

Hrsg. Felix Urban

AKTUELLE TENDENZEN

Verlaufslinien der KUNST- und
MEDIENTHEORIE

Aktuelle Tendenzen

EDITORIAL

Wenn wir über AKTUELLE TENDENZEN sprechen, wo fängt dieses Gespräch an und wo hört es auf? Müssen wir bestimmte Themen ausschließen oder sollten wir andere noch miteinbeziehen? Wann befinden wir uns bei einem solchen Gespräch innerhalb einer kanonisierten Debatte, wann befinden wir uns im Bereich des Spekulativen?

Das Verhandeln solcher Gegensätze ist allgegenwärtig. In besonderer Weise wird es der Kunst zugeschrieben. Sie erlaube, so heißt es häufig, das Ausloten von Grenzen. Doch ist das wirklich so? Sind künstlerisches Handeln und die vermuteten Grenzen wirklich immer so eindeutig? Und definiert ein solches Ausloten, sei es in der Kunst oder Wissenschaft, wirklich das, was Gegenwart ausmacht? Oder ist es nicht doch so, dass sich erst mit der Zeit bestimmte Verlaufslinien abzeichnen?

Die Autoren dieses Buches diskutieren Tendenzen. Sie gehen in die Vergangenheit und verweisen auf die Zukunft. Sie stellen Bezüge und Abgrenzungen her mit Beiträgen aus der Kunst- und Medientheorie.

Der Titel AKTUELLE TENDENZEN bildet dabei die inhaltliche Klammer. Zugleich nimmt er Bezug auf eine Seminarreihe, welche Dr. habil. Arthur Engelbert unter demselben Namen durchführte.

Mit Beiträgen von: Claus Baldus, Peter Bexte, Wolf Borchers, Tomke Braun, Bazon Brock, Timo Brüsewitz, Mauro Cappotto, Christo Doherty, Stefan Eikermann, Nirto Karsten Fischer, Raanan Gabay, Winfried Gerling, Detlef Günther, Celine Keller, Anna Maria Maier, Nina Meinhold, Clara Meister, Ulrike Riemann, Daniela Schmidtke, Sebastian Schmitt, Kay Schönherr, Hartmut Schröter, Semjon H. N. Semjon, Eckhardt Siepmann, Achim Trautvetter und Felix Urban.

Hrsg. Felix Urban

AKTUELLE TENDENZEN

Verlaufslinien der KUNST- und
MEDIENTHEORIE

Tectum Verlag

Bibliografische Information der Deutschen Nationalbibliothek

Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation in der Deutschen Nationalbibliografie; detaillierte bibliografische Daten sind im Internet über <http://dnb.dnb.de> abrufbar.

Felix Urban (Hrsg.)

Aktuelle Tendenzen. Verlaufslinien der Kunst- und Medientheorie

© Tectum – ein Verlag in der Nomos Verlagsgesellschaft mbH, Baden-Baden 2019

Umschlaggestaltung und Satz: Ulrike Riemann

1. Lektorat und Korrektorat: Felix Urban

2. Lektorat und Korrektorat: Thomas Wasmer | Tectum Verlag

Alle Rechte vorbehalten.

Das Werk, einschließlich seiner Teile, ist urheberrechtlich geschützt. Jede Verwertung außerhalb der engen Grenzen des Urheberrechtsgesetzes ist ohne Zustimmung des Verlages und des Autors unzulässig. Dies gilt insbesondere für die elektronische oder sonstige Vervielfältigung, Übersetzung, Verbreitung und öffentliche Zugänglichmachung.

E-Book: 978-3-8288-6849-6

(Dieser Titel ist zugleich als gedrucktes Werk unter der ISBN 978-3-8288-3995-3 im Tectum Verlag erschienen.)

Dieses Buch ist Dr. habil. Arthur Engelbert gewidmet, der seit über drei Jahrzehnten im Bereich der zeitgenössischen Kunst- und Medientheorie arbeitet und wirkt.

INHALT

TEIL 1

SOZIAL-THEORIE_REAL-RÄUME

- | | | |
|----|--|----|
| 1. | Hartmut Schröter: Ruhrgebiet | 10 |
| 2. | Raanan Gabay: Welche Lehren können wir aus der First Pedestrian Republic of Berlin ziehen? | 32 |
| 3. | Achim Trautvetter: Die neue urbane Kibbuz-Bewegung als Modell für das soziale und kulturelle Zusammenleben in Zeiten der Krise | 58 |
| 4. | Anna Maria Maier: Affective Time – Temporalities of Anxiety, Fear, Threat | 68 |

UNTERBRECHUNG #1

- | | | |
|----|----------------------------|----|
| 5. | Claus Baldus: _X ATTACH 24 | 80 |
|----|----------------------------|----|

BILD-THEORIE_BILD-RÄUME

- | | | |
|----|--|-----|
| 6. | Céline Hélène Keller: Unschärferelation: Tendenzen des filmischen Erzählens in der Serie Breaking Bad | 84 |
| 7. | Kay Schönherr: Momentaufnahmen – Wong Kar-Wai, Nan Goldin und Robert Frank | 100 |
| 8. | Wolf Borchers: Die Apartheid und das Gold: Gedanken zur Neuausgabe von David Goldblatts Fotoserie „On The Mines“ | 108 |

UNTERBRECHUNG #2

- | | | |
|----|----------------|-----|
| 9. | Detlef Günther | 120 |
|----|----------------|-----|

KUNST-THEORIE_DENK-WEISEN

- | | | |
|-----|--|-----|
| 10. | Claus Baldus: _X-ATTACH_03 | 130 |
| 11. | Nina Meinhold: Über Foucaults Denken, Deleuze' Ereignis und Hirschhorns Form | 136 |
| 12. | Tomke Braun, Felix Urban: Statement zur riskanten Stufe | 142 |
| 13. | Tomke Braun: Der Raum unter der Treppe oder das Potenzial des Bizarren | 148 |
| 14. | Sebastian Schmitt: Die Treppe als Allegorie in Tizians „Ecce Homo“ | 152 |

UNTERBRECHUNG #3

- | | |
|-----------------|------------|
| 15. Peter Bexte | 162 |
|-----------------|------------|

KUNST-THEORIE_ANSICHTS-SACHEN

- | | |
|---|------------|
| 16. Semjon H. N. Semjon: Vierblättriges Kleebatt. Künstler, Kunsthistoriker, Kurator und Galerist | 166 |
| 17. Daniela Schmidtke: Kunst machen – Kunst zeigen. Über einige Probleme des Kunstschaffens heute | 178 |
| 18. Eckhart Siepmann: Museum. A Theater of Nothingness | 190 |
| 19. Clara Meister: Wer spricht? Stimmen hören in der Kunst | 198 |

UNTERBRECHUNG #4

- | | |
|-----------------|------------|
| 20. Felix Urban | 202 |
|-----------------|------------|

KÜNSTLERISCHE PRAXIS_WELT-BILDER

- | | |
|--|------------|
| 21. Nirto Karsten Fischer | 206 |
| 22. Timo Brüsewitz: Kapitalismus als Religion | 212 |
| 23. Mauro Cappotto: Die Mauer – Die Grenze – Die Besuchertreppe Ficarra 2016 | 224 |
| 24. Christo Doherty: Surveillance and Security in Johannesburg | 230 |
| 25. Stefan Eikermann | 234 |
| 26. Winfried Gerling: Die Insel | 240 |

TEIL 2:

- | | |
|---|------------|
| 1. Bazon Brock: Aus den Verliesen der segensreichen Bürokratie: Engelbert habilitiert sich bei Bazon Brock in Wuppertal | 266 |
| 2. Bibliografisches Verzeichnis Arthur Engelbert | 273 |
| 3. Biografische Daten zu Arthur Engelbert | 277 |

TEIL 3:

- | | |
|------------------|------------|
| Die Beitragenden | 278 |
|------------------|------------|

SOZIAL- THEORIE REAL-

RÄUME

HARTMUT SCHRÖTER

RUHRGEBIET

Infolge einer Strukturkrise der Stahl- und Kohleindustrie in den 80er Jahren sind einige große Industriekomplexe im Ruhrgebiet und im Saarland zu Industriedenkmalen umgewidmet und umgebaut worden. Arthur Engelbert gehörte zu denen, die diesen Prozess in der Anfangsphase begleitet haben. 1985 wurde er Mitarbeiter am Staatlichen Konservatorium in Saarbrücken für die Konzeptionierung der Umwandlung des Völklinger Hochofenwerks. Aus dieser Zeit stammt die Arbeit mit der lesbaren Unterschrift „Völklingen“. Er hat sie mir damals im Rahmen einer fruchtbaren Zusammenarbeit mit Studierenden am Evangelischen Studienwerk Villigst geschenkt, an dem ich Studienleiter gewesen bin. Diese Skizze soll den Auftakt für eine Serie von Fotos bilden, die sich mit Wesenszügen der Schwerindustrie und deren Umwandlung zu Industriemuseen und -parks auseinandersetzen. In diesem Sinne mögen sie als „Deute-Fotos“ verstanden werden. Sie verlassen sich auf die Sprache der Dinge in der Art ihres Erscheinens und ihres Aufbaus. In zugehörigen Besprechungen sollen solche Grundzüge herausgearbeitet und verallgemeinert werden.

Die Fotos sind seit 2008 entstanden und 2015 Teil einer Ausstellung in Bochum unter dem Titel Industrie-Kultur : Industrie-Natur gewesen. Mit Industrie-Natur ist nicht vorrangig die Natur gemeint, die nun die Industriebrachen neu besiedelt. Es ist eher daran gedacht, die in der Industriepoche hauptsächlich als Energie-Ressource erfasste und genutzte Natur wieder in ihren anschaulichen Erscheinungsweisen, als Natur- und Lebensraum und in der Gestalt der Elemente: Erde, Wasser, Luft und Licht (Feuer), einzubeziehen. Es geht also nicht nur um die ästhetischen Qualitäten der Fotos, sondern um ihren dokumentarischen und typischen Wert für die schwundende Welt der Schwerindustrie, um den Wandel ihrer Nutzung und der Lebenseinstellungen sowie um deren Manifestationen in den Dingen. Denn: Man sieht den Dingen an, was für eine Welt sie verkörpern.

Arthur Engelbert: „Völklinger Hütte“ – Abreißen – Erhalten ?

Folgt man den formalen Grundzügen des Bildes von Arthur Engelbert, so hat er vor allem sich zusätzende Energie-Pfeile inszeniert (Abb. 1). Weiße Farbdreiecke begleiten den farbigen Keil, einer waagerecht, einer von oben, der andere von unten; Schrägen und Grundrichtungen werden so vermittelt. Der schwarz gefasste farbige Keil trifft auf eine Zone von schrägen und senkrechten Formationen. Die erste porös, sich auflösend, die andere wie eine durch Spiralen abgefедerte senkrechte Wand. Das weiße Dreieck dazwischen vermittelt zwischen Schrägen und Senkrechter. Energie-Einstrahlung und elastischer Widerstand. Ein verwischter Schriftzug auf farbigem Grund als Hinweis auf Völklingen wird bewusst in „ausgearbeiteter“ und „ausgelebter“ Manier vollzogen. Weitere Worte gehen ins Unleserliche und Chaotische über. Also nicht nur eine Ortsangabe, sondern der Vorgang der Übermalung, des Verschwindens, des Unleserlich-werdens: Alterung und Spuren vergehender Zeit. Formal gibt diese Passage aber eine Halt gebende Waagerechte in Korrespondenz zum senkrecht geschlängelten Band. Um so stärker können die Energie-Pfeile wirken. Damit eröffnet das Bild Assoziationsfelder für Wesenszüge der in Völklingen ansässigen Stahlindustrie und deren Verenden. Es bewahrt aber auch ein streng formales Gerüst und tendiert zu dessen Ausgewogenheit. Hier zerfällt nicht nur eine Welt, sondern bildet sich eine neue, aus sich verwischenden Spuren.



Abbildung 1: Zuspitzende Energie-Pfeile

Industrialisierung von Raum und Zeit im Zeitalter der Eisenbahn

Wer über die Industriegesellschaft nachdenkt, muss sich der enormen Bedeutung der Eisenbahn als Umsetzung der Dampfkraft in Bewegungsenergie stellen. Der Kulturhistoriker Wolfgang Schivelbusch hat dies in seiner „*Geschichte der Eisenbahn-Reise*“ auf eine Weise getan, dass die epochale Veränderung in der Weltbeziehung erkennbar wird. Der Untertitel: „*Zur Industrialisierung von Raum und Zeit im 19. Jahrhundert*“ deutet diese geschichtliche Dimension an (Ullstein Materialien 1977). Er kann zeigen, dass das Eisenbahnsystem auf exemplarische Weise Raum und Zeit, Kraft und Bewegung zu dem macht, was im Ansatz der neuzeitlichen Physik bei Galilei und Newton (als Voraussetzung der modernen Technik) vorgegeben wurde. „*Die durch Dampfkraft hergestellte mechanische Bewegung ist gekennzeichnet durch Gleichförmigkeit, Regelmäßigkeit, beliebige Dauer und Steigerung (Unermüdbarkeit)*“ (Schivelbusch 2000: 15). Als Fortbewegungsmaschine kann sie diese Eigenschaften näherungsweise nur erreichen durch ein ‚natur-unabhängiges‘ Ensemble von technischen Zusatzeinrichtungen wie Schiene, Bahndamm, Gleissystem, Signalsystem, Telegraph. Die Eisenbahn-Strecke stellt so die optimale Straße dar, indem sie die natürlichen Widerstände: „erstens die Reibung zwischen Radoberfläche und Wegoberfläche, zweitens die Unregelmäßigkeit der Landschaft, Berge und Täler durch Schiene, Bahndamm, Brücken und Tunnel überwindet“ (Schivelbusch 2000: 25).

Von der anderen Seite gesehen, stellt sich die „natürliche Umwelt“ in ihrer anderen Beschaffenheit nun als Hemmnis für die abstrakte Kraftentfaltung dar. Die eigens konstruierte Anlage zur optimalen Kraftübertragung steht nun als abgetrenntes System der Natur gegenüber, wird in sie eingebaut und wendet sich gegen sie. Sie kann nur in dieser Isolierung ihre Funktion erfüllen. William Turner hat in seinem berühmten Bild „*Regen, Dampf, Geschwindigkeit – Die westliche Eisenbahn*“ von 1844 schon in der Anfangszeit solche Wesenszüge erfasst. So lässt er die Eisenbahn hoch über der vernebelten Landschaft auf einer Eisenbahnbrücke aus dem perspektivisch konstruierten Unendlichkeitspunkt hervor, auf den Betrachter zu und an ihm vorbei schießen. Sie wird als ein System autonomer Energie- und Geschwindigkeitsentfaltung dargestellt. Der Titel sieht noch einen Zusammenhang zwischen den natürlichen Wassern, ihrer Verwandlung in Dampf und dessen Nutzung zur Erzeugung solcher Geschwindigkeit.

Zudem verliert die „Zwischenstrecke“ zwischen zwei Zielen ihr Eigenleben. „*Die Eisenbahn kennt nur noch Start und Ziel*“, eigentlich unwirklich wird „der Raum dazwischen“ (Schivelbusch 2000: 39). Die Orte verlieren tendenziell ihre lokale Identität des ‚Hier und Jetzt‘ (Schivelbusch 2000: 34 ff.). Die gegebene Natur wird nun faktisch zur „Umwelt“ der technischen Systeme. In diesem vielfachen Sinne leistet dieses technische System die in der Moderne intendierte Raumüberwindung. Ebenso muss die bis dahin gültige Ortszeit an eine generalisierbare Uhrzeit angepasst werden. Das Paradigma der widerstandslosen Bewegung und Beschleunigung tendiert zur Zeit-Überwindung, zuletzt bis zum Echtzeituniversum des digitalen Netzes.



Abbildung 2: Bahnsteig in Hagen-Vorhalle

14

Das Foto vom *Bahnsteig in Hagen-Vorhalle* (Abb. 2) veranschaulicht fast sinngleich die Wesenszüge dieses Verkehrssystems. Es eröffnet den in der Renaissance entdeckten perspektivischen Tiefenraum, in den man auf dem kürzesten Wege, im naturunabhängigen und widerstandslosen Gleissystem in eine potenzielle Unendlichkeit vorstößt. Letztere wird sinnigerweise durch einen modernen Geldautomaten verstellt. Eine obligatorische Uhr zeigt hier, ohne Bezug auf eine wartende Kundschaft, jene objektive, allgültige Zeit an, die der neuzeitlichen Naturwissenschaft und Technik zugrunde liegt. Die menschenleere Öde vermag die oft beschriebene Erfahrung wiederzugeben, dass der Aufenthalt in diesen Bahnsystemen und die Durchreise durch die Landschaft ein Gefühl melancholischer Distanz und Entfremdung auszulösen vermag. In dieser Empfindung mag man realisieren, wie uns die Abschottung eines solchen Systems und die suggerierte Geschwindigkeit von unserer natürlichen Lebenswelt distanziert und Raum und Zeit zu Durchgangsszenarien verwandelt.



Abbildung 3: Graffiti

Graffiti – Wiederaneignung des Durchgangsraumes

Nicht nur hier besetzen *Graffiti* solche Ödnis (Abb. 3). Man kann darin eine Wiederaneignung und Belebung solcher Räume sehen. Einem bloßen Durchgangsraum wird ein auffälliges Gesicht und eine örtliche Präsenz verliehen. Das mag sich als besonders zutreffend ausweisen, wenn sie durch die Fenster eines vorbeirasenden Intercitys ihre Sichtbarkeit und ruhige Orts-Präsenz behaupten.

Erinnerung und Verwandlung der Schwerindustrie

Von den einst 5 *Hochöfen* der 1911 gegründeten Rheinischen Stahlwerke zu Meiderich wurde der jüngste von 1975 im Rahmen der Umgestaltung des Geländes zum *Landschaftspark Duisburg-Nord* in den 90er Jahren begehbar gemacht. Das Foto (Abb. 4) lässt die ungeheure Mächtigkeit der Rohre, des Gestänges und der Verschraubungen ahnen. Von dort aus blickt man über das in einen Landschaftspark verwandelte *Gelände bis zu ThyssenKruppSteel am Rhein*, wohin die Produktion schon Mitte der 80er Jahre verlegt wurde (Abb. 5). Nach den Vorgaben der Landschaftsarchitekten Peter Latz & Partner sollte der „genius loci“ der ursprünglichen Industrieanlage erhalten bleiben und durch Promenaden u. a. zugänglich gemacht werden. Im Kontrast zur ursprünglichen Nutzung wurde der Vegetation – wie das Foto zeigt – bis hin zur Anlage von Gärten wieder Raum gegeben. Das Windrad versorgt sie mit Wasser.

Die ganze Situation gibt einen typischen Einblick in den Strukturwandel im Ruhrgebiet seit den 80er Jahren. Steht die zurückgedrängte Epoche der Schwerindustrie für eine rigorose Verdrängung, Verwandlung, Nutzung und Belastung des Naturraums, so holt diese Gestaltungskonzeption den Naturraum wieder zurück, ohne den stillgelegten Industrieraum zu beseitigen. Das macht den besonderen Reiz dieser Anlage aus. Sie bringt wieder zusammen, was auseinandergesbrochen war. Die Natur als Nutz- und als Lebensraum vereint mit den Sport- und Veranstaltungsanlagen, die das Gelände im Sinne der Freizeit- und Eventkultur umnutzen. In der Wende zur ökologischen Marktwirtschaft, zur nachhaltigen Industrieproduktion und zur Erlebnisgesellschaft vollzieht sich dieser Wandel auch in gesellschaftlichen Bahnen.

Beim Besteigen des Hochofens wird noch im Nachhinein überdeutlich, welche ungeheuren Naturkräfte hier entfesselt, gebannt, kontrolliert und kanalisiert werden mussten. Riesige Rohre und Transportgeräte verbinden aufeinander abgestimmte Prozessketten der Produktion. Alles in brutaler Sichtbarkeit und Anordnung nach funktionalen Notwendigkeiten. Davon war ein Menschentyp geprägt, der seinen Stolz daraus zog, diese gigantische Maschine auch mit großem körperlichen Einsatz und unter großen Gefahren zu beherrschen. Der Schwerindustrie entspricht der Schwerarbeiter. Man vergegenwärtige sich dagegen die ganz andere Atmosphäre bei den heutigen automatisierten Produktionsstraßen. Ist die Natur in beiden Ensembles nur Rohstoff und Energielieferant, so kehrt sie nun auch als zu pflegender Lebensraum zurück. Das Foto will die Aufmerksamkeit darüber hinaus auf die Weite des Raumes und seine luftig-lichte Atmosphäre lenken. Wohingegen das Zeitalter der Technik sich von der Eisenbahn bis hin zur jüngsten Virtualisierung der Raum- und Zeitüberwindung verschrieben hat.



17

Abbildung 4 & 5: Gelände bis zu ThyssenKruppSteel am Rhein



Abbildung 6: Ensemble eines Arbeitstisches aus der Henrichshütte Hattingen

Industrielle Werkräume – Der Mensch als Werkmeister

Bisher wurden nur Großstrukturen sichtbar gemacht. Der in ihnen arbeitende Mensch tritt als Funktionsträger in den Hintergrund. Aus unterschiedlichen Gründen vermeide ich die Aufnahme von Personen. Nicht zuletzt aus der Erfahrung, dass auch die Dinge ihre Lebensräume, Einstellungen und Verrichtungen zu vergegenwärtigen vermögen. In ansprechender Weise mag dies für dieses *Ensemble eines Arbeitstisches* aus der *Henrichshütte Hattingen* zutreffen (Abb. 6). Sie wurde 1987 geschlossen, nachdem sie über 150 Jahre Eisen und Stahl produziert und weiter verarbeitet hatte. Es mag am Alter dieser Produktionsstätte liegen, dass in diesem nun zur Schaugießerei gewordenen Raum ein Arbeitstisch zusammengestellt wurde, der noch die handwerkliche, körperliche und individuelle Arbeitssituation zeigt. Ein arrangiertes Stillleben, das auch das Foto zu einem solchen werden lässt.



Abbildung 7: Ehemalige Arbeiter einer Gießerei

Hier wurde an einer Art Werktafel – so wird suggeriert – individuell gearbeitet, nachbearbeitet, gepinselt, geölt; oder es wurden Hilfsmittel für bestimmte Werktätigkeiten zu solchen Verrichtungen bereitgestellt. Im Raum wurden notwendige Materialien mit Schubkarren transportiert, verschmutzte Böden mussten gefegt und gereinigt werden. Hier gibt es noch eine Erinnerung an das Handwerkliche, eine vom Arbeiter getroffene Wahl und die sorgfältige Einrichtung eines persönlichen Arbeitsplatzes. Das mag auch an den Anforderungen einer *Gießerei* liegen. *Ehemalige Arbeiter* führen dieses ‚Handwerk‘ heute noch vor (Abb. 7). Sie strahlen die kennerische Ruhe und Verwurzelung in ihrem Tun aus. Innestehen in seiner Arbeit, Kompetenz, Menschsein und Zufriedenheit liegen hier vielleicht nicht so weit auseinander wie an anderen Produktionsstätten.



Abbildung 8: Thyssen am Rhein bei Duisburg

Naturkraft – Maschinenkraft

Dass große Industrieanlagen häufig – wie hier die von *Thyssen am Rhein bei Duisburg* (Abb. 8) – die Nähe von Flüssen und Häfen suchen, verdeutlicht die Notwendigkeit von geeigneten Transportwegen und die ausgreifende Vernetzung mit dem Welthandel. Wie klein und entrückt wirkt diese Anlage jenseits dieses mächtigen Stromes, der gelassen seine Wasserkraft vorbeiführt. Wie kommt der Arbeiter, der mit einem Bier in der Hand seinem angelnden *Kollegen* „beisteht“, dazu (Abb. 9), sein *Motorrad* den beiden „Großmächten“ so dramatisch exponiert entgegenzustellen? Im Motorrad verkörpert sich die Kraft und Beschleunigung der Maschine in einem Gefährt für den „kleinen Mann“.



Abbildung 9: Angelnder Kollege

In dieser „Aufstellung“ behauptet er sich mit den selben Mitteln gegen ihre Übermacht. Er eignet sich damit die Kräfte an, die in seiner Arbeitswelt wirken. So kann er sie nach seinem Willen und Zielangaben persönlich steuern. Er mag den für seine Zeit typischen Geschwindigkeitsrausch genießen. Seine Haltung und das Bier in der Hand signalisieren aber auch gelassene Ruhe. Sein Kollege demonstriert den eingetretenen *Ruhestand* mit seiner klugen Sitzkonstruktion zum Angeln. In solchem Genuss möchte er ausdrücklich fotografiert werden. Man schaut sich die Natur nicht nur an, man nutzt ihre Möglichkeiten. Die Arbeitswelt der Schwerindustrie liegt hinter ihnen und dennoch strahlen sie noch deren Art der Bewahrung ihrer Menschlichkeit ab.

Cartesianische Raumgestaltung und Bauplanung

Die in den 90er Jahren endgültig stillgelegte *Zechen Zollverein* gehört seit 2001 zum Weltkulturerbe. Das ist ihrer grundlegenden und einheitlichen *Neugestaltung* im Sinne funktionaler Sachlichkeit zu verdanken, die um das Jahr 1930 stattfand (Abb. 10). Die Baugesinnung des Bauhauses ist überall zu spüren. Homogene, geometrisch exakte Quader, gleichartiger Baustoff, eingelegte Fensterbänder, keine Differenzierung von unten und oben, Fehlen jedweden Ornamentes oder plastischer Wandgestaltung. Dass sie zu den ältesten Zechen im Ruhrgebiet zählte, kann man von außen nicht mehr sehen. Aber diese Außengestalt ist besonders bezeichnend für den Wandel des Zeitgeistes. Sieht man im Inneren noch an vielen Stellen die mächtvollen Strukturen einer schwerindustriellen Kohleförderung, so hat sie dieser Bau mit homogenen, überall gleichartigen Ziegelmauern ummantelt und unsichtbar gemacht. Welch ein Gegensatz zur offenen Demonstration und Sichtbarkeit der Produktionsenergien und Produktionsmittel im ehemaligen Stahlwerk in Duisburg!

Aus der Höhe, die das Ende der Rolltreppe bietet, die heute zum Informationszentrum führt, erkennt man noch ein weiteres Merkmal. Hier wurden alle Produktionswege und -hallen in streng geometrisch geführten Bahnen miteinander verbunden. Man erinnere sich an das scheinbare Chaos und Kreuz-und-Quer bisheriger Anlagen. Dieses Ensemble soll mitteilen, dass es nach einem einzigen Entwurf, einer umfassenden und einheitlichen Planung entstanden ist (Fritz Schupp und Martin Kremmer). Diese Klarheit, mathematische Präzision, Sauberkeit und Homogenität sind es wohl, weswegen sie – neben ihrem industriegeschichtlichen Wert – bis heute solchen Eindruck macht. Darin realisiert sich – kulturgeschichtlich gesehen – die cartesianische Raumkonzeption in kompromissloser Durchführung.

Für die neuzeitliche Naturwissenschaft und seit Descartes ist der Raum reine homogene Entfaltung seiner Ausdehnung in seine drei Dimensionen. Er wird absolut und unabhängig von dem gedacht, was in ihm gegeben ist. So wird er am reinsten von vorgegebenen, vorentworfenen geometrischen Gebilden repräsentiert, deren Grenzen nur noch funktional erforderliche Unterteilungen, Ummantelungen oder Umhüllungen darstellen. Die Fensterbänder folgen diesem Ansatz (vgl. dazu: Riehl 1992). So ist es nicht zufällig, dass die ganz anders geartete Architektur der Maschinenproduktionsstätten hier durchgängig umhüllt und damit verborgen wird. Die systemische und planerische Beherrschung und Berechenbarkeit aller Vorgänge soll für die Anschauung in den Vordergrund treten: Funktionalisierung und Logistik (wie es heute heißt) vor der Schwere der Arbeit und der Gewalt der Naturbeherrschung. So ist es kein Zufall, dass diese Bauten eigentlich substanzlos wirken.

22

Das Foto nimmt bewusst noch die Oberkante der Rolltreppe hinzu, die heute zum *Besucherzentrum* und zum Ruhrlandmuseum auf einer einzigen Bahn über mehrere Stockwerke hinaufführt. Der heute so beliebte Überbau aus Glas steigert diesen Ansatz bei der homogenen Raumgrenze, macht sie aber durchlässig zum Kontinuum des Raumes. Hier kommt noch hinzu, dass sie den gesuchten Überblick über das ganze Ensemble gewährt. Das krasse Rot demonstriert bewusst einen Gegensatz zur Eintönigkeit des Industriensembles und damit die ganz andere erlebnisorientierte Nutzung dieses Industriemuseums.



Abbildung 10: Zeche Zollverein

23

Gerade das raumabschließende Glas wird hier zur Folie für ein Meer von Regentropfen und verleiht mit seinen geometrischen Spiegelungen dem offenen Luftraum eine lichte Struktur. Die schwarzen Stützen zerteilen in ihren Spiegelungen (vor allem im oberen Teil) den homogenen Raum in kristalline Facetten. Man könnte an Lyonel Feiningers Bilder denken, in denen das Schwere oft durchlichtet und der atmosphärische Luftraum durch geometrische Figuren verfestigt erscheint.

Fügung oder Erschließung des Raumes (Richard Serra - Lee Ufan)

Unter der Frage, wie die Welt der Schwerindustrie eventuell in der Kunst veranschaulicht oder verdeutlicht wird, liegt es nahe, an *Richard Serras „Terminal“* vor dem *Bochumer Hauptbahnhof* zu denken; hier bewusst mit der ganz anderen Baugesinnung des „*Holiday Inn Hotels*“ konfrontiert (Abb. 11). Wie häufig bei Serra ist er aus riesigen Stahlbrammen zusammengestellt, die in eindrucksvollen maschinellen Fertigungsprozessen unter Anleitung des Künstlers hergestellt wurden (Henrichshütte Hattingen). Zuerst stand es vor dem Fridericianum in Kassel als Wahrzeichen der Documenta von 1977. Sein Ankauf und seine Aufstellung in Bochum wuchs sich zu einem städtischen Skandal aus. Die CDU machte sogar Wahlkampf mit dieser Entrüstung. Sehr verwunderlich in einer Region, die u. a. von der Stahlproduktion gelebt hatte, aber offenbar von den Künsten eine erkennbare Reminiszenz an die Industriearbeit oder deren Verklärung zu einem schönen Objekt erwartete. Der an Vergänglichkeit gemahnende Rost konnte als Hohn auf den angestrebten Glanz der Stahlprodukte empfunden werden.

Das Foto zeigt das „Terminal“ nach einer Restaurierung zur Beseitigung der Graffitis im Jahre 2015 nur im oberen Teil, weil es auf den Kontrast zu dem dahinter liegenden Hotelbau ankommen sollte. Dieser Kontrast hat etwas zu tun mit der Neutralisierung und Homogenisierung von Raum, Material und Gestalt beim Hotelbau im Unterschied zu Serras Anknüpfung an Grundzüge der Schwerindustrie. Die Brammen lassen ihre industrielle Fertigung durch ihre gleichförmige Strukturierung erkennen. Entgegen der dadurch gegebenen Erwartung einer seriellen Aufstellung werden sie zu einem plastischen, einmaligen Gefüge zusammengestellt. Es öffnet sich an einer Seite zum Innenraum, der sich nach oben verjüngt; draußen kragt jede über die andere hinaus. Es entstehen differenzierte Räumlichkeiten. Die Schwere der Brammen und ihr Lasten werden durch Schieflagen gefährlich ins Spiel gebracht und durch Gegengewichte wieder ausbalanciert. Das „Terminal“ bildet so einen in sich gefügten Ort im Unterschied zum Durchgangsverkehr, der ständig an ihm vorbeirast. Serra selbst hat diesen Platz als Standort bestimmt. Für das ganze Umfeld mit dem Bahnhof in typisch sachlicher 60er Jahre-Architektur, die Räume nur begleitend begrenzt, wirkt diese Skulptur im Gegensatz zu dieser versammelnd und damit ortsbildend. Sie schafft mit den Mitteln der industriellen Produktion zugleich einen Gegensatz zu ihrem funktionalen, seriellen, durchlaufenden Charakter. Man weiß, dass Serra diese Einbeziehung des Umfeldes im Unterschied zur Fixierung auf das Werk allein in Japan aufgefallen ist und ihn von da an beschäftigte.

Der Hotelbau repräsentiert dagegen eine fast schwerelose, allseitig homogene, wie mit Kunststoff überzogene Baugestalt. Wie wenn sie in einem Stück gepresst und verfertigt worden wäre (kein Gefüge unterschiedlicher Kräfte, Gewichte, Lagen usw.). Ein solcher Bau könnte überall stehen und würde nur seine Botschaft einer beziehungslosen Autonomie und spannungslosen Perfektion verkünden.

Im selben Materialfeld, aber mit einer ganz anderen Art der Weltbeziehung arbeitet der koreanische Künstler *Lee Ufan* (Abb. 12). Beide, Serra und Ufan, werden von der *Galerie m* in Bochum schon lange begleitet. Dieses Werk von 2006 ist in einem Innenhof des Galeriegebäudes (von 1968) aufgestellt. Es trägt den Titel: *Relatum – Meditation*. Auf dem Foto wird das ganze Umfeld:



Abbildung 12: Lee Ufan, ,Relatum – Meditation'

Abbildung 11: Richard Serra, ,Terminal'



Hof, Mauer und Glyzinienpracht (auch Blauregen genannt) bewusst einbezogen. Denn die Öffnung zur Umwelt – eine Raumerschließung durch das Werk – ist für Lee Ufan wesentlich. Eine sehr ergiebige Untersuchung von *Silke von Berswordt-Wallrabe* weist dies an seinem ganzen Werk nach (*Berswordt-Wallrabe 2007*). Der mehrfach gebrauchte Werktitel „Relatum“ verweist sowohl auf die Beziehung zu einem anderen Element, hier zum Naturstein, wie auch auf den „Dialog mit dem Raum“ und das Spiel zwischen „Grenze und Offenheit“¹. Viele Werke öffnen sich zur örtlichen Nachbarschaft und fließen in den offenen Raum aus.

In seinem asiatischen Wahrnehmungs- und Weltverständnis spielt die Leere, in die das Gegenständliche übergeht und die ihm andererseits sein ungezwungenes Erscheinen eröffnet, eine wesentliche Rolle. Hier fehlt also die dominante Orientierung am Material, an dessen eingreifender Gestaltung, sowie das Interesse am konstruktiven Einschnitt in den Raum, wie sie für den Weltzugriff des Industriealters bezeichnend sind. Auch die monumentale Ortsbildung und Ortsbehauptung im Kontrast zum Umfeld, wie sie Serra verwirklicht, ist hier aufgelöst. Die viel kleinere und schwächere Metallplatte entfaltet sich wie ein leichter Paravent in die wesentlichen Raumrichtungen und geht ohne dramatische Abgrenzung in den offenen Raum über. Der Naturstein ist zwar auch unter Gesichtspunkten einer gewissen Formung und Geschlossenheit ausgewählt, fungiert aber als natürliches Kontrastelement gegenüber der technischen Präzision der gefalteten Platte.

In sehr genauen Analysen macht Silke von Berswordt-Wallrabe sichtbar, dass die lockere Art der Beziehung zwischen dem artifiziellen und dem natürlichen Element sich wesentlich von unserem „europäisch-amerikanischen“ Interesse an der konstruktiven, konstellativen oder kompositionellen Regelung eines solchen Bezugs unterscheidet. Statt vergegenständlicher Gegenüberstellung und konstruktiver Einbindung – eine Voraussetzung der technischen Dingverarbeitung – geht es eher um ein „Zueinander“ oder um „Resonanzen“ zwischen wesensverschiedenen Elementen. Ein Angebot aus dem asiatischen Kulturbereich, einen offenen, nicht verfügenden Ding- und Raumbezug – im vollen Bewusstsein der technischen Dingbehandlung und der planerischen Strukturierung des Raumes – zu realisieren, das Licht und Luft, gebaute Umgebung und Sphären der Natur übergänglich einbezieht.

Industriepark – Beherrschte Freiräume

Dieses Foto eines *Industrie-Ensembles* hinter der *Jahrhunderthalle in Bochum* führt mehrere Dimensionen der bisherigen Betrachtung zusammen (Abb. 13). Man erkennt das wirr wirkende Geröhre und Gestänge der schwerindustriellen Produktion; nun nach ihrer Stilllegung verrostend und ins Leere ragend. Im Hintergrund, den Raum grundlinien-parallel abschließend, glatte rechteckige und runde Raumkörper. Davor eine Neugestaltung mit verrosteten Brammen, die an Serra erinnern, aber eine dekorative und rhythmische Variation einer Segmentierung des homogenen Raumes anstrebt. Ein schönes Beispiel, wie Vorbilder aus der Kunst in eine museale

1 Vgl. Berswordt-Wallrabe 2007: Inhaltsverzeichnis.



Abbildung 13: Industrie-Ensembles hinter der Jahrhunderthalle in Bochum

Großplanung aufgenommen und umgedeutet werden. Bauzaun und farbige Container weisen dieses streng geordnete Raumgefüge als Übergangsprovisorium aus. Nach rechts schließt sich eine große, leere, grasbewachsene Freifläche an, die ein wenig noch von der Öde solcher Raumgestaltung spüren lässt.

Konsequent und überzeugend hält man sich in der Parkgestaltung an die streng geometrischen Vorgaben und die präzisen Begrenzungen der historischen Industrieanlage. Ein Ausschnitt aus der Konstruktion des begrenzenden Wasserlaufs mag dies verdeutlichen (Abb. 14). Verrostete Eisenbänder grenzen das Wasser präzise gegen das Land ab und bestimmen die gleichförmige Breite des Verlaufs – wie auf dem Reißbrett gezogen. Der Betondamm entspricht dieser Struktur. Auch das Schilfgras, als zweites Naturelement, wird klar umgrenzt und dadurch zu einem integrierten Teil dieser Konstruktion gemacht. Der grundlegende Unterschied zu der Weltbeziehung, die das Werk von Lee Ufan darbietet, ist offensichtlich. Dennoch eine überzeugende Gestaltung in Anlehnung an den berechnenden ‚Geist‘ des industriellen Ensembles. Freie Räume nun anstelle der industriellen Verdichtung und Besetzung des vernutzten Areals.



Abbildung 14: Parkgestaltung in historischer Industrieanlage

Spiegelungen – Virtuelle Industriewelt

Spiegelungen führen auf die Grenze von virtueller Welt und gegenständlicher Realität. Die zurückgedrängte Schwerindustrie überlebt in ihrer musealisierten Vergegenwärtigung zunehmend in Fotos, Features, Computeranimationen und museumspädagogischen Präsentationen. Die Anlagen, wie hier die der Zeche Zollverein, sind selbst zu Museen geworden (Abb. 15). In dieser Aufnahme kommen Museumsgebäude (links), die für diese Zeche typischen Bauhausgebäude, Stütztürme aus Metallstreben, Verbindungsbahnen und -stege, Hochspannungsmasten, Gleisanlagen, eine Reihe von Bäumen, Licht- und Schattenbahnen in vielfacher Spiegelung zusammen.

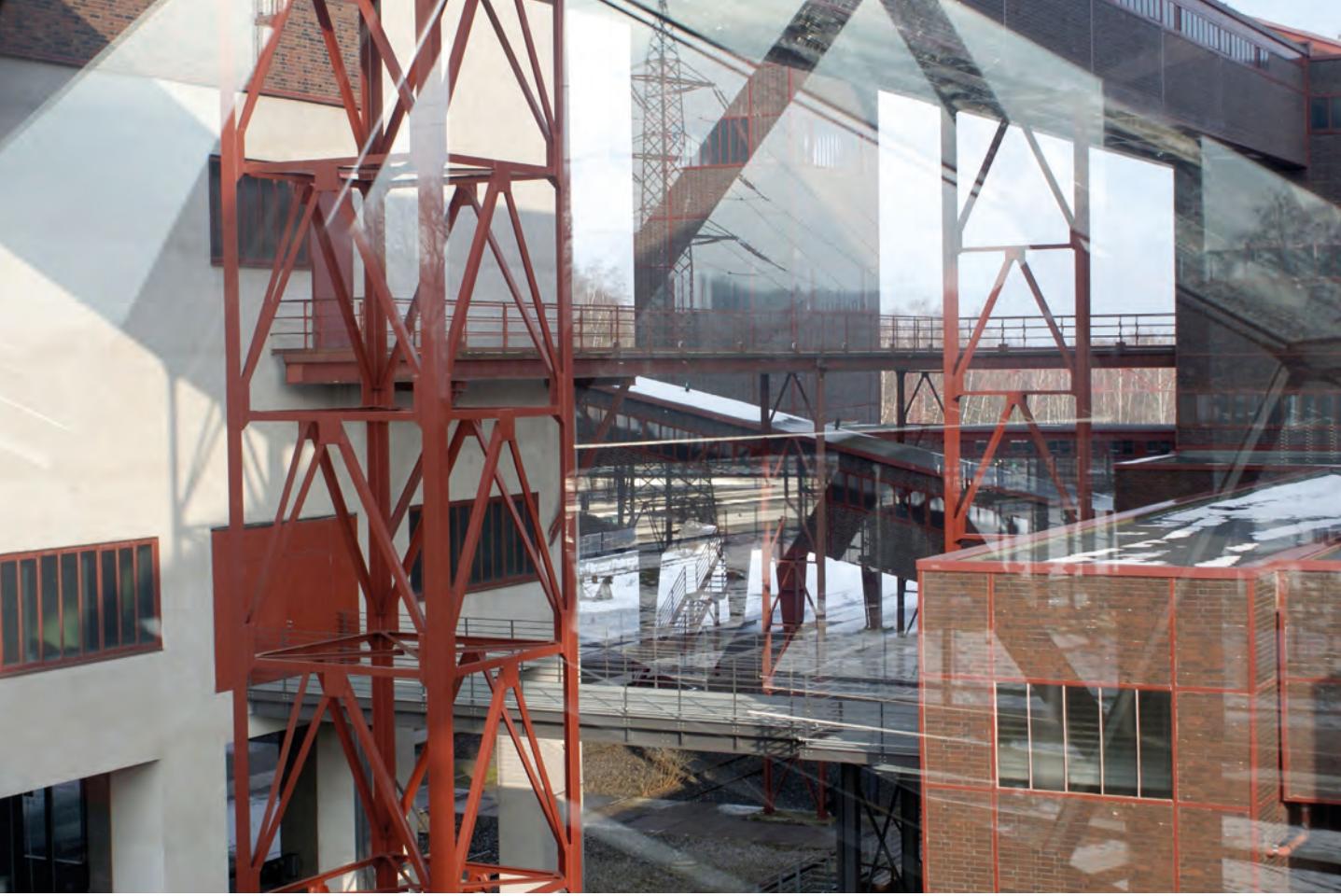


Abbildung 15: Zeche Zollverein

Es entstehen mehrdimensional verschachtelte Räumlichkeiten jenseits der exakten Raumkonzepte der gespiegelten Industrieanlagen selbst. Verwandlung einer durchgängig geplanten und technisch geregelten Wirklichkeit in eine vielschichtige, unübersichtliche Verschränkung vieler Ebenen. Kaum entscheidbar, was nur virtuell, was Durchblick auf eine reale Situation ist. Ein Gleichnis auf die Zwischenstellung musealierter Industrielwelten; getaucht in bläulich-graue Halbschatten.



Abbildung 16: Koks- und Kohlebunker

Magische Unterwelt

Bisher haben wir noch nicht die Katakomben der Industriewelt besucht. Silos, Magazine, Materiallager. Dieses Foto aus einem *Koks- und Kohlebunker* wurde auf *Zeche Zollverein* in Essen gemacht (Abb. 16). Riesige Räume ohne Tageslicht, in denen einst Koks und Kohle gebunkert wurden. Nun leer und gelegentlich Ort eindrucksvoller Kunst-Performances. Man begibt sich in eine vom Tageslicht abgeschnittene Unterwelt. Mauern, die jede Vorstellung von einem Draußen abschneiden, jeden Schrei ungehört verklingen lassen, nur auf den Druck von Materialmassen ausgelegt. Monumentalität, Beleuchtung, Abgeschlossenheit und Leere verwandeln diesen Ort in ein magisches Erlebnis. Menschenleer, selbst den Fotografen verleugnend, sich selbst bedeutend in der einfachen Bildordnung. Eine Tür in eine entzogene, mit mir nicht rechnende Dimension. Würde ich sie betreten, wäre die Magie in eine museale Inszenierung zurückverwandelt.

Quellenverzeichnis:

- Berswordt-Wallrabe, S. von** (2007). Lee Ufan. Begegnung mit dem Anderen. Göttingen: Steidl Verlag.
- Riehl, M.** (1992). Vers une Architecture. Das moderne Bauprogramm des Le Corbusier. Beiträge zur Kunstwissenschaft Bd. 44. München: scaneg Verlag.
- Schivelbusch, W.** (2000). Geschichte der Eisenbahnreise: Zur Industrialisierung von Raum und Zeit im 19. Jahrhundert. Frankfurt am Main: Fischer Taschenbuch Verlag.

RAANAN GABAY

Welche Lehren können wir aus der
FIRST PEDESTRIAN REPUBLIC
OF BERLIN ziehen?

Übersetzt aus dem Englischen durch Felix Urban

Abstract

In diesem Text stellt der Autor die folgenden Konzepte dar: „Pedestrian Republic“¹: ein Ort, an dem alle Teile der Gesellschaft, insbesondere die nicht-hegemonialen, den Raum (durch das Gehen) in einer Form nutzen, die es ihnen ermöglicht, ihre Bedürfnisse und Ansprüche als Individuen und als Gruppen zu stärken. Berlin war und bleibt bis heute einer der wenigen Orte auf dieser Welt, an dem Fußgänger durch die Beschaffenheit des Raumes kaum daran gehindert werden, umfänglich an der Wirtschaft und den vielen Möglichkeiten, die eine Stadt zu bieten hat, teilzuhaben. „Integratives Paradigma“: Eine Art von Analyse und Handeln, welche versucht, verschiedene Elemente und/oder Kategorien so zusammenzubringen, dass sie neue Synergien und Verbindungen schaffen könnten versus „Segregates Paradigma“: Arten von Analyse und Denken, welche versuchen, verschiedene Elemente oder Kategorien zu separieren. Der Berliner Hobrecht-Plan von 1862 und die typische Mietskaserne werden im Hinblick sowohl auf die zuvor genannten Konzepte als auch auf die Literatur zur „Space Syntax“ hin diskutiert.

Die Kernfrage, die in diesem Artikel gestellt wird, ist: Welche Lehren können aus dem gezogen werden, was für Berlin und andere Städte im 21. Jahrhundert so relevant ist? Rund um den Globus sind viele gegenwärtige Metropolregionen Massenimmigration, dem Zustrom durch Flüchtlinge sowie durch Menschen, welche nicht die nötigen Mittel besitzen, um effektiv an der etablierten Ökonomie und Gesellschaft teilhaben zu können, ausgesetzt. Der Autor ist der Meinung, dass aus dem guten Beispiel vom Berlin des 19. Jahrhunderts Lehren gezogen werden können und sich diese sogar in die hegemoniale Ökonomie und Gesellschaft einbeziehen lassen.

„Es ist nicht das Bewusstsein der Menschen, das ihr Sein, sondern umgekehrt ihr gesellschaftliches Sein, das ihr Bewusstsein bestimmt.“ Marx 1859²

Welche sind die Lehren aus der „First Pedestrian Republic of Berlin“? - Einführung

Paradoxalement entwickelte sich Berlin unter der Herrschaft der autoritären, preußischen Könige zu einer integrativen „Fußgänger-Republik/Pedestrian Republic“. Getrieben durch die Angst vor einer französischen Besatzung³, vor der österreichisch-ungarischen Dominanz und der daraus entstehenden Notwendigkeit, eine militärische, mobilisierbare Gesellschaft und Wirtschaft zu erschaffen, war Berlin gezwungen einen maximalen Grad an Effizienz zu erreichen.⁴ Der Hobrecht-Plan von 1862⁵, sein Vorläufer, der Schmidt-Plan von 1820⁶ und die „Bau-Polizei“ zusammen mit der „unsichtbaren Hand“ haben einen Mechanismus entwickelt, um den Zustrom von Einwanderern in die beschleunigende Industriewirtschaft zu integrieren.

33

Hobrecht reiste, um in anderen europäischen Städten neueste Systeme und Stadterneuerungsmaßnahmen zu untersuchen. Er lehnte die Entwicklung Londons wegen ihrer Segregation zwischen den Wohlhabenden und den Armen ab (Hobrecht 1868: 13–15). Er lehnte die Haussmann⁷-Entwicklung von Paris ab, wegen ihrer massenhaften, zerstörerischen Enteignung und der daraus resultierenden Strömung der Armen in eine Art Gürtel von Elendsvierteln (shanty towns) rund um Paris⁸.

Ein explosionsartiger Bevölkerungszuwachs trieb Millionen von Menschen aus der preußischen ländlichen Gegend heraus. Infolge der Revolution von 1848⁹ könnte man glauben, dass das preußische Regime dem französischen oder englischen Paradigma der Segregation gefolgt wäre, um jedwede Entstehung von Mobilisierung der Fußgänger zu vermeiden¹⁰. Doch durch die Angst vor feindlicher Besatzung schien es wichtiger, militärische Stärke auszubauen.¹¹ Preußen konnte es sich nicht leisten, in Übersee seine Kleinbauern ausbluten zu lassen¹², denn es hatte keine Kolonien¹³. Folglich erzeugte das Bedürfnis, potenzielle Soldaten zuhause zu halten, gewissermaßen ein Paradigma der Integration¹⁴. Im Zeitraum bis zum 1. Weltkrieg entwickelte sich der preußische Urbanismus inmitten einer Dialektik zwischen Angst vor einer internen Revolution (welche gewöhnlich auf das Paradigma der Segregation hindrängt) und der Angst vor externer Besatzung (welche auf ein militärisch effektives Paradigma der Integration hindrängt).

Um ein maximales Ergebnis zu ermöglichen, wurde ein städtisches Ökosystem entwickelt, um kürzlich angekommene, arme Einwanderer zur Triebfeder für das boomende Berlin zu machen. Das aufkommende System der durchgängigen *Kieze*¹⁵ erlaubte es, dass verschiedene Teile der Gesellschaft und Wirtschaft in fußläufiger Entfernung sinnvoll integriert waren. Zeitgleich wurden die *Mietkasernen* entwickelt, um die urbane Verdichtung, die soziale und funktionale Durchmischung und daraus resultierende Effizienz zu maximieren.¹⁶ Fußgänger, die sich keine Form der öffentlichen Fortbewegung leisten konnten, wurden durch diese Raumaufteilung kaum von den Möglichkeiten ferngehalten, welche die boomende Metropole bot.

Das Integrations-Paradigma ermöglichte es, dass die Stadt effizient genutzt werden konnte und trotzdem von allen ihren Einwohnern „in Besitz“ genommen werden konnte und demzufolge die Stadt Berlin zu einer echten „Pedestrian Res-public“¹⁷ gemacht wurde.

In vielen Teilen des gegenwärtigen Berlins kann man den hierdurch entstandenen, typischen *Kiez* heute noch erleben. In diesen liegen die am meisten benötigten Dinge für die Fußgänger auch in fußläufiger Entfernung. Der öffentliche Raum, welcher hauptsächlich durch die Bewegung der Fußgänger genutzt wird, erlaubt soziale Interaktion¹⁸ und Partizipation auch der ärmsten Fußgänger.

Dieser Text wird kurz und bündig die Funktion der „First Pedestrian Republic of Berlin“ erläutern und dabei stets die Frage im Auge behalten, welche Lehren man aus dieser heutzutage ziehen kann.

Auf verschiedene Art und Weise war diese Frage der Gegenstand andauernder Diskussionen zwischen Prof. Engelbert, dem Autor und deren jeweiligen Studierenden. Ein Ergebnis von 10 Jahren akademischem Austausch.

Die Kernfrage, welche in diesem Artikel gestellt wird, ist: Was kann man von dem lernen, was für Berlin und andere Städte im 21. Jahrhundert so relevant ist? Eine zweitrangige Frage ist: Wie konnte es sein, dass sich unter der Herrschaft eines angeblich reaktionären, militaristischen und autoritären, preußischen Regimes Berlin zu einer integrativen „Pedestrian Republic“ entwickelte? Beginnen wir dazu mit der Definition einiger Schlüsselbegriffe.

„Pedestrian Republic“

Für diesen neuen Begriff gibt es verschiedene mögliche Definitionen¹⁹. Die für diesen Artikel dienlichste Definition ist die folgende: Ein *Pedestrian/Fußgänger* ist eine Person, welche sich in der Öffentlichkeit bewegt²⁰. Tatsächlich sind ~100 % der Bevölkerung an der einen oder anderen Stelle Pedestrians/Fußgänger. Sogar Menschen und Gruppen, die von der Bürokratie nicht erfasst oder wahrgenommen werden²¹, sind Pedestrians. Dieser Begriff ist daher der ökumenischste in dem Sinne, dass er alle Männer und Frauen, Reiche und Arme, Bürger, Besucher, Anwohner und Obdachlose, etc. umfasst.²²

Der Begriff *republic* bezieht sich auf dessen semantische Bedeutung: „res“ = „gehört zu“, „public“ = „Publikum“ bzw. „öffentliche Sache“. Zum Zwecke der hier vorliegenden Erörterung, steht das Wort *public* für alle Pedestrians (inklusive der nicht-hegemonialen Pedestrians, welche als Lackmustest bzw. Prüfstein dienen). Das Konzept „res“= „gehört zu“, bezieht sich nicht auf das hegemoniale Verständnis von Besitztum, sondern auf die praktische Fähigkeit, diesen Anspruch entsprechend der Bedürfnisse der betroffenen Person effektiv zu nutzen²³ (Lefebvre 1968, Harvey 2008). Darüber hinaus bezieht sich das Wort, jenseits des individuellen Gebrauchs, auf die Effektivität des öffentlichen Raumes als ein „encounter field/Begegnungsgebiet“²⁴ und die daraus hervorgehenden Funktion, soziale Mitbestimmung zu fördern.

Anders ausgedrückt: Die „Pedestrian Republic“ ist ein Ort, wo alle Teile der Gesellschaft, und insbesondere die nicht-hegemonialen Teile, den Raum in einer Art nutzen, die es ihnen ermöglicht, die Berücksichtigung ihrer Bedürfnisse und Ansprüche als Volk – im Sinne von vielen Einzelpersonen – oder als Gruppe zu fördern (Lefebvre 1968; Hillier & Hanson 1987; Hillier 1996; Harvey 2008; Sassen 2012).²⁵ Nochmals anders ausgedrückt: Raum wird weniger zur Barriere als vielmehr zu einem sozialen, kulturellen und wirtschaftlichen Generator (siehe: Hillier 1999).

Integrativ =/ Segregativ²⁶

Durchdringung/Integrative Paradigmen -

sind Arten zu analysieren, zu denken und zu handeln, welche sich bemühen, verschiedene Elemente oder Kategorien so zusammenzubringen, dass sich neue Synergien und Verbindungen daraus ergeben. Oftmals wird angenommen, dass dabei Interaktion wichtiger ist als eine Klarheit über die verschiedenen Kategorien. Oftmals wird diese mit einer induktiven Art zu analysieren in Zusammenhang gebracht²⁷.

35

Abschließung/Segregative Paradigmen -

sind Arten zu analysieren, zu denken und zu handeln, welche sich bemühen, verschiedene Elemente und Kategorien voneinander zu trennen. Oftmals wird angenommen, dass Klarheit über die verschiedenen Gruppen wichtiger ist als deren Interaktion. Oftmals wird das segregative Paradigma mit einer deduktiven Art zu analysieren in Zusammenhang gebracht.

Die Diskussion über Integration und Segregation in der Wissenschaft bezieht sich stark auf den Gegenstand der „Space Syntax“, insbesondere auf dessen grundlegende Konzepte, welche eher als Denkweise denn als mathematische, morphologische Begrifflichkeiten verwendet werden. In den letzten Jahren hat sich im Hinblick auf dieses Problem einiges getan, insbesondere durch das Buch „The Spatial Syntax of Urban Segregation“ von Hillier & Vaughan (2007).

Urbaner/historischer Kontext

Über weite Strecken der Geschichte Berlins waren die Herrscher dieser Stadt exzessiv von militärischen Belangen und der Kriegsführung vereinnahmt.²⁸ Der Hobrecht-Plan von 1862 war ein Resultat einer Entwicklung, an welcher sowohl der König, seine Regierung, seine zivile Garde (die Polizei²⁹, die Feuerwache und andere Behörden), als auch Landbesitzer und Politiker beteiligt waren. Arme Menschen beteiligten sich nicht aktiv an den offiziellen Planungsverfahren, aber dennoch als eine kollektive, „unsichtbare Hand“.³⁰ Bei einem Plan, der viele Kräfte des freien Marktes begünstigte.

Vor dem Hintergrund eines tiefen, staatsrechtlichen Konflikts zwischen dem König und dem *Preußischen Landtag* standen die preußischen Könige ohne substantielles Vermögen da, um ihre Operationen und die militärische Bereitschaft aufrecht erhalten zu können.³¹ Im Jahr 1861 wurde die bestehende Begrenzung der städtischen Ausweitung gelockert, um die kommunale Fläche um 60 % zu erweitern. Die Verweigerung, die Stadtgrenzen darüber hinausgehend auszuweiten und städtische Ausdehnung zuzulassen, beförderte eine hohe Besiedlungsdichte und dement sprechend steigende Grundstückswerte (Huchzermeyer 2011: 55–56)³².

Die Jahre, in denen Hobrecht beauftragt war, seine Pläne umzusetzen, waren von einer durchgehenden politischen Krise zwischen dem Preußischen Landtag³³ und König Wilhelm I. gekennzeichnet. Erstgenanntes lehnte ab, das Budget für das stehende Heer zu erhöhen und den Wehrdienst um 2 oder 3 weitere Jahre zu verlängern. Ohne bewilligtes Budget hatte die durch Bismarck geführte preußische Regierung Schwierigkeiten, alternative finanzielle Mittel zu finden. Es ist daher die Annahme des Autors, dass dieser Umstand die treibende Kraft war, welche es der preußischen Regierung ermöglichte, die Immobilienpreise im königlichen Berlin zu steigern³⁴. Überdies sah Bismarck die preußische Prosperität als ein Instrument der Macht. „... Als eine Angelegenheit für freien Handel und wirtschaftliche Vorherrschaft Preußens in Deutschland“ (Stern 1977: 34). „Er wusste, wirtschaftliche Prosperität baut die Staatsmacht aus und entkräftet den revolutionären Eifer oder die Ideologien der besitzhabenden Klassen“³⁵. Demzufolge diente die Wertsteigerung der Immobilienpreise in Berlin sowohl der Finanzierung des Königs als auch dafür, seine liberalen Opponenten, die besitzhabende Klasse (liberale Bourgeoisie), zu befrieden. Des Weiteren könnte der Zugewinn relativ konservativer und nationalistischer Kleinbauern für Berlin bei den Entscheidungsträgern (hauptsächlich bei Junkern wie Bismarck, die vornehmlich in der ländlichen Gegend lebten)³⁶ als ein Gegenpol der Rivalen des Königs der 1860er-Jahre gesehen worden sein. Diese waren Unterstützer der deutschnationalistischen Einheitsbewegung und stellten die liberale Bourgeoisie (welche die Revolution im Jahr 1848 anführte).³⁷

Der Hobrecht-Plan von 1862 und seine Implementierung

Hobrecht war von Beruf aus Baumeister und kein Architekt. Er studierte Wasserwege und Eisenbahnplanung. Anders als die Reformer von London oder Paris machte er sich auf vielen Ebenen das Integrationsparadigma zu Eigen. Angefangen mit der Stadterweiterung. Diese war so geplant, dass sie alle bestehenden Monamente, die Besitztumsverhältnisse, Straßen und Dörfer miteinbezog. Folglich fand keine massenweise Enteignung oder Zerstörung auf Haussmann'schem Niveau statt. Bestehende Kleinstädte und Dörfer sowie Charlottenburg³⁸, Gesundbrunnen³⁹ und Wedding⁴⁰ wurden in den Plan integriert. Jenseits der Vermeidung von sozialer und finanzieller Belastung durch Enteignung oder Zerstörung ermöglichte der integrierte Ansatz eine schnellere Verwirklichung des Plans in einer Zeit, in der immens große Summen an Geld benötigt wurden, um das Heer in Bereitschaft zu halten⁴¹.

Hobrecht wählte ein sehr logisches und umsichtiges Vorgehen. Indem er bestehende Straßen, Bauten und Aufteilungen des Landbesitzes integrierte, verhinderte er verheerende Zerstörungen und teure Enteignungen, die im Vergleich zum Pariser Haussmann-Plan eher typisch waren. Daraüber hinaus wurde der Plan mit Landbesitzern diskutiert und angepasst, noch bevor er offiziell in Kraft trat.⁴² Jenseits dieser sozialen und wirtschaftlichen Überlegungen war das aus diesem Plan hervorgehende Netz an Fußgängerwegen besonders durchgängig, nahezu ohne Unterbrechungen. Auch dies entgegen der typischen Gestaltung in anderen Städten. Genauso gab es, abgesehen von den Innenhöfen (welche später noch besprochen werden), kaum Sackgassen. Laut Hillier (1999) sollte dies im Allgemeinen die Distanzen verringern und dadurch die Effektivität des Zu-Fuß-Gehens steigern.

Die Häuserblocks des Hobrecht-Plans sind überaus groß. Dies war dem Einfluss der Landbesitzer geschuldet, die ihr Land für den Bau von Straßen weder abgeben noch unterteilen wollten. Laut Jacobs (1961)⁴³ wirkte sich das negativ auf die urbane Vitalität aus und erzeugte eine „latent community“⁴⁴. Hillier (1999) zufolge erhöhte diese Bauweise die „universal distance“⁴⁵, also die „universale Distanz“ und behinderte dadurch die Fußgänger. Gleichwohl zeigen aber historische Berichte und gegenwärtige, intuitive Beobachtungen in jenen Bezirken, welche durch den Hobrecht-Plan beeinflusst waren, dass diese eine hohe urbane Vitalität und Fußgänger-Aktivität aufweisen. Dieser ersichtliche Widerspruch muss noch weiter untersucht und besprochen werden.

Nur ein Minimum an Fläche war der öffentlichen Nutzung zugedacht und zumeist in der Mitte von Häuserblocks, sodass die Fläche mit dem geringsten Wert dafür verwendet wurde.⁴⁶ Grundsätzlich kann man festhalten, dass der Plan und seine andauernde Umsetzung in einer Art und Weise gemacht war, die dazu diente, die Einnahmen durch Mieten zu steigern.

Es gibt jedoch zwei offensichtliche Ausnahmen von dieser Verweigerung, wertvolle Fläche zu erwerben und sie für die Öffentlichkeit zugänglich zu machen: Die breiten Straßen und die Plätze um die Pfarrkirchen. Die möglichen Gründe und der daraus hervorgehende Einfluss wird noch an späterer Stelle diskutiert werden.

Zu dem Zeitpunkt, als die deutsche Wirtschaft florierte, wuchs auch die Gesellschaft rasant an. Die Berliner Bevölkerung wuchs von 322 000 im Jahre 1840 auf 1 122 000 im Jahre 1880. Das Aufkommen eines Klassenbewusstseins bei einem Teil des Proletariats führte zu einer Zunahme an sozialen Unruhen. Die Angst vor einem Wiederauftreten der Vorfälle der Pariser Kommune 1871⁴⁷ bewegte zu Handlungen: Die militärisch-konservativen Machthaber reagierten mit weiteren Maßnahmen auf den Zufluss ungebildeter und mittelloser Bauern, indem sie diese integrierten. Bismarcks Veränderungen der politischen Linie um 1878–1879 wiesen deutlich in die Richtung von Integration: “He envisioned a positive program of social legislation that would reintegrate the lower classes and thus protect the nation from social conflict and partisan strife” (Stern 1977: 217). “A paternalist approach not far from that of Hobrecht.” “... to take care of such an unfortunate province, in order not to give the socialists a means to make capital for themselves and their unworthy purposes.”⁴⁸ “Social legislation that would lure workers from their socialist loyalties” (Stern 1977: 219). “... in a true conservative fashion he [Bismarck] hoped simultaneously to repress subversion and remove its causes ... if the worker had no more cause for complaint, then the roots of socialism would be drained off ...” (Stern 1977: 219). Eine Vertiefung dieses Ansatzes würde aufzeigen, dass es, anstatt die Armen zu vertreiben und in Armen-Ghettos abzusondern, die Absicht des Regimes war, diese Personen sowohl sozial als auch räumlich zu integrieren.

Zusammengefasst heißt das: Der Hobrecht-Plan erlaubt ein fortlaufendes, integratives Raster, welches alte und neue Kiez-Zellen verbindet. Dadurch haben Fußgänger Zugang zu verschiedenartigen, konkurrierenden Möglichkeiten. Doch dieses Raster hätte nicht so funktioniert, wenn es nicht auch für die extreme Dichte und Durchmischung in den Mietskasernen vorgesehen gewesen wäre.

Mietskaserne

Die typische Mietskaserne geht Hegemann (1930) zufolge aus der Begrenzung der städtischen Ausweitung und zeitgleichen Wertsteigerung der Grundstücke unter Friedrich II. hervor. Man könnte behaupten, dass der König gleich zwei Ziele erreichte; nämlich disziplinierte Soldaten in großer Dichte und unter starker Kontrolle⁴⁹, sowie eine Aufstockung seiner Kriegskasse.

Zu Beginn des 19. Jahrhunderts wurde das berüchtigte Modell der Wülknitzschen Familienhäuser⁵⁰, die einen langen, gespiegelten Korridor hatten (in diesen Zeiten boten sie Unterkunft für ~ 2 500 Personen) und welche späteren, modernistischen Wohnhäusern ähnelten, abgelehnt. Huchzermeyer (2011) weist darauf hin: “there was a political risk for the ruling order in spatially concentrating poor people, as this created preconditions for spontaneous resistance for which the military and police were not prepared.” (Geist und Kürvers: 49)

Die Umstände in der ländlichen Region trieben die Menschen zur Umsiedlung. Wäre Wohnraum nicht in großem Umfang und zu bezahlbaren Konditionen gebaut worden, wären die Alternativen die folgenden gewesen: Eine Auswanderung der dringend benötigten Soldaten nach Amerika, das Entstehen von „Shantytowns“, also Barackenstädten, oder tent cities, also Zeltstäd-

ten, “‘bloated with desperate people hoping to get work’ appearing periodically outside Berlin’s gates.” Anders gesagt: Eine unkontrollierbare Masse an verzweifelten Menschen.

Wischermann (1997: 336) betont, dass die Bewohner von Shantytowns bzw. Hütten- oder Zeltstädten besorgt waren, als Bettler deklariert und folglich in verschiedene Heime für Arme verlagert zu werden. In den Shantytowns kamen Brutalität durch die Polizei, Zerstörung und Vertreibung häufig vor (Richie 1989: 165). Es wurde notwendig, eine Methode zu finden, die es ermöglichte, Recht und Ordnung in der Masse effektiv durchzusetzen.

„Far more compact and socially mixed tenement typology emerged, with larger units and shops in street facing buildings, and small, often unevenly sized, working class units in [the side and back wings facing] the backyards“ (Huchzermeyer 2011: 49).

Die soziale Durchmischung war Bestandteil des Gebäudetyps Mietskaserne. Im Hinterhaus waren die typischen kleineren und dunkleren Wohnungen mit wenig Licht. Im ersten Stock des Vorderhauses waren die größeren, bürgerlichen Wohnungen. Soziale Durchmischung war mitunter auch dadurch aufrechterhalten, dass die Decken typischerweise niedriger gebaut wurden und der Aufgang zu den oberen Etagen erschwert wurde. Viele Mietskasernen haben bis heute keine Aufzüge. Die hohe Bewohnerdichte ist in diesen aufkommenden Gebäudetyp quasi eingebaut. Gewöhnlich war die gesamte Fläche genutzt, nur die durch Sicherheitsvorschriften festgelegte, minimalste Fläche der Innenhöfe blieb frei.⁵¹ Die Dichte wurde durch die Zahl der Geschosse vervielfacht (typischerweise der Keller + 5–6 Etagen + den Dachböden) und nochmals durch die hohe Belegung in den Bereichen der Unterschicht (Seitenflügel und Hinterhaus/Quergebäude und in den unbeheizbaren Kellern und Dachböden) erhöht.⁵² Die Besiedlungsdichte erreichte gegen Ende des 19. Jahrhunderts die Menge von mehr als 1000 Personen auf einem Hektar (Huchzermeyer 2011).

Im straßenseitigen Erdgeschoss wurden die Mieteinnahmen oftmals durch die Gestaltung gewerblicher Nutzung gesteigert. Häufig war die Ladenfläche unmittelbar an eine Wohnung und an einen Lagerraum im Keller angeschlossen. Familien konnten somit optimal ein Gewerbe betreiben.⁵³ In den Hinterhöfen entstanden oftmals Werkstätten oder sogar Fabriken. Somit konnten die Menschen, insbesondere Frauen, Beschäftigung in unmittelbarer Nähe zu ihrer Mietwohnung finden.⁵⁴ Später tauchten im 19. Jahrhundert mehrgeschossige Fabrikgebäude in den Hinterhöfen auf.⁵⁵

Die typische Berliner Mietskaserne war nicht Teil des Hobrecht-Plans von 1862, sondern eher das Ergebnis einer Entwicklung, die mit der Zeit kam. Dennoch wurde ihre Entstehung durch den Plan und das dialektische Wechselspiel zwischen Regulierung und Spekulation⁵⁶ und zwischen dem politischen Einfluss der „unsichtbaren Hand“ durch die Grundstückseigentümer und die rigorose, autoritäre Bürokratie beeinflusst (Huchzermeyer 2011: 45).

Das Paradigma der sozialen Integration

Betrachtet man die Begründungen Hobrechts für seinen Plan und die aufkommende, typische Mietskaserne, kann man deutlich erkennen, dass die soziale Integration wohl weniger eine zufällige Entwicklung als vielmehr ein bedeutender Bestandteil seiner Idee war.

