begreift Design als

aktiven Vorgang des Entwerfens, von was auch immer. Ein solches Design-Verständnis des Projekt-Machens würde auch nur noch bedingt für die von Foster kritisierte produktförmige und mediale Ankurbelung der geschlossenen Kreisläufe der Konsumindustrie taugen. Es reicht in seiner disziplinären Unschärfe eben in weite gesellschaftliche Fragestellungen hinein. Wenn also Design keine Produktkategorie und kein Qualitätsmerkmal sein soll, sondern den Prozess der entwerferischen Auseinandersetzung meint, wird dieser Vorgang selbst bedeutsam und muss Gegenstand der Debatte werden. Wie kann dieser Prozess aussehen? Kann er wissenschaftlichen oder methodischen Prinzipien folgen, also experimentell sein? Zum zweiten: Ja, denn die Frage nach der Vorgehensweise ist ganz prinzipiell eine Frage der Methodik – eben wie gehe ich vor?

Praxis

Also wie gehe ich vor? Man kann sich natürlich an der Berufspraxis und den Marktanforderungen orientieren und versuchen, die Techniken zu trainieren, die für ein Fortkommen und Überleben dort vonnöten sind. Was wird nachgefragt, wo sind Trends, was ist das Design der Zukunft, was wird in Büros international an Kompetenz benötigt? Obwohl diese Fragen relevant sind und uns gewiss beschäftigen, kann ich mich nicht damit anfreunden, dass es die Aufgabe experimentellen Designs sein sollte, sich möglichst reibungslos und effektiv in die bestehenden Ordnungen der Berufspraxis und damit der Marktanforderungen, die sie wohl oder übel definieren, unmittelbar einzusortieren. Insbesondere an einer Kunsthochschule müsste das Experimentelle – im groben Sinne von „unkonventionell“ – doch eher anstreben, diesen Rahmen zu verletzen. Was ist also die Praxis, die wir aufsuchen wollen? Ich erhalte über mein gerade erst eingerichtetes HFBK-E-Mail-Konto eine interessante Nachricht. Der Geschäftsführer des Möbelunternehmens *Fashion For Home* schrieb mir gemeinsam mit dem Projektleiter der „Munich Creative Business Week 2012 Awards“, dass sie einen großen Designwettbewerb veranstalten würden und ich meine Studierenden zur Teilnahme motivieren sollte, da ich ja experimentelles Design unterrichten würde. *Fashion for Home* ist ein Internetshop für „exklusive Designermöbel für ihr Zuhause“. Sie handeln mit Coverversionen von Designklassikern und schickem Zeitgenössischen, vom Sitzsack bis zum Kunstdruck, und sie suchen offensichtlich kostengünstige Jungdesigner für ihr Zalando-Geschäftsmodell. (Denn neben 1.000 Euro wäre der Preis die Serienproduktion und der weltweite Vertrieb der Finalisten-Designs.) In ihrer Ausschreibung fragen sie, wer „die Zukunft des Möbeldesigns einläuten und die offiziellen WGSN Trends der kommenden Saison maßgeblich mitgestalten“ wolle. (Diese WGSN-Trends sind, wie ich herausfand, die Ergebnisse der Suche nach „Makrotrends 2012“, die „von den führenden Fashion und Interieur Design Trendforschern bei WGSN Homebuild erarbeitet“ wurden.) Die beiden mir in der Mail persönlich empfohlenen Wettbewerbskategorien waren dann so beschrieben: „Eco Hedonism: Nachhaltigkeit ist mehr als nur eine Frage der Einstellung. Muss jedoch nicht zwingend den Verzicht auf Luxus bedeuten. Zum Beweis suchen wir Designs, die sowohl eine Hommage an die Natur darstellen und gleichzeitig höheren Ansprüchen gerecht werden. Wir wollen das „Öko-Image“ ablegen und neue Einrichtungsgegenstände schaffen, die durch ihre Haptik und Qualität überzeugen und somit auch im anspruchsvollen und modernen Ambiente ihren Platz finden.“

