

hfg forum 15

11. Jahrgang Januar 1993

Hochschule für Gestaltung Offenbach am Main



Editorial

Man sieht es auf den ersten Blick: Das hfg-forum bringt sich neu in Form; es zeigt gewissermaßen andere Seiten. Sie wollen in Inhalt und Gestaltung dem Gedanken von Vielfalt, Turbulenz und Prozeß Ausdruck verleihen. Da wird der Leser in Verfolg eines bestimmten Textes immer einen anderen im Auge haben. Vielleicht springt er auch hinüber. Das ist nicht einmal ungewollt. Denn die Texte untereinander und auch die Bilder sollen sich berühren, sich anziehen und abstoßen. Ähnliche Motive werden in unterschiedlichen Metiers durchgespielt und sollen sich gegenseitig anstecken, irritieren, kommentieren, umwandeln.

Beziehungen, Verbindungen, Wechselwirkungen möglichst auch unvorhergesehener, assoziativer Art, dritte vielleicht latente, hier jedenfalls gar nicht bedachte Texte können derart eventuell eröffnet, neue Balancen erprobt werden - eine "Roßkur" für liebgewonnene Lesegewohnheiten? Angesprochen ist der ruhig schweifende Blick, der sich genau macht für Verläufe, für Differenzen und Übergänge, der "Vielfalt und Gemächlichkeit als Bedingung der Wertschöpfung" (s. P. Kafka, S.22) zu erkennen weiß.

...Und nicht zu vergessen ist: Vier Augen sehen mehr als zwei. Alles klar?

Im übrigen ist dieses Heft in der Komposition seiner einzelnen Seiten wie insgesamt als Durchgangsstadium angelegt; es will überleiten: In jeder Hinsicht ein Versuch mit offenem Ausgang, der - unter anderem auch - auf nächste Seiten führt.

Eine mögliche Inhaltsübersicht...

Über den Inhalt und wie er jeweils zu orten ist, soll hier nichts Genaues gesagt werden; das wird sich schon finden. Da liest man die "Beschreibung der Handgelenke": etwa W. Genazinos Frage "Warum verlangsamen Vögel ihren Flug? Fällt ihnen überraschend etwas ein?" (S.22) oder findet ein Plädoyer für die Fähigkeit, Fragen zu stellen. ("...das entfernte Thema also als eine Art Katalysator verstanden...", S.1, K.-A. Heine und H.-P. Niebuhr "Die Verbindung ist der kritische Ort"). Auch Heiner Blums Schrifttafeln (S.35 ff) spielen verschiedene Möglichkeiten, Fragen zu stellen, durch M. Glomms Alles-klar-Grenzmarkierung (S.20/21) arrangiert sich mit der Selbstüberschreitung des Musikalischen zu außermusikalischen Formen und Materialien, wie sie A. Pschera (S.28) analysiert, und auch mit W. Luys Statement, es gelte "ästhetische Eigenständigkeit als ein Aufeinandertreffen von unterschiedlichen Handlungsformen und -inhalten zu begreifen" (S.37). "Und ich bin mir sicher, daß das Ergebnis einer solchen Auseinandersetzung was anderes als ein kleines Produkt sein wird", so D. Mankau, wenn er sich für's "Entrümpeln" (S.16) beim Produktgestalten ausspricht. Die ästhetischen und sozialen Interaktionsnetze, die "polylog geführten Archive", die P. Brinkemper am Beispiel eines Katalog-Projekts vorführt (S.5 ff), lassen untergründig das Motiv von Wechselwirkungen, von Beziehungen erkennen, das die "Ordnung aus dem Chaos" (S.1) und das dort (S.12) entfaltete Abtasttheorem um einen zusätzlichen Aspekt erweitert.

Das trifft sich an anderer Stelle unter der Perspektive von Differenz und Übergang, unter der U. Bohnen "Die etwas andere Moderne" (S.29) betrachtet, mit der von ihm zitierten Auffassung Einsteins, "daß nicht das Verhalten von Körpern, sondern das von etwas zwischen ihnen Liegendem, daß heißt, das Verhalten des Feldes für die Ordnung und das Verständnis der Vorgänge maßgebend sein könnte" (S.30)... Und damit befände sich der Leser wieder auf Seite 1 ff: "Die Verbindung ist der kritische Ort" und bei der Gestaltung dieser Seiten, die auf "Funktion" hinauswill, Funktion verstanden als "Verknüpfungsleistung".

„Die Verbindung ist der kritische Ort“ oder: Gestaltung schräg gedacht

Hans-Peter Niebuhr Ja, wo waren wir jetzt stehengeblieben...