„In der Mietskaserne gehen die Kinder aus den Kellerwohnungen in die Freischule über denselben Hausflur wie diejenigen des Rats oder Kaufmanns auf dem Wege nach dem Gymnasium. Schusters Wilhelm aus der Mansarde und die alte bettlägerige Frau Schulz im Hinterhaus, deren Tochter durch Nähen oder Putzarbeiten den notdürftigen Lebensunterhalt besorgt, werden in dem ersten Stock bekannte Persönlichkeiten. Hier ist ein Teller Suppe zur Stärkung bei Krankheit, da ein Kleidungsstück, dort die wirksame Hilfe zur Erlangung freien Unterrichts oder dergleichen und alles das, was sich als das Resultat der gemütlichen Beziehungen zwischen den gleichgearteten und wenn auch noch so verschieden situierten Bewohnern herausstellt, eine Hilfe, welche ihren veredelnden Einfluss auf den Geber ausübt. Und zwischen diesen extremen Gesellschaftsklassen bewegen sich die Ärmeren aus dem II. oder IV. Stock, Gesellschaftsklassen von höchster Bedeutung für unser Kulturleben, der Beamte, der Künstler, der Gelehrte, der Lehrer usw., und wirken fördernd, anregend und somit für die Gesellschaft nützlich. Und wäre es fast nur durch ihr Dasein und stummes Beispiel auf diejenigen, die neben ihnen und mit ihnen untermischt wohnen.“ (Hobrecht 1868: 13–15)

Hobrecht ordnete das oben genannte Zusammensein, die „Zusammengehörigkeit“, dem “spiritual meaning of the German people” (Geist und Kürvers 1980: 513) zu. Er verglich dies ausdrücklich mit den britischen Arbeitervierteln, wo eine Person der Mittelschicht nur kurz erschienen wäre, um die Umstände der Armen zu begutachten und dadurch die Vorurteile, die Abscheu und Furcht vor ihnen zu untermauern.⁵⁷

Selbst wenn seine romantische Beschreibung nicht immer der Wahrheit entsprach, hatten die bürgerlichen Bewohner der großzügigen Beletagen des Vorderhauses keine andere Wahl, als sich den Bürgersteig mit jenen zu teilen, die in den kleinen Appartements der obersten Etagen des Hinterhauses lebten. Hobrecht bevorzugte diese charakteristische Durchmischung.⁵⁸ Er schrieb in klaren Worten, dass wenn die Armen segregiert wären, diese keine angemessenen Dienstleistungen erhalten könnten.⁵⁹ Darüber hinaus sprach Hobrecht aus vermutlich eigener Erfahrung über den „moralischen Einfluss auf die Armen“⁶⁰, welcher von der täglichen Präsenz von Personen, die einen höheren sozio-ökonomischen Status hatten, ausging. Er verurteilte die britische Segregation dafür, dass sie die Armen aus dem Blickfeld verschwinden ließ (zu Orten, wo sich selbst die Polizei nur selten blicken ließ) und diese somit verdammt und nicht wirksam unterstützt wurden.

Das Mietskasernen-Modell stellte ein reichliches Angebot an kleinen und beheizbaren Wohnungen zur Verfügung und schaffte dadurch bezahlbaren Wohnraum für die schwächsten Teile der Gesellschaft. Dies an den selben Orten, wo auch die besser situierte Mittelschicht war. Somit wurde der bauliche Rahmen für Integration geschaffen. Die Mietskaserne ermöglichte den

Arbeitern Freizügigkeit, welche maßgebend für deren Widerstand gegen Ausbeutung durch monopolistische Vermieter oder Arbeitgeber ist.⁶¹ Die soziale Durchmischung ist in dieses Modell quasi eingebaut, sie kann nur durch Abriss des Seitenflügels und Hinterhauses unterbunden werden. Dies wird noch an späterer Stelle diskutiert werden.

Der Berliner Kiez

Viele der Berliner *Kieze* waren ursprünglich alte Ortskerne, welche an die Nachbarschaften angebunden waren, die sich um diese herum neu ansiedelten und durch nicht mehr als 2 bis 3 Achsen-Veränderungen sehr gut in das Stadtgefüge integriert waren.⁶² Aufgrund der hohen Dichte, variierendem sozialen Status und Mischnutzung entstand eine Überfülle an konkurrierenden Arbeits- und Einkaufsmöglichkeiten in fußläufiger Reichweite. Viele Kieze haben noch heute wöchentlich oder zweimal die Woche Märkte, oftmals verschiedene je nach Wochentag (Lebensmittel, Essen, Flohmarkt, Gemischtmarkt, etc.). Sie stellen einen Wettbewerb gegenüber den stationären Händlern dar und bieten günstige Alternativen für die ärmeren Menschen.⁶³ Anders als die modernistische Vorstellung der „neighborhood unit“⁶⁴ sind die meisten Kieze ununterbrochen vom Raster der Stadt und somit ohne räumliche Barrieren wie z. B. Schulhöfe, Parks, etc. Demzufolge kann der Fußgänger aussuchen, ob er in Nachbarschaftskiezen arbeitet, einkauft oder Freunde besucht. Wenn er oder sie sich einem ausbeuterischen Vermieter, Arbeitgeber oder überteuerten Händler gegenüber sieht, kann der Fußgänger oder die Fußgängerin sich in einen angrenzenden Kiez begeben und trotzdem täglichen Kontakt zum vorigen wahren.

Beförderung und Transit

Zu der Zeit, als Hobrecht seinen Plan entwickelte, wurde viel Fracht noch mit Lastkähnen über die Flüsse und Kanäle angeliefert. Mit der fortschreitenden Entwicklung des Schienenverkehrs wurden mehr und mehr Güter nun über das stetig dichter werdende Schienennetz geliefert. In den späten 1870er Jahren hatte Berlin 11 Bahn-Hauptstrecken, welche in alle Richtungen führten. Die Bahnstrecken wurden verstaatlicht, hauptsächlich um den militärischen Anforderungen gerecht zu werden. 1865 wurde der Omnibus- und Tram-Verkehr eingeführt (welcher wiederum zur Jahrhundertwende durch elektrische Modelle ersetzt wurde). Die Ost-West-„Stadtbahn“ (heute auch durch die S-Bahn bekannt), welche wie eine Wirbelsäule die Endstationen der Hauptlinien verbindet, wurde 1882 fertig gestellt.⁶⁵ Keine dieser Verkehrsmittel waren für die Mehrheit der Fußgänger bezahlbar. Die erste U-Bahn Linie für die Beförderung der breiten Masse wurde 1902 eröffnet.⁶⁶ Generell kann man festhalten, dass das Verkehrssystem in einem Muster entwickelt wurde, das die grundlegende Einstellung der machthabenden Personen widerspiegelte, nämlich die Vorstellung, dass der Staat der Verwalter des öffentlichen Interesses ist. Darüber hinaus weist der Bau der Haltestellen den Bezug zum Integrations-Paradigma auf und nicht zum segregativen Ansatz, wie er in anderen Metropolregionen zu finden ist. Die Haltestellen wurden offensichtlich von Fußgängern für Fußgänger gebaut. Die typische Haltestelle besteht aus einem Bahnsteig mit einer Treppenverbindung zur Straße an jedem Ende. Oftmals führen sie auf eine Insel inmitten eines Zebrastreifens. Ebenso sind häufig auch die Tram- oder Bushaltestellen direkt dort, wo die Treppe herunter führt. Anders gesagt: Die verschiedenen Teile des Verkehrssystems sind inte-

griert und das gesamte System wiederum in das Stadtgefüge eingebunden. Da die Stadt zahlreiche Mini-Zentren hat, bewegt sich der Verkehr in den Stoßzeiten in alle Richtungen. Die Anforderungen, welche der Verkehr stellt, sind daher ausgewogen verteilt. Der Verkehr ist effizient und fördert die Mobilität von Fußgängern.

„Space-Syntax“ und die soziale integrative/segregative Leistungsfähigkeit der Stadt

Kurz zusammengefasst kann man sagen, dass Space-Syntax-Analysen komplexe Arrangements von Räumen in Form von grafischer Darstellung untersuchen und dadurch relative mathematische Ungleichheiten der Integration, Segregation und andere Qualitäten offenbaren. Danach vergleicht man die mathematischen Ungleichheiten verschiedener Räume mit beobachteten Phänomenen und versucht, dadurch auf das Verhältnis von Raum und Gesellschaft zu schließen (Hillier und Lida 2005: 479).⁶⁷ Die für diese Studie wichtigsten Ergebnisse, sind die verschiedenen von Vaughan durchgeföhrten Untersuchungen. „... How is it that areas of concentrated immigrant settlement by choice, such as London's East End, had the ultimate successful outcome of dispersal and integration?“ (Vaughan: 2005).

Eine der wichtigsten Erkenntnisse von Vaughan und Penn (2006) war, dass „die Lage von natürlich vorkommenden Migrantensiedlungen konsequent an der Grenze der wirtschaftlich aktiven Gebiete der Stadt war – so, dass Migranten natürlich an der breiteren, räumlich verteilten Wirtschaft der Region teilhaben können.“ Des Weiteren war die interne Organisation der Gemeinschaft der Zuwanderer stark mit der internen Raumlogik des Stadtgebiets verbunden, wobei die wichtigsten Straßen die kommunalen Einrichtungen beherbergten. Dies ermöglichte es der fluiden Gruppe von Migranten, sowohl von einer verdichteten Gruppierung von benachbarten Glaubensgenossen, als auch von der räumlichen Teilhabe an der Wirtschaft zu profitieren (Vaughan, 2005; Vaughan und Penn, 2006: 227).

Denkt man an den Hobrecht-Plan und die typische Mietskaserne, kann man genau das sehen: “The effect was that as you moved along the street you passed the same grade of housing, but when you turned a corner it changed. The street alignment was the spatial organiser of the social pattern, not the urban block. This conserved proximity of different social classes in the same zone and permitted some economic interdependence” (Hillier und Penn, 1996: 227). Wenn man in diesem Sinne die Achse betrachtet, die von der Straße rechtwinklig in die Innenhöfe führt, beschreibt dies die Situation in Berlin. Ähnlich wie Hobrechts Texte aus dem 19. Jahrhundert, schlägt Vaughan (2005) vor, dass die Nähe zu den integrierten Achsen neue Immigranten mit behelfsmäßigen Beschäftigungsmöglichkeiten versorgt, die oft der erste Schritt in den Arbeitsmarkt sind. Genau die Art von Arbeit, die eine bestimmte, segregierte soziale Klasse allein nicht verbessern würde.⁶⁸ Vaughans Schlussfolgerungen sind eindeutig: “It seems likely therefore that the location of immigrant settlement close to the economic centres of a city is vital for their successful economic integration into the host society.”⁶⁹

Diskussion

Harvey führt an, dass „räumliche oder sozio-räumliche Verteilungen und die Arbeit dazu dienen, eine gleichberechtigte geografische Verteilung der gesellschaftlichen Wünsche und Bedürfnisse wie Beschäftigungsmöglichkeiten, Zugang zu Gesundheitsversorgung, guter Luftqualität usw. zu erreichen“ ... „In dieser Verteilungsgerechtigkeits-Perspektive, die den Zugang zu materiellen und immateriellen Gütern oder auf soziale Positionen aufweist, zeigt sich, ob die Situation fair ist oder nicht.“

Auf der Skala des städtischen Raums, bei Fragen zur Zugänglichkeit, der Begehbarkeit und dem Transport, kann Eigenkapital auch als Frage der Verteilung der räumlichen Ressourcen gesehen werden.⁷⁰

Man kann dem nun entgegensetzen, dass Städte vor der französischen Revolution, unter diesen ist auch Berlin, nicht für alle offen waren. Oft wurden nicht hegemoniale Bevölkerungsgruppen eingeschränkt oder insgesamt verbannt.⁷¹ Nichtsdestotrotz war die gemischt genutzte Stadt der Fußgänger im 19. Jahrhundert keine Neuheit, sie war die vorindustrielle städtische Norm⁷² (mit Ausnahme von Paris, welche ein extrem kleines und dichtes Gebiet ist). Als die Städte wuchsen und das arme Proletariat zur überwältigenden Mehrheit heranwuchs und immer wieder seine Widerstandsfähigkeit demonstrierte, wurde die Wohnungsfrage für die unteren Schichten akuter. Die dichte, gemischte Norm der Stadt wurde zunehmend brüchiger, soziale Reibung bewegte die hegemonialen Klassen hin zu einem Paradigma der Segregation.

Vor dem Hintergrund des Verfassungskonflikts von 1863 glaubte Ferdinand Lassalle, der Führer des „Allgemeinen Deutschen Arbeitervereins“, an „Integration statt Revolution“ für das deutsche Proletariat (Huchzermeyer 2011: 59). Sein Rivale Marx hingegen ließ die Dinge so schlecht wie möglich werden, um die proletarische Revolution zu provozieren. Doch mit der „Wohnungsfrage“ im Jahre 1878 kritisiert sein Partner Engels zwar den Haussmann-Plan, der zum Ausschluss der Armen führte⁷³, jedoch nicht den Hobrecht-Plan.

Im Berlin zwischen den 1860er Jahren und dem Ersten Weltkrieg konnten philanthropische Organisationen, die eine bessere Wohnungsversorgung für die Armen (meist getrennte Einrichtungen für eine einzelne soziale Schicht) anstrebten, nicht mit der konventionellen Mietskaserne konkurrieren. Gegen die Jahrhundertwende entwickelte sich das allgemeine Planungsparadigma mehr und mehr zu einem Segregationsparadigma. Die Berlin-Planung und vor allem die der Mietskasernen erntete viel Kritik. Hegemann, der Generalsekretär der Berliner Stadtentwicklungsausstellung 1910, beschrieb die gesamte Stadt Berlin als ein Elendsquartier, das beseitigt werden sollte.⁷⁴ Ott (1989) deutet darauf hin, dass der Schritt der Wohnungsreform hauptsächlich dazu diente, um sich von der Arbeiterklasse abzusetzen, indem sie die Armen in segregierte Äquivalente des britischen Häusersystems verdrängte. Trotzdem wurde der alternative und im Umfang kleinere Häuser-Block erst zur Norm, nachdem er durch die Bauverordnung von 1925 (Huchzermeyer 2011: 104) durchgesetzt wurde. In den 1920er Jahren ging die Berliner Stadtentwicklung von ihrer früher typischen sozialen Integration zur typisch modernistischen geographischen Segregation über.⁷⁵

Demgegenüber kritisiert Engels 1887 die sozialistischen Reformatoren, welche die Mietskaserne abschaffen wollten, da sie die Interessen der Kleinbürger repräsentierten.⁷⁶ Er widersetzte sich vor allem dem zweckgebundenen, fabrikär hergestellten „Cottage-System“. Dies könnte eine Erklärung dafür sein, dass die „aufgeklärten“ „Reformer“ auf den peripheren Blockbau bestanden (in die Gesetzgebung im Jahre 1924 übernommen). Durch das Entfernen der Seitenflügel und des Hinterhauses wurde jede Möglichkeit der sozialen Durchmischung beseitigt und damit dem modernistischen, segregationistischen Paradigma angepasst.

So wie andere modernistische Architekten und ihre Vordenker und Reformer des 19. Jahrhunderts protestierte Bruno Taut in „Die Auflösung der Städte“ in den 1920er Jahren gegen die Mietskaserne mit ihrem vermeintlichen Mangel an Luft, Licht, Sonne und sozialer Dichte. Wie auch andere vermischt er das Konzept der Überbelegung (Personen pro Zimmer) mit der städtischen Dichte (Personen pro km²) und der Präsenz der Natur in der Stadt.⁷⁷

Engels legte 1887 nahe, dass beim Mietskasernen-System zahlreiche Vermieter in Konkurrenz stehen, da sie gleichwertigen Wohnraum anbieten. Durch das Gesetz von Angebot und Nachfrage wird somit der Arbeiterklasse auf der Suche nach Wohnraum ein angemessenes Niveau ermöglicht.⁷⁸ Weiterhin behauptet Engels 1887: „Für unsere Arbeiter in den Großstädten ist die Bewegungsfreiheit die primäre Bedingung für das Dasein, und das Grundbesitzertum kann nur eine Fessel sein. Gebt ihr ihnen ihre eigenen Häuser, kettet ihr sie wieder an den Boden und brecht ihre Widerstandskraft gegen den Lohnabbau der Fabrikbesitzer.“ (Engels 1887: 45).

Die Arbeiterklasse davon zu lösen, dass sie an einen Ort gebunden ist, ist die Grundlage für ihre Freiheit und Emanzipation. Die Bedingungen, die sich aus der Kombination des Hobrecht-Plans und der Entwicklung der Mietskaserne ergaben, ermöglichen demnach die Emanzipation der Arbeiterklasse und die Integration der Flut von überwiegend analphabetischen und mittellosen Emigranten. Man sollte vorsichtig sein, das Berlin des 19. Jahrhunderts mit den heutigen Bedingungen zu vergleichen. Für das Proletariat des 19. Jahrhunderts war es vergleichsweise ein Luxus, in trockenen, leicht beheizbaren Räumen⁷⁹ mit fließendem Wasser/Abwasser zu leben und Zugang zu Arbeit und Dingen des täglichen Bedarfs in fußläufiger Nähe zu haben. Auch wenn man von dem Zugang und der Teilhabe durch die kurzen Fußwege absieht, gab es die besseren Dienstleistungen in der Regel nur in den Nachbarschaften der Mittelklasse.

In seiner Forschung über die zweckgebundenen Wohnungen für Arme schlägt Hanson (2000) vor, dass die relative Segregation und die Trennung zwischen den Klassen Faktoren sind, welche zur Armutsbekämpfung beitragen (Hanson 2000: 117–118). Huchzermeyer behauptet, dass „... the resulting product was living conditions that were inadequate at the time, but were coupled with urban qualities which have endured for over a century“ (Huchzermeyer 2011: 45). Der Autor dieser Studie behauptet in diesem Zuge, dass die überragenden urbanen Qualitäten der Grund für den deutschen Erfolg bei der Integration der Immigranten sein können.

Hillier stellt 1996 das Konzept der „Produktionsstädte“ vor, welche das Ziel haben, den Handel durch die Schaffung effektiver „encounter fields“ bzw. „Begegnungsgebiete“ anzukurbeln und zeitgleich dadurch integrativ gestaltet werden sollen, dass ein Stadtteil relativ leicht für Fremde

zugänglich ist. Demgegenüber sind Reproduktionsstädte durch die Festlegung der sozialen Hege monie in räumliche, materielle Mittel gekennzeichnet. Sie sind typischerweise weniger integrativ und haben eine tiefere Strukturierung, welche das „encounter field“ bzw. die „Begegnungsgebiete“ belastet. In diesem Vergleich steht das Berlin von Hobrecht ganz klar auf der Seite der Produktionsstadt. Sein integratives Raster wird nicht durch reproduktionistische Interventionen verzerrt.

Durch die Anpassung an bestehende Straßen- und Landbesitzverhältnisse verbesserte Hobrecht die umfassende Integration der sich entwickelnden Metropole, indem er sich in die deformierte Speichenrad-Struktur⁸⁰ der typischen „Produktionsstadt“ einklinkte und die Gefahren der Gesamtplanung verhinderte, die häufig durch Reproduktionsmaßnahmen beeinflusst wurde. So verbesserte er auch die Funktion der Gründerzeit in Berlin in Form eines „globalen“⁸¹ Begegnungsgebietes.

Elkins (1988: 21) spricht vom Berlin-Paradoxon, indem er es beschreibt als „eine Stadt, die den Triumph der kapitalistischen Bourgeoisie bezeugte, aber letztlich von einer autoritären und militärischen kaiserlichen Macht regiert wurde. Schließlich lag die Autorität für die Regierung der Stadt im preußischen Ministerium des Innern ...“. Die politische Kultur der preußischen Elite erlaubte es, dass sich persönliche finanzielle Interessen auf politische Regulierungsentscheidungen auswirkten (Stern 1977). Daher waren die Behörden für die Bedürfnisse der Grundbesitzer und Bankiers da, anstatt für feste Normen, welche sich nach den Überzeugungen und Praktiken der Hegemonie-Klasse richteten.⁸²

“Private investment shapes cities, but social ideas (and laws) shape private investment. First comes the image of what we want, then the machinery is adapted to turn out that image. The financial machinery has been adjusted to create anti-city images because, and only because, we as a society thought this would be good for us. If and when we think that a lively, diversified city, capable of continual, close-grained improvement and change, is desirable then we will adjust the financial machinery to get that” (Jacobs 1961: 314). Demgegenüber bestand in Hobrechts Berlin ein “Governance system in which property owners enjoyed an elevated citizenship status and therefore had leverage over decision making, determined a convergence of interests in physical planning, regulation and speculation” (Huchzermeyer 2011: 45). “Conditions of high mobility and mixed living present in the Mietskaserne” (Häusermann, Siebel 1996: 81), hohe Dichte, Fußgängerverkehr und soziale Vermischungen, machten die kaiserlich-deutsche Hauptstadt Berlin zu einer Fußgänger-Republik, einer Pedestrian Republic, im Besitz (durch ihren Gebrauch) aller ihrer Bewohner.

Schlussfolgerung

Welche Lehren kann man nun daraus für Berlin und andere Städte im 21. Jahrhundert ziehen? Viele Metropolregionen auf der ganzen Welt stehen der Masseneinwanderung von Flüchtlingen oder Arbeitsmigranten innerhalb und über Grenzen hinweg gegenüber. Menschen, die keine grundlegenden Mittel haben, um effektiv an der Mainstream-Wirtschaft und der Gesellschaft teilzuhaben. In den meisten Fällen sind die Behörden nicht in der Lage, die Herausforderung anzupacken, so dass Millionen in segregierten, schlecht versorgten Barackenstädten zurückbleiben.

In einer Welt, die vom Paradigma der Segregation geleitet wird, gibt es nicht viel Unterschied zwischen den französischen Banlieue-Vorstädten, wo das Proletariat der Einwanderer sich selbst überlassen bleibt, zwischen den nach Einkommen segrierten amerikanischen Vorstädten und zwischen lateinamerikanischen wie südostasiatischen Favelas/Barackenstädten⁸³, oder zwischen Flüchtlingslagern im Nahen Osten. Jenseits des menschlichen Leidens und der Beibehaltung sozialer Probleme führt das Segregationsparadigma zur Verschwendungen wirtschaftlichem und sozialem Potenzial. Der Autor schlägt vor, das deutsche Kaiserreich als eine wirtschaftliche und militärische Weltmacht zu sehen, die dank des herrschenden Paradigmas der Integration aufstieg. In relativ kurzer Zeit ermöglichte es Millionen von mittellosen Analphabeten den Übergang zu Menschen an der Spitze der industriellen Wirtschaft.

Eine zweitrangige Frage ist: Wie konnte sich Berlin unter der Herrschaft des scheinbar reaktionären, militaristischen, autoritären preußischen Regimes zu einer integrativen Fußgängerrepublik bzw. Pedestrian Republic entwickeln? Der Autor legt nahe, dass es einige Probleme gibt, die sich gegenseitig verstärken. Das preußische und spätere kaiserdeutsche politische System wurde im Gleichgewicht zwischen den verschiedenen deutschen Reichen, Fürstentümern, unabhängigen Städten usw., zwischen der wachsenden ökonomischen Macht der Bourgeoisie, dem wachsenden proletarischen Bewusstsein und der sinkenden Junker-militärpolitischen Klasse ausbalanciert. Der gemeinsame Nenner⁸⁴ war die Angst vor anderen europäischen Mächten, die mit dem Nationalismus gemischt war. Das führte zu einem Verständnis, dass jeder potentielle Soldat zählt. Dies wurde durch das klare Verständnis ergänzt, dass ein Land langfristig so stark ist, wie seine Wirtschaft es erlaubt. So machte jeder arme Bauer, der in die industrielle Wirtschaft integriert war (anstatt nach Amerika auszuwandern), Deutschland stärker und erfolgreicher.

Bis zum heutigen Tag ist Berlin einer der wenigen Orte der Welt, wo Fußgänger durch die Beschaffenheit des Raumes kaum daran gehindert werden, an der Wirtschaft und den vielen Dingen, die eine Stadt zu bieten hat, umfänglich teilzuhaben. Beide zuvor aufgeworfenen Fragen und das Konzept der beiden gegensätzlichen Paradigmen, der Integration und der Segregation, können und sollten weiter erforscht werden. Dies liegt jedoch jenseits der Möglichkeiten dieses Artikels.

Abbildungen



Großzügige Straße mit mit Bäumen gesäumtem und breitem Gehsteig, der soziale Interaktionen ermöglicht. Die Vorderseite des Erdgeschosses ist meist durch Geschäfte genutzt. Berlin, Kreuzberg
(Quelle: Autor)



Miteinander verbundene Innenhöfe. Industrielle Nutzung des Erdgeschosses im letzten Hof.
Oranienstraße, Berlin-Kreuzberg (Quelle: Autor)



Miteinander verbundene Innenhöfe. Industrielle Nutzung des Erdgeschosses im letzten Hof.
Oranienstraße, Berlin-Kreuzberg (Quelle: Autor)



Typische Fassade mit Geschäften und einer Eingangstür im Erdgeschoss. Bewohner der Mittelklasse leben in den ersten beiden Etagen, die soziale Klasse verringert sich, entweder je höher man geht oder hin zu den Seitenflügeln und Hinterhäusern.
(Quelle: Autor)



Typischer Hauseingang. Die Treppen führen zu den eleganten Wohnungen im Vorderhaus. Die große Tür führt in den eingeschlossenen Hinterhof, der Zugang zu den kleineren Wohnungen im Seitenflügel und im Hinterhaus bietet. (Quelle: Autor)



Typische Fassade in Schöneberg. Der Eingang zu Hof und Hinterhaus schafft hier Zugang zu einem Schulhof, der innerhalb des Blocks liegt.
(Quelle: Autor)



Schulhof inmitten des Blocks (Quelle: Autor)



Innenhof, der von Hinterhaus und Seitenflügel umgeben ist (nach der Reform in den 1890er Jahren, die größere Höfe vorschrieb). (Quelle: Autor)

- 1 Die „First Pedestrian Republic of Berlin“ ist ein neues Konzept, das in diesem Beitrag entwickelt wird.
- 2 Marx, K.; Engels, F., 1859: Zur Kritik der politischen Ökonomie.
Online: <http://gutenberg.spiegel.de/buch/zur-kritik-der-politischenen-4976/1>.
- 3 Dies bezieht sich auf die napoleonische Besatzung Preußens. Siehe weiterführender Literatur (Clark: 312)
- 4 Diese Handlungsweise ist für das 19. Jahrhundert keineswegs typisch. Nach wiederholten verheerenden Besetzungen von Brandenburg gründete der Große Kurfürst, Friedrich Wilhelm von Brandenburg (1620–1688), ein stehendes Heer (1644). Um die Armee zu bewahren, verfolgte er eine systematische Entwicklung und Verstärkung Berlins, indem er unter anderem eine stärkere Einwanderung nach Berlin durch die Gewährung religiöser, ethnischer Toleranz förderte. Man kann behaupten, dass dies eine Anlehnung an die Strategie war, welche die niederländische Republik anwandte, um die spanische Besatzung abzuwehren. Friedrich Wilhelm von Brandenburg verbrachte die meisten seiner entscheidenden Lebensjahre, während der Besatzung, in den Niederlanden (siehe: Clark 2006: 38–66). „Berlin wurde eine Garnisonsstadt, ein Merkmal, das die Stadt für drei Jahrhunderte beherrschte.“ (Huchzermeyer 2011: 46). Siehe: http://de.wikipedia.org/wiki/Prussian_Army und http://de.wikipedia.org/wiki/History_of_Berlin. Die religiöse Toleranz ging nicht so weit. Juden und das Judentum waren in Berlin bis 1699 verboten. Während Kurfürst Friedrich I., der an der Stimulierung der stagnierenden Wirtschaft interessiert war, fünfzig der reichsten Wiener Juden zugelassen hatte, musste jeder dieser Schutzjuden 2000 Taler (~ 107 000 Euro) bezahlen. Sie mussten versprechen, spezifisch benötigte Industrien aufzubauen und zustimmen, „keine Synagoge zu gründen“ (Elon 2002: 13). Zu der Zeit von König Friedrich II. wurden 37 von 47 industriellen Unternehmen, die während seiner Herrschaft gegründet wurden, von Juden initiiert (Bruer 1991: 76). Trotz des beschränkendsten und demütigendsten, 1750 „revidierten Reglements“ für die Juden (Elon 2002: 17).
- 5 Vieles an diesem Plan diente dazu, die erforderliche Infrastruktur zu errichten, Dichte zu ermöglichen und Risiken zu vermeiden (Abwässer, Wasserversorgung, Brandschutz, Wasser- und Schienenwege) Vgl. James Hobrecht <http://en.wikipedia.org/wiki/Hobrecht-Plan>.
- 6 https://de.wikipedia.org/wiki/Johann_Carl_Ludwig_Schmid.
- 7 In Bezug auf die durch Hausmann geleitete Erneuerung von Paris.
Vgl. http://en.wikipedia.org/wiki/Haussmann%27s_renovation_of_Paris.
- 8 Die meisten Zugehörigen der untersten Schicht wurden in einen Ring von Barackenstädten (shanty towns) um die dritte Mauer herum (derzeit der Boulevard Périphérique) verdrängt. Weiterführende Literatur hierzu: DeJean J. (2015) oder Émile Zolas Roman „La Curée“, siehe: http://en.wikipedia.org/wiki/La_Cur%C3%A9e
- 9 In Bezug auf die Revolution von 1848. Weiterführende Literatur hierzu: Clark (2006: 469) oder http://en.wikipedia.org/wiki/Revolutions_of_1848.
- 10 Hauptsächlich die Fußgänger-basierten, dichten historischen Städte ermöglichten es Fußgängern, sich zu formieren und die professionellen Armeen mit Hilfe von provisorischen Barrikaden und geschützten Versorgungsleitungen effektiv zu bekämpfen. Das dichte Netzwerk von Verbündeten gab den Fußgängern einen Vorteil gegenüber den immer anspruchsvollerden normativen militärischen Mitteln.
- 11 “Furthermore, the 1848 revolution was mostly a non-peasant, non-proletariat revolution. The latter revolted in the years preceding 1848, usually as result of local food shortages or extreme cases of industrialists’ exploitation.” ... Protests were generally pragmatic attempts ... to remind the authorities of their traditional obligation to provide for afflicted subjects, along the lines of ‘moral economy’ ... rioters did not act as members of a class, but rather as representatives of local communities whose right to justice had been denied.” (Clark 2006: 456) und siehe zur Diskussion der „social question“ vor 1848 (Clark 2006: 450–458).

- 12** Kanzler Bismarck und die Junker waren besorgt darüber, die Bevölkerung zu halten. Im Parlament beschwerte sich Bismarck über "... Prussian tax that was driving so many Germans into emigration..." (Vgl. Stern 1977: 302).
- 13** Bis zum Jahre 1880 war die Marine des kaiserlichen Deutschlands nicht stark genug, um irgendwelche koloniale Anstrengungen zu tragen. Siehe: http://en.wikipedia.org/wiki/German_colonial_empire.
- 14** In den 1860er Jahren drängte die preußische Armee darauf, die stehende Armee zu vergrößern, indem sie die Wehrpflicht von 2 auf 3 Jahre verlängerte. Dies war so dringend und entscheidend für die preußischen Generäle und den König, dass dies die Ursache für einen längeren konstitutionellen und Haushaltskampf mit dem Preußischen Landtag war (Stern 1977). Die Erhöhung der Zahl der Wehrpflichtigen durch die Erhöhung der Berliner Bevölkerungszahl war eine offensichtliche Strategie.
- 15** Der Begriff „Kiez“ wird in einem separaten Abschnitt weiter besprochen. Ein Kiez ist eine kleine, begehbarer, unmittelbare städtische Umgebung, die ihre eigene kommerzielle Freizeit- und Kulturinfrastruktur bewahrt. Ein Kiez besteht in der Regel aus Vorkriegsgebäuden und einer Nahverkehrsstation (U- oder S-Bahn). In anderen Städten hat das Wort eine etwas andere Bedeutung. Mehr dazu hier: <http://de.wikipedia.org/wiki/Kiez>.
- 16** Bezieht man sich auf das Konzept der militärischen Inspiration, könnte es interessant sein zu erforschen, ob die Idee dichter Integration verschiedener Gesellschafts- und Wirtschaftsbereiche der preußischen Militärpraxis entstammen.
- 17** Laut Engels befreite die schnelle Wendung zur Vermietung zusammen mit anderen Eigenschaften des Berliner Wohn- und Berufsmarktes das Proletariat von der Bindung an bestimmte Arbeitgeber oder Vermieter.
- 18** Dies wird auch in Hillier und Hansons „The social logic of Space“ (1983) belegt.
- 19** Der Begriff „Pedestrian Republic“ war Gegenstand eines Seminars von Prof. Dr. habil. Engelbert und des Autors im Wintersemester 2013 an der FH Potsdam. Die Teilnehmer des Seminars erstellten Präsentationen und Kunstwerke. Diese wurden in der FHP-Galerie in Potsdam präsentiert. Darüber hinaus war es das Thema des FHP-Kulturmanagement-Fachbereichs der „internationalen Woche“, die im Frühjahr 2014 stattfand.
- 20** Heutzutage kann man auch physisch benachteiligte Personen in Rollstühlen und Kinder in Kinderwagen miteinbeziehen.
- 21** Die so genannte „vierte Welt“ / „the fourth world“. Dieser Begriff wurde durch Manuel Castells eingeführt. Siehe: http://en.wikipedia.org/wiki/Fourth_World.
- 22** Für weitere Überlegungen, siehe: Lefebvre (1968) und die konsequente Diskussion über „Recht auf Stadt“/ „Right to the City“. Diese Diskussion findet innerhalb Lefebvres übergeordneter Theorie „Kritik des Alltagslebens“/„Critique of Everyday Life“ statt.
- 23** In Bezug auf das Zitat von Marx in dem Sinne, dass es die Art der Nutzung ist, die das Bewusstsein über den Besitz bestimmt.
- 24** Der Begriff „Begegnungsgebiete“ bezieht sich auf die Funktion des Raumes als ein Ort, an welchem zufällige Begegnungen zwischen Menschen vorkommen. Er wurde durch Hillier und Hanson (1984) in ihrem bahnbrechenden Buch „The Social Meaning of Space“ geprägt und in Hilliers „Space is the Machine“ (1996) und der Space-Syntax-Literatur weiterentwickelt. Hillier et al. (1987: 233) finden, dass “spatial layout in itself generates a field of probabilistic encounter, with structural properties that vary with the syntax of the layout”. Anschließend wurde viel an der Entstehung von („latenter“) Gemeinschaft durch repetitive, zufällige Begegnungen geforscht. In den letzten Jahren wurde dann intensiv an der daraus resultierenden Generation von persönlichen Beziehungen und Innovationen, die der zufälligen Begegnung entstammen, geforscht, da diese als wesentlich für die innovative Forschung erachtet wurden. Siehe Vaughan (2001).

- 25** Harvey (2008) führt über Lefebvres Diskussion „Recht auf Stadt“ von 1968 hinaus. “The right to the city is far more than the individual liberty to access urban resources: it is a right to change ourselves by changing the city. It is, moreover, a common rather than an individual right since this transformation inevitably depends upon the exercise of a collective power to reshape the processes of urbanization. The freedom to make and remake our cities and ourselves is, I want to argue, one of the most precious yet most neglected of our human rights” (Harvey 2008: 23–40). Saskia Sassen diskutiert die sozialpolitische Fähigkeit der Straßen. “The public – not a particular public in the street but the public in general – can be constituted both by enacting ritualized practices and by making the new social and the new political. The street is a space where new forms of the social and the political can be made, rather than a space for enacting ritualized routines. With some conceptual stretching, we might say that politically ‘street and square’ are marked differently from ‘boulevard and piazza’: the first signals action, and the second, ritual ... The other historical way of using the public space comes about when it becomes a space for making – making the social and political ... broadening the possibilities of participation.” Saskia Sassen, interviewt von Lukasz Pawlowski „Kultura Liberalna“, Nr. 163 (8/2012), 21. Februar 2012. Verfügbar: <https://kulturaliberalna.pl/2012/02/20/the-global-street-or-the-democracy-of-the-powerless/>.
- 26** Die „Space Syntax“-Literatur entwickelt das Konzept des integrativen und segregativen Raumes, indem der Raum anhand einer grafischen Analyse untersucht wird. Es werden die mathematischen Eigenschaften mit denen der eigentlichen Nutzung des Raumes, wie sie der Forscher beobachtet, verknüpft.
- 27** Zur Auseinandersetzung mit dem Unterschied zwischen induktiv und deduktiv im städtischen Denken, siehe: Jacobs (1961), Hillier und Hanson (1987) und Hillier (1996).
- 28** “Berlin domination by armed forces was accompanied by nationalist sentiment” (Huchzermeyer 2011: 46).
- 29** “The ‘building police’ was a department of the police presidium which answered to the Prussian ministry of the interior, itself ‘under the influence of the king’” (Bernet 2004: 402; Huchzermeyer 2011: 55).
- 30** In Bezug auf Adam Smiths Metapher von 1776. Siehe: https://en.wikipedia.org/wiki/Invisible_hand
- 31** Stern (1977: 20–48) und siehe: Clark (2006: 514–517).
- 32** Der Quadratmeterpreis für Boden erhöhte sich von 0,12 Mark im landwirtschaftlichen Wert im Jahre 1861 auf 80–200 Mark im Jahre 1889 (Vgl. Ott 1989).
- 33** Das preußische Parlament.
- 34** Unter dem politischen Stillstand musste die Regierung zwischen schwierigen Alternativen wählen, wie z. B. Kredite ohne Zustimmung des Landtags aufzunehmen oder dem Verkauf ihrer Kohlebergwerke im Saarland an die Franzosen zuzustimmen. Darüber hinaus, wie es bei Stern (1978) eindeutig gezeigt wurde, wurde nicht jenseits von Bismarck und anderen Junker-Politikern (die Könige eingeschlossen) auf eine Politik gedrängt, die direkten Einfluss auf deren Eigentum hatte. Ein klares Beispiel ist der Fall der Verstaatlichung der preußischen Eisenbahnen im Jahre 1878.
- 35** “... Bismarck knew that war and revolution were deeply intertwined: the Commune had reminded him of that historic lesson. The two realms most clearly intersected in economic matters. He always assumed that the state should promote business interests at home and abroad, wherever it could do so without injuring competing higher interests” (Stern 1977: 309; siehe auch: 25).
- 36** Bismarck und die Junker waren sehr stolz auf ihre Landgüter. Er verbrachte die meiste seiner Zeit in diesen, sodass er sogar in seinen 19 Dienstjahren als Reichskanzler nur selten seine Berliner Residenz nutzte (Stern 1977).
- 37** Siehe: Clark (2006: 468–500).

- 38** Charlottenburg, im Westen des historischen Berlin, war nicht Teil des Plans. Es blieb in Wirklichkeit bis 1920 eine unabhängige Stadt, die zu einem Vergleich mit der Situation zwischen „West End“ und „East End“ in London führen könnte. Trotz seiner offensichtlich wohlhabenderen Bevölkerung entwickelte es mit der ähnlichen „Mietskaserne“ usw. sehr ähnliche Eigenschaften. Die komplexe Situation zwischen Charlottenburg und Berlin geht jedoch über den Rahmen dieses Artikels hinaus.
- 39** Der gegenwärtige U-Bahnhof Pankstraße liegt in der Mitte des alten Kur- und Badeortes Gesundbrunnen.
- 40** Der gegenwärtige Nettelbeckplatz liegt in der Mitte des alten Dorfes.
- 41** Stern (1977) beschreibt detailliert Bismarcks verzweifelte Versuche, das nötige Geld zusammenzubekommen, um die militärische Bereitschaft, ohne parlamentarische Zustimmung, zu finanzieren.
- 42** Eine marxistische Annäherung an dieses Problem würde bedeuten, dass, während Hobrecht den Bedürfnissen der Landbesitzer-Klasse gerecht wurde, Haussmann die hegemoniale, französische Bourgeoisie wegen der unteren Klassen ansiedeln wollte (siehe Engels). Mit „Haussmann“ verstehe ich eine Praxis, die jetzt allgemein geworden ist, in welcher in Arbeiterklassenquartieren unserer Großstädte, insbesondere in den zentral gelegenen Städten, Brüche geschaffen werden. Unabhängig davon, ob diese Praxis zwecks der öffentlichen Gesundheit und Verschönerung oder durch die Nachfrage nach großen, zentral gelegenen Geschäftsräumen oder durch Verkehrsanforderungen wie die Verlegung von Eisenbahnen, Straßen usw. veranlasst wird. Egal wie unterschiedlich die Gründe sind, das Ergebnis ist überall gleich: Die schändlichsten Gassen und Straßen verschwinden, um die verschwenderische Selbstverherrlichung der Bourgeoisie wegen ihres ungeheuren Erfolges zu begleiten. Zur Diskussion über den Preis der nicht-integrativen Erneuerung in Jacobs (1961: 310–317).
- 43** Siehe Jacobs (1992 (1961): 178–187) Kapitel 9 “The need for small blocks”.
- 44** Unter Bezugnahme auf den von Hillier und Hanson (1984) geprägten Begriff bedeutet dies eine Gemeinschaft, die daraus entsteht, dass Menschen wiederholt immer wieder die gleichen Menschen an öffentlichen Orten kommen und gehen sehen.
- 45** Unter Bezugnahme auf den Space-Syntax-Begriff „Universal Distance“, was die metrische Distanz von einem Ort zu einem anderen Ort bedeutet. Hillier beweist mathematisch, wie kurze Blöcke, besonders wenn sie sich in dem integriertesten Teil eines Gitters befinden, den „universellen Abstand“ reduzieren, der die durchschnittliche Distanz von jedem Ort zu jedem Ort ist. Siehe seinen Artikel „Centrality as a Process“ (Hillier 1999).
- 46** Der wertvollste Grund war die Straße vor dem Vorderhaus. Der Wert des Grundes wurde weniger, je tiefer man in die Mitte des Blocks ging. Deshalb besitzen typische Schulen eine relativ schmale Straßenfront mit dem Großteil des Gebäudes und der Innenhöfe in der Mitte des Blocks, wie z. B. in der Schule in der Bleibtreustraße oder der Synagoge in der Rykestraße Berlin. Siehe: https://en.wikipedia.org/wiki/Paris_Commune. Brief von G. Blichroder an H. von Bismarck am 7. Dezember 1879 (Stern 1977: 218). Später, gegen Ende des 19. Jahrhunderts, wurde diese Strategie durch Synagogen, wie die in der Rykestraße 53, übernommen.
- 52**
- 47** https://en.wikipedia.org/wiki/Paris_Commune
- 48** Brief von G. Blichroder an H. von Bismarck am 7. Dezember 1879 (Stern 1977: 218).
- 49** In der typischen Mietskaserne haben die wohlhabenden Bewohner des Vorderhauses eine bessere, visuelle Kontrolle der Hinterhöfe. Dies könnte mit dem Konzept des Panoptismus von Foucault verknüpft werden. Die Weiterentwicklung dieses Aspekts der Kontrolle in der Mietskaserne könnte hilfreich sein.
Hierzu: <https://de.wikipedia.org/wiki/Panoptismus>
- 50** http://de.wikipedia.org/wiki/Von_W%C3%BClkknitzsche_Familienh%C3%A4user

- 51** Die Größe der Höfe wurde durch den Brandschutz bestimmt. Die minimale Größe des Innenhofes war daran ausgerichtet, einem zeitgenössischen Feuerwagen das Wenden zu erlauben. Später wurde die gesetzliche Mindestgröße anlässlich gesundheitspolitischer und anderer städtischer Reformen erhöht. Zur Diskussion über die Bedeutung einer hohen Landbedeckung siehe Jacobs (1961: 214–218).
- 52** In der Tat war es in den armen Teilen des Gebäudes üblich, in Schichten zu schlafen und Untermieter aufzunehmen, um die Zahlung der Miete zu erleichtern (Huchzermeyer 2011).
- 53** Was man heute „Lebens- und Arbeits-Einheit“ nennen würde. Der Autor hörte Erinnerungen an eine solche Anordnung eines Textilgeschäfts/Wohnraums in Friedrichshain, das einer jüdischen Familie angehörte, die aus dem ländlichen Raum Schlesiens emigrierte. Die Erinnerungen zeigten eine gemeinschaftliche soziale Bindung jenseits der sozialen Klasse und religiösem Hintergrund (Holocaust-Überlebens-Memoiren-Tour von Simcha Landau, April 2014). Aus der Geschichte konnte man die soziale Struktur der typischen Mietskaserne ableiten. Der junge Landau und seine Mutter wurden von einem sehr armen Freund in einer Einzimmerwohnung im obersten Stockwerk eines Hinterhauses versteckt.
- 54** Dies bezieht sich auf zahlreiche Studien in Bezug auf die städtischen Bedürfnisse der Frauen. Kurz gesagt: das Argument ist, dass es Müttern, wenn sie arbeiten müssen, besser geht, wenn die Kinder nicht weit vom Arbeitsplatz entfernt sind. Demgegenüber wurden zur Zeit der Jahrhundertwende amerikanische Vorstädte, die mit dem Zug angebunden waren, oft als ein Mittel genutzt, um Frauen aus der Belegschaft und weg von den Rassenproblemen der gemischten Innenstadt zu halten.
- 55** Zum Beispiel Osloer Straße 116 in Wedding, wo ein mehrgeschossiges Loft-Fabrikgebäude im ersten und zweiten Hinterhof liegt, während das Vorderhaus vorwiegend ein Wohnhaus ist.
- 56** „... product of the twin process of regulation and speculation.“ (Huchzermeyer 2011: 45)
- 57** (Hobrecht 1868: 13–15; Geist und Kürvers 1980: 513, 516). Hobrecht befasste sich mit dem britischen Abwassersystem. Der Vergleich mit dem britischen Beispiel ist vermutlich auf Besuche gegenwärtiger, typisch ausgegrenzter, in geringer Dichte und terrassenförmig für die Arbeiterschicht gebauter Bezirke zurückzuführen.
- 58** “In a so called Mietskaserne/rent-barrack, one can find on the first floor a flat for 500 Thaler rent, on the ground floor and second floor 200 Thaler rent, on the 3rd floor any two flats for 150 Thaler, on the 4th floor three flats for 100 Thaler, in the cellar, the attic, the Hinterhaus/back building and the likes even more flats for 50 Thaler” (Hobrecht 1868: 13–15) – grobe Übersetzung durch den Autor Raanan Gabay.
- 59** “Who would like to doubt that, in segregated neighborhoods, the well-off classes will be offered proper services, that the poorer classes will miss such blessings, and that a Durcheinanderwohnen/living-integration thereof will maintain them. No segregation, rather integration seems to me moral, and therefore, out of stately considerations, the better alternative. Seeing, knowing, contact with poverty and neediness and ignorance is for the rich and better off a moral lesson...” (Hobrecht 1868: 13–15) – grobe Übersetzung durch den Autor Raanan Gabay.
- 60** „... sittlichem Einfluss auf den Armen ...“ “While a mother from the British working-class neighborhood sends her child unwashed, uncombed, in rags, because she lacks any money, time or energy to spend, a mother from a basement apartment of a Mietskaserne/rent-barrack would be afraid to do so, because she knows the child will be observed by her upper class neighbors.” (Hobrecht 1868: 13–15). – grobe Übersetzung durch den Autor Raanan Gabay. Dieses Argument könnte umgekehrt auf eine Kontrolle der Arbeiterklasse durch die Wohlhabenderen hindeuten. Siehe Erörterung der visuellen Kontrolle, Panopticon etc.

- 61** „Der einzelne Arbeiter mag sein Häuschen gelegentlich verkaufen können, bei einem ernstlichen Strike oder einer allgemeinen Industriekrise aber würden sämtliche den betreffenden Arbeitern gehörende Häuser zum Verkauf auf den Markt kommen müssen, also gar keine Käufer finden oder weit unter Kostpreis losgeschlagen werden“ (Engels 1887: Verfügbar unter: <http://gutenberg.spiegel.de/buch/zurwohnungsfrage-5094/1>).
- 62** Space-Syntax-Stadtforschung in London entdeckte typische räumliche Muster dessen, was in London als „städtische Dörfer“ bezeichnet wird (Hillier 1996). Der Autor schlägt intuitiv vor, dass der Berliner Kiez dem gleichen Muster folgen könnte. Dies bedeutet: Ein lokales Raster, das alle Rasterlinien des Kiezes innerhalb von 2–3 topologischen Schritten, vom Zentrum der Kernachsen des Kiezes ausgehend, abdeckt, siehe Hillier (1999). Diskussion der Rastereigenschaften des Dorfzentrums von Marylebone im Zentrum Londons, das als Zentrum der städtischen Nachbarschaft dient, die sich um sie herum entwickelt hat. Für weitere Diskussionen und Klarstellungen siehe Hillier (1996). Nach bestem Wissen wurde der Berliner Kiez nicht mit Space-Syntax-Konzepten erforscht.
- 63** Jacobs (1961) beschwert sich über die monopolistische Stellung der Händler und mangelnde Vielfalt der angebotenen Waren.
- 64** https://en.wikipedia.org/wiki/Neighbourhood_unit.
- 65** https://en.wikipedia.org/wiki/Berlin_Stadtbahn.
- 66** https://en.wikipedia.org/wiki/Berlin_U-Bahn.
- 67** “Starting from the least line axial map, we divide each line into its segments (between intersections) and represent the segments as the nodes of the graph with the intersections as links. We then assign integration and choice measures using different definitions of distance: shortest path (metric), least angle change (geometric), fewest turns (topological) weighting to relations between each segment and all others, and we apply them at different radii from each segment, also defining radii for shortest, least angle change, and fewest turns paths. This yields a matrix of measures which we can use to explore how people actually move in cities” (Hillier und Lida 2005: 215–216). “The configuration of the urban street network, which is the largest spatial pattern in the city, is in and of itself a key determinant of movement flows and hence co-presence in space” (Hillier und Lida 2005: 213). “Understanding cities as socially meaningful patterns of relative integration and segregation” (Hillier und Lida 2005: 213) “We commonly found that somewhere between 60 % and 80 % of the differences in movement flows along lines could be accounted for in terms of the configuration of the grid itself” (Hillier und Lida 2005: 215). Siehe: Hillier (1989), Hillier und Penn (1996), etc.
- 68** “The poverty situation of immigrants is not only relevant to factors such as the availability of cheap housing and casual labour (both of which are important to enable first footings in a new area), but also because poor districts have an additional characteristic: that they are typically spatially and socially areas of transition, where newcomers, aliens and the ‘other’ can exist on the edge of the heart of the city whilst they find their feet in a new culture” (Vaughan 2006: 248–249).
- 54**
- 69** “The theory proposed here is that the spatial location on the edge of cities creates a springboard towards economic integration and, ultimately, acculturation or social integration. The role of commerce and the markets as the first point of exchange between immigrant and host society was of vital importance. But of equal importance is the internal organisation of the spatial concentration, which can enable internal intensification of communal activity, socialisation, networking and self-support. The argument is that clustering – in particular strategic locations economically – is a necessary step in immigrant settlement.” (Vaughan 2006: 249).
- 70** Siehe: Harvey, D. (1973). Social Justice and the City.

- 71** Zum Beispiel konnte bis zur französischen Besatzung nur eine begrenzte Anzahl von sehr reichen Juden in Berlin wohnen, ihre Berufe waren beschränkt. Andere Juden, die in die Stadt wollten, wurden nur durch das Rosenthaler Vieh-Tor gelassen. Sie waren verpflichtet, Zölle als Vieh zu bezahlen. Elon (2002: 1) beschreibt den ersten Eintrag von Moses Mendelsohn im Jahre 1743 im Vorwort. Elon beschreibt Berlin als „etwas mehr als eine Garnisonsstadt“. Von 100 000 Einwohnern waren 25 000 Soldaten (Elon 2002: 13).
- 72** Sogar bis in das republikanische Rom zurück ermöglichten es Mietsgebäude mit 7-8 Etagen, mit einer gemischten Nutzung und gemischter Mieterschaft mit verschiedenen Einkommen, der Stadt Rom, eine beispiellose Dichte zu erreichen. In einer Zeit und an einem Ort, wo alle, außer einer winzigen Minderheit, für alle ihre Bemühungen ganz auf das Gehen angewiesen war.
- 73** „The intention having been, apart from the strategic aim of making barricade fighting more difficult, ... to develop a specifically Bonapartist building trades' proletariat dependent on the government and to turn the city into a luxury city pure and simple“ (Engels 1887: 69).
- 74** Zur weiteren Auseinandersetzung, siehe: Bodenschatz (2010) und Bodenschatz (1987).
- 75** Große Industrien waren im Norden, Osten und Südosten (Moabit, Wedding, Prenzlauer Berg, Friedrichshain und Neukölln), während Mittel- und Oberklassen im Süden und Südwesten (Charlottenburg, Wilmersdorf und Grunewald) angesiedelt waren (Huchzermeyer 2011: 104). Riesige Arbeiterviertel wurden von großen Industriebetrieben errichtet, wie Siemensstadt, oder von öffentlichen Stellen gefördert wie die berühmte Hufeisensiedlung oder Onkel Toms Hütte.
- 76** „... this whole reform plan is to benefit almost exclusively the petty bourgeois and the small peasants, in that it consolidates them in their position...“ (Engels 1887: 81).
- 77** Siehe Jacobs (1961: 205-206) “The Need for concentration”, Kapitel 11: “One reason why low city densities conventionally have a good name, unjustified by the facts, and why high city densities have a bad name, equally unjustified, is that high densities of dwellings and overcrowding are often confused. High densities mean large numbers dwellings per acre of land. Overcrowding means too many people in a dwelling for the number of rooms it contains ... in real life high densities have nothing to do with overcrowding ... statistical monstrosity much used by reformers to aid their housing project crusades – a raw figure of number of persons per acre. These menacing figures never tell how many rooms there are to the acre, ... the implication defining that there is something dreadful ... in such heavy concentrations of people.“
- 78** „Im Gegenteil, wir haben es mit einem ganz gewöhnlichen Warengeschäft zwischen zwei Bürgern zu tun, und dies Geschäft wickelt sich ab nach den ökonomischen Gesetzen, die den Warenverkauf überhaupt regeln, und speziell den Verkauf der Ware: Grundbesitz (Engels 1887: Verfügbar unter: <http://gutenberg.spiegel.de/buch/zur-wohnungsfrage-5094/1>).
- 79** Durch die kompakte Anordnung mit vielen gemeinsamen Räumen hatten die meisten Wohnungen wenige Außenliegende Räume, genossen so die Wärme der Nachbarn auf allen Seiten und waren der Umwelt wenig ausgesetzt. Viele Wohnungen benutzten billige und effektive kohlebetriebene Block-Öfen mit Schornsteinen, welche auch Wärme an die Nachbarn abgaben. Die Ausnahme hiervon waren die nicht beheizbaren Dachböden und Keller, die oft an die neuesten und ärmsten Zuwanderer vermietet wurden. Doch im Vergleich zu den typischen Schuppen, die in den ost- und mitteleuropäischen Siedlungen verwendet wurden, kann auch der nicht beheizbare Dachboden und Keller als Luxus angesehen werden.
- 80** Hierbei handelt es sich um eine visuelle Referenz zur Form eines Fahrrad-Speichenrades, bei welchem die Speichen sich von der Achse aus strahlenförmig nach außen hin ausweiten.

- 81** Der Begriff „global“ ist hier Teil der Space-Syntax-Terminologie. Er steht dem „lokal“ gegenüber, bezieht sich aber auf die ganze Stadt anstatt einen lokalen Bereich (und bezieht sich demzufolge nicht auf den Begriff „global“, wie er im Bezug darauf genutzt wird, sodass die Welt zusammen rückt, usw.). Der Begriff „Produktionsstadt“ im Gegensatz zu „Reproduktionsstadt“ bezieht sich auf Marx' Konzepte der „Produktion“ und „Reproduktion“. Er wird hier als Teil der Space-Syntax-Terminologie verwendet. Der Begriff und das Konzept des städtischen Rasters als „deformiertes Speichenrad“ ist ebenfalls Teil der Space-Syntax-Terminologie. Er bezieht sich auf die Feststellung, dass die meisten traditionellen „Produktionsstädte“ eine globale, „deformierte Speichen-Rad-Struktur“ haben, die es Ausländern ermöglicht, in den tiefsten Teil der Stadt einzudringen und so die Möglichkeiten für Begegnungen erweitert. Zur weiteren Auseinandersetzung mit diesen Definitionen siehe: Hillier 1996.
- 82** „... at any one time, intervention in the city is governed by a consensus of beliefs and practices about the city ... But these beliefs shift over time, often dramatically ...“ (Hillier und Vaughan 2007: 206).
- 83** <https://en.wikipedia.org/wiki/Favela>
- 84** Anders als der Antisemitismus, der als gemeinsamer Nenner verwendet wurde, um andere Segmente der deutschen Gesellschaft zu vereinen. In den späten 1870er Jahren wurde er sogar von Bismarck benutzt, der sich genau auf seinen „Hofjuden“, Gerson von Bleichröder, verließ. Hierzu: https://en.wikipedia.org/wiki/Gerson_von_Bleichr%C3%B6der.

Quellenverzeichnis

- Bernet, C.** (2005). The 'Hobrecht Plan' (1862) and Berlin's urban structure. *Urban History*, 31(3). S. 400–419.
DOI: 10.1017/S0963926805002622.
- Bodenschatz, H.** (1987). Platz Frei für das Neue Berlin! *Geschichte der Stadterneuerung*. Berlin: Transit.
- Bodenschatz, H.** (2010). *Berlin Urban Design: A Brief History*. Berlin, Dom Publishers.
- Bruer, A. A.** (1991). *Geschichte der Juden in Preußen, 1759–1820*. Frankfurt: Campus Verlag.
- DeJean, J.** (2015). *How Paris Became Paris: The Invention of the Modern City*. New York: Bloomsbury.
- Elkins, T. H.; Hofmeister, B.** (1988). *Berlin – The Spatial Structure of a Divided City*. London: Routledge.
- Elon A.** (2002) *The Pity of it All – A Portrait of Jews in Germany 1743–1933*. London: Penguin Books.
- Engels, F.** (1970/1887). *The housing question*. Moskau: Progress Publishers.
- Geist, J.; Kürvers, K.** (1980). *Das Berliner Mietshaus*. Bd. 1. 1740–1862. München: Prestel.
- Geist, J.; Kürvers, K.** (1984). *Das Berliner Mietshaus*. Bd. 2. 1862–1945. München: Prestel.
- Geist, J.; Kürvers, K.** (1989). *Das Berliner Mietshaus*. Bd. 3. 1945–1989. München: Prestel.
- Harvey, D.** (2008). *The Right to the City*. New Left Review 53.
- Hegemann, W.** (1930). *Das Steinerne Berlin. Geschichte der größten Mietkasernenstadt der Welt*. Berlin: Kiepenheuer.
- Hillier, B.** (1996). *Space is the Machine*. Cambridge: Cambridge University Press. Verfügbar unter:
<http://www.spacesyntax.net/symposia-archive/SSS2/SpSx%202nd%20Symposium%2099%20-2003%20pdf/>

2nd%20Symposium%20Vol%201%20pdf/06%20Hillier%20centr%20300.pdf.

Hillier, B. (1996b). Cities as movement economies. *Urban Design International* 1: S. 49–60. Verfügbar unter:

DOI: <http://dx.doi.org/10.1057/udi.1996.5>.

Hillier, B. (2001). Centrality as a process: Accounting for attraction inequalities in deformed grids. *Urban Design International* 3/4. S. 107–127.

Hillier, B.; Hanson, J. (1984). *The Social Logic of Space*. Cambridge: Cambridge University Press. Verfügbar unter: <http://dx.doi.org/10.1017/CBO9780511597237>.

Hobrecht, J. (1868). Ueber öffentliche Gesundheitspflege und die Bildung eines Central-Amts für öffentliche Gesundheitspflege im Staate.

Huchzermeyer, M. (2011). *Tenant Cities – From 19th Century Berlin to 21st Century Nairobi*. Trenton: African World Press.

Lefebvre, H. (1968). *Le Droit à la Ville*, Paris: Anthropos. Paris: Ed. du Seuil, Collection „Points“.

Lefebvre, H. (1991). *Critique of Everyday Life*. Volume I. Introduction, traduction anglaise. London: Verso. S. IX-XXVIII. Verfügbar unter: http://www.ihtp.cnrs.fr/Trebitsch/pref_lefebvre1_MT.html.

Liebermann, I. (2002). *Berliner Mietshäuser*. Berlin: Berliner Taschenbuch Verlag.

Ott, P. (1989). Die größte Mietskasernenstadt der Welt: Wohnungselend um die Jahrtausendwende, in: Diez, G.; Pölkling, H.; Schmidet, M.; Weihönig, E.; Lusk, I.; Zieseke, C. (1989). *Stadtfront: Berlin West Berlin*. 137–145. Berlin: ElefantenPress.

Richie, A. (1998). *Faust's Metropolis. A History of Berlin*. London: HarperCollins, S. 153–187.

Stern, F. (1977). *Gold and Iron: Bismarck, Bleichröder and the Building of the German Empire*. New York: Vintage Books.

Vaughan, L. (2007). The Spatial Form of Poverty in Charles Booth's London, in: Hillier, B.; Vaughan, L. *The spatial syntax of urban segregation. Progress in Planning* 67. S. 205–294. Verfügbar unter: <http://sss7.org/Proceedings/Seminars/Vaughan%20-%20The%20spatial%20syntax%20of%20urban%20segregation.pdf>.

Vaughan, L.; Penn, A. (2006). Jewish Immigrant Settlement Patterns in Manchester and Leeds 1881. *Urban Studies* 43. S. 653–671.

Vaughan, L.; Clark, D. C.; Sahbaz, O. (2005a). Space and Exclusion: the Relationship between Physical Segregation, Economic Marginalization and Poverty in the City, in: *Fifth International Space Syntax Symposium*. Delft, Holland. S. 379–394.

Vaughan, L.; Clark, D. C.; Sahbaz, O.; Haklay, M. (2005b). Space and Exclusion: Does Urban Morphology Play a Part in Social Deprivation? *Area* 37.4. S. 402–412.

Vaughan, L. (2001). *Space Syntax Observation Manual*. Space Syntax Limited.

Vaughan, L.; Penn, A. (2001). The Urban 'Ghetto', in: *Proceedings of the Third International Space Syntax Symposium*. Atlanta: Georgia Tech. 55.1–55.16.

Wischermann, C. (1997). *Mythen, Macht und Mängel: Der deutsche Wohnhausmarkt im Urbanisierungsprozess*, in: Reulecke, J. (1997). *Geschichte des Wohnens*, Band 3, 1800–1918. Das Bürgerlichen Zeitalter, S. 335–636. Stuttgart: Verlag DVA.

ACHIM TRAUTVETTER

Die neue urbane KIBBUZ-BEWEGUNG
als Modell für das soziale und kulturelle
Zusammenleben in Zeiten der Krise

Angesichts einer andauernden gesellschaftlichen Krise und der sowohl teilweise dadurch hervorgerufenen als auch sich dadurch potenzierenden sozialen Ungleichheit und ökonomischen Missstände, bilden sich neue Formen des sozialen und politischen Handelns, die auf kollektiven Organisationsformen der Selbstverwaltung beruhen. Dreh- und Angelpunkt dieser neuen Formen ist eine Kritik an den bestehenden gesellschaftlichen Organisations- und Wirtschaftsformen. Insbesondere wird die Frage gestellt, ob Demokratie und Kapitalismus dem Wohl aller und nicht nur weniger dienen.

Das anonyme französische Autorenkollektiv „Unsichtbares Komitee“, das mit seinem Manifest „Der kommende Aufstand“ aus dem Jahr 2007 weltweit bekannt geworden ist, sieht die Demokratie als politische und den Kapitalismus als Wirtschaftsform an, die überwunden werden müssen. Das Manifest betrachtet zwar ausschließlich die französischen Verhältnisse, zeigt jedoch eine Grundstimmung auf, die in allen westlichen Demokratien vorhanden ist. Sie sehen die Krise der Gesellschaft nicht als einfache Krise an, sondern als Anzeichen ihres Untergangs. Dieser Untergang müsse gestaltet werden. Sie wenden sich gegen ein Herumdoktern an Bestehendem und ziehen dessen Ende vor. Der Aufstand sei hier Mittel, die Kommune sowohl treibende Kraft als auch gleichzeitiger Weg, ein anderes Zusammenleben zu entwerfen.

„Die Kommune ist, was passiert, wenn Wesen sich finden, sich verstehen und entscheiden, gemeinsam voranzuschreiten. [...] Sie ist, was bewirkt, dass wir ‚wir‘ sagen, und dass dies ein Ereignis ist. Das Seltsame ist nicht, dass Wesen, die sich verstehen, eine Kommune bilden, sondern dass sie getrennt bleiben. Warum können sich die Kommunen nicht ins Unendliche vermehren? [...] Und möglicherweise eine Vielfalt von Kommunen, welche die Institutionen des Staates ersetzen würden: die Familie, die Schule, die Gewerkschaft, den Sportverein, etc. Kommunen, die sich nicht fürchten würden, sich neben ihren rein politischen Aktivitäten für das materielle und emotionale Überleben eines jeden ihrer Mitglieder zu organisieren und für all die Verlorenen, die sie umgeben. Kommunen, die sich – anders als es Kollektive im Allgemeinen tun – nicht über ein Drinnen und ein Draußen definieren, sondern über die Dichte der Beziehungen in ihrem Inneren. Nicht über die Personen, die sie zusammensetzen, sondern über den Geist, der sie treibt.“¹

Das Manifest steht in seinen Ideen in der Tradition des Kommunismus.

Weniger radikal formulieren Negri und Hardt in ihrem Buch „Demokratie, wofür wir kämpfen“ (2013), basierend auf ihrem Konzept der Multitude², die Hoffnung, dass sich aus Protestbewegungen wie Occupy und anderen, die seit der Finanzkrise entstanden und weltweit zu finden sind, eine „Demokratie von unten“ entwickeln könnte.

Darüber hinaus haben sich weltweit Projekte gebildet, deren Basis Gemeinschaft, gegenseitige Hilfe und Vernetzung ist, um ihr Lebensumfeld zu verbessern, sowie staatliches Versagen, notwendige Infrastruktur bereitzustellen, zu kompensieren. Die Autorinnen³ Marcos L. Rosa, Ute E. Weiland stellen in ihrem Buch „Handmade Urbanism“ (2013) fünfzehn kommunitäre Projekte vor, die in Großstädten verortet sind.

Die Fragen, die im Hintergrund der weltweit entstehenden kommunalen Projekte stehen, können etwa so formuliert werden: Welche Alternativen gibt es für ein Gemeinschaftsleben jenseits der Zwänge des Kapitalismus und weniger Partizipationsmöglichkeiten in repräsentativen Demokratien? Wie lässt sich eine funktionierende und nachhaltige Gemeinschaft aufbauen, in deren Mittelpunkt soziale Gerechtigkeit, kollektive Verantwortung, Subsistenz und ökologisch nachhaltiges Produzieren stehen? Und sind kommunale Strukturen ein mögliches Modell, um heutigen gesellschaftlichen Problemen entgegenzuwirken?

Ideen wie gegenseitige Hilfe, Partizipation, kooperatives Handeln in Verbindung mit selbstbestimmter Organisation innerhalb einer Gemeinschaft sind nicht neu. Der Kibbuz⁴ mit seiner langen Tradition eignet sich, um die Tragfähigkeit von kommunalen Projekten als neues Gesellschaftsmodell abzuschätzen. Seine Ideale lassen sich auch in anderen kommunalen Projekten wiederfinden. Dabei geht es um mögliche Alternativen, denen sozialistisch-anarchistische Ideen zugrunde liegen. Die neue Kibbuz-Bewegung in Israel soll dazu exemplarisch betrachtet werden.

Kibbuzim

Die neue urbane Kibbuz-Bewegung⁵ existiert seit etwa 25 Jahren (Vgl. Grant-Rosenhead 2003). Trotz eines veränderten Selbstverständnisses basiert sie auf den Ideen des traditionellen Kibbuz. Kibbuzim gibt es seit etwa 100 Jahren. Im Hintergrund steht die Idee einer genossenschaftlichen Siedlung mit gleichberechtigten Mitgliedern ohne Privateigentum, in der das Zusammenleben kollektiv organisiert wird. Die Kibbuz-Bewegung ist historisch die Gründergeneration des Staates Israel. Auf ihrem Höhepunkt bestanden über 250 Kibbuzim mit ca. 100 000 bis 250 000 Mitgliedern (Vgl. Near 2011: 343). Ursprünglich hatte die Kibbuz-Bewegung eine anarchistisch-sozialistische Ausrichtung, die durch die später stärker werdenden zionistischen Tendenzen verdrängt wurde. Zentrale Aufgaben, wie die Erschließung von Territorium und Verteidigung, die Kibbuzim während der Aufbauphase des Staates Israel übernommen hatten, gingen nach der Gründung Israels auf den Staat über.

Es lohnt sich im Kontext der neuen Kibbuz-Bewegung einen Blick in die Vergangenheit zu werfen und sich die Ursprünge des Kibbuz, vor allem die ideelle Basis, anzuschauen. Dazu gehören Überlegungen über anarchistisch und sozialistisch organisierte Gemeinschaften von Denkern wie Pjotr Kropotkin, A. D. Gordon, Gustav Landauer und Martin Buber, die für die Entwicklung des Kibbuz und die Basis der kommunalen Gemeinschaft entscheidende Impulse gaben.

60

Pjotr Kropotkin (1842–1921) hat das Konzept des Anarcho-Kommunismus entwickelt. Auf der Grundlage von Beobachtungen von Tiergemeinschaften und einer historischen Analyse des menschlichen Zusammenlebens hat er in seinem Werk „Gegenseitige Hilfe in der Tier- und Menschenwelt“ (1902) ein neues Gesellschafts-Konzept entworfen. Seine aus der Analyse abgeleitete These lautet, gegenseitige Hilfe würde eine größere Bedeutung für die Weiterentwicklung der Arten haben als gegenseitiges Bekämpfen. In der gegenseitigen Hilfe sieht er die Basis des gesellschaftlichen Zusammenlebens. Statt staatlicher Organisationen soll das Zusammenleben durch

freiwillig zusammengeschlossene Netzwerke in Kommunen geregelt werden, in denen die Mitglieder gleichberechtigt sind. In seiner Schrift „Eroberung des Brotes“ (1892) steht das Gemeineigentum als Ausgangspunkt für den Wohlstand aller im Mittelpunkt seiner Betrachtungen. Dafür müssten Grund und Boden sowie Produktionsmittel in Gemeineigentum übergehen, um in Folge entfremdete Arbeit (Lohnarbeit) abzuschaffen. In seiner Vorstellung eines Anarcho-Kommunismus organisieren sich Kommunen selbst und kooperieren freiwillig mit anderen.