„Constructive Minimalism: In einer immer komplexer werdenden Welt stellt die Reduktion auf das Wesentliche eine klare Aussage dar. Doch Bauhaus war gestern! Wir wollen funktionale Entwürfe mit einer neuen minimalen Ästhetik, fernab von rein klinischen Interpretationen. Designs, die sich durch klare Linien, dekonstruktive Formen und einen wohlgedachten Mix synthetischer und natürlicher Materialien auszeichnen.“

Nun gut, vielleicht ist es billig, sich über diese Art Blindtexte lustig zu machen. Solche Wortsammlungen sind dazu gedacht, jene Stimmungsbilder zu malen, die über Widerspruchspaare gereinigt von jeglicher Design-Perspektive eine Haltung suggerierende Leere schaffen und bereits etablierte Marketingbildwelten aufrufen: eine luxuriöse Anti-Öko-Hommage an die Natur oder ein Angriff auf die elende sterile Bauhausästhetik mittels klarer dekonstruktiver wohlgedachter gemixter und funktionaler Linien. Mir erscheint eine Teilnahme immer weniger Erfolg versprechend. Andererseits ist das aber natürlich eine sehr praktische Form von Praxis, zu der da aufgefordert wird und offensichtlich auch keine, für die man sich schämen würde, an Hochschulen heranzutreten. Schauen wir uns aber bitte noch mal die Praxis unabhängig von diesem Angebot an:

Praxis ist das vom altgriechischen „ich handle“ abgeleitete Verbalsubstantiv. Es bezieht sich also, ebenso wie ich es für die Lehre behaupten würde, auf einen Prozess – auf das Handeln und Tun. Während dieser in der Lehre das Lernen wäre, ist es hier der Prozess des Tätig-Seins – die Tat, die Handlung, die Verrichtung und die Durchführung. Klar.

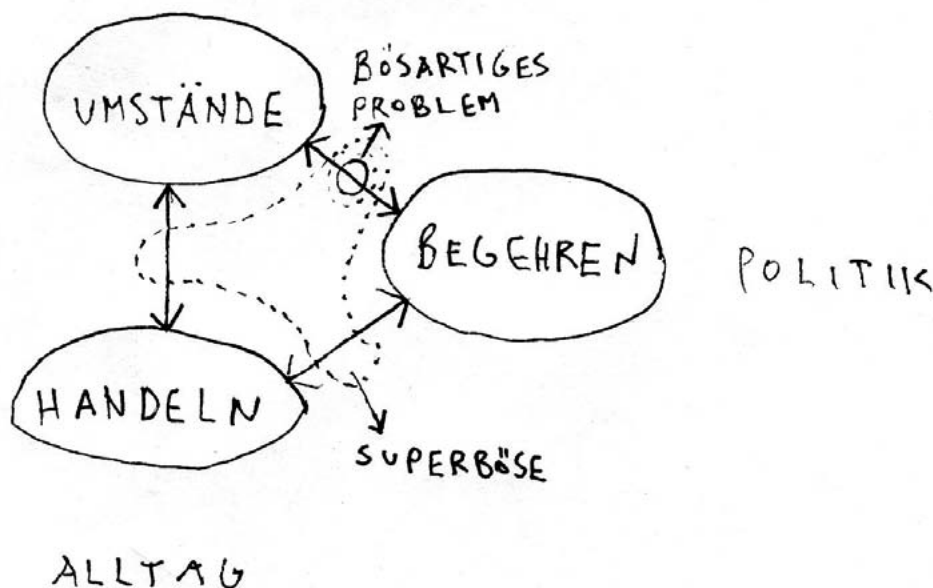


Diagramm zum Designproblem. Vortragsmitschrift von Fynn-Morten Heyer, HFBK 11/2011

Dennoch müssen diese beiden Begriffe und ihre einschränkende Logik kritisch betrachtet werden, denn an ein wohldefiniertes Problem und seine eindeutige korrekte Lösung nicht zu glauben, bildet überhaupt erst die Voraussetzung dafür, sie beide tiefergehend untersuchen und bearbeiten zu können. Die Erforschung von Problemen ist also ebenso wie die Entwicklung von Lösungen elementarer Bestandteil eines Designprozesses.