Klaus-Achim Heine Wir hatten kurz besprochen, daß es sich empfiehlt, beim Gestaltungsprozeß die lineare Vorgehensweise zugunsten eines mit Sprüngen und Unsicherheiten arbeitenden »Sich-annäherns« aufzugeben. Also: nicht nur aus der Vorgabe, Kaffee zu mahlen, eine Kaffeemühle abzuleiten, sondern das Kaffeemahlen zum Anlaß zu nehmen, sich etwas auszudenken, zu fabulieren... Was nämlich dann dabei herauskommt, kann eine Kaffeemaschine sein, muß es aber nicht – ist vielleicht ein Staubsauger, eine Packung Streichhölzer, eine Kurzgeschichte oder ein Sonnenschirm etc....

HPN Das sehe ich auch so, denn wenn dieser, wie du ihn nennst: »lineare« Weg beschritten wird, ist der Designer ja immer schon dem Bild erlegen, daß in seinem Kopf von all den Kaffeemaschinen vorbestimmt wird, die sich auf dem Markt sonst schon herumtummeln. Die bereits entworfene Welt reproduzierte sich ins Unendliche selbst. Da wird Design zur Scheintätigkeit, die sich in sich selbst verheddert oder zum Schaukampf von Stars mit unterschiedlicher Unterhaltungsqualität...

Und dann läßt sich ja seit längerem eine Tendenz zur Entgrenzung des Design beobachten, sein Diffundieren in alle möglichen Felder, vice versa; und auch intern: Auflösung, Zersetzung von disziplinären Fragestellungen, mixed media allenthalben, hin zur Inszenierung und Installation. Auch hier die vielbeschworene Unübersichtlichkeit. Wie also sich orientieren... In jedem Fall: Fragen zur Gestaltung müssen zunächst außerhalb ihrer selbst ansetzen, als Befragung und Versuch einer Bestimmung der gegenwärtigen Verfassung des Sozialen mit all ihren gegenläufigen, den gewohnten Ordnungen sich entziehenden Tendenzen. Damit meine ich aber nicht nur den Weg der Analyse, sondern mindestens ebenso den der Imagination: also Gesellschaft als gewissermaßen gegebener und immer wieder neu zu erfindender Text.

KAH Wobei ich denke, daß sich diese Fragen nicht finden lassen durch die, sagen wir mal »begriffliche« Kenntnis gesellschaftlicher und anderer Zusammenhänge, sondern diese Fragen »sich erst aufwerfen« in Verbindung mit der Arbeit an einem Problem oder Thema, also beim Überlegen und Probieren. Eine solche Arbeit hat, auch wenn das bearbeitete Thema scheinbar keinerlei Beziehung zu diesen Fragen besitzt, großen Einfluß auf die »Fragefähigkeit« – das entfernte Thema also als eine Art Katalysator verstanden, der ja auch nicht direkt reagiert, sondern »nur« anregt.

Um da an Fragen heranzukommen, die möglichst weit reichen, und die dann, wenn man Glück hat, auch noch ein paar Antworten erlauben, müssen wir unseren Betrachtungsbereich ausweiten. Wenn wir nur das Design betrachten, finden wir nicht die allgemeinen Fragestellungen, die uns interessieren. Wir müssen in die Welt schauen und versuchen, eine Art von System in die unterschiedlichen Erscheinungen zu bringen. Wir müssen die Unterscheidungen von Zwei- und Dreidimensionalität in Frage stellen, müssen die vierte Dimension, die Zeit, miteinbeziehen, müssen untersuchen, was Oberfläche bedeutet und vieles mehr... Und dies alles auf der Ebene vorhandener Gesetzmäßigkeiten, beschrieben durch Naturwissenschaften, Soziologie etc. wie auf der Ebene der »gestalterischen Reflexion« des Vorhandenen (Architektur, Musik, Film, Design, Literatur, Kunsthandwerk...). Welche Verbindungen es da gibt, das ist sehr wichtig.

Und weitere Punkte wären da die Untersuchung der Übergänge zwischen Innen und Außen, Materialität und Immaterialität, Oberfläche und Umgebung... Wie sehen Verbindungen aus zwischen den Menschen und den Gegenständen, zwischen einer Filmszene und der nächsten, zwischen Tisch



Ordnung aus dem Chaos

Stefan Müller im Gespräch mit dem
Astrophysiker Peter Kafka

Meine Damen und Herren, die Chaostheorie ist ja wohl die populärste wissenschaftliche Theorie der letzten Jahre. Bis in die Zeitungsreklame sind die Bilder von Fraktalen eingedrungen, da ist die Rede von Mandelbrodmengen und Feigenbaumzahlen, von Schmetterlingsflügeln, die das Wetter bestimmen, von seltsamen Attraktoren. Die wenigsten aber wissen genau, was es damit eigentlich auf sich hat. Schon der Name „Chaostheorie“ scheint ja zu versprechen, daß sich da jemand auskennt in der Welt, die die meisten von uns als immer chaotischer erleben, daß es da eine Theorie zur angemessenen Betrachtung dieses Durcheinanders gäbe, das uns alle umgibt. Nicht umsonst hat ja Jürgen Habermas' Wort von der neuen Unübersichtlichkeit Hochkonjunktur. Diesen scheinbaren Verheißungen der Chaostheorie möchte ich zusammen mit Peter Kafka nachgehen. Peter Kafka arbeitet am Max-Planck-Institut für Astrophysik in München-Garching... Lassen Sie uns also jetzt diese seltsame Welt des Chaos entdecken. Historisch begann ja diese Entdeckung mit Zweifeln an der Geordnetheit unserer Welt.