Aharon David Gordon (1856–1922), eines der führenden Mitglieder der Kibbuz-Bewegung, rückt in seinen Überlegungen den einzelnen Menschen und sein Handeln in den Fokus. Nur wenn der Einzelne sich veränderte und entwickelte, würde ein gesellschaftlicher Wandel möglich sein. Angelehnt an Tolstoi müsste der einzelne Mensch zu sich selbst kommen, um sich verwirklichen und zu einer Veränderung des gesellschaftlichen Zusammenlebens beitragen zu können. Dabei seien physische Arbeit auf dem Land, die Abkehr von der Massenkultur der Großstadt und geteilte kulturelle Werte elementar (Vgl. Horrox 2009: 27).

Ähnlich wie Gordon geht auch Gustav Landauer (1870–1919) davon aus, dass nur durch die Veränderung des Menschen eine gerechtere Welt möglich sei. Dazu müsse jedoch jeder Einzelne in der Gemeinschaft eine größere Verantwortung übernehmen. Seine Idee für ein gemeinschaftliches Zusammenleben in der Gesellschaft ist eine föderal-anarchistische (Vgl. Lindenau 2007: 117 und Yassour). Die Veränderung der Gesellschaft könne sich nur von innen heraus durch Parallelgesellschaften vollziehen, die innerhalb des Staates entstehen, in Gemeinschaften organisiert seien und die Funktionen des Staates ersetzen (Lindenau 2007: 124). Ein mögliches Modell, diese Idee umzusetzen, sind für ihn sozialistische Dörfer, kleine Gemeinschaften, die sich wiederum gemeinsam über ein Rätesystem organisieren. Um Machtmisbrauch und Korruption auszuschließen, schlägt Landauer eine festgesetzte Rotation der Ämter in den Räten vor (Vgl. Lindenau 2007: 126 ff.).

In Martin Bubers (1878–1965) Ansatz für eine neue Gesellschaft stehen die Gemeinschaft und der Dialog im Mittelpunkt. Der Mensch würde nur in der Gemeinschaft und in der Auseinandersetzung mit anderen Menschen in der Gemeinschaft zu einem Menschen (Vgl. Buber: 244 ff.). Für eine funktionierende sozialistische Gemeinschaft, wie sie Buber in der Kibbuz-Bewegung sieht, seien Gemeineigentum an Boden, die Arbeit an sich selbst und die Bestimmung der Mitglieder über die Regeln ihres Zusammenlebens Voraussetzung (Vgl. Buber: 564). Im Gegensatz zu dem in den traditionellen Kibbuzim gelebten Prinzip, dass das Individuum sich der Gemeinschaft in allen Belangen zu deren Wohl unterzuordnen hätte, sieht Buber im Individuum, das zusammen mit anderen in der Gemeinschaft wirkt, erst die Möglichkeit, dass eine „echte Gemeinschaft“ entstehen könne (Vgl. Buber: 289 ff.).

Diese Gesellschafts-Modelle sind in die Strukturen der ersten Kibbuzim eingeflossen. Da die Ideen auf einer zwar industrialisierten Wirtschaft, aber noch zum großen Teil auf einer Agrarwirtschaft basieren, lassen sich diese nicht ohne weiteres auf das Zusammenleben in Gemeinschaften einer urbanisierten Gesellschaft im 21. Jahrhundert übertragen.

Kibbuzim im Wandel

Kibbuzim befinden sich bereits seit Jahrzehnten im Umbruch. Bereits seit der Eingliederung in den Staat Israel haben sich die Ursprungsideale und Prinzipien des Zusammenlebens nicht halten können. Wirtschaftliche Probleme seit den 1970er und 1980er Jahren bedingten eine Umstellung. Es mussten neben der Landwirtschaft andere Geschäftsfelder erschlossen werden, u. a. in der Industrie oder im Tourismus. Dadurch fand teilweise eine Teil- oder vollständige Privatisierung statt, so dass sich die Strukturen und Prinzipien des Zusammenlebens änderten. Das Gemeinschaftsprinzip wurde dadurch geschwächt. Der Druck auf die Kibbuzim ist im 21. Jahrhundert nicht weniger geworden. Viele Kibbuzim müssen nicht nur eine Basis für ihr Überleben finden und sich so marktwirtschaftlichen Prinzipien anpassen, sondern leiden auch an starker Überalterung, weil es die junge Generation in die Städte zieht. 2004 wurden die Kibbuzim von der israelischen Regierung in drei Modelle unterteilt, um Veränderungen den Kibbuz-Strukturen einzuordnen: Kibbuz Shitufi, Kibbuz Mitchadesch, Kibbuz Ironi.

Kibbuz Shitufi bezeichnet den traditionellen genossenschaftlichen Kibbuz. Hier gelten die ursprünglichen Prinzipien wie Lohngleichheit, gemeinschaftliche Verantwortung für Versorgung, Erziehung und Bildung. Es findet eher eine geringe und nur sanfte Anpassung an Veränderungen statt. Kibbuz Mitchadesch bezeichnet den sich erneuernden Kibbuz. Hier ist Privatbesitz, mindestens im Wohnbereich, erlaubt. Statt einheitliche Löhne zu zahlen, wird eine Lohndifferenzierung nach Leistung vorgenommen. Jedoch wird weiterhin gemeinsam die Gemeinschaft versorgt – u. a. mit Sozialleistungen, Bildung etc. Kibbuz Ironi bezeichnet den neuen urbanen Kibbuz (Vgl. Ben-Rafael 2012).

Die Ansätze der urbanen Kibbuzim können für die heutigen Herausforderungen im Zusammenleben in unserer urbanisierten Gesellschaft unter den Bedingungen eines an seine Grenzen kommenden Kapitalismus und der gescheiterten Idee des Sozialstaates einen Ansatz bieten. Daher soll hier die neue urbane Kibbuz-Bewegung näher betrachtet werden.

Der neue urbane Kibbuz

Die neue urbane Kibbuz-Bewegung stellt sich bewusst in die Tradition der klassischen Kibbuzim. Ihre Grundhaltung ist anarchistisch-sozialistisch. Jedoch soll der Kibbuz keine in sich geschlossene Einheit mehr sein, sondern sich als Teil der ihn umgebenden Gesellschaft verstehen und in ihr wirken (Vgl. Lindenau 2007: 360 ff.). Damit werden die im klassischen Kibbuz vorhandenen sozialistischen und teilweise autoritär ausgerichteten Konzepte aufgebrochen. Bekanntere Beispiele für urbane Kibbuzim sind Tamuz und Migvan.

62

Die Prinzipien des Zusammenlebens in urbanen Kibbuzim enthalten einige der Ursprungsideen ihrer Gründerinnen. Gemeinsamkeiten sind die Überschaubarkeit der Gruppe und Begrenzung ihrer Mitglieder als Voraussetzung, eine funktionierende Gemeinschaft zu bilden, deren Basis gegenseitiges Vertrauen, Kooperation und gleichberechtigte Mitbestimmung des Lebens in der Gemeinschaft (Basisdemokratie) sind. Hier sind auch in der neuen urbanen Kibbuz-Bewegung u. a. die Vorstellungen von Buber (Dialog) und Kropotkin (gegenseitige Hilfe und Gleichberech-

tigung der Mitglieder) wiederzufinden. Die neuen Kibbuzim wenden sich jedoch gegen eine zu starke Unterordnung des Individuums unter die Gemeinschaft bis hin zur Nivellierung, wie es in den traditionellen Kibbuzim üblich war. Im Kibbuz Tamuz ist das Verhältnis von Individuum und Gemeinschaft ein gegenseitiges:

„The System of Tamuz is based on mutual trust. It is axiomatic that every member wants what is best for the community, but it is also assumed that the community aims to benefit the individual member.“⁶

Diese Anerkennung des Einzelnen und seiner Bedürfnisse führt dazu, dass individuelle Bedürfnisse nicht mit denen der Gemeinschaft in Konflikt geraten und der Gestaltungsspielraum des Einzelnen sowie Möglichkeiten der Partizipation größer werden.

Die neue urbane Kibbuz-Bewegung schottet sich – anders als die traditionellen Kibbuzim – gerade nicht von der sie umgebenden Gesellschaft ab. Sie wollen aktiv an der Gestaltung der Gesellschaft teilhaben und Einfluss auf ihre Entwicklung nehmen (Vgl. Lindenau 2007: 365 ff.). Sie beschäftigt sich mit Fragen, wie Einwanderer integriert, soziale Probleme gelöst und mehr Toleranz geschaffen werden können (Vgl. Horrox 2009: 107). Sie versteht sich als Impulsgeber für eine gesellschaftliche Transformation, die durch ihr Handeln in Gang gesetzt wird. Im Vergleich zum Manifest des Unsichtbaren Komitees geht es der urbanen Kibbuz-Bewegung um eine friedliche Transformation und nicht um einen radikal vollzogenen Neuanfang.

Wie auch im traditionellen Kibbuz sind Erziehung, Bildung und Ausbildung Gemeinschaftsaufgabe. Im Gegensatz zu einem ausschließlich kollektiven Ansatz werden hier die individuellen Möglichkeiten und Potenziale in den Mittelpunkt gerückt, um Raum für eine freie Entfaltung des Einzelnen zu bieten. Gleichzeitig werden individuelle und gemeinschaftliche Positionen zu Erziehung und Bildung entwickelt, erprobt und erweitert (Vgl. Dror 2012: 321).

Mitglieder eines urbanen Kibbuz arbeiten nicht nur innerhalb der Kibbuz-Strukturen, sondern auch in unterschiedlichen Berufen außerhalb der Gemeinschaft. Vergleichbar mit dem traditionellen Kibbuz übernehmen alle Mitglieder die Verantwortung für die Versorgung der Gemeinschaft, u. a. die Instandhaltung der Häuser, Gesundheitsversorgung, kulturelle Ausgaben. Die Kosten für Nahrungsmittel und Haushaltsgegenstände trägt jedes Mitglied selbst aus seinem monatlichen Budget. In den urbanen Kibbuzim gibt es ein Gemeinschaftskonto, auf das alle Mitglieder ihr Gehalt zahlen. Sie erhalten ein monatliches Budget für ihren Eigenbedarf. Von dem Rest werden die Ausgaben für die Gemeinschaft getragen. Auf welcher Grundlage und wie hoch die persönlichen Budgets bestimmt werden, ist in jedem urbanen Kibbuz unterschiedlich (Vgl. Horrox 2009: 106). Gemeinschaftsräume spielen auch in den urbanen Kibbuzim eine wichtige Rolle im Zusammenleben. Diese haben mehrere Funktionen. Zum einen sind sie Begegnungsorte zwischen den Mitgliedern. Der private Rückzugsraum wird jedoch toleriert und respektiert. Jedes Mitglied und jede Familie hat eine eigene Wohneinheit. Gegenüber dem kollektiven Zusammenleben in den klassischen Kibbuzim ist dies eine bewusste Veränderung, um dem Einzelnen und seinen Bedürfnissen Rechnung zu tragen.

Die Organisation des Gemeinschaftslebens ist basisdemokratisch angelegt. Alle Mitglieder sollen gleichberechtigt über das Zusammenleben und die Strukturen entscheiden. Das Gremium für Entscheidungen ist ein regelmäßiges Plenum, um Wünsche, Ideen zu äußern, Vorschläge zu machen und Probleme zu diskutieren. Da sich die Mitglieder urbaner Kibbuzim als aktive Mitglieder der israelischen Gesellschaft verstehen, engagieren sie sich sozial und politisch. Unter anderem leisten sie Integrationsarbeit, setzen sich für Menschenrechte ein, stellen außerschulische Bildungsprojekte auf die Beine, um benachteiligten Kindern und Jugendlichen zu helfen (Vgl. Tamuz).

Bevor ich auf die anfangs gestellte Frage zurückkomme, ob urbane Kibbuzim ein Modell für ein urbanes Zusammenleben in Zeiten der Krise sein können, soll hier kurz der urbane Kibbuz Migvan⁷ genauer vorgestellt werden.

Der urbane Kibbuz Migvan

Migvan wurde 1987 gegründet und befindet sich in der Stadt Sderot, wenige Kilometer östlich vom Gaza-Streifen entfernt. Im Jahr 2000 ist die Gemeinschaft von gemieteten Appartements in selbst gebaute Häuser gezogen. Die Häuser teilen sich auf in Wohnungen für Mitglieder, Gemeinschafts-, Kultur- und Büroräume. Wie in anderen Kibbuzim werden Entscheidungen basisdemokratisch getroffen. Das Gemeinschaftsleben wird in der Hauptsache aus zwei Quellen finanziert: aus den Gewinnen des Kibbuz-eigenen Unternehmens Migvan Effects, das Internetanwendungen programmiert, und über die gemeinnützige Organisation Gnavim, die u. a. Bildungsarbeit leistet, soziale Projekte initiiert und betreut. In diesen Projekten sind viele Mitglieder von Migvan beschäftigt. Darüber hinaus gibt es auch Kibbuz-externe Mitarbeiterinnen. Viele Mitglieder sind in weiteren nachhaltigen Projekten engagiert. Migvan hat so innerhalb der Stadt einen eigenen Lebensraum geschaffen, der auf die Stadt ausstrahlt und mit seinen vielen Projekten den Lebensraum der anderen mitgestaltet.

Der urbane Kibbuz als Labor

Die neuen urbanen Kibbuzim sind nicht nur Gemeinschaftsprojekte, sondern Labore, in denen konkrete Formen und Alternativen für ein Zusammenleben in urbanen Umgebungen geschaffen, erprobt und reflektiert werden. Solche und andere Gemeinschaftsprojekte zeigen Perspektiven auf, wie wir mit bereits klar formulierten Problemen unserer Gesellschaft in der Zukunft umgehen könnten. Dazu gehören nicht nur die globalen Probleme, wie ein an sein Ende kommender Kapitalismus, die schlechten Wachstumsprognosen, die abnehmende soziale Unterstützung der Staaten für Menschen, die durch Armut und andere Benachteiligungen an den Rand der Gesellschaft gedrängt werden, oder die Herausforderungen, die der Klimawandel stellt, sondern auch lokale Probleme, die in Städten, vor allem größeren Metropolen, vorhanden sind. Die Privatisierung von Wohnraum, die Spekulation mit Immobilien und Zuwanderung führen zu Wohnraumknappheit, steigenden Mieten und in Folge zur Veränderung der soziokulturellen Struktur. Dabei werden ärmeren Menschen aus ihrer bestehenden Wohnumgebung verdrängt. Der öffentliche Raum wird privatisiert und geht als gemeinsamer Begegnungsraum verloren.

Gemeinschaftsprojekte wie Migvan können hier gegensteuern. Hier wird im Zusammenleben bereits umgesetzt, was zukünftig für die gesamte Gesellschaft Grundlage des Zusammenlebens werden müsste, um die oben formulierten Probleme in den Griff zu bekommen. Ihr Fundament ist soziale Gerechtigkeit, kollektive Verantwortung, Subsistenz und ökologisch nachhaltiges Produzieren. Sie können daher Anhaltspunkte für Alternativen bieten.

Kommunitäre Projekte als Alternative

Neben den urbanen Kibbuzim gibt es weltweit kommunitäre Projekte und Initiativen, die auf ähnlichen Idealen des gemeinschaftlichen Zusammenlebens beruhen. Sie sind nicht wie die Kibbuzim historisch gewachsen, sondern wurden ins Leben gerufen, um ein anonymes Leben in der Stadt oder die Einbindung in eine Familie gegen eine Wahl-Gemeinschaft einzutauschen und angesichts von Gentrifizierung und Privatisierung einen Wohnraum zu angemessenen Preisen in attraktiven Wohngegenden zu erhalten, sowie sich gemeinsam sozial und politisch zu engagieren. Oft sind hier ebenfalls sozialistisch-anarchistische Konzepte von Gemeinschaft die ideelle Basis.

Ein neueres Projekt in der Metropole Berlin, das hier als jenseits der Kibbuz-Bewegung stehendes Gemeinschaftsprojekt für andere Formen kommunitärer Projekte stehen soll, ist das Hausprojekt M29. Es wurde 2011 von einer Gemeinschaft von 20 Menschen gebaut, mit dem Ziel, ein dauerhaft kollektiv selbstverwaltetes Mietshaus mit stabilen Mieten zu schaffen. Wie im Kibbuz Migvan gibt es Wohneinheiten und Gemeinschaftsräume. Entscheidungen werden basisdemokratisch im Plenum getroffen. M29 stellt einen Projektraum für die kulturelle und politische Arbeit im Stadtraum zur Verfügung. Das Projekt ist ökologisch nachhaltig orientiert. Das Selbstverständnis erinnert an die ideelle Basis der Kibbuzim und der von Negri und Hardt erhofften „Demokratie von unten“.

„Wir verstehen uns mit unserem Hausprojekt als Teil der sozialen Bewegung für eine Stadt von unten, die sich gegen die Auswirkungen neoliberaler Stadtpolitiken und einer vermeintlichen Sachzwanglogik und Alternativlosigkeit positioniert und organisiert.“⁸

Von einem urbanen Kibbuz unterscheidet sich das Projekt M29 nur dadurch, dass die finanzielle Grundlage nicht gemeinschaftlich organisiert ist. Es wird nicht von den Bewohnerinnen verlangt, ihr Einkommen zu vergemeinschaften und mit einem zugewiesenen Budget auszukommen. Das Projekt hat auch keine gemeinsamen Einkommensquellen, wie ein projekteigenes Unternehmen. Gemeinsam finanziert werden hingegen das Haus, die Instandsetzung und der Erhalt der stabilen Miete. Vergleichbar ist das Selbstverständnis der Gemeinschaft, wie sie sich organisiert und in ihre Umgebung hineinwirken möchte.

Es ist an dieser Stelle nicht zu entscheiden, welche Form nachhaltig Bestand haben wird und Grundlage einer gesellschaftlichen Transformation sein kann. Soll jedoch der Wandel gesellschaftlicher Strukturen von unten kommen, zeigen sich mehrere Probleme, die sich sowohl bei den älteren und jüngeren Kibbuzim als auch bei anderen kommunitären Projekten ergeben haben/können. Grundstücke zu kaufen und einen Wohnraum zu bauen, braucht Unterstützung und ist nicht im-

mer einfach bei der Konkurrenz anderer Käuferinnen. Das gemeinschaftliche Zusammenleben jenseits von Zwängen der sie umgebenden Gesellschaft kann nur nachhaltig sein, wenn die Gemeinschaft eine Möglichkeit ihrer Grundfinanzierung findet. Ansonsten erodiert die Idee, und aus einer selbstorganisierten Gemeinschaft werden wieder getrennte, nebeneinander her lebende Individuen, die einfach im gleichen Haus oder Dorf leben.

Dennoch zeigen diese kommunitären Projekte, wie mögliche Alternativen des Zusammenlebens aussehen könnten und lebbar werden. Diese übersichtlichen Gemeinschaften bieten ein soziales Netz, Austausch, gleichen soziale Ungleichheiten aus und eröffnen die Möglichkeit, das Zusammenleben aktiv zu gestalten. Sie stellen daher nicht nur eine Möglichkeit, sondern eine reale, nachhaltige Alternative dar.

Nachwort zum Text:

Dieser Artikel basiert auf meiner Bachelorarbeit, welche erst durch die gemeinsame langjährige Auseinandersetzung mit Arthur Engelbert zu Fragen kollektiver Organisation und gegenseitiger Hilfe Form angenommen hat. Ich hatte in diesem Rahmen u. a. die Möglichkeit, mit Arthur Engelbert zweimal nach Israel zu reisen. Seine Ansätze, kulturelle Phänomene und politischen Alltag zu ergründen, haben mich nachhaltig inspiriert und geprägt. In den letzten Jahren habe ich mit Arthur Engelbert viele spannende Projekte realisieren können, z. B. die Ausstellung zu Biomimicry mit dem israelischen Architekten Moti Bodek und ein daran thematisch anschließendes gemeinsames Seminar an der FH oder auch die Gründung des „Instituts für Realitätsveränderung“, mit dem wir nicht nur einmal die ausgetretenen Pfade des Akademie- und Kunstbetriebes verlassen haben. Ich bin dankbar, Arthur Engelbert während meines Studiums als meinen Mentor gehabt zu haben und freue mich darauf, auch in Zukunft im freundschaftlichen Austausch verbunden zu bleiben.

- 1 Das unsichtbare Komitee 2007: Sich finden.
- 2 Unter Multitude verstehen Negri und Hardt Singularitäten, die gemeinsam handeln (Hardt und Negri 2004: 123). Dieser Ansatz von Gemeinschaft steht dem Gedanken eines Volkes als Einheit oder Masse entgegen. Es ist eine Vielheit.
- 3 Aus Gründen der besseren Lesbarkeit verzichte ich auf die gleichzeitige Verwendung männlicher und weiblicher Sprachform. Die ausschließliche Verwendung der weiblichen Form soll explizit als inklusiv, im Sinne des Einschluss aller anderen Geschlechtsformen, verstanden werden.
- 4 Kibbuz (hebräisch קִיבּוּץ; „Sammlung, Versammlung, Kommune“; Mehrzahl Kibbuzim)
- 5 „Urban Kibbuzim“ oder auch „Irbuzim“
- 6 Gavron 2000: 247.
- 7 Die Beschreibung von Migvan beruht auf der Internetpräsenz sowie einem von mir geführten Interview mit Gil Yasim (Mitglied des Kibbuz).
- 8 M29 2016.

Quellenverzeichnis

- Ben-Rafael, E.; Oved, Y.; Topel, M.** (Hrsg.) (2012). *The communal idea in the 21st century*. Leiden: Brill Academic Pub.
- Buber, M.** (1950). *Pfade in Utopia. Über Gemeinschaft und deren Verwirklichung*. Heidelberg: Schneider.
- Dror, Y.** (2012). *The New Communal Groups in Israel: Urban Kibbutzim and Groups of Youth Movement Graduates*, in: Palgi, M.; Reinhartz, S. (eds.). *One Hundred Years of Kibbutz Life: A Century of Crises and Reinvention*. New Brunswick, NJ: Transaction Publishers.
- Engelbert, A.** (2012). *HELP! Gegenseitig behindern oder helfen*. Würzburg: Königshausen & Neumann.
- Gavron D.** (2000). *The Kibbutz: Awakening from Utopia*. Lanham, Md.: Rowman & Littlefield.
- Grant-Rosenhead J.** (2003). *A New Kibbutz Movement*, in: CALL No. 22, 2003.
URL: <http://www.communa.org.il/call22.pdf> [Stand 11.11.2012].
- Hardt, M.; Negri, A.** (2013). *Demokratie! Wofür wir kämpfen*. Frankfurt/Main: Campus Verlag.
- Hardt, M.; Negri, A.** (2004). *Empire. Die Neue Weltordnung*. Frankfurt/Main: Campus-Verlag.
- Helfrich, S.**; Heinrich-Böll-Stiftung (Hrsg.) (2012): *Commons, für eine neue Politik jenseits von Markt und Staat*. Bielefeld: transcript.
- Horrox, J.** (2009). *A Living Revolution: Anarchism in the Kibbutz Movement*. A K Pr Inc.
- Horrox, J.** (2008). *From the Frontline*, in: CALL No. 30, 2008.
URL: <http://www.communa.org.il/call30.pdf> [Stand 11.11.2012].
- Horrox, J.** (2007). *Rebuilding Israel's Utopia*, in: ZEEK, 10.2007.
URL: <http://www.zeek.net/710kibbutz/> [Stand: 11.11.2012].
- Kropotkin, P.A.** (2011). *Gegenseitige Hilfe in der Tier- und Menschenwelt*. Grafenau: Trotzdem Verlag.
- Lindenau, M.** (2007). *Requiem für einen Traum?: Transformation und Zukunft der Kibbutzim in der israelischen Gesellschaft*. Band 11 von *Politica et Ars*. Münster, Westf.: LIT Verlag.
- M29** (2016). *Selbstverständnis*, <https://hausprojekt-m29.org/selbstverstaendnis/> [Stand: 06.11.2016].
- Near, H.** (2011). *Where community happens: the kibbutz and the philosophy of communalism*. Oxford, Bern, Berlin: Lang.
- Rosa, M.L.; Weiland, U.** (Hrsg.) (2013). *Handmade Urbanism*. Mumbai, São Paulo, Istanbul, Mexico City, Cape Town. From Community Initiatives to Participatory Models. Berlin: Jovis.
- Unsichtbares Komitee** (2010). *Der kommende Aufstand*. Hamburg: Ed. Nautilus.
- Werlhof, C.v.; Bennholdt-Thomsen, V.; Faraclas, N.** (Hrsg.) (2003). *Subsistenz und Widerstand: Alternativen zur Globalisierung*. Wien: Promedia.

ANNA MARIA MAIER

AFFECTIVE TIME –
Temporalities of Anxiety, Fear, Threat

In the light of highly emotional events and debates Europe has experienced in 2015, putting the European project up for question, this essay asks for the importance of affects in delineating imaginaries and self-concepts of Europe's pasts and futures. Looking at the fear, hate and anger culminating in arson attacks on refugee homes on the one and the empathy, compassion and love that wanted to counter the negativity with event-like humanitarianism on the other hand, the struggle for national love and identity went via the body of the 'Refugee'. Besides the affective rendering of *Others* to alleviate national class struggles and social issues, the temporality of identity reveals its affective need when tracing identities to the past and projecting them into the future (Massumi 2014: 9).¹ What does this mean for the 'impetus of affect during political tension and transitional periods' (Demertzis 2013)? Do affective modes used in politics exist ahistorically or are they constructed, transformed, embodied and habituated? Against this assumption, the fear of Islamization as an eternal threat of take-over, proclaimed by Europe's New Right and populist movements, demands that one takes a short look at the debate on the *Clash of Civilizations*, its apocalyptic precursors (*Oswald Spengler*) and successors (*David Engels, Thilo Sarrazin*), and its entanglement in European philosophy of History (*Hegel*) and Enlightenment texts. A glimpse into the affective temporalities of the texts of the *Conservative Revolution* of the Weimar Republic, however, will challenge the method of drawing historical analogies to today's populist 'counter revolutions' (Assheuer 2016) and re-pose the question of the chances and perils of an anticipation of the future.

In recent decades, studies in biology (*Damasio, Haraway*), history (*Hunt*), media studies (*Ahmed*), anthropology (*Stewart*), social sciences, medical anthropology (*Fassin*) and philosophy (*Massumi, Latour*) have turned to affect, drawing from each other's advances. Historically, however, the importance of affect was neglected, as emotions have been cast as the *Other* of a civilized (*Elias*), progressive and modern society. Emotional norms were habituated (*Bourdieu*) in bourgeois everyday life performance in the roles assigned to the female, the queer, the insane and the child, aligning the dichotomy of emotion and reason within the order of knowledge (Scheer 2012: 216). This order framed emotions as something female and non-objective and promoted a misogynist attitude within modern science. It furthermore extended the discourse on national ethnicity, race and purity, both in the metropolis and the colony, via sexuality and affective faculties of the *Other* (Bless et al. 2014).² Where applicable, however, affects such as empathy were positively conceptualized as crossing the 'I-Other divide' and as a 'contagion' within society (Hunt on human rights), which is reflected in today's discussions on affects as a decisive factor of rethinking the relation of individuality and collectivism (Venn 2010: 130; Massumi 2010).³ Despite this binary alignment within the order of knowledge (Scheer with Foucault), there have always been those who stressed the importance of affect and the inseparability of emotional and cognitive faculties (e.g., *Spinoza* as the counterpart to *Descartes*), thus disrupting ordering dichotomies. Emotions cannot be constrained to the private, as was also shown by Ahmed, Demertzis, Plamber, Massumi and many more in emphasizing the 'ontopower' (Massumi 2010) of current emotional practices of fear. *Ecologies of fears* dominate the political level in an interdependent echo of vigilante movements founded by the normal citizen whenever the security narrative is disrupted. Those ecologies delineate the object of fear as its natural cause evident in bodily responses. In questions of social security, the object of fear is declared a threat in order to legitimize preemptive

measures that promise instant relief from globalization, the precariousness of labor conditions and the acceleration of life in neoliberalism, which is felt as transpersonal affects of stress and public feelings of depression (*Stewart, Cvetkovich*). As was furthermore addressed in very recent German publications on anti-Semitism and racism, reflecting the established concepts of prejudices promises new insights in a field of studies that had focused on ‘pre-existing’ stereotypes and images and had neglected the emotional practice behind it (*Ranc, Schüler-Springorum*). Studies on anti-Muslim racism (*Attia, Utlu*), however, avoided talking about affects, arguing that the ‘ontopower’ of ‘*German Angst*’ would inhibit the tackling of structurally embedded racism. How can emotions and feelings and the value they accumulate (Ahmed 2004) thus be addressed without reproducing (neo-)colonial and racist power structures?

If we furthermore observe that, in emotional practice, affects can transform from a historical retrospective or gain momentum by appropriation, and if we consider their constitutive qualities in the relationship of individual and collective, we can ask for pro-active transformation of emotional practice that enriches purely cognitive, rational and individual models of deconstruction and furthermore may propose decolonizing practices that address the realm of everyday life and politics alike. What decolonizing emotional practices could alter our current performance of identity that is guided by culturalist racism? Would they improve our methods of anticipating the future in the midst of resurging nationalism and terrorism? The structuring of time does, as Benedict Anderson showed in his examination of the nation as an imagined community, form the nation in capitalistic terms. The clock to measure time and to set everyone on the same page created ‘homogenous time’, which was needed for capitalism and trade to evolve. Besides the mechanical appropriation of time and its embodiment via daily practice that certainly fostered the perception of temporality as a straight progressing line, temporalities are constructed by affects. Modernity and its homogenous empty time did not replace the affective need for temporality. Even though Anderson shows that nation building takes place via ‘acts that are performed at the same clocked, calendric time, but by actors who may largely be unaware of one another’ (Anderson 1983: 25), which produces the idea of a nation as a solid community moving steadily down or up in history, one might argue that affective temporalities that are marked by ‘prefiguring and fulfillment’⁴ have not been abandoned with modernity. In fact, temporality needs affect so that it can emerge within the ‘homogenous empty time’ to form the nation’s identity.

As Richard MacNally points out, affects such as anxiety are a medium for establishing the relation of the self to time: ‘The self-representational capacity of feeling anxiety and reporting it enables people to project themselves into the future and into the past’⁵ (Plamper and Lazier, Benjamin 2012: 21). Him and others distinguish anxiety from fear, with the former characterized by a specific positioning of the self without the necessity for an object. Fear, on the other hand, is directed to an actually approaching object. Ahmed’s temporo-spatial discussion of fear and anxiety likewise relates fear to an object in an anticipatory manner. We fear ‘an object that approaches us’, whereas anxiety becomes an ‘approach to something rather than being produced by an object’s approach’ (Ahmed 2004: 64). In almost the same manner, Demertzis (2013) ascertains that fear’s ‘object is the expectation of a negative outcome, the anticipation of what a danger agent, a feared object might do’ (Demertzis 2013: 170). Both Ahmed (2010) and Demertzis (2013) emphasize that in

this contemporary definition, fear is framed as originating from the object rather than from the person who fears and thus fosters naturalizing rhetoric. Yet both fear and anxiety are affects that are instrumentalized for legitimizing purposes when talking about racism as a fear of the foreign or about anxiety as an uncontrollable and natural motivation to justify xenophobic hate speech. In the German context, the term *Angst*, translatable into ‘anxiety,’ dominates the discussion. An ‘Anxiety in the Core of Society’, as political theorist Herfried Münkler diagnoses, is aligned with attempts to explain the increasing attacks on refugee homes in 2015. *Angst* takes the character of a fetish, as Deniz Utlu emphasizes in a panel on *German Angst*, and disguises structural racism whilst fostering the possibility of racist actions (Jensen and Schüler-Springorum 2013: 424). Münkler speaks of the need for expelling the *Angst* sitting in this core of society, which lacks a concrete object that can transform the diffuse *Angst* into fear and an object of threat to be dealt with – a mechanism otherwise referred to as calling upon a scapegoat (Rommelspacher 1995).⁶ According to Münkler, this is the task of politics (Münkler 2015).⁷ This Carl-Schmittian notion of politics, reminiscent of an answer to the 1930s scenario in Germany (Bude 2015: 14–19),⁸ was the foundation for the political thought and ideology of the New Right in the 1990s. For Schmitt, the determination of an enemy as an act of high political reason transforms existential anxiety into self-determination by directing the undetermined chaos into fear of a very concrete object (Terkessidis 1995: 172). The object of fear can then be tackled as part of a political economy of fear, as Massumi described when analyzing Bush’s War on Terror against the axis of evil. Yet for Massumi it is not a pre-existing, indeterminable societal anxiety that needs to be focused on an object that is interesting, but the idea that a political enemy can be framed as a personal threat to the individual citizen, causing him to fear, for example, Islam and on a macro scale legitimizing invasion in Iraq despite concrete proof. The temporality of fear, directed as it is at an object approaching, brings with it a political rhetoric of future security and the eternal validity of preemptive measurements (Massumi 2010). In a similar manner, Ranc describes anti-Semitism as a ‘projected aversion’ in which its cause and origin is not ascribed to the one or those ones feeling it, but to the object of aversion (Rank 2010).⁹ Read with Scheer, this could be seen as an actual practice of doing emotions – ‘the meaningful cultural activity of ascribing, interpreting and constructing an event as a trigger’ (Scheer 2012: 206).

In panels and discussions that had experts talk on the 2015 increase in xenophobic attacks, it was noticeable that the audience wanted to discuss this anxiety.¹⁰ At the panel on *German Angst* at the *Ballhaus Naunynstraße* in November 2015, in which specialists and activists against anti-Muslim racism elaborated on their findings and concepts and showed the structural dimension of this means of power consolidation, most of the panel members refrained from addressing the title ‘*German Angst*.’ They deliberately set themselves apart from it in order to not be drawn into a discussion on innate fear that wants to reveal some sort of inner truth about the status of the society. The perils of discussing *Angst* are twofold. Firstly, as Utlu states, it disguises the fact that structural racism as a mechanism to keep social hierarchies is threatened and, secondly, it shifts the focus away from those excluded by it. The audience nevertheless wanted to talk about the diffuse *Angst* they claim to feel in their surroundings, asking for the catharsis that politics is not providing at the moment (Bude 2015: 26).¹¹ What is this *Angst* that is prevalent in right and conservative movements and alternative and left movements alike?¹²

Utu's remark on the unproductive outcome of a discussion of *German Angst* cannot only be interpreted as a complete disavowal of looking at it after all. Yet, even if *Angst* is something that exists, as it is a self-reported affect indicating the state of a society at the brink of transformation, this ontological framing must not set *Angst* as a non-associative, innate occurrence, but look at its production and commoditization process. If anxiety is part of a political economy of fear directed at concrete objects that can then be tackled, the report of *Angst* could present an opportunity. It presents the opportunity to practice moments of catharsis that are different than those provided by the *ontopower* of conservative politics' mobilization of threat. Intellectuals of the New Right and polemic agitators of movements such as PEGIDA and the AfD party provide those objects of threat even before the *Angst* is reported in society. Their rhetoric on love or hate for the nation draws from the sticky character of the friend/foe political theory of Carl Schmitt and anticipates an apocalypse, started by activated images of threat, as historically valid and proven. Is that the only way to deal with fear of the future? The European tradition of Enlightenment idealistically tried to offer a different approach with its universalistic vision.

As philosopher Réal Fillion states in *Multicultural Dynamics and the Ends of History*, in which he traces the heritage of Hegel and Kant in today's political thoughts and seeks a way out of the Western gridlock, 'we anticipate the continued presentation of the world into the future' as part of the Hegelian tradition of historiography. This History (with capital H) finally leads to a plateau in which the progressing realization of reason and freedom are fulfilled in a European narrative of progress and modernity (Fillion 2008: 11, 37). Within this narrative, Europe has managed to escape a cyclical development and follows an unbowed line of progress. Speaking of one European narrative of Enlightenment as a catch phrase for providing a critical framework is certainly not representative of the different academic, social and life realities of European history and does not provide fully detailed insight when trying to trace the specificities of images and affects mobilized in the current German debate. However, as part of today's discourse and policy making, those imaginary futures have accumulated affective value. Historian Jürgen Krämer furthermore argues that those Enlightenment texts did not stay restricted to the context of academic historiography. Hegel's concept of grasping the world did not remain bound to theoretical texts, but unfolded and shaped the definition of Europe and affective *Othering* up to today. The notion of the *Human Spirit* that creates itself within Hegel's concept of history and thus 'makes history' is framed as succeeding Islam in three points according to Krämer: theocentrism, lack of policy and lack of subjectivity (as the lack of the ability to make History). Those thoughts were used to reassess the Ottoman Empire as not belonging to Europe. It was followed by the differentiation of sciences and disciplines as the other side of the dialectics of Enlightenment (Universalism vs. Particularism) and led to the establishment of *Orientalism* and to Weber's notion of occidental rationalism. German *Orientalism* was specific in so far as it distinguished itself from Islam and the colonial expansion of Western empires alike, rendering the *Abendland* as a particular understanding of universal humanity (Krämer 2007: 125–127). In a similar manner, historian Nina Berman traces the colonial heritage of current German sentiments towards Africa. Whilst Krämer's assumptions frame current anti-Islamic affects as connected to historical images of despotic and exotic Islam, Berman's findings can align current humanitarian sentiments towards the 'Refugees' with the empathy and developmental support on the African continent in the mid-

19th century. In her book *Impossible Missions? German Economic, Military and Humanitarian Efforts in Africa*, she unfolds ‘progress as central mindset of German colonial enterprises’ and as a missionary sense of modernization and development (Berman 2004).¹³ According to her, the definition of progress varied from notions of cultural, spiritual and ethical evolution to economic development. The uniting factor throughout the ages was that ‘they all saw themselves as representing the future on the ladder of human development, with Africans stuck in an earlier stage from which they had to be liberated’ (Berman 2004).¹⁴ In arguing this way, she aims to show that the implementation of 19th century racism is not the sole basis of domination, but that both the modernizing and the racist frameworks are ‘intrinsically interrelated’ and lead, in a society that claims to be post-racial (Petzen 2012),¹⁵ to being unaware of structural imbalances and dominations that ‘derive from a philosophy of progress and good intentions’ (Berman 2004: 2).

System philosophy such as Hegel’s not only provided a certain concept of European temporality but, due to its lack of dynamics, was responded to by a vast array of counter-concepts. Those could be found in a life philosophy that entailed anti-democratic visions. They fostered the reactivation of cyclical historiography in a 1923 book by Oswald Spengler, for whom Imperialistic Caesarism was the inescapable telos of the declining *Abendland* (Spengler 1923: 1125). Ninety years later, historian David Engels wrote another book that hailed Caesarism as the only possible future for the declining European Union (Engels 2013).

Pre-war cultural pessimism, the ‘Conservative Revolution’ of the Weimar Period and apocalypses of the New Right

The postulation of the *End of History* by Fukuyama in 1989 meant that the plateau of Western progression had been reached and that the politics of the Western world had become post-ideologist.¹⁶ This turn not only invited critics to review Universalist claims and dialectics of Enlightenment narratives when evaluating the status quo; unfortunately, it also globally reactivated another kind of anticipation that is mobilized by both political wings: the *Clash of Civilizations* (Fillion 2008: 13). When the claims of the European project are declared settled in this scenario of the ‘*End of History*’ and the future seems to be inflating with the present all of a sudden,¹⁷ the nostalgic longing for the *Abendland* is accompanied by dystopias and fantasies of doom that indicate the fear of the approaching end of the European telos. If Universalists’ claim of equality for all is to be realized literally in a multicultural, postcolonial, global society, European hegemony is at stake. The fear of the end of European hegemony over time is where the so-called bourgeoisie of the middle class or core of society, the left and the demagogues of the New Right meet, feeding on different but entangled narratives. Whilst New Right movements are anti-modern and their interest in the *Clash of Civilizations* debate is based on the belief that the dissolving effect of modernity can only be contained by an authoritarian regime, the middle class and the left are unable to review and rewrite speculative history or forego a telos altogether in favor of a prosocial becoming of the future. Theories of intellectuals from the conservative movement of the Weimar Republic and today’s New Right are anti-modern and anti-progressive and influenced by romantic Idealism (Dupeux 2005: 4). Historically, this anti-modernism is interrelated with anti-Semitism, as Jews were seen as an influential power in fostering modernization and progress. In

contrast, in the culturalist and anti-Muslim debates of today, Islam is depicted as pre-modern and despotic, not able to be modernized. In knowledge production, Africa is depicted as a ‘black hole of reason’ and Africans are outside of time after all, as Mbembe states (Mbembe 2001: 8). The conservative spectrum was always longing for retreat, the New Right for the total of the particular, yet separated from Universalism, and the left was longing for the future as a better time for all in a Universalist manner. Yet the latter were the ones who stipulated what was better and what was universal. Notions of progress and the longing for a plateau characterized the affective temporalities of the European enlightenment narrative by streamlining dynamics and inhibiting a processual unfolding of time. Whereas time as progress might indicate an affective temporality of hope directed at one point in the future and thus presents itself as a predetermined line not allowing for change or adaption to dynamics, conservative temporality is characterized by either pro-longing an unchanged present into the future or longing for the past.¹⁸

Both affective temporalities can be found in Engels’ book, which is one of the two German-specific books of the last decade that draw from Huntington’s culturalist and dystopic rhetoric of *Clash of Civilizations*, which was translated into ‘Clash of Cultures’ in its German publication. Engels and Thilo Sarrazin, a former politician of the Social Democratic Party and former State Senator of Finance in Berlin who predicts that Germany will do away with itself due to its large Muslim population, close their books with totalitarian and anti-liberal prospects. The style of Sarrazin’s future scenarios reflects his background in finance and business economy, deriving from the strategic planning in business administration that was introduced in Europe in the 1970s. The two scenarios Sarrazin puts at the end of his apocalyptic book work with business consulting methods¹⁹ that draw from a ‘paranoid temporality (...) embedded in a risk economy that attempts to ensure against future catastrophe’ (Puar 2007).

Engels reactivates arguments of historians of the NS Regime with his comparison of the European Union and the Roman Empire. The Roman Empire, the idea of the *Reich* and the term *Abendland* are closely related in the construction of the German *Reichsvolk* as the ordering power that forms the zones of Europe.²⁰ Aside from their geopolitical meaning, those terms resemble the affective temporality of pro-longing a certain present status into the future and the need to write a continuing history of a German Reich from the Middle Ages onwards whilst longing for the order of the past. Drawing on affective heritage of this analogy, Engels compares various random aspects of the late Roman Empire, which was threatened by perils from within and from outside, and predicts the decline of the European Union (Faber 2012: 172). This cyclical analogy can also be found in Spengler’s book *The Decline of the West*; he portrays this decline as the European Union’s inevitable fate, which can only be followed by an age of Caesarism (Vollnhals et al. 2005: 118–120).²¹ Engels closes his book by assuming that the future will be governed by an authoritarian regime, either a culturally foreign one or one that has developed out of the European/German elites, assuring that the citizens would choose the latter as the lesser evil (Engels 2013: 447). The future scenarios that Engels, Sarrazin and Spengler present are part of the martyr rhetoric of the New Right, in which they are sacrificing themselves as the only ones that speak the ‘truth’ within a hegemony of political correctness and a conspiring alliance of leftist elites, Jews and US-Americans (Waibel 2015: 83–95). According to Wolfgang Tilly, the lack of catharsis is charac-

teristic of this secular, political apocalyptic vision, in contrast with religious eschatology, which imagines the final decline as a turning point (Tilly 2012: 17–25).

However, unlike Engels and Sarrazin today and Spengler in the pre-war period, the *Conservative revolution*²², as vast and differing groups of activists and writers of the Weimar Republic were called retrospectively, not only opposed liberalism and Marxism, but the traditional conservative right itself. In debates about pessimistic vs. optimistic anticipations when looking for a ‘right wing future’ in the inter-war period, the movement’s intellectuals opposed pre-war cultural pessimism such as Spengler’s. Even though Spengler (like Sarrazin today) perceived himself as an elitist lone wolf, he shared ideas with the *Conservative Revolution* and National Socialism in the distinction from traditional conservatism by an anti-democratic ideal, which historian Clemens Vollnhals describes as reactionary modernity.²³ In 1984, historian Louis Dupeux closes his examination of the importance of anti-democratic thought in the Weimar Republic by stating that there are certain ‘continuities to today, but that today those thoughts are only marginal and do not have media and press support’ (Dupeux 2015: 15). However, three decades later, the media is again framed as *Lügenpresse* (lying media) and web 2.0 and its social networks provide another medium for anti-democratic thought to gain ground. Furthermore, Engels’ publication received a positive recommendation by a renowned peer historian (amongst others) published in one of Germany’s largest daily newspapers in 2015, even though Engels is affiliated with certain activist groups of the New Right and right extremist publishing platforms such as the *Blaue Narzisse*.²⁴ For those right wing platforms, Ernst Jünger was a victim of the newly founded *Bundesrepublik* and the change in Jünger’s rhetoric after 1945 is framed as a paradigm of democratic, pro-American and leftist censorship (Zschoschke 2014).

In Engels’ book, the tradition of cultural pessimism in the post-World War I (*Decline of the West*) and post-Cold War period (*Clash of Cultures*), which can be found in the left or former left spectrum as well, allows for totalitarian future scenarios as something inevitable.²⁵ One pitfall of the political left is, as Fatima el-Tayeb stated (el-Tayeb and Ha 2015), that she cannot let go of a vision for the future. To respond to this, Ahmed proposes a happiness dystopia, in which one can claim her or his right to be unhappy (Ahmed 2010: 163). It provides an alternative to the misconception of Utopia as a positively delineated future instead of what it really is: an account of what is missing today, an account of the Blochian not-yet.²⁶ Thus, categories of pessimistic or optimistic visions do not help, as they are only evaluations of what we encounter in the present and project into the future. Could we think of ‘decolonizing’ those affective temporalities and approach the future as a process unfolding in conjoint action? Or do pessimistic visions need an optimist counter vision to settle the affective need of temporalities?

- 76**
- 1 Massumi depicts the relation of the Self to its future as a divider and multiplier of the individual. Uncertainty resides without and within, as external factors and unworked-out tendencies within.
 - 2 El-Tayeb refers to Ann Stoler's discussion of Foucault's four sexual objects that are constructed via the one unmentioned by him: the wild, the primitive, the colonized. In this narrative, the hysterical woman was 'victim to her emotions and her deviating body' as much as the Black or Jewish man, who were also easily 'affected' by hysteria (El Tayeb 2012: 129).
 - 3 Venn points to the fact that in discourse, human mass behavior or moral panic is often explained by the notion of contagion or imitation that locates the origin of change in a 'non-conscious body-to-body communion'.
 - 4 He borrows from Walter Benjamin when explaining temporality of modernity in opposition to the medieval conception of time, calling the modern temporality a 'homogenous empty time, in which simultaneity is (...) marked not by prefiguring and fulfillment but by temporal coincidence and measured by clock and calendar.'
 - 5 MacNally works at the Psychology Department in Harvard, conducting clinical studies on anxiety.
 - 6 However, Rommelspacher states that criticizing the mechanism of calling upon a scapegoat does not suffice to dismantle racist dynamics. It only frames it as a logical reaction to problems of the system (labor market etc.) and does not address the self-victimization of the white person that is used for legitimization (Rommelspacher 1995).
 - 7 On another note, Münkler was of the opinion that Germany should lead the European Union in an 'enlightened mixture of self-interest and common benefit.' In order to achieve this position, Germany would have to become free of populism spreading in the rest of Europe. It would have to be Europe-friendly and more in favour of European projects than the rest of the member states. However, as Hans Kundnani closes his discussion on Münkler's thoughts, the idea of 'leading' Germany remains a dangerous fantasy after all. Kundnani, Hans „Ein Deutsches Europa – Oder Ein Chaotisches,” APuZ, Dec 2015. Students have criticized Münkler's seminars at the Humboldt-Universität Berlin for being Eurocentric and Chauvinistic. They initiated the platform 'münklerwatch', where his seminars are reported and his comments are monitored. In an article by Die Zeit, it became an example for the German version of student policing reported for US universities as the other side of the 'Genderism-political-correctness' discourse instrumentalized by the New Right. hu.blogspot.de. Available at: <http://hu.blogspot.de/muenkler-watch> Accessed Jan 17th, 2016.
 - 8 Sociologist Bude states that the world of today's middle class is one of anxiety, whereby the relatively long period without war, accumulation of wealth and security have created a zone of comfort after 1945. This middle class is not only scared to lose the zone of material wealth, but also fears that the class conflicts that have been suppressed forcefully by totalitarianism in the 20th century might flare up again. This class conflict might entail that qualification and effort might not correspond with the social recognition that was promised when 'stepping into the contract'. For Bude, it is this fear of missing recognition that is a cause for anger, hate and resentment uttered in the face of a situation described as precarious. Bude's historical analogy refers to Theodor Geiger, who wrote in 1932 on the Germans' trait of suppressing anxiety, deprivation and defense by analyzing different milieus. Bude finds that Geiger shows the dominating feeling that society back then has outlived or is about to outlive the order their life is based on. At this brink of transformation, Bude emphasizes the perils if this Angst is bundled and directed as a fear at an object and then, as he shows with Geiger's observation of the nationalist movements in the 1930s, is able to mobilize anxiety as the motor of a new time. (Bude 2015: 14-19).
 - 9 Also see on theories of affective faculties to explain anti-Semitism as a reaction to external stimulus (Jensen and Schüler-Springorum 2013: 421).
 - 10 E.g. at the audience discussion framing the panel on 'Visions on Germany' in November 2015. Daniel Cohn-

Bendit, Carolin Emcke, Manuela Bojadžijev, and Ahmed Shah. „Deutschlandvisionen. Podiumsgespräch.“ Maxim Gorki Theater, Nov 2015. Available at: <https://voicerepublic.com/talks/deutschlandvisionen>.

- 11 As Bude states, it is not the objective situation that stresses the individual but rather the feeling of being left behind in comparison to others (relative deprivation). Bude (2015, vol. Band 1503: 26).
- 12 Rhetoric of anti-Globalization movements and Occupy! in 2011 is characterized by affects such as fear and anxiety as well, as Lau cites Occupy! theorist Naomi Klein, who also spoke at gatherings (Lau 2011).
- 13 Also see Britta Lange, who traces the materialization of this ‘evolutionist world view’ positioning ‘people of nature’ and ‘people of culture’ in a hierarchy of developmental stages. The peoples’ shows and ethnic museums she examines served as an Other vis-à-vis, reaffirming the won civilization (Lange 2006: 28).
- 14 To get at the mindset of progress, she looks at the African missions of German engineers in Egypt, Albert Schweitzer in Gabon, Ernst Udet in East Africa, Bodo Kirchhoff in Somalia as well as today’s German tourists in Kenya.
- 15 Petzen, an American scholar working for the counseling for lesbians in Berlin, emphasizes her own surprise when arriving in Germany and finding that it was missing a ‘critical positioning on questions of race’ despite its racist past and its seeming effort to disavow of any racism. She terms the whiteness she encounters in Germany that claims to be post-racial, as linked to post-/neo-colonial strategies (Petzen 2012: 291). El-Tayeb has pointed to a powerful narrative of Europe as a colorblind continent that is in conflict with Europe as the very place of the intellectual origin of the concept of race (El-Tayeb 2011: XV).
- 16 ‘This does not by any means imply the end of international conflict per se. For the world at that point would be divided between a part that was historical and a part that was post-historical. Conflict between states still in history, and between those states and those at the end of history, would still be possible. There would still be a high and perhaps rising level of ethnic and nationalist violence, since those are impulses incompletely played out, even in parts of the post-historical world. (...) This implies that terrorism and wars of national liberation will continue to be an important item on the international agenda. But large-scale conflict must involve large states still caught in the grip of history, and they are what appear to be passing from the scene’ (in: Fukuyama 1989).
- 17 ‘I can feel in myself, and see in others around me, a powerful nostalgia for the time when history existed. Such nostalgia, in fact, will continue to fuel competition and conflict even in the post historical world for some time to come’ (in: Fukuyama 1989: 26).
- 18 Rommelspacher emphasizes with Norbert Elias that looking back is historically connected to those that do have nothing to win anymore, but a lot to lose (Rommelspacher 1995: 12).
- 19 Deriving from military planning games of the 1950s, this method of future research was not only adapted for business context, but was applied as means of direct communication via drastic scenarios of environmental and ecological questions. For more information on future and trend research see: www.horx.com, the website of Matthias Horx, who is probably the financially most successful coach of this kind of business administration.
- 20 Faber cites historian Karl Ganzer, who wrote on the Reich as a political power structuring Europe and cites a few NS historians as well as historians of the resistance who are eager to tell this totalitarian story of Germany developing from the Holy Empire of the German Nation up to the Third Reich. (Faber 2012: 18).
- 21 Spengler also set the frame for a certain style of writing in political agitation that drew a lot from big narrations vested in colorful language full of metaphors that certainly was responsible for his huge success.
- 22 This expression was coined in hindsight by historian Armin Mohler for a movement that was not a party, but rather a vast spread ideology (Dupeux 2005: 5).
- 23 Especially the representatives of the Conservative Revolution wanted to be optimistic or at least have a positive attitude towards a modern world. Yet, even though totalitarian scenarios of Ernst Jünger, one of the

most radical spokesmen of the ‘movement’, are written optimistically and transformed the victim rhetoric into a pro-active nationalistic vision and might thus differ from Engel’s two ‘authoritarian’ scenarios, which are both depicted as pessimistic by him, they are very much similar in their call for superiority and hegemony of white German people and anti-democratic tendencies (Vollnhals et al. 2005: 137).

- 24** On the website of the Blaue Narzisse, advertisement banners of conservative or right-wing student leagues and fraternities symbolize another affect that characterizes the New Right as well as Engels, PEGIDA and – according to Freud – the formation of European Christendom: misogyny, fear of ‘gender insanity’, feminism etc. Freud states that the political program of establishing transcendentalism over sensualism in Western Christendom fostered patriarchal structures, deeming the feminine as barbaric, natural and wild. This was necessary as the re-introduction of the ‘flesh’ via the body of Christ questioned Christendom’s transcendentalism (Freud 1940), Schüller, J. (June 2014). ‘Imperium Statt Nationalstaat’. Available at: <http://www.blauenarzisse.de/index.php/gesichtet/item/4693-imperium-statt-nationalstaat>.
- 25** Engels’ rollback to an inevitability of totalitarian and imperialistic forms of government at a moment of crisis is even more untenable when compared to Spengler’s imperial visions to counter the Decline of the West. WWI has proven the latter wrong in many aspects.
- 26** Fillion emphasizes the incapacity to imagine time as processual for pessimists and optimists (Fillion 2008).

References

- Ahmed, S.** (2004). *The Cultural Politics of Emotion*. Edinburgh: Edinburgh University Press.
- Ahmed, S.** (2010). *The Promise of Happiness*. Durham and London: Duke University Press.
- Anderson, B.** (1983). *Imagined Communities: Reflections on the Origins and the Spread of Nationalism*. London: Verso.
- Assheuer, T.** (2016). „Die Konterrevolution.“ *Die Zeit* No. 7, February 2016.
- Berman, N.** (2004). *Impossible Missions? German Economic, Military, and Humanitarian Efforts in Africa*. Lincoln and London: University of Nebraska Press.
- Bless, F.; Gross, D. M.** (eds.) (2014). *Science and Emotions after 1945*. Chicago: The University Press of Chicago.
- Bude, H.** (2015). *Gesellschaft der Angst*. Vol. Band 1503. Schriftenreihe. Bonn, 2015.
- Cohn-Bendit, D.; Emcke, C.; Bojadzijev, M.; Shah, A.** (2015). „Deutschlandvisionen. Podiumsgespräch.“ Maxim Gorki Theater, November 2015. <https://voicerepublic.com/talks/deutschlandvisionen>.
- Demertzis, N.** (2016). *Emotions in Politics. The Affect Dimension in Political Tension*. Basingstoke: Palgrave Macmillan.
- Dupeux, L.** (2005). „Die Intellektuellen der ‚Konservativen Revolution‘ und ihr Einfluss zur Zeit der Weimarer Republik.“ In *Völkische Bewegung – Konservative Revolution – Nationalsozialismus. Aspekte einer politisierten Kultur*. Dresden: Thelem.
- El-Tayeb, F., and Ha, N.** (2015). „Anders Europäisch sein. Gespräche über Rassismus, Identität und Widerstand in Europa.“ Rosa-Luxemburg-Stiftung, Salon, Berlin, November 11, 2015.
- El-Tayeb, F.** (2011). *European Others. Queering Ethnicity in Postnational Europe*. Minneapolis: University of Minnesota Press.
- Engels, D.** (2013). *Auf dem Weg ins Imperium. Die Krise der Europäischen Union und der Untergang der Römischen Republik*. Berlin: EuropaVerlag.
- Faber, R.** (2012). *Abendland. Ein politischer Kampfbegriff*. Berlin/Wien: Philo Verlagsgesellschaft.

- Fillion, R.** (2008). Multicultural Dynamics and the Ends of History. Exploring Kant, Hegel and Marx. Ottawa: University of Ottawa Press.
- Freud, S.** (1940). Der Mann Moses und die monotheistische Religion. Frankfurt am Main: Fischer.
- Fukuyama, F.** (1989). "The End of History?" The National Interest, Summer 1989.
- Jensen, U. M.; Schüler-Springorum, S.** (2013). „Einführung: Gefühle gegen Juden. Die Emotionsgeschichte des modernen Antisemitismus.“ In Geschichte und Gesellschaft, Vol. 39. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht.
- Krämer, J.** (2007) „Orientalismus macht Geschichte: Zum Beispiel die Entstehung des Orientaldespoten im Deutschland der Spätaufklärung aus dem Geiste europäischer Expansion in Indien.“ In Orient- und Islambilder. Münster: UNRAST Verlag.
- Lange, Britta** (2006). Echt.Unecht.Lebensecht. Menschenbilder im Umlauf. Berlin: Kadmos Kulturverlag.
- Lau, M.** (2011). „Wut, Liebe, Paranoia. Wer sind die Vordenker der Occupy-Bewegung?“ Die Zeit Nr. 45, November 2011.
- Massumi, B.** (2014). The Power at the End of the Economy. North Carolina: Duke University Press..
- Massumi, B.** (2001). "The Future Birth of the Affective Fact. The Political Ontology of Threat." In The Affect Theory Reader. Durham and London: Duke University Press.
- Mbembe, A.** (2001). On the Postcolony. Oakland: University of California Press.
- Münkler, H.** (2015). „Gefährliche Angst in der Mitte der Gesellschaft.“ Süddeutsche Zeitung, August 30, 2015.
- Petzen, J.** (2012). "Queer Trouble: Centering Race in Queer and Feminist Politics." Journal of Intercultural Studies 33, no. 3 (June 2012).
- Plamper, J.; Lazier, B.** (2012). Fear: Across the Disciplines. Pittsburgh: University of Pittsburgh Press.
- Puar, J. K.** (2007). Terrorist Assemblages. Homonationalism in Queer Times. Durham and London: Duke University Press.
- Ranc, J.** (2010). „Ressentiment-Kommunikation in Actu.“ Mittelweg 36 Hamburger Institut für Sozialforschung/Einstein Forum Potsdam, September 2010.
- Rommelspacher, B.** (1995). Dominanzkultur. Texte zu Fremdheit und Macht. Berlin: Orlanda.
- Scheer, M.** (2012). "Are Emotions a Kind of Practice (and is that what makes them have a History)? A Bourdieuan Approach to Understanding Emotion." History and Theory, May 2012.
- Schüller, J.** (2014). „Imperium statt Nationalstaat,“ June 2014. <http://www.blauenarzisse.de/index.php/gesichtet/item/4693-imperium-statt-nationalstaat>.
- Schwarz-Friesel, M.** (2013). Sprache und Emotion. Tübingen: UTB.
- Schwarz-Friesel, M.; Reinhartz, J.** (2012). Die Sprache der Judenfeindschaft Im 21. Jahrhundert. Vol. Beiträge 7. Europäisch-Jüdische Studien. de Gruyter, 2012.
- Spengler, O.** (1923). Der Untergang des Abendlandes. Umrisse einer Morphologie der Weltgeschichte. München: Verlag C.H. Beck.
- Terkessidis, M.** (1995). Kulturmampf. Volk, Nation, der Westen und die neue Rechte. Köln: Kiepenheuer & Witsch.
- Tilly, W.** (2012). „Kurze Geschichte der Apokalyptik,“ Aus Politik und Zeitgeschichte, No. 62. Jahrgang, 51–52/2012 (December 2012): 17–25.
- Venn, C.** (2010). "Individuation, Relationality, Affect: Rethinking the Human in Relation to the Living." Body & Society, March 2010.
- Vollnhals, C.; Schmitz, W.** (2005). Völkische Bewegung – Konservative Revolution – Nationalsozialismus. Aspekte einer politisierten Kultur. Dresden: Thelem.
- Waibel, A.** (2015). „Der Political-Correctness-Diskurs. Oder: Wie es rechten Ideolog_innen gelingt, Linke und Liberale zu verwirren und gegeneinander auszuspielen,“ 83–95. Berlin: Rosa-Luxemburg-Stiftung.
- Zschoschke, B.** (2014). „Ernst Jünger – Verdichtet,“ October 2014. <http://www.blauenarzisse.de/index.php/rezension/item/4933-ernst-juenger-verdichtet>.

CLAUS BALDUS

**UNTER-
BRECHUNG
#1**

X ATTACH 24

Moderne Welt Gelebte Zeit : – Situation

Denken gedeutet
Begegnung unterwegs

Für Arthur Engelbert

BILD-THEORIE

BILD-

RÄUME

CÉLINE HÉLÈNE KELLER

Unschärferelation: Tendenzen des filmischen
Erzählens in der Serie
BREAKING BAD

Als Vince Gilligan, der Showrunner von BREAKING BAD, im Jahr 2007 der US-amerikanischen Kulturindustrie vorerst erfolglos seine neue Kreation vorstellt, gibt Barack Obama bekannt, dass er zur Präsidentschaftswahl 2009 kandidieren wird. Eines seiner drei Hauptanliegen ist eine bezahlbare Krankenversicherung für alle US-Bürger. Sie ist der Kern einer Debatte, die seit Jahrzehnten im Augenmerk der US-amerikanischen Gesellschaft steht und das Klima zwischen Demokraten und Republikanern zündet. Das Bild, das in der Pilotfolge von BREAKING BAD von den USA gezeichnet wird, ist das eines inhumanen und instabilen Gesundheits- und Bildungssystems. Die Serie ist eine Hollywood-Produktion, die den American Way of Life problematisiert, sie befasst sich mit dem Wandel und der Desintegration von Wertesystemen in der amerikanischen Gesellschaft und deren Konsequenzen. Gesellschaftskritik ist zwar nicht ihr Hauptanliegen, doch sie kann als Satire moderner Gebote gelesen werden – als Satire der Ratio, der sozialen Ungleichheit, des Kriegs der Drogenkartelle und des Diktats des Finanzsystems. Die Perspektive ist deshalb interessant, weil Gilligan nicht den Blick eines Underdogs einnimmt und nicht zur Identifikation mit einer Opferfigur einlädt. Er zeichnet das Portrait eines durchschnittlichen weißen US-Amerikaners, eines unschuldigen Niemands, der sich ganz bewusst dafür entscheidet („*I'm awake*“),¹ sich vom „rechten Weg“ abzuwenden, und sich vom biederem Chemielehrer in einen rücksichtslosen Drogenboss verwandelt. Anders als im Film noir wird der Antiheld nicht als exzentrisch oder fremd dargestellt. Er ist kein J. R. Ewing aus DALLAS (David Jacobs, 1978–1991), kein charismatischer Schurke. Die Serie ist auch kein gesellschaftliches Fresko einer fragmentierten Gesellschaft, die zwangsläufig zum Brechen von Gesetzen einlädt, wie etwa THE WIRE (David Simon, 2002–2008). Es ist auch kein ambivalentes Portrait eines Mannes, der von Anfang an Mafioso und Familienvater ist, wie in THE SOPRANOS (David Chase, 1999–2007).

BREAKING BAD hat mit vielen aktuellen Produkten der Unterhaltungsindustrie gemeinsam, dass sie gängige Moralvorstellungen aus den Angeln heben und trotzdem – oder deshalb? – den kommerziellen Erfolg sichern. Gilligan nennt seine Hauptfigur Walter White (weiterhin als Walt) einen „*wish-fulfillment character*“²; ein Gefäß für die Erfüllung von enttäuschten Wünschen. In der Serie entsteht die Perspektive einer Erzählinstanz, die nicht über seine Protagonisten urteilt und die Idee der Moral dekonstruiert. Das Publikum wird auf unvorhersehbare Weise zum Komplizen des Verbrechens gemacht. Gilligan nennt Unvorhersehbarkeit als Qualitätskriterium einer Erzählung.³ Dieses Strukturprinzip findet sich auch in den Charakterzügen der Figuren wieder.

Im Drogenmilieu tauft Walt sein kriminelles Alter Ego Heisenberg. Der Name ist ein Schlüssel, um die Entwicklung des Protagonisten zu verstehen. Werner Heisenbergs Quantenmechanik ist charakterisiert durch die Unschärferelation.⁴ Unvorhersehbar sind laut seiner Theorie Ergebnisse von Experimenten, weil die Beobachtung der Beobachtenden durch die Beobachtung die Wirklichkeit verändert. Der deutsche Physiker unterläuft das gängige Kausalitätsprinzip und stellt objektive Denksysteme auf den Kopf. Er betont die Abwesenheit einer vorhersehbaren Ordnung in der atomaren Welt und negiert somit einen Determinismus der Natur. Werner Heisenbergs Position als Atomforscher im nationalsozialistischen Deutschland ist zudem umstritten. Während des Zweiten Weltkriegs war er Leiter des Uranprojekts und hat dem sogenannten „Dritten Reich“ die Atombombe näher gebracht. Das geläufige Schema von gut und böse greift auch bei Walt nicht mehr. Seine Entwicklung ist die eines Fausts, der für Anerkennung seine Seele und

seine Familie opfert, und die eines Wissenschaftlers, der sich den Konsequenzen seines Handelns nicht stellen will. Das Leben des deutschen Physikers wird im Roman DAS PRINZIP (2015) des Goncourt-Preisträgers Jérôme Ferrari folgendermaßen thematisiert: „*Die Physiker haben die Sünde erfahren, eine für sie viel zu große Sünde [...] Und Werner Heisenberg denkt vielleicht, dass vor langer Zeit [...] ein alter Mathematiker und sein dämonischer Pudel ein rätselhaftes Vorgefühl davon gehabt haben mochten*“⁵ – der alte Mathematiker ist Faust und der dämonische Pudel ist Mephisto.

Die Idee der Unschärfe lässt Offenheit zu. Als Denkmittel beleuchtet sie Verzweigungen der Serienkultur, ohne sie auf identitätskategorisierende Schlussfolgerungen zu reduzieren und ohne ihre Paradoxa als unvereinbar zu denken, sondern als zusammenwirkend. Ich möchte drei Phänomene der Serie zur Diskussion stellen, die auf konträre Art und Weise reale und fiktive Elemente vermischen. Es werden ineinander greifende Mechanismen der Narration und der Serienindustrie sichtbar, die kultursoziologische Fragen aufwerfen. Das ist einerseits die Wahl des Namens Heisenberg und die Anspielung auf den Mythos des verrückten Wissenschaftlers, der in der Figur des Chemielehrers verkörpert ist. Außerdem wird ein Videoclip vorgestellt, der Elemente der Serie aufgreift, aber von real existierenden Vertretern der mexikanischen Populärkultur produziert wurde und den Drogenkartellen nahe steht. Zuletzt werden Vermarktungsstrategien der Produktions- und Distributionsfirma Netflix beschrieben, die sich mithilfe von ästhetischen Mitteln der Serie in öffentlichen Diskursen und Räumen positionieren.

BREAKING BAD besteht aus 62 Folgen und fünf Staffeln. Die Serie wurde zwischen 2008 und 2013 von einem achtköpfigen Schreibkollektiv um Showrunner Vince Gilligan im Auftrag des Bezahlsenders AMC und des Hollywood-Giganten Sony Pictures produziert. Die Dominante der Erzählung ist die Suche nach Anerkennung. Der Lungenkrebs Walts kündigt in der Pilotfolge einen narrativen Zeitrahmen von zwei Jahren an. Die zeitliche Eingrenzung begründet den schnellen Rhythmus der Erzählung: Walt kämpft gegen die Zeit an, um nach seinem Tod seiner Familie genug Geld zu hinterlassen. Das Regelwerk der Serie besteht aus einer immer wiederkehrenden Struktur: Jede Episode wird mit einem mehr oder weniger langen Teaser eröffnet, der oft mit der sonst überwiegenden linear-kausalen Erzählstruktur bricht. Es handelt sich nicht um einen Werbefilm oder um eine Rekapitulation, sondern um ein *cold opening*, das sich teilweise als getrennter Kurzfilm *extradiegetisch* verhält: In Genettescher Terminologie wird damit gemeint, dass die Handlung des Teasers für sich steht und unabhängig von der Diegese des Hauptfilms ist. Die Openings unterscheiden sich teilweise von Krimi-Eröffnungssequenzen, die in das Thema einführen und zur Geschichte gehören. Der Begriff *to tease* stammt ursprünglich aus dem Marketing und bedeutet „anreissen“ oder „reizen“ (vgl. *Striptease*). Üblicherweise machen Teaser vor der Titelsequenz auf den Fortlauf der Geschichte neugierig und versuchen, das Publikum schnell in die Handlung einzubeziehen. Die Eröffnungssequenzen der Serie unterscheiden sich stark in ihrer Form: Verschiedene Erzählebenen spinnen die Zeit zurück, weiter oder vor, träumen und/oder „lügen“ – so wird zum Beispiel im erwähnten Videoclip die – später im Haupt-Handlungsbogen nicht vorzufindende – Ermordung Heisenbergs besungen. Diese können als nicht realisierte Varianten gesehen werden. Dadurch werden Erwartungen auf unvorhersehbare Weise bedient oder enttäuscht. Den Zuschauenden

wird verweigert, ein kohärentes System für die Teaser zu erfassen: Ihre ursprüngliche Funktion wird teilweise umgekehrt. Sie erschweren und verlängern den Wahrnehmungsprozess.