Dilemmas

Damit kommen wir wieder zum Experiment im Design, denn die Kennzeichnung experimentell verweist ja auf eine bestimmte Vorgehensweise und stellt insofern eine Prozessanleitung dar. Wenn wir Experiment im strengeren Wortsinn als wissenschaftliches Versuchs-Verfahren begreifen, sind wir allerdings – auf den Designprozess übertragen – mit einigen schwerwiegenden Problemen konfrontiert, die der Mathematiker und Entwurfsmethodiker Horst Rittel erstmals 1972 in seiner Beschreibung der „böartigen Probleme“ zusammengefasst hatte.⁹

Wenn man annimmt, dass Designprobleme ganz wesentlich sozialer oder auch politischer Art sind, wird beispielsweise das Design einer einfachen Bushaltestelle schwierig. Man muss das Bedürfnis nach komfortabel und regengeschütztem Aufenthalt einer kleinen Gruppe zu bestimmten Jahreszeiten gegenüber dem Anspruch nach günstigen Tarifen anderer oder auch derselben Fahrgäste abwägen, die über die Ticketpreise die Erstellungskosten dieses Wetterschutzes tragen. Man müsste dies wiederum zu ihrer Positionierung im Stadtraum, bei der eine optimale infrastrukturelle Erschließung der Stadt für ArbeitnehmerInnen ebenso wie für TouristInnen (mit ganz anderen Ansprüchen) ebenso wie städtebaulichen und das Stadtbild betreffenden Aspekte Kriterien sind, ins Verhältnis bringen. Man sollte aber auch nicht die lokal je unterschiedlichen, verbleibenden Gehwegbreiten für Frau mit Hund und Mann mit Kinderwagen oder die Problematik der Anwohnerbelästigung durch wartende und rauchende Fahrgäste übergehen. Damit ist noch nichts über die Form und Funktionalität der Haltestelle gesagt, und dennoch betrifft jeder dieser wenigen Aspekte andere soziale Gruppen bzw. jede in anderer Weise. Design ist dabei mit dem Dilemma konfrontiert, mit unterschiedlichen Wertvorstellungen einer heterogenen Gesellschaft zu tun zu haben, die nicht der Konzeption eines einheitlichen „öffentlichen Wohls“ untergeordnet werden können. Daher wäre es nach Rittel unmöglich, herauszufinden, was als gesellschaftlich bester Zustand betrachtet werden soll – was also das Ziel eines entwerferischen Eingriffs sein sollte. Designprobleme seien so gesehen nicht wie die Aufgabe, ein Schachspiel in fünf Zügen zu gewinnen, „zahn“ oder „gutartig“ – also, egal wie schwierig, zumindest mit einer Zielformulierung ausgestattet und überprüfbar in Hinblick auf den gewünschten Erfolg. Designprobleme hielt er hingegen für „wicked“ im Sinne von böartig, vertrackt, mutwillig oder aggressiv – oder so müsste man es vielleicht übersetzen: abgefahren.

Die Eigenarten solcher abgefahrenen Probleme, beschrieb Rittel in zehn Punkten. Sie seien wie gehabt im klaren Gegensatz zum Anspruch experimenteller Verfahren eben nicht definitiv formulierbar oder eindeutig benennbar. Jede Formulierung eines Problems korrespondiere bereits mit einer Lösung, die darüber hinaus nie in einen Endzustand übergehe. Jedes Problem könne auf zahlreiche Arten erklärt werden. Für jede dieser Annahmen wiederum gäbe es eine unzählbare Menge potenzieller Lösungen und Maßnahmen, für die keine sofortige oder endgültige Bewertungsmöglichkeit bestünde. Jedes böartige Problem sei einzigartig und nicht mit ähnlich gelagerten sinnvoll vergleichbar, es könne jedoch als Symptom eines anderen beschrieben werden. Jede Lösung wäre ein einmaliger Vorgang, bei dem die Möglichkeit, durch Fehler zu lernen, nicht gegeben sei. Hinzu komme, dass sich keine objektiven Bewertungskriterien wie richtig oder falsch finden ließen, sondern nur ethische wie „gut“ oder „schlecht“ beziehungsweise eher „befriedigend“ oder „gut genug“¹⁰. Und insbesondere hätten DesignerInnen im Gegensatz zu WissenschaftlerInnen im Labor kein Recht auf Irrtum, da sie die Folgen des Irrtums nicht beheben könnten. Alles ganz anders als bei Beträufeln eines blauen Pulvers mit grüner Flüssigkeit. (Falls er oder sie eine Schutzbrille trägt.)