Peter Kafka Also da sind wir genau an der entscheidenden Stelle. Die Gleichungen, die Gesetze erlauben und erzwingen sogar meistens Chaos. Und trotzdem gibt es in dieser Menge von chaotischen Möglichkeiten offenbar auch Ordnungsstrukturen, die langlebige Zustände möglich machen, die dann eben den ganzen Aufbau von immer höherer Komplexität möglich gemacht haben, also die ganze Schöpfungsschicht bis zu uns hin. Und das ist die eigentlich interessante Frage, sozusagen diese Ambivalenz zwischen Chaos und Ordnung, das ist ja auch das, was ja die Schöpfungsmythen aller Zeiten



auch darstellen, dieses Nachdenken über Chaos und Ordnung. Chaos, das Wort, Sie wissen ja, das Wort "Gas" ist ja ein Kunstwort, das ja dem griechischen Wort "Chaos" entommen worden ist, das soll also das völlig Unstrukturierte, Ungeordnete sein. Im Gas stellen wir uns vor, daß eben die einzelnen Gasteilchen vollständig beliebig durcheinanderfliegen und zusammenstoßen, an die Wand prallen, da ist, jetzt mal abgesehen von der Mikrostruktur der Atome und Moleküle, die das Gas bilden, überhaupt keine Detailstruktur in diesem Gas drin. Das würden wir eben Chaos nennen. Deswegen paßt der Name Gas eben gut. Die Frage ist aber, wenn wir die Welt anschauen, dann sehen wir eben nicht bloß Gas und chaotische Zustände, sondern wir sehen ja, wo wir hingucken, raffinierte Ordnungszustände. Selbst dort, wo uns etwas sehr unordentlich vorkommt, wenn wir z. B. von einer Brücke in einen Bach gucken, der ganz chaotisch in Stromschnellen über die Steine springt - wenn wir genau hingucken, sehen wir, daß ja in diesem Chaos ganz strenge Ordnungsstrukturen drin sind, nämlich immer an der gleichen Stelle sind Wirbel, und wenn ich den Bach störe, indem ich einen Stein hineinwerfe und irgendwie umrühre, wenn ich nach einer Weile wieder hingucke - was sehe ich: die Wirbel sind wieder an derselben Stelle wie vorher, die Stromschnellen sind an derselben Stelle. Das heißt, hier ist, in diesem Chaos, in diesem durcheinanderströmenden Wasser irgendwie eine Ordnungsstruktur vorgesehen. Wie kommt das, wodurch ist die da? Und das ist sozusagen der Anfang der Frage, die dann natürlich weiterführt zu der Frage: wie kommt es denn, meinetwegen, wenn ich eine Eizelle und eine Samenzelle zusammenbringe und lasse die jetzt wachsen, und es entsteht ein Mensch, und ich verfolge das und sehe also, auf die wunderbarste Weise werden hier also aus zwei Zellen hunderte von verschiedenen Typen von Zellen, die also Leber bilden und Haut und Herz und Hirn und Haar und das alles in genau der richtigen Ordnung, und daraus wird ein Mensch, und daraus wird schließlich unser Gespräch hier. Wie ist das denn möglich? Wie kommt denn in dieses

und Boden, zwischen Tischbein und Tischplatte, zwischen Gestern und Heute... Da gibt es vieles neu zu bewerten...

HPN Sichwort »Übergänge«. Ich glaube, da hast Du einen wichtigen Punkt angesprochen. Ich will ihn in einen erweiterten Zusammenhang stellen, der ihn möglicherweise erst eigentlich begründet und ihm eine Richtung gibt: Die kommunikationstechnologische Modernisierung treibt an der Gesellschaft etwas hervor, daß ich sie geradezu eine Schnittstellengesellschaft nennen möchte; und zwar sowohl im Blick auf die für sie typischen Produktionsmittel und deren technisches Prinzip wie in psychischer, sozialer und kultureller Hinsicht.