Heisenberg und der Mythos des verrückten Wissenschaftlers

In der Episode I.6 wird Walts Alter Ego Heisenberg eingeführt. Der Zwiespalt zwischen „dem Guten“ und „dem Bösen“ wird in einer Parallelmontage thematisiert. Darin alternieren zwei Zeitebenen: die Zeit der „Gegenwart“ des Haupt-Handlungsbogens, die nach dem Teaser weitergesponnen wird, und die Zeit der „Zukunft“, die mithilfe einer Vorblende erzählt wird. Die Episode beweist, dass eine Figur an sich völlig widersprüchlich sein kann, solange ihre Beweggründe kohärent dargestellt werden. Die moralische Ambivalenz Walts wird in der Spaltung seiner Persönlichkeit mit der Benennung seines Alter Egos als Heisenberg sichtbar. Als Krimineller ist er nicht mehr „White“. Wie bei Dr. Jekyll und Mr. Hide werden zunächst „das Gute“ und „das Böse“ getrennt. Die Spaltung ist ein Ausweg aus der Unmöglichkeit der Festlegung einer zwiespältigen Identität. Der neue Name ist Ausdrucksmittel des Verrats gegenüber seiner Familie. Als Heisenberg führt er ein Doppelleben. Dass ein solcher Zustand nicht standhalten kann und „das Gute“ nicht „vom Bösen“ getrennt bleiben kann, wird episoden- und staffelübergreifend durch die physische Wandlung widergespiegelt:



Demütigung:
Chemielehrer Mr. White
[I.1.7'38"]

Freiheit:
Wandlung zu Heisenberg
[I.6.1'47"]

Untergang:
physischer Verfall
[V.16.11'40"]

Die Transformation wird doppelt durch die Krankheit und das Einschlagen neuer Lebenswege begründet. Einerseits verliert Walt seine Haare durch die Chemotherapie. Andererseits variiert die Kleidung staffelübergreifend von beige zu schwarz. Während Walts „dunkle Seite“ erscheint, entfremdet ihn sein Alter Ego seiner familiären Umgebung. Der Name des Physikers Heisenberg ist zunächst Sinnbild des erfolgreichen Nobelpreisträgers, der Walt nie sein konnte. Er bringt ihm phantasmatisch internationale Anerkennung. In derselben Episode erscheint der Physiker kurz als Zitat im Film. Dort taucht Werner Heisenberg in einem Dokumentarfilm im Kriegsmuseum im Hintergrund des Bildes auf. In vieler Hinsicht ist die Entwicklung des fiktiven mit der des realen Heisenberg verbunden. Beide gehen einen Teufelspakt ein, der sie in eine unmenschliche Welt transportiert. Beide sind zugleich Opfer und Täter, und die gesellschaftlichen Positionen beider sind diffus.

Werner Heisenbergs Rolle als Atomphysiker in Nazideutschland ist von Unschärfe gekennzeichnet. Er ist nach 1933 nicht emigriert. Seine Mutter hatte Beziehungen zur Himmler-Familie. Obwohl er zunächst verdächtigt wurde, „jüdische Wissenschaft“ zu betreiben, wurde er von der Regierung unter Schutz genommen und zum Leiter des Uranprojekts gemacht.⁶ Es ist bis heute unklar, welchen Stand die deutschen Forscher in Hinblick auf die Konstruktion einer Atombombe erreicht hatten. Sie haben zwar keine Atomwaffe gebaut, aber sie Hitler-Deutschland mit ihrer Forschung nähergebracht. Während die deutschen Physiker nach dem Krieg im englischen Farm Hall gefangen gehalten wurden, vernichtete im August 1945 eine Atombombe Hiroshima. Die Atomforscher, die im Zweiten Weltkrieg für die USA arbeiteten, befürchteten die Eventualität einer solchen Waffe in Hitlers Händen. Sie machten sich die Forschung ihrer deutschen Kollegen zu eigen und überholten sie. Auch ihre Position ist umstritten. Heisenberg selbst schreibt über die Verantwortung des Forschers:

*„Einstweilen gehört die Entwicklung der Wissenschaft zum Lebensprozess der Menschheit, also kann der Einzelne, der in ihr wirkt, auch nicht dafür schuldig gesprochen werden. Die Aufgabe muss daher nach wie vor darin bestehen, diesen Entwicklungsprozess zum Guten zu lenken, die Erweiterung des Wissens nur zum Wohl der Menschen auszunutzen, nicht aber diese Entwicklung selbst zu verhindern“.*⁷

*„Man versteht, dass in der Weltgeschichte immer wieder der Grundsatz praktiziert worden ist: Für die gute Sache darf man mit allen Mitteln kämpfen, für die schlechte nicht. Oder in noch bösartigerer Form: Der Zweck heiligt die Mittel.“*⁸

Heisenberg verteidigt das Forschungswesen und plädiert für seine ethisch begründete Anwendung. Er betont die Zwangsläufigkeit von wissenschaftlichem Fortschritt und folgert daraus die Unschuld der einzelnen Forschenden. Das Individuum selbst ist für Heisenberg in Bezug auf die Weltgeschichte unbedeutend. Diese Schlussfolgerung widerspricht dem Mythos des genialen Wissenschaftlers, der sich wegen Überdurchschnittlichkeit von dem Rest der Gesellschaft abhebt und durch beispiellose Entdeckungen geschichtliche Prozesse beschleunigt – und in Stanley Kubricks DR. STRANGELOVE (1964) parodiert wird. Heisenberg hat die Entwicklung der Atombombe indirekt vorangetrieben. Seine undeutliche Berechnung über die benötigte Uranmenge haben die Forschungen zur Atombombe in Deutschland aber stillgestellt. Die Angst vor einer deutschen Atomwaffe hat die Forschung in den USA hingegen beschleunigt.⁹ Heisenberg glaubt, dass der wissenschaftliche Fortschritt nicht aufzuhalten ist, hält aber an der Verantwortung der einzelnen Forschenden für ihre Handlungen fest. Der Faust-Mythos, der in DR. MABUSE (Fritz Lang, 1922) oder mit der Figur des Frankenstein transformiert wird, erzählt von wissenschaftlichen Entdeckungen, die sich der Kontrolle ihrer Erfinder entziehen. Heisenberg unterscheidet den „Entdecker“ von dem „Erfinder“ – den Suchenden von dem Handelnden.¹⁰ Verleugnet aber der „Entdecker“, wenn er sich den Konsequenzen seiner Forschung entzieht, nicht die Macht des Wissens, der er unterliegt? Hält diese Unterscheidung stand? Drängt die Wissenschaft nicht nach universaler Verbreitung, so dass sie sich zwangsläufig der Kontrolle des Einzelnen entzieht und als Machtinstrument genutzt werden kann? Heisenbergs Position ist selbst widersprüchlich, weil sein Prinzip der Unschärfe im Gegensatz zu Determinismen steht: Die Welt der Atome sei nicht

mathematisch genau fassbar, sie könnte Chaos sein. Einstein bestreit bis zu seinem Tod Heisenbergs Erkenntnisse: „*Gott würfelt nicht*“.¹¹ Wenn die physische Welt keiner Regel unterliegt, ist ihr keine „Wahrheit“ inhärent und demnach auch keine Moral. Das kantische *a priori* verschwindet. Wenn die Idee der Ethik reine Konstruktion ist, was beeinflusst dann die Handlungen der Menschen? Was macht Humanität aus, ohne gemeinsames Wissen und verbindliche Moral?

Im Jahr 1993 veröffentlichte der britische Geheimdienst die Farm-Hall-Protokolle. Damit wurde die Frage nach der Rolle der Atomphysiker im Zweiten Weltkrieg in den öffentlichen Diskurs gerückt.¹² Bestimmte Charakterzüge Heisenbergs werden in die Serie übertragen und rekontextualisiert. Das verbrecherische Nazideutschland wird mit dem nordamerikanischen Drogenimperium ausgetauscht. Walt geht den Pakt mit der Droge Crystal Meth und mit dem mächtigen Kartellboss Gustavo Fring (weiterhin als Gus) ein, um sich als Chemiker im Drogengeschäft einen Namen zu machen. Weil die Physik keinen ethischen Normen unterworfen ist, kennt sie keine Grenzen. Sie schafft selbst Normen: Sie spielt Gott. Auch Walt überschreitet diese Grenzen und endet in der Selbstüberhebung eines Prometheus – allerdings mit einer tödlichen Erlösung. Er begeht damit den „höchsten“ Tabubruch. Er lehnt sich gegen das einzige sichere Gesetz der Menschheit auf; den Tod. Dies wird in den Mord – durch eine Bombe – an dem ebenso ambivalenten Antagonisten Gus übersetzt. Der pragmatische und kraftvolle Mephisto-Gus bietet Orientierung. Im Gegensatz zu Walt handelt er konsequent. Mit seinem Tod beginnt die moralische Anarchie und Walts persönliche und gesellschaftliche Desintegration. Wie Heisenberg ist sich Walt der Reichweite seiner Taten nicht bewusst. Er bedenkt weder die verheerenden Auswirkungen seines tödlichen Produkts, noch die Folgen seiner Verbrechen für seine Familie. Die Suche nach Anerkennung und das Verlangen nach Macht lassen ihn erblinden. Walts Pessimismus und seine Ungläubigkeit – eine ungewöhnliche Positionierung für einen Charakter Hollywoods – sind in den gesellschaftlichen Demütigungen, in der Krankheit und in dem Beruf des Chemikers begründet. Die Verführung und die Idee der Dekonstruktion der Moral ist im Mythos des genialen Wissenschaftlers selbst angelegt.

Der Faustmythos wird explizit zitiert: Walts frühere Liebschaft heißt Gretchen. Im Teaser Episode I.3 wird die Gretchenfrage („*Nun sag', wie hast du's mit der Religion?*“¹³) in einer übertragenen, zeitgemäßen Form gestellt: „*What about the soul?*“¹⁴ Wie Faust ist Walt ein aufgeklärter Intellektueller, der sein beschränktes Wissen erweitern und die Elemente der Natur bezwingen will („*Daß ich erkenne, was die Welt im Innersten zusammenhält*“¹⁵). Vor lauter Verzweiflung nimmt er sein Schicksal selbst in die Hand und läuft Amok, („*Es möchte kein Hund so weiterleben! Drum hab' ich mich der Magie ergeben*“¹⁶). Mit der Gretchenfrage rückt der Autor den Fokus auf die Konsequenzen unseres Handelns und wirft die Frage nach einer höheren Gerechtigkeit auf:

“I think it's a basic human need to want to believe that the world is fair. [...] Of course we live in a world that seems grotesquely unfair. I like that feeling on this show that every action has a consequence. [...] I think that feels right to me – that every bad thing Walt does comes back on him, that it has a consequence. Maybe on some level what I'm intending is to explore a world where actions do have consequences. They do in our real life, we

know that. Is there some final tally in which the balance sheet evens out? If it doesn't exist in this world – I can't say whether it does or it doesn't. But maybe it will in this made-up world of BREAKING BAD.”¹⁷

Ist die Serie eine Warnung oder ein Einknicken vor der gegenwärtig irrational gewordenen Welt? Sie ist jedenfalls eine sehr düstere Perspektive. Gewaltbilder werden zwar nicht willkürlich eingesetzt, doch sie sind extrem gefühllos. Gilligan äußert sich wie folgt: “*it goes without saying that moments like that are meant to do the opposite of make violence look attractive or sexy. They are meant to unsettle and upset. People could argue, and I would not argue back, that BREAKING BAD is oftentimes too violent.*”¹⁸ In zeitgenössischer Medienverwertung ist die Darstellung des verrückten Wissenschaftlers in vieler Hinsicht extremer. Anders als Goethes Faust greifen Walts Antriebskräfte über Lust und Jugend hinaus. Das Ziel des fiktiven Heisenberg ist die Macht über ein eigenes Imperium: “*you asked me if I was in the meth business or the money business. Neither. I'm in the empire business.*”¹⁹

Gilligans Figuren tragen alle das Faustische in sich. Ihre Beweggründe variieren die Grautöne auf der Schwarz-Weiß-Skala. Sie erkennen menschliche Widersprüche und Ungewissheiten an. Weder Faust noch Walt noch Heisenberg können klar auf die Gretchenfrage antworten. Walts Wandlung ist die eines Opfers zum Täter in einer Welt, in der Religion, Staat und Familie keinen Halt mehr bieten und als Institutionen der Vernunft versagen. Seine Antriebskräfte sind der egozentrische Wunsch nach Selbstverwirklichung und das Bedürfnis nach sozialer Anerkennung. Damit trifft er einen Nerv der Zeit. Der Lungenkrebs und die Verbreitung der Droge Crystal Meth sind hier Anzeichen des Verfalls einer kranken Gesellschaft, die sozial kalt ist, im bloßen Konsum und in Maßlosigkeit ertrinkt. Daraus folgt unweigerlich Gewalt. An der mexikanischen Grenze in New Mexico, wo BREAKING BAD spielt, wird die Gewalt sinnbildlich.

Der Narcocorridos besingt Heisenberg und das Drogenkartell

Der Videoclip des Lieds *Negro y Azul* fungiert als Teaser der Episode II.7. Er besingt die Macht Heisenbergs und seinen Eintritt in die internationale „Drogenszene“ als Gegenspieler des mexikanischen Kartells. Der Titel vereint zwei Farben, die in der Serie widersprüchlich aufgeladen sind. Die reine, blaue Droge symbolisiert für Walt neue Freiheit durch finanzielle Unabhängigkeit. Ihre Wirkung ist aber rabenschwarz; es handelt sich um pures Gift. Der Clip und das Lied überschreiten Grenzen und spiegeln die Spaltung der Hauptfigur wider. Eine unbekannte Erzählinstanz besingt die massenhafte Verbreitung von Heisenbergs Produkt und seine baldige Ermordung. Es handelt sich um die Band Los Cuates de Sinaloa, eine real existierende Vertreterin des *Narcocorridos*. Dieses Musikgenre der mexikanischen Populärgeschichte erzählt seit den 1930er Jahren von realen Fällen und Menschen des Drogenkartells. Der Sänger Gabriel Berrelleza erklärt „*What we do is report the news*“.²⁰ Gilligan hat zusammen mit der dreiköpfigen Band die Ballade *Negro y Azul* (in Englisch *The Ballad of Heisenberg*) geschrieben:

Negro y Azul

La ciudad se llama Duke
Nuevo Mexico, el estado
Entre la gente mafiosa
Su fama se ha propagado
Causa de una nueva droga
Que los gringos han creado

Dicen que es color azul
Y que es pura calidad
Esa droga poderosa
que circula en la ciudad
Y los dueños de la plaza
no la pudieron parar [...]

Tenían la plaza del Duke
el Tuco y el Krazy-8
Al Tuco le dieron piso
manejando su Escalade
Un poco antes los gabachos
quebraron al Krazy-8

Anda caliente el cartel
Al respeto le faltaron
Hablan de un tal "Heisenberg"
Que ahora controla el mercado
Nadie sabe nada de él
Porque nunca lo han mirado

El cartel es de respeto
Y jamás ha perdonado
Ese compa ya está muerto
Nomás no le han avisado

La fama de "Heisenberg"
Ya llegó hasta Michoacán
Desde allá quieren venir
a probar ese cristal
Ese material azul
ya se hizo internacional

Ahora si le quedó bien
a Nuevo Mexico el nombre
A México se parece
en tanta droga que esconde
solo que hay un capo gringo,
por "Heisenberg" lo conocen.

Anda caliente el cartel
Al respeto le faltaron
Hablan de un tal "Heisenberg"
Que ahora controla el mercado
Nadie sabe nada de él
Porque nunca lo han mirado

A la furia del cartel
Nadie jamás ha escapado
Ese compa ya está muerto
Nomás no le han avisado.

The Ballad of Heisenberg

The City's called *Duke*
And New Mexico, the state.
Among the gangsters,
His fame has greatly spread
'Cause of a new drug
That the gringos have created.

They say it is colored blue
And that it's pure in quality,
That powerful drug
That is running through the town
And the owners of the market
Couldn't stop it.

They had the Duke's market,
El Tuco and Krazy-8.
*They murdered Tuco while
he was driving his Escalade.*
*A while before the gabachos
finished off Krazy-8.*

*The cartel's running hot because
They were disrespected,
They talk 'bout some "Heisenberg"
Who now controls the market.*
No one knows a thing about him
Since they have never seen him.

The cartel's about respect
And they have never forgiven.
This homie's already dead
He just hasn't been told so. [...]

*Heisenberg's fame
Has reached down to Michoacán.
From way over there they want to come,
to taste that crystal.
That blue stuff
has gone international.*

Now New Mexico's name
is well suited.
Now it looks just like Mexico
'Cause of all the drugs it's hiding,
*Except there's a gringo boss,
as "Heisenberg" he's known.*

*The cartel's running hot because
They were disrespected,
They talk 'bout some "Heisenberg"
Who now controls the market.*
No one knows a thing about him
Since they have never seen him.

From the fury of the cartel
No one has ever escaped.
This homie's already dead
He just hasn't been told so.

Negro y Azul – Los Cuates de Sinaloa [II.7]

Der Videoclip bricht mit der Narration der Serie und eröffnet eine neue Erzählperspektive. Interessant ist jedoch, dass Heisenberg nicht nur besungen wird, sondern als Protagonist des Lieds gezeigt wird und zusätzlich hinter der spielenden Band im Bild auftaucht. In Bezug auf den Haupt-Handlungsbogen der Erzählung legt der Text des Liedes aber „falsche“ Spuren. Oben im Text wurden Informationen rot markiert, die für den *intradiegetischen* Rahmen – also die Binnewerzählung der gesamten Serie – nicht in Einklang zu bringen sind.²¹ „Falsche“ Fährten wurden gelb betont. Damit werden Handlungselemente hervorgehoben, die nicht im Widerspruch zum Hauptstrang stehen, aber doch neu sind und irritieren.



Falsche Fährte:
Heisenbergs Ermordung
[II.7.2']



Metalepsis
[II.7.1']

Einerseits wird Heisenbergs Wirkungsraum verändert. Zu dem Zeitpunkt der Erzählung der Episode II.7 begrenzt sich Heisenbergs Wirkungsbereich noch auf New Mexiko. In der Binnewerzählung der Serie befindet er sich nicht in „Duke“, sondern in Albuquerque. Andererseits wird seine neue Rolle als Drogenbaron und seine baldige Ermordung besungen. Das Bild des Toten überrascht auf unvorhersehbare Weise.

Der Teaser erschwert durch eine unscharfe Erzählinstanz eine klare Wahrnehmung: Er lässt verschiedene Optionen der Interpretation offen. Als expliziter Hinweis und Bildmaterial der Serie könnte er Bestandteil der Diegese, also eine Vorblende, sein. Diese Hypothese wird durch das Eintreten von neuen Figuren des Drogenkartells unterstützt. Das Lied könnte auch Heisenbergs phantasmatische Wahnsvorstellung von einem Drogenimperium widerspiegeln, die von mächtigen Antagonisten zunichte gemacht wird. Psychedelische Bilder im Musikclip bekräftigen die Idee einer Halluzination. Im Sinne des *unzuverlässigen Erzählens* könnte es sich aber auch um eine irreführende Spekulation handeln, die einen alternativen Erzählfaden nahelegt. Dadurch wird die Zuverlässigkeit der Erzählstimme des Haupt-Handlungsbogens infrage gestellt. Implizite und explizite Hinweise, Elemente der Vorhersehbarkeit und der Unvorhersehbarkeit werden mit- und gegeneinander ausgespielt.²² Mit dem Tod Walts am Ende der Serie wird seine Ermordung durch das mexikanische Drogenkartell als Witz aufgedeckt. Das Schreibkollektiv schafft gleichzeitig die von Hitchcock beschriebene *Mystery* (kognitive Neugier), *Surprise* (af-

fektive, unvorhersehbare Bedrohung) und *Suspense* (Erhalten der affektiven Spannung durch Vorhersehbarkeit und Retardation).²³ In der Regel werden Suspense-Techniken genutzt, um die Zuschauenden im Unklaren zu lassen, wer der Täter ist. In BREAKING BAD wird die Situation umgedreht. Der wichtigste Spannungsbogen ist ein Versteckspiel zwischen Walt und seinem Schwager und Drug-Enforcement-Administration-Agent Hank. Hier wird das Publikum nicht zum Komplizen einer Aufdeckung, sondern einer Verdeckung. Der Mörder – Walt – ist bekannt. Die Zuschauenden wissen, wer der Verbrecher ist, hoffen aber, dass er nicht entdeckt wird. Suspense wird durch das Vorwissen des Publikums und dadurch erzeugt, dass dem Schwager die Information über die kriminelle Karriere Walts als Heisenberg vorenthalten ist. Da der Krebs expliziter Bestandteil der Erzählung ist, ist der Tod Walts vorhersehbar. Allerdings wird eine zeitliche Orientierung verweigert. „Falsche“ Fährten sind ästhetische Mittel des Mystery. Sie sind Zeichen eines unvorhersehbaren, selbstreflexiven Spiels der Irreführung. Lineare Entwicklungen des Handlungsbogens werden gebremst und kognitive Neugier wird geweckt.

Der Videoclip bringt neue Erzählstimmen hervor, die einerseits aus dem realen Kontext der US-mexikanischen Grenze und andererseits aus dem Produktionskontext der Serie stammen. Als Vertreter der mexikanischen Alltagswirklichkeit nehmen die Bandmitglieder in der Erzählung eine *homodiegetische* Position ein (die Band ist gleichzeitig Erzählinstanz und Figur im Clip).²⁴ Allerdings kündigt der Clip den Namen Los Cuates de Sinaloa und den Titel des Musikstücks, Negro y Azul, an. Die reale Band befindet sich gleichzeitig außerhalb der Diegese und nimmt somit eine *heterodiegetische* Position ein.²⁵ Bilder des Protagonisten Walt werden mit Bildern der Band vermischt. Real existierende und fiktionale Anhaltspunkte werden widersprüchlich miteinander verbunden. Die Überschreitung der Grenzen zwischen dem realen und dem fiktiven Universum verbindet die Welt des Erzhälers mit der erzählten Welt. Dadurch wird Heisenbergs Einflussnahme doppelt thematisiert: Er wird zum Mythos in der fiktiven Welt und in der realen Serienkultur. Es handelt sich um eine narrative *Metalepse*,²⁶ insofern die Zuschauenden zwischen zwei Erzählebenen springen können. Die fiktive intradiegetische Erzählung, die durch den Liedtext getragen wird, und die extradiegetische Ebene mit den real existierenden Sängern – Stellvertreter der mexikanischen Musikszene und Drogenkartelle – werden logikwidrig miteinander vermischt. Dem Publikum wird nahegelegt, dass Walt alias Heisenberg Teil ihrer Realität sein könnte und umgekehrt, dass die Zuschauenden fiktive Rollen einnehmen könnten. Keine Interpretation wird als „wahr“ verkauft. Alle sind gleichwertiger Bestandteil der Erzählung. Auch das Heisenberg-Prinzip der Unschärfe widerruft das Bild einer objektiven Struktur der Wirklichkeit. Die Unschärfe der Erzählinstanz entfremdet von der Erzählung und lenkt den Blick des Publikums auf die Konstruktion der Erzählung selbst.

93

In der Literatur werden Metalepsen als Elemente des Witzes oder des Fantastischen wahrgenommen.²⁷ Im Rahmen der Massenindustrie handelt es sich auch um ein kommerzielles Kalkül. Das Lied *Negro y Azul* existiert außerhalb des Kontexts der Fiktion und hat seinen Platz in der Populärmusik gefunden. Es fungiert gleichzeitig als diegetisches Element der Serie und der Kulturredustrie als Ware. Im Rahmen der Erzählung ist die Metalepse ein ästhetisches Mittel, das die Figur Walt als brutalen Gangster widerspiegelt. Das Publikum von BREAKING BAD ist an die *autodiegetische* Perspektive Walts (die Erzählstimme wird durch den Protagonisten vermittelt)

oder an die *homodiegetische* Positionen seiner nahen Umgebung gewöhnt (die Erzählperspektive wird durch Nebenfiguren getragen).²⁸ Die Metalepse hingegen erlaubt einen Blick von Außen, hinter die menschliche Fassade des Familievaters Walt, auf den Verbrecher Heisenberg. Der Teaser funktioniert als Sphäre der Transgression, in der das Schreibkollektiv größeren Spielraum besitzt und Risiken eingehen kann. Durch die Stimme von Los Cuates de Sinaloa kann indirekt über Walt geurteilt werden, ohne dass das Publikum seine Sympathie für die Hauptfigur verliert. Durch die Metalepse werden gleichzeitig die Verwandlung Walts in Heisenberg und sein Größenwahn greifbar. Allerdings entfaltet sich ihre vollständige Wirkung erst mit dem Wissen des Publikums über das Musikgenre des Narcocorridos.

Die ausgewählten Strophen des Lieds sagen nicht präzise den in der Haupthandlung dann geschehenden Tod voraus, aber sie nehmen verschlüsselt doch die tödlichen Entwicklungen vorweg. Walt wird sich weder der Justiz fügen noch dem Gesetz des Kartells. Im realen Mexiko haben sich die Machtverhältnisse verschoben. Manche besungenen „Helden“ des Narcocorridos sind beliebt. Auf dem Land und an der Grenze, dort wo der Staat versagt, sind die Drogenbosse Arbeitgeber und teilweise sympathischer als die korrupte Polizei. Das aus der Physik stammende dekonstruktive Denken bekommt im kriminellen Heisenberg eine zweite Wirklichkeit: Er kann weder einem klarem Muster folgen, noch dem Kartell Respekt zollen. Es bleibt einzig die Fähigkeit, mit allen Mitteln die Scharte der Demütigung des „alten“ Walts auszuwetzen. Dabei bleiben die Folgen seiner Handlungen unberechenbar. Das „unmoralische Handeln“, das auch durch Geld und Macht angespornt wird, zerstört die Menschlichkeit und die Institutionen, die das Recht garantieren. Erst die direkte Konfrontation mit der Ermordung eines Familienmitglieds löst das Doppelleben wieder auf. Auf dem Höhepunkt der Höllenfahrt wird sein Schwager und Hüter des Gesetzes, Hank, von Walts Verbündeten umgebracht. Die Spannung, die durch Verstellung, Lüge, Verrat und Gewalt Walts entsteht, ist auf Dauer nicht aufrechtzuerhalten.

Eine offene Erzählweise, falsche Fährten und Metalepsen widerlegen das Bild einer greifbaren Wirklichkeit (im Film). Komplizenschaften, die sich auf die Erzählebene und auf die Publika ausdehnen, machen sichtbar, dass die Wahrnehmung nicht nur subjektiv, sondern auch manipulierbar ist. Die Kombination der Charakterzüge Faust-Heisenberg-White überschreitet Grenzen des menschlichen Verstands. Ihre Maßlosigkeit dehnt sich auf weitere Ebenen der Serienkulturindustrie aus.

„Kriminelle sind Menschen wie ich und du“

94

Im Rahmen der Massenindustrie kann es unangenehme Gefühle auslösen, wenn Vertriebsfirmen sich die ästhetischen Mittel von Autorschaft zunutze machen – und ihrerseits gängige Denkmodelle dekonstruieren. Der Video-on-Demand-Anbieter Netflix ist mit AMC und Sony dritter Koproduzent des Prequels von BREAKING BAD – BETTER CALL SAUL (Vince Gilligan, 2015). In dem Ableger greift das Schreibkollektiv das Motiv des Faustischen mit dem Blickwinkel von Walts skrupellosem Anwalt Jimmy McGill alias Saul Goodman wieder auf, der allerdings, anders als Walt, zu seiner dunklen Seite steht. Gleichzeitig mit dem Markteintritt in Deutschland 2015 wurde die Hamburger Werbeagentur Kolle Rebbe beauftragt, das Prequel in der Öffentlichkeit

zu platzieren. Ihr Ton war, wie der des Anwalts, laut und ungeniert. Bei Spiegel Online wurden für das Nachrichtenthema abgestimmte Werbebanner eingeblendet, im Fernsehen Werbungen geschaltet und Plakate im öffentlichen Raum angebracht:



„Es gibt noch andere Orte,
um Geld verschwinden zu lassen“
zum Thema Schuldenkrise in Griechenland
(Spiegel Online)

„Es gibt kein schmutziges Geld“
(Wäscherei in Berlin)

Weitere Slogans wie „*Die Mieten sind zu hoch? Verklag die Hipster!*“; „*Kriminelle sind Menschen wie ich und du*“, „*Verklag die Werbefuzzis!*“ oder „*Der One-Night-Stand war hässlich? Verklag die Brauerei!*“ sind vielleicht humorvoll und dreist. Der Strategy Director Tim Keller bekam für seine Slogans vier Auszeichnungen der Werbebranche. Die Strategie, dass Werbesprüche Aussagen von Serienfiguren aufgreifen und weiterspinnen, gehört zu dem so hochgepriesenen Marketingtrend des Storytelling. Nicht das Produkt selbst – Netflix’ Serie BETTER CALL SAUL – wird explizit beworben, sondern die Leistungen des fiktiven Anwalts Jimmy McGill. In der Werbung tauchen sogar Plakate auf, die an solche in der Serie erinnern. Ähnlich wie im Videoclip von BREAKING BAD wird den Konsumierenden suggeriert, dass der Protagonist existiert, oder umgekehrt, dass das Publikum in einer fiktiven Welt Handlungsfreiheit besitzt. Kalküle der industriellen Verwertung, die einen wirtschaftlichen Zweck verfolgen, werden hier in filmische Verfahren übersetzt. Während sich Publika freiwillig für das Anschauen einer Serie entscheiden, werden ihnen Werbungen jedoch aufgedrängt. Fiktionen sind an sich ästhetische Mittel der Verfremdung. Können Werbungen eine ästhetische Distanz wahren? Banalisieren Netflix’ Slogans, wenn sie von dem Kontext der Filmrezeption getrennt sind, die Thematik des Verbrechens? Die kreativen Köpfe eines Marketingunternehmens eignen sich Verfahren des Schreibkollektivs an, das Elemente der Fiktion mit Elementen der Realität verbindet. Auf das Auftreten der Serie in der Öffentlichkeit haben Gilligan und sein Team keinen Einfluss mehr: Im Rahmen der Massenkulturindustrie kann es für das Auftreten eines Kulturprodukts keine kontrollierende kreative Instanz mehr geben. Gilligan behauptet, den Anspruch zu erheben „*to explore a world where actions do have consequences*.²⁹ Die Folge von Walts Verbrechen ist der Verlust seiner gesellschaftlichen Position und seiner moralischen Integrität. Trotz allen Ambivalenzen schafft die Fiktion letztlich eine Welt, die einem bestimmten Muster folgt, in der Handlungen Konsequenzen haben. Die innere Logik

der Serie wird versteckt durch den Mythos des verbrecherischen Wissenschaftlers getragen, der zweifach durch den fiktiven Faust und den real existierenden Heisenberg vertreten wird. Mythen geben den Erscheinungen der Welt Namen und kämpfen gegen die Willkürlichkeit an. In einer Umkehrung gängiger Denkmodelle dekonstruiert naturwissenschaftliches Wissen die objektive Wirklichkeit, während fiktive Mythen, als Uridee der Menschheit, Beständigkeit schaffen. Auch Netflix' Werbekampagne weist, indem sie die Stimme des korrumpten Anwalts marktschreierisch in der Öffentlichkeit situiert, auf den sehr fragilen Zusammenhalt einer kollektiven Ordnung. Seine Werbeslogans beanspruchen somit nicht nur den öffentlichen Raum für sich, sondern auch öffentliche Diskurse – das löst Unbehagen aus.

Menschliche Ambivalenz wird in BREAKING BAD in einem Dreierschritt dargestellt. Darin ist der real existierende Physiker Heisenberg ein Zwischenglied der fiktiven Figuren des Faust und des Protagonisten Walt. In Goethes *Faust* definiert sich Mephisto als „*Ein teil von jener Kraft, Die stets das Böse will und stets das Gute schafft*“.³⁰ Demzufolge bringt Böses Gutes hervor und umgekehrt folgt Gutes dem Bösen. Der Sieg des Einen ist somit immer nur vorläufig. In BREAKING BAD und BETTER CALL SAUL werden nun die Grenzen zwischen „gut“ und „böse“ völlig aufgehoben. Die aus der Physik stammende und von Heisenberg formulierte Unschärferelation wird für die Handlung und für die Erzählweise der Serie benutzt. Sie bestimmt die Charakterentwicklung wie auch den Fortgang der Handlung und wird in die Vermischung von Erzählebenen übersetzt. Der Anspruch der Autorschaft, eine unvorhersehbare Handlung zu schaffen, in der gleichwohl Taten Konsequenzen haben, wird fragwürdig, wenn die Kulturindustrie die Figuren zu Werbeträgern macht.

- 1 Walt zu seinem Partner-in-crime Jesse in der Pilotfolge [I.1.36'52"]. Angaben zur Orientierung innerhalb der Serie wie folgt: Staffel (I); Episode (1), Minute (36'); Sekunde (52").
- 2 Long, J.: Interview mit Vince Gilligan am 20.08.13 für den britischen Fernsehsender Channel 4 News.
- 3 Murray, N.: Interview mit Vince Gilligan am 13.06.10 für Onion TV Club:
<http://www.avclub.com/article/vince-gilligan-42064> (Zugriff am 01.03.16).
- 4 Die Theorie der Unschärferelation wird zum ersten Mal 1927 formuliert (Vgl. Heisenberg 1927: S. 172-198).
- 5 Ferrari 2015: S. 114.
- 6 Nach der Entdeckung der Kernspaltung im Jahr 1938 sollte die Möglichkeit zum Bau einer Atomwaffe abgeschätzt werden (Vgl. Rose 1998, 2001).
- 7 Heisenberg 1979, 2014: S. 80.
- 8 Heisenberg ebd.: S. 84-85.
- 9 Albert Einstein äußerte sich in einer Note an den Chemiker Linus Pauling: „Ich habe einen schweren Fehler in meinem Leben gemacht – als ich den Brief an Präsident Roosevelt mit der Empfehlung zum Bau von Atombomben unterzeichnete; aber es gab eine gewisse Rechtfertigung dafür – die Gefahr, dass die Deutschen welche bauen würden.“: Note vom 16.11.54.
- 10 Heisenberg ebd.: S. 82.
- 11 Einstein; Born 1972: S. 97.
- 12 Hoffmann 1993. Auch die bekannteste Biographie zu Werner Heisenberg, die in dieser Zeit erschien, trug zum Diskurs bei (Vgl. Powers 1993).
- 13 Goethe 1808, 2012: V. 3415.
- 14 Gretchen Schwartz an Walter White [I.3.45'37"].
- 15 Faust I, ebd., V. 382/383.
- 16 Faust I, ebd., V. 376/377.
- 17 Ryan, Maureen: Interview mit Vince Gilligan am 8.08.12 für Huffington Post:
http://www.huffingtonpost.com/2012/08/08/breaking-bad-vince-gilligan_n_1752884.html
(Zugriff am 01.03.16).
- 18 Brown, L.: Interview von Vince Gilligan am 12.05.13 für Vulture:
<http://www.vulture.com/2013/05/vince-gilligan-on-breaking-bad.html> (Zugriff am 01.03.16).
- 19 Walt zu seinem Partner-in-crime Jesse [V.6.30'].
- 20 Gonzalez, C.: Interview mit der Band Los Cuates de Sinaloa am 21.04.09 für AMC:
<http://blogs.amctv.com/breaking-bad/2009/04/los-cuates-de-sinaloa-interview/> (Zugriff am 01.03.16).
- 21 Terminologie nach Genette, ebd.
- 22 Vgl. Lang 2013: S. 285-298.
- 23 Truffaut 1966, 1993: S.79.
- 24 Terminologie nach Genette, ebd.
- 25 Terminologie nach Genette, ebd.
- 26 Terminologie nach Genette, ebd.
- 27 Genette, Gérard, ebd.
- 28 Genette, Gérard, ebd.
- 29 Ryan, M.: Interview mit Vince Gilligan am 8.08.12 für Huffington Post:
http://www.huffingtonpost.com/2012/08/08/breaking-bad-vince-gilligan_n_1752884.html
(Zugriff am 01.03.16).
- 30 Faust I, ebd., V. 1334-1336.

Quellenverzeichnis:

- Brown, L.** Interview von Vince Gilligan am 12.05.13 für Vulture:
<http://www.vulture.com/2013/05/vince-gilligan-on-breaking-bad.html> (Zugriff am 01.03.16).
- Einstein, A.**: Note vom 16.11.54 an Linus Pauling. Unveröffentlicht: Im Besitz der Oregon State University.
- Einstein, A.; Born, H. u. M.** (1972). Briefwechsel 1916 – 1955. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt.
- Ferrari, J.** (2015). Das Prinzip. Zürich: Secession Verlag für Literatur.
- Genette, G.** (1998). Die Erzählung. München: Fink.
- Genette, G.** (1972). Discours du Récit: Figures III. Paris: Seuil.
- Goethe, J. W.** (1808, 2012). Faust – Der Tragödie erster Teil. Stuttgart: Reclam.
- Gonzalez, C.** Interview mit der Band Los Cuates de Sinaloa am 21.04.09 für AMC:
<http://blogs.amctv.com/breaking-bad/2009/04/los-cuates-de-sinaloa-interview/> (Zugriff am 01.03.16).
- Heisenberg, W.** (1927). Über den anschaulichen Inhalt der quantentheoretischen Kinematik und Mechanik. In: Zeitschrift für Physik. 43, Heft 3 1927.
- Heisenberg, W.** (1979, 2014). Über die Verantwortung des Forschers, in: Quantentheorie und Philosophie. Bzsche, Jürgen (Hrsg.). Stuttgart: Reclam.
- Hoffmann, D.** (1993). Operation Epsilon: die Farm-Hall-Protokolle oder Die Angst der Alliierten vor der deutschen Atombombe. Berlin: Rowohlt.
- Lang, C.** (2013). Über Implizite Dramaturgie in BREAKING BAD, in: Das Neue Erzählen. Kracke, B.; Ries, M. (Hrsg.). Bielefeld: transcript.
- Long, J.** Interview mit Vince Gilligan am 20.08.13 für den britischen Fernsehsender Channel 4 News.
- Murray, N.** Interview mit Vince Gilligan am 13.06.10 für Onion TV Club:
<http://www.avclub.com/article/vince-gilligan-42064> (Zugriff am 01.03.16).
- Polkinghorne, J.** (2011, 2006). Quantentheorie: Eine Einführung. Stuttgart: Reclam.
- Powers, T.** (1993). Heisenberg's war. The secret history of the German bomb. New York: Knopf.
- Rose, P. L.; Beck, A.** (Übers.) (1998, 2001). Heisenberg und das Atombombenprojekt der Nazis. Zürich: Pendo.
- Ryan, M.** Interview mit Vince Gilligan am 08.08.12 für Huffington Post:
http://www.huffingtonpost.com/2012/08/08/breaking-bad-vince-gilligan_n_1752884.html (Zugriff am 01.03.16).
- Truffaut, F.** (1966, 1993). Le cinéma selon Alfred Hitchcock. Paris: Gallimard.

KAY SCHÖNHERR

MOMENTAUFNAHMEN –
Wong Kar-Wai, Nan Goldin
und Robert Frank

Wir wissen heute, dass Bilder an keinen bestimmten Träger gebunden sind. Der menschliche Körper erzeugt Bilder und erkennt Bilder, die diesem als mediale Bildangebote gegenüberstehen und die inneren Bilder der körperlichen Erinnerung beeinflussen. Die Übertragungsprozesse zwischen inneren und äußeren Bildern sind nicht mit feststehenden Begrifflichkeiten in einem Ordnungsschema zu fassen, sondern berühren Fragen des kulturellen Gedächtnisses, in dem Bilder ihr eigenes Leben führen (Belting 2001: 59).

Der Unterschied zwischen inneren und äußeren Bildern besteht zunächst darin, dass sich die inneren Bilder durch ihre Vergänglichkeit auszeichnen, während sich die äußeren durch die Möglichkeit ihrer Fixierung in Medien wie Film und Fotografie zu behaupten scheinen. Über die flüchtigen, inneren Bilder wissen wir nicht viel zu sagen, außer, dass diese zum lebendigen Bewusstsein gehören, welches in Erinnerung und Vorstellung nicht ohne visuelle Verknüpfungen denkbar ist.

Auch wenn Übertragungsprozesse zwischen inneren und äußeren Bildern selbst nicht ohne Unschärfe zu beschreiben sind, muss davon ausgegangen werden, dass sich bildliche Übertragungsprozesse erst durch die Veräußerlichung des Bildlichen in Gang setzen. Erst durch die äußeren Bilder, die in ihrer Vielgestaltigkeit gemeinsam haben, dass sie fixierbar sind, geraten die inneren Bilder in Bewegung. Dieser Prozess kann bewusst gesteuert werden – etwa durch die Vermittlung von Leitbildern – oder verläuft unbewusst.

Die Bildwissenschaft geht davon aus, dass sich die menschliche Bild-Erfahrung in früherer Zeit durch signifikante Bezugspunkte kennzeichnete, indem sie von einem gemeinsamen Erfahrungsräum, d. h. einem spezifischen örtlichen Umfeld ausgeht. Heute leben Menschen in Millionenstädten. Orte haben ihre einst fest definierten Grenzen verloren und werden von Verkehrs- und Computernetzen, von Radio und Fernsehen überlagert (Vgl. Belting 2001: 62). Die Zahl der äußeren Bilder, die zudem immer flüchtiger werden, nimmt zu.

Es stellt sich die Frage, ob derzeitige Stand- und Bewegungsbilder überhaupt in der Lage sind, auf die Zunahme äußerer und innerer Bilder, die nicht gleichzusetzen sind, zu reagieren oder sich nicht vielmehr in überlagernden Bezügen erschöpfen. Wie versuchen zeitgenössische Bildkonzepte unter veränderten Wahrnehmungsbedingungen dem menschlichen Wunsch nach Fixierung des Flüchtigen zu entsprechen? Auf welche Vorbilder und Darstellungsoptionen greifen sie dabei zurück? Die Materialität der Bildlichkeit wird insofern berücksichtigt, als dass im Folgenden ältere und neuere fotografische Positionen auf die bewegten Bilder des Films bezogen werden sollen.

101

Mit *Chungking Express* (1994) wurde der Regisseur Wong Kar-Wai im Westen bekannt. Der Kameramann Christopher Doyle prägt wesentlich den visuellen Stil der Filme Wong Kar-Wais. Er gilt als konsequenter Verfechter eines ästhetischen Weltbildes und setzt auf die Unmittelbarkeit bildlicher Reize. Doyle selbst relativiert diese Annahmen. Was viele Menschen für seinen Stil hielten, sei oft aus der Not heraus geboren. Die Bilder wirken verwischt, fast gestohlen, weil sie es tatsächlich seien. Da wenig Geld zur Verfügung stehe, müssen schnell gefilmt werden, bevor die Polizei erscheint (Vgl. Doyle 1997: 40).

Chungking Express überrascht noch heute durch visuelle Einfälle, die sich in außergewöhnlichen Bildkompositionen und Farbkonzepten widerspiegeln. Aktion und Dynamik bestimmen seit jeher das Hongkong-Kino. Der visuellen Attraktion wird ein hoher Stellenwert beigemessen, wobei der Erzählstoff in den Hintergrund treten kann. Wong Kar-Wai gelang es mit *Chungking Express*, dieses filmhistorische Erbe ins zeitgenössische Arthouse-Kino zu übertragen. Er studierte Grafik und Design am Hongkong Polytechnic College. Sein Kameramann Christopher Doyle verfügt über ein abgeschlossenes Studium der Kunstgeschichte und betätigt sich neben seiner Arbeit als Kameramann erfolgreich als Fotograf. Die Bildkompositionen von Christopher Doyle und Wong Kar-Wai setzen sich nicht nur mit filmischen Vorbildern auseinander, sondern orientieren sich, wie im Folgenden verdeutlicht werden soll, auch an künstlerischen Positionen der Fotografiegeschichte.

Die Figuren im Film *Chungking Express*, der im hektischen, anonymen und überfüllten Hongkong spielt, charakterisiert die Sehnsucht nach Liebe. Die erste Episode des Films handelt von Ho Chi Wu, dem Polizisten mit der Dienstnummer 223, der von seiner Freundin verlassen wurde. Ho Chi Wu hat die Angewohnheit, im „Midnight Express“, einem Schnellimbiss, zu essen. Bei der Verfolgung eines Verbrechers begegnet er einer Frau mit blonder Perücke und Sonnenbrille. Nach einem missglückten Auftrag wird sie, die ihr Geld als Dealerin verdient, von ihrem Auftraggeber verfolgt und tötet diesen. In einer Bar trifft Ho Chi Wu, der seinen Liebeskummer ertränkt, das zweite Mal zufällig auf diese Frau und verbringt den Abend mit ihr. Er kennt weder ihren Namen noch ihre Geschichte. Über seinen Pager empfängt Ho Chi Wu am folgenden Tag ihre Glückwünsche zum Geburtstag. Deshalb, so Ho Chi Wu, wird er sie nie vergessen. Ansonsten bleibt ihr Aufeinandertreffen ohne Konsequenzen.

In der zweiten Episode interessiert sich Faye, die im „Midnight Express“ arbeitet, für den Polizisten Chiu Wai mit der Dienstnummer 663. Ho Chi Wu (Dienstnummer 223) und Chiu Wai (Dienstnummer 663) verbindet neben der ähnlichen Dienstnummer und der Angewohnheit, im „Midnight Express“ zu essen, ein weiterer Umstand. Auch Chiu Wai ist von seiner Freundin verlassen worden.



Chungking Express:
Faye auf der Rolltreppe

Chungking Express:
Die Wohnung von Chiu Wai

Chungking Express:
Frau ohne Namen und der
Polizist Ho Chi Wu in einer Bar

Er erkennt das Interesse Fayes an seiner Person wegen seines Liebeskummers nicht. Auch dann nicht als Faye in sein Leben eingreift, indem sie seine Wohnung verändert. Als er endlich auf Faye aufmerksam wird, vereinbart er ein Treffen mit ihr, zu dem sie jedoch nicht erscheint.

Beide Episoden werden nacheinander entwickelt. Sie verbinden sich fast ausschließlich über den hauptsächlichen Handlungsort, den Schnellimbiss. Die Wohnungen selbst erscheinen nicht mehr als Orte der Ruhe und werden filmisch so dargestellt, dass sie nach außen ungeschlossen wirken (Vgl. Seiter 1997: 13). Direkt neben dem Fenster der Wohnung von Chiu Wai befindet sich eine Rolltreppe. Als Faye die Rolltreppe in unmittelbarer Nähe zur Wohnung Chiu Wais nach oben fährt, spiegelt sich Faye und der sie umgebende Raum in der glatten Seitenfläche der Rolltreppe. Bei einer nicht autorisierten Putzaktion überschwemmt Faye die Wohnung von Chiu-Wai. Als dieser nach Hause kommt, beginnt er den Schaden zu beheben und das Wasser aufzuwischen. Dabei wird die Figur durch mehrere Glasscheiben und über Spiegel aufgenommen, so dass sich das Geschehen mehrfach bricht. Für den Zuschauer besteht keine Möglichkeit mehr, den filmisch repräsentierten realen Raum zu erfassen. Es gibt weitere Beispiele für Darstellungsoptionen, mit deren Hilfe der Regisseur den filmisch repräsentierten realen Raum in einen psychischen Raum übersetzt. In einer Szene in einer Bar vervielfältigt sich das abgebildete Motiv. Das Prinzip der unendlichen Aufteilung der Dimensionen ist von der Beschreibung des Fraktals bekannt, wonach kleinere Einheiten des Gesamtvergnisses diesem und einander selbst gleichen. Dem Regisseur gelingt es auf diese Weise, dem Flüchtigen, Beiläufigen, scheinbar Unbedeutenden eine übergeordnete Dimension beizufügen (der berühmte Schlag des Schmetterlingsflügels). Filmkünstlerisches Mittel ist die Fixierung des Unspektakulären, Flüchtigen und Momenthaften durch dessen Ästhetisierung und Stilisierung.

Die amerikanische Fotografin Nan Goldin entwirft in ihren Arbeiten ein persönliches Bild der Menschen in ihrem Umfeld. In ihren Fotografien spiegelt sie ihr Leben und das ihrer Freundinnen und Bekannten. Scheinbar zufällig greift sie aus dem Fluss der Ereignisse Momente heraus und hält diese in ihren Fotografien fest. Nan beobachtet ihre Freundinnen beim Haarschneiden, Anprobieren von Kleidern, Blättern in Modemagazinen. Die Portraits spiegeln die billige Eleganz der Mode, die sexuelle Maskerade zeigt die Geburt von Identität, die mit den Inszenierungen vor der Kamera auf scheinbar alltägliche Weise verknüpft ist. Nan Goldin ist für den Einsatz der Farben bekannt, die Emotionen der Fotografierten zum Ausdruck bringen sollen (siehe dazu: Sussmann und Goldin 1996: 28). Die farbliche Gestaltung der Bilder in *Chungking Express* erinnert unmittelbar an Aufnahmen in *The Ballad of Sexual Dependency* (Goldin 1986), eine künstlerische Arbeit, die als Diashow konzipiert ist und mit Musik abgespielt wird. Wong Kar-Wai, der in einem Interview Nan Goldin als Vorbild erwähnt, greift stilistische Mittel einer Fotokünstlerin auf, deren Arbeit sich weniger dem Entwurf einer großen Erzählung, als vielmehr der Darstellung flüchtiger, emotionaler Momenterfahrungen u. a. durch farbliche Stilisierung der Motive widmet.



Nan Goldin. SUZANNE WITH MONA LISA. Mexico City 1981



Chungking Express:
Frau ohne Namen



Nan Goldin. SHELLEY LEAVING
THE ROOM. New York City 1979



Chungking Express:
Frau ohne Namen



Nan Goldin. APRIL CRYING AT 7th
AND B. New York City 1985



Chungking Express:
Frau ohne Namen

Von 1955–1956 reiste Robert Frank mit einem Guggenheim-Stipendium durch 48 US-amerikanische Bundesstaaten. Dort gelangen ihm dokumentarische Aufnahmen, denen man die Reisebewegung des Fotografen anzusehen scheint. Es sind Momentaufnahmen von Menschen und Orten – zum Teil verwischt oder mit gekippter Kamera aufgenommen – in der Straßenbahn, in der Fabrik, im Park, bei Begräbnissen, bei Wohltätigkeitsveranstaltungen, im Auto oder bei politischen Kundgebungen. Die Fotografien legen nahe, dass hinter dem amerikanischen Traum Menschen stehen, deren Leben sich vor allem durch seine Alltäglichkeit auszeichnet und deren Namen niemand kennt. Jack Kerouac schreibt im Vorwort zur 1958 erstmals erschienenen Ausgabe der Fotografien: „*Das liebe kleine einsame Liftgirl, das in einem Aufzug voller Schemen seufzend nach oben blickt, wie ist ihr Name und wo wohnt sie?*“ (Frank 1993: 9). Ebenso gut könnten sich das die Kinozuschauer von *Chungking Express* hinsichtlich der „Frau ohne Namen“ fragen. Der motivische Widerhall der Fotografien Franks in *Chungking Express* aktiviert, sofern er wiedererkennbar ist, erinnerte Bilder, die mit dem Dokumentarischen verknüpft sind. Diese stützen die Spielfilm motive, die das Flüchtige, Momenthafte fixieren, indem sie deren Realitätsbezug im Rückgriff auf überlieferte Motive der dokumentarischen Fotografie zu behaupten versuchen.



Robert Frank. AUFZUG.
Miami Beach



Chungking Express:
Frau ohne Namen



Robert Frank. FRISEURSALON
DURCH TÜR UND FLIEGENGITTER.
McClellanville - SC



Chungking Express:
Polizist Chiu Wai am Fenster einer
Tankstelle



Robert Frank. COFFEE SHOP.
Bahnhof – Indianapolis



Chungking Express:
Faye im Midnight Express

In *Chungking Express* spielt Musik eine wichtige Rolle. Wong Kar-Wai: „Wenn ich einen neuen Film drehe, überlege ich mir zuerst den Ort. Mit dem Ort kenne ich dann auch die Charaktere, natürlich auch die Klänge ...“ (Kothenschulte 1997: 28). Lange Sequenzen des Films sind mit Musik unterlegt. Auch die Jukebox, die als Motiv auf besondere Weise Ort, Klang und Emotionen verbindet, taucht auf. In Robert Franks Bildband findet man die Jukebox auf fünf Fotografien.



Robert Frank. BAR.
Las Vegas – Nevada



Chungking Express

Während Robert Frank in *The Americans* flüchtige Momente dokumentarisch im Bild festhält, versucht Nan Goldin in *The ballad of sexual dependency*, die Emotionen ihrer Protagonistinnen in Momentaufnahmen einzufangen. Beide künstlerischen Positionen, so die Behauptung, greift Wong Kar-Wai in Darstellungsoptionen und Motiven gezielt filmisch auf. Es geht ihm dabei – mit Nan Goldin – einerseits um die filmische Fixierung des Flüchtigen, Beiläufigen und Momenthaften durch dessen Ästhetisierung und Stilisierung, andererseits – mit Robert Frank – um die Behauptung eines Realitätsbezugs durch Rückgriff auf überlieferte Motive der Dokumentarfotografie. *Chungking Express* ist nicht weniger als Wong Kar-Wais künstlerischer Versuch, den flüchtigen Fluss der Wahrnehmung selbst filmisch zu fixieren. Auch innere Bilder sind aktive Hervorbringungen und entstehen durch den täglichen Abgleich visueller Eindrücke, die in Schichten der persönlichen Erinnerung angelegt sind, mit äußeren Eindrücken. Man schaut, was man vielleicht so oder so ähnlich von anderen Situationen her kennt. Innere Bilder werden von äußeren Bildern veranlasst, als Erinnerungsbilder erkannt zu werden. Das Motiv der Jukebox aktiviert ein spezifisches Potential visueller und akustischer Vorstellungen und aktualisiert diese gleichzeitig, d. h. ein äußeres Bild wird in ein inneres Bild umgewandelt. Bilder haben heute den Status als Teil der Realität, die fotografierbar ist oder die abläuft wie im Film.

Aus heutiger Sicht wirkt die Jukebox als Gegenstand oder Motiv überkommen. Letztlich tritt jedes Bild – selbst eine scheinbar flüchtige Momentaufnahme – in den Stand einer Reliquie, betrachtet man diese losgelöst von einer lebendigen Bildpraxis (Vgl. Engelbert 2011), d. h. dem produktiven Transfer zwischen äußeren und inneren Bildern. Somit kann kein Bild, auch kein veräußerlichtes und fixierbares, das Versprechen von Beständigkeit einlösen. Für die Konstruktion und Rekonstruktion der uns umgebenden Realität scheinen Bilder jedoch weiterhin unverzichtbar zu sein.

Quellenverzeichnis:

- Belting, H.** (2001). Medium – Bild – Körper, in: Bild-Anthropologie. Entwürfe für eine Bildwissenschaft. München: Wilhelm Fink Verlag.
- Belting, H.** (2001). Ort der Bilder II, in: Bild-Anthropologie. Entwürfe für eine Bildwissenschaft. München: Wilhelm Fink Verlag.
- Doyle, C.** (1997). Interview mit dem Kameramann Christopher Doyle, in: Film & TV Kameramann. 46. Jahrgang. Nr. 111/97.
- Engelbert, A.** (2011). Global Images. Eine Studie zur Praxis der Bilder. Mit einem Glossar zu Bildbegriffen. Bielefeld: transcript Verlag.
- Frank, R.** (1993). Die Amerikaner. Zürich, Berlin, New York: Scalo Verlag.
- Goldin, N.** (1986). The ballad of sexual dependency. Aperture Foundation. New York.
- Kothenschulte, D.** (1997). Ich bin der DJ meiner Filme. Gespräch mit Wong Kar-Wai. Zoom, 1/97.
- Seiter, B.** (1997). Lösungen für einen kleinen Planeten. Wong Kar-Wais Fallen Angels als Stadtmodell. Meteor. Heft 10, 1997.
- Sussmann, E.; Goldin, N.** (1996). Zeitbilder. in: Sussmann, E.; Armstrong, D. (Hrsg.). Nan Goldin. I'll be your mirror. Zürich, Berlin, New York: Scalo.

Bildverzeichnis:

- Chungking Express R:** Wong Kar-Wai, Hong Kong 1994
- Frank, R.** (1993). Die Amerikaner. Zürich, Berlin, New York: Scalo Verlag
- Goldin, N.** (1986) The ballad of sexual dependency. Aperture Foundation. New York.
- Goldin, N.** (1996) I'll be your mirror. Zürich, Berlin, New York: Scalo Verlag

WOLF BORCHERS

Die Apartheid und das Gold:
Gedanken zur Neuausgabe von
David Goldblatts Fotoserie
„ON THE MINES“

David Goldblatts Fotografien der für Südafrika in ihrer historischen Bedeutung kaum zu überschätzenden Minenindustrie haben ihren Ursprung Mitte der 1960er Jahre, als er begann, seine Heimat – den Witwatersrand – mit der Kamera zu dokumentieren. Goldblatt, geboren und aufgewachsen in Randfontein westlich von Johannesburg, hatte seit frühester Kindheit die Minen nicht nur im Blickfeld. Er berichtet in der 2012 erschienenen Neuausgabe der Serie „On the Mines“ (Goldblatt und Gordimer 2012), dass die Minengelände, soweit zugänglich, ein spannender Spielplatz waren. Während Goldblatts Kindheit in den 1930er Jahren befand sich in Randfontein die nach Fördermenge größte Goldmine der Welt. Über die aufgegebenen Hinterlassenschaften der Randfontein Estates Gold Mining Company tastet Goldblatt sich an seinen Gegenstand heran und dokumentiert eine in den 1960er Jahren weitgehend brachliegende Industrie in Form aufgegebener oder ausgebeuteter Minen.

Was können uns diese Fotografien heute, abgesehen von einer historischen Bedeutung im Kontext der Dokumentarfotografie, aus einer weit entfernten, europäischen Perspektive, wo auch die Arbeit unter Tage vielerorts der Vergangenheit angehört und auf Importe gesetzt wird, vermitteln? Woraus bezieht die, gegenüber ihrer Erstausgabe kaum veränderte, Neuausgabe einer Fotoserie über Minen, die 1973 gemeinsam mit der späteren Literatur-Nobelpreisträgerin Nadine Gordimer erstmals als Buch veröffentlicht wurde, ihre Aktualität? Hierfür sollen zentrale Themen der Serie herausgearbeitet werden, anhand der Vorstellung einiger Bilder. Dabei drängen sich drei Aspekte bereits beim ersten Durchblättern förmlich auf: Die Arbeit, die Menschen und – wenn auch nicht direkt gezeigt, sondern als der den Strukturen zu Grunde liegende, entscheidende Faktor – Gold.

Vor allem im hinteren Teil des Buches werden Gruppen von Menschen porträtiert, die die gefährliche und kolonial organisierte Arbeit in den Bergwerken auf sich genommen haben. Nadine Gordimer beschreibt im begleitenden Essay „The Witwatersrand: a time and tailings“, dass es sich bei den Arbeitern um Schwarze aus der gesamten südlichen Hälfte Afrikas handelte, die trotz der Apartheid in Südafrika in die Minen auf dem Highveld strömten, um offenkundig noch schwierigeren Lebensbedingungen in anderen Regionen und Ländern zu entgehen. Wohnräume und Arbeitspositionen waren auch in dieser Schlüsselindustrie des Apartheid-Regimes streng nach Hautfarbe getrennt, die Minen ein lagerähnlich organisierter „Lebensraum“ für sich. Die Menschen waren weder Teil einer Gesellschaft noch wurden sie als Individuen respektiert, die Zuschreibungen erfolgten von außen und waren hegemonialer Natur – was sich z. B. besonders augenfällig in den Portraits der schwarzen Arbeiter in ihren „Compounds“ zeigt; hierfür waren sie von der Minenleitung angewiesen worden, für Goldblatt ihre Stammestrachten anzulegen. Den unmenschlichen Arbeits- und Lebensbedingungen sollte eine Kulisse kultureller Authentizität und Selbstbestimmung vorgeschenken werden, die ein durchsichtiger Hohn blieb und die Urbevölkerung Afrikas als wild, archaisch und unentwickelt stigmatisierte. David Goldblatts Begleittext zum Foto macht auch deutlich, wie sehr seine Arbeit als Fotograf unter diesen Bedingungen immer wieder zu einer Gratwanderung wurde.



Abbildung: Mineworkers in their hostel, Western Deep Levels, Carletonville. 1970
 (Goldblatt und Gordimer 2012: 144, 145)

“Permission had been given me by ‘head office’ to take photographs in the hostel. Without consulting me, the hostel manager sent out an instruction that men of each tribal group were to present themselves to me in a tribal dress. I had no desire to do ethnographic ‘studies’ and was preparing to withdraw. But then I saw the men and that they took the occasion very seriously and with great dignity. And so I photographed several groups.”

(Goldblatt und Gordimer 2012: 144).

„On the Mines“ ist zuvorderst ein Monument des Respekts für die schwarzen Arbeiter und ihre Leistung, für Menschen, die für einen Hungerlohn unter schwierigen Bedingungen, im wahrssten Sinne des Wortes, die Knochen hingehalten haben, um den Profit der weißen Oberrasse zu mehren. Diese Spuren sieht man in den Gesichtern und auf den Körpern der Arbeiter; vielsagend ist vor allem der Kontrast der kräftig und optimistisch wirkenden jungen Männer zu denen, die offensichtlich bereits einige Jahre in dieser Industrie tätig waren.



Abbildung: Time Office clerks and miner, City Deep, Johannesburg. 1966
(Goldblatt und Gordimer 2012: 132–133)

Gold hingegen ist nicht direkt auf den Bildern sichtbar. Es ist auch nicht nötig, es zu zeigen. Es bleibt im Verborgenen, sei es unter der Erde im Gestein oder exportiert von Südafrika, als lange Zeit wichtigstem Goldproduzenten, in die gesamte Welt. Lediglich die in der Sonne gleißenden Abraumhalden – heute in den meisten Fällen recycelt und dadurch aus der Landschaft verschwunden – lassen in den Bildern Goldblatts eine Imagination der im Untergrund abgebauten Edelmetalle Gold und Platin aufkommen.



112

Abbildung: Mill foundations, tailings, wheel and tailings dumps, Wit Deep, Germiston. 1966
(Goldblatt und Gordimer 2012: 36, 37)

Gold ist dennoch in den Bildern präsent; wenn man so will in einer ähnlich verborgenen, aber bedeutenden Rolle wie auf den heutigen Finanzmärkten. So wie der Wert des seltenen Metalls für Finanzmärkte eine Art Ankerfunktion einnimmt, an der vor allem in Krisenzeiten Werte neu bestimmt werden, offenbart sich in Goldblatts Serie, dass die reichen Gold- bzw. Rohstoffvorräte Südafrikas ein zentraler Grund dafür gewesen sein müssen, dass sich über Jahrhunderte solche kolonialen und rassistischen Strukturen in der weitgehend leeren Landschaft des Witwatersrand entwickeln konnten. Oder besser gesagt: Die Gier nach Reichtum war der Motor, um diese Entwicklung in Gang zu setzen. Es bedurfte einer großen Zahl verfügbarer und möglichst billiger Arbeitskräfte, um das vor allem angesichts seiner Seltenheit und der Schwierigkeit seiner Gewinnung so wertvolle Gold zu fördern und dabei gleichzeitig sicherzustellen, dass das Produkt unter Kontrolle der Herrschenden blieb, die, um ihre gesellschaftliche Position zu zementieren, den Rassismus kultivierten.

Folgerichtig hat Goldblatt auch die Stätten der Verwaltung der Minenindustrie besucht, welche sich in der Downtown Johannesburgs befinden. Ihn interessiert, wie sich die Konzerne repräsentieren, mit welchen Insignien sie ihre Macht darstellen und legitimieren. Die Dunkelheit der Mine und der Schein des gelben Metalls – schon allein die Belichtung der Ansicht des Hauptgebäudes einer offenbar auf die Finanzierung von Bergbauunternehmen spezialisierten Firma lässt solche Assoziationen auftreten.



Abbildung:
Headquarters of the Corner House mining finance company, Simmonds Street, Johannesburg. 1965
(Goldblatt und Gordimer 2012: 66, 67)

Die Ornamentik greift stellenweise die Sprache der frühen Wolkenkratzer auf, bei der Elemente europäischer Architektur verwandt werden, um einen Eindruck von Erhabenheit, Dauerhaftigkeit und Solidität bei dieser neuen Bürohausarchitektur zu erzielen. Diese Elemente wirken hier eher wie Stilblüten der zu dieser Zeit aufstrebenden und – angesichts der etablierten kolonialen Ordnung und der reichen Goldvorkommen – selbstbewussten Bergbauindustrie. Es ist offensichtlich, dass z. B. die Balkone und der Bogen über dem Lichthof eher weniger zweckmäßige Funktionen haben. Das Originelle an dem ausschnittsweise aufgenommenen und menschenleeren Gebäude ist seine ungewöhnliche Form: Die Fassade des Gebäudes hat eine Sockelzone, die aus einem Erdgeschoss und einem darüber befindlichen Halbgeschoss besteht. Diese wird abgeschlossen mit einer darüber liegenden steinernen Brüstung. Etwas zurücktretend erhebt sich auf der Sockelzone ein Verwaltungsbau mit einer Lochfassade. Diese tritt über dem Eingangsbereich des Gebäudes zur Straße jäh nach hinten zurück, um einen schmalen, zur Straßenseite hin offenen Innenhof zu bilden. Lediglich das oberste Geschoss in diesem Hof erhält Tageslicht. Das „Loch“ in der Fassade wird im oberen Gebäudeteil durch einen Bogen überbrückt. Das Spieldrische und Ästhetische neuzeitlicher europäischer Baustile wird hier in eklektischer Weise zu einer bedrohlichen Monumentalität kombiniert. Das Foto Goldblatts weckt Assoziationen zu den Kerkerrarchitekturen Piranesis, die dieser aus Veduten antiker Ruinen abgeleitet hatte. Das „Fenster“ in der Fassade in den Innenhof lenkt den Blick auf einen gebauten Minenschacht, aus dem der Blick nach oben ins Licht hin gelenkt wird. Insgesamt wirkt das Bild so, als ob sich die verborgenen Strukturen der Minen auch über Tage fortsetzen würden – so wie man unter Tage die Arbeitsbedingungen der Schwarzen der Sichtbarkeit entziehen kann, kann man auch über der Erde der Verwaltung der Profite und der Organisation dieser inhumanen Produktionsweise jegliche Transparenz vorenthalten. Zumindest für eine gewisse Zeit, solange das Ausland, wie in Südafrika geschehen, ein solches Regime durch Handel unterstützt hatte und das Stadtzentrum von Johannesburg den Weißen vorbehalten war.

Stößt man im hinteren Teil des Buches auf das Portrait von Harry Oppenheimer, denkt man schnell an dieses auch heute noch existierende Johannesburger Gebäude.

So dunkel, wie es in dem Innenraum ist, kann man sich durchaus vorstellen, dass Goldblatt Oppenheimer in dem zuvor gezeigten Gebäude in der Simmonds Street aufgesucht haben könnte (welches heute und in Farbe durch seinen ockerfarbenen Stein übrigens deutlich freundlicher aussieht als auf Goldblatts Schwarz-Weiß-Fotografie). Diese Fotografie zeigt einen klein und gedrungen wirkenden Mann im Geschäftsanzug, sitzend in einem schweren Ledersessel, vor einer Wand. Keinerlei repräsentative Attribute, nur zwei Fotos von Personen in Bilderrahmen sind hinter Oppenheimer erkennbar. Vielleicht ist die schnell aufkommende Assoziation, dass die Inhaber dieser Industrie – passend zu den Arbeitern und dem Gold, die sich im Verborgenen unter Tage befinden – lichtscheu und einsam sind, aber auch vom Fotografen gewollt? Zumindest belegt das Bild, dass Goldblatt hier kein willkommener „Hoffotograf“ war. Man sollte sich an dieser Stelle, um nicht in zu klischeehafte Interpretationen des Südafrika der Apartheid zu verfallen, etwas Zeit nehmen und recherchieren, damit man verstehen kann, welch einflussreiche Person des damaligen Südafrika Goldblatt hier in seine Serie mit aufgenommen hat: Die jüdische



115

Abbildung: Harry Oppenheimer, Chairman, Anglo American Corporation, in his office at 44 Main Street, Johannesburg. 1966 (Goldblatt und Gordimer 2012: 164, 165)

Familie Oppenheimer stammte ursprünglich aus Hessen. Harrys Vater Ernest Oppenheimer brach vor dem Ersten Weltkrieg in die Goldminenmetropole Johannesburg auf, um dort einige Jahre später Anglo American zu gründen – Südafrikas führenden Bergbaukonzern und bis vor wenigen Jahren dynastisch in Händen der Oppenheimers. Harry Oppenheimer war nicht nur der Herr über das Gold und andere Rohstoffe und Edelmetalle wie Platin, die es in Südafrika reichlich gibt und die es geopolitisch noch immer zu einem Schlüsselland machen, er kontrollierte bis in die 1990er Jahre den weltweiten Diamantenmarkt über den zu Anglo American gehörenden De Beers-Konzern.

Die Fotografie zeigt einen wach blickenden Mann, der sich wahrscheinlich nur kurz in dem Sessel niedergelassen hat und sich hier nicht als machtvoller Unternehmensführer zu inszenieren versucht. Oppenheimer wirkt durchaus modern – wie ein Entscheider, der unter Zeitdruck und Stress steht und der, ähnlich der führenden Köpfe des heutigen Finanzsystems aus der internationalen Banken- und Notenbankszene, sich keiner Verantwortung zu Rechenschaft vor der Allgemeinheit bewusst ist, wenn er auch hier nicht so arrogant wie viele heutige Herren des Geldes wirkt. Bei längerem Hinsehen wird die gedrungene Erscheinung des bereits etwas älter wirkenden Mannes zu etwas Katzenhaftem – immer in Bewegung, um die nächsten Entscheidungen in seinen Industriezweigen zu fällen, deren Realität und Produktionsbedingungen weit von diesen dunklen Büros entfernt sind.

Wer sich ein Urteil über die aus unternehmerischen Gesichtspunkten sicherlich respektable Leistung der Oppenheimers, einen globalen Konzern zu schmieden, erlauben möchte, sollte durchaus auch in Betracht ziehen, dass trotz Rohstoffboom Anfang des neuen Jahrtausends seit dem Ende der Apartheid die für Südafrika bisher lebenswichtige Industrie dramatisch schrumpft. Anglo American plant, ab 2016 85 000 seiner aktuell weltweit 135 000 Beschäftigten zu entlassen. Eine desaströse Entwicklung im Spannungsfeld gestiegenen staatlichen Einflusses auf die Minenindustrie (Südafrika förderte 2014 nur noch etwa halb so viel Gold wie 2005), massiver Fehlinvestitionen und der unausweichlichen Ersetzung des menschlichen Arbeiters durch neue Maschinen. Leidtragende hiervon werden wieder einmal die vielen schwarzen Arbeiter sein, deren häufige Streiks der letzten Jahre offenbar mit dazu beitragen, die Industrie in ihrer Existenz zunehmend zu gefährden – auch da das Gold in Südafrika an vielen Orten nur noch in großer Tiefe und bei niedrigen Gehalten und damit zumindest zurzeit kaum mehr profitabel abgebaut werden kann.