Noch mal ganz praktisch: Klar kann man die Aufgabe, eine Schreibtischlampe zu designen, lösen. Die Frage ist nur: Wo ist das Problem? Wenn das Problem die Beleuchtung eines Schreibtischs wäre, könnte man sagen, das ist doch bereits vielfach gelöst und im Fachgeschäft zu kaufen. Wobei vielleicht eine bessere und umweltfreundlichere Lösung dieses Problems wäre, den Tisch ans Fenster zu stellen oder die Arbeitszeiten so zu legen, dass das Tageslicht ausreicht. Das Problem könnte aber auch sein, dass die Schreibtischarbeit prinzipiell gesundheitlich bedenklich ist und man die Arbeitsstrukturen im Büro ändern müsste. Oder ist es eine Lampe für zu Hause? Warum muss ich zu Hause auch noch arbeiten? Muss der Job anders designt werden oder die Wohnung oder gar die Familie? Oder sind nicht primär die Kosten der Lampe zu designen und damit, wenn die niedrig sein sollen, die Arbeits- und Produktionsverhältnisse in wahrscheinlich sehr weit entfernten Ländern mit möglicherweise nicht demokratisch gewählten Regierungen?

Nichtlösung

Rittel definierte bei seiner Argumentation über die Böartigkeit, ein Problem als das Missverhältnis zwischen Zuständen und Wertvorstellungen – oder auch zwischen Umständen und Begehren. Wenn wir aber der hier vorgestellten Wirklichkeitskonzeption folgen und die Dimension der Praxis, der sozialen Handlung zu diesem dialektischen Modell hinzufügen, wird die Sache noch viel schlimmer. Dann kann man es ja völlig vergessen, das Lösen.

Man könnte jetzt also zusammenfassen: Entwurfsprobleme bilden sich im Bezugssystem dreier sehr unzuverlässiger und unzugänglicher Größen heraus – zwischen Umständen, Begehren und Handlungen. Wir haben kein verlässliches Wissen über die vagen Umstände der Wirklichkeit, kaum eine Ahnung von dem wirklichen Begehren und weniger als sehr begrenzten Einfluss auf die heterogenen Handlungen, die Tag für Tag stattfinden und den gesellschaftlichen Raum verändern. Insbesondere können wir uns auf Vermutungen über Tatsachen, Wünsche und Praktiken deshalb nicht verlassen, da sie keinen homogenen und stabilen Kontext ausbilden. Sie sind widersprüchlich in sich selbst und tendieren dazu, sich in Bezug aufeinander dauernd zu verändern. Für ein Design mit einer problemlösenden Grundhaltung besteht daher im Problemlösen – wie es auch Lucius Burckhardt ausführte – die große Gefahr, die wirklichen Probleme schlichtweg zu übersehen, massenweise neue zu produzieren oder sie lediglich in ein andere Dimension der Wirklichkeit zu verlagern. Was also tun, wenn nun Probleme als Anlass entwerferischer Intervention, als Ausgangspunkte für Design kaum beschreibbar und schon gar nicht formalisierbar sind, und wenn darüber hinaus korrekte Lösungen dafür prinzipiell nicht gefunden werden können? Haben wir eine andere Wahl, als mit diesen drei Dimensionen der Wirklichkeit zu arbeiten, wenn wir ein Designproblem angehen wollen?