So eine Gesellschaft ist - die sogenannte postmoderne Kultur drückt das ja sehr schön aus - durch die Thematik der Konstellation, des Aufeinandertreffens, der Verbindung bzw. der Übergänge, des Miteinander-Reagierens von Elementen unterschiedlicher Genese mit all den daraus sich ergebenden Verschleifungs- oder auch Explosionstendenzen bestimmt.

In engem Zusammenhang damit läßt sich eine andere Entwicklung beobachten, die ich versuchsweise als das Verschlingen oder - neutraler gesagt - das Verwandeln von Substanz durch Funktion bezeichnen möchte. Dabei will ich mir »Substanz« mal mit ihrer Bestimmung durch Spinoza illustrieren und handhabbar machen als das, "was in sich ist und durch sich selbst begriffen wird" und »Funktion« als Verknüpfungsleistung, als Herstellen von Relationen verstehen. Das bringt mich wieder einmal auf Georg Simmels frühes Verge-

Chaos der Welt diese Ordnung hinein? Und weil eben diese Frage sozusagen ja die fundamentale Frage allen Denkens ist, deshalb hat natürlich diese Chaostheorie jetzt so eingeschlagen, weil sie wirklich überall direkte Berührungspunkte hat.

Stefan Miller Man hat sich aber doch, wie gesagt, in den Mythen seit vielen tausend Jahren mit Chaos auseinandergesetzt. Aber in der Chaostheorie kriegt doch das jetzt eine andere Qualität. Also ich denke, was sich in den letzten zwanzig Jahren getan hat, daß man doch andere Beschreibungsmuster findet. Also auch Leonardo da Vinci hat über Turbulenzen in Wirbeln nachgedacht, er hat die gezeichnet und so, aber wahrscheinlich hängt es mit der Entwicklung der modernen Computer zusammen, man findet ja jetzt auch Möglichkeiten, das mathematisch zu beschreiben und vielleicht Strukturen zu finden, um so was Kompliziertes wie Wirbelbildung, die sich bis hin zu ganz chaotischen Strukturen in Form von Turbulenzen dann fortpflanzen, dann doch irgendwie darzustellen, wenn auch vielleicht in einer anderen Form.

PK Ja, da haben Sie den entscheidenden Punkt gesagt. Denn im Grunde haben natürlich Menschen schon auch vor Poincaré verstanden, daß das Wesen der Natur so ist. Ich glaube, z.B. Goethe hat das auch gut begriffen, daß also diese ungeheure Möglichkeit von Verzweigungen, die eigentlich eben, selbst wenn die Gesetze streng deterministisch wären, eine Vorhersage unmöglich machen, weil eben schon die allerkleinsten Einflüsse sozusagen eine Verzweigung anderswohin schaffen können. Und wenn ich zigtausende von Verzweigungen gemacht habe, dann weiß ich halt einfach nicht mehr, wo ich bin und deshalb hilft es mir überhaupt nicht, daß die Gleichungen wirklich genau sagen, was im nächsten Moment sein wird. Aber die allerwinzigste Änderung am gegenwärtigen Zustand führt eben dazu, daß hier eine Verzweigung eintritt. Das kann ganz woanders hinlaufen, nach rechts oder nach links laufen, und wieder nach rechts oder links. Und obwohl alle diese Verzweigungen auch den

sellschaftungstheorem, also seine Annahme, wie Gesellschaft sich bildet. Wenn er etwa ihren prozeßhaft-dynamischen Charakter betonend sagt, Gesellschaft sei "weniger Substanz, nichts für sich Konkretes, sondern ein Geschehen..., eine Funktion des Empfangens und Bewirkens...", dann scheint mir das insofern aktuell, als es eine spezifische Qualität der kommunikationstechnologischen Wende auf den Punkt bringt: nämlich ihre forcierte Interaktivität, in der sich ständig Ver- und Entkoppelungen ereignen, in der vielfältige eben funktionell und nicht substanzuell begreifbare szenenartige soziale und kulturelle Netze sich bilden und wieder zerfallen.

»Schnittstelle«, »Funktion«, »Beziehung«, »Wechselwirkung«, »Prozeß« als Konstitutionsmerkmale der nachindustriellen Gesellschaft stellen nun auch die Logik des gestalterischen Denkens und Handelns vor neue Fragen. Es wird zunehmend eines sein müssen, das in neuartigen Verbindungen – Du hast da ja schon einiges aufgeführt – in Beziehungen anzulegen ist: ein »beziehendes« Denken und Handeln, eines, das – und ich will das jetzt nur hilfsweise sagen, das muß noch korrigiert werden – nicht auf die "Identität letzter substanzueller Dinge" aus ist, sondern auf "die Identität funktionaler Ordnungen und Zuordnungen". Dies im Blick auf seine interne Verfassung, sein Vorgehen, wie auf seine Realisationen. Mit anderen Worten: Einer Schnittstellengesellschaft hätte die Option für eine Schnittstellengestaltung zu folgen, die in neuartigen Beziehungen operiert bzw. solche erprobt: schräg denken und handeln. Dabei müßte sie, wenn sie nicht im Potpourri oder feiner gesagt: in Konvergenz verkommen will, in den Polaritäten von Identität und Verschiedenheit, Konstanz und Veränderung verfaßt sein.