Besonders interessant ist Goldblatts Serie da, wo die durch die Apartheid gezogenen Grenzen verschwimmen und die unterschiedlichen Rassen miteinander in Kontakt stehen. Zum Abschluss sollen daher zwei Bilder von der zynischen „Zusammenarbeit“ der durch den Rassismus so voneinander entfremdeten Menschen gezeigt werden. Auch unter dem Eindruck heutiger Terrorbewegungen, die sich Guerillataktiken bedienen und im Kontext geopolitischer Rivalitäten vor allem um Ölreserven im Nahen Osten auftreten, zeigt Südafrika – trotz aller Probleme in der Gegenwart – mit seinem friedlichen Wandel ein Beispiel für die Welt. So ungerecht die Apartheid-Ökonomie sich auch in Goldblatts Serie äußert, es kommt in den Bildern dennoch durchaus eine verbindende Kraft der Arbeit zum Ausdruck. Dies liegt auch im Wesen der harten Arbeit

unter Tage, bei der Vertrauen und Kooperation immer besonders nötig waren. Nadine Gordimer macht in ihrem Begleitessay deutlich, dass schwarze und weiße Männer zu dieser Zeit zwar keine persönlichen Dinge und Emotionen miteinander teilen konnten, mit der Arbeit aber durchaus eine gemeinsame Ebene vorhanden war, über die man sich nicht nur unterhalten konnte, sondern die jeden Tag praktiziert wurde. Die erzwungene und ungleiche Kooperation der Rassen, dabei in offenkundiger Weise aber auch die Abhängigkeit der Weißen von den schwarzen Arbeitern, wird auf dem folgenden Bild besonders augenscheinlich.



Abbildung: Team Leader and Mine Captain, Rustenburg Platinum Mine, Rustenburg. 1971
(Goldblatt und Gordimer 2012: 168, 169)



Abbildung: Team Leader and Mine Captain, Rustenburg Platinum Mine, Rustenburg. 1971
(Goldblatt und Gordimer 2012: 168, 169)

Das letzte Bild der gesamten Serie eröffnet einen durchaus hoffnungsvollen Ausblick. Hier sind die rassistischen Zuordnungen und Begrenzungen zumindest für den Betrachter für den Moment aufgehoben. Drei Männer, zwei davon schwarzer, einer weißer Hautfarbe, untersuchen im Liegen, gemeinsam und auf engstem Raum, das sie umgebende Gestein.

Ein großer Verdienst der Serie ist es, dass die Fotos in Kombination mit begleitenden Texten auch dem dieser Welt weitgehend fremden Betrachter die Möglichkeit geben, ihre Strukturen zu verstehen und er sich ein Stück weit in die Lebens- und Arbeitswelt der verschiedenen gezeigten Menschen hineinfühlen kann. Bei Goldblatt funktioniert dies – wenn man aufmerksam schaut und die Bilder wieder betrachtet, entdeckt man neue Aspekte, es erschließen sich gezeigte Gegenstände und Plätze, so dass im Kopf ein Gesamtbild entsteht. Die Bilder sind durchdacht in Beziehung zueinander gesetzt, um dem Betrachter einen komplexen Gesamtgegenstand näherzubringen. Bei Goldblatt gewinnt man mit der Zeit das Gefühl, dass sich die Bilder lesen lassen und das Einzelbild sorgsam präsentierte Informationen zu einem Gesamtbild beisteuert, welches der Betrachter selbst zusammensetzt.

Die Themen der Arbeit, der Menschlichkeit und des Goldes werden in einem sehr interessanten und heute besonders aktuellen Spannungsfeld gezeigt. Auch wenn manche hier angestellte Überlegung sicherlich losgelöst von der ästhetischen Qualität der Bilder David Goldblatts erfolgt,

geben die vierzig bis fünfzig Jahre alten Fotografien von Bergbaustrukturen vielschichtige Anregungen für eigene Gedanken. Die offenkundige Verlogenheit, oder deutlicher: Kriminalität des westlichen Finanzsystems hat Gold bereits ungefähr seit dem Jahr 2000 wieder zu einem Thema werden lassen – bei um den Wert ihrer Ersparnisse besorgten Mittelklassen in sogenannten entwickelten und Schwellenländern, sowie bei den – Krisensymptom einer jeden Blasenökonomie, in der zu viel Geld in Umlauf ist – Spekulanten. Die Fotografien ermöglichen einen Blick in die Vergangenheit und lassen – vor dem Hintergrund lange Zeit unvorstellbar gehaltener, aktueller Diskussionen z. B. um negative Zinsen, Bargeldverbot und die offensichtliche Unmöglichkeit der Rückzahlung von Staatsschulden – danach fragen, worauf eigentlich die Konstruktion unserer heutigen Zahlungs- und Wertaufbewahrungsmittel beruht und ob wir nicht vor historischen Veränderungen stehen, in deren Zuge auch die Funktion des Goldes zumindest wieder befragt wird. Oder um es mit den Worten David Goldblatts zu sagen, dem diese ökonomische Perspektive keineswegs fremd ist: “How long gold mining will continue in the Witwatersrand Basin will depend partly on the depth and grade of the reefs and the technology for exploiting them, partly on the demand for gold in jewellery and industry and partly on the continuance and strength of the need that people have for the security that they derive from possession of the metal. None of these demands shows any sign of withering away” (Goldblatt und Gordimer 2012: 175).

Die Perspektive, die Gold und damit auch „On the Mines“ heute so interessant machen, ist also eine, Gold nicht nur als ein Luxusgut zu betrachten, welches sich reiche Leute in Form von Schmuck zulegen, sondern des Goldes Jahrtausende alte monetäre Funktion anzuerkennen.

Quellenverzeichnis:

Goldblatt, D., Gordimer, N. (2012). On the Mines. Göttingen: Steidl.

DETLEF GÜNTHER

**UNTER-
BRECHUNG
#2**

Der

Auge,

Übrig bleibt nur

Blitz

Apfel,

der Mensch,

schlägt

Zunge,

der aus allem

nie

bilderlecken;

schöpft,

in

Geborgenheit

was nicht

Buchen

ist

die Quelle

ein. *(Ernest Hemingway)*

kristallklar. *(Detlef Günther)*

der Hoffnung hat. *(Arthur Engelbert)*

KUNST-THEORIE DENK-

WEISEN

CLAUS BALDUS

X-ATTACH_03

X ATTACH 03

V 2014

UNTERWEGS ZUR FABRIK WELT II

Skizzen

"Es ist ein Spiel wie jedes andere. Es ist ein Spiel um den irdischen Aufenthalt."

ANNA SEGHERS

Transit – 1944 – 2000 (1951 Aufbau) AtV 5176 137

Spiel mit Basis

GEHR kommt von be-gehren, Dingwort zum Tatwort gehren (macht alles einfacher)

GELD ist ebenfalls eine einfache Sache und eine interessante Sache (spannend)

GUNST haben die, die der Trieb, die Macht, der Ruhm und die Gesellschaft schätzt

GEIST hieße Transparenz : Durchscheinen, Durchsicht, Durchblick (- gehen, hindurch)

„.... ,Ich wollte Sie doch nicht ... Sie wissen schon ... das tut mir so leid ...!“

,Oh, ich versichere Ihnen, es macht nichts!“

,Es macht nichts. Es macht wirklich nichts ...“

Der Dialog mit dem Zusammenstoß füllte eineinhalb Seiten. Der arme Kerl war in der Tat verrückt.

CHARLES BUKOWSKI

Der Mann mit der Ledertasche – Post Office 1971 – Deutsch von Hans Hermann – 2006
(1974 2004 Kiepenheuer & Witsch) KiWi 847 140

Frage der Dauer

LAST	belasten/entlasten (jemanden, eine Situation, einen Vorgang)
LUST	strömt ab/strömt an (Schauplatz: Trieb, also Primärorganisation)
LAUNE	ergibt sich aus Last und Lust, ihrem Verhältnis (jetzt und erwartet)
LIEBE	macht Diebe, bringt Hiebe, schätzt Triebe, (ge-)braucht Siebe ...

Die Erde verlässt ihre Bahn, ihre Achse hat sich verschoben.

HENRY MILLER

Wendekreis des Krebses – Tropic of Cancer 1934 – Deutsch von Kurt Wagenseil – 1999
(1962 Rowohlt) rororo 14361 135

von Gestern für Morgen

ANFÄNGE	Antoni Gaudí i Cornet: Casa Milà ...
UMSTURZ	George Bernard Shaw: Man and Superman ...
REALITÄT	Alberto Moravia: Racconti romani ...
EXISTENZ	Jean Genet: Querelle de Brest ...

... wenn alles, was ist, jenseits aller Vorstellung sein wird.

HENRY MILLER

Wendekreis des Steinbocks – Tropic of Capricorn 1939 – Deutsch von Kurt Wagenseil – 1999
(1953 1964 Rowohlt) rororo 14510 314

Momente und Minima

SYSTEM	MIES VAN DER ROHE: Chicago New York Houston ...
BINDUNG	BECKETT: Krapp's Last Tape/La dernière bande ...
KEIN GANZES	ANTONIONI: Il grido Il deserto rosso Blow-Up ...
TEILUNG	NEWMAN Who's Afraid of Red, Yellow and Blue? ...

Er betrachtete sein Leben als ein Exempel der höheren Mathematik ... Seine Kompliziertheit machte es interessant, und seine Schönheit lag in seiner Lösung. Aber wie alle reine Schönheit, führte es zu nichts.

132

W. SOMERSET MAUGHAM

Entlegene Welten – The Back of Beyond 1931 – Deutsch von Mimi Zoff – in Entlegene Welten – 1972 1976 (Diogenes) detebe 20338 68

Bewegung und Ergebnis

IN-TENTION	Absicht, Vorhaben, Anspannung, Aufmerksamkeit – Perspektive (Wille)
EX-PERI-MENT	Aus-herum-denken, -gehen – aus Ich heraus und um Sache herum
KON-STRUKTION	Zusammen-bauen – mit (con), gegen (con): Kräfte im System
BE-WEGUNG	Weg (neu anzulegen) ER-GEBNIS Gabe (frei, kein Zwang)

"Damals hatte ich Sie noch nirgendwo einordnen können, und das beunruhigte mich."

DAVID DODGE

Über den Dächern von Nizza – To Catch a Thief 1952 – Berechtigte Übersetzung aus dem Amerikanischen von Elisabeth Schnack – SM (Sigbert Mohn) 20 144

Handeln und Wandeln

MÄCHTE	immer im Plural (beachte die Art)
WORTE	immer im Umsatz (beachte den Preis)
LEUTE	immer im Spiel (beachte die Rolle)
REGIE	wird immer gebraucht (erfordert Training)

Leben war besser als jede Art von Vorstellung ...

F. SCOTT FITZGERALD

Eine Reise ins Ausland – One Trip Abroad 1930 – Deutsch von Walter Schürenberg – in Wiedersehen mit Babylon – aus Taps at Reveille 1935 – 1980 (Diogenes) detebe 20748 13

Die Antwort war eine Entschuldigung, eine Frage, eine Erklärung.

F. SCOTT FITZGERALD

Die Schönen und Verdammten – The Beautiful and Damned 1922 – Aus dem Amerikanischen von Hans-Christian Oeser – 1998 2006 Diogenes 417

ADORNO titelte: Minima Moralia, Versuch über Wagner, Prismen, Eingriffe, Quasi una fantasia, Moments Musicaux, Ohne Leitbild, Impromptus, Stichworte ... – Kritisches Denken hieß danach: offene Form, vorläufige Reaktionen, Leben in der Zeit und mit der Zeit, Interventionen statt Systemabschluss, Formate, die auf eine Restaurant-Rechnung passen, Akzeptanz der Bedingungen der Lebensökonomie ... MIES VAN DER ROHES Motto: Less is more. Die barockisierende postmoderne Unübersichtlichkeit (die HABERMAS diagnostisch-kritisch beschrieb) ist abgelebt. Kommen wir also auf moderne – eher minimalistische, jedenfalls spielkonstruktiv einfacheren Positionen zurück.

Mit gewissen Revisionen: Berücksichtigung der Tatsache, dass jede sprachliche Äußerung – Be- griff, Satz (Aussage, Frage, Befehl ...) – mehrdeutig ist und erst interpretiert werden muss, wenn ein gemeinsames Verständnis erreicht werden soll. Doch wir gehen im Alltag darüber hinweg, über die Vieldeutigkeit, über die Spielräume der Bedeutung hinweg, – Lebensökonomie und Le- bensdynamik – Gehr, Geld, Gunst, Geist – drängen. Auch der Geist, der Selbsterfüllung sucht, dringt und drängt, – sei es drinnen im Ich bleibend, Kräfte und Motive im Ich unter Druck set- zend, sei es draußen bei den Dingen und den Mitspielern, die vereinnahmt werden sollen.

Auch das von manchen und immer wieder einmal beschworene Du dient nur der Selbsterfüllung des Ichs, solange es für Gehr, Geld, Gunst, Geist eingesetzt und vereinnahmt wird. – Die Zeit für Beschwörungen (magisch), Idealisierungen (klassisch), Instrumentalisierungen (vulgärmodern) des Du ist allerdings vorbei. Diese Kultur- und Lebensstufen ziehen Verdrängungen, Verschlei- erungen, Verwerfungen, Verstellungen mit sich, die nach und nach – in kleinen Schritten, über- schaubaren Etappen – und teilweise – in kleinen Stücken, überschaubaren Partien – ausgeräumt werden können. Die Werkzeuge dazu wurden durch die modernen Bewegungen – Fauvismus, Expressionismus, Suprematismus, Konstruktivismus, existenzielle wie abstrakte Tendenzen aller Art ... – bereitgestellt.

"Ich meditierte über andere Dinge in jener Zeitwelle."

RUDYARD KIPLING

Kim – Kim 1901 – Deutsch von Hans Reisiger – (Paul List) 1981 1993 dtv 322

"Und doch, wenn Sie aufmerksam hinsehen, welche Kunst, welche jahrhundertealte Kultur kann man dahinter sehen."

GEORGE ORWELL

Tage in Burma – Burmese Days 1935 – Aus dem Englischen von Susanna Rademacher – 1982
1986 (Diogenes) detebe 20308 119

Einige andere Wegmarken: EDMUND HUSSERL – Die Idee der Phänomenologie 1907/Zur Phänomenologie des inneren Zeitbewusstseins 1893–1917 – HENRI BERGSON – L'Évolution créatrice 1907/Le Pensée et le mouvant 1934 – GEORGES BATAILLE – La Notion de dépense 1933/La Part maudite 1949/La Souveraineté 1956/L'Erotisme 1957 ...

Eine erste Serie von Skizzen zur Fabrik Welt wurde 2013 geschrieben und von PalmArtPress Berlin als Einblattdruck Nr. 69 herausgegeben: www.palmartpress.com

Der Texttyp soll Paravent heissen. – Textmenge passend auf einen Karton mit ein, zwei, drei oder vielleicht vier, fünf Vertikalknicken. – Der oder das Paravent laut Duden [lat.-ital.-franz.; von parer à = abhalten und vent = Wind]: spanische Wand. – Leporello-Konstruktion = Flächenele- mente durch Scharniere verbunden, deshalb beweglich und formbar; Ursprung: China – Wind- schutz, Schutz gegen Funkenflug (als Ofenschirm), vielleicht auch gegen direkte Wärmestrahlung – die physikalische Funktion ...

- Sichtschutz – man sieht nicht, aber man hört oder riecht, was hinter dem Schirm ist (wenn sich zum Beispiel jemand umzieht oder den Körper leert) – die ästhetische Funktion ...

- improvisierte Raumteilung – als Moment, Situation im Plan libre (etwa in einer Ein-Zimmer-Wohnung) – die ökonomische Funktion (Lebens- und Alltags-Organisation) ...
- darstellende Gestaltung von Wandschirmen – Chiffren und Signaturen von Kultur, Epoche, Gesellschaft, Lebensform – Beispiele in Herbstwind in den Kiefern – Japanische Kunst der Sammlung Langen – Katalog Köln Tübingen Hamburg – herausgegeben von Murase Miyeko – 1998 Prestel/Momoyama – La Edad de Oro del Arte Japonés 1573–1615 – Katalog 1994–1995 Palacio Velázquez Madrid

Claus Baldus

En route

Berlin – Mai 2014

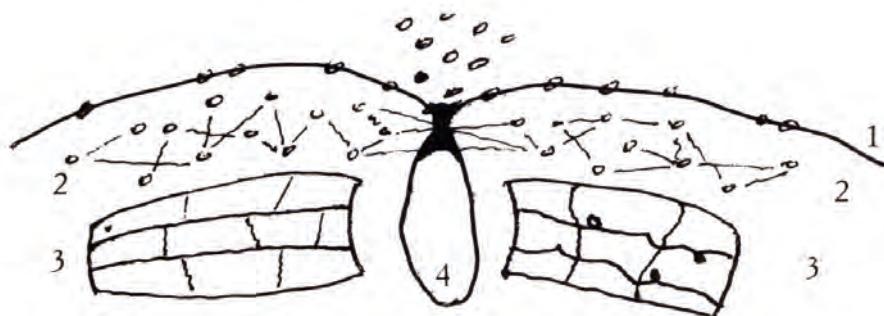
NINA MEINHOLD

Über Foucaults Denken, Deleuze' Ereignis
und Hirschhorns Form (Auszug aus
*Thomas Hirschhorn: 24h Foucault. Form und
Lesbarkeit – Eine Analyse ästhetischer Praktiken*)

Foucaults Denken

„Aber was ist die Philosophie heute – ich meine die philosophische Aktivität – wenn nicht die kritische Arbeit des Denkens an sich selber? Und wenn sie nicht, statt zu rechtfertigen, was man schon weiß, in der Anstrengung liegt, zu wissen, wie und wieweit es möglich wäre, anders zu denken?“ (Foucault zitiert nach Eribon 1991: 478)

Gilles Deleuze und Michel Foucault waren Freunde, über Jahre haben sie ihre Arbeiten gegenseitig kommentiert, rezensiert, und aufgegriffen. Nach dessen Tod schrieb Deleuze ein Buch über den Freund, *Foucault* (Deleuze 1987). Darin stellt Deleuze ihn als Archivar (Archäologie des Wissens), als Kartographen (Überwachen und Strafen)¹ und abschließend als Topologen im Denken vor. Mit dem in diesem Buch abgebildeten Diagramm Foucaults illustriert Deleuze seine Idee des topologischen Denkens.



1. Ligne du dehors 2. Zone stratégique 3. Strates 4. Pli (zone de subjectivation)

DIAGRAMME DE FOUCAULT

Abbildung 1 – Diagramme de Foucault (Quelle: Deleuze 1987: 169)

137

Es ist der Entwurf eines Verhältnisses vom Innen zum Außen und umgekehrt, vom Ich zur Welt und der Welt zum Ich, der das Subjekt als unendlichen Prozess begreift.² Sowohl Deleuze als auch Foucault treibt die Frage um, wie das Außen gedacht werden kann, ohne es in eine Innerlichkeit zurückzuführen, die sich im Außen immer wiederfindet und bestätigt, also eine fixierte Identität ausbildet.

Vorbild in diesem *Denken des Außen* ist beiden Maurice Blanchot, dem Foucault einen gleichnamigen Aufsatz widmete (Foucault 2001). Dort analysiert Foucault die Tendenz der Sprache, in die Innerlichkeit zurückzuführen. Die Sprache der Reflexion einerseits birgt die Gefahr in sich, dass sie das Außen nach Innen wenden möchte und doch immer nur das Innen zurückspiegelt. Andererseits liegt die Gefahr der Sprache der Fiktion darin, sich das Außen mit Hilfe von Bildern vorzustellen, mit denen nur die bereits bekannten Bilder geschaffen werden. Deshalb darf die Aufgabe der Fiktion nicht darin liegen, das Unsichtbare sichtbar zu machen, es zu erkennen. Die Sprache des *Denken des Außen* muss sich nach Außen wenden und dort in Frage stellen lassen, in der Belehrtschaft sich aufzulösen. Sie produziert „weniger Bilder, als vielmehr Transformation und Verschiebung der Bilder“ (Foucault 2001: 678). Die Sprache der Fiktion besteht darin, das Nahe dem Allerfernsten begegnen zu lassen und „zu zeigen, wie unsichtbar die Unsichtbarkeit des Sichtbaren ist“ (Foucault 2001: 678). So formt sie keine Schlussfolgerung und keine Wahrheit, die die Identität eines Subjekts stützt. Damit ermöglicht sie, etwas anderes denken zu können.

Diese Bewegung des Außen, das sich nach Innen wendet, dort eine Schleife zieht und sich wieder nach Außen kehrt, vollzieht Deleuze in seinem Diagramm nach. Er beschreibt den Vorgang, etwas Neues denken zu können, folgendermaßen: Die Vergangenheit muss gegen die Gegenwart gedacht werden, nicht um zurückzukehren, sondern, und damit zitiert er Nietzsche, zugunsten, hoffentlich, einer künftigen Zeit. Indem man dem Außen die aktive und gegenwärtige Vergangenheit aus dem Innen zurückgibt, kann sich etwas Neues ereignen. „Das Denken denkt seine eigene Geschichte (Vergangenheit), jedoch um sich von dem zu befreien, was es denkt (Gegenwart), um schließlich anders denken zu können (Zukunft)“ (Deleuze 1987: 168–169).

Die Topologie bezeichnet in der Geometrie die Lage und Anordnung der Gebilde im Raum, in der Grammatik den Ort (die Stellung) der Worte im Satz. Während Foucaults topologische Beziehung zum Außen darin besteht, für die Nach-Innen-Wendung der Anordnung des Außen eine sprachliche Entsprechung zu finden, überträgt Hirschhorn diese Anordnungen im Raum des Außen auf eine Fläche im Innen, um diese wieder nach Außen in den Raum zu wenden. Seine Anordnungen sind vornehmlich nichtsprachlicher Natur. Seine Sprache wird als Schrift zur materiellen Form und kann somit Teil der flächenhaften Anordnungen werden.³ Dabei stellt er sich den Schwierigkeiten der Reflexion und Fiktion gleichermaßen. Er setzt seine hergestellten Formen der Konfrontation aus und will beurteilt werden.⁴ Seine Behauptungen sind kraftvoll und doch bereit, sich im Nichts aufzulösen, von vornherein temporär angelegt. Hirschhorns *Jemand kümmert sich um meine Arbeit*⁵ ist eine eher flächenhafte Anordnung gefundener Teile im öffentlichen Raum. Angelehnt an eine Straßenlaterne, werden sie von der Pariser Müllabfuhr eingesammelt und damit tatsächlich vollständig aufgelöst. Hirschhorns Arbeit wird getrieben von der Suche nach flüchtigen Formen. Und er sucht Formen in einer Art und Weise, die das Nächste mit dem Fernsten verbinden. Er versucht, sie vom Inhalt zu lösen und entfernt damit die ihnen innenwohnende Logik, die sie als bekannte Form ins Innen zurückführen würde. Ein vergrößertes Buch, das nicht mehr zu lesen ist; eine Perspektive auf ein Bild, die es nicht mehr erkennbar macht. Indem er die scheinbare Dummheit einer Verdoppelung, also die Kopflosigkeit, als Strategie denkt, die eine Verinnerlichung des reflektierten Außen durch Bestätigung bekannter Denkweisen behindert.

Hirschhorn lässt die Nähe dem Allerfernsten auch begegnen, indem er in Collagen Dinge zusammenführt, die nichts miteinander zu tun haben⁶, indem er den Intellektuellen als Fußballstar verehrt, indem sein Mauerwerk aus Pappe ist.

Deleuze hat dieses *Denken des Außen* auch als ein Arbeiten gegen die Meinung beschrieben, die jeder von uns versucht, aufrechtzuerhalten, aus Furcht vor dem Nichts, vor dem Außen.⁷ Er bezeichnet die Wissenschaft, die Kunst und die Philosophie als diejenigen Disziplinen, die das aus Meinung gesponnene Firmament zerreißen müssen. Ihnen wird die Chance, Aufgabe – Hirschhorn würde von der Verpflichtung sprechen – zuteil, sich ins alles auflösende Chaos⁸ zu stürzen, um daraus Variationen, Varianten und Variablen mitzubringen.

„Das Chaos besitzt drei Töchter, die Chaoiden Kunst, Wissenschaft und Philosophie, als Formen des Denkens oder der Schöpfung. Die Verknüpfung dieser drei Ebenen ist das Gehirn“ (Deleuze und Guattari 1996: 247)

Ereignis

„Das Gehirn sagt ich, aber ich ist ein anderer“ (ebd.: 251).

Die Auflösung des Subjekts in der Erfahrung des Außen wird bei Deleuze zum Ereignis, denn das Subjekt ist „dasjenige, dessen das Ereignis ermangelt (es regnet, es mondet, es tagt)“ (Vgl. Gente et al. 2001: 27). Das Ereignis ist die nicht personalisierte Individualisierung. „... wir sind keineswegs sicher, dass wir Personen sind: ein Luftzug, ein Wind, ein Tag, eine Stunde des Tages, ein Fluss, ein Ort, eine Schlacht, eine Krankheit haben eine nichtpersonale Individualität. Unsere Individualität ist die von Ereignissen“ (Gente et al. 2001: 27). Ein Ereignis ist also etwas, das einem gestattet, die Erfahrung des Außen zu machen. Und diese Vorstellung von Erfahrung bezieht Foucault auf Bataille, Blanchot und Nietzsche, auf eine Grenzerfahrung, die das Subjekt von sich losreißt, die das Äußerste an Intensität und Unmöglichkeit zugleich fordert, die es einem ermöglicht, verändert aus ihr hervorzugehen (Foucault 2005: 52).

Thomas Hirschhorn bezeichnet seine Skulptur als ein Ereignis, eine Erfahrung, aus der man transformiert und verändert hervorgeht (Buchloh et al. 2004: 65). Seine Begrifflichkeit der Erfahrung ist eng mit dem *Bataille Monument* verknüpft, das er als Grenzerfahrung, Selbstüberforderung und Selbstüberschreitung bezeichnet hat (Vgl. Hirschhorn 2003: 12). Von Bataille röhrt auch der Begriff der Kopflosigkeit⁹ her, den er mit Blindheit¹⁰ und Dummheit verbindet. Als Taktik der Erfahrung des Außen beinhalten sie das Aufgeben der eigenen Sinnzusammenhänge. Hirschhorns *I love Michel Foucault and the limits of theory* findet damit eine Resonanz in dem, was Foucault sagt:

„Ich bin ein Experimentator und kein Theoretiker. Als Theoretiker bezeichne ich jemanden, der ein allgemeines System errichtet, (...) und es immer in der gleichen Weise auf unterschiedliche Bereiche anwendet. Das ist nicht mein Fall. Ich bin ein Experimentator in dem Sinne, dass ich schreibe, um mich selbst zu verändern und nicht mehr dasselbe zu denken wie zuvor.“

Hirschhorn liebt Foucault für seine Kraft und leidenschaftliche Energie, sich immer wieder selbst überschreiten zu wollen.

Joseph Beuys, von Hirschhorn verehrt, spricht in seiner Qualität als Vermittler und Kunstpädagogin ähnlich und doch in einer ganz anderen Sprache:

„Unterbewusste Ströme in Formen gießen, diese psychedelischen Rülpser, die unreflektiert aufsteigen und vom Formpol nie erfasst werden, das ist eine Art Krankheit, eine Art seelisches Krebsgeschwulst. Da kann man zunächst zur Therapie schreiten, nimm, was aus dir aufsteigt, nicht so ernst, nimm draußen etwas wahr (...)“ (Beuys 1972: 109).

- 1 Was nicht seltsam anmutet, als dass Foucault selbst diese Bezeichnungen für sich verwendet hatte.
- 2 ... nämlich der Entsubjektivierung nach Außen und der Subjektivierung nach Innen.
- 3 „For example, I like it when handwriting gets smaller towards the end of a word because otherwise it won't fit on the page when one has misjudged its length. (...) And what I find really pleasing in these small things is that for me there is definitely a form, formalism; untamed, unexploitable, unhijackable formalism, and I accept the misunderstandings, the wrong, debatable things“ (Hirschhorn 2004: 120).
- 4 Hier passt Hirschhorns Kommentar „I want my work to be judged“ (Hirschhorn 2000: 29).
- 5 Jemand kümmert sich um meine Arbeit, Paris 1992.
- 6 „The action of putting together two things that have nothing to do with each other is the principal of collage“ (Hirschhorn 2004: 18) „Sie sagen ihren Text auf (den Text, den sie anderswo, in anderen Büchern, auf anderen Szenen, gesprochen haben und der sich hier anders abspielt; das ist die listenreiche Technik der ‚Collage‘).“ (Foucault 1977: 8).
- 7 (Vgl. Deleuze und Guattari 1996: 238) „Nichts ist schmerzvoller, furchteinflößender als ein sich selbst entgleitendes Denken, als fliehende Gedanken, die, kaum in Ansätzen entworfen, schon wieder verschwinden, bereits angenagt vom Vergessen oder in andere hineingestürzt, die wir ebenso wenig beherrschen.“ (ebd.: 247)
- 8 ... und das ist das gleiche Chaos, in das sich Theseus bei Foucault stürzt.
- 9 Er greift von Bataille den Begriff der acephalous society auf. „Eine, die kopflos, dumm und blöd ist. Ich mag diese Kopflos-Idee“ (Hirschhorn 2004: 34).
- 10 Kopflossein ähnelt insofern der Blindheit, als dass es die Fähigkeit beinhaltet, sich auf eine Erfahrung im Sinne von etwas nicht Vorhersehbarem einzulassen.

Quellenverzeichnis

- Buchloh, B. H. D.; Basulda, C.; Gingeras, A. M.** (2004). Thomas Hirschhorn: Lay Out Sculpture and Display Diagrams. London, New York: Phaidon.
- Beuys, J.** (1972). Interview von Georg Jappe. London.
- Deleuze, G.** (1987). Foucault. Frankfurt/Main: Suhrkamp.
- Deleuze, G.; Guattari, F.** (1996). Was ist Philosophie?. Frankfurt/Main: Suhrkamp.
- Eribon, D.** (1991). Michel Foucault. Eine Biographie. Frankfurt/Main: Suhrkamp.
- Foucault, M.** (2001). Das Denken des Außen. Frankfurt/Main: Suhrkamp.
- Foucault, M.** (1977). Der Ariadnefaden ist gerissen. Berlin: Merve.
- Foucault, M.** (2005): Gespräch mit Ducio Trombadori, Frankfurt/Main: Suhrkamp.
- Gente P.; Paris, H.; Weinmann, M.** (2001). Gilles Deleuze. Short Cuts. Frankfurt/Main: Suhrkamp.
- Hirschhorn, T.** (2003). Bataille Maschine. Berlin: Merve.
- Hirschhorn, T.** (2000). Im Interview mit Enwezor, O., in: **Hirschhorn, T.; Rondeau, J.; Đ Hamsa W.; Đ Enwezor, O.** Jumbo Spoons and Big Cake. Chicago: The Art Institute of Chicago.
- Hirschhorn, T.** (2004). Im Interview mit A.M. Gingeras, London.
- Hirschhorn, T.** (2004). Letter to Thierry, London.

TOMKE BRAUN

FELIX URBAN

Statement zur RISKANTEN STUFE

Vorbemerkung:

Am 11. Februar 2015 fand in der Denkerei¹ die Veranstaltung „Die Treppe als Medium der Metaphysik. Von der schrägen Ebene zur Himmelsleiter“ statt. Mit Beiträgen von Arthur Engelbert, Julius Heinecke, Jana Bendigs, Ulrike Kuch, Tomke Braun und Felix Urban griff die dreistündige Veranstaltung den inhaltlichen Rahmen der Publikation „Die Treppe“ von Arthur Engelbert (2014) unmittelbar oder mittelbar auf. Der folgende Text ist ein Gesprächsmanuskript des Beitrages von Tomke Braun (im Folgenden TK) und Felix Urban (FU). Das Statement in Form eines Gespräches bildete den Abschluss der Veranstaltung und nahm das gleichnamige Kapitel „Riskante Stufen“ der Publikation zur Diskussionsgrundlage (Vgl. Engelbert 2014: 334–338).

Gesprächsmanuskript: „Statement zur riskanten Stufe“

FU: Wir sprechen über die riskante Stufe – vermutlich müssen wir zuerst die Frage stellen: „Was ist eine Stufe?“ und dann „Was kann denn da riskant dran sein?“

TK: Stufen dehnen sich sowohl in der vertikalen als auch in der horizontalen Ebene aus. Es geht dabei nicht um eine Sprosse auf der Fortschrittsleiter. Spricht man über jene, sind die Stufen immer plausibel und ergeben sich aus der vorhergehenden Station. Die nächste technische Entwicklung wurde immer schon zwei Sprossen vor unserer Gegenwart gedacht. Worum es dann noch geht, das ist ihre Realisierung. In der „Riskanten Stufe“ geht es aber um hypothetische Annahmen und diese sind eben mit einem hohen Risiko verbunden, wenn sie auf ihre Realitätstauglichkeit geprüft werden.

FU: Das sind die Thesen von Arthur Engelbert, oder?

TK: Ihm dient als Beispiel „in der Treppe“ [Anm. die Publikation] ein Vorfall aus der Bibel und ein Vorfall aus der jüngeren Geschichte: Jakobs Himmelleiter und Martin Luther Kings „I have a dream“. In der bloßen Formulierung und der damit zusammenhängenden Übersetzung behaupten diese Träume ihre eigene Umsetzbarkeit und stellen eine Verbindung zwischen Traum und Wirklichkeit her. Wird heute über eine riskante Stufe gesprochen, geht es dabei häufig um die Verbindung zwischen einer mentalen und einer physischen Treppe, nämlich den Enhancement-Strategien für unsere Körper, hin zu einer erweiterten Wahrnehmungsfähigkeit, erhöhten Intelligenz und körperlichen Konditionierung.

FU: Da sprechen wir vom Transhumanismus ...

143

[Gezeigt wird ein Still aus dem Film Gattaca, in welchem ein Rollstuhlfahrer vor einer Wendeltreppe steht]

FU: Wir sehen im Hintergrund [Anm. Projektion auf der Bühne] ein Still des Filmes Gattaca. Das Bild, das hier etwas moralisch wirkt, ist wohl keine Werbekampagne für mehr Barrierefreiheit ... Der Film von 1997 stellt eine Zeit dar, in der das Erbgut eines jeden Menschen einfach

eingeleSEN werden kann und alle wesentlichen Merkmale für das bevorstehende Leben bei Geburt bereits abgeleitet werden können. Jerome Morrow, der Charakter hier im Rollstuhl, wird dem Hauptcharakter im Film seine genetische Identität leihen, damit dieser auf Mission zu Gattaca fliegen kann. In dieser Szene, hier in dem Bild, kann seine Situation auch so gesehen werden, dass er vor dieser Treppe symbolisch vor einer Helix, ähnlich der DNA, steht. Offenbar mit einer Einschränkung. Wenn also die Wendeltreppe symbolisch für eine DNA-Helix steht, bekommt die Szene hier eine andere Bedeutung als nur ein bauliches Problem zu sein. Vincent fragt bei seiner ersten Begegnung mit Jerome – seiner zukünftig neuen genetischen Identität – wer denn dort oben lebe. Jerome im Rollstuhl antwortet sofort: „Certainly not me“. Gattaca beschreibt also vielschichtig die DNA als Kriterium für den Aufstieg. Anders gesagt: Die Vorbestimmung der DNA schreibt die gesellschaftliche Position voraus.

TK: Gibt es denn nicht auch Möglichkeiten oder Beispiele, sich über eine solche Vorbestimmung hinwegzusetzen? Denn das ist ein ziemlich düsteres Beispiel – eine moderne Art der Eugenik.

FU: Nun, es sind ja so verschiedene transhumanistische Ideen im Umlauf. Schauen wir zum Beispiel auf die Cyborg-Bewegung, die in den letzten Jahren zunehmend von sich reden gemacht hat. Bekannte Personen wie der Berliner Enno Park, der seit 17 Jahren mit einem Cochlea-Implantat wieder hört. Bekannter ist noch Neil Harbisson, der sich ein Übersetzungssystem in den Körper gebaut hat, das gesehene Farben in akustische Signale übersetzt. Damit hat er auf seine Farbenblindheit reagiert. Bei diesen Beispielen liegt es nahe, anzunehmen, es handele sich dabei um Kompensationstechnologien, also um den „Treppen-Lift“ der Sinneswahrnehmung. Und da scheinen sich ja auch zumeist die Geister zu scheiden: Prothetische Hilfsmittel und -angebote scheinen zulässig, während technologische Erweiterungen aus Neugier oder Fortschrittsfaszination skeptisch als Spinnerei oder gar bedrohlicher Eingriff abgestempelt werden. Dabei gibt es ja durchaus auch progressive Positionen zu solch einer Art des Transhumanismus. So wie ihn Stefan Lorenz Sorgner zum Beispiel proklamiert: „Wir sind Cyborgs, weil wir schon Herzschrittmacher haben. Warum sollte das aufhören?“ Dabei soll es um die individuelle Erweiterung gehen und niemals um die gesellschaftliche oder gar eine staatlich geforderte. Die Stichworte für diese technologische Erweiterung des Menschen sind „morphologische Freiheit“ und „Enhancement-Technologien“ – also eine offensive Forderung für Cyborg- und Genetisches Enhancement.

TK: Wie können wir uns als soziales Gefüge auf diese Entwicklungen vorbereiten? Arthur Engelbert spricht vor seinem Kapitel über die Riskante Stufe auch über die „Abgenutzte Stufe“, wobei er die Dienlichkeit von Ideen für die Produktionswelt anspricht. Ideen sind darin nur Teil der Logiken von Verwertung. Wenn nun aber jede neue Idee von Leben gleichzeitig eine Idee des Konsums ist, welcher Art von Lebendigkeit begegnen wir dann?

[Gezeigt wird ein Bild des von Honda entwickelten Roboters „ASIMO“, wie er bei dem Versuch, eine Treppe hinaufzulaufen, während einer Vorführung rückwärts hinabstürzt.]

TK: Ist Hondas Roboter ein Versuch für eine neue Form der Lebendigkeit, nämlich einer technischen? ASIMO steht wohl weniger für technische Lebendigkeit. Er ist ein Roboter, der sich an Stufen abarbeitet und „der Fall“ von 2006 in Tokyo, wie wir ihn hier sehen, scheint seither nun mehr noch die Herausforderung zur Optimierung angestoßen zu haben.

FU: Hierzu ein Zitat aus dem Buch von Arthur Engelbert: „Dieser Roboter hat seine Beweglichkeit auf dem Laufsteg der ‚Erfindertreppe‘ bereits unter Beweis gestellt. ASIMO, der in beliebiger Stückzahl herstellbar ist, kann eine Treppe herabsteigen, vor- und rückwärts sowie seitwärts laufen. Dieser kleine Roboter steigt sozusagen aus der Bilderreihe raus und läuft selbständig eine beliebige, physikalische Treppe herab.“ (Engelbert 2015: S. 263) Das heißt, hier sind wir wieder beim Thema. Riskant war hier die Treppe nur für ASIMO und seine Erfinder. Die harte Arbeit der Entwickler ein bemerkenswerter Schritt – ABER eben auf der zu Anfang unseres Gesprächs besprochenen technologischen Fortschrittsleiter. Wo kann also die Verbindung der realen und mentalen Treppe genutzt werden? Das Riskante, wenn wir nochmals auf Arthur Engelbert zurückkommen, liegt ja darin, eine mentale Stufe zu überspringen und dadurch bedroht zu sein, „in den bodenlosen Abgrund zu stürzen“ oder eben einer „einseitige Nutzung der Gedankenwelt für eine Herstellungswelt“ zu verfallen.

TK: Vielleicht kann uns die Kunst zur Hilfestellung dienen. Um noch mal auf den „globalen Schlaf der Vernunft“ zu sprechen zu kommen, wie wir ihn vorhin in der Lesung gehört haben, und auf die spukenden Bilder zurückzukommen; in der Kunst kann man zwar mit den virtuellen Plattformen zur täglichen Reproduktion von Kunst und Ausstellungen argumentieren, dass deren Abbildbarkeit im Vordergrund steht: So wichtig, dass diese bereits wiederum die physische Existenz der Kunstwerke beeinflusst. Und nicht zuletzt hängen diese Repräsentationsmechanismen eng mit Verwertungslogiken zusammen. Kreativität ist längst zum Dispositiv (vgl. Reckwitz 2012) und damit zur Währung geworden. Trotzdem birgt Kunst das Potenzial, ständig das Verhältnis zwischen Fiktion und Realität neu zu verhandeln. Es gab eine Arbeit der dOCUMENTA (13) 2012, die besonders viel Aufmerksamkeit erfahren hat. „Untilled“ von Pierre Huyghe. Er arrangierte pflanzliche und mineralische Elemente in der Kompostieranlage der Kasseler Karlsaue. Zu der Arbeit „Untilled“ (2012), was soviel wie unbebaut bedeutet, gehörten außerdem noch ein Mann und zwei Hunde sowie eine Reihe weiterer Lebewesen, die intendiert oder zufällig Teil des Werkes geworden sind. Der weiße Podenco mit leuchtend rosa Vorderbein ist zu einem Sinnbild der documenta geworden. Mittelpunkt des Arrangements war die Skulptur eines liegenden Frauenaktes mit einem riesigen Bienenstock um ihren Kopf: Eine Schwarmintelligenz. „Untilled“ entzog sich völlig den üblichen Rezeptionsmechanismen, sowohl in seiner zeitlichen als auch in seiner räumlichen Ausdehnung, sowie in der Unzugänglichkeit einiger Teile für die menschliche Wahrnehmung. Um genau zu sein, war dem Werk der Betrachter ziemlich egal. Es führte ein Eigenleben. Es gab kein Bild und auch keine Abbildung im traditionellen Sinne mehr. Pierre Huyghe sagt selbst dazu: „Ein Bild ist eine Situation“ (Rafael 2012: 30). Vielleicht ist es also möglich, den Unterschied zwischen Abbild und Sein aufzulösen zugunsten nichtrepräsentationaler Beziehungen. Vielleicht können wir dann die riskante Stufe wagen und die Lebendigkeit finden. Aber das geht alles schon viel zu weit. Eigentlich interessieren uns ja die Treppen ...

FU: Nun, das gäbe uns die Möglichkeit über Ambivalenz zu sprechen;

[Gezeigt wird ein Filmstill des Musikvideos von „Go West“ der Pet Shop Boys, in welchem die animierten Charaktere auf einer Treppe in den Himmel aufsteigen]

FU: Das Video der Pet Shop Boys zeigt uneindeutige Zusammenhänge, in vielerlei Hinsicht, vor allem aber in Bezug auf die Treppe: Es ist eine Himmelsleiter; mal hat sie feste Stufen, mal ist sie eine Rolltreppe. Mal führt sie aus New York hinaus, mal zur Freiheitsstatue und mal in den Himmel. Kann es sein, dass genau in diesem Sinnbild der Ambivalenz vielleicht das Metaphysische liegt?

TK: Es gibt einen Moment in dem Video der Pet Shop Boys, da geht er einfach von der Treppe weg durch eine Tür im Himmel. Schritt ins Leere. Das ist zwar riskant, aber er fällt nicht. Das hat gar nichts von der Romantik einer Postapokalypse, wie wir sie aus Science-Fiction Filmen kennen. Gibt es also vielleicht doch einen Ausweg? Was ist eigentlich mit dem Raum unter der Treppe? Sitzen da vielleicht nicht schon lange ein paar Menschen und schauen den anderen beim Fallen zu?

FU: Diese Frage getraue ich mich nicht zu beantworten. Das würde ich gerne den hier Anwesenden überlassen.

Quellenverzeichnis

- Engelbert, A.** (2015). Die Treppe. Eine kulturgeschichtliche und medienkritische Studie – anhand ausgewählter Beispiele aus verschiedenen Medien. Würzburg, Königshausen & Neumann.
- Gattaca** [Film] (1998). Niccol, A. Deutschland.
- Go West** [Vinyl] (1993). Pet Shop Boys. UK: Parlophone.
- Innerhofer, J.** (2013). Transhumanismus. Hirnschrittmacher für alle! DIE ZEIT Nr. 20/2013. Abgerufen am: 30. Januar 2015. Verfügbar unter: <http://www.zeit.de/2013/20/transhumanismus-philosoph-stefan-lorenz-sorgner>.
- Rafael, M.F.** (2012). Atelierbesuch Pierre Huyghe: „on site“. Berlin: Wolff Verlag.
- Reckwitz, A.** (2012). Die Erfindung der Kreativität. Berlin: Suhrkamp

TOMKE BRAUN

Der RAUM UNTER DER TREPP
oder das POTENZIAL
DES BIZARREN



Abbildung: Braun 2014

“So our line of advice, our best practices, would be: ‘Redundancy, Waste, Perversion, Excess, Don’t Try Too Hard, and Do the Bad.’ But if you want the short version, usually it’s enough to simply not make sense.” (Price 2014: 212)

Unter jeder Treppe gibt es einen Raum, der unter dieser liegt. Eher eine vergessene Nische, wird er in Wohnzeitschriften dennoch als ein wahres Stauraumwunder angepriesen. Er ist ein Ort für all jenes, was unbemerkt bleiben soll. Dinge, die nicht in einem der Zimmer des Hauses beheimatet sind. In dem Raum unter der Treppe ist Platz für das Profane und unausweichlich Nützliche, für das Bizarre, das Geheime oder das Vergessene. Diese Objekte sind mitunter sonderbar und ihnen ist gemein, dass sie sich nicht für das Zeigen oder Teilen eignen: Ein Gastgeber würde seinen Guest nicht zu diesem Ort führen und ein Instagram-User den Anblick eines unübersichtlichen Konglomerats aus Dingen nicht mit seinen virtuellen Freunden teilen. Dieser eigenartige Raum ist aber gleichzeitig ein Container für Geschichten, die von den in ihm beherbergten Objekten ausgehen. Geschichten, die erzählt und damit erweckt werden müssen.

149

Die Alltagswelt ist gegenwärtig mehr denn je bis in ihre kleinsten Details gestaltet. Jeder Löffel besitzt ein Design und jeder Teller repräsentiert eine Haltung, das heißt ein bestimmtes Konsumverhalten sowie eine Lebensweise und nicht zuletzt eine Einstellung der Person gegenüber, die eingeladen wurde, von diesem Teller zu essen. Der Soziologe Andreas Reckwitz beschreibt dieses Phänomen als gesellschaftliche Ästhetisierung und meint damit den Einzug der Kreativität in jeden Bereich des heutigen Lebens. Das geht weit über die Gestaltung von individualisierten Statussymbolen hinaus. Auch unsere Arbeitswelt ist dem „Kreativitätsdispositiv“ (Reckwitz 2012) un-

terworfen. Vom Manager über den Ladenbesitzer bis hin zu einfachen Angestellten wird erwartet, kreativ und innovativ zu sein. Was Luc Boltanski und Ève Chiapello (2003) als den „Neuen Geist des Kapitalismus“ bezeichnen, zeigt, wie die Forderungen nach Individualisierung und Selbstverwirklichung aus den 1960er und 1970er Jahren sich zu Anforderungen und Zwängen entwickelt haben. Auch die politische Sphäre bleibt von dieser Entwicklung nicht unberührt. Das beste Beispiel dafür ist der als „Kreml-Chefideologe“ bekannt gewordene Vladislav Surkov, der langjährige Berater von Vladimir Putin. Er bediente sich an Strategien der künstlerischen Avantgarde im Land, um ein zugleich wirksames und selbstkritisches Medienbild von Russland zu konstruieren. In der Wirtschaft und der Politik werden Methoden aus dem ästhetischen Feld aufgenommen und daraus ein Mehrwert an Aufmerksamkeit oder Kapital erzeugt. Scheinbar jede Ecke des Lebens ist einer rationalen Ökonomie und einer ökonomischen Rationalität unterworfen, und die Kunst bleibt davon nicht unberührt.

Wenn nun selbst in den autoritären Regierungen die Kreativität als Instrument und Anforderung längst Einzug gehalten hat, und wenn jedes Anders-Sein in rasender Schnelligkeit Teil des Mainstreams oder der neuen Stadtmarketing-Kampagnen wird, welche Position kann dann die Kunst und Kultur einnehmen? Wie kann sie mit ihrer Rolle als avantgardistischer Trendscout brechen?

Der Versuch, sich der engen Verbindung von Ästhetik und dem Kapital zu widersetzen, scheint automatisch zum Scheitern verurteilt. Ein Denkversuch aus dieser Sackgasse wurde 2013 von Alex Williams und Nick Srnicek in Form des Akzelerationismus im Bereich der politischen Philosophie veröffentlicht. Sie riefen die Linke in Europa dazu auf, eine neue Strategie zu entwickeln, nämlich eine der Übersteigerung und Beschleunigung. Dabei wird versucht, den alternativlos erscheinenden Kapitalismus im Neoliberalismus nicht zu leugnen, sondern durch seine eigenen Mittel zu unterlaufen: Einen Schritt nach Vorn statt Zurück zu machen.

Künstler wie Seth Price oder KAYA, eine Kooperation von Kerstin Brätsch und Debo Eilers, bewegen sich mit ihren jeweiligen künstlerischen Strategien nah an dieser Idee. Ihre Kunstwerke existieren selten nur in einer Form, sondern zirkulieren zur gleichen Zeit und losgelöst von einem spezifischen Medium in unterschiedlichen Bereichen. Ihre Praxis ist gekennzeichnet von einer stetigen Adaption und Neuformatierung aus den ihnen vorhergehenden Werken, so zum Beispiel in der mehrteiligen Arbeit „U.S. Folklore“ (2012–2015) von Seth Price. Er geht in dem Werk von den mit Logos bedruckten Umschlägen von Banken und großen Konzernen aus und entwickelt daraus – immer unter dem gleichen Titel – eine Modekollektion in Kollaboration mit dem Designer Tim Hamilton, abstraktere Versionen der Kleidungsschnitte, die in den White Cubes von Kunstmuseen präsentiert werden, sowie eine Publikation. Auf diese Weise nimmt das Werk nicht nur unterschiedliche Formate an, sondern deckt auch verschiedene Marktsegmente ab.

Auch Brätsch und Eilers proben mit ihrem seit 2010 bestehenden Skulptur-, Installations- und Performanceprojekt KAYA einen Kunstbegriff abseits von der Spezifität eines Mediums. Die beiden Künstler luden Kaya, die 13-jährige Tochter einer Bekannten, ein, an ihrem Projekt teilzunehmen, um darin im Laufe der Jahre unvorhergesehen zu intervenieren. Sie arrangierten für jede Ausstellung einzelne Werkteile immer wieder neu oder banden Ephemera von vorhergehenden Perfor-

mances in die Skulpturen mit ein. Trotz der dem Projekt zukommenden Aufmerksamkeit auf dem Kunstmarkt unterliefen sie die Erwartungen mit alternativen Finanzierungsmodellen. So konnten einige der Arbeiten während einer Ausstellungseröffnung in einem Würfelspiel gewonnen werden, eine andere wurde dem Museum Fridericianum in Kassel, das keine eigene Sammlung besitzt, geschenkt und auf dessen Vorplatz begraben. Die Rolle von dem Mädchen Kaya als ein Drittes in der Konstellation benennt Brätsch als „Variable“. Sie wird einbezogen, um einen Moment des Unvorhersehbaren zu ermöglichen. Dieser Gedanke entfernt sich von einem binären „entweder – oder“ hin zu einem Dritten, das nicht zwischen zwei Polen liegt, sondern abseits davon. Die Kunst von Seth Price und KAYA verbindet die Anerkennung der bestehenden Verwebungen von Kunst, Kreativität und Kapital ohne sie zu akzeptieren. Dabei kommt der erzählten Ebene eine große Bedeutung zu. Diese ist zwar eng an die physisch vorhandenen Werke geknüpft, aber verbindet sie darüber hinaus miteinander und bezieht auch andere Akteure mit ein. Die Narration ermöglicht eine weiterreichende Wahrnehmung der Werke, die gleichzeitig diffuser ist. In ihren Berichten von kuriosen Ko-Existenzen und verwirrenden Seitenwegen eröffnet sie dabei ein kritisches Potenzial.

Die Vorstellung eines Dritten, wie Brätsch und Eilers sie in ihrem Projekt KAYA entwickelten – dabei kann uns auch die Kammer unter der Treppe als Idee helfen. Die Beschäftigung mit den Dingen, die ausrangiert wurden oder denen niemals Aufmerksamkeit zu kommt; das Sich-ihrer-Annehmen und das Erzählen ihrer Geschichten, genau darin liegt ein aus den Augen verlorener Freiraum. Scheinbar ineffizient ermöglicht es uns einen anderen Blick auf die Welt um uns herum. Vielleicht finden wir eine Alternative im Bizarren oder im Abstoßenden – vielleicht finden wir sie im Zaghafoten oder nicht Sichtbaren – vielleicht finden wir sie aber auch gar nicht. Es geht schlicht darum, das Besondere im Profanen zu sehen, das Potenzial im Alltag und das Unersetzliche von zwischenmenschlichen Begegnungen. Es geht nicht darum, einen Notausgang zu wählen, sondern darum, die kleine Kammer unter der Treppe zu betreten. Von außen gänzlich uninteressant, bietet sie uns Raum und Inspiration in der Alltäglichkeit. In Verbindung mit dem Figurenensemble wird sie zu einer Allegorie der Macht, die Venedigs Rolle als See- und Kriegsmacht in Szene setzt. Der Doge stand bei seinen öffentlichen Auftritten auf der Treppe, eingerahmt von den dreieckig angeordneten Figuren. Eine Inszenierung der Herrschaft mit der Treppe als Bühnenarchitektur.

Im Hinblick auf das hier zu besprechende Gemälde Tizians soll die Rolle der Treppe im Bildprogramm erläutert und hierbei auch ein Vergleich zur Funktion der Treppe im Wandbild mit der Tempelgangszene gezogen werden. Darüber hinaus ist zu erörtern, inwiefern durch die Treppe Machtverhältnisse im Bild angeordnet sind und welche Bedeutung die Figuren einnehmen. Die These ist, dass der Treppe als Allegorie in diesem Werk Tizians eine wichtige Rolle zukommt.

Quellenverzeichnis

- Boltanski, L.; Chiapello, È. (2003). Der neue Geist des Kapitalismus. Konstanz: UVK.
Price, S. (2014). Seth Price. U.S. Folklore. London: König.
Reckwitz, A. (2012). Die Erfindung der Kreativität. Berlin: Suhrkamp.

SEBASTIAN SCHMITT

Die TREPPE ALS ALLEGORIE
in Tizians „Ecce Homo“ (1543)

Tempelgang und die Scala Dei Giganti

In seinem Buch *Die Treppe, eine kulturgechichtliche und medienkritische Analyse* greift Arthur Engelbert im Kapitel über den Bildraum Tizians Wandbild *Tempelgang Mariens* von 1538 (3,35 x 7,75 m) auf, um sein Thema zu diskutieren. In diesem Werk steigt die dreijährige Maria die Stufen hinauf, um die nächsten Jahre im Tempel zu dienen und so das von ihrer Mutter Anna gegebene Versprechen einzulösen. Von dieser „Opferung“ des Kindes Maria an das Tempelleben geht „ein erster Schritt aus, Gott näher an sich heranzuhören“ und das Leben in dessen Dienst zu stellen. Diese apokryphe Erzählung bildet den Prolog für die Schriften über das Leben Christi (Engelbert 2014: 91–96).

Tizians Werk *Ecce Homo* von 1543 (2,40 x 3,60 m), welches sich heute im Kunsthistorischen Museum in Wien befindet, setzt die Verbildlichung der christologischen Erzählung an späterer Stelle fort. Hierbei ist ebenfalls die Treppe das zentrale Element der Bildinszenierung. Anders als beim Tempelgang, wo der Rückgriff auf eine Treppenanlage auch eine Notwendigkeit darstellt, ist die Verwendung der Treppe in der bildlichen Darstellung der *Ecce Homo*-Szene eher eine Ausnahme.¹

Engelbert verweist in genanntem Kapitel auf die besondere Bedeutung der *Scala dei Giganti* im venezianischen Herrschaftssystem. Diese Treppe im *Palazzo Ducale* war Ort der Dogenkrönung und Bühne für wichtige zeremonielle Akte (Engelbert 2014). Links und rechts der obersten Stufe dieser Treppe befinden sich auf Podesten die kolossalen Figuren des Meeresgottes Neptun und des Kriegsgottes Mars, die von dem Bildhauer Jacopo Sansovino und dessen Mitarbeitern ab 1554 geschaffen wurden. Zwischen 1554 und 1556 wurde der Zweiklang der Gottheiten durch die „Einfügung eines Markuslöwen mit begleitenden martialischen Reliefs in die Bögen der Loggia“ ergänzt (Wolters 2010: 47–48). Diese kolossalen Figuren stehen im Kontrast zu den „zartgliedrigen Formen“ der von Antonio Rizzo zwischen 1485 und 1501 geschaffenen Treppenarchitektur (Wolters 2010: 43, 44, 48). Dies verändert die Wirkung der Treppe grundsätzlich. In Verbindung mit dem Figurenensemble wird sie zu einer Allegorie der Macht, die Venedigs Rolle als See- und Kriegsmacht in Szene setzt. Der Doge stand bei seinen öffentlichen Auftritten auf der Treppe, eingerahmt von den dreieckig angeordneten Figuren. Eine Inszenierung der Herrschaft mit der Treppe als Bühnenarchitektur.

153

Im Hinblick auf das hier zu besprechende Gemälde Tizians soll die Rolle der Treppe im Bildprogramm erläutert und hierbei auch ein Vergleich zur Funktion der Treppe im Wandbild mit der Tempelgangszene gezogen werden. Darüber hinaus ist zu erörtern, inwiefern durch die Treppe Machtverhältnisse im Bild angeordnet sind und welche Bedeutung die Figuren einnehmen. Die These ist, dass der Treppe als Allegorie in diesem Werk Tizians eine wichtige Rolle zukommt.



Abbildung: Tizian, Ecce Homo (Ferino-Pagden 2007: 287)

Zur bildlichen Darstellung des Themas

Der römische Statthalter Pontius Pilatus lässt Christus hervortreten. Kurz vor dem endgültigen Todesurteil spricht er die Worte: *Ecce Homo* (Joh 19: 4–6), von Martin Luther mit „Sehet, welch ein Mensch“ übersetzt, nachdem Christus bereits mit der Dornenkrone gegeißelt und verspottet wurde.

Aufgrund der Forderungen jüdischer Hohepriester wird Christus verurteilt, während der auch verurteilte Barabbas verschont wird. In der bildlichen Darstellung dieses Motivs findet häufig eine Gleichsetzung mit der Dornenkrönung statt; manchmal findet sich auch das Motiv des Schmerzensmanns unter dem Titel „Ecce Homo“. Auch ein späteres Gemälde Tizians zu diesem Thema zeigt eine Einzeldarstellung von Christus als Schmerzensmann (Ferino-Pagden 2007: 303–305). Dieses, um 1560 gemalte und heute in der National Gallery of Ireland befindliche, Halbportrait versieht die Figur mit den typischen Attributen Rohrstab, roter Mantel und Dornenkrone. Die Augen sind geschlossen, die Wirkung der Komposition speist sich aus den Lichteffekten, die das Haupt der Christusfigur umgeben und auf der linken Seite des Körpers als „*Aura des Lichts*“ ihre Fortsetzung finden (Ferino-Pagden 2007: 303–305).

Eine Nachtszene des Themas, die Tizian zwischen 1570 und 1575 ausführte und die heute im Saint Louis Art Museum zu sehen ist, ergänzt die Christusfigur im Halbporträt durch einen Folterknecht und die Figur des Pontius Pilatus. Dieses Bild stellt, wie das hier im Mittelpunkt stehende Werk aus dem Kunsthistorischen Museum in Wien, ebenfalls die Rolle des Pontius Pilatus bei der Verurteilung und die Frage nach dessen Schuld in den Vordergrund des Bildprogramms. Dieser hebt abwehrend die linke Hand, als wolle er die Schuld am Tode von sich weisen (ebd.: 341–343).

Eine andere, häufige Darstellungsweise, wie sie zum Beispiel im Werk *Ecce Homo* (1480/85) von Hieronymus Bosch im Frankfurter Städel Museum zu sehen ist, zeigt Christus und Pontius Pilatus stehend auf einem Balkon, unter ihnen die aufgebrachte Menge.² Bei Bosch führt der als niederrädrigste Person dargestellte römische Statthalter den Gefangenen vor wie ein Tier an der Kette.

Ecce Homo

Das Gemälde *Ecce Homo* entstand, wie sich an der Signatur auf einer gemalten Pergamentrolle „TIZIANUS/S/EQUES/CES./F./1543“ entnehmen lässt, 1543 und wurde für den Familiensitz des flämischen Kaufmanns Giovanni d'Anna in San Benedetto am Canal Grande gemalt. Danach war es ab 1621 im Besitz des Herzogs von Buckingham, ehe es 1648 von dem Geistlichen Hillewerve in Antwerpen angekauft wurde und über den Erzherzog Leopold Wilhelm in die Sammlung von dessen Bruder Kaiser Ferdinand III. gelangte. Seit 1723 befindet sich das Gemälde im Kunsthistorischen Museum Wien (Pedrocco 2000: 176).

In diesem Werk Tizians befindet sich Christus vor dem Abstieg von der zehnstufigen Treppe. Die Treppe aus glattem Stein weist einen recht steilen Verlauf und kurze Stufen auf. Sie hebt sich von der antikisierenden Architektur des Gerichtsgebäudes ab. Auf der sichtbaren, rechten Seite dieses Gebäudes finden sich Rustika-Wandvorlagen.³ Zwischen diesen drei vertikalen Fassadengliederungselementen sind zwei Figuren an das Mauerwerk angefügt. Von diesen beiden ist die linke verdeckt und nur das linke muskulöse Bein und ein Teil des Oberkörpers sind sichtbar. Die zweite dieser abgebildeten Skulpturen, die nur teilweise zu erkennen ist, hat die linke Hand in abwehrender Haltung erhoben.⁴

Geschwächt von den Anfängen seiner Marter steht Christus am Ausgang des Gerichtsgebäudes, die rechte Hüfte gestützt auf den Oberschenkel eines römischen Soldaten, der hinter ihm steht. Der Körper ist leicht nach vorne gebeugt, der Kopf gesenkt und die Augen geschlossen. Der biblischen Erzählung folgend trägt Christus neben der Dornenkrone einen Rohrstab in der rechten, herabhängenden Hand und einen roten Mantel über der linken Schulter. Die Figur ist in sich versunken und durch die Torturen geschwächt, der Diesseitigkeit zunehmend entrückt, der Ohnmacht nahe. Links neben der Christusfigur steht Pontius Pilatus. Er ist in seitlicher Position vor einem mit rundem floralen Renaissance-Ornament reliefierten Gewände des Portals zu sehen. Mit der linken Hand, die Handflächen nach unten, deutet Pilatus auf Christus. Gekleidet ist er in ein überwiegend blaues Gewand mit leuchtendem, gelb-orangenem Umhang. Dieser Komplementärkontrast macht die Figur zum visuellen Hauptbezugspunkt der Komposition. In halb-

gedrehter Position steht Pilatus im Kontrapost als Mittler zwischen römischer Gerichtsbarkeit und aufgebrachter Menge. Die Gesichtszüge sind an die von Tizians Zeitgenossen, dem Schriftsteller Pietro Aretino, angelehnt. Die beiden verband ein rund dreißigjähriges freundschaftliches, geschäftliches und strategisches Verhältnis. Die Ähnlichkeit der Figur des Pilatus lässt sich aus einem Vergleich mit mehreren Portraits überzeugend herleiten, die Tizian von Aretino schuf (Pedrocco 2000: 162). Aretino nutzte Bildnisse, um sich an europäischen Höfen bekannt zu machen. Er ließ auch von Sebastiano del Piombo, Tintoretto, Salviati oder Marcantonio Raimondi Werke fertigen, um diese in verschiedenen Techniken gefertigten Bildnisse seiner Person an europäische Höfe zu verschicken und sich so ins Gespräch zu bringen. Auch Tizian profitierte von dieser medialen Werbestrategie, da diese seine Fähigkeiten als Porträtmaler noch bekannter machte und die Kontakte Aretinos ihm bedeutende Aufträge einbrachten.⁵ Die Gleichsetzung von Aretino und der Figur des römischen Statthalters zur Zeit Christi nahm Tizian mit Bezug auf dessen 1535 erschienenes Buch *L'Humanità di Christo* vor. In diesem überdenkt Aretino die Rolle des Pontius Pilatus und befasst sich mit dessen Gewissenskonflikt bei der Verurteilung.⁶ In den Ausführungen Aretinos ist Pilatus „eine durchaus positiv gesehene Gestalt: ein gerechter Mann der jedes Mittel und jeden Kunstgriff versucht, um Christus zu retten [...] der schlussendlich jedoch nicht nur vom Schicksal, sondern auch vom unüberwindbaren Zorn der Juden gebrochen wird.“⁷ Dem Schriftsteller kam auch eine Beratungsposition bei der Anlage des ikonographischen Programms des hier zu besprechenden Werks und anderer Arbeiten Tizians zu.⁸ Die neue Sicht auf Pilatus, ausgehend von Aretinos Werk, welches die Schuld des römischen Statthalters an der Kreuzigung stark mildert, zog weitere Veränderungen im damaligen Venedig nach sich. Zum einen wandelte sich die Sicht auf die römische Herrschaft zur Zeit Christi, in deren Nachfolge sich das politische System Venedigs verstand.⁹ Zum anderen wurde das antisemitische Narrativ gestärkt, welches die Verantwortung des Todes Christi allein den Juden zuschreibt. Dadurch wurde womöglich auch der stärker werdende Antisemitismus im Venedig in der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts, unterfüttert (Feldbauer und Morrissey 2002: 161).

Die Komposition wird durch zwei gestikulierende Figuren auf der fünften und sechsten Stufe der Treppe dynamisiert. Beide in Seitenansicht, das Gesicht verdeckt, verkörpern als Repräsentanten das aufgebrachte Volk, welches weiterhin im Bildhintergrund vor dem Horizont, anhand von gen Himmel gestreckten Händen, angedeutet ist. Die linke, weiter hinten stehende Person zeigt mit der linken Hand auf Christus. Die Zweite, weiter höher auf der Treppe stehende, hebt die Arme nach oben und deutet eine wohl verspottende Verbeugung an. Die körperliche Annäherung dieser beiden Figuren an Christus, über die Treppenstufen, ist ein Übertritt bzw. Übergriff. Dieser offenbart das Gewaltpotenzial der Szene und lässt den Tod des bereits durch seine Verspottung und die Sichtbarmachung seiner physischen Verwundbarkeit Gedemütierten unvermeidlich werden. Unten auf der Treppe, rechts von Christus, sitzt eine Figur in halbgedrehter Position, die sich mit entsetztem und angsterfülltem Blick vom Treppensockel über ihr abwendet. Sie macht die Grausamkeit und Ausweglosigkeit der Szene deutlich.

Am Fuß der Treppe steht eine Figur mit opulentem Körperbau und rot leuchtender Robe mit Hermelinkragen. Diese Person in Seitenansicht, mit leicht nach rechts gebeugtem Kopf, wird in der vorliegenden Literatur¹⁰ als der Hohepriester Kaiphas identifiziert. Dies lässt sich aus älteren,

ikonographischen Darstellungen dieser Figur ableiten.¹¹ Der Reiter am rechten Bildrand, auf den sich der Blick des Bärtigen in Mönchskleidung richtet, sitzt aufrecht auf seinem Pferd und zeigt mit ausgestrecktem Finger auf die Szene auf der obersten Stufe. Er scheint den zweiten Reiter neben ihm auf etwas hinzuweisen, bzw. ihm etwas zu erklären. Dieser zweite Reiter, mit Turban und dunkelrot-goldenem Gewand, folgt dem Fingerzeig mit seinem Blick und schaut ebenfalls auf die Szene. Diese beiden Figuren sind, neben Pilatus, Christus und dem römischen Soldaten, die einzigen, deren obere Körperhälfte über der höchsten Treppenstufe angeordnet ist. Dies hebt ihre Bedeutung für das Bildprogramm hervor und betont die gehobene gesellschaftliche Stellung. Bei der Figur mit dem Turban handelt es sich um den osmanischen Herrscher Sultan Süleyman I. Die Figur mit dem Bart stellt den kommandierenden General Karls V., Alfonso d'Avalos, den Botschafter Spaniens zur Zeit des Dogen Pietro Lando (ab 1538), dar. In d'Avalos entdeckte Aretino laut schriftlichen Zeugnissen den idealen christlichen Soldaten. Zwischen Venedig und dem Osmanischen Reich herrschte ab 1540 Frieden, nachdem Süleyman „*Venedig, Karl V. und Kirchenstaat besiegt hatte*“. Dieser Frieden brachte den Venezianern zwar territoriale Verluste und einen „*demiütigenden Friedensvertrag*“ (Lane 1980: 405), beinhaltete jedoch auch Handelsprivilegien für das Osmanische Reich (Matuz 1994).

Im Hintergrund dieser beiden Reiter findet sich ein aufwendiges Stützelement, als Teil einer angedeuteten Bogenarchitektur, deren weiterer Verlauf aus der Bildanlage nicht konkret hervorgeht. Hierbei könnte es sich beispielsweise um einen Triumphbogen handeln. Betrachtet man die Stütze genau, so fällt auf, dass in der Mitte dieser beiden Reiterfiguren ein Pfeiler oder eine Säule vertikal vor eine deutlich breitere Stütze gesetzt ist, die mit einer vorkragenden Kämpferplatte abschließt. Oberhalb dieser Platte ist rechts die Bogenkrümmung angedeutet. Das runde Stützelement könnte, verfolgt man den Gedanken weiter, die darüber anschließende Attika tragen. Leicht im Bildhintergrund, über diesen Figuren wehend, findet sich eine goldene Fahne mit der Inschrift S.P.Q.R. (Senatus Populusque Romanus). Dies ist ein deutlicher Verweis auf die antike Römische Republik.¹² Die Mönchsfigur rechts neben Kaiphas, mit Rauschebart, Spazierstock und brauner Kleidung, ist durch die Blickachse direkt auf die beiden Reiterfiguren bezogen. Teilweise wird diese Figur mit dem Kapuzinerprediger Bernardino Ochino in Verbindung gebracht. Ochino wurde wegen seiner Sympathien für reformatorische Ideen der Ketzerei beschuldigt und entzog sich der Inquisition in Italien 1542 durch seine Flucht nach Deutschland. Dies ist jedoch umstritten, da es schwer vorstellbar ist, dass ein Unterstützer der Habsburger wie der Auftraggeber des Bildes nicht der Gegenreformation anhing.¹³ Andere Deutungsansätze vermuten aufgrund der Blickachse dieser Figur, die zu dem Reiter auf dem Pferd weist, eine Verkörperung des Dogen Pietro Lando. Dies erscheint, bezogen auf die Gesamtheit des Bildprogramms, deutlich plausibler, da es die Rolle Venedigs, militärisch geschwächt, abhängig von den beiden Weltmächten Spanien und dem Osmanischen Reich, verdeutlicht. Der Doge, der nach venezianischer Vorstellung über „*seinen Staatsmitgliedern*“ wie „*Christus über den Engelsscharen thront*“ und als „*vorbildlicher Hirte*“ seinen Staat führt und seine Legitimation als „*Oberhaupt der religiösen Gemeinschaft*“ von der Nachfolge des Apostels Markus ableitet¹⁴, wird als frommer Mönch dargestellt, der zu seinen Bündnispartnern blickt (Korsch 2013: 40–41).