Wirklichkeit ist auf jeden Fall konfliktbeladen. Wir müssen zunächst die grundlegende Dynamik und die unaufhebbaren Widersprüche zwischen Umständen, Begehren und Handlungen anerkennen. Wir müssen uns damit anfreunden, dass Design in einer solch unübersichtlichen Problemlage, wie sie unsere Gegenwart darstellt, kein homogenisierendes, schlichtendes, dauerhaftes, optimales oder auch nur zufriedenstellendes Ergebnis liefern können. Design ist nicht in der Lage, Probleme zu lösen, die durch politische und soziale Widersprüche in der Beziehung zwischen Umständen, Begehren und Handlungen immer wieder hergestellt werden. Entscheidend ist aber möglicherweise viel mehr sein Potenzial, Konflikte zu bezeichnen, zu transformieren und so verhandelbar zu machen. Design kann eine Möglichkeit zur Verhandlung der Diskurse über die Wirklichkeit eröffnen. Design stellt eher Mittel zur Auseinandersetzung bereit denn zur Lösungsfindung. Es kann als ein kulturelles Verfahren verstanden werden, in dessen Praxis Machtstrukturen und soziale Beziehungen über Dinge, Systeme und Zeichen verhandelt werden. Dies kann jedoch nur dann ein produktiver Prozess werden, wenn Design lernt, Konflikte als Produktivkraft des Sozialen anzuerkennen und Dinge, Systeme und Zeichen selbst als Kreuzungspunkte von widersprüchlichen Diskursen der Wirklichkeit zu schätzen. In diesem Sinne wäre Entwerfen weniger ein Werkzeug, um eine abschließende Lösung zu erarbeiten, als eine detaillierte Artikulation eines Problems, das Raum, Strukturen und Dinge für einen kollektiven Prozess der Verhandlung eröffnet.

Klar muss man es mit der Problematisierung nicht übertreiben und man kann mit vielem recht zufrieden leben, wenn das Einkommen stimmt, die Kinder gesund sind oder wenigstens die Sonne scheint. In dieser Hinsicht sollte man die Möglichkeiten (professionellen) Entwerfens eh nicht überschätzen. Auch kann die Eskalation einer Problembetrachtung (letztendlich problematisch ist natürlich der Kapitalismus!) oder ihre Implosion (zumindest die Türklinke ist jetzt mal unter Berücksichtigung aller Dimensionen ihrer Wirklichkeit echt korrekt gelöst) recht unproduktiv sein. Eine produktive Problemorientierung meint aber eben nicht das verzweifelte Lösen, sondern das Arbeiten mit Widersprüchen und Konflikten auf unterschiedlichen Ebenen. Dies schließt ihr Benennen, sie zu übergehen, sie zuzuspitzen ebenso mit ein wie ihre (lösungsorientierte) Transformation.

Ich finde, es wäre schon viel geleistet, wenn Design – als Praxis – die Frage nach Problemen, Ausgangspunkten und Zielen seiner Tätigkeit aufwerfen und wenn es dabei seine eigene Verstricktheit in soziale, politische und sonstige Zusammenhänge überhaupt artikulieren würde. Möglicherweise müsste man das Wissenschaftliche bzw. das Methodische eines solchen (experimentellen) Prozesses nicht in der korrekten, sauberen und objektiven Festlegung seiner Parameter suchen, sondern eher im Problematisieren dieser Festlegungen und der eigenen Tätigkeit. Design müsste das Nachdenken über seinen Prozess selbst miteinschließen also selbstbeobachtend angelegt sein (was überdies ein viel grundlegender wissenschaftlicher bzw. methodischer Anspruch wäre). Für ein solches Problematisieren und Selbstbeobachten ist allerdings keine theoretische Metaebene nötig, es muss als Teil der Praxis des Entwerfens verstanden werden. Dem Design im Kontext von sozial bedingten Designproblemen käme dabei konkret auch die Aufgabe zu, seine eigenen Parameter zu überprüfen, die Umstände von Design zu hinterfragen, seine Zusammen-

hänge sichtbar zu machen, andere neue Probleme zu artikulieren und die ihnen zugrunde liegenden (herrschenden) Verhältnisse zu thematisieren und letztlich umzugestalten. In diesem Sinne verstehe ich die Problematisierung des Problemlösens und die Akzeptanz der Entgrenzung und Verwicklung des Designs nicht als eine Relativierung ihres Anspruchs, sondern als Aufforderung zu einer Positionierung in diesem zugegebenermaßen etwas unübersichtlichen Feld.