Das bedeutet auch: Die Schnittstelle wäre, übersetzt in Gestaltung, gegen sich selbst als technisches Verfahren, das Standardisierung leistet, als kritischer Ort aufzufassen, als Ort von Grenzverläufen mit Reibungsenergie sich überlagernder Beziehungen von Attraktion und Repulsion... Also diese eher impressionistische Skizze sollten wir Schritt für Schritt ausfüllen und konkretisieren. Dabei allerdings nicht vergessen, daß sie, wie sie von Gesellschaft nur eine wenn auch typische Teilansicht bietet, auch für Gestaltung keine Totalansicht beansprucht, auch zunächst auf keine bestimmte Ästhetik bzw. Formensprache aus ist, sondern deren sagen wir mal kommunikative Grundverfassung im Auge hat. Sie soll also erst mal eine Richtung ausmachen, in die unser Nachdenken über Gestaltung gehen kann, wenn wir gerade nicht über Kaffeemaschinen reden wollen, wenn wir uns, wie Du vorhin sagtest, mit Sprüngen und Unsicherheiten an so etwas wie gestalterische Grundlagenforschung annähern wollen.

KAH Und diese Grundlagenforschung ist wichtig, denn die produziert erst Sicherheiten, die beim »Nur-Kaffeemaschinenentwurf« nicht auftauchen! Weil man viel mehr über die Umfelder lernt, andere Arbeits- und Denkweisen entwickeln kann, und das ist mir sehr wichtig. Gerade durch diese Grundlagenforschung läßt sich ein Arbeitsprinzip entwickeln, das nicht nur ein spezielles Prinzip ist, um etwas zu gestalten, sondern eine übertragene Herangehensweise. Wir müssen erst einmal mit den verschiedenen unterschiedlichen Ausformungen der Gegenstandswelten etc. so klar kommen, daß wir die Einzelteile herausbekommen, so wie ein Chemiker versucht, Grundbausteine zu finden, und dann kann der erst anfangen zu erklären. Und diese »frei suspendiert schwimmenden Teile« wie Lichtenberg sie nennt, ich lese Dir den Aphorismus, immerhin ca. 1795 verfaßt, einmal vor: »Wieviel Ideen schweben nicht zerstreut in meinem Kopf, wovon manches Paar, wenn sie zusammenkämen, die größte Entdeckung bewirken könnte! Aber sie liegen so getrennt wie der goslarische Schwefel vom ostindischen Salpeter und dem Staub in



den Kohlenmeilern auf dem Eichsfeld, welche zusammen Schießpulver machen würden. Wie lange haben nicht die Ingredienzen des Schießpulvers existiert vor dem Schießpulver! Ein natürliches Aqua regis gibt es nicht. Wenn wir beim Nachdenken uns den natürlichen Fügungen der Verstandesformen und der Vernunft überlassen, so kleben die Begriffe oft zu sehr an anderen, daß sie sich nicht mit denen vereinigen können, denen sie eigentlich zugehören. Wenn es doch da etwas gäbe wie in der Chemie Auflösung, wo die einzelnen Teile leicht suspendiert schwimmen und daher jedem Zuge folgen können. Da aber dieses nicht angeht, so muß man die Dinge vorsätzlich zusammenbringen. Man muß mit Ideen experimentieren.« ...und wie gesagt, diese »frei suspendiert schwimmenden Teile«, die müssen wir erst einmal herstellen, bzw. zum Schwimmen bringen, damit sich da etwas zu ordnen beginnen kann – vielleicht ein Stück oder ein Funktionsprinzip oder die Verhältnisse von Verschiedenem zueinander z.B. einer Kaffeemaschine zu einem Stück Film etc. und dann entsteht irgendetwas, was dann über den »Nur-Film« oder die »Nur-Kaffeemaschine« hinausweist. Und die Frage ist danach, wie Techniken aussehen können, um diese ganzen Bedeutungen abzulösen von den Einzelpartikeln oder Einzelelementen, Techniken, um neue Verbindungen herzustellen. Und da fallen mir eine ganze Menge Elemente ein, die da ganz interessant wären, und die müssen wir nur einordnen in unser Periodensystem. Und damit sind dann auch fehlende Stellen eher bestimmbar und verknüpfbar.