Durch die Säule in der Mitte der beiden Reiter, die mit dem dahinterliegenden, waagrechten Kämpfergesims ein Kreuz formt, wird dieses Bündnis als stützend und notwendig für das venezianische Staatswesen dieser Zeit ausgewiesen. Davon ausgehend, dass die Architektur außerhalb des Bildes in Form eines Triumphbogens fortgeführt wird, wird der Friedensvertrag als Erfolg des Dogen ausgewiesen.

Aus dem Bildprogramm heraus fällt die Figur einer blonden jungen Frau in weißem Kleid, die barfüßig auf der untersten Treppenstufe steht. Vor ihr stehend, an sie gelehnt, befindet sich ein kleines Mädchen¹⁵ mit Perlenkette. Die beiden reichen sich die Hand. Die weißgekleidete Frau blickt, mit leicht gesenktem Kopf, als einzige in Richtung der Betrachtenden und ist in die Szenerie um sie herum nicht eingebunden. Sie schaut mit wissendem Blick, als würde sie den Fortgang der Geschichte bereits kennen. Diese fromme Frauenfigur steht stellvertretend für die betrachtende Person, die das dargestellte Geschehen innerhalb der Passionsgeschichte einzuordnen weiß. Die an sie angelehnte Figur mit der Halskette, wahrscheinlich ein Mädchen, das staunend nach oben blickt, scheint das Wunder der Auferstehung schon vorauszusehen. Durch diese beiden Figuren wird eine weitere Bildebene in die Komposition integriert, die die Rolle des Betrachtenden thematisiert. Hierdurch wird verdeutlicht, dass das Urteil in einem größeren Zusammenhang steht, der die Grundlage des Glaubens an Christus bildet. Durch die beiden Figuren erfolgt weiterhin eine Zweiteilung der Komposition in eine weniger bewegte rechte Seite und die turbulentere linke Seite mit Treppe. Ob es für die Gestaltung dieser Figuren reale Vorbilder gab, ist nicht gesichert. Möglicherweise handelt es sich bei der weißgekleideten jungen Frau um die Frau des Auftraggebers, Tizians Tochter Lavinia oder dessen Nichte Cecilia. Auch für das Mädchen werden verschiedene Möglichkeiten angenommen, die die Figur in einem verwandtschaftlichen Verhältnis mit Aretino, Tizian oder dem Auftraggeber sehen.¹⁶

Zusammenfassung

Das ikonographische Programm des Bildes schafft eine Verbindung von biblischen Inhalten und Ereignissen aus der Entstehungszeit. Alfonso d'Avalos erläutert im Bild Süleyman I. die Rolle des Pilatus auf und vor der Treppe, gemäß der Deutung dieses Geschehens durch Aretino. Das Bild legitimiert die Rolle Venedigs als Nachfolgerrepublik des Römischen Reiches und überwindet das religiös-ideologische Problem, sich dadurch in die Nachfolge der Mörder von Christus zu setzen. Der Friedensvertrag wird von der Niederlage zum Erfolg umgedeutet. Der Doge wird als klug handelnder Hirte gezeigt, der zum Wohle des Volkes handelt.

Die Treppe als Vermittlungsmedium

Im Vergleich zum Tempelgang Mariens ist die Treppe des Gemäldes im Kunsthistorischen Museum in Wien weniger lang, es fehlt der Zwischenabsatz und die Treppe weist einen steileren Neigungswinkel auf. Insgesamt ist die Komposition gedrängter und verzichtet auf die Vielzahl der gemalten architektonischen Details sowie die Darstellung einer komplexen urbanen Umgebung, wie sie sich beim Tempelgang findet. Doch ist die Treppe in beiden Bildern das tragende kompositorische Element der vielfigurigen Komposition. In der Literatur zu Tizian wird entspre-

chend der Bildaufbau von *Ecce Homo* auf das fünf Jahre zuvor entstandene Bild in der Gallerie dell'Accademia in Venedig zurückgeführt.¹⁷ Beiden Bildern gemein ist die Treppe als zentrales Vermittlungsmedium des Bildmotivs.

Die zeitlich unterschiedlichen Erzählebenen von christlicher Erzählung und der politischen und gesellschaftlichen Situation Venedigs im 16. Jahrhundert werden durch die Treppe verbunden. Die Treppe ist in beiden Bildern das „herausragende Requisit“ der christlichen Erzählung „unter den Bedingungen der Renaissance.“ (Engelbert 2014: 95)

Die Verwendung der Treppe als dramaturgisches Element ist zwischen der *Ecce Homo*-Szene und der des Tempelgangs konträr. Zwei zentrale Dimensionen in der Bedeutung der Treppe im Bildraum werden herausgearbeitet, der Auf- und der Abstieg. Die Treppe wird zum Instrument der Überwindung der Grenze zwischen religiöser und profaner Welt. Maria steigt beim Tempelgang auf, um ihre Kindheit dem Dienst an Gott zu widmen. Die Bürde des Tempelgangs wird von Tizian durch die langgestreckte Komposition betont. Die bevorstehende Herausforderung findet auch in dem Größenverhältnis zu den Stufen, die für ein dreijähriges Kind eine Herausforderung darstellen, und der Größe der Figur, die sie erwartet, eine Entsprechung. So ist diese Figur auch im physischen Sinne als „hoher“ Priester dargestellt.

In der Szene, die die Verurteilung von Christus thematisiert, verhält es sich gegenteilig. Durch die auf die Treppe drängenden Figuren wird eine Grenze überschritten, die die Ausweglosigkeit der Situation deutlich macht, das Gewaltpotenzial offenbart und den Tod unvermeidlich werden lässt. Diese Grenzübertretung stellt die römische Gerichtsbarkeit in Frage und stützt die beabsichtigte Lesart, die Pontius Pilatus als machtlos gegen die Wut der jüdischen Hohepriester deutet. Das Vorhandensein der Treppe dynamisiert, zusätzlich zu dem Treiben auf ihr und um sie herum, die Bilderzählung. Der Abstieg scheint schon im Anfang inbegriffen. Durch die Gleichstellung der Bildebenen auf der Treppe und der beiden Reiterfiguren wird die Erzählung aus dem Neuen Testamente mit den herrschenden politischen Bedingungen verbunden.

Auf die Tatsache, dass der *Scala dei Giganti* im venezianischen Herrschaftsgefüge eine besondere Bedeutung zuzuschreiben ist, wurde bereits, mit Rückgriff auf Arthur Engelberts Treppenmonographie, hingewiesen. Zwar war die Gigantentreppen, als die Gemälde *Tempelgang Mariens* und *Ecce Homo* entstanden, noch nicht mit den namensgebenden gigantischen Figuren bestückt, jedoch war die besondere Bedeutung dieser Treppe im venezianischen Leben als Ort der Dogenkrönung bereits vorhanden. Es ist davon auszugehen, dass Tizian und Aretino mit dem Ritual der Dogenkrönung vertraut waren und der letzten derartigen Zeremonie vor Entstehung des Bildes 1538 beigewohnt hatten. Für die Verwendung der Treppe in dem Gemälde *Ecce Homo* kann entsprechend angenommen werden, dass Tizian und dessen ikonographischer Berater Aretino diese bewusst einsetzten und sich hierbei auf die Bedeutung der Treppe als Ort der Machtmanifestation bezogen. Dadurch, dass Tizian seinen Freund Aretino auf der obersten Stufe positioniert, verleiht er dessen persönlichen Ambitionen in Bildform Ausdruck und mystifiziert ihn in überhöhender Weise. Interessant ist auch, dass es der mit Tizian befreundete Sansovino ist, der die *Scala dei Giganti* mit Figuren ausstattet und ihre Bedeutung als Zeremonialtreppe und

urbane Bühne der Macht vollendet. Das Gespann Tizian und Sansovino hatte aufgrund „*der institutionierten Rollen des Architekten und des Malers*“ eine tragende Rolle bei der Gestaltung venezianischer Kulturpolitik (Pedrocco 2000: 39).

Die Verwobenheit von Kunst und Politik ist wesentlich im Werk *Ecce Homo*, welches einen gemalten Kommentar zur venezianischen Politik und dem Selbstverständnis der Serenissima darstellt; hierzu wird auf die Treppe als zentrales Vermittlungsmedium zurückgegriffen. Die Treppe bildet Machtverhältnisse ab, die die Erzählung dynamisieren und eine zeitliche Verwobenheit zwischen biblischem Stoff und der Renaissance herstellen.

- 1 Vgl. zur Bildgeschichte des Motivs (Lexikon der christlichen Ikonographie 1990: 558–559).
- 2 Siehe: Lexikon der christlichen Ikonographie 1990: 558–559.
- 3 Ebd.
- 4 Im Kontext der Verurteilung Christi ist noch auf die „Scala Santa“ in „SS. Salvatore della Scala Santa in Rom“ zu verweisen. Diese Treppe, die Gläubige nur kniend emporsteigen, soll aus dem Palast von Pontius Pilatus stammen und von Jesus betreten worden sein. Im Jahre 326 soll sie dann aus Jerusalem nach Rom transportiert worden sein. Aus dem Werk Tizians ergeben sich jedoch keine Anhaltspunkte, die eine Bezugnahme des Gemäldes auf diese „Heilige Treppe“ nahelegen.
- 5 Siehe: Ausstellungskatalog Kunsthistorisches Museum Wien: 162.
- 6 Siehe: Ausstellungskatalog Kunsthistorisches Museum Wien: 286.
- 7 Aretino, Pietro [1535,1538]: *L'Humanità di Christo*, Venedig, in casa de' figliuoli di Aldo, 1551, 58v-59v, 62r-63r, Quelle und Zitat nach: Gentili, Augusto: Der kluge Dissens Tizians: Religiöse Gemälde in den Jahren der Disziplinierung, in Ausstellungskatalog Kunsthistorisches Museum Wien: 280.
- 8 Siehe: Lexikon der christlichen Ikonographie 1990: 558–559.
- 9 Siehe: Lexikon der christlichen Ikonographie 1990: 288
- 10 Hier ist besonders der Ausstellungskatalog des Kunsthistorischen Museums Wien, „Der späte Tizian und die Sinnlichkeit der Malerei“ (Ferino-Pagden 2007), zu nennen, da dieser den aktuellen Forschungsstand, unter Hinzunahme zurückliegender Betrachtungen, differenziert aufarbeitet und dokumentiert.
- 11 Vgl. hierzu Ferino-Pagden 2007: 288.
- 12 Siehe: Ausstellungskatalog Wien Kunsthistorisches Museum: 286.
- 13 Siehe: Ausstellungskatalog Wien Kunsthistorisches Museum: 286.
- 14 Naredi-Rainer 1994: 235, zitiert nach Engelbert Arthur (2014): 95.
- 15 Aufgrund des Halsschmucks und der größeren Gesichtszüge könnte es sich bei dieser Figur auch um eine kleinwüchsige erwachsene Frau handeln.
- 16 Siehe: Ausstellungskatalog Kunsthistorisches Museum Wien: 286.
- 17 Siehe: Ausstellungskatalog Kunsthistorisches Museum Wien: 286.

Quellenverzeichnis

- Ferino-Pagden, S.** (Hrsg.) (2007). Der späte Tizian und die Sinnlichkeit der Malerei Ausstellungskatalog. Wien: Kunsthistorisches Museum, Eigenverlag.
- Engelbert, A.** (2014). Die Treppe. Eine kulturgeschichtliche und medienkritische Analyse, Königshausen & Neumann, Würzburg
- Feldbauer, P.; Morrissey, J.** (2002). Weltmacht mit Ruder und Segel, Geschichte der Republik Venedig 800–1600. Essen: Magnus Verlag.
- Korsch, E.** (2013). Bilder der Macht, Venezianische Repräsentationsstrategien beim Staatsbesuch Heinrichs III. (1574), Schriftenreihe des Deutschen Zentrums in Venedig. Berlin: Akademie Verlag.
- Lane, F. C.** (1980). Seerepublik Venedig, Erstauflage in deutscher Übersetzung. München: Prestel.
- Lexikon der christlichen Ikonographie** (1990). Band 1., Sonderausgabe. Freiburg: Herder Verlag.
- Matuz, J.** (1994). Das Osmanische Reich, Grundlinien seiner Geschichte, 3. Unveränderte Auflage. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft.
- Pedrocco, F.** (2000). Tizian, Leben und Werk. München: Hirmer Verlag.
- Wolters, W.** (2010). Der Dogenpalast in Venedig. Berlin, München: Deutscher Kunstverlag.

PETER BEXTE

UNTER- BRECHUNG #3

im lichte der felsen
flutet das blau
querab und ins weite
die netze der fischer
bergen es nicht

(geschrieben in den Cinque Terre)

KUNST-THEORIE ANSIC

**HTS-
SACHEN**

SEMJON H. N. SEMJON

VIERBLÄTTRIGES KLEEBLATT.

Künstler, KunstHistoriker, Kurator und Galerist

Die nachfolgenden Textblöcke sind Bekenntnisse, die das ästhetische Rollenspiel moderner Existenzien reflektieren. Sie wurden in drei Sitzungen diktiert und weitestgehend in ihrer mündlichen Plausibilität belassen. Die Biographie des Sprechenden steht im Vordergrund. Sie vermittelt emotionale Aufrichtigkeit, die es erlaubt, die unterschiedlichen Kompetenzen des Künstlers und Kunsthistorikers sowie des Kurators und Galeristen nachzuvollziehen. Sie wenden sich an den Leser, der in zwei Kunstmetropolen, erst nach New York und dann wieder zurück nach Berlin, geführt wird.

Die Muse des kreativen Zeitgenossen ist flexibel geworden. Sie kommt auf jeden zu, der eine Form der Intuition bewahrt hat, sei es die des Künstlers als junger Mann, des lernbegierigen Kunsthistorikers, des innovativen Kurators oder die des lebenshungrigen Galeristen. Themen und Ideen stellen sich wie im Flug ein. Die moderne Existenz richtet sich darauf ein, sie schaltet um, wenn sich ein inspirierendes Feld auftut. Das vorliegende Bekenntnis ist ein mitunter sprunghafte Plädoyer für das Eintauchen in verschiedenen Identitäten.

1. Block

Meine Zeit als Meisterschüler bei Georg Baselitz war geprägt durch den Aufenthalt weit weg von Berlin und meinem Meister, der meine Abwesenheit, dass ich mich selbst auf eigene Füße stelle, nicht nur tolerierte, sondern gut fand. Das sind im Rückblick wundersame Gelegenheiten, die viele Erklärungsmuster erlauben. Ich ging nach New York, weil zu dieser Zeit Baselitz die Hochschule der Künste Berlin (heute UdK) für rund zwei Jahre verließ und ich die lehrerlose Zeit als Chance nutzte, um künstlerisch meinen Weg zu finden. Der äußere Anschein trügt – wie immer, obwohl die Fakten, die ich hier aufzähle, stimmen. Jede Existenz ist eine Wunde, die auch wieder heilt und in meinem Fall sedimentiert. Auf diesen brüchigen Oberflächen ist eine künstlerische Struktur entstanden. Sie fasst anfängliche, parallele Werkgruppen unter dem Begriffensemble der *Unity in difference/Einheit in der Differenz* zusammen. Jedes neue Sediment ist ein Mediator. Analog dazu bot sich das gebleichte Bienenwachs, das so vielfältig in seinen metaphorischen Interpretationen ist und zugleich erlaubt, Malerei und Bildhauerei miteinander zu verbinden.

Dieses Material erlangte deshalb eine so große Bedeutung für mich, da zum einen Jasper Johns mit seinen enkaustischen Malereien mich stark beeinflusste und zum anderen die erste Publikation, die ich im Kunsthistorischen Seminar der TU Berlin 1984 in der Hand hielt, eine über Medardo Rossos Bienenwachsskulpturen war, dem herausragenden Gegenspieler von Rodin, die mich nachhaltig berührte. Eigentlich wollte ich nur nach New York gehen, um Jasper Johns' Assistent zu werden. Der übergeordnete Grund, für diesen Ortswechsel lag aber noch woanders. Ich war von der (amerikanischen) Pop Art beeindruckt. Sie war mir geistesverwandt. Darin wurde für mich der amerikanische „way of life“ auf den Punkt gebracht. Obwohl ich zu dieser Zeit noch wenig von den historischen Zusammenhängen wusste, wollte ich ergründen, welchen Einfluss die gesellschaftlichen Zusammenhänge auf die Pop Art ausübten. Also wurde ich zu einem Forscher der neuen Welt. Aus New York kam zu jener Zeit alles Richtungsweisende in der Kunst. In diesem Moloch wollte ich mich durchsetzen, künstlerisch positionieren. Die Pop Art ließ sich für mich nur durch das Erleben des ‚Amerikanischen‘ verstehen.



Abbildung 1: »Porträt Selbst« (Detail), 1997, 53,8 x 43,6 cm, gebleichtes Bienenwachs auf Laserprint auf Kapaline

Abbildung 2: »Berlin Painting No. D1« (Detail), 1996, 65 x 96 cm, gebleichtes Bienenwachs auf Laserprint auf Kapaline

Ich schärfte einen Blick für die Kulissen um mich herum. Gab es überhaupt etwas dahinter? Reichte nicht die prächtige Blendung aus, um von allem angezogen zu werden? Gleichzeitig war ich erschüttert von der Oberflächlichkeit und fand mich in den Rissen dieser Oberfläche wieder. Das Unverstandene der Zeit fiel auf mich zurück. Durch den Schutz der Anonymität dieser Großstadt wollte ich meine Introspektion vertiefen und unabhängig vom Urteil der Freunde und mir nahestehenden Künstlerkollegen und -kolleginnen mein eigenes Werk entwickeln, was soweit auch gelang. Krisen, auch Lebenskrisen sind Klärungen und Prophezeiungen. In New York fand ich zu meiner Kunst, entdeckte die Lust am Arbeiten: Exzessiv und lasziv. Seit der New Yorker Zeit finde ich Themen, kommt die Inspiration wie von selbst. Beurteilen und ‚Zerreden‘ der Schöpfungsprozesse erschien mir kontraproduktiv. New York ist auch heute noch die Tür zur Welt, für mich diente der Moloch auch als Klausur. Interessant war übrigens – das spiegelt die New Yorker Erfahrung meiner Kunstgenese –, dass der Amerikaner das typisch Deutsche in meiner Kunst sah und der Deutsche und Mitteleuropäer das typisch Amerikanische. Die künstlerische Heimat bin ich mir selbst. Sie ist eigentlich ortsunabhängig.

Im Folgenden spreche ich kurz vom Haus Villigst, dem Evangelischen Studienwerk in Schwerte, und verschiebe damit die urbanen und inhaltlichen Koordinaten: Villigst ist seit meiner Studienförderung (1988–1994) ein wichtiger Begleiter für mich geworden, nicht nur materiell, sondern auch ideell. Das Selbstverständnis, das Interdisziplinäre zu fördern, hat mich anfangs mit einigen weiteren Kreativen zusammengebracht: Einer Tänzerin, einem Philosophen, einem Schriftsteller

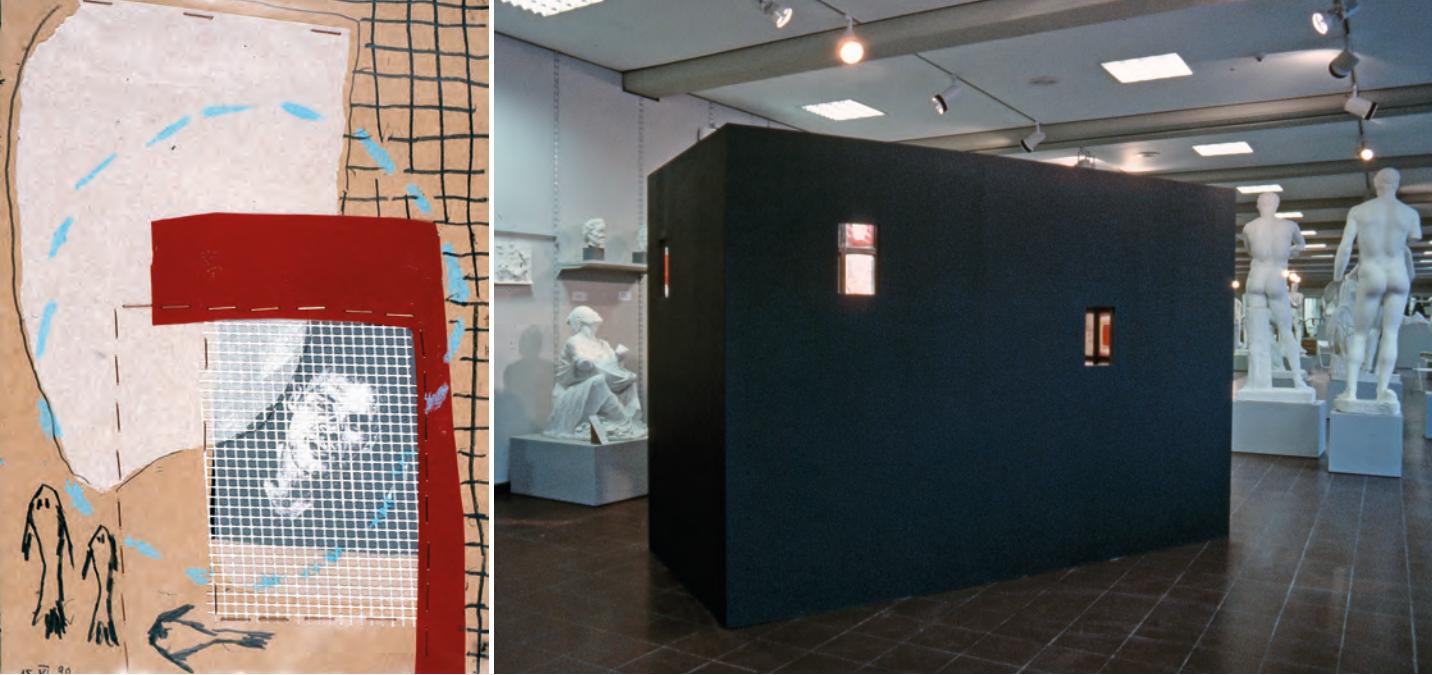


Abbildung 3: »Zeichnungscollage« für die Black Box, 1990, 29,7 x 21 cm, Mixed Media

Abbildung4: »BLACK BOX« in der Abguss-Sammlung antiker Plastik, Berlin, 1990, 200 x 300 x 140 cm
Spanholz, schwarz gefasst mit innerem Rahmensystem, das 222 Zeichnungscollagen enthält.

und auch einem Mediziner, der später ein weltweit wichtiger Ausstellungskurator werden sollte. Das Interesse an anderen Feldern des Wissens fordert mich heraus: So bildete das Studium der Kunstgeschichte und der Klassischen Archäologie die Ausgangsbasis für künstlerische Prozesse, die erst noch entstehen sollten. Bildung ist Chance und Last zugleich. Heute sehe ich mich in der Rolle des Galeristen, gestern war ich noch der Künstler, der sich ein mehrjähriges künstlerisches Sabbatical verordnet hat. Lebensstationen sind der Dreh- und Angelpunkt. Ich kann in anderen Biographien den Verlauf der Zeit erkennen. Wer weiß schon für sich und andere zu sagen, wann das Schöpferische den Ausschlag gibt?

2. Block

Kunst hat eine Affinität zum Geld – so heißt es. In New York konnte ich alle Rechnungen bezahlen – Dank auch der Zuwendungen aus Villigst. Zeitweise hatte ich fünf Galerien, die mich parallel vertraten. In New York (AU base), in Chicago (Stephen Solovy Fine Arts), in Köln (Galerie Alex Lachmann), in Berlin (Galerie Markus Richter) und in Dresden (Galerie Michael Kalinka). Diese Galerien existieren heute nicht mehr. Das obere Feld des Kunstmarktes übt eine starke Anziehungskraft aus, der man sich fast nicht widersetzen kann. Doch ich entschied mich anders. Ich wollte autonom sein, unter anderem weil Freiheit ein geistiges Kapital ist. Ideen sind wertvoll. Ich wollte das Übergreifende gestalten.



Abbildung 5: »KioskShop berlin (KSB)«, Innenansicht, 2002; Gesamtkunstwerk mit unzähligen »KSB Product Sculptures« und MultipleShop im Hintergrund.

Abbildung 6: »Detailansicht mit KSB Product Sculptures«, 2009; Originalprodukte und gebleichtes Bienenwachs

Der KioskShop berlin (KSB) geht in diese Richtung: ein skalierbares Gesamtkunstwerk. Auf Synergie hoffend, siedelte ich mich in der Schröderstraße in Berlin-Mitte an, gegenüber meinem damaligen Berliner Galeristen, Markus Richter. Dort, wo jetzt die Galerie Semjon Contemporary ist, befindet sich der KSB einstweilen im Dornröschenschlaf. Wie alle guten Projekte bedarf es des richtigen Zeitpunktes. 11 Jahre arbeitete ich an dem guten Ausgang dieses Märchens. Der Drang nach Autonomie hält mich sozusagen am Leben. Nach der Eröffnung vom KSB im Herbst 2001 habe ich dieses Werk der Öffentlichkeit konsequent zugänglich gemacht, weil ich auch auf den partizipatorischen Aspekt des Werkes großen Wert leg(te). In diesem Gesamtkunstwerk kommen viele Charakteristiken zusammen, die die Entwicklungen von der Nachkriegsmoderne bis zu den 90er Jahren verinnerlicht haben: Meret Oppenheim, Eva Hesse, Walter de Maria, Christo & Jeanne-Claude, Warhol und Beuys, Claes Oldenburg und Louise Bourgeois hießen meine Heroen. Allerdings gibt es auch zahllose ungenannte Künstler und Künstlerinnen, die ebenfalls wichtig sind, und meine Galerie-künstler, die ich jetzt betreue.

170

Deshalb kann ich auf die Fragen, warum ich eine Galerie gegründet habe, plausibel antworten. Fast alle meine Kollegen, mit denen ich schon im KioskShop berlin zusammengearbeitet habe (die Ausstellungsreihe, die ich *Interventionen* genannt habe), überschritten wie ich das magische Alter von 40 Jahren, das in unserem westlichen Wertesystem, insbesondere im Kunstmarkt, mit dem ungeschriebenen Gesetz einhergeht, es bis dahin geschafft haben zu müssen. Es geht hierbei um eine Sondierung der Vielen, die auf der Strecke bleiben, und den Wenigen, die die Zielmarke

des Erfolgs durchlaufen. Der Erfolg ist nur ein äußeres Symptom, ob man dazugehört oder nicht. Er sagt nichts über die Qualität aus, sie ist aber eine Vorbedingung dazu. Ich setze auf den Durchbruch als Galerist und den Erfolg der von mir vertretenen Künstler. Meine Rechnung ist noch offen. Mit dem KSB wurden bereits Rahmenbedingungen geschaffen, um erfolgreich auf dem Kunstmarkt zu agieren. Zu viele meiner Künstlerfreunde, die ich bereits im KSB ausgestellt hatte, blieben jedoch draußen, nur wenige von ihnen gelangten nach drinnen. Deshalb habe ich beschlossen, das Rad des Kunstsystems für mich anzuhalten und in die gegenläufige Richtung zu drehen, die Geschicke der Künstler als ihr Galerist selbst in die Hand zu nehmen.

Berlin hat New York den Rang als Kunstmetropole abgelaufen, weil hier das Leben (noch) preiswerter ist, man auch mit einem niedrigen Einkommen ein menschenwürdiges Leben führen kann. Wer heute dagegen als Künstler in Manhattan lebt, muss auf dem Kunstmarkt bereits sehr erfolgreich sein oder durch andere Fügungen viel Geld haben. Der eklatante Unterschied ist allerdings, dass in New York ungleich viel mehr Geld kursiert und für Kunst auch wirklich Geld mit großem Enthusiasmus ausgegeben wird. Geld entscheidet, ob man etwas gut findet, aber es ist keine Garantie für den Kunstwert. Für mich ist New York Manhattan. Das ist das Bild, das sich sofort auftut, wenn man an Big Apple denkt. Ich selbst habe mitten in Manhattan gelebt, mittendrin in der heute angesagten Alphabet-City, den Blöcken zwischen den A-C Avenues. Die Gegend war in den 90er Jahren noch ziemlich gefährlich und deshalb noch erschwinglich. Jede Nacht gab es Pistolenschüsse und Brände, etc.

Dass ich als junger unbedarfter Künstler ein riesiges Loft anmieten konnte, war eine Fügung, die auch ein anderes Licht auf New York wirft: Der Landlord des Hauses in der 10. Straße zwischen C und D Avenue hatte in den 60er und 70er Jahren sehr positive Erfahrungen mit seinen deutschen Mieter Günther Uecker und Heinz Mack gemacht. Diese beiden deutschen Künstler hatten mir sozusagen indirekt den Weg bereitet. Der Landlord hatte jahrelang das große Duplex-Loft nicht vermietet, weil er ‚gute‘ Mieter haben wollte. Insgesamt wurde das Loft zu meinem amerikanischen Zuhause. In dieser Stadt kann man allerdings nur leben, wenn man jung und flexibel ist, wie ich es war, oder vermögend. Der Überlebenskampf ist hart. Man wird förmlich aufgefressen. In New York muss jeder Handgriff bezahlt werden.

In New York gelang es mir nicht, das bereits entwickelte DeliGrocery Project zu realisieren. Mir fehlte nur noch ein Sponsor. Das war auch der Grund für meine endgültige Rückkehr nach Berlin um das Jahr 2000. Insgesamt 9 Jahre lang hatte ich das Ziel verfolgt, dieses Projekt zu realisieren. In Berlin wieder angekommen, wandte ich mich der europäischen Variante von *DeliGrocery Project* zu und begann mit *KioskShop* berlin. Die Verbundenheit mit meinem Freundes- und Bekanntenkreis hier sowie die günstigen Mieten halfen immens dabei.

3. Block

Weitere Motivationen für die Galeriegründung waren unter anderem die Erkenntnis, dass ich meine Talente besser nutzen und ausbauen, die eigene Autonomie nicht verlieren und Geld durch den Verkauf von Kunst verdienen wollte. Der KioskShop berlin trug zur Hälfte dazu bei, die eigene Lebenshaltung einschließlich der Kunstproduktion zu bestreiten. Vor der Gründung von Semjon Contemporary im Jahr 2011 habe ich meinen Lebensunterhalt also weitestgehend durch Kunstverkäufe tragen können, vor allem in den letzten Jahren in New York und vor 2000. Später, in den KSB-Jahren, steuerte mein Job die andere Hälfte zu. Ich hatte neun Jahre lang in der Bilderrahmenwerkstatt Fine Art Service (f.a.s.), gegründet von ehemaligen Kommilitonen und Freunden von der Hochschule der Künste (UdK), gearbeitet. Ich war ihr erster (freier) Mitarbeiter, der mithalf, die Firma aufzubauen. In den letzten Jahren hatte ich bereits die Einlegewerkstatt geleitet, die Chefs in der Beratung unterstützt und sie im Urlaub vertreten. Inzwischen hat diese Firma rund 15 feste Mitarbeiter. Eine Feststellung habe ich von Anfang vermieden, weil ich meine Hauptidentität als die des Künstlers sah und sie nicht qua Vertrag untergraben wollte. Die Zusammenarbeit mit dieser Bilderrahmenfirma war von Anfang als Deal begriffen worden, weil ich für meine Kunst allgemein und den KioskShop im Besonderen ein gewaltiges Volumen an Bilderrahmen brauchte. Der Deal brachte es aber mit sich, dass mein wirtschaftlicher Aufstieg nicht nennenswert war. Dafür hatte ich ungleich mehr im Gegenzug erhalten, weil ich auch alle meine selbst entworfenen Möbel zu Hause, vom Sekretär, Sideboard bis zum *daybed*, von der Bibliothek bis zum Schaumöbel dort fertigen konnte. 2011, kurz vor der Galeriegründung und dem Ende meines Jobs, war durch eine intensive Arbeitsphase definiert, die dort 47 Arbeitsnächte umfasste. Hier ist der größte Teil meiner minimalistischen, in warmen Holztönen gehaltenen Möbel entstanden. Sie atmen den Geist der Klassischen und der Nachkriegsmoderne, vor allem inspiriert von Marcel Breuer und Donald Judd.

Das Jahr zuvor, 2010, war das Umbruchjahr, das die Galeriegründung unbewusst vorbereiten half. Noch war alles unentschieden. Doch meine eigene Kunst hat dieses Unterfangen forciert: 2009 noch als rudimentäre Idee einer künstlerischen Interpretation einer Salon-Sammlung wie die eines André Breton gedacht, entspann sich ganz schnell ein komplexes Gesamtkunstwerk daraus, das mich auch wieder in meine Zeit als (werdender) Kunsthistoriker eintauchen ließ: *Konstruktion der Moderne: Die Berliner Sammlung Dr. Carl Theodor Gottlob Grouwet (1919)*. Ich hatte diese Kunstsammlung und ihren Autor erfunden, der parallel zur Geburt der sogenannten Klassischen Moderne lebte und Anteil hatte an der realen Kunstgeschichte, ihre Entwicklungsstrände miterlebte und förderte, und der vielleicht ein größerer Visionär war, als ihn Carl Ernst Osthaus darstellte, der in der Rezeptionsgeschichte der Moderne als privater Sammler einen zur damaligen Zeit bereits immensen und einmaligen Weitblick hatte, der in seiner Sammeltätigkeit die Kunst Frankreichs, Deutschlands und afrikanische Stammeskunst abdeckte. Meine Kunstfigur Dr. Grouwet schaute jedoch auch nach Russland und nach Amerika! Das Gesamtkunstwerk beinhaltete die Geschichte der Sammlung als Fiktion – abgearbeitet an der ‚realen‘ Kunstgeschichte der Moderne. Hierzu vertiefte ich mich über sechs Monate in eigene Forschungen in der Kunstabteilung und der Staatsbibliothek. Parallel erfolgte die Produktion der thematisierten Artefakte mit Hilfe von Schwarz-Weiß-Kopien von Malerei-Reproduktionen aus Museumskatalogen und Zeitungsartikeln der Auktionsbesprechungen sowie dem Bauen von Bilderrahmen. Dies alles



Abbildung 7: »Konstruktion der Moderne: Die Berliner Sammlung Dr. Carl Theodor Gottlob Grouwet (1919)«, Detailansicht Hauptraum (im KSB), 2010, Mixed Media, gebleichtes Bienenwachs

Abbildung 8: »Konstruktion der Moderne: Die Berliner Sammlung Dr. Carl Theodor Gottlob Grouwet (1919)«, Detailansicht Nebenraum (im KSB Multiple-Shop), 2010, Mixed Media, gebleichtes Bienenwachs

wurde dann unter einer malerischen Wachsschicht ‚verklärt‘. Die Objekte und Skulpturen hingegen konnten nur durch das Versenken in den Geist und das Wesen von Bildhauern wie Medardo Rosso, Constantin Brancusi, Kasimir Malewitsch, Georgia O’Keefe (sic!) und natürlich Marcel Duchamp entstehen, da ich keine „Kopien“ schaffen wollte. Alles wurde im KioskShop berlin inszeniert. Vor die selbstgebaute minimalistische Ladenarchitektur hatte ich stabile Spanholzwände aufgebaut, die mit einem Sitzalkoven (im offenen Kühlenschrank des KSB) und einigen Wandnischen und dem inszenatorischen Einsatz von Vorhängen und profiliertem Gebälk den Einzug der Moderne in die Salon-Kultur darstellte. Die Wände und die Vorhänge sowie die selbst entworfenen und gebauten Möbel waren alle im gleichen Farnton gehalten, einer Schlammfarbe, die je nach Lichteinfall ins Grünlche oder Bräunlich-Gräuliche changierte. Es war, als würde man eine dreidimensionale historische Fotografie betreten.

173

Die Rezeption war gewaltig. Es gab unter anderem einen größeren Artikel in der Frankfurter Allgemeinen Sonntagszeitung sowie in diversen Berliner Tageszeitungen und anderen Medien. Auch der frischgebackene Direktor der Nationalgalerie, Udo Kittelmann, kam vorbei und war voll des Lobs, nachdem ihn der Moderne-Kustos, Dieter Scholz, begeistert von meiner Installation berichtet hatte. Scholz konnte es nicht glauben, dass ich den Amerikaner Marsden Hartley in mein Moderne-Programm aufgenommen hatte, einen Maler, den kaum jemand in Deutschland

kannte. Er bereitete nämlich gerade eine Ausstellung zu ihm vor, die 2014 in der Nationalgalerie eröffnet wurde. Aus meiner geplanten dreimonatigen Ausstellung wurde ein halbes Jahr und in dieser Zeit wurden auch die Weichen für die ein Jahr später folgende Galeriegründung gestellt. Noch heute ist die Salonarchitektur erhalten, befreit von den Schmuckleisten und der Draperie. Der KioskShop berlin ist seitdem durch die Wände eingehaust. Der Rezeptionserfolg hatte mich angetrieben, genau jetzt eine Zäsur zu wagen, weil mir klar war, dass ich mit meinem Paradigmenwechsel vom Künstler zum Galeristen auch Spott und Häme ernten könnte.

Die Salonarchitektur von Dr. Grouwet bestand in reduzierter Verfassung noch. Damit konnte ich weiter experimentieren. Würde ich es schaffen, alle 33 Interventionskünstler des KSb in zwei Ausstellungen in eben jenen zwei kleinen Räumen zusammenzubringen, ohne das Gefühl der Überfülle oder Beliebigkeit zu vermitteln? Das war ein Test für mich, der sozusagen rein visuell und auf Praktikabilität hin ausgerichtet war, um zu überprüfen, ob später in meiner Galerie ein Doppelkonzept von Einzelausstellung und begleitender Salon-Cabinet-Ausstellung aller späteren Galeriekünstler überhaupt möglich sein könnte. Meine Erfahrung mit dem KioskShop berlin hatte nämlich gezeigt, dass der Besucher selbstständig entdecken möchte. Das im KSb MultipleShop integrierte vielfältige Kunstangebot hatte mich gelehrt, dass sich darüber mehr verkaufen ließ. Diese Erfahrung hat sich als Strategie für die Galeriegründung als absolut richtig erwiesen. Als die Entscheidung für die Galeriegründung gefallen war, stand die Frage an, woher das Startkapital kommen sollte. Wie musste man dabei vorgehen? Es ging kein Weg daran vorbei, einen Kredit von einer Bank zu erhalten. Für eine Galeriegründung ein schwieriges Unterfangen (man spricht von einer Chance von 1:200), für einen Künstler hingegen noch viel schwerer (1:1000). Für mich war dies die einzige Möglichkeit, und ich setzte alles daran, ihn zu bekommen. Ich habe ein Seminar zur Unternehmensgründung besucht und einen detaillierten Businessplan geschrieben, der die Banker überzeugt hat. Drei Monate hatte ich daran gearbeitet. Bald ist die Hälfte des Kredits abgezahlt!

Aus meinem Stamm der KSb-Interventionskünstler und -künstlerinnen habe ich 12 in das Galerieprogramm aufgenommen. Das war eine Entscheidung, die mit meiner Geschichte und der des KSb zusammenhing. Ich würde heute keinem empfehlen, mit derart vielen Künstlern zu starten. Mir war es damals schon bewusst, doch mein Weg war und ist ein anderer. So wie ich als Künstler pausenlos gearbeitet habe, so mache ich es als Galerist auch heute noch. Mein Arbeitspensum umfasst locker 70 Stunden oder mehr. Inzwischen habe ich 20 feste, an die Galerie gebundene Künstler und Künstlerinnen.

Die beiden jüngsten Künstler unserer Galerie, Marc von der Hocht und Thomas Prochnow sind wohl diejenigen, die das größte Zukunftspotential haben. Das hängt mit den klassischen, mir nicht unbedingt sympathischen Spielregeln der im Kunstmarkt eindeutig dominierenden Männerwelt zusammen (jung + männlich = sexy für den Markt). Ihre Kunst selbst hat ein großes Potential, ohne dass ich die Kunst der älteren, meist mir gleichaltrigen Künstler und Künstlerinnen schmälern möchte.



Abbildung 9: Marc von der Hocht, »Corpus Delicti«, Einzelausstellung 2014 bei Semjon Contemporary

Abbildung 10: Thomas Prochnow, »BLACK_FW14«, 2014, Acrylfarbe und Sprühlack auf Beton und Latex, $6,5 \text{ m}^2$ (als Print in verschiedenen Größen und Auflagenhöhen)





Abbildung 11: Ursula Sax, »Looping«, Auftragsarbeit der Messegesellschaft Berlin, 1992, 18 (H) x 50 m (von Fußpunkt zu Fußpunkt), Rohrdurchmesser 1 m, Stahl und Lack

Abbildung 12: Ursula Sax, Modell für »Haus im Wald – Wald im Haus«, 2015, ca. 34 x 27 x 27 cm, Karton und Laubwerk, für die Originalgröße von ca. 22 x 22 x 22 m¹

176 Die ökonomische Zukunft gehört auch einer meiner älteren Künstlerinnen, nämlich Ursula Sax (Jahrgang 1935). Meine Galerie ist nun eine Bühne für ihr scheinbar vergessenes, dennoch hingänglich präsentes Werk geworden. Die Zeit ist reif für eine Renaissance der Rezeption ihrer Werke. Der Kunstmarkt hingegen muss für ihre Kunst erst noch aufgebaut werden. Es gab bisher keinen stabilen Marktwert für ihre Arbeiten, obwohl ihr Kunstwert in Insider-Kreisen sehr bekannt und geschätzt ist. Ursula Sax ist in vielen Museumssammlungen vertreten. Vor allem als Bildhauerin des öffentlichen Raums hat sie sich einen Ruf erarbeitet. Hier ist unter anderem das große gelbe Looping am ICC/Funkturm am Messedamm, die größte Außenskulptur Berlins zu nennen.

Meines Erachtens ist sie die Königin der öffentlichen Berliner Skulpturen. Ursula Sax war viele Jahre lang Professorin für Bildhauerei, zuletzt in Dresden von 1992 bis 2000. Der Kunstmarkt, das heißt die Sammler, werden durch die Aktivitäten meiner Galerie auf sie aufmerksam gemacht. Das braucht Zeit. Deshalb habe ich die große Ausstellung *Modell & Wirklichkeit – realisierte und nicht realisierte Projekte* ersonnen und mit ihr zusammen umgesetzt, einschließlich der Erstellung eines umfassenden Katalogs, der das 65 Jahre umfassende Schaffen dieser freidenkenden Ausnahmekünstlerin vorstellt. Bereits mit 15 Jahren begann sie Bildhauerei zu studieren! Mein Gefühl sagt mir, dass wir auf dem richtigen Weg sind. Unser Berliner Galerie-Auftritt erlebt gerade eine zweite Station in der Werkstätten-Galerie der Deutschen Werkstätten Hellerau bei Dresden. Ich bin stolz, dass Ursula Sax wieder künstlerisch aktiv ist. Sie hatte ihr Schaffen bereits eingestellt. Nun triumphiert sie mit einer neuen Großskulptur, die mit 4 m Größe als hängendes Flugobjekt in Hellerau reüssiert. Für das Jahr 2016 hat sie eine 6 m hohe Eisenskulptur für einen Skulpturenpark in Mecklenburg-Vorpommern entworfen. Und vielleicht gelingt es uns auch noch, ihr atemberaubendes Modell für eine begehbarer Plastik aus dem Jahr 1974 in leichter Modifikation zu realisieren.

Noch unausgeführt, ist es ein Hauptwerk, das ihre Autorität in der Skulptur begründet. Durch solche Aktivitäten werden die aufgeworfenen Fragen über das Für und Wider der künstlerischen Karriere ästhetisch geerdet. Kunst hat auch etwas mit einer sinnvollen Lebenspraxis zu tun.

Die Begegnung mit Ursula Sax ist exemplarisch, denn sie steht stellvertretend für andere Beziehungen: Sie kam auf uns zu. Man kann es auch als ihr oder mein Lebensmotto beschreiben. Die Zeit war reif für verschiedene Entwicklungen und Zäsuren. Dies kann keine noch so effiziente Strategie von Netzwerkarbeit ersetzen. Es ist, als würde sich alles zu einem Ganzen zusammenfügen. In einigen Jahren wird man sehen, ob diese Einschätzung und Haltung für die Parallelität von Künstler und Galerist, Kunsthistoriker und Kurator tragfähig ist bzw. war.

Semjon H. N. Semjon
Berlin im Dezember 2015

- 1 Mit diesem Modell entwirft die Künstlerin eine Großplastik, die als Architektur ein Stück Wald im Wald einfassen soll. Ein breiter Weg soll die Installation umgeben, der genügend Abstand zur Skulptur zulässt.

177

Quellenverzeichnis

Alle Fotografien: Semjon H. N. Semjon, bis auf Bild 5 (Uwe Walter), Bild 9 (Marc von der Hocht), Bild 10 (Thomas Prochnow) und Bild 11 (Reinhard Friedrich/Ursula Sax)

DANIELA SCHMIDTKE

KUNST MACHEN – KUNST ZEIGEN.
Über einige Probleme des
Kunstschaffens heute

Am 13. März 2015 fand im Kunst-Projektraum NON Berlin eine bemerkenswerte Performance statt. Unter dem Titel „Aleks raus Tag – Die Entkrustung der Kunst“ versteigerten die Künstler Aleksandar Nesić und Clement Couderc Verpackungsmaterialien von Kunstwerken berühmter Künstler wie Bruce Nauman oder Ólafur Elíasson, die für den Transport ihrer Kunstwerke für Ausstellungen in Museen oder Galerien verwendet worden waren – darunter Luftpolsterfolie und Tyvek-Papier.¹ Dieses hochwertige Verpackungsmaterial wird in großen Mengen von Museen und Galerien weggeworfen. Die auf der Performance-Auktion versteigerten Verpackungsmaterialien stammten von Kunstwerken einiger Künstler, die laut art-report.com zu den „Top 30 Künstler lebend“ gehören. Jedes Material gab es noch einmal verpackt, unter Anzeige des Rankings des Künstlers² und des Marktwertes des von diesem einst umhüllten Kunstwerks. Ersteigern konnte man das jeweilige Verpackungsmaterial mit einem entsprechend dem Marktwert angesetzten symbolischen Anfangspreis zwischen 10 und 50 Cent.

Es gibt zwei Gründe, warum sich die beiden Künstler aufgemacht haben, diese Überreste einzusammeln und zu versteigern: ein auratisches Moment und das Prinzip Recycling (in der Kunst). Das auratische Moment hat sie zu der Idee gebracht, den „Abfall der Kunst“ zur Auktion zu bringen. Denn immerhin ist dem Verpackungsmaterial – zwar nicht sichtbar – die Aura des Kunstwerks bzw. des Künstlers eingeschrieben. Es hat berühmte Werke berührt, die wiederum die schöpferische Hand des Künstlers inkorporieren. So ist ein Teil der Aura des Kunstwerks beziehungsweise des Künstlers auf das Material übergegangen, was durch die hinterlassenen Gebrauchsspuren wiederum sichtbar ist. Der Gedanke ist naheliegend, werden doch auch auf Kunstauktionen in namhaften Häusern Abfälle beziehungsweise Nebenprodukte berühmter Künstler zu hohen Preisen versteigert, unter anderem Kritzeleien und Skizzen auf Postkarten oder Hotelbriefpapier. Damit ironisiert die Performance mit einer gewissen Ernsthaftigkeit den Kunstmarkt in zweifacher Hinsicht, zum einen den hohen Preis, den einige Kunstwerke weniger Künstler auf dem Markt erzielen, zum anderen das große Gefälle auf dem Kunstmarkt und die unterschiedliche Wertschätzung von Kunst und Künstlern. Es ist natürlich Absicht, sich gerade am Ranking der (noch) lebenden Künstler zu orientieren. Denn was nützt es einem Künstler in seiner Lebenssituation und seinem Kunstschaften, wenn er erst posthum berühmt und zu hohen Preisen gehandelt wird? Nichts. Im Hintergrund stehen dabei die Fragen: Was ist Kunst wert? Warum ist einige Kunst so viel wert?

Das Prinzip Recycling wiederum verweist darauf, dass Ausstellungen Müll produzieren. Kunstwerke müssen zu Ausstellungen transportiert und dafür verpackt werden. Künstler, die nicht von ihrer Kunst leben können, können sich hochwertiges Verpackungsmaterial in der Regel nicht leisten. Eine Rolle Luftpolsterfolie kostet im Künstlerbedarf Modulor je nach Länge und Art zwischen 14 Euro und 78 Euro, im Baumarkt ist eine Rolle ab 20 Euro zu haben, Preis steigend mit Länge und Qualität des Materials; der Quadratmeter Tyvek-Papier etwa 5 Euro. Je nach Größe des Kunstwerks kann es also teuer werden – wobei es sich hier nur um die Nebenkosten eines Kunstwerks handelt. Die eigentlichen Herstellungskosten eines Kunstwerks (Material, Reise- und Recherchekosten, Miete eines Ateliers, die Zeit, die der Künstler darauf verwendet etc.) schöpfen häufig die finanziellen Möglichkeiten eines (jungen) Künstlers bereits aus. Also, warum sollte man dieses nicht wiederverwerten? Gibt es hier eine Verantwortung von Künstlern gegenüber anderen Künstlern? Gibt es eine Verantwortung von Künstlern gegenüber den von ihnen genutzten Ressourcen?

Hier spiegeln sich zwei Welten der Kunst in der verstiegernten Verpackung: Gegenüber wenigen erfolgreichen Künstlern – also solchen, die von ihrer Kunst (gut) leben können – steht ein größer werdendes Künstlerprekariat. Und gegenüber einer verantwortungslosen, kommerziell orientierten steht eine sozial/politisch engagierte Kunst. Dieses Gegenüber soll nachfolgend etwas aufgedröselt werden.

Umwälzungen

Die Bedingungen, unter denen heute (im frühen 21. Jahrhundert) Kunst geschaffen wird, zirkuliert und ihren Platz findet, haben sich verändert. Damit einhergehend natürlich auch die Lebensbedingungen und Perspektiven von Künstlern und Institutionen des Kunstsystems.

Robert Fleck markiert als zwei der wichtigsten Veränderungen die Globalisierung des Kunstsystems und den Einzug der digitalen Bildmedien, wobei er auf letzteres nicht genauer eingeht (vgl. Fleck 2013: 11). Die Globalisierung hat das Kunstsystem nachhaltig verändert. Es sei eine weltweite Kunstindustrie entstanden, in der Kunst- und Finanzwelt enger verzahnt seien als je zuvor und das Kapital vermehrt aus den Schwellenländern käme. Eine Folge davon seien Preisexplosionen auf dem Kunstmarkt – jedoch nur im höheren Segment (vgl. ebd.: 12). Dadurch sei ein neuer Künstlertypus hervorgegangen, zu dem Künstler zählen würden, „für die provozierende Innovation, globale Präsenz, Starrummel und millionenschwerer Umsatz zu einer Einheit verschmelzen“ (ebd.). Die Künstler der Liste „Top 30 Künstler lebend“ lassen sich dort verorten, wie Gerhard Richter (Rang 2), dessen „Abstraktes Bild“ (1986) im Februar 2015 bei Sotheby's in London umgerechnet 41 Millionen Euro erzielt hat, ein Rekord für ein Werk eines lebenden Künstlers (vgl. Art Magazin Online 2015 und art Report 2016). Sie gehören zu den globalen Marken der Kunstwelt.

Neben Künstlern, die auf dem Spitzenmarkt, der Kunstszene A, präsent sind, macht Fleck eine Kunstszene B aus – die Welt der Biennalen und Kunstmessen. Hier handele es sich um eine globale Zirkulation von Künstlern und Werken. Im Gegensatz zu den Künstlern des Spitzenmarkts, würden diese Künstler zwar präsent sein und in der ganzen Welt ausstellen, dabei jedoch wenig für ihre Werke erzielen. Als Paradox dieser Kunstszene B hält Fleck fest, dass im Fokus von Biennalen häufig globalisierungskritische und politische Kunst, jedoch der Ausstellungs-wert des Kunstwerks über dem Kunstwert, also dem nicht-funktionalen, ästhetischen Wert stehe (vgl. Fleck 2013: 13).

Der Kunstszene A ordnet Fleck die Institutionen des Kunstmarkts und die großen Museen- und Ausstellungsinstitutionen zu, die Kunstszene B (Biennalen und kleinere Institutionen) sieht er von freien Kuratoren getragen. Beide Szenen würden nahezu getrennt voneinander existieren und sich mehr oder weniger bewusst voneinander abgrenzen. Insbesondere hebt er hervor, dass sich die „KuratorenSzene“ vom Kommerz des Spitzenmarkts distanzieren, indem sie eine soziale und politische Funktion von Kunst in den Mittelpunkt rücken würde.

Flecks Kritik an dieser Praxis – der forcierten Spaltung der Kunstwelt zum einen und der Politisierung der Kunst zum anderen – ist erstens, dass die bekannten und (auch finanziell) erfolgreichen Künstler am Markt und in den Museen angesiedelt seien, die Künstler der Biennalen und kleineren Institutionen größtenteils kaum bekannt, jedoch auch von der Szene selbst nicht getragen würden, da hier ein Programm gefahren wird, das Kommerz ablehnt. So würden jüngere Künstler einfach „verheizt“ und „wichtige“ Gegenwartskünstler nicht gezeigt.

Problematisch sieht er die „KuratorenSzene“ auch deshalb, weil diese eine politisch bzw. sozial motivierte Kunst fördere und so einen Kunstbegriff entwickle, der dies allgemein der Kunst zu grunde lege (vgl. ebd.: 21–23). „Unterschwellig wird die Botschaft vermittelt, dass eine soziale und politische Begründung der Arbeit notwendig sei, damit man überhaupt Kunst machen dürfe – auch wenn diese Auffassung die Tradition der Aufklärung und der künstlerischen Freiheit negiert“ (Vgl. ebd. 2013: 22).

Fleck macht also mit der Globalisierung eine größer gewordene Spaltung der Kunstwelt/des Kunstmarkts aus. Neben dieser erwähnt er zwei positive daraus resultierende Wendungen: die Neubewertung der europäisch-amerikanisch bestimmten Moderne und die damit einhergehende Pluralisierung der ästhetischen Tradition. Die klassische Moderne erhält eine neue Perspektive, da nun auch die „klassischen Modernen“ anderer Länder/Kontinente in den Fokus rücken würden. In einer weiteren Öffnung würden auch Künstlerinnen gewürdigt, die sonst eher am Rande betrachtet wurden (vgl. ebd.: 11–19).

Angesichts der Globalisierung wird der Kanon der sogenannten klassischen Moderne obsolet. So schreibt Peter Weibel:

„Die politische Ideologie des westlichen Kapitalismus und die Rhetorik des Kalten Krieges, nicht etwa die Ästhetik, dienten als Grundlage und Legitimation für den Erfolg der Kunst der Moderne. Der Realismus in der Kunst wurde totalitaristischen Systemen wie dem Kommunismus oder Faschismus zugeschrieben. In den Jahrzehnten des Kalten Krieges war die moderne Kunst daher durch eine ideologische Blase geschützt, die jede Kritik verhinderte. Angesichts der Auswirkungen der Globalisierung und dem Fall der Berliner Mauer 1989, der das Ende des Kalten Krieges markiert, scheint nun jedoch eine Kritik der Kunst der Moderne möglich, die über den euro-amerikanischen Blickwinkel hinausreicht. Wir erkennen, dass sich nunmehr durch die Auswirkungen der Globalisierung eine neue Landkarte der Kunst ergibt.“ (Weibel o. J., ZKM Blog)

Neue Länder, „von der asiatischen bis zur arabischen Welt“, würden Eintritt in die Kunswelt finden, damit würde die Kunswelt nicht nur neu erschlossen, sondern „umgeschrieben“. Ein Indiz dafür sei, dass in der globalen Kunswelt nicht mehr von „modern“, sondern von „Gegenwart“ oder „zeitgenössisch“ gesprochen wird (vgl. ebd.). Weibel ordnet das Abstandnehmen von der Bezeichnung „modern“ als Folge des globalen Wandels, da die europäisch-amerikanische Moderne kaum mit jener anderer Länder, beispielsweise derjenigen Asiens oder Afrikas, vergleichbar sei. Das meint Fleck auch, wenn er von der Pluralisierung der ästhetischen Tradition spricht. Der bisher als Referenz geltende Kanon löse sich unter der Unvergleichbarkeit plötzlich auf. Eine Vergleichbarkeit sei nur noch zeitlich möglich, insofern böten sich die Begriffe „Gegenwart“ oder „zeitgenössisch“ an. Natürlich beginnt für Weibel die Globalisierung in der Kunswelt nicht im 21. Jahrhundert, er macht ihre Wurzeln im 15. Jahrhundert aus – als die Welt erobert wurde. Im Nachgang stehe die Kunswelt Ende des 19. und zu Beginn des 20. Jahrhunderts (noch) in einer kolonialistischen Perspektive, die zur Zentrierung auf Europa und (Nord-)Amerika führte. So setzt er den Beginn der „modernen“ Kunst – im Sinne der Globalisierung – in der Entdeckung des „Primitiven“ beziehungsweise der „primitiven“ Form- und Symbolsprache. Als weiteren Einfluss nennt er den „dunklen Spiritualismus“. Ausgehend davon macht er drei Denkweisen aus, die mit dem Bruch „des klassischen Programms der Kunst als Darstellung der Welt“ einhergehen: die abstrakte Kunst, die das Objekt verbannt und sich auf die formalen Elemente des Bildes fokussiert; die Einführung des tatsächlichen Gegenstands in die Welt der Kunst, die Realität der Medien (vgl. ebd.). Hier führt Weibel eine Linie von den ersten beiden Denkrichtungen über die Dritte zur heutigen Situation: In den beiden erstgenannten würde „die Darstellung von Realität“ verneint. In der Konsequenz würde einerseits die Darstellung formalisiert und andererseits das tatsächliche Objekt der Darstellung vorgezogen. „Das klassische Programm der Kunst als Darstellung der Welt fand mit der modernen Kunst ihr Ende. Die Darstellung wurde vollständig durch Wirklichkeit ersetzt, durch die realen Bestandteile der Darstellung oder die Realität der Dinge“ (ebd.). In der Fotografie und im Video wird beides wieder vereint. „Die Medienkunst schrieb die Kunst der Moderne neu, indem die Kluft zwischen der Darstellung künstlerischer Mittel und der Darstellung von Objekten überbrückt wurde. Es entstand eine neue Realität: die Medienrealität“ (ebd.). Insbesondere die Fotografie habe die Kunswelt reformiert: „Die Fotografie war der Beginn einer langen Reihe neuer technologischer Bildermedien: Film, Video, Fernsehen, Computer“ (ebd.). Weibel beschreibt die weitere Ausfächerung der (neuen) Medien der Kunst als Kampf um die

Gleichberechtigung dieser Medien, die am Ende des 20. Jahrhunderts vollzogen worden sei, und die Phase der Kreuzung der Medien, die nun im 21. Jahrhundert stattfinde. Weibel konstatiert: „Die postmediale Bedingung ist durch zwei Phasen gekennzeichnet: die Gleichwertigkeit aller Medien und die Vermengung von Medien“ (ebd.).

Die Ausweitung der sich in Schritten vollziehenden „Moderne“ der Kunst im Umbruch in Richtung einer globalen Kunst des 21. Jahrhunderts sieht er in Folge dieser Tradition, die einer politisch-ökonomischen Logik gehorche – einer Logik der Expansion, einer Logik des Fortschrittsdenkens.

Auf einer anderen Ebene versucht Juliane Rebentisch die Umbrüche im Kunstsystem zu fassen – auf einer rein theoretischen Ebene, mit der Intention, das Projekt der Moderne zu retten bzw. nicht ganz aufzugeben. Der gemeinsame Nenner mit Weibel ist, dass ihr Ausgangspunkt die Ablösung des Begriffs der „modernen“ Kunst ist. „Gegenwartskunst, könnte man etwas tautologisch formulieren, hat Konjunktur. Kaum eine Stadt, die nicht durch ein Museum der Gegenwartskunst demonstrierte, was sie auf sich hält. An immer mehr Orten weltweit widmen sich Biennalen regelmäßig ihrer Bestandsaufnahmen und ziehen dabei ein internationales Publikum an“ (Rebentisch 2013: 9).

Während sich die moderne Kunst als „anti-traditionell“ und dem Fortschritt verschrieben verstanden hätte, scheine sich die Gegenwartskunst davon absetzen zu wollen oder sich darum nicht wirklich zu kümmern. Dies sei gleich der Kritikpunkt an der Gegenwartskunst aus der Perspektive einer kulturpessimistischen Lesart. Vorwürfe, die damit gern verbunden würden, seien Geschichtsvergessenheit, Beliebigkeit, Eklektizismus und Nicht-Originalität. Mit Nicht-Originalität sei gemeint, dass nichts im Sinne eines Originären (Neuen) hervorgebracht würde, sondern mit neuen Mitteln und individueller Variation eine „Fortsetzung und Bestätigung des Immergleichen“ stattfinde, „der Albtraum eines ewigen Jetzt, eine flache Gegenwart ohne historische Tiefe, die sich aufs Beste mit einer umfassenden Durchökonomisierung der Lebenswelt verträgt, als deren Konsequenz es nur noch Neues zu konsumieren, nicht aber zu leben gibt“ (ebd.: 10). Rebentisch wendet sich gegen solche kulturpessimistischen Lesarten und versucht die „Gegenwartskunst“ als kritische Fortsetzung der modernen Kunst zu denken, im Anschluss an die ästhetischen Theorien des 20. Jahrhunderts. Ein wichtiges Anliegen scheint für Rebentisch, die im 19. Jahrhundert gewonnene „Autonomie der Kunst“ zu bewahren. Im Sinne dessen liest sie die Gegenwartskunst nicht als Kritik an der Fortschrittsidee der Moderne, sondern als kritische Erweiterung – wie auch einige Autoren die Postmoderne nicht als Ende der Moderne sehen, sondern als notwendige Kritik für ihre Weiterführung. Für dieses Verständnis der Gegenwartskunst nimmt Rebentisch drei historische Daten in den Blick, die vielfach in der Begründung des Umbruchs in der Kunst aufgetaucht sind: 1945, 1965, 1989 (vgl. ebd.: 14–20). 1945 bezieht sich auf den Zweiten Weltkrieg und alles damit in Zusammenhang stehende, was den Fortschritt in einen gänzlich negativen Kontext rückt. Das ist zugleich der Punkt, an dem Rebentisch Gegenwartskunst als produktive Kritik der Fortschrittsidee der modernen Kunst und nicht als Ende dieser reflektiert. 1965 markiert einen Bruch in der bisherigen ästhetischen Theorie. Die Kunst selbst vollzieht diesen, indem sie Formen annimmt, die für diese nicht mehr zuzuordnen sind –

sie bewegen sich außerhalb der traditionellen künstlerischen Medien, nehmen neue Technologien (Fotografie, Video etc.), sowie industrielle Produktionsweisen (Serie) auf und verwischen die Grenze zwischen Kunst und Nicht-Kunst (Entgrenzung). Das könnte nach Rebentisch nicht nur als „Ende der Kunst und ihrer Geschichte“, sondern auch als Ende einer „bestimmten Kunsttheorie“ gelesen werden. 1989 steht für das „Ende des Kalten Krieges und die sogenannte Globalisierung, unter deren Überschrift [sich] einerseits die Durchsetzung eines ebenso global operierenden wie neoliberal-deregulierten Kapitalismus vollzieht, andererseits aber auch eine neue Aufmerksamkeit für Fragen des Postkolonialismus zu verzeichnen“ (ebd.: 18, [D.S.]) ist. Dies wertet Rebentisch wieder als Kritik an den „modernistischen Fortschritsnarrativen“ und nicht als deren Ende. „Die avancierte Gegenwartskunst bezieht sich also auf die Moderne offenkundig nicht in der Weise, dass sie mit ihrem Projekt abgeschlossen hätte [...] Die Gegenwart der Gegenwartskunst scheint vielmehr die einer sich kritisch selbst transformierenden, einer deshalb als wesentlich unvollendet zu denkenden Moderne zu sein“ (ebd.: 20, [D.S.]).

In diesen drei Perspektiven tauchen zwei Schlussfolgerungen auf, die alle drei Autoren vertreten: die sich durch die Globalisierung verstärkende Ökonomisierung der Kunstwelt und eine Verunsicherung in mehrfacher Hinsicht – der Auflösung des angenommenen Kunstverständnisses und der Verortung von Künstlern.

Um dem zu begegnen, schlägt Rebentisch auf einer normativen Ebene vor, Gegenwartskunst als kritische Fortsetzung und Erweiterung der modernen Kunst zu lesen. Weibel zeigt auf, dass sich die zeitgenössische Kunstproduktion durch den „Einzug der neuen Medien, neuer Materialien und neuer Technologien“ verändert und „weltweit eine neue Kultur kreiert, neue visuelle und akustische Welten in einer neuen Architektur“ fern vom Markt. Daher unterstellt er der allgemeinen Öffentlichkeit – und implizit auch den Institutionen der Kunst – ein Unverständnis von zeitgenössischer Kunst. Da alle Medien gleichberechtigt von Künstlern verwendet werden, plädiert er dafür, dass eine „Ausstellung zeitgenössischer Kunst [...] alle Medien, Genres und Disziplinen umfassen [sollte] – von Klangkunst bis zur Performancekunst, von der Installation bis zum Gemälde, von der Skulptur bis zur Netzkunst – sowie alle gegenwärtigen Formen von zeit- und raumbasierter Kunst, denn zeitgenössische Künstler haben ihre Ausdrucksmittel in alle Richtungen und auf alle Medien erweitert“ (Weibel o. J., ZKM Blog, [D.S.]). Fleck sieht die sich durch die Globalisierung stärker vollziehende Spaltung der Kunstwelt in eine Kunstszen A und eine Kunstszen B vor allem als nachteilig für die Künstler selbst an. Der Transfer von Kunstszen B nach Kunstszen A verringert sich und verlangt einen langen Atem. „Immer mehr Künstler sind von der künstlerischen Öffentlichkeit ausgeschlossen, während vergleichsweise wenige Künstler immer höhere Preise erzielen“ (Vgl. Fleck 2013: 93). Als Lösung schlägt er vor, den Künstler und die innere Ökonomie sowie Tragweite seines Werks in den Mittelpunkt zu stellen und kein politisches oder ökonomisches Programm – beide scheinen für ihn in der Hauptsache am Besucher/Betrachter ausgerichtet zu sein. Dies bietet sich ihm, auch vor dem Hintergrund des Umbruchs der visuellen Kultur durch die technischen Medien, die wie die Globalisierung einen Umbruch in der bildenden Kunst ausgelöst haben, als eine (einige) sinnvolle Möglichkeit für die Vermittlung, Interpretation und Bewahrung von Kunst dar (vgl. ebd.: 23).

Identitätskrise in der Kunstwelt

Wenn Kunstwerke den bestehenden, festgesteckten Rahmen der Kunst und Kunstrezeption verlassen, werden damit ebenso der Rahmen der Ausstellung und die Beziehung zum Besucher verändert. Das erfordert eine Neuverortung der künstlerischen Phänomene, sowohl theoretisch als auch im Ausstellungswesen. Generell tauchen in diesem Zusammenhang grundlegende Fragen auf wie: Ist das noch Kunst? Wann ist Kunst als solche erkennbar? Für wen ist Kunst als Kunst erkennbar? Wie verhält sich diese Art der Kunst zur Gesellschaft? Wie lassen sich Kunstwerke, die nicht mehr den ästhetischen Idealen der Moderne entsprechen, verorten, bewerten, beschreiben und analysieren?

Krisen in der Kunstwelt sind verschiedener Natur, zum Beispiel die Krise des Kunstmarkts, die Schaffenskrise des Künstlers, eine Krise des Materials durch das Aufkommen neuer Medien et cetera. Sicher meinen auch immer wieder Kritiker, mit der Kunst der jeweiligen Gegenwart sei nichts anzufangen.

Die Entgrenzung der Kunst, also das Auftauchen neuer Formate, das Involvieren neuer Medien und das Überschreiten von Genregrenzen hat sein Übriges dazu getan, um die Einordnung und Verortung von Gegenwartskunst bzw. von Gegenwartskünstlern zu erschweren. Beliebt in diesem Zusammenhang ist der Ausspruch „Ist das Kunst oder kann das weg?“ Damit ist eine ganze Chronologie von Ereignissen verknüpft: 1973 wurde Beuys Objekt „unbetitelt (Badewanne)“ gereinigt und zum Gläserspülen verwendet, 1986 wurde seine „Fettecke“ in seinem ehemaligen Atelier in der Kunstakademie Düsseldorf vom Hausmeister entfernt (Vgl. Der Spiegel 2014), 2001 räumte eine Reinigungskraft Damien Hirsts Installation „Untitled – Spuren einer Party“ in der Londoner Eyestorm Gallery auf, 2007 entfernte die Stadtreinigung in Kassel Striche vom Asphalt, die die Künstlerin Lotty Rosenfeld für die Documenta 12 dort aufgetragen hatte, 2011 entfernte eine Reinigungskraft im Dortmunder Museum Ostwall einen Teil von Martin Kippenbergers Installation „Wenn es durch die Decke tropft“ (Vgl. SZ Online 2011), auch Werke des Graffitikünstlers Banksy wurden mehrfach übermalt (Vgl. Monopol 2011).

Nun könnte man behaupten, Putzfrauen und Reinigungskräfte gehören zu einem kunstfernen Milieu. Aber übersieht man nicht selbst bestimmte Kunstwerke, zum Beispiel Kunstwerke aus alltagstauglichen Materialien wie Plastik, Papier und ähnlichem, im öffentlichen Raum? Und nimmt man nicht auch aus einer Kunstkenner-Perspektive schnell den Blick einer Reinigungskraft ein und sortiert Kunstwerke aus, die nicht der erwarteten Ästhetik entsprechen?