Ich habe hier versucht darzustellen, dass ich experimentell nicht im Rahmen der gängigen Sprachregelung als irgendwie tollkühn-kunstige Eigenschaft im Gegensatz zur blank marktformigen Nachfrageerfüllung verstehe, sondern im Wortsinn zunächst als wissenschaftliches Verfahren – als Methode – begreife. Weiterhin lässt sich meiner Meinung nach Design nicht sinnvoll auf ein vages Güte Merkmal für irgendwelche hübschen Dinge eindampfen, sondern bezeichnet den Prozess der entwerferischen Auseinandersetzung mit der Wirklichkeit und damit mit ihren Problemen. Beide Annahmen bringen wie gezeigt Schwierigkeiten mit sich. Dennoch ließe sich daraus eine Vorgehensweise ableiten, die im weitesten Sinne eine methodisch angelegte Hinterfragung von Design selbst und damit seiner Umstände, Bedingungen und Möglichkeiten darstellt. Das meint konkret: Wer was designt, weiß, dass jedes Ding, jeder Raum, jedes Bild die Welt verändert. Die Frage ist nur, ob sie dadurch besser oder schlechter wird und wie das zu definieren wäre. Dies zu erörtern und auszuprobieren, also das kritische Ändern, ist Design. Und im Zweifelsfall sollte man das auch tun – gemeinsam mit anderen und der schmutzigen sozialen Wirklichkeit ausgesetzt. Denn unter bestimmten und insbesondere den gegebenen Umständen macht das praktische und produktive Nichtlösen von Problemen meist am meisten Sinn.

Jesko Fezer ist Professor für Experimentelles Design an der HFBK. Der Text ist eine modifizierte Fassung der Antrittsvorlesung des Verfassers, gehalten am 10. November 2011, HFBK Hamburg

¹ Andreas Brandolini: „Die Berliner Designszene hat viele Gesichter“ (1989), in: Martin Schmitz (Hg.): *Der Haken, Texte über Design von Andreas Brandolini*, Kassel 1990, Seite 72

² Victor Papanek: *Das Papanek Konzept*, München 1972, Seite 17

³ Hal Foster: *Design and Crime*, London und New York 2002, Seite XIV

⁴ Bruno Latour: *A Cautious Prometheus? A Few Steps Toward a Philosophy of Design*, Cornwall 2008, Seite 2

⁵ Gui Bonsiepe: „The Uneasy Relationship between Design and Design Research“, in: Ralf Michel (Hg.): *Design Research Now*, Basel, Boston, Berlin 2007, Seite 26

⁶ Tomas Maldonado: ‚Design‘, *Gestaltung, Entwurf – neue Inhalte*, in: Gui Bonsiepe (Hg.): *Tomás Maldonado: Digitale Welt und Gestaltung*, Boston, Basel, Berlin 2007, Seite 368

⁷ Lucius Burckhardt: „Design heißt Entwurf, nicht Gestalt! (1970)“, in: Bazon Brock (Hg.): *Lucius Burckhardt. Die Kinder Fressen ihre Revolution*, Köln 1985, Seite 65

⁸ Lucius Burckhardt: „Bauen – ein Prozess ohne Denkmalflichten“, 1967, in: Jesko Fezer, Martin Schmitz (Hg.): *Lucius Burckhardt. Wer plant die Planung?*, Berlin 2004, Seite 26–45

⁹ Horst Rittel, Melvin Webber: „Dilemmas einer allgemeinen Theorie der Planung“, in: Horst W. J. Rittel: *Planen, Entwerfen, Design*, Seite 13–35 (Original: „Dilemmas in a General Theory of Planning“, in: *Policy Science*, Nr. 4, 1973, Seite 155–169)

¹⁰ ebenda, Seite 25

**Don't Wake
Daddy, Dezember
2011, Ausstel-
lungsansicht;
Foto: Courtesy
Feinkunst Krüger**



Serie: Off-Spaces/ Off-Galerien in Hamburg

Lerchenfeld stellt regelmäßig Off-Spaces und Off-Galerien in Hamburg vor, zu deren InitiatorInnen, OrganisatorInnen und ausstellenden KünstlerInnen häufig – aber nicht immer – Studierende und Absolventen der HFBK gehören.