HPN Bevor Du weitergehst, laß mich noch einmal zurückkommen auf die These vom Dominantwerden der Funktion... Ich assoziiere da übrigens die frühe, ziemlich vielseitig interpretierbare Bemerkung von Brecht aus seinen Aufzeichnungen zum »Dreigroschenprozeß«. Da sagt er, der sichtbaren Seite der Realität, also etwa der einer Fabrik, sehe man nichts mehr an. Die Realität ist da gewissermaßen hinter ihrer Ansichtigkeit verschwunden und in die »Funktionale« gerutscht: in die menschlicher Beziehungen bzw. Verkehrsformen. Mit dieser Lage habe Kunst zu tun, die er als Konsequenz daraus als etwas »Aufzubauendes«, »Künstliches«, »Gestelltes« sieht.

Dazu später noch einmal. Erwähne mich eventuell daran.

Hier ist zunächst die Bemerkung über die in die Funktionale gerutschte Realität interessant, weil sie aus einer zusätzlichen Sicht eine wichtige Variante einer funktional verstandenen Gesellschaft ins Spiel bringt. Das gehört alles zusammen und muß auch, Brüche riskierend, zusammengedacht werden... Bevor ich aber vergesse, worauf ich eigentlich hinaus wollte: Sicher ist es gar nicht so abwegig zu behaupten, daß sich der klassische Funktionalismus erledigt hat gerade durch das vielfältig Funktionalwerden der Gesellschaft, das sich zu neuer Qualität noch forciert durch das vielberufene Verschwinden von Technik. Gewissermaßen substanzlos, »geistlos« geworden, ist sie, wie sich ja allenthalben herumgesprochen hat, auch nicht mehr von innen nach außen übersetz- bzw. repräsentierbar: also Tod des Funktionalismus. Doch ich denke: der Funktionalismus lebt mutatis mutandis weiter - in einem neu zu begründenden und zu bestimmenden Sinn: dem von »Verknüpfung«, von »Schnittstelle«. Ich nehme vorhin schon Gesagtes noch einmal auf: wir sollten also versuchen, Gestaltung zu positionieren als eine, die nicht substanzuell sondern funktional orientiert ist. In anderen Worten: als Arbeit in und an der technisch-materialen, psycho-sozialen und kulturellen Funktionale.

Das müßte dann auch den Prozeß der Ideenfindung, des Entwurfs und dessen jeweilige Realisation prägen. Die verschiedenen Ebenen bildeten derart ein Geflecht wechselwirkender Beziehungen und Form wäre als deren – um Dein Wort von vorhin aufzunehmen – fabulierender Ausdruck zu begreifen.

Funktion/Funktionalität, so würde ich ganz gegen den üblichen Gebrauch mal vorschlagen, als ein poetisches, jedenfalls imaginatives Verfahren. Dein workshop, über den noch zu reden ist, veranschaulicht das auf seine Weise. Und es lassen sich bestimmt auch noch viele andere Beispiele denken.

Und in diesem Sinne sei hier noch angemerkt – das müssen wir an anderer Stelle ausführlich besprechen, weil das hier jetzt den Rahmen sprengen würde – wir müssen aufpassen, daß unser Verständnis von Funktion nicht ihrer windschnittig-instrumentell verkürzten Version, wie sie in gesellschaftlicher Praxis

umläuft, auf den Leim geht. Daß wir ein Konzept von Funktion entwickeln und praktizieren, das sie gegen den Strich, ich will mal sagen, gegen ihre affirmativen Neigungen interpretiert. Mag sein, daß wir da viele Um- und auch Abwege gehen müssen. Aber Versuch und Irrtum sind nun mal angesagt.

KAH Wenn, wie Du sagtest, Gestaltung nun nicht mehr substanzuell agiert, sondern funktional wird, also mit Verknüpfungen arbeitet, da ist nach meiner Meinung Charles Eames in seinem Schaffen ein ganz wichtiges Beispiel und zwar in der Hinsicht, wie er, durchgängig durch sein gesamtes Werk, Verknüpfungen herstellt auf allen nur denkbaren Ebenen. Er hat ja Zeitschriftencover und Holzspielzeug, Möbel und Architektur, Ausstellungsgestaltung und Filme... gemacht. Und das alles hängt bei ihm sehr zusammen, das sieht man, wenn man sich darauf einläßt! Diese Arbeitsweise ist für mich sehr nachvollziehbar und sehr spannend, seine ganzen Arbeiten sollten wir unter unserem Aspekt auch beispielhaft und vielleicht auch als Beleg für unsere Thesen untersuchen.