185

Kulturförderung, Selbsthilfe und Selbstvermarktung

Die Vielschichtigkeit der Gegenwartskunst, deren Strömungen und deren unüberschaubar werdenden Schauplätzen sind erst einmal nicht auf einen Nenner zu bringen, auch wenn hin und wieder ein solcher Versuch unternommen wird. Sieht man sich die Situation der Künstler an, so gibt es solche, die am Markt etabliert und in den Institutionen angekommen sind, und solche, die sich zwischen Kommerz und engagierter Kunst entscheiden müssen – also zwischen dem Versuch, die Kunstszenen A oder die Kunstszenen B zu bedienen, ein Popstar oder ein kritisch engagierter Künstler zu werden.

Im ersten Fall kann sich der Künstler irgendwann über seine Kunst finanzieren, und nicht nur das, er kann eine ganze Mannschaft von Künstlern beschäftigen, die die Umsetzung seiner Ideen vornehmen. Ein Beispiel dafür ist Ólafur Elíasson, der auf Platz 10 der Liste „Top 30 Künstler lebend“ steht. Im zweiten Fall streift der Künstler sozialkritische und politische Themen, stellt in kleineren Institutionen der freien Szene und auf Biennalen weltweit aus, ohne dass sich seine Lebenssituation mit steigender Bekanntheit verbessern würde.

Wie Fleck gezeigt hat, geht es in der „gespaltenen Kunstwelt“ nicht so sehr um die Kunstwerke, sondern entweder um einen möglichen Gewinn oder ein Programm. Die Durchlässigkeit zwischen Kunstszenen A und B ist gering. Ein Großteil der Sammler, zu denen sowohl Private als auch große Museen gehören, orientiert sich an der Kunstszenen A. Da der Markt mit Künstlern überflutet ist und sich die Schauplätze erweitert haben, ist es auch für Sammler schwer geworden, unter den noch nicht so bekannten (jungen) Künstlern, die in der Kunstszenen B vertreten sind, zu wählen. Die beschriebene Verunsicherung in der Kunstwelt durch die Umbrüche ist hier zu spüren. Es wird weniger investiert und mehr abgewartet, welcher Künstler durchhält und sich durchsetzt. Es ist somit kein Wunder, dass unter den „Top 30 Künstler lebend“ kein Künstler unter 40, nur einer in den 40ern und der Rest zwischen 50 und 80 Jahre alt ist (vgl. art Report). Nun ist das Künstlerdasein kein Müßiggang. An Kunsthochschulen wird weltweit eine Vielzahl von Künstlern ausgebildet. Danach finden sich Künstler auf dem sogenannten „Freien Markt“ wieder, in der Regel als Selbständige, die sich und ihre Kunst am Markt verkaufen müssen. Und Künstler sind mobil, sie folgen den Schaffens- und Ausstellungsmöglichkeiten. Das erhöht die Konkurrenz im globalen Geschehen.

Gerade beim Einstieg in den Markt sind Künstler von den Instrumenten der Kunst- und Kulturförderung und Institutionen sowie sonstigen Akteuren auf dem Kunstmarkt abhängig. Besonders die jüngere Generation ist abhängig von der Kulturförderung oder der Entwicklung von Strategien, die ihr Überleben, aber auch die Bedingungen der künstlerischen Produktion sichern. In diesem Rahmen werden Künstler schon früh geformt, denn an Förderungen und Unterstützungen sind meistens Programme gebunden, die eine bestimmte Ausrichtung der Kunst fordern. Die Förderinstrumente haben damit einen nicht unerheblichen Einfluss auf das Kunstschaaffen. Und da Künstler als Selbständige am Markt agieren, richten sie sich natürlich an der Nachfrage aus. Was ankommt, wird zum Modell des Schaffens.

Nehmen wir drei Beispiele aus dem Programm der Kulturförderung des Landes Berlin für die Bildende Kunst: Arbeitsstipendium, Interkulturelle Förderung, Projektförderung. Das Arbeitsstipendium fördert einzelne Künstler mit einer Summe von 18 000 Euro, die über neun Monate ausgezahlt wird. Das Arbeitsstipendium soll die künstlerische Entwicklung fördern. Nachzuweisen sind eine künstlerische Ausbildung oder eine mehrjährige künstlerische Tätigkeit. Der künstlerische Lebenslauf muss allerdings schon „Stipendien, Auszeichnungen, Liste der Ausstellungen und Ausstellungsbeteiligungen“ aufweisen. Die Interkulturelle Förderung ist eine Projektförderung, die Zuschüsse bis zu 20 000 Euro ausgibt. Interkulturell darf man hier nicht missverstehen. Es geht nicht um einen interkulturellen Dialog, sondern Zugang zu dieser Förderung haben ausschließlich Künstler mit Migrationshintergrund. Zugleich sollen interkulturelle

Themen im Mittelpunkt stehen und von künstlerischer und kultureller Bedeutung sein. Die Projektförderung, im Allgemeinen mit der Vergabe von Zuschüssen bis maximal 10 000 Euro, zielt darauf ab, „neuere, auch interdisziplinäre künstlerische Ansätze und innovative Positionen“ zu fördern. Die Bewerber müssen sich durch eine hochwertige künstlerische Arbeit auszeichnen (vgl. Senatskanzlei – Kulturelle Angelegenheiten 2016). Die Künstler, die sich für eine Förderung bewerben wollen, müssen also schon ein ordentliches Portfolio mit einer daraus hervorgehenden eigenen Handschrift, einer bestimmten Qualität ihrer Arbeit und eine Präsenz in der Kunstwelt durch eine Beteiligung an Ausstellungen vorweisen. Dies setzt bereits eine längere Tätigkeit ohne Förderung voraus. Bei der Auswahl von Künstlern für Biennalen, Kunstfestivals, verhält es sich nicht anders. Hier kommt dann noch die jeweilige programmatische Ausrichtung zum Tragen. Das ist ein Dilemma, das das Kunstschaffen unter heutigen Bedingungen begleitet.

Doch Künstler und Kunstschaffende wissen sich selbst zu helfen. Die hohe Anzahl an freischaffenden Künstlern, die Konkurrenz um Fördermittel und die dafür zu geringe Föderersumme sowie das enge Nadelöhr zur Kunstszene A haben beispielsweise in Berlin zu einer Explosion von Projekträumen, Künstlerkollektiven und Initiativen in der alternativen Kunstszene geführt. Vor Augen führt das unter anderem die Projektraumkarte des Netzwerks freier Berliner Projekträume und -initiativen (projektraeume-berlin.net). Dort ist seit 2007 ein sprunghafter Zuwachs zu verzeichnen. Zu dieser Szene gehören Künstler einer Kunstszene C – Künstler, die noch nicht den Sprung in die eine oder andere Szene geschafft haben oder vielleicht hier und da in der Kunstszene B vertreten sind/waren.

Eine andere Initiative ist die Koalition der freien Szene in Berlin, die seit 2012 darum gekämpft hat, dass aus den Einnahmen aus der City Tax für Übernachtungen in Berlin ein Anteil für die Förderung der freien Kunstszene zur Verfügung gestellt wird. 2016 wurde dann auch endlich ein Förderprogramm aufgelegt.³

Für Künstler heißt es dennoch, das Portfolio zu pflegen, Anträge über Anträge zu schreiben und sich gegenüber anderen hervorzuheben. Mit einem ironischen Kommentar des Künstlers Aleks Slota, der den Zwang zur Selbstvermarktung verdeutlicht, will ich diesen Ausflug in die Kunstwelt schließen.

*“I can say without hesitation that Aleks Slota is one of the most exciting artists currently working” (Aleks Slota).*⁴

- 1 NON Berlin ist ein alternativer Kunst-Projektraum mit der Zielsetzung, asiatische Kunst vorzustellen und Vernetzung unter asiatischen Künstlern, die in Berlin leben, sowie den Austausch zwischen jungen asiatischen und europäischen Künstlern zu fördern. Zum „Aleks raus Tag“ siehe: <http://www.nonberlin.com/aleksraustag>. Abgerufen am 23.10.2015.
- 2 Bruce Nauman steht auf Platz eins der Liste „Top 30 Künstler lebend“. Verfügbar unter: <http://www.art-report.com/de/content/top-10-lebend>. Abgerufen am 23.10.2015 „Die Top 30 Künstler werden ermittelt aus der Ausstellungsaktivität und Präsenz im internationalen Kunsttrieb. Zu dieser Präsenz zählen unter anderem die Teilnahme an Messen, Sammlungen in denen der Künstler vertreten ist, als auch das Netzwerk zu Kuratoren und anderen Künstlern“ (art-report.com).
- 3 Verfügbar unter: <http://www.berlinvisit.org/>.
- 4 Es handelt sich um eine Intervention des Künstlers im öffentlichen Raum im Juli 2015 mit 1000 Postkarten und 70 Plakaten. Aleks Slota: Without Hesitation. Verfügbar unter: <http://www.aleksslota.com>. Abgerufen am 29.02.2016.

Quellenverzeichnis

art Report (2016). Top 30 zeitgenössische Künstler lebend. Letzte Aktualisierung 2016.

Verfügbar unter: <http://www.art-report.com/de/content/top-10-lebend>. Abgerufen am 29.02.2016.

Der Regierende Bürgermeister von Berlin. Senatskanzlei – kulturelle Angelegenheiten (2016).

Förderprogramme Bildende Kunst. Letzte Aktualisierung: 2016. Verfügbar unter: <https://www.berlin.de/sen/kultur/foerderung/foerderprogramme/bildende-kunst>. Abgerufen am 29.02.2016.

Informationsblatt für die Vergabe von Arbeitsstipendien bildende kunst 2016.

Verfügbar unter: <https://www.berlin.de/sen/kultur/foerderung/foerderprogramme/bildende-kunst/artikel.59934.php>. Abgerufen am 29.02.2016 Informationsblatt Projektförderung im Bereich Interkulturelle Projekte für das Jahr 2016. Verfügbar unter: <https://www.berlin.de/sen/kultur/foerderung/foerderprogramme/interkulturelle-projekte/artikel.82020.php>. Abgerufen am 29.02.2016.

Informationsblatt Projektförderung im Bericht bildende Kunst im Jahr 2016.

Verfügbar unter: <https://www.berlin.de/sen/kultur/foerderung/foerderprogramme/bildende-kunst/artikel.60223.php>. Abgerufen am 29.02.2016.

Fleck, R. (2013). Das Kunstsysteem im 21. Jahrhundert. Museen, Künstler, Sammler, Galerien.

Wien: Passagen Verlag.

mxw/dpa (2014). Kunstaktion in Düsseldorf: Künstler brennen Fettecke von Joseph Beuys zu Schnaps, in: Spiegel Online Kultur. Veröffentlicht: 22.07.2014. Verfügbar unter: <http://www.spiegel.de/kultur/gesellschaft/joseph-beuys-kuenstler-in-duesseldorf-brennen-fettecke-zu-schnaps-a-982343.html>. Abgerufen am 27.02.2016.

o. V. (2011). Sie baden gerade ihre Hände darin, in: Monopol. Magazin für Kunst und Leben.

Veröffentlicht: 05.11.2011. Verfügbar unter: <http://www.monopol-magazin.de/sie-baden-gerade-ihre-h%C3%A4nde-darin>. Abgerufen am 27.02.2016.

o. V. (2011). Putzfrau schrubbt Kunstwerk weg, in: SZ Online. Veröffentlicht: 04.11.2011.

Verfügbar unter: <http://www.sued-deutsche.de/kultur/wie-einst-beuys-fettecke-putzfrau-schrubbt-kunstwerk-kaputt-1.1180540>. Abgerufen am 27.02.2016.

o. V. (2015). Rekordpreis für Richter, in: art Das Kunstmagazin. Veröffentlicht: 11.02.2015.

Verfügbar unter: <http://www.art-magazin.de/szene/kunstmarkt/9071-rtkl-gerhard-richter-auktion-rekordpreis-fuer-richter>. Abgerufen am 29.02.2016.

Rebentisch, J. (2013). Theorien der Gegenwartskunst. Zur Einführung. Hamburg: Junius.

Weibel, P. (o. J.). Globalisierung: Das Ende der modernen Kunst? Veröffentlicht: o. J.

Verfügbar unter: <http://blog.zkm.de/blog/editorial/globalisierung-das-endе-der-kunst-der-moderne>.

Abgerufen am: 29.02.2016.

ECKHART SIEPMANN

MUSEUM.
A Theater of Nothingness

Ou-topos: no ground, bottomless

*The propagandists of substance are like cows,
The followers of voidness even worse.
(Saraha, around 800 AD)¹*

Would it not come as a surprise to find out that the fate of Europe, the fate of the world was decided in a museum? Around 200 B.C., the Mouseion of Alexandria on the Nile Delta was a point of contact between two forms of thought: here, the shimmer of early Greek philosophy illuminated the East, while Eastern philosophy drifted over into the West.

Perhaps Parmenides' draconic refusal of Nothingness was already a significant turn away from the thought of the East, which cultivated Nothingness. At any event, despite the repeated emergence of contrary tendencies, from Augustine and Master Eckhart to Heidegger, the long Western tradition of suppressing Nothingness that began with the Eleatic philosophers would ultimately become mainstream Western philosophy.²

The West focused on the existent, on having, holding, and penetrating the objective [das Gegenständliche], on the relationship between subject and object. Ignoring the dimensions that preceded this relation was decisively instrumental in the development of the natural sciences, a rationalist worldview, and the technical superiority of the West that lasted well into the twentieth century.

Today, we are confronted with a significant turn: philosophy and the natural sciences are presently creating an intellectual condition on the verge of revoking Parmenides' verdict about Nothingness and preparing for a new situation in which a dimension beyond the relationship between subject and object returns to our field of vision.

Concepts like non-linearity, uncertainty, chaos, autopoiesis, and relationality, which in recent years have been establishing themselves across the disciplines, all dissolve the remains of substantialist thought. By returning to structures, networks, correlations, and systems, they approach concepts of non-presence, difference, and the void in various ways.

This process of convergence has been more pronounced and less obscured by fashionable clamor in Western philosophy than has been the case in the natural sciences. Heidegger put nothingness and an “engagement with Eastern thought” on the agenda. In his Elmau Lecture, Peter Sloterdijk, the author of *Eurotaoism* and a disciple of Basho, pointed out the contemporary relevance of Heidegger's thinking. Most recently, Heidegger's disciple Ute Guzzoni published a book entitled *Nothing. Images and Examples* in which she explains haiku poetry and Zen painting (see Hempel 1992, see also: Guzzoni 1999).

Things are more complicated in the case of Jacques Derrida. To the best of my knowledge, this master de-centerer of occidental thought, following in the footsteps of Heidegger and Saussure, has never made any explicit reference to Buddhism; nonetheless, his onto-semiology and his notion of *différance* come into close proximity with the philosophy of Nagarjuna (see Derrida 1982: 1–28).

After centuries of the adaptive reception of Buddhism in the West, something new has emerged with this constellation: a gleam of the possibility of convergences. The twenty-first century seems to be preparing for the formation of a Western Buddhism that will emerge as a fusion of science, religion and art and perhaps even in the near future could become widely effective. As one Asian friend complains, “There is surely something perverse about Western capitalism’s destruction of traditional Buddhist cultures such as that of Thailand, at the same time that Thai forest Buddhism is gaining increasing numbers of Western converts. In this transnational cultural exchange, why is it that the West gets religion but the East gets economics?” (see Taylor 1997, see also Loy 1992). Nothingness is about to become a hit around the world, and the global star thinkers of nothingness are a Chinese man, an Indian, and a German: Lao-Tze, Nagarjuna, and Master Eckhart.

Those who tend to decry this reinterpretation of Utopia as groundlessness [*Bodenlosigkeit*], as yet another step towards depoliticization, private hedonism, and luxury in light of the misery of the world, might be mistaken. It is quite clear that at issue here is an approach to a Utopia in the traditional sense of a projective perspective for improving the world. All the same, the emphases have shifted: the place for an image of a better world remains as good as empty, transformation applies to the structure of desires and the moment. Groundlessness moves into the desires and moment, and in so doing sings the lines of the baroque poet Gerhard Tersteegen:

“*O beautiful nothing –
you fullness of all light*”³

The groundlessness of desires and the moment entails both their intensification and their demobilization at the same time. The desires are less directed towards objects than the expansion of alertness and compassion. While the intentionality of the moment is reduced, a multidimensional time also opens up in the moment.

Humanity’s future prospects will perhaps depend on whether or not a worldwide change in the structure of desire is possible. Why then should a demobilizing expansion of desires and the moment, generated by a desire for the void, not be a possible Utopian option?

From the Presence of the Object to Relationality

Around 1980, the first personal computers appeared, and condensed a sensorium for the imminent expansion of reality through digitalization and virtualization, and for exhibition curators they increased the suspicion of the unproblematic display of objects. In this time, the first tender shoots of performative exhibition elements began to emerge in some museums of cultural history around the world.

In attempting to get away from the clumsy, unproblematised, somehow obscene way in which the objects “stand there”, the curator has two things in mind: dematerialization and fluidization. While on the one hand he objects in terms of the way the objects “stand there” to a strongly claimed identity, on the other hand he also objects to an unproblematised presence. He objects to this less for intellectual reasons than for almost psychological reasons—a deep-rooted, unexamined uncanniness. If there were additional reasons, they would still not be intellectual, but rather moral, reasons tied in a tangled way with a kind of sensual truth. The way objects “stand there” produces the impression of untruth in a psychological way.

In the museum, performativity serves to subvert identity and presence. In traditional forms of exhibition, identity and presence have a status that agreeably reminds us of the “good old days”. This is why museums are so popular, because many long for this state. To subvert identity and presence does not mean to make it disappear, but, in a word, to give it a timely status that mixes it with non-identity and non-presence.

The strong claim to identity is subverted in the new museum by shifting attention away from the individual object towards a relational construction between significant objects. Presence is subverted by the inclusion of the temporal arts like music or spoken texts, in transitory image/video projection, sounds etc. At the same time, they set relations in motion. In contrast to the pompous early attempts at staging in the museum, at issue is not an illustrative amplification, but rather the construction of something one might call—albeit inelegantly—the performative networking of signification. In the museum, signification, giving meaning, means inscribing elements of meaning spatially (on the part of the curators), synthesizing them in wandering, in movement (on the part of the visitor).

Art that is increasingly moving towards the performative is encountered best in motion. Now new senses come to the foreground, like the sense of balance, the sense of spatial orientation, which is made up of many senses, the sense of taking in an atmosphere, again a composite, the skin—sensitive to climate and temperature, the flesh, on which impressions can be left, not least the balls of the feet and the tips of the fingers.

We are clearly in the midst of an explosive expansion of the senses comparable to the turn from the Middle Ages to the Modern Age; like that historical moment, the current shift is also linked to an extension of the dimensions of the symbolic world. In this symbolic world, art is an ordering factor. “Out of the chaos”, as Friedrich von Hardenberg puts it, “[art] makes a reasonable chaos, a chaos to the second power, or the infinite power” (see Siepmann 2001b: 5).

From Presence to Performance

The Exhibition as Performance

The linguistic turn of the early twentieth century, which made everything in the world a text, was followed in the 1990s by the performative turn, which sees and creates process, execution, event everywhere. The concept emerged in the 1950s in American philosophy of language, in

which the meaning of the speech act took on a more important role in relation to the contents of communication. Ten years ago, the performative spark sprang to all the cultural disciplines, which suddenly discovered that they had long neglected the investigation of cultural action and production in favor of cultural objects. This infection was not limited to the academic disciplines: currently, the performative turn is preparing to set all spheres of the society in motion, and does not even shy away from the doors of the institution that over the centuries was the quintessential representative of a static world of things (see Siepmann 2001a: 7–10).

If we ask how this all started, and if we avoid the temptation of interpreting even Eve's offer of the apple—if not the creation of the world itself—as the first performance, if we skip over all else, including the life of Jesus—itself rich in events: think only about the feeding of the 5 000 or walking on water—, in order to come to a halt with the early romantics and Nietzsche, we land on December 11, 1896, in a flea-ridden Paris theatre space, where the curtain goes up and a small, fat, money-hungry king introduces the age of intensified performance by screaming “Merdre!” (Shrit!) at the top of his lungs.

In the tumult that followed among the spectators was a well-off, but not well-situated Italian, who in the same year would travel to Milan in order to spread the seeds of performative discord: Filippo Tommaso Marinetti. In 1909, he published his “Futurist Manifesto”; on January 12, 1915, the first Futurist performance took place in Trieste, in which attacks on the cult of tradition and the commercialization of art were linked to patriotic militarism and colonialism.

“A Slap in the Face of Public Taste” followed in 1912, a manifesto by the Russian Futurists Mayakovsky and Burliuk; their first performances, which shared the anti-traditionalism, but not the chauvinism of the Italians, took place in a Petersburg café.⁴ In the international Dada movement, around 1920, weight was shifted across the world from the artwork to the event, from product to process. With Dadaism and the Surrealists, as in the case of the Futurists, one of the main addressees of the polemic linked to the fluidification of the artwork is the museum, the sanctuary of tradition and the scene of the crime—the reification and value assignment of art. While gestural artistic practices like action panting, Tachism, informal art could still be exhibited in the museum, concept art, land art or body art, as well as a great portion of the activities of Fluxus and other forms of happening and performance refuse any form of museumification.

An Early Attempt at Performative Exhibition: The Werkbundarchiv in Berlin

194

In order to clarify spatialization's implications in connection with the medium of the exhibition, where at first glance space seems to be the self-evident prerequisite for this medium, let us look at a detail from the 1990 Benjamin exhibit of the Werkbundarchiv Museum der Dinge in Berlin's Martin-Gropius-Bau. In this author's writing, the *Angel of History* and the *wizened hunchback dwarf* are images for the eschatological play of redemption and catastrophe. One possibility for exhibiting this might have been to oppose photographs, paintings, and graphics of redemption and catastrophe with one another: this, however, was dismissed. Instead of using a tried and true method of visual presentation, a form of exhibition was chosen that was precisely perception with

the entire body. The long narrow room was divided by six equal upright surfaces, one behind the other; these surfaces were both image bearers, and at the same time allowed the visitor to pass through the space.

For each direction, a motif was chosen that was repeated on all surfaces. A drawing by Gustave Doré for the *Divine Comedy* opens the space of redemption. The visitor finds himself constantly walking through new hosts of angels, who in Benjamin's theory of an *apokatastasis* bring God their Cantus and disappear into nothingness. The visitor is not faced with something at rest; instead, the passage through the openings hanging one behind the other effects a movement of the hosts of angels towards the visitor. The visitor thus becomes not only physically, but also semantically a part of the surroundings (in movement). A similar thing takes place on the way back: here, the image of a collapsing nave of a church, painted by Spanish Mannerist Monsù Desiderio. The commencement of the catastrophe is experienced by walking through it.

The spatialization of exhibition means including space in the production of meaning. Space becomes a medium of suspending the rigid opposition between the visitor and the "object". The space provides the possibility of changing relations between visitors and objects, it makes possible a process that participates in the production of meaning. The performative exhibition thus makes time a function of space (space makes a temporal process possible): at the same time, on the one hand temporalization opens the process of the exhibition (caused by music and other transitory projections), on the other hand the process of passage opens spaces for productions of meaning, significations. Space and time are encapsulated within one another in an un-Cartesian way, seem to bring one another forth.

All the components of the Benjamin exhibit had this performative character, if not always so uncomplicated, and opened a new chapter in the literature exhibit: instead of cases full of documents, this was a translation, a transcoding of the read to the spatial: spatial images into which the visitor can enter.

In many museums, elements of the currently emerging performative museum can be traced back to the 1980s. The most important of these elements is certainly the borrowing from theatrical forms in the early (often quite primitive) attempts at staging: these were steps towards spatialization and the use of projections (multimedia) that prepared structures of temporalization.

From Observer to Participant

195

The performative exhibit refuses the traditional habitus of the museum visitor as irrevocably as a typing mistake in a digitalized text refuses the approaches of the White Out brush. The processuality of the exhibit corresponds to perception with the entire body. The focus of a pair of eyes on an object is replaced with a contact with all the senses of a body in movement with a processing environment that addresses all the senses. In the extreme case, this can mean a complete standstill, or the concentration on one single sense: but this would then be perceived as standstill, and the sense individually addressed would be experienced in its isolation. The concept of the per-

formative museum is not a compromise offer to the society of the spectacle (Erlebnisgesellschaft) but opens up for potentials for the museum that it needs to face the growing tower of media of virtual memory, to keep awake and evoke a memory rooted in space and the relations of things.

A Theater of Nothingness

Petrograd 1913—Black Mountain 1951—Hagen 1988

Of all the tools that we need to rejuvenate the cultural codes around the world, the nothingness of the mystics may yet prove one of the most useful. When in Petersburg in 1913, the audience at the premiere of *Victory Over the Sun*, the “first Futurist opera”, looked up at the stage curtain, it was adorned with a large black square that was torn in two when the curtain opened. Not only was this basic geometrical form destined to accompany the life of its creator Kazimir Malevich until his deathbed, but, along with the bicycle wheel—also a basic geometric form—that Duchamp raised to the status of the ready-made in New York in the same year, it would become a fanfare for the art of the twentieth century.

In 1951, Robert Rauschenberg and John Cage were hired to teach at Black Mountain College. This year also witnessed the first multimedia happening, Cage’s *Theatre Piece No. 1*. At the time, Rauschenberg referred to Malevich in a series of “White Paintings”. Cage was thrilled by this, and described these paintings as “airports for lights, shadows, and particles”; he even thought about a way to transfer them into his own medium, music. If the invisible was to become the site of the overlooked yet visible sights, then the inaudible might just as well function as the site of the overheard yet audible sounds. These ideas led to the composition of 4’33“ in the summer of 1952, after Cage’s return to New York City. It was written down in traditional notation and consisted of three movements, each of which was precisely timed so that the whole piece lasted for a total of four minutes and thirty-three seconds. Although there was no fixed instrumentation, the piece has mostly been performed on piano, just as its premiere performance by David Tudor in Woodstock, New York, on August 29, 1952, was.

Tudor sat down at the piano, opened the sheet music, started a stopwatch, and signalized the beginning of the first movement by closing the keyboard cover. After thirty seconds, in which the wind was audible, he opened the keyboard, showing the end of the first movement. He did the same with the following two movements. In the second movement, the sound of the rain on the roof became audible, in the third movement the whispering and grumbling of the audience. Cage, who was intensively involved with East Asian philosophy since the 1940s, saw this composition, dedicated to silence and the sounds of silence, as one of the most important of his oeuvre. In 1988, the silence that Malevich had inspired was transported back to the world of art by Michael Fehr. Initially, he had asked Cage to produce a new version of his composition 4’33“ for the Karl Ernst Osthaus-Museum in Hagen. This collaboration was never to take place, and so Fehr—“without the backing and support of the authority of an artist”—decided to take on the role of the artist himself, showing a baffled audience a completely empty museum; the only reminder of the museum’s usual function were the dangling wires and hooks from which paintings had hung.

The late John Cage repeatedly ventured into the medium of the Museum, applying chance operations to works of art and their traditional surroundings. In 1991, he developed his *Mattress Factory Changing Installation* for the Pittsburgh Museum of Art: here, inside an enormous assembly hall, fifteen artworks were set in positions determined by chance operations executed by a computer. In addition, the position and direction of the visitor's chairs were determined by another run of the chance operation.

The museum as theater of nothingness does not show us nothing; it is also not intent on creating epiphanies of Nothingness. It rather produces such epiphanies in passing, making us feel the presence of nothingness in each form of being, each process of becoming. It brings about a revision of our Western common sense, in which the world is a continuity of existences and nothingness is rather threatening.

- 1 Varela, Thompson und Rosh 1995: 7
- 2 "The one: that it is and it is impossible for it not to be. This is the path of Persuasion, for it accompanies Objective Truth. The other: that it is not and it necessarily must not be. That, I point out to you, is a path wholly unthinkable, for neither could you know what-is-not (for that is impossible), nor could you point it out." Randall, A (n.d.). Parmenides' principle. Available at: <http://home.ican.net/~arandall/Parmenides>. Also at: Varela et al. (2001, op. cit.: 42).
- 3 Tersteegen 1956: 23.
- 4 Eine Ohrfeige dem öffentlichen Geschmack. Russische Futuristen 1988: 23 pp.

References

- Derrida, J.** (1982). Différance, in: Derrida, J.; Bass, A. (Trl.). *The Margins of Philosophy*. Chicago: University of Chicago Press.
- Eine Ohrfeige dem öffentlichen Geschmack. Russische Futuristen** (1988). Zürich, Hamburg: Nautilus/Nemo Press.
- Guzzoni, U.** (1999). Nichts. Bilder und Beispiele. Düsseldorf: Parerga.
- Hempel, H.P.** (1992). Heidegger und Zen. Frankfurt/Main: Hain.
- Loy, D.R.** (1992). The Deconstruction of Buddhism, in: Coward, T.; Foshay, H. (eds.). *Derrida and Negative Theology*. Albany: SUNY Press 1992, pp. 227-253.
- Siepmann, E.** (2001a). Ein Raumverhältnis, das sich durch Bewegung herstellt. *Museumsjournal* Nr. 3, Berlin, 15. Jahrgang, Juli 2001, pp. 7-10.
- Siepmann, E.** (Hrsg.) (2001b). *Navigating Novalis : Texte von Friedrich von Hardenberg über die Kunst des Schwebens/ausgewählt, in ein variables Gefüge gebracht und erl. von Eckhard Siepmann*. Frankfurt/Main: Anabas-Verlag.
- Taylor, M.C.** (1987). Erring. A Postmodern A/theology. Chicago: University of Chicago Press.
- Tersteegen, G.** (1956). Geistliches Blumengärtlein. 15. Aufl. Berlin.
- Varela, F. J.; Thompson, E.; Rosh, E.** (1995). Der mittlere Weg der Erkenntnis : die Beziehung von Ich und Welt in der Kognitionswissenschaft – der Brückenschlag zwischen wissenschaftlicher Theorie und menschlicher Erfahrung. Bern: Scherz.

CLARA MEISTER

WER SPRICHT?

Stimmen hören in der Kunst

In den Arbeiten des kanadischen Künstlerpaars Janet Cardiff und George Bures Miller ist es das Hörbare, welches täuschend echt den Besucher in fiktive Szenarien entführt. Seit ihrer ersten Zusammenarbeit Mitte der 80er Jahre platzieren sie in Realräumen und künstlerisch entworfenen Situationen Geräusche, Stille, Stimmen und Musik. Durch die binaurale Aufnahmetechnik und mehrkanalige Lautsprecherinstallationen simulieren sie eine dreidimensionale Raumerfahrung, welche Holzkisten zu Kinosälen transformiert und einen Stadtspaziergang zu einer akustisch gesteuerten cineastischen Erinnerungstour werden lässt. Die Künstler spielen in ihren Walks und Rauminstallationen mit der Imitation der Realität, gaukeln dem Besucher eine Wirklichkeit vor, die sich manchmal mit der realen Umgebung trifft, oftmals aber scheinbar losgelöst darüber schwebt. Die Stimme der Künstlerin begleitet den Besucher in die virtuelle Welt und knüpft durch Erzählungen und Kommentare ein Netz von Geschichten, welches durch Erinnerungen weckende Umgebungsgeräusche und Musik getragen wird. Diese Überlappung der Illusion mit der Erfahrungssituation verwischt deren Unterscheidung.

In der Arbeit Playhouse inszenieren Cardiff und Miller effektvoll eine Oper in einem Opernhaus und ermöglichen durch ihr trompe l'oreille den Einstieg in das Kunstwerk. Mit einem Kopfhörer ausgestattet, wird durch einen roten Samtvorhang eine kleine Loge betreten. Dort öffnet sich der Blick in einen Theaterraum, und obwohl die illusionistische Verkürzung des Modells erkennbar ist, lässt sich das Auge durch die realistische akustische Wahrnehmung synästhetisch mittäuschen. Die unmittelbaren Umgebungsgeräusche und Stimmen aus den unteren Publikumsreihen wurden in einer Oper aufgenommen und suggerieren einen großen Raum. Klein und scheinbar weit entfernt ist die Videoprojektion einer Opernsängerin zu erkennen, täuschend nah und anscheinend physisch präsent begleitet die Stimme der Künstlerin den Besucher über den Kopfhörer. Flüsternd und verschwörerisch richtet sie sich an den Hörer und macht ihn zum Komplizen einer Geschichte. Sie scheint mehr zu wissen über die Vorgänge hinter der Bühne, verweist auf einen Koffer unter dem Stuhl und auf das wartende Fluchtfahrzeug. In der Gegenwart kommentierend hebt sie die vermeintliche Grenze zwischen Betrachter- und Bildraum auf und ermöglicht so den Eindruck, vollkommen ein Teil der Geschichte zu sein. Die Verunsicherung über die Geschichte und der Spannungsmoment werden durch das Lachen und das Rückwärtszählen des unsichtbaren Publikums verstärkt, bevor die Stimme das Mise en abyme wieder verlässt und den Besucher mit dem Schlussapplaus alleine lässt.



Abbildung: Playhouse | 1997
Janet Cardiff & George Bures Miller
Photo: Galerie Barbara Weiss, Berlin
Installation View

Werkangaben

- 200** Janet Cardiff und George Bures Miller
Playhouse, 1997
Mixed Media/Videoprojektion/Audio Installation, 5 Minuten
Maße 150 x 300 x 215 cm

Dieser Text wurde veröffentlicht in: „Täuschend echt. Illusion und Wirklichkeit in der Kunst“. Ausstellungskatalog bearbeitet von Bärbel Hedinger (Hrsg.), von Ortrud Westheider und Michael Philipp (2010). Hamburg: Bucerius Kunst Forum, Kat. Nr. 64.



201

Abbildung: Playhouse | 1997
Janet Cardiff & George Bures Miller
Selected Film Still

FELIX URBAN

UNTER- BRECHUNG #4

Medientheorie, Medienpraxis,
Kunstwissenschaft.

Rastlose Kritik der Gegenwart.

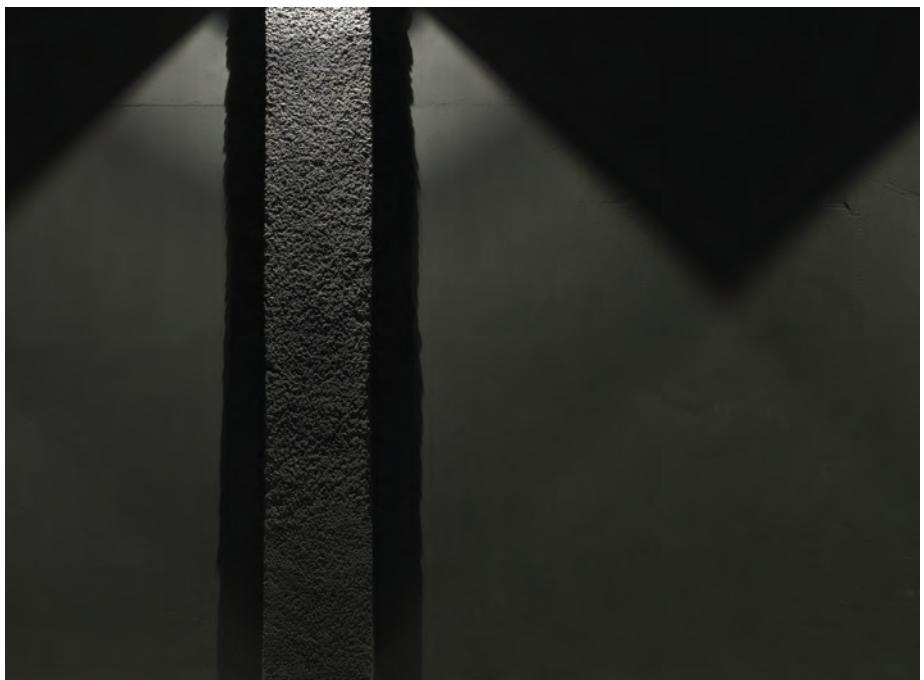
Denk-Wege.

KÜNSTLERISCHE PRAXIS

WELT-

BILDER

NIRTO KARSTEN FISCHER

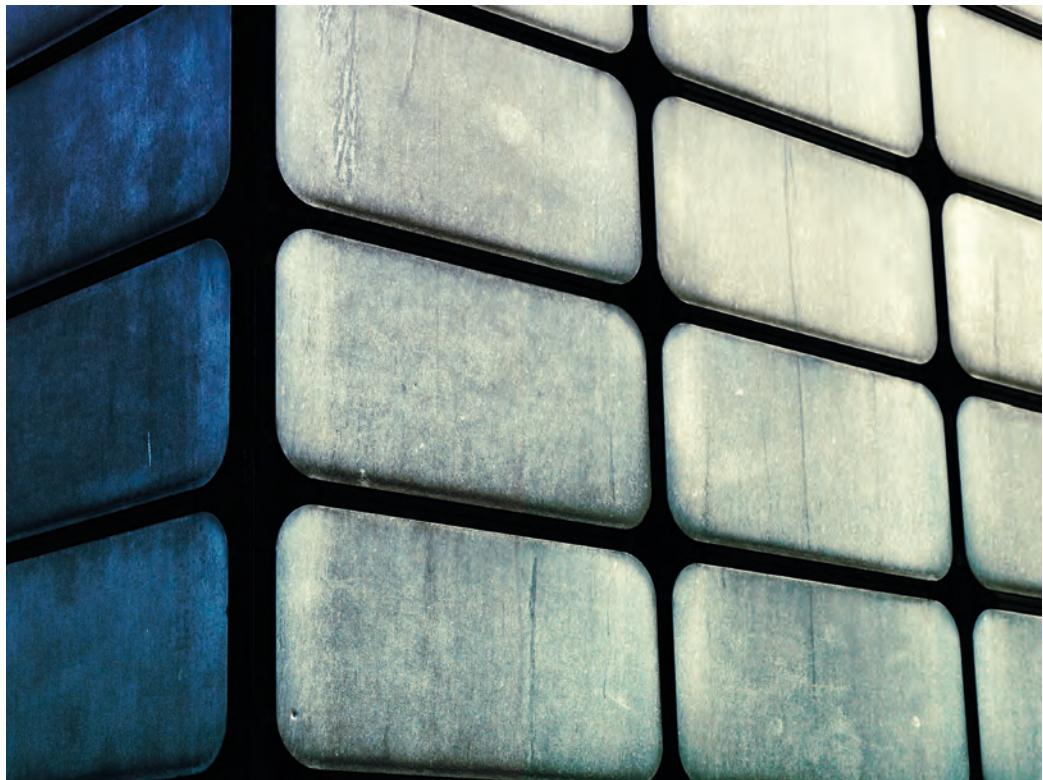


wall and lights



207

MegaAvatar1



formal threat

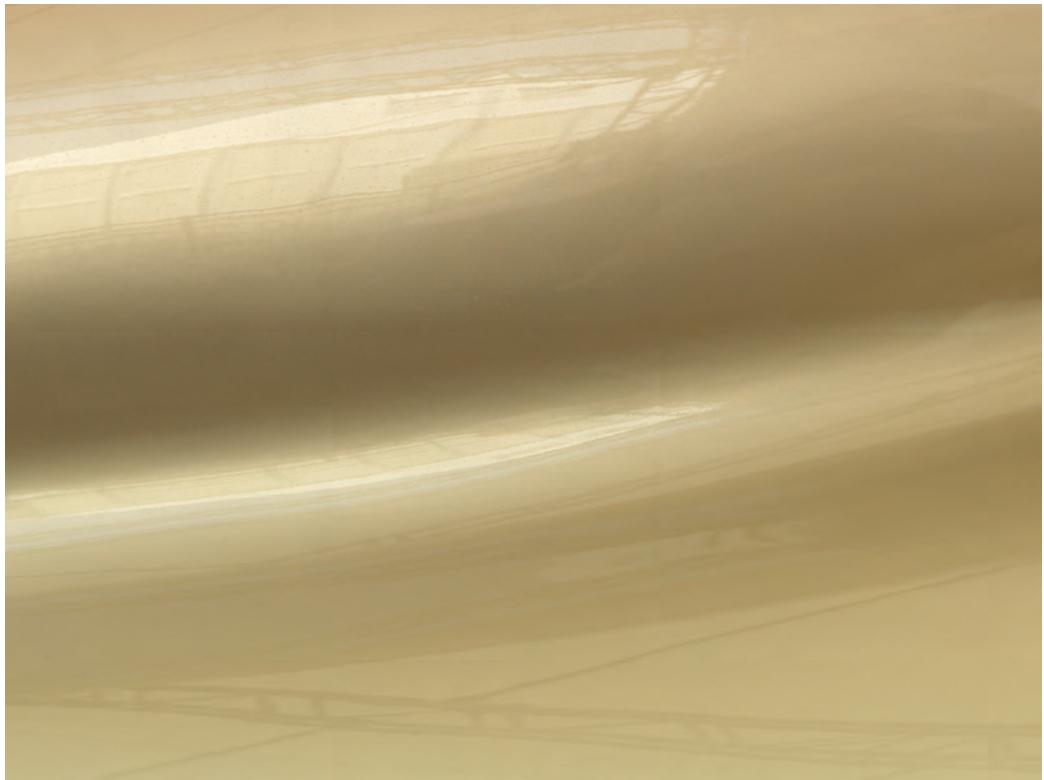


209

form for content



driftings



double twist

TIMO BRÜSEWITZ

KAPITALISMUS als Religion

„Kapitalismus als Religion“

Auf den folgenden Seiten sollen einige theoretische Gedanken zum „Kapitalismus als Religion“ (Benjamin 2004: 15 ff.) und zu den sakralen Spezifika des Geldes formuliert werden. Auf Grundlage dieser Hypothesen soll das Produkt CUBE vorgestellt und in die vorangegangenen Überlegungen eingebunden werden.

Benjamins „Kapitalismus als Religion“ ist eine Weiterentwicklung der Thesen zu Max Webers Werk „Die protestantische Ethik und der Geist des Kapitalismus“ und kann als ein Kommentar dazu gelesen werden. Weber stellte die Theorie auf, dass die protestantische Ethik (Stichworte: Prädestinationslehre, Entzauberung, Rationalisierung, rastlose Berufsarbeit etc.) die Bedingung für die Herausbildung des Kapitalismus war und erst durch sie entstehen konnte. Benjamin geht es hingegen eher darum, darauf hinzuweisen, dass der Kapitalismus selbst religiöse Strukturen aufweist und somit selbst eine Religion ist (Benjamin 2004: 15 ff.; Deutschmann 2004: 145; Steiner 2004: 35). Er formuliert Webers These um, indem er postuliert: „Das Christentum zur Reformationszeit hat nicht das Aufkommen des Kapitalismus begünstigt, sondern es hat sich in den Kapitalismus umgewandelt“ (Benjamin 2004: 17). Das Streben nach finanziellem Erfolg, der im asketischen Protestantismus – speziell im Calvinismus – nur als ein *Signal* für die Gnadenwahl Gottes gewertet wurde und von dem Weber spricht, wird bei Benjamin zur *Essenz*, zur inneren Natur einer Gesellschaft, in der jedes Individuum genau danach strebt (Deutschmann 2004: 159). Ein möglicher religiöser Charakter des Kapitalismus und im Speziellen eines seiner Instrumente, das Papiergegeld, soll hier auf seinen sakralen Gehalt untersucht werden.

Geld als Gott

Laut der ökonomischen Theorie in den Wirtschaftswissenschaften ist Geld reines Tauschmittel (Deutschmann 2004: 153). Diese Ansicht wird insbesondere im neoklassischen Hauptstrom vertreten (Deutschmann 2004: 149). Demnach ist Geld nur ein dazwischengeschaltetes Werkzeug, um Geben und Nehmen zu vereinfachen und unabhängiger von den zu tauschenden Dingen und ihrer Materialität zu sein. Folglich ist es nur ein nüchternes Mittel zum Zweck, welches eine Funktion erfüllt.

Aus dem Blickwinkel der Soziologie oder der Theologie ist Geld „mehr als nur allgemeines Tausch- und Zahlungsmittel, mehr als nur Wertaufbewahrungsmittel, mehr als nur Recheneinheit, mehr als das, was die nationalökonomische Dogmatik des Geldes erzählt. Die Funktion des Geldes ist ‚Lösbarkeit‘, sein Ursprung ist in der sakralen Sphäre beheimatet“ (Soosten 2004: 128). Geld hat die Eigenschaft, uns alle Dinge als rekonvertierbar betrachten zu lassen (Deutschmann 2004: 153). Jegliche wirtschaftliche Handlung, alles was wir kaufen, verkaufen und mit Geld unternehmen, kann wieder in Geld zurückgerechnet werden. Insofern ist Geld ein „Gleichmacher“, es assimiliert die Dinge in der Hinsicht, als dass für jedes Ding ein Äquivalent geschafft wird. (Fast) Alle Dinge können eine Entsprechung in Geldwert bekommen und sind somit theoretisch ersetzbar. Es ermöglicht uns die Einordnung der Dinge in ein Wertesystem und gleichzeitig ihre unkomplizierte Bewertung. Das verschafft uns positiv Überblick und Ordnung, der wir uns aber negativ auch unterwerfen müssen. In diesem Zirkel der Austauschbarkeiten kann alles als Ware gedacht und in Geld umgerechnet werden: Produktionsmittel, Land, Arbeit und selbst der Mensch (Deutschmann 2004: 153). Beispiele wie der Begriff „Humankapital“ aus den Wirtschaftswissenschaften oder die Redewendung „sich gut verkaufen können“ veranschaulichen dieses Moment.

Von der Vorstellung „göttlicher Weltregierung“ (Vogl 2012: 31) hat man sich inzwischen weitgehend gelöst und sucht seine „Prinzipien in sich selbst“ (Vogl 2012: 31) und seiner irdischen Umgebung. Nicht mehr Gott wird verehrt, sondern Dinge, Produkte oder Marken, die besonders stark begehrten werden. Prominentes Beispiel ist die laut Interbrand wertvollste Marke der Welt, das Unternehmen Apple. Besonders unermüdliche Apple-Produkt-Verehrer werden von der Presse als „Apple-Jünger“ bezeichnet. Sie campieren nächtelang vor den Apple Stores, in der Hoffnung, als Erste das neueste Produkt in den Händen zu halten, und treiben somit den Markenkult voran. Wenn nun eine oben angesprochene Kongruenz besteht, also jederzeit Ding in Geld und Geld in Ding, respektive Produkt in Geld und Geld in Produkt, umgerechnet werden kann, in diesem Sinne Produkt gleich Geld ist, heißt das, dass auch Geld verehrt werden muss. Geld hat dem Produkt gegenüber sogar den Vorteil, dass es zusätzlich „Träger zeitlicher und räumlicher Optionen“ ist. Es bietet seinem Eigentümer nicht nur Wahlfreiheit, eine „Option auf dieses oder jenes Gut, sondern eine Option höherer Ordnung. ‚Individuelle Freiheit‘ – das ist etwas ganz anderes als nur der ‚Nutzen‘ von Äpfeln oder Birnen!“ (Deutschmann 2004: 155). Aufgrund dessen verweist Geld, wie auch Gott, im Gegensatz zum Produkt „auf nichts Bestimmtes, auf Wirkliches wie Mögliches [...]. Es liegt immer nur in einer bestimmten Summe vor, einer Summe aber von etwas Unbestimmbarem“ (Deutschmann 2004: 150). Überträgt man das Phänomen der verehrten Produkte auf den Menschen, heißt das, dass der/dem Verehrung und Bewunderung entgegengebracht wird, welche(r) finanziell erfolgreich ist. Man sagt: Die/der „hat es geschafft“ und meint damit meist beruflichen bzw. finanziellen Erfolg. Reichtum „verleiht dem Vermögenden soziale Macht“ (Deutschmann 2004: 156). Weil seine Umwelt sein Vermögen begehrt und es viele Optionen für den Vermögenden gibt, sein Geld auszugeben, muss er ganz besonders hofiert werden (Deutschmann 2004: 156). Unter den Bedingungen unserer „ökonomische[n] Weltsicht“ (Vogl 2012: 8) kann „Geld zum universalen Vermittler und zum höchsten Gut“ (Deutschmann 2004: 157) avancieren. Gott herrschte durch die Kirche – durch den langsam sich verstärkenden Glaube an das Geld, welches der Einzelne hat (oder nicht), herrscht das Geld durch den Einzelnen. So, wie in der christlichen Religion alles Gott ist, ist in der kapitalistischen Religion alles Geld.

„Schein des Scheines“

„Der Kapitalismus hat sich [...] auf dem Christentum parasitär im Abendland entwickelt, [...]“ (Benjamin 2004: 17). In der Wirtschaftsethik des Mittelalters wurde Kreditwirtschaft verpönt und durch das Dogma bestimmt, dass Geld kein Geld erzeugen kann. Als Einziger ist es Calvin, der die „Produktivkräfte“ des Geldes erkennt und die Geldwirtschaft in seiner Glaubenslehre bejaht (Soosten 2004: 131). Damit wird von „theologisch-ethischer Seite [...] die Kreditwirtschaft freigeschaltet“ (Soosten 2004: 131) und es ist der Zeitpunkt erreicht, an dem dem Wirt ein Parasit anhaftet (Bolz 2004: 196; Soosten 2004: 131 ff.).

Aber es ist nicht nur die Wirtschaftsethik, die den Kapitalismus fördert, sondern auch die „Formähnlichkeit zwischen Geld und Gott“ (Soosten 2004: 133 ff.), denn Banknoten haben „keinen eigenen oder intrinsischen Wert“ (Priddat 2004: 20) wie etwa Metall (vorwiegend Gold oder Silber), sie haben lediglich zugeschriebenen Wert (Priddat 2004: 20; Soosten 2004: 130). Das gilt insbesondere für das Papiergele, da der Nennwert des jeweiligen Scheins um ein Vielfaches den Wert des Materials übersteigt; eine Ausnahme bildet allenfalls noch das Münzgeld, bei dem zu mindest der Werkstoff selbst einen Wert besitzt. Bei der Einführung und in der Anfangsphase des Scheingeldes trifft man überwiegend auf religiöse Ornamentik und Göttergestalten, denn das Papier musste erstmal „mit Geistern aufgeladen werden, die das Glück sind, die Fruchtbarkeit, der Wohlstand, junge Frauen allemal, Mütter- und Segensgöttinnen etc.“ (Priddat 2004: 19), um die Wertigkeit zu kommunizieren und allgemeine Akzeptanz zu sichern. Spirituell gesprochen ist es nur der „Schein des Scheines“ (Priddat 2004: 33), der das Funktionieren der Geldwirklichkeit ermöglicht. Ganz ähnlich verhält es sich bei den Sakramenten des Abendmahls in der Bibel und auch heute noch bei Hostie und Wein in der Kirche. Relevanz und Wert erhalten sie nur durch zugeschriebene Symbolik und Mythen. In der Theologie wird gesagt, dass „der Wert der Sakamente [...] durch die Nennung im Abendmahl ‚gedeckt‘ sei durch Gott“ (Soosten 2004: 130).

Wenn der Pfarrer dem Gläubigen in der Kirche die Hostie mit dem Hinweis „Der Leib Christi“ auf Zunge bzw. Hand legt oder den Schluck Wein aus einem Kelch gibt, der das Blut Christi symbolisiert, wird Jesus im wahrsten Sinne des Wortes fassbar gemacht. Analog dazu wurde mit der Einführung von Papiergele auch das Berühren der Götter eingeführt: Da die ersten Serien des Papiergeles Götter abbildeten, konnte man sie bei jeder finanziellen Transaktion berühren, deren Kraft sich vermeintlich auf seine(n) BenutzerIn übertragen. Es ist anzunehmen, dass diese Praxis die Akzeptanz des Papiergeles und die Geschäftigkeit im Allgemeinen durchaus förderte, denn „wer viel Geld hat, hat auch viele Götter“ (Priddat 2004: 30). Im Austausch mit den wirtschaftsethischen Veränderungen wird eine Stufe erreicht, auf der eine Entwicklung einsetzt, in der Geld das Substitut für Gott wird (Soosten 2004: 132), ein Gott mit irdischem Naturell (Deutschmann 2004: 153; Simmel 1991: 305). Die Synthese von Geld und Gott lässt sich heute noch auf der US-amerikanischen 1 \$-Note nachlesen: „In God We Trust“ steht dort auf der Rückseite.

Das Produkt CUBE

Da für jedes Produkt ein Äquivalentwert in Geld existiert (siehe: Geld als Gott) und am Beispiel „Apple“ kurz aufgezeigt wurde, dass es heute weniger um den „Gebrauchswert, sondern um den Inszenierungswert von Waren“ (Bolz 2004: 200) geht, wird im Folgenden das Produkt CUBE vorgestellt, denn es soll sich herausstellen, ob diese Arbeit das Potenzial in sich trägt, die beschriebene Thematik zu beflügeln. CUBE ist zwar ein materiell existierendes „Produkt“, allerdings liegt sein Gebrauchswert im Bereich des Immateriellen. Ähnlich wie die Hostie (siehe: „Schein des Scheines“) wird CUBE als ein mit Bedeutung aufgeladenes Objekt kommuniziert, und es lässt sich analog zum Papiergele eine spirituelle Komponente aufzeigen. Doch damit mögliche Zusammenhänge klar werden, soll zuerst einmal CUBE selbst vorgestellt werden. Im weiteren Verlauf und vertieft unter „CUBE als Gott und Produkt“ wird dann auf die sakrale Komponente von CUBE eingegangen.

Der Name: Das Wort CUBE wird im deutschen mit Würfel oder Kubus übersetzt. In der Alltags-sprache ist meist diese Art Kubus gemeint, weshalb das Wort auch für den geometrischen Körper übernommen wurde. Der Würfel wird im Spiel als Zufallsgenerator verwendet und kann hier eine Analogie zum glücksspielartigen Charakter von Spekulationen an den Börsen herstellen. Des Weiteren wird der Würfel in Gesellschaftsspielen „geworfen“. Diese Praxis verweist auf unsere Kultur, die vom schnellen Konsum und anschließenden Wegwerfen geprägt ist und weniger vom Reparieren. Hauptargument für den Namen CUBE ist die Tatsache, dass die sechs Seiten der aufgefalteten Zettelchen zu einem Würfel angeordnet werden sollen und sich dabei ein Raum öffnet, in dem sich etwas Imaginäres entwickeln und Geistiges entfalten kann.

Jedes Modell tritt in einer anderen Farbe auf und wird mit einem englischen Produktnamen angepriesen, der mit einem verführerischen Versprechen lockt:

- 216
- 1. CREED (Glaube)
 - 2. TRUTH (Wahrheit)
 - 3. ILLUMINATION (Erleuchtung)
 - 4. VOLITION (Willenskraft)
 - 5. WISDOM (Weisheit)
 - 6. MADNESS (Verrücktheit)
 - 7. REBELLION (Rebellion)
 - 8. PREVALENCE (Vorherrschaft)
 - 9. AVAIL (Nutzen)
 - 10. IMAGINATION (Vorstellungskraft)
 - 11. ADVANCEMENT (Aufstieg)
 - 12. LIBERTY (Freiheit)



1. CREED – Glaube



2. TRUTH – Wahrheit



3. ILLUMINATION – Erleuchtung



4. VOLITION – Willenskraft



5. WISDOM – Weisheit



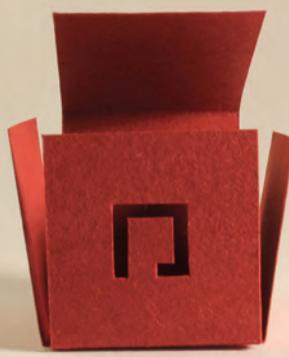
6. MADNESS – Verrücktheit



7. REBELLION – Rebellion



8. PREVALENCE – Vorherrschaft



9. AVAIL – Nutzen



10. IMAGINATION – Vorstellungskraft



11. ADVANCEMENT – Aufstieg



12. LIBERTY – Freiheit

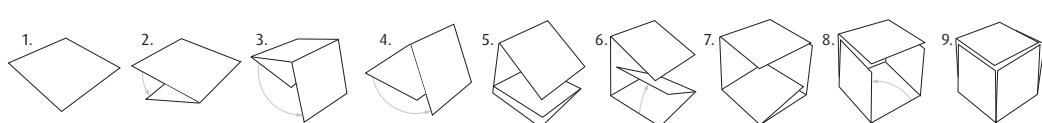


Die Namen wurden in Anspielung auf vermutete Wünsche und Träume unserer abendländischen Gesellschaft gewählt. Diese Einschätzung beruht allerdings auf subjektiven Beobachtungen der Umwelt, der Werbung, der Medien und der Menschen in unmittelbarer Umgebung des Autors. Die „Pseudonyme“ stehen für etwas mehr oder weniger Unkonkretes und Gegenstandsloses. Beispiel LIBERTY: Man kann argumentieren, dass unsere Gesellschaft eine freie Gesellschaft ist, da unsere Verfassung Religions-, Presse-, Meinungsfreiheit usw. usf. garantiert. Andererseits unterliegen wir – gerade als Stadtmenschen – einem ziemlich geregelten Leben mit vielen unausgesprochenen Verhaltensregeln, Konventionen etc.; für soziale Anerkennung müssen wir arbeiten und Geld verdienen. Was ist also Freiheit? CUBE verweist mit diesen unkonkreten Versprechen wie auch Geld und Gott (siehe: Geld als Gott) auf nichts Bestimmtes. Geld steht für und CUBE korrespondiert mit etwas Unsichtbarem – beide markieren somit ebenso wenig etwas Konkretes wie die Formel „Gott“ (Vgl. Deutschmann 2004: 151). Bei den Produktversprechen handelt es sich zwar um konkrete Begriffe; ob überhaupt und wie genau sich diese einlösen, bleibt allgemein und induktiv bzw. in ihrem Kontext abstrakt.

Auch die dazugehörigen Logos bzw. gestanzten Formen sind mehr abstrakt als gegenständlich. Ihr Abstraktionsgrad lässt allerdings noch Assoziationen zu, und das Symbol des jeweiligen Versprechens steht noch nicht als bereits kulturell ausgehandeltes Zeichen für das Wort fest. Allerdings besteht dazu prinzipiell die Möglichkeit, weil versucht wurde, die Formensprache so zu konzipieren, dass sie sich in eine gängige (christlich-westliche) einfügen könnte. Beispielsweise ist REBELLION eckiger und spitzer, spricht also eine aggressivere Formensprache als z. B. ILLUMINATION.

Die Destination von CUBE

Welchen Zweck oder welche Funktion soll ein CUBE ausfüllen? Was kann man mit einem CUBE machen? Der Werbeslogan ist gleichzeitig Handlungs- und Gebrauchsanleitung (Abb. 1): Auffalten, aufstellen, aufwachen! oder auch: Entfalten, erwachen, erleuchten lassen! Demnach wird CUBE nach dem Kauf aufgefaltet, so dass die innenwohnende Kapazität, die inhärente spirituelle Reserve, Fähigkeit oder Gewalt ihre spirituelle Wirkung entfalten kann. Das Naturll bzw. Wesen des jeweiligen Versprechens (z. B. Weisheit) geht in die/den BenutzerIn über. CUBE dient hier als Hilfskraft, als eigener Gott in Form eines kleinen Produktes für zu Hause oder unterwegs. Eine Energie spendende Assistenz in Sachen Alltagsdoping, wie ein spirituelles „Red Bull“.



219

Abbildung 1

Es wurden 12 unterschiedliche Produkte entworfen, die in 12 verschiedenen Farben erhältlich sein sollen, weil im Christentum Jesus Christus von 12 Jüngern begleitet wurde, die ihm folgten und sich seinen Lehren anschlossen. Sie waren gleichzeitig seine 12 Apostel, d. h. sie wurden von ihm als Gesandte beauftragt, das Evangelium zu verbreiten.

Es wurde Karton gewählt, um die Referenz zu Papiergele herzustellen. Die Farbzusammenstellung hat vorwiegend ästhetische Gründe; ein Eindruck der Vollständigkeit soll entstehen, ähnlich wie das bei einem Farbenkreis der Fall ist (beispielsweise in Goethes Farbenlehre), der alle Farben und ihre Nuancierungen einschließt. Der Anschein von Wertigkeit soll durch edles Papier, akkurate Handarbeit und präzise Verarbeitung erweckt werden.

Produkt oder Geld

Auf der einen Seite hat CUBE Charakteristika eines normalen Produkts: Man soll es kaufen können, die im CUBE zum Vorschein kommenden gestanzten Formen ähneln Produktlogos, die Zusammenstellung der 12 unterschiedlichen Modelle erinnert an eine Produktpalette wie sie uns im Konsumalltag begegnen könnte etc. Auf der anderen Seite ist CUBE aus dem selben Material wie Papiergele gefertigt und hat aufgrund dessen eine ähnliche Haptik. Geld kann im Gegensatz zu CUBE als Tauschmedium fungieren, weil sein zugeschriebener Wert von der Allgemeinheit akzeptiert wird. Man hat Vermögen, wenn man viel Geld besitzt, was bei CUBE nicht der Fall ist. CUBE weckt jedoch besonders in dem Ensemble der 12 Modelle Assoziationen zum Tausch und auch zum Sammeln, weil aufgrund der begrenzten und selbst nicht steuerbaren Stückzahl die Hoffnung auf Vollständigkeit besteht. Wie die Panini-Sticker mit den dazugehörigen Sammelalben, die Kinder sammeln und untereinander tauschen, wenn sie Aufkleber doppelt haben, weil es nicht ersichtlich ist, welche Sticker sie kaufen, könnte auch CUBE so angeboten werden, dass durch die Verpackung nicht einsehbar ist, welche Farbe erworben wird. So kann auch auf der Ebene des Tausches ein Pendant zu Geld assoziiert werden.

Entsprechend wäre CUBE das zum Produkt gewordene Geld oder das zu Geld gewordene Produkt – ein Produktabbild des Scheins, weil es beides mit einschließt: Produkt und die Möglichkeit der Rekonvertierbarkeit von Geld. So wird darüber hinaus das Konvertieren im Sinne eines Konfessionswechsels von christlichem zu kapitalistischem Glaube thematisiert, vergleichbar mit Benjamins attestierter These, dass sich die christliche Religion in die kapitalistische Religion umgewandelt hat.

- 220** Der „kapitalistische Geist“ in CUBE spiegelt sich auch in anderen Facetten wieder: Partizipation wird vorgetäuscht, indem der Benutzer „aktiv“ werden soll: Wie der Joghurt mit der Ecke der Firma Müller, der das Gefühl des „selbst Herstellens“ simulieren soll, wenn man die Fruchtmischung dem Joghurt hinzufügt, bedient sich auch CUBE diesem „Do it yourself“-Prinzip, wenn ein CUBE eigenhändig durch Auffalten zusammengebaut wird, um als Würfel dazustehen. Ein weiteres Beispiel sind die Maggi- oder Knorr-Fix-Tütenprodukte, bei denen frische Zutaten beigemischt werden sollen (z. B. Milch oder Ei), um das Gefühl des „selber Kochens“ zu evozieren, obwohl es möglich wäre, viele dieser Zutaten in Pulverform vorher schon beizumischen.

CUBE als Gott und Produkt

Wenn Soosten schreibt, dass das, was das Christentum ausmacht, unter der Überschrift „Erlösung“ zusammengefasst werden kann (Soosten 2004: 125), welche Signifikanz hat denn dieser Begriff noch im Kapitalismus? Begreifen wir „Erlösung“ im Sinne von Entlastung, Entspannung oder Erleichterung, begegnet es uns in der Produktwelt, denn wir verschaffen sie uns dadurch, dass wir dem angewachsenen Begehr nach Produkten nachgeben, indem wir „shoppen“ gehen. So werden die Waren als Abgott „nach dem Ritual der Mode“ (Bolz 2004: 197) verehrt und „zum Medium eines religiösen Rausches“ (Bolz 2004: 196). CUBE übernimmt eklatanter als herkömmliche Produkte, wie eine Art Antiprodukt oder Totem für die konsumkapitalistische Gesellschaft, diese Position, denn die Mystifizierung und der Schein darum spielt eine viel offensichtlichere Rolle, als wir das aus unserer Produktwelt kennen (im Besonderen bei den Markenprodukten). Um die sakrale Komponente zu verdeutlichen, soll ein Vergleich zwischen CUBE und der Kirche herangezogen und einige Gemeinsamkeiten aufgezeigt werden. Es handelt sich dabei zwar um zwei verschiedenartige Dinge, ihr Vergleich eignet sich jedoch, um das spirituelle Element von CUBE zu explizieren. Wie beschrieben ist CUBE ein Produkt, dessen Mehrwert in einer spirituellen Dienstleistung liegt. Aus rein marktwirtschaftlicher Perspektive könnte man behaupten, dass auch die Kirche ein spiritueller Dienstleister ist. Damit der von CUBE gelieferte Service anerkannt wird, muss zunächst das Papier mit „Geistern und Göttern“ aufgeladen werden, um ihm dadurch einen Wert zuzuschreiben. Hierfür würden Mythen um CUBE entwickelt werden, die z. B. durch (unkonventionelles) Marketing oder Werbung durch ein Art „Guru“ kommuniziert werden. Die Funktion der Götter auf dem alten Papiergele, die plötzlich zum Greifen nah wurden, übernehmen bei CUBE die gestanzten Formen; die christliche Bildsymbolik wurde, was die Zeichensprache betrifft, in die kapitalistische Moderne übersetzt. Allein eine Reliquie der christlichen Religion versteckt sich noch in CUBE: Gänzlich aufgefaltet ergibt der Würfel das Kreuz, an dem Jesus den Opfertod starb (Abbildung 2).

CUBE bietet nun eine offensichtlich kontemporärere bzw. modernere Serviceleistung an, weil es in vielerlei Hinsicht sehr mit unseren Konsumgewohnheiten übereinstimmt. Erstens, weil es eine visuelle Sprache spricht, an die wir als Konsumenten gewöhnt sind: freundlich-leuchtende Farbigkeit, reduzierte Formensprache, Verzicht auf opulente Ornamentik wie sie beispielsweise in der katholischen Kirche vorzufinden ist – CUBE kommuniziert mit der Ästhetik und Sprache der Popkultur. Zweitens, weil es einfach und ohne Zeitaufwand „konsumiert“ werden kann. Der Begriff „comfort“ spielt dabei eine wichtige Rolle. Es wird, wie auch andere Konsumprodukte, bequem im Internet gekauft z. B. auf www.cube.com oder Amazon. Um den Kunden jedoch darüber hinaus ein uneingeschränktes Shopping-Erlebnis zu bieten, soll es Flagship-Stores geben, in denen die Modelle in hoch

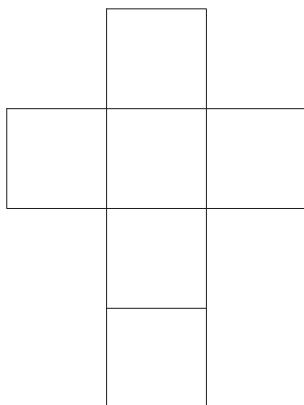


Abbildung 2

ästhetisierter Atmosphäre präsentiert werden: An der Wand hängen Hochglanzproduktbilder bzw. Werbeplakate, auf denen CUBE mit Imperativen beworben wird (siehe: Beispiel unten). Die Fenster sind lichtdicht abgedunkelt, da Kunstlicht berechen- und steuerbarer ist. Die Klimaanlage zerstäubt die durch eine(n) DuftdesignerIn konzipierten Aromen – ein angenehm frischer Geruch liegt im Raum. Die leise Musik im Hintergrund ist tranceähnlich, aber doch antreibend. So soll CUBE zu einer Marke avancieren und mit Bedeutungen aufgeladen werden. Man sieht lange, von innen beleuchtete Milchglastische, in denen genau in der Mitte die kleinen CUBEs stecken. Ob im Store oder Internet gekauft kann es dann ausgepackt und zu Hause, auf der Arbeit, im Auto, an jedem beliebigen Ort nebenbei seine Wirkung entfalten, ohne dass dafür spezielle Räumlichkeiten aufgesucht werden müssen, es Konzentration oder Anstrengung seitens der/des NutzerIn bedarf. Drittens, weil mit der Kirche assoziierte Begrifflichkeiten wie Verzicht, Buße, Leid usw. nicht mehr in unsere Kultur passen. Wir wollen uns keinen unerwünscht strikten Regeln und Restriktionen unterwerfen. Jesus Christus hängt sterbend mit Nägeln in Händen und Füßen am Holzkreuz! Dieser Schwermut kann nur noch einen kleinen Platz in einer Erlebnis- oder Spaßkultur einnehmen. Damit entspricht CUBE dem Bedürfnis nach Spiritualität einerseits und stillt den Drang nach einem Mittel zur Verbesserung und Selbstoptimierung andererseits auf einfache Art, ohne dafür seinen Konsum- oder Lebensstil ändern zu müssen.

Resümee

Es gibt eine „menschliche und zugleich politische Nötigung zu ‚glauben‘“. Da es Leid, Mythen, Fragen und Unbegreifbarkeiten im Leben gibt, sucht der Mensch nach einem System der Antworten, „das man traditionell Religion nennt“ (Bolz 2004: 196). Diese Rolle hat nach der Aufklärung mehr und mehr der Kapitalismus übernommen, denn er offeriert Lösungen und potenzielle Möglichkeiten für eine bessere Welt. In der pursten Form sehen wir das am amerikanischen Traum, in Redewendungen wie „from rags to riches“ (vom Tellerwäscher zum Millionär), in dem die Hoffnung auf eine bessere Zukunft für all diejenigen suggeriert wird, die nur hart genug arbeiten.

Es hat sich herausgestellt, dass Geld nicht nur Mittel ist, sondern selbst zum Vermittelnden und zum Endzweck wird, nach dem sich zwangsläufig alles Handeln ausrichtet (Deutschmann 2004: 153; Simmel: 1991: 298). Es hat bestimmenden, elementaren, maßgebenden und essenziellen Charakter. Dementsprechend ist „Kapitalismus als Religion“ vor allen Dingen, in einer das Leben in all seinen Facetten bestimmenden Hinsicht. So, wie das Christentum auch die profanen Regeln des Lebens jeder/jedes Einzelnen bestimmte, bestimmen nun die Maximen des Kapitalismus unser Dasein (Vgl. Bolz 2004: 195 ff.). Die moderne Gesellschaft wird durch Struk-



tur und Dynamik der „Vermögensnatur des Geldes beherrscht“ (Deutschmann 2004: 157). Inwieweit der Kapitalismus Erfahrungen bereithält, die tatsächlich mit religiösen Erfahrungen deckungsgleich sind, ist schwer einzuschätzen und konnte in diesem Rahmen nur angeschnitten werden. Auch konnte die Tatsache, dass es sich bei Papiergegeld um etwas Flaches und bei CUBE um ein sich vom zweidimensionalen in einen dreidimensionalen Zustand entfaltendes Objekt handelt nicht erläutert werden.