Feinkunst Krüger

Wir geben ehrlich zu, dass es nicht ganz stimmig ist, an dieser Stelle über Feinkunst Krüger zu berichten, denn die Galerie von Ralf Krüger ist schon lange kein Off-Space mehr. Erst recht nicht seit November 2011, als sie in die neuen Räume am Kohlhöfen 8 in der Neustadt umzog. Die Kunst kann sich nun auf einer großzügigen Ausstellungsfläche entfalten, gefeiert wird an den Eröffnungsabenden im Keller, wo Bar und DJ-Pult schön ordentlich untergebracht sind. Krüger lebt mittlerweile von seiner Arbeit als Galerist, und viele Künstler, die er zum ersten Mal ausgestellt hat, haben danach das internationale Parkett betreten. So wie Till Gerhard, der die erste Ausstellung in den neuen Räumen kuratierte.

Doch warum nicht einmal eine Galerie würdigen, die immer wieder Alternativen zum Establishment formuliert? Dafür, dass Feinkunst Krüger sich den Esprit und den unkonventionellen Geist des Off bewahrt hat, sprechen zahlreiche Indizien: 1. Krüger lässt sich seine Galerieräume gern von Künstlerinnen und Künstlern vollständig umkrepeln. Zuletzt geschah das im Sommer 2011, als die HFBK-Studenten Simon Hehemann und Stefan Vogel ihr WG-Wohnzimmer in die alten Galerieräume im Portugiesenviertel karren, dort originalgetreu aufbauten und unter zwei Tonnen Gips verschwin-

den ließen, zweiter Teil: noch mehr Gips, dritter Teil: normale Ausstellung. Die dreiteilige Schau Gypsy Club Nizza/Schmetterlinge/Finan Z amt war trotzdem kein Spektakel, sondern ein so kluges wie radikales künstlerisches Statement. 2. Der Musik- und Fußball-affine Galerist lernt nicht nur im künstlerischen Umfeld Künstler kennen. Der Kontakt zu dem im kommenden Herbst bei ihm ausstellenden Thomas Grundmann entstand durch einen befreundeten Musiker und ein Sweatshirt der Band „Today is the Day“. 3. Auch Kunstströmungen mit nichtakademischen Ursprüngen haben bei Feinkunst Krüger ihren festen Platz. Das mag an den Anfängen liegen, als Krüger noch bei dem Plattenvertrieb Amphetamin Reptile Records arbeitete und begann, limitierte Siebdrucke von Rock Art Künstlern wie Frank Kosik, Coop oder Derek Hess auszustellen (Seiner Initiative ist es zu verdanken, dass die Flatstock Convention als Teil des Reeperbahn-Festivals nun jährlich in Hamburg stattfindet). Außerdem ist Krüger Experte für die sogenannte LowBrow Art, die in ihrer „Heimat“, den USA hat sie die subkulturellen Kreise längst verlassen. Auch in Europa ist sie auf dem besten Weg dahin, dazu hat sicher auch die Ausstellungsreihe „Don't Wake Daddy“ beigetragen, mit der Krüger seit sechs Jahren in unterschiedlichen Konstellationen internationale LowBrow-KünstlerInnen vorstellt. 4. Auf den Einladungen von Feinkunst Krüger sind noch immer die Logos von einschlägigen Hamburger Bars, Klubs oder Modelabels zu sehen, die der Galerist 1998 ins Boot geholt hat, als er sich noch überlegen musste, wie er die Miete für die Räume in der Ditmar-Koel-Straße zusammenbringen könnte. Gegen einen kleinen finanziellen Beitrag im Jahr gab es als Gegenleistung Editionen und andere Extras. Dieses Mikro-Sponsoring-System, das eher ein Freundeskreis ist, gibt es noch heute.