HPN Da fällt mir ein schönes Beispiel ein: Eines Tages kamen die Vertreter der Baubehörde zu Eames, sahen das Haus, das er für sich gebaut hatte und meinten: »Wir können uns gar nicht vorstellen, daß so ein Haus aussieht«. Darauf soll Eames geantwortet haben: »Ich halte das auch gar nicht für ein Haus«. Da steht dann ein Leben-Form-Gehäuse, das sich wie ein Haus benutzen läßt, aber doch nicht nur allein Haus ist, sondern immer zugleich die Verdichtung von etwas anderem, was auch immer... Und wichtig ist, daß wir einmal diesen Dingen nachgehen, daß eine Sache nie nur das ist, was sie auf den

Die Kunst des Kataloges im Katalog der Künste

Thesen zum Katalog-Projekt von
Sabine Hartung,
Gabi Schirmmacher,
Oliver Raszewski,
HfG Offenbach

Die nachfolgenden Anmerkungen wollen auf ein komplexes Projekt aufmerksam machen, das die o.g Studierenden im Rahmen ihrer kooperativ angelegten Diplomarbeit entwickeln. Zu seiner Eigenart gehört es, daß seine Realisierung sich der Darstellbarkeit im Kontext eines anderen Mediums, also auch des hfg-forums, entzieht; es ist daher hier nur als Konzept vorstellbar. Da die Überlegungen zu der mit ihm beabsichtigten künstlerischen Strategie sowie deren Ableitung und nicht zuletzt die hier sich andeutende Facettenvielfalt von Themenwahl und -anlage augenblicklicher Diplomarbeiten - über ihren Anlaß hinaus von allgemeinerem Interesse sind, soll das hier also nur beispielhaft zu verstehende Projekt in dieser - relativ ausführlichen - Form zur Diskussion gestellt werden:

Gleichungen folgen - aber welche Verzweigung gewählt wird, hängt eben ganz, ganz empfindlich von diesen Anfangsbedingungen ab. Das nennt man heute "deterministisches Chaos", wo man also mit deterministischen, also an sich mathematisch strengen Gleichungen, trotzdem keine Vorhersagbarkeit hat. Das ist z.B. der Fall beim Wetter, das berühmte Beispiel mit dem Schmetterling: schon ob ein Schmetterling mit den Flügeln gewackelt hat voriges Jahr irgendwie in China - das kann einen Einfluß darauf haben, ob heute hier die Sonne scheint oder nicht. Ich sehe nur, es hängt alles mit allem so zusammen, daß tatsächlich schon die kleinste Änderung in diesem Anfangszustand den heutigen Zustand völlig verändern kann, aber nicht in einem vorhersehbaren Sinn. Ich kann das eben nicht, einfach wegen der ungeheuren Menge von Möglichkeiten, benützen. Und diese Einsicht haben natürlich auch schon früher Menschen gehabt. Ich glaube, seit Menschen nachdenken, haben sie einfach durchs Anschauen und durch das Erleben der Natur das irgendwie gewußt. Deshalb hat z.B. mich diese ganze Chaostheorie kein bißchen überrascht, denn das waren eigentlich alles Trivialitäten. Was jetzt durch die mathematische Betrachtung dazugekommen ist, ist eigentlich dadurch möglich geworden, daß man Computer hat, wie Sie sagten. Daß man nämlich jetzt einfache Fälle von solchem Verhalten jetzt auf dem Computer nachmachen kann. Und da hat eine ganz große Rolle gespielt diese berühmte Populationsdynamik-Gleichung. Man hat gemerkt, daß man z.B. in den Berichten der Fallsteller, die in Kanada Hasen gefangen haben, daß da ganz merkwürdige Schwankungen in den Hasenpopulationen waren. Und dann hat man Korrelationen gefunden zwischen der Hasenpopulation und irgendeiner Raubtierpopulation, die diese Hasen gefangen hat - und ich weiß jetzt die Geschichte nicht mehr genau. Aber da hat man plötzlich Gesetzmäßigkeiten in den Schwankungen dieser Populationen, also der Bevölkerungszahl sozusagen gefunden. Das schien völlig chaotisch zu schwanken, und dann hat man aber gesehen, daß da doch in dieser Unordnung wieder -

ersten Blick zu sein scheint, sondern gleichsam ein jeweiliger Aggregatzustand: vielleicht Architektur, ein Buch oder ein Plakat, eine Komposition...
KAH Und vielleicht ist da ja das von Dir erwähnte Haus (oder Nicht-Haus – weil Denkgebäude) von Eames ein gutes Bild auch für unsere Suche nach den Grundbausteinen für eine solche Struktur. Eine tragende Stahlkonstruktion, die den Rahmen bildet, und alles gruppiert sich rundherum, Wände werden »eingeklipst...«, der Raum im Inneren wird bestückt, die Umgebung organisiert sich rundherum (und man erfährt sie immer nur in Relation zu diesem Stahlrahmen...). Und was er da als Haus gebaut hat, hat er auch als Schranksystem entwickelt (ebenso einklipsbare Flächen, die eine Abgrenzung vom Innen zum Außen erlauben aber nicht streng vorgeben) – also immer den Übergang vom Innen zum Außen selbst thematisieren – mit Stahlwickelprofilen, Sperrholzwänden... farbigen Flächen. Und da fällt mir auch noch gleich das »house of cards« ein, noch eine Ebene kleiner als das Schranksystem (aber – zumindest vom Namen her – doch wieder Haus), wo auch die offene Struktur dominiert. Und da kommt gleich das hinzu, was wir beim letzten Treffen besprochen haben, also das der Abbildung auf einer Oberfläche. Da wird dann nämlich nicht nur wie beim großen Haus oder den Schränken mit farbigen Flächen und verschiedenen Materialien operiert, sondern die Karten zeigen ja »echte« Bilder, zumindest klare Gegenstände, Strukturen..., also in einfache Begriffe Übersetzbares – da fangen ja auch schon die Ebenen an zu verschwimmen, arrangieren sich neu, beginnen Geschichten zu erzählen. Und als große vertikale Richtung – also über sein Haus hinaus nach oben und