CUBE geht fort von einer Materialität und kann Sinnbild für eine aktuelle Entwicklung sein – der Glaube an immaterielle Dinge in der digitalen Zeit: Mehr und mehr Produkte und Services liegen uns nur noch digital vor. Wir kaufen keine Platten oder CDs, sondern haben die Dateien in der Cloud oder die Bücher auf dem E-Book-Reader. Auch der Gebrauch von Papiergegeld nimmt ab; so wie Geist, Spiritualität und Immateriellität nicht greifbar sind, wird heute Reichtum und Geld immer weniger greifbar (Vogl 2012: 13). Der „Wirtschaftsweise“ und Professor für Volkswirtschaftslehre in Würzburg Peter Bofinger forderte im Mai 2015 sogar die Abschaffung des Bargelds: „Bei den heutigen technischen Möglichkeiten sind Münzen und Geldscheine tatsächlich ein Anachronismus“, sagte er dem Spiegel.

Doch was würde das für den „Kapitalismus als Religion“ und das Geld als Gott bedeuten? Wem oder was würde dann Wert zugeschrieben werden? Wenn physisches Geld abgeschafft werden würde, welche Entwicklung in Beziehung zum Geld würde einsetzen? Und wenn der Gott des Kapitalismus das Geld ist, ist Gott dann doch nicht tot? Und wird er wieder unsichtbar, wenn Geld nur noch immateriell vorhanden ist?

Quellenverzeichnis

- Benjamin, W.** (2004). Kapitalismus als Religion, in: Baecker, D.; Lampson, E. (Hrsg.). *Kapitalismus als Religion*. Berlin: Kulturverlag Kadmos
- Bolz, N.** (2004). Der Kapitalismus – eine Erfindung von Theologen?, in: Baecker, D.; Lampson, E. (Hrsg.). *Kapitalismus als Religion*. Berlin: Kulturverlag Kadmos
- Deutschmann, C.** (2004). Die Verheißung absoluten Reichtums: Kapitalismus als Religion?, in: Baecker, D.; Lampson, E. (Hrsg.). *Kapitalismus als Religion*. Berlin: Kulturverlag Kadmos.
- Priddat, B. P.** (2004). Geist der Ornamentik, Ideogrammatik des Geldes: Allegorien bürgerlicher Zivilreligion auf Banknoten des 19. und 20. Jahrhunderts, in: Baecker, D.; Lampson, E. (Hrsg.). *Kapitalismus als Religion*. Berlin: Kulturverlag Kadmos.
- Simmel, G.** (1991). Philosophie des Geldes. 2. Auflage. Frankfurt am Main: Suhrkamp.
- Soosten, J.v.** (2004). Schwarzer Freitag: Die Diabolik der Erlösung und die Symbolik des Geldes, in: Baecker, D.; Lampson, E. (Hrsg.). *Kapitalismus als Religion*. Berlin: Kulturverlag Kadmos.
- Steiner, U.** (2004). Die Grenzen des Kapitalismus. Kapitalismus, Religion und Politik in Benjamins Fragment ‚Kapitalismus als Religion‘, in: Baecker, D.; Lampson, E. (Hrsg.). *Kapitalismus als Religion*. Berlin: Kulturverlag Kadmos.
- Vogl, J.** (2012). Das Gespenst des Kapitals. Zürich: Diaphanes.

MAURO CAPPOTTO

DIE MAUER – DIE GRENZE –
DIE BESUCHERTREPPE

Ficarra 2016

AM ANFANG_(1984-1986)

Eine Stadt, wo schließlich jede Flugbahn endet, nicht nur ein Ort ohne Himmel, sondern zugleich ein Mikrokosmos im Stadium der Inkubation, wo die Realität eine andere ist. Die Archäologie der persönlichen Erinnerung markiert den Weg, der zu dieser Arbeit führt. Die Wiederentdeckung einer Erfahrung der Vergangenheit, Erinnerungen und Referenzen, individuelle und kollektive Geschichten, Ereignisse und Bilder, die zurückkommen und sich überlappen. So rekonstruiert die Erinnerung die geometrische Umgebung, sie verfolgt Orte zurück, an denen ein Bild nach dem anderen wieder auftaucht, um sich zu vereinen und zu kontrastieren.

Die Speicherorte sind wichtig; sie sind im Gehirn geometrisch repräsentiert; Erinnerungen werden als Ablagerung, Bilder als Schrift geordnet. Die Beobachtungsstation nimmt eine privilegierte Position in der „Landschaft“ ein, die zu definieren ist.

DER PROZESS



226

1. Die Aneignung 1984-2011



227

2. Wiederaneignung 2012



228

3. Verfremdung 2015



229

4. Übertragung 2016

CHRISTO DOHERTY

Surveillance and security in
JOHANNESBURG

Notes on sound, surveillance and security in Johannesburg

It all began in February 2006, with an email query from my colleague at the Wits School of Arts in Johannesburg, the head of Fine Arts:

“Christo: this is all about sound and the city, visiting artist from Berlin, we will open the event to senior students, do have any from your division who would be interested?”

The query arrived just as myself and our interactive media postgraduate class were working on a collaborative project. Working with an experimental theatre group, my students were extending, into an online space, a theatrical experiment which had interrogated the relationship between the growing privatized security industry in South Africa and the proliferation of paranoia through the middle classes. I was working on the same theme, but through a visual typology of photographs of security company signage, images that are stitched across the high walls and electric fences of urban Johannesburg. The workshop about sound and the city, by a visiting artist from Berlin, although an interesting topic, felt like a distraction from our focus on the security industry and paranoia.

Luckily, I got to find out more about the “visiting artist from Berlin” before the workshops. I found out that it was not just one but two people from Berlin: an artist and his technical assistant. Furthermore I was intrigued to discover that they were using sound to explore a theme directly relevant to our project in Digital Arts. In fact, the stated goal of their workshops was “a detailed artistic concept for an exhibition, a web project or an audio CD with reference to questions of security and control in the urban area”. Accordingly, I committed our entire postgraduate class to join the workshops. It was a decision that I have never regretted, not only because our students were energized and emboldened by the workshop, but because it brought me into contact with Prof. Arthur Engelbert, the workshop leader from Berlin.

The workshop, conducted by Arthur with his assistant, Andreas Klisch, was an inspiration to myself and the students. It began with the members of the class being blindfolded and taken into parts of the city adjacent to the University. This was a process, I later discovered, central to Arthur’s pedagogical technique, in which the students were provoked into developing a “personal hearing space”. Moreover, in a city like Johannesburg, where middle-class students barely venture into the city itself, the aural explorations were a revelation. And from the discussions which followed the workshops, I further discovered that Arthur’s experiential emphasis was combined with a rigorous theoretical engagement in which students were challenged to study the history and theory of sound as well as the practical use of sound-software as means to analyse security and control in the urban centre of Johannesburg.



THIS PROPERTY IS PROTECTED BY

IQCALA RETRIEVAL TECHNOLOGIES

(012) 661 6332

The image contains several graphical elements: a large black and white fingerprint on the left; a colorful illustration of a tiger's head below it; the company logo "IRT" in red and black at the bottom left; and a stylized graphic of an eye with a yellow iris and black eyelashes on the right. The text "EYE OF THE TIGER" and "WATCHES OVER YOU 24HRS A DAY" is positioned next to the eye graphic.

232

Rez. Nr: 2003/061342/07



Photographs of
security company signage

STEFAN EIKERMANN

1



1. Kunst ist egoistisch

Kunst ist ein individuell stattfindender Prozess und in ihrer Entstehung nicht steuerbar. Sie ist vom Erkennen der auf sie wirkenden Umgebung abhängig. Kunst unterliegt einer direkten Beeinflussung durch Realität und Konstruktion. In der reflexiven Betrachtung aus Vergangenheit, Gegenwart und Zukunftsvision ist Kunst ein empfindlicher Indikator für den Zustand der Gesellschaft. Sie erlaubt facettenreiche Ansichten unserer Welt. Manipulierbar wird sie erst im Kontext durch die gewählte Lesart.

Die Freiheit des Individuums, gängige Wertvorstellungen zu hinterfragen, zeigt sich hier im Verhältnis zur Macht besonders plakativ. Vom Lob bis zu strikter Verdammnis, je nach gültigem Glaubenskanon, reichen die Urteile und spiegeln die Intention des Künstlers nur bedingt wider. Kunst setzt die sie umgebenden Systeme in Zusammenhänge und rückt in dieser Auseinandersetzung in den Fokus fremdbestimmender Herrschaftsinteressen.

235

Ihre Stärke liegt in der Freiheit, gegenläufige Positionen zu vertreten. Die Stärke einer Kultur misst sich am Zulassen und Aushalten dieser Gegensätze. Kultur vermittelt Denken.

Warum ist das denn so?
Wir leben in einer politischen Welt.

Dichter: erhältst Du den Beifall des Volkes,
so frage Dich: was habe ich schlecht gemacht?!

Erhält ihn auch Dein zweites Buch, so wirf die

Feder fort:

Du kannst nie ein Großer werden. Denn das

Volk kennt Kunst nur in Verbindung mit

-dünger und -honig ...“

(Arno Schmidt)



2

Die Bienen sterben

Nach der gewaltsamen Zerstörung autarker Strukturen durch unsere Zivilisation, dem Entzug der Lebensgrundlagen indigen lebender Völker, wird mit rücksichtsloser Deutungshoheit weiter einseitig auf eine expansiv orientierte Interessen- und Einflussnahme gesetzt.

Ressourcenausbeutung bei maximaler Geldvermehrung zur Aufrechterhaltung eines imperialen Systems mit entsprechend gewaltigen Maschinerien zur Generierung neuer Märkte, Konflikte und Abhängigkeiten steht der Idee kleiner, jedoch selbständig agierender Strukturen gegenüber.

Sie beruhen auf gegenseitiger Kooperation in und zwischen kleinsten Gruppen und entziehen sich somit übergeordneter Kontrolle. Autarkie aber ist im absoluten Herrschaftsanspruch von Imperien nicht vorgesehen.

Sie ist systemgefährdend.

Die Bienen opfern wir zugunsten börsennotierter Monokultur. Sie stören mit ihren Empfindlichkeiten den reibungslosen Ablauf der globalen Industrialisierung.

Warum ist das denn so?

Bienen erzeugen Honig, das ist schön, aber Honig ist kein Öl.
Öl ist der Motor des Imperiums.



3

Ein kleines Dorf

Erinnerungsbilder. Die Beschreibung einer Welt.

Gaukeln die Bildchen etwas vor? Eine Ahnung nur, und die Frage:

Was bleibt im Verborgenen?

Vor- oder Nachzeit? Worte erklären die Stimmung nicht. Sind Fotografien per se wahr? Fehlt ihnen etwas? Dreidimensionalität! Ton!

Mit jedem dieser Schritte entstehen neue Welten.

Ein kleines Dorf mit seinen Raum-, Klang- und Bilderwelten.

Kulturelle Ursprünge kristallisieren sich beim genauen Beobachten heraus. Gegenseitige Hilfe, Kooperation entscheidet über den Fortbestand der Gemeinschaft, heute wie einst. Der Lebensraum wird symbiotisch kultiviert, um die individuelle Autonomie des Einzelnen zu sichern. Autonomie bildet hier die soziale Grundlage, egal ob in befohlener Kollektivwirtschaft oder in von Konzerninteressen gelenkter Einheitslandwirtschaft. Diese Unabhängigkeit wird von den jeweils herrschenden Wirtschaftsinteressen vehement bekämpft. Monokultur aber zerstört Lebensraum sowie selbstständiges Denken.

Kunst kann die Widersprüche thematisieren.

Kunst geht dabei über empirisch beschworene Grenzen hinaus.

Warum ist das denn so?

Kunst ist immer die Realität des Künstlers.

Sie ist autark.

Auch im Irrtum.

239

WINFRIED GERLING

Die INSEL

Die Insel ist ein Ort andauernden Transits.
... ist eine Erfindung.
... beherbergt Endemisches.
... ist ein Versteck.
... ist ursprüngliche Natur.
... wird kolonisiert.
... wird als Versuchsgelände oder Übungsplatz missbraucht.
... ist eine Projektionsfläche.
... ist Schuttraum.
... ist bedroht.
... ist Ziel von Flucht: vor dem Alltag oder dem Elend.
... ist ein Ort, von dem man fliehen möchte.
... wird gemacht.
... ist Paradies.
... ist Hölle.
... wird geboren.
... ist Exil.
... ist Verbannung.
... ist strategischer Ort häufig wechselnder Herrschaft und wandelnder Gesellschaften.
... ist Ort des Rückzugs von allem Denkbaren.
... ist ein utopischer Ort.
... ist konfliktbehaftet.
... geht unter.
... ist abgelegen und immer auch im Zentrum.
Man wird auf ihr geboren, sucht sie auf oder strandet auf ihr.
Jeder ist eine Insel.

„Die Insel“ ist auf verschiedensten kleinen Inseln dieser Erde fotografiert und ein Versuch, das Eigentümliche der Insel im Bild zu fassen, um so etwas wie eine Gemeinschaft der Inseln herzustellen.

War ich einen so langen Weg gekommen,
um dies zu finden, eben dies,
vor dem ich geflohen war?

Paul Gauguin 1891 auf Tahiti



243

Insel



244

Siedlung



Anschluss



246

Lager



247

Anbau



248

Tier



249

Sport



250

Geschichte



251

Medusa



252

Strandgut



253

Aussicht



254

Seltene Art





256

Provisorium



Phantasie



258

Haus



259

Unterkunft



260

Aufklärung



261

Fahrzeug



263

BOOT

MEDIENTHEORIE MEDIENPRAXIS KUNSTTHEORIE

ARTHUR ENGELBERT

BAZON BROCK

Aus den Verliesen der segensreichen
Bürokratie: ENGELBERT HABILITIERT
sich bei Bazon Brock in Wuppertal

In dem ewigen Kampf zwischen Gedächtnis und Erinnerung erhalten sich Motivationen und Interpretationen, die uns durch den Fortgang des Lebens entfallen sind oder entfremdet wurden. Von Zeit zu Zeit hat man es nötig, an dieses fremde Selbst erinnert zu werden. Mit welcher Euphorie arbeitete Engelbert vor 20 Jahren an den Wirkungspotentialen der neuen Informati-onstechnologien für die Kunst- und Kulturpädagogik! Dieser Enthusiasmus ergriff uns alle. Wir glaubten, durch die neuen Medien unabhängig zu werden von Verlagen, Theatern und Hoch-schulen, weil sie uns die Möglichkeit in Aussicht stellten, völlig autonom unsere Gedanken wirk-sam werden zu lassen. Es ist mehr als ein Treppenwitz einer Generationsgeschichte, dass wir tat-sächlich alle zu Produzenten, zu Autoren, zu Denkern und Sendern werden konnten und gerade deshalb nicht mehr dazu kamen, als Rezipienten, also als Leser, als Konsumenten, als Zuhörer und Zuschauer erst die Sinnhaftigkeit des Produzierens und Sendens zu garantieren.

Heute ist auch Engelbert auf die Seite der Professionalisierung von Lesern, Zuschauern, Betrach-ttern und Konsumenten konzentriert, weil eben ohne deren Tätigkeit das Vollstellen der Welt mit großartigen Neuerungen sich nur noch als Vermüllung bemerkbar macht. Wir wissen, dass dem ungeheuer produktiven In-die-Welt-Setzen von Artefakten als Träger gedanklicher Konzepte möglichst gleichgewichtig das Aus-der-Welt-Bringen durch Konsumieren und die Beseitigung von Müll entsprechen muss.

Eine geradezu geniale Form der Müllentsorgung im Bereich des künstlerischen und wissen-schaftlichen Arbeitens sind eben die Archive, Bibliotheken und Museen. Die Hoffnung, dass wir durch die IT-Revolution der Sorgen um die Beseitigung der Reste durch digitale Speicherung enthoben würden, hat sich als Illusion erwiesen. Selbst die NASA kann ihre Daten aus der großen Zeit der Raumfahrt in den 1960er/1970er Jahren nicht mehr lesen – mit dem Resultat, dass man sich bei einer heutigen Mondlandung nicht mehr auf die Daten von damals stützen könnte.

Mit großer Wahrscheinlichkeit müssen wir davon ausgehen, dass unsere gegenwärtigen Ver-ewigungsversuche schon in einer Generation verloren sein werden. Die ältesten Speichertechniken der Metall-, Stein-, und Papierbearbeitung bleiben bis auf weiteres die einzigen Garanten, die Distanz zwischen heutiger Erinnerungsarbeit und gestrigem Gedächtnis der Fakten produktiv werden zu lassen.

Wir möchten uns gerne dem Engelbertschen Treppenbau zur Überbrückung des Chorismos, des Gap, des Abgrunds zwischen Gedächtnis der Fakten und produktiver Erinnerung anvertrauen.

BERGISCHE UNIVERSITÄT
GESAMTHOCHSCHULE WUPPERTAL
GAUSS-STRAßE 20
42090 WUPPERTAL
(Korrespondenzanschrift)
42119 WUPPERTAL
(Lieferanschrift)
TELEFAX 8 592 262 bughw
TELEFAX (02 02) 439-29 01
TELEFON (02 02) 439-1

Bergische Universität - Gesamthochschule Wuppertal
Gaußstraße 20, 42097 Wuppertal

An die
Kolleginnen und Kollegen
Prof. Dr. Breuer
Prof. Dr. Brock
Prof. Dr. Maser
Dr. Mühlmann
Prof. Dr. Nadin
Prof. Dr. Wick



Fachbereich 5

Der Dekan

DESIGN,
KUNST- UND
MUSIKPÄDAGOGIK,
DRUCK

DATUM	24.04.1997
GESPRÄCHSPARTNER	Dr. Mahlberg
AKTENZEICHEN	Ma/fi.-
DURCHWAHL	439-3160
TELEFAX	439-3160
GEBAUDE	Haspel
EBENE	HB EG
RAUM	80

Betr.: Habilitationsverfahren Dr. Arthur Engelbert

Sehr geehrte Damen und Herren,

Herr Dr. Engelbert hat eine Habilitationsschrift mit dem Titel "Gebrauchsanweisungen des Sehens. Technisch bedingte Wahrnehmung und Beschreibung von Kunstwerken" vorgelegt und beantragt die Einleitung seines Habilverfahrens.

Nach § 5 Abs. 3 der Habil-Rahmenordnung bestimme ich Sie zu Mitgliedern der Habilkommission.

Zur konstituierenden Sitzung lade ich Sie ins Besprechungs-zimmer des Dekanats zu folgendem Termin ein:

Mittwoch, 28.05.1997 - 11.00 Uhr - Sitzungszimmer Dekanat

Mit freundlichen Grüßen

Prof. Dr. Mahlberg

Abbildung: Brief des Dekans Prof. Dr. Mahlberg zur Bildung der Habilkommission

**BERGISCHE UNIVERSITÄT
GESAMTHOCHSCHULE WUPPERTAL**
GAUSS-STRASSE 20
42097 WUPPERTAL
(Korrespondenzanschrift)
42285 WUPPERTAL
(Lieferanschrift)
TELEX 8.592.262 buugbw
TELEFAX (02 02) 439-29-01
TELEFON (02 02) 439-1

Bergische Universität - Gesamthochschule Wuppertal
Gaußstraße 20, 42097 Wuppertal

An den Dekan
Herrn Prof. Dr. Mahlberg

FB 5

-intern-



Fachbereich 5

DESIGN,
KUNST- UND
MUSIKPÄDAGOGIK,
DRUCK

HASPELER STRASSE 27
42285 WUPPERTAL

DATUM	16.4.1997
GESPRÄCHSPARTNER	Prof. Dr. h.c. Bazon Brock
AKTENZEICHEN	B/
DURCHWAHL	3164
TELEFAX	0202/472997
GEBAUDE	Haspel
EBENE	
RAUM	65/112

Habilitation Prof. Dr. Arthur Engelbert

Sehr geehrter Prof. Dr. Mahlberg,

bezugnehmend auf Ihr Schreiben vom 24.02.97 möchte ich Ihnen mitteilen, daß Prof. Brock an der Habilitationskommision Prof. Dr. Arthur Engelbert mitwirken wird.

Mit freundlichen Grüßen

f.d.R. Liliana Pavlovic
-Sekretariat-

Abbildung: Zusage von Prof. Dr. h.c. Bazon Brock zur Teilnahme an der Habilkommision

Prof. Dr. Dietmar Kamper
Freie Universität Berlin
Institut für Soziologie,
Babelsberger Straße 14 – 16, 10715 Berlin

12.12.97

Gutachten zur Habilitationsschrift von Arthur Engelbert

Gebrauchsanweisungen des Sehens. Technische bedingte Wahrnehmung und
Beschreibung von Kunstwerken"

In meinem Gutachten möchte ich mich insbesondere auf die thematisierten Rahmenbedingungen der aktuellen Wahrnehmung von Kunstwerken beziehen. Arthur Engelbert ist mir seit vielen Jahren bekannt. Ich habe seinen wissenschaftlichen Werdegang nach der Promotion mit Aufmerksamkeit und großem Interesse verfolgt. Wir haben in Lehrveranstaltungen und anderen Projekten kooperiert, immer mit Blick auf den Fokus einer neuen Wahrnehmungstheorie, d.h. genauer: auf Prozesse einer Wahrnehmung der Wahrnehmung. In verschiedenen Ansätzen unternimmt Arthur Engelbert den Versuch, Technologie, Wissenschaft und Kunst in einen einzigen Reflexionszusammenhang zu übersetzen. Das ist per se interdisziplinär und kann nicht ohne weiteres in die Zuständigkeit einer etablierten Disziplin überführt werden. Lediglich in einem mitgehenden Nachdenken dürfte es möglich sein, zu einer adäquaten Beurteilung der vorgelegten Schrift zu kommen.

Arthur Engelbert arbeitet an den Chancen der gegenwärtigen Kultur und Kunst, die globale Herausforderung durch die Technologie anzunehmen und das Gleichgewicht zwischen Fremdbestimmung und Selbstbestimmung in Theorie und Praxis zu erreichen bzw. zu erhalten. Der Reflexionshintergrund seiner Bemühungen bezieht sich wie gesagt auf eine kritische Theorie der menschli-

Abbildung: Gutachten Prof. Dr. von Kamper

BERGISCHE UNIVERSITÄT
GESAMTHOCHSCHULE WUPPERTAL
GAUSS-STRASSE 20
42097 WUPPERTAL
(Korrespondenzanschrift)
42285 WUPPERTAL
(Lieferanschrift)
TELEFAX 0 202 439-29 01
TELEFON (02 02) 439-1

Bergische Universität - Gesamthochschule Wuppertal
Gaußstraße 20, 42097 Wuppertal

An den Vorsitzenden der
Habilkommision Engelbert

Herrn Prof. Dr. R. Wick



FachSeirichs

DESIGN,
KUNST- UND
MUSIKPÄDAGOGIK,
DRUCK

HASPELER STRASSE 27
42285 WUPPERTAL

29.1.98.
500 Wuppertal

D A T U M	1	9	9	7
GESPRÄCHSPARTNER	Prof.	B.	Brock	
AKTENZEICHEN				
DURCHWAHL	3164			
TELEFAX	3164			
GEBÄUDE	Haspel			
EBENE				
RAUM	112			

Gutachten zur Habilschrift

Arthur Engelbert: "Gebrauchsanweisungen des Sehens - technisch bedingte Wahrnehmung und Beschreibung von Kunstwerken"

Leider hat sich wegen fehlender finanzieller Mittel der Plan des Verfassers nicht realisieren lassen, die Habilschrift als CD-Rom vorzulegen. So merkt man der Arbeit an, daß die thematischen Einheiten nicht für den Aufbau einer Buchstruktur gedacht waren. Die vorgesehene Tiefenstaffelung des "verknüpfenden Sehens" konnte im Buch nicht analog repräsentiert werden.

Die Bildbeispiele mußten in einen Abbildungsanhang verbannt werden, wo sie bestenfalls als Stütze für das Bildgedächtnis des Lesers dienen können.

Die unterschiedlichen Textsorten (beschreibende Analysen, fiktive Dialoge, Kapitelsummaries und Fußnoten, die im Medium CD-Rom den unmittelbaren Einstieg in die Sekundärliteratur ermöglicht hätten) bleiben jetzt als Perlen auf der Kette des Diskurses nur in beschränktem Umfang beweglich, um am jeweiligen Argumentationsstrang lediglich Varianten der Textformierung zu erzeugen.

Dr. Engelbert hat bereits vier CD-Roms als Auftragsarbeiten an der TU Berlin realisiert. Daß er diese Technik auf interessante, produktive Weise einzusetzen versteht, ist durch die Anerkennung belegt, die diese CD-Rom-Produktionen fanden.

Abbildung: Gutachten Prof. Dr. h.c. Bazon Brock

**Kurzdarstellung der eingereichten Habil-Schriften
Hinweise zu einer Kommunikations- und Medientheorie**

Retrospektive	I
	Kultur des Spätmittelalters Conrad von Soest. Ein Dortmunder Maler um 1400
Retrospektive	II
a)	Gebrauchsanweisungen des Sehens - Gegenüberstellung konträrer Bildkonzepte
b)	Is there something like art?
Prospektive	I
	Vom technischen zum konstruktivistischen Sehen

Arthur Engelbert
Berlin, Dezember 1995

BIBLIOGRAFISCHES VERZEICHNIS

ARTHUR ENGELBERT

(ohne Aufsätze und Kataloge)

Engelbert, A. (2018). *Coincidentia. Zehn Versuche zur zeitgenössischen Kunst.* München: Edition Metzel.

Engelbert, A. (2017). *Idiorhythmie. Vorschläge für ein anderes Lernen.* Baden-Baden: Nomos Verlagsgesellschaft.

Engelbert, A. (2016). *Politik und Bild. Eine Langzeitstudie zu Wahrnehmungsumbrüchen innerhalb der letzten dreieinhalb Jahrzehnte.* Marburg: Tectum Verlag.

Engelbert, A.; Maier, A.; Trautvetter, A. (Hrsg.) (2016). *Notes on urban kibbutz, mutual aid and social eroticism. Social imagination for a collective society.* Marburg: Tectum Verlag.

Engelbert, A. (2014). *Die Treppe. Eine kulturgeschichtliche und medienkritische Studie, anhand ausgewählter Beispiele aus verschiedenen Medien, mit einem Glossar.* Würzburg: Königshausen & Neumann.

Engelbert, A. (2012). *Help! Gegenseitig behindern oder helfen. Eine politische Skizze zur Wahrnehmung heute.* Würzburg: Königshausen & Neumann.

Engelbert, A. (2011). *Global Images. Eine Studie zur Praxis der Bilder. Mit einem Glossar zu Bildbegriffen.* Bielefeld: transcript Verlag.

Engelbert, A. (2010). *Gegenseitige Hilfe – eine Vision mit Anleitungen für Kleingruppen.* Marburg: Tectum Verlag.

Engelbert, A. (2009). *Der Hörraum. Akustische Experimente und Perspektiven des Klangraums in den letzten fünfzig Jahren.* Saarbrücken: Südwestdeutscher Verlag für Hochschulschriften.

273

Engelbert, A. (2008). *Normalkultur. Kulturen im Dialog.* Würzburg: Königshausen & Neumann.

Engelbert, A.; Pagel, M.; Borchers, W. (Hrsg.) (2005). *cultrans. Ansichts-Sachen der Kunst – Views of Art.* Würzburg: Königshausen & Neumann.

Engelbert, A.; Herlt, M. (Hrsg.) (2002). updates: Visuelle Medienkompetenz. Würzburg: Königshausen & Neumann.

Mib GmbH (1998–2010). Zwölf Jahre „Digitale Galerie“ in der Gemäldegalerie Berlin, ein kunsthistorisch basiertes Gesamtsystem, realisiert von der Gesellschaft für Medienproduktionen in Berlin (mib GmbH). Geschäftsführer: Arthur Engelbert.

Engelbert, A.; Ramershoven, M.; Thiekötter, A. (Hrsg.) (1996). Das Glashaus von Bruno Taut – Bauen im Licht. Built In The Light, eine CD-ROM der mib GmbH. Berlin: Vertrieb durch den Verlag der Buchhandlung Walther König.

Engelbert, A. (1995): Conrad von Soest. Ein Dortmunder Maler um 1400, Köln: Verlag der Buchhandlung Walther König.

Engelbert, A. (1993): Lumpensammler im Datenraum – ein virtuelles Museumsportrait, CD-ROM, konzipiert und realisiert von Arthur Engelbert u. a., hg. vom Medieninstitut am MD Berlin in Zusammenarbeit mit dem Werkbund-Archiv Berlin, Köln: Verlag der Buchhandlung Walther König.

Engelbert, Arthur (Hrsg.) (1991): Kunst als Medium der Botschaft?, Gießen: Focus Verlag. (Parabel; Bd.14)

Hochschule der Künste Berlin und Engelbert, Arthur (Hrsg.) (1990): Variation – Serie – Simulation, in: Kunst im Schaltkreis Berlin, Berlin.

Diskussion des Kunstbetriebs heute. Ein Betriebsausflug mit Michael Fehr, Erich Franz, Veit Loers, Karlheinz Nowald, Britta Schmitz und Arthur Engelbert, hg. von der Hochschule der Künste und von Arthur Engelbert, Materialien 3/89, Berlin 1989.

Engelbert, Arthur (Hrsg.) (1987): Industrie im Bild – Bild der Industrie, in: tendenzen, Zeitschrift für engagierte Kunst, Industriekultur, Heft Nr. 159, 28. Jg., Neuss: Damnitz Verlag.

Engelbert, Arthur (1985): Die Linie in der Zeichnung. Klee – Pollock – Twombly, Diss., Essen: Verlag die Blaue Eule.



276

Abbildung:

Mauro Cappotto

Arthur Engelbert

Material: Schiefer Maße: 27 x 20,5 x 3 cm

Biografische Daten zu Arthur Engelbert

Arthur Engelbert war bis 2017 Professor für Medientheorie und Kunsthistorie an der FH Potsdam. 1998 habilitierte er bei Bazon Brock in Wuppertal. Vor dem Studium arbeitete er sieben Jahre in einem Dortmunder Stahlwerk als Industrieelektroniker. 1985 promovierte er mit einer Studie über die „Linie in der Zeichnung“ bei Gottfried Boehm und Max Imdahl, war anschließend Mitarbeiter für die Umnutzung des Völklinger Hochofenwerks am Staatlichen Konservatoramt in Saarbrücken und von 1987 bis 1992 Wissenschaftlicher Mitarbeiter an der Hochschule der Künste in Berlin. Es folgten Lehraufträge (1992–98) an verschiedenen Universitäten und Kunsthochschulen. Neben seiner Lehrtätigkeit in den Bereichen zeitgenössische Kunst und neue Medien hat Arthur Engelbert zehn Jahre lang ein Multimediaunternehmen (MIB) in Berlin geleitet, war viele Jahre im Vorstand des Werkbund-Archivs in Berlin und leitete von 2002 bis 2004 die Forschungsgruppe „Kritik der Bildmedien“. Seit 2010 gehört er dem interdisziplinären DFG-Graduiertenkolleg „Sichtbarkeit und Sichtbarmachung“ an der Universität Potsdam an. Im Jahr 2012 gründete er mit anderen das Institut für angewandte Realitätsveränderung und 2013 entwickelte er das transkulturelle Studienprojekt „pedestrian republic“.

Bereits 1999 legte Arthur Engelbert den Grundstein für das mit vielen Reisen verbundene, interdisziplinäre Forschungsprojekt „cultrans“, welches kulturelle Transfers zwischen Kulturen und Künsten untersucht (Gibilmanna 1999, Kairo 2001, Johannesburg 2003, Mexico City 2005, Hongkong 2007, Jerusalem 2008, Mumbai 2009 und andere Stationen). Sieben Jahre lang stand Israel im Mittelpunkt (2007–2013) – gefolgt von anderen Schwerpunkten, die seit 2015 der Verein cultrans e.V. vertritt.

Weitere Hinweise siehe: <http://arthur-engelbert.de>

DIE BEI- TRAGENDEN

Baldus, Claus

„Jetzt“ – eine Art Biographie

Vergangenheit ? – Das Damalige müsste erst ausgegraben werden, Fragmente : Eine Biographie der Zukunft ? – wäre absurd, fast surreal, und die Struktur dazu müsste erst entwickelt werden : Dagegen Biographie live, Leben jetzt – Gegenwart, als Experiment ...

Eine Brücke – von Santanas Soul Sacrifice und den Solos von Michael Shrieve in Soul Sacrifice 1969 Woodstock, 1970 Tanglewood Music Center Lenox MA, 1970 A Night at the Family Dog San Francisco CA, 1971 Montreux Jazz Festival Casino de Montreux ... Drum Solo 1973 Santana Live in Japan – – ... Reich am Leben heute wie damals 1971 Royal Albert Hall London – ... Heiter und befreiend großzügig Japan 1973 Samba Pa Ti Lotus Version – ... Interview mit Michael Shrieve 29 Januar 2015 – – – Alles im Internet

Brücke von hier aus zu Lao-Tze : Gedichtete Welt im Tao-te-king (Übertragung Rousselle, Insel it 849): „... Die große Führerin ... Die zehntausend Wesen stützen sich auf sie ... Ist ihr Werk gestaltet, nennt sie es nicht Haben ... Handeln und nicht darauf Wert legen, Fördern und nicht beherrschen ... Er schafft und behält nicht ...“ Und : „Eingreifer zerstört, Zugreifer verliert. ... Macher zerstört, Bemächtiger verliert! ...“ Abstrakt : „Sein und Nichtsein einander erzeugen ... Des Himmels Netz ist sehr weitmaschig ... und doch verliert es nichts. ...“

Wer Kultur produziert, kann nicht besitzen, will nicht besitzen. Es geht um Kontakt im offenen Horizont : zu sich selbst, und zum Medium, und zu den anderen, für die Kultur/Lebensform kontruiert wird, als Experiment. – Kultur gibt es nicht im Haben, gibt es im Sein und seiner Dialektik mit dem Nicht, das uns als Nicht-mehr und Noch-nicht fordert. Diese Forderung ist der Antrieb zum Aufschließen der Gegenwart.

„Haben“ und unbedingt „Haben-wollen“ und unbedingt „Haben-müssen“ und, wie sich meistens bald zeigt, „Nichts-damit-anfangen-können“ – alltags-bürgerlicher Zwang – wird – inspiriert durch Santana und Shrieve wie durch Tao, Zen, moderne Abstraktion ... – ersetzt durch vier Kategorien, die man auch als „Vektor“begriffe unserer Lebensgestaltung sehen kann : Impuls (Eingabe) / Direktion (Ausrichtung) / Sukzession (Abfolge) / Konstellation (Aufstellung, Mit- und Gegenstellung) – Vielleicht können sie die Strukturierung unserer Gegenwart als Basisorientierungen unterstützen – unsere Lebensregie im Alltag

Bexte, Peter

Peter Bexte, seit 2008 Professur für Ästhetik an der Kunsthochschule für Medien Köln. Von 1996–2000 Kurator der Abteilung KERN in der Berliner Millenniumsausstellung Sieben Hügel. Bilder und Zeichen des 21. Jahrhunderts. Erste Gespräche in Engelberts mib-Büro, was zur Folge hatte, dass ich am 16.11.1998 abends in Mecklenburg-Vorpommern durch Schneegestöber stapfte, um in einer Dorfkapelle einen Vortrag vor seinem Seminar zu halten. Im Oktober 2001 gemeinsame Seminarexkursion nach Patmos. 2002 schrieb ich den Beitrag *Kabel im Denkraum*, in: Arthur Engelbert/Manja Herlt (Hg.): *Updates. Visuelle Medienkompetenz* (Würzburg 2002). 2005–2008 dreijährige Gastprofessur Geschichte und Theorie der technischen Medien im Studiengang Europäische Medienwissenschaft Potsdam; Gespräche über Conrad von Soest. Seit 2011 Begegnungen im Potsdamer GraKo Sichtbarkeit und Sichtbarmachung.

Borchers, Wolf

Wolf Borchers, Jahrgang 1977, nach einer Ausbildung zum Buchhändler Studium der Kulturarbeit an der FHP zwischen 2000 und 2004. Das eigene Interesse an Medien, Kunstgeschichte, Politik und anderen Kulturen sorgte schnell dafür, dass der Studienbereich Medientheorie und Praxis von Arthur Engelbert zu meinem Studienschwerpunkt wurde. Ich durfte mehrere Jahre bei ihm als studentische Hilfskraft arbeiten, unterbrochen von einem Praxissemester 2002/03 in einem Goethe Institut in Bangalore/Indien. Teilnahme an sehr besonderen und persönlich prägenden Exkursionen mit Arthur Engelbert nach Kairo, Patmos, St. Petersburg, Madrid und Johannesburg. Nach dem Studium Leitung einer Buchhandlung in Berlin-Lichterfelde und Versuch, mit literarischen Veranstaltungen für Austausch im Kiez zu sorgen. 2009 Rückkehr an den Rhein, seit 2010 tätig als Projektmanager für die „Leseclubs“ bei der Stiftung Lesen in Mainz. Das Interesse an Medien und die Begeisterung für die Malerei sind geblieben, ebenso die für Berlin und Potsdam. Die im Studium erworbenen vielfältigen Kenntnisse sind im Beruf für mich schnell zur Grundlage geworden, mich im Arbeitsalltag der Projektarbeit im Bildungsbereich zu orientieren – und dabei den Blick für das „große Ganze“ und wichtige gesellschaftliche Themen, um die es bei Arthur Engelbert immer ging, hoffentlich nicht aus dem Blick zu verlieren.

Braun, Tomke

Tomke Braun, Jahrgang 1989, lebt und arbeitet als freie Kuratorin, Autorin und Kulturarbeiterin in Berlin. Ihr Studium der Kulturarbeit an der FH Potsdam von 2009 bis 2014 mit dem Schwerpunkt Medientheorie und Kunstgeschichte, beendete sie mit der Abschlussarbeit „Narration als politische Praxis in der Kunst“ bei Arthur Engelbert. Im Anschluss absolvierte sie den Masterstudiengang Curatorial Studies an der Goethe-Universität und der Städelschule – Hochschule für Bildende Künste in Frankfurt a.M. Tomke Braun arbeitete unter anderem in der kuratorischen Abteilung der dOCUMENTA(13) und als kuratorische Assistenz für den Frankfurter Kunstverein. Seit 2016 organisiert sie mit Daniela Seitz und Anja Weigl das 3hd Festival. Seit 2017 hat Tomke Braun die künstlerische Leitung des Kunstvereins Göttingen übernommen. Ihr Interesse gilt dabei stets dem Erproben alternativer Ausstellungssituationen und -erfahrungen. Eine besondere Rolle spielt darin das Erzählen von Geschichten in einem gesellschaftlichen und politischen Sinne.

Mit Arthur Engelbert fand ich in meinem Studium einen inspirierenden Gesprächspartner. Die Beschäftigung mit dem Bienensterben oder die gemeinsame Arbeit am Institut für angewandte Realitätsveränderung bewegen mich bis heute dazu, nie geradeaus, sondern immer noch einmal mehr um die Ecke zu denken.

Brock, Bazon

Bazon Brock, Denker im Dienst und Künstler ohne Werk, ist emeritierter Professor am Lehrstuhl für Ästhetik und Kulturvermittlung an der Bergischen Universität Wuppertal. Weitere Professuren an der Hochschule für bildende Künste Hamburg (1965–1976) und der Universität für angewandte Kunst Wien (1977–1980). 1992 erhielt er die Ehrendoktorwürde der Eidgenössisch

Technischen Hochschule Zürich und 2012 die Ehrendoktorwürde der Hochschule für Gestaltung Karlsruhe. 2014 wurde ihm die Honorarprofessur für Prophetie an der HBKsaar Saarbrücken verliehen. Er entwickelte die Methode des »Action Teaching«, bei dem der Seminarraum zur Bühne für Selbst- und Fremdinszenierungen wird. Von 1968 bis 1992 führte er in Kassel die von ihm begründeten documenta-Besucherschulen durch. Von 2010 bis 2013 leitete er das Studienangebot „Der professionalisierte Bürger“ an der HfG Karlsruhe. Rund 2500 Veranstaltungen und Aktionslehrstücke; zuletzt „Lustmarsch durchs Theoriegelände“ (2006, in elf Museen). Er repräsentiert das „Institut für theoretische Kunst, Universalpoesie und Prognostik“ und ist Gründer der Denkerei/Amt für Arbeit an unlösbaren Problemen und Maßnahmen der hohen Hand mit Sitz in Berlin.

Brüsewitz, Timo

Timo Brüsewitz studierte von 2010–2014 Kulturarbeit an der Fachhochschule Potsdam und von 2014–2017 Europäische Medienwissenschaft an der Fachhochschule und Universität Potsdam. Vorab machte er von 1999–2002 eine schulische Ausbildung, die er als staatlich geprüfter Grafikdesigner abschloss. Der Gestalter arbeitet in den Bereichen Design, Werbung und Marketing u. a. im „Studio Olafur Eliasson“, in der Werbeagentur „Zum goldenen Hirschen“ und in kleineren Designstudios in Spanien, Italien und Berlin. Zuletzt war er im Bereich „Marketing & Zentrale Veranstaltungen“ an der Universität der Künste Berlin beschäftigt. Seine freien Arbeiten sind wissenschaftlich-konzeptionell-künstlerische Hybride, die er performativ vermittelt.

In gemeinsamen Projekten wie „cultrans/Pedestrian Republic“, „Politik und Bild“, „Morgenlicht“ oder am „Institut für angewandte Realitätsveränderung“ erlebe ich Arthur immer als einen inspirierenden und visionären Gesprächs- und Arbeitspartner, der von Anfang an eine enge Zusammenarbeit zulässt und dessen Enthusiasmus Lust am gemeinsamen Denken evoziert.

Cappotto, Mauro

Mauro Cappotto (MC)* geb. in Messina 1965, beendete 1990 das Studium an der Akademie der Künste in Florenz und begann seinen künstlerischen Werdegang in Zusammenarbeit mit diversen europäischen Künstlern, anlässlich längerer Aufenthalte in Wien und Berlin. Anfangs wird MC durch die multiplen Formen der visuellen Kommunikation angezogen und setzt sich mit dem Verhältnis von Materie und Objekt, mit der Schrift und den damit verbundenen Gesten, auseinander. Im weiteren Verlauf verändert sich die Kunst von MC, indem er über die Rolle der Kunst innerhalb der zeitgenössischen Gesellschaft nachdenkt. War es anfangs der Einsatz von gewagten Ausdrucksformen und unkonventionellen Materialien, so gewinnen nun die vom Alltag beeinflussten Instanzen immer mehr an Bedeutung. 1992 zieht MC nach Ficarra auf Sizilien zurück. Dort gründet und leitet er 2007 das Kulturzentrum Lucio Piccolo und das „Seide-Zimmer (la stanza della seta)“ im Museum Palazzo Milio. Dies geschieht als logische Folge einer langjährigen und in diesem Kontext gewachsenen Aktivität. So wird die Realität ein permanentes Labor, wo MC seine Ideen, die auf der Beziehung von Gesellschaft, Kunst und Peripherie beruhen, ausprobiert. Gegenwärtig kuratiert MC ein Art-In-Residenz Programm, indem die eingeladenen

Künstler mit der Geschichte und Kultur rund um das Bergdorf Ficarra konfrontiert werden. Seit 2008 hat er zusammen mit Gianluca Collica ein Netzwerk auf Sizilien aufgebaut, das verschiedene sizilianische Strömungen und experimentelle Projekte auf dem Gebiet der zeitgenössischen Künste zu einem System vereint. In diesem Zusammenhang sind die Kollaborationen mit der Fondazione Brodbeck in Catania, mit dem Museum Riso in Palermo und mit dem C.O.C.A. in Modica etc. hervorzuheben. 2015 wurde MC künstlerischer Direktor des Projektes "Ficarra_Contemporary Divan". Seit 2016 ist er im Stadtrat von Ficarra für die Kultur zuständig.

Arthur Engelbert und Mauro Cappotto begegneten sich zum ersten Mal 1981 in Dortmund. Seitdem arbeiten beide kontinuierlich an kulturellen Projekten auf dem Gebiet der zeitgenössischen Künste zusammen.

Doherty, Christo

Christo Doherty is an Associate Professor in The Wits School of Arts at the University of the Witwatersrand in Johannesburg. He was the founder of the Digital Arts department in the School in 2003, focusing on postgraduate research into interactive media, animation in Africa, and, since 2011, undergraduate work in game design. Christo Doherty is also a photographer and video artist who has exhibited around South Africa and internationally. Since a mutual workshop of Doherty and Arthur Engelbert in Johannesburg in 2006, a formal exchange programme between FH Potsdam and the University of the Witwatersrand has been set up. The exchange programme has enabled several Potsdam students to join programmes at the Wits School of Arts to the great benefit of the programmes and the students. The images shown in this publication are from his photo exhibition, prepared during and after the 2006 workshop with Arthur Engelbert, entitled Armed Response: A typology of images of security and paranoia in Johannesburg, South Africa. This exhibition was displayed in Johannesburg; Potsdam (Germany); and as part of the ISLANDS+GHETTOS group exhibition at the Heidelberger Kunstverein.

Eikermann, Stefan

Stefan Eikermann verteilt 1986 mit einem Freund Flugblätter zur Rettung der Welt und wird 1987 Mitarbeiter der Umweltbibliothek in Ostberlin. Er schließt ein Fotografie Studium an der Hochschule für Grafik und Buchkunst in Leipzig im Jahr 2000 als Meisterschüler ab, schreibt, fotografiert und bewirtschaftet mit seiner Familie einen ökologischen Landwirtschaftsbetrieb. 2004 hält Arthur eine sehr treffende Laudatio auf 86 Fotografien. Recht kleine Fotografien, und was gibt's da schon zu sehen? Ein Dorf. Landschaft. Es folgen Seminare, unkonventionelle Küchengespräche in Schmargendorf und Atelierabende in Grimme. Wir hören: Schweine grunzen. Wir fühlen: Bienen stechen. Und die Kunst? Nach Ad Reinhardt: Ist Kunst, alles andere ist alles Andere.

Fischer, Nirto Karsten

Nirto Karsten Fischer. Geboren in Dortmund. Lebt seit 1980 in Berlin, wo er an der Freien Universität Philosophie und Sozialwissenschaften studierte und mit einem Diplom in Soziologie

über die Marx'schen Begriffsentwicklungen in „Das Kapital“ abschloss. Titel der Arbeit „Begrenzungen der Dialektik“. Weitere Studien erfolgten als Gasthörer bei Mentor Klaus Buhlert an der Technischen Universität Berlin zu computergestützten Kompositionenverfahren. Nirto Karsten Fischer arbeitet als Komponist, Produzent und Fotograf. Er produzierte zahlreiche Arbeiten für Radio, Fernsehen, Werbeagenturen, Choreographen und künstlerische Veröffentlichungen im eigenen Studio. Als Recording Engineer erstellte er u. a. die mit dem Super Sonic Award 2013 ausgezeichnet Klassik Produktion „Ingenious Opposites“. In mehreren Fotoausstellungen, zuletzt im Rahmen der Berlin Art Week 2015, zeigte er seine großformatigen Fotoarbeiten.

Arthur Engelbert lernte ich als Gymnasialschüler kennen. Als mein Kunstlehrer verdanke ich ihm, einem nicht stromlinienförmigen Denker, eine Reihe von Denkanstößen und Impulsen. Nachdem wir uns später in Berlin wieder getroffen haben, darf ich Arthur Engelbert heute zu meinen engeren Freunden zählen. Auf die leidenschaftlichen Diskussionen mit diesem unbändigen und humorvollen Gedankenvulkan mag ich auch nicht mehr verzichten.

Gabay, Raanan

Raanan Gabay is an architect, city planner and researcher. Envelopment with Prof. Engelbert on the background of collaboration between Bezalel Academy of Arts and Design – Jerusalem, and the FH Potsdam, started back in 2006, when Gabay brought over his Bezalel students for a condense excursion-seminar, “Contemporary Theories of Urban Design”. Reciprocal yearly excursions and seminars followed. In 2009, Gabay was invited by Engelbert as co-lecturer to conduct a Seminar – “Contemporary Theories of Urban Design” – in FH-Potsdam, and in 2014 the Seminar “Cultural History of the Pavement” followed, followed by a symposium and an exhibition, “Pedestrian Republic”, in 2015. Gabay collaborated with Engelbert in workshops within the FH Potsdam International Week (2012 “Place for Innovation”; 2013 “The Multi Layard City”; 2014 „Pedestrian Republic“).

Gerling, Winfried

Winfried Gerling, seit 2000 Professur für Konzeption und Ästhetik der neuen Medien an der Fachhochschule Potsdam im Kooperationsstudiengang Europäische Medienwissenschaft, der mit der Universität Potsdam betrieben wird. Erste Begegnung mit Arthur Engelbert und dessen Rezeption der Postmoderne als Student der freien Kunst an der HdK Berlin um 1990. Dort studentische Hilfskraft im Büro von Prof. Dr. K. Nowald und dessen Mitarbeiter AE. In dieser Zeit eindrückliche Exkursion mit Engelbert nach Rom, die mir das ausführliche Spazierengehen (oder eher das zügige Laufen) als Erschließung einer Stadt sehr nahe gebracht hat. Erste gemeinsame Arbeit im Computer Forschungsprojekt „Technisches Sehen“ 1991–1992, was damals auf einiges Unverständnis im Umfeld der Kunsthochschule stieß, die sich lieber mit dem sinnlich Erfahrbaren von Malerei und Plastik beschäftigen wollte. Daraus ergab sich eine rege Diskussion um Multimedia, die gemeinsame Gründung des „MedienInstituts“ (Medienlabor für kommunikative Strategien e.V. Berlin), und aus dessen Aktivität, mit einigen anderen wichtigen Partnern, die gemeinsame Entwicklung der Multimedia-Agentur „MIB GmbH“ (Multimediacproduktionen in Berlin). Dort neben der Produk-

tion etlicher international ausgezeichneter CD-ROMs – historisch: die kaum reflektierte Frühzeit interaktiver Medien – die Produktion der „Digitalen Galerie“ der Gemäldegalerie Berlin, das eines der am längsten dauerhaft in einem Museum installierten Multimedia-Systeme war (1997–2014). Seit 1990 führten wir viele praktisch und theoretisch orientierte Diskussionen um das, was man heute Digitalität, Interaktivität, Interfaces, Simulation, Virtualität, Kooperation, Koproduktion, das Soziale etc. nennen würde, aber auch um und über den Zustand der Kunst. Unter anderem in dem von AE gegründeten Arbeitskreis „Kritik der Bildmedien“, der für die Organisation einiger aufschlussreicher Tagungen um „das Bild“ verantwortlich war (z. B. 2003 „Bild – Technik – Entscheidung“ im Berliner Museum für Kommunikation). Vorbildhaft ist für mich bis heute Arthur Engelberts Ernsthaftigkeit, Intensität und Kontinuität in der Auseinandersetzung, sowohl mit Projekten als auch komplexen theoretischen Fragestellungen bzw. deren Verbindung, die bis heute zu einer sehr gewinnbringenden und motivierenden Erfahrung für Studierende wird, so sie sich darauf einlassen und abseitiges Denken zulassen ...

Günther, Detlef

Seit 1988 hat Detlef Günther Ausstellungen im In- und Ausland in den Bereichen Malerei, Fotografie, Video und Multimediaenvironments. Seine Arbeiten sind u. a. vertreten in der Sammlung Karl Kremer (Gelsenkirchen), in der Kunstsammlung der Deutschen Bank (Frankfurt) und im Kunstmuseum Gelsenkirchen. Seit 2000 freier Creative Director für audiovisuelle Kommunikation im Raum u. a. für: Atelier Markgraph / Atrium GmbH / Deutsches Filmmuseum Frankfurt / Deutsches Zentrum für Luft- und Raumfahrt / Filmmuseum Berlin / Haus der Kulturen der Welt Berlin / Museum für Kommunikation Berlin / SONY Cinemas / SONY Entertainment / Sunflower Foundation, Zürich / Technikmuseum Berlin / Überseemuseum Bremen ...

Detlef Günther, studierte Philosophie, Soziologie, Psychologie und Kommunikationswissenschaften an der Ludwig-Maximilian-Universität in München und der Freien Universität in Berlin (Magister Artium – Abschlussarbeit: Die Kunstauffassung der Kritischen Theorie). Anschließend studierte er Kunst an der UdK in Berlin bei Professor H. J. Diehl (Meisterschüler). Zusammen mit Martin Assig, Klaus Hoefs, Oliver Öfelein und Jochen Stenschke gründete er die Künstlergruppe BOR. Freie Mitarbeit am Medieninstitut Berlin unter der Leitung von Prof. Dr. Arthur Engelbert an dem Forschungsprojekt „Technisches Sehen“ (seit dem regelmäßige Spaziergänge und „gegenseitige Hilfen“). 1998–2000 entwickelte DG als geschäftsführender Gesellschafter der Twosuns Media Development GmbH das Interactive Environment Processing System „Enclued“ mit Anbindung an einen 3D-Motion Tracker. Aus dieser Entwicklung entstanden 2 Patente.

Keller, Céline Hélène

Ich bin in Frankreich zweisprachig aufgewachsen und 2009 für das Studium der Filmwissenschaften an der Freien Universität nach Berlin übersiedelt. Erfahrungen in konzeptioneller Ausstellungsarbeit und Reisen nach Indien und Südostasien führen mich zum praxisorientierten Studium der Kulturarbeit an der Fachhochschule Potsdam, wo ich bei Arthur Engelbert auf ein geistlich aufregendes und humorvolles Lernen treffe. 2016 folgt mit Arthur Engelbert, Volkhardt

Kempter und Kai Gregor eine gemeinsame Lichtforschungswanderung zur Sommersonnenwende auf Sizilien, dessen Ausstellung und Lichtsegnung-Aktion in Ficarra von Mauro Cappotto betreut wird. Die Frage nach der ästhetischen- und sinnlichen Wahrnehmung von medialen- und inneren Bildern vertiefe ich im Master der Europäischen Medienwissenschaft an der Universität Potsdam, im Studium und in der Praxis der Meditation beim Kundalini Research Institute und bei WissenshüterInnen aus „schamanischen“ Traditionen des Putomayos, Kolumbien, der nordamerikanischen Lakotas und der russischen Informationsmedizin. Mit der Frage nach dem, was sich in und hinter den Bildern und Leinwänden versteckt, entsteht parallel seit 2015 in Zusammenarbeit mit Nora-Lee Sanwald, Lydia Kray und Elke Urban das Aktionskunstprojekt „Voids of the Unknown“, das jenseits einer visuell dominierten Gesellschaft in schwarzen Räumen Dynamiken von (politischen) Diskursen und (Stimmen und Resonanzkörper) von bürgerlicher Beteiligung erforscht.

Maier, Anna Maria

Anna Maria Maier is a freelance cultural worker and performance artist and works in community arts and cultural education. She holds a BA in Cultural Work and Arts Management from FH Potsdam and an MA in Cultural History and Theory from Humboldt-Universität zu Berlin. Her studies took her to explore the fields of Architecture and Fine Arts at Bezalel Academy in Jerusalem and Social and Cultural Analysis at New York University. Besides working in a future and society research lab and participating in “art-in-the city” projects, she is interested in questions of the social and the politicization of culture. She was involved in Arthur Engelbert’s ‘cultrans’ explorations and study trips and contributed to his publication on the future of the ‘social’. Their projects posed questions that accompany her research interest: What is the ingredient of communities, of collectives, what is the social made of? Why are we lacking big social ideas? How can we learn from social imaginaries and what are methods and images that help in re-introducing the social into today’s concepts of society?

Meinholt, Nina

Jahrgang 69, Zimmergesellin, Musikpädagogin, Studium der Kulturarbeit und Medienwissenschaften in Potsdam von 2000- 2009, Auslandsaufenthalte in Frankreich, Spanien und Portugal, seit 2013 Koordinatorin für den Landkreis Potsdam-Mittelmark, seit 2014 Gründung und Vorstand der Hollehaus eG in Potsdam. Nach Jahren als Reisende im Handwerk, ging ich zurück zur Schule – zum Weiterdenken. Angesprochen hat mich Arthur Engelberts Denken bevor ich ihn traf: In Form der Zettel, die an seiner Bürotür klebten – darauf die Titel seiner Seminare: „Auf der Suche nach dem bildlichen Gegenüber“. Diese Seminare verbanden sich mit wunderbaren Reisen – sie verknüpften Inspiration durch Kunst, Arbeit am Begriff und Erfahren von Neuem und Fremdem im Hier und Jetzt. „Das biblische Bilderverbot und die Dominanz des Visuellen heute“ auf Patmos, „Kulturelle Transfers – Ägypten“, Der Prado/ Goya als bildliches Gegenüber, de Sade, Foucault/ Aufklärung und „Plateaus und Passagen“ – Paris, Benjamin, Deleuze ... Das waren die besten Seminare. Durch Arthur Engelbert kam ich als Praktikantin und spätere Mitarbeiterin zum Merve Verlag Berlin. Dort war ich Kurationsassistentin bei den Festivals „Foucault

und die Künste“ und „Deleuze und die Künste“ am ZKM und hatte u. a. die Redaktion für den Merve Band „Bataille Maschine.“ Peter Gente und Heidi Paris pflegten persönliche Kontakte zu den Autoren, die sie begeisterten und herausbrachten – Foucault, Deleuze, Baudrillard, Virilio ... ich traf mit Peter Gente Daniel Defert, Jean Baudrillard und Thomas Hirschhorn in Paris. Dieser lud den Verlag ein, auf seiner Ausstellung „24HFoucault“ in Paris das Merve-Archiv zu Foucault zu zeigen. Ich wurde endgültig für das fröhliche Denken infiziert. („Es hüpfst und tanzt vor uns, mitten unter uns.“) Dafür danke ich Arthur Engelbert sehr – auf dass sich die Infektion immer weiter trägt!

Meister, Clara

Clara Meister (*1981 in München, lebt in Berlin) schrieb 2007 ihre Diplomarbeit „Der Video-Walk ‚Ghost Machine‘ von Janet Cardiff und George Bures Miller“ bei Prof. Arthur Engelbert und ist als Ausstellungsmacherin besonders von den Themen der Übersetzung, Sprache und Musik fasziniert. 2016 promovierte sie an der HFBK Hamburg über Stimme in der Kunst, die Publikation „Sprich, damit ich dich sehe – Stimme und Sprache als Material, Medium und Motiv“ erscheint 2018 bei Edition Metzel. Meister ist Mitbegründerin und Kuratorin des Ausstellungskollektivs „SOUNDFAIR“, das von 2007 bis 2013 Künstler und Musiker einlud, an verschiedenen Institutionen und öffentlichen Orten Musik auszustellen und initiierte neue Arbeiten unter anderem von Arto Lindsay, Bo Christian Larsson und Anri Sala. 2012 war sie Kuratorin des „MINI/Goethe-Institut Curatorial Residency Ludlow 38“ in New York und zeigte unter anderem Einzelausstellungen von Natalie Czech, Maria Loboda und Saâdane Afif. 2014 kuratierte sie die deutschlandweit erste Einzelausstellung von Camille Henrot am Schinkel Pavillon, Berlin. Im gleichen Jahr programmierte sie eine Performance-Reihe mit nordafrikanischen Musikern für die Marrakesch Biennale MB5. Sie initiierte mit Nico Dockx das Kalenderprojekt „A Poem A Day“, welches über 365 Künstler und Freunde einlud, ein Gedicht einem Tag zu widmen. 2015 erhielt sie für ihr Projekt „Center For Optimism“ mit dem Architekturstudio June 14 einen Förderpreis der Graham Foundation. Sie war zudem Mitbegründerin und Herausgeberin von „...ment“, einem Onlinemagazin, das an der Schnittstelle von Kultur, Kunst und Politik agiert. Sie publiziert in unterschiedlichen Magazinen (u. a. Mousse, Monopol) und schreibt für Kataloge (u. a. Haus der Kunst, Künstlerbuch Henrot publiziert von Buchhandlung Walter König) und lehrt an verschiedenen Institutionen (u. a. NYU Berlin, Royal Academy Den Haag). Seit 2018 ist Meister kuratorische Referentin am Gropius Bau in Berlin.

Riemann, Ulrike

286 Ulrike Riemann ist Grafikerin, Galeristin und Kulturvermittlerin. Nach einem Studium des Kommunikationsdesigns in Rostock und Berlin und der Tätigkeit als Grafikerin komplettierte sie ihre Ausbildung mit dem Studium der Kulturarbeit in Potsdam. Hier besuchte sie unter anderem die Vorlesungen von Arthur Engelbert und übernahm schnell auch die Gestaltung mehrerer seiner Publikationen. Heute arbeitet Riemann unter ihrem eigenen Label »kulturzeichen« als Grafikerin für namhafte Verlage und Unternehmen sowie als Ausstellungsgestalterin, unter anderem für das Potsdam Museum. Sie ist zudem Gründerin und Geschäftsführerin der artnow Gallery, einer Galerie für zeitgenössische Kunst in den Bereichen Malerei, Fotografie, Grafik und Skulptur.

Schmidtke, Daniela

Daniela Schmidtke, studierte von 2003 bis 2008 Kulturarbeit an der Fachhochschule Potsdam – Diplomarbeit zum Thema „Intermedialität in der zeitgenössischen Kunst“, betreut von Arthur Engelbert. Einprägsam seine Vorlesungen zur Zeitgenössischen Kunst mit einer Bilderflut an Werken, die bei Ausstellungsgängen wirkten und Verknüpfungen wach riefen und sein Appell an die Studierenden, ihre Denkräume zu erweitern, mit den Worten „Da geht noch mehr. Schmeißt eure Denkmaschine an.“ Die Verknüpfung von Technikphilosophie, Medientheorie und der jüngeren Kunstgeschichte riefen ein nachhaltiges Interesse für Medienkunst wach. Von 2008 bis 2011 freie Mitarbeit in verschiedenen alternativen politischen Projekten und Kunst-/Tanzprojekten, 2010 kreuzten sich die Wege im Kunstprojektraum 91mq bei der Ausstellung „Lager“ von Marcello Di Donato, bei der ich eine Performance zeigte. Bekunden meines Interesses eine Doktorarbeit zu schreiben. 2011 begann ich meine Promotion bei Arthur Engelbert an der Universität Potsdam im Fach Medienwissenschaften im Rahmen des DFG-Graduiertenkollegs 1539 "Sichtbarkeit und Sichtbarmachung". Trotz des Nicht-Beendens einen Weg, den ich gern gegangen bin und mich wieder hin geführt hat zum Kultur- und Kunstschaaffen.

Schmitt, Sebastian

Nach einer langjährigen intensiven Beschäftigung mit Graffiti und Zeitgenössischer Kunst habe ich angefangen selbst Ausstellungen auf die Beine zu stellen. Dies führte mich zu einem Studium der Kulturarbeit in Potsdam und der Kunstgeschichte, sowie Museumswissenschaft in Würzburg. Mein Praxissemester habe in der Sammlung Grafikdesign in der Kunstabibliothek Berlin absolviert und dort eine Ausstellung zur Mail-Art Bewegung in der DDR kuratiert. Zuletzt habe ich im Kunstjournalismus gearbeitet und bin freier Mitarbeiter im Museum Kulturspeicher in Würzburg und im Museum der Dinge in Berlin.

Während der dreijährigen Zusammenarbeit mit Arthur Engelbert waren es besonders die vielen Gespräche über Kunst und deren gesellschaftliche Relevanz, die mir im Gedächtnis geblieben sind. Auch die Reisen zu verschiedenen Ausstellungshäusern in Deutschland, zur Biennale in Venedig und nach Rom waren ein wichtiger und ungemein lehrreicher Bestandteil meiner Ausbildung als Kunst- und Kulturwissenschaftler. Eines der amüsantesten Seminarerlebnisse mit AE war, als wir alle unter lautem DADADA durch den Raum tanzten, Arthur ganz vorne.

Schönerr, Kay

Kay Schönerr, Mitarbeiter im Filmmuseum Potsdam. 1998 bis 2002 Studium der Kulturarbeit bei Arthur Engelbert an der Fachhochschule Potsdam. Thema der Diplomarbeit „Das Spiegelmotiv – Zur Metaphorik des Bewegtbildes“. Teilnahme an von Arthur Engelbert organisierten Studienreisen zum Thema „Bildkritik“ nach Italien und Griechenland. 2001 bis 2004 Mitarbeiter im Studiengang Europäische Medienwissenschaft an der Universität Potsdam. Lehraufträge an der Fachhochschule Potsdam, der Universität Potsdam und der Filmuniversität „Konrad Wolf“ Potsdam Babelsberg.

Schröter, Hartmut

Geboren 1943 in Mittenwald. Aufgewachsen im Ruhrgebiet. Studium der Theologie und Philosophie. Promotion in Philosophie mit einer Arbeit zu Friedrich Nietzsche; veröffentlicht unter dem Titel: „Historische Theorie und geschichtliches Handeln. Zur Wissenschaftskritik Nietzsches im Frühwerk“. In den 80er Jahren war ich Programmstudienleiter im Evangelischen Studienwerk Villigst. Ab 1992 Pfarrer in der Melanchthonkirche Bochum. Gründung des „Kulturrat Melanchthonkirche“. Zuletzt von 2004–2008 Leiter der Stadtakademie Bochum.

Arthur Engelbert begegnete ich erstmals im Evangelischen Studienwerk Villigst. Er hat mich so wahrgenommen, dass er anschließend zwei meiner Seminare besucht hat. Ich habe in ihm einen stilvollen Ruhrgebietler mit italienischem Flair gesehen und gemocht. Er konnte damals gelassen schweigen oder mit wenigen Worten große Horizonte andeuten. Wir haben uns in der Folge bis heute immer wieder persönlich, familiär und in der Sache getroffen. In der Anfangszeit spielten seine konzeptuellen Überlegungen zur beginnenden Musealisierung der Schwerindustrie eine Rolle, später habe ich mir bei Kunstausstellung von ihm sagen lassen, was seiner Meinung nach heute noch oder nicht mehr geht. Wir haben uns von der Freude am Gespräch treiben lassen, erst heute nehme ich wahr, was für ein umfangreiches Werk er geschaffen hat.

Semjon H. N. Semjon

1962 geboren in Wiesbaden. 1984–1987 Studium der Kunsthistorik an der TU und der Klass. Archäologie an der FU Berlin. 1987–1994 Studium der Bildenden Kunst bei Prof. Georg Baselitz an der Hochschule der Künste Berlin. 1994–2011 Freischaffender Künstler in New York und Berlin. 2011 Gründung der Galerie Semjon Contemporary, Beginn eines mehrjährigen künstlerischen Sabbaticals (kleine Schaffenszyklen wie z. B. Zeichnungsserien sind mitunter möglich). Meine Begegnung mit Arthur begann 1987 an der Hochschule der Künste, Fachbereich 6 (Lehramt und freie Kunst) in einem kunstwissenschaftlichen Seminar. Als ich mich für ein Studienstipendium beim Evangelischen Studienwerk, Haus Villigst, bewarb, kreuzten sich zusätzlich unsere Wege, denn er war Mitglied der Jury der Hauptauswahl. Eine gemeinsame Romexkursion 1989 ist mir in besonders guter Erinnerung. Damals konnte ich noch recht fließend italienisch sprechen, was den Romaufenthalt zusätzlich angenehm und spannend machte und ich somit auch Arthur als Seminarleiter vor Ort unterstützen konnte. Oft war es so, dass wir beide fast alleine die Stunden in den Seminaren bestritten haben, da ich mit der Kunstgeschichte-/wissenschaft durch meine Studienjahre zuvor vertraut war und sie mich ohnehin interessierte.

Siepmann, Eckhard

Ich wurde 1942 in dem zerbombten Schwelm/Westf. geboren, als Sohn eines Uhrmachers und einer Bauerntochter. Im Alter von 14 Jahren hatte ich die erste Begegnung mit dem produktiven Nichts – lernte den ostasiatischen Geist kennen. Während des Studiums in Tübingen las ich Meister Eckhart – Deutschlands ersten Nichts-Philosophen. Von 1976 bis 2002 machte ich Raum-Installationen für das Werkbundarchiv im Berliner Martin-Gropius-Bau. Verschiedene Bücher schrieb ich auch, zuletzt „Ereignis Raumzeit. Physik, Avantgarden, Werkbund“:

In Bochum lief mir in den 80er Jahren der Student Arthur Engelbert über den Weg – schmal, blass und doch auf eine gewisse Weise feurig. Die Zusammenarbeit mit Arthur hat später der Denkweise des Werkbundarchivs eine art updating verpasst – kreativ und folgenreich. Wir produzierten eine der ganz frühen DVDs, „Lumpensammler im Datenraum“. Die Zusammenarbeit mit dem Engelbert-Team war nicht ohne Spannungen, wobei Arthur den ruhebringenden Pol abgab.

Trautvetter, Achim

Achim Trautvetter ist Jahrgang 1980 und studierte von 2009 und 2014 Kulturarbeit an der FH Potsdam. Er ist Geschäftsführer des Potsdamer Kulturzentrums freiLand und an zahlreichen Projekten beteiligt. Darunter sind unter Anderem das selbstverwaltete Veranstalter*innenkollektiv Spartacus, das Creative Commons Studio freiKlang und das Projekt zur Umgestaltung des urbanen Raums, MAKE SPACE. Achim Trautvetter ist darüber hinaus Co-Autor der gemeinsamen Publikation „Notes on urban kibbutz, mutual aid and social eroticism“ (Tectum Verlag, 2016) mit Arthur Engelbert und Anna Maria Meier.

Arthur Engelbert war während meines Studiums inspirierender Lehrer und wurde Freund. Die unkonventionellen und kritischen Betrachtungen des Kunst- und Kulturbetriebs eröffneten stetig neue Auseinandersetzung. Ob in einer Exkursion zu modernem Nomadentum durch die israelische Gesellschaft, die Transformation urbaner Klänge in Belgrad oder das Gründen eines „Instituts für angewandte Realitätsveränderung“ in Potsdam. Immer bewegte ich mich Dank der Impulse Arthur Engelberts außerhalb der schon beschrittenen Pfade und Denkmuster.

Urban, Felix

Felix Urban interessiert sich für Medien, Kultur und Sound und deren Spannungsverhältnis. Er ist Autor des Buches „Acoustic Competence“ (Tectum Verlag, 2016) und forscht und lehrt im Bereich der Sound Studies.

Von 2008 bis 2013 Studium der Kulturarbeit an der FH Potsdam und Interaktive Medien an der University of the Witwatersrand in Johannesburg, Südafrika. Von 2009 bis 2011 Mitarbeit in Forschungsarbeiten von Arthur Engelbert. Darunter Beteiligung an Projekten in Potsdam und Berlin, sowie Belgrad, Jerusalem, Tel Aviv und Mumbai. Arthur Engelbert war Hauptbetreuer von Felix Urbans Promotionsverfahren in Medienwissenschaften an der Universität Potsdam.