Aber Schluss mit Rechtfertigungen. Zurzeit ist in der Galerie eine Einzelschau des HFBK-Absolventen Konstantin Sotnikov (Diplom 2010) zu sehen. Neben seiner großformatigen Malerei präsentiert Sotnikov eine ganz neue Werkgruppe. Es sind volkskundliche Kleinplastiken, die er auf Flohmärkten und Auktionen erworben und vollständig umgearbeitet hat. So entstanden Skulpturen und Reliefs, die in ihrer grotesken Bildsprache an die Höllengestalten von Hieronymus Bosch erinnern. Ihr ursprüngliches Aussehen ist kaum noch vorstellbar, aber gewisse Ahnungen erzeugen

eine enorme Spannung. Im Februar setzt Krüger sein vielfältiges Programm mit Zeichnungen des emeritierten HAW-Professors Klaus Waschk, der ehemalige Schülerinnen und Schüler dazu eingeladen hat – von denen einige inzwischen selbst ProfessorInnen sind. Im März beweist eine Einzelausstellung bei Feinkunst Krüger den bisher noch Unwissenden, dass der ehemalige Profifußballer und Nationaltorwart Rudi „Elfmeter-Töter“ Kargus einer der wenigen Prominenten ist, die den Sprung zum ernst zu nehmenden Künstler geschafft haben. Nach Gästen aus Dresden wird schließlich im Mai der dann frisch diplomierte HFBK-Absolvent Martin Meiser die Galerie in Beschlag nehmen.

noch bis 28. Januar

BASTARD


Konstantin Sotnikov
Feinkunst Krüger
Kohlhöfen 8, Hamburg
www.feinkunst-krueger.de

5. bis 25. Februar, Eröffnung 4. Februar, 20 Uhr
Klaus Waschk und ehemalige Studenten (Ellen Sturm, Gesa Lange, Christian Hahn, Heiko Müller, Eiko Borcharding, Jan Köchermann)

4. bis 24. März, Eröffnung 3. März, 20 Uhr
Malerei - Neue Arbeiten und Katalogpräsentation
Rudi Kargus

8. bis 28. April, Eröffnung 7. April, 20 Uhr
Tilman Hornig, Martin Mannig, Paul Barsch, Kai Hügel (Dresden)

6. bis 26. Mai, Eröffnung 5. Mai, 20 Uhr
Martin Meiser



Informations- veranstaltung zum ERASMUS - Austausch- programm

Für Studierende aller Studienschwerpunkte, die sich für einen von der EU geförderten Studienaufenthalt im europäischen Ausland im Wintersemester 2012/2013 oder Sommersemester 2013 interessieren.

Am Mittwoch, 25. Januar 2012 um 14 Uhr in Raum 11

International office
Dorothea Richter
Pablo Narezo

Impressum

Herausgeber

Prof. Martin Köttering,
Präsident der Hochschule
für bildende Künste
Hamburg
Lerchenfeld 2
22081 Hamburg

Redaktionsleitung

Dr. Andrea Klier
Tel.: 040/42 89 89-207
Fax: 040/42 89 89-206
E-Mail:
andrea.klier@hfbk.hamburg.de

Redaktion

Julia Mummenhoff, Sabine
Boshamer, Imke Sommer

Autoren dieser Ausgabe

Arne Bunk, Prof. Jesko Fezer, Prof.
Dr. Chup Friemert, Dr. Georges
Didi-Huberman, Prof. Dr. Hanne
Loreck, Prof. Dr. Michaela Ott

Bildredaktion

Julia Mummenhoff, Andrea Klier

Konzeption und Gestaltung

Johanna Flöter, Sarah Tolpeit, Tim
Albrecht, Prof. Ingo Offermanns
(Studienschwerpunkt Grafik/Typo-
grafie/Fotografie)

Poster

Franziska Opel

Realisierung

Tim Albrecht

Druck und Verarbeitung

St. Pauli Druck

Abbildungen und Texte dieser Aus-
gabe: Soweit nicht anders bezeich-
net, liegen die Rechte für die Bilder
und Texte bei den KünstlerInnen
und AutorInnen.

Das nächste Lerchenfeld erscheint
am
23. Februar 2012

Die Lerchenfeld-Sonderausgabe
widmet sich im Februar der Diplom-
ausstellung. Darüber hinaus werden
nur Auszeichnungen, Termine und
Ausschreibungen veröffentlicht.

Die Ankündigungen und Termine
sind ohne Gewähr.

V. i. S. d. P.: Andrea Klier

ISBN 978-3-938158-82-1

Materialverlag 300, Edition HFBK

Die pdf-Version des Lerchen_feld
können Sie abonnieren unter:
www.hfbk-hamburg.de