unterhalb seines »house of cards« – bildet dann eine Arbeit in einem ganz anderen Medium die Zusammenhang-schaffende Klammer: Der Film »Powers of Ten«. Und das ist das faszinierende am Werk von Eames, da kann man Baustein zu Baustein zusammenfügen und da entsteht dann Stück für Stück ein immer präziser werdendes Gesamtbild auch über die Arbeitsweise, die wir ja in bezug auf gestalterische Tätigkeit im Auge haben. Und neben dem Punkt, daß wir da einfach in der Geschichte nach Beispielen graben müssen – und der Eames liegt da ja schon ziemlich an der Oberfläche, bei anderen müssen wir da sicher tiefer graben – versuche ich im Rahmen der Zusammenarbeit mit Studenten etc. nachzuprüfen, ob derlei Vorstellungen, wie wir sie hier skizziert haben, in Gestaltungsprozesse übertragbar und innerhalb dieser vermittelbar sind.

HPN Jetzt zu Deinem workshop am Vitra Design Museum. Ihn sollten wir nochmal heranziehen, um das, was wir bisher diskutiert haben, in einer möglichen Version zu veranschaulichen und sozusagen die Probe aufs Exempel von Gestaltung als Formulierung von »Funktion-Verbindung-Beziehung-Wechselwirkung-Prozeß usw.« zu machen.

KAH Ja, hier also die fotografische Dokumentation des Projekts...

HPN ...und dies hier muß man also erst alles aufrichten; da entfalten sich dann im wahrsten Sinne des Wortes vielerlei Aspekte.

KAH Ja, man kann alles bewegen, verändern, da ja die ganzen Einzelteile flexibel durch diese Gummischarniere miteinander verbunden sind, der kleine Tisch mit dem Stuhl, und der wiederum mit dem Hocker, und der hängt

Peter V. Brinkemper

„Der Hang zum Gesamtkunstwerk“?

„Gesamtkunstwerke, wo man hinget und hinguckt. Uferlos. Und alles stimmt bis zu dem Moment, wo es ans Realisieren geht, um die Vorstellung der Ausstellung als poetisches Vehikel im Museum, dem Ort, wo fragile Zusammenhänge in sinnlicher Form noch ausprobiert werden können, Gestalt werden zu lassen.“¹ So Harald Szeemann einleitend zur Ausstellung „Der Hang zum Gesamtkunstwerk“ 1983, Zürich, Düsseldorf und Wien. Der Hang zum Gesamtkunstwerk, dargestellt in Exponaten, Dokumenten, Entwürfen und Fragmenten durch die Kulturgeschichte spätestens seit Richard Wagner. Berauschend, die Welt vom Gipfel der Gesamtkunst zu erfassen. Alle Teilkünste zu einem Kunstapparat verschmelzen und mit ihm die Kunstgeschichte zur Vollendung zu bringen. Die Künstler als Superdesigner einer totalen Ordnung. Wäre da nicht der Ausstellungsmacher. Denn er kann nicht einer bestimmten Totalkunst treu sein, er sammelt deren mehrere, er läßt sich auf durch die Ansprüche und Verheißungen eines jeden All-

roundartisten, um gesamt-kunst-gesätigt überall Gesamtkunstwerke wahrzunehmen. Er entdeckt den Trieb zum Gesamtkünstler in sich, er versucht ihn, in der Ausstellung aller möglichen Gesamtkunstvorschläge auszugestalten und auszustellen.

Dank Szeemann wissen wir, wie der Titel aller großen Ausstellungen der 80er Jahre lautet: Alle diese Megaveranstaltungen sind keineswegs Ausstellungen von Künstlern, von Kunstwerken, von Trends. Sie sind allesamt Manifestationen des „Hangs zum Gesamtkunstwerk“, orchestrale Kunstinfonien mit vagen Botschaften von Ausstellungsmanagern und Museumsdirigenten, die sich der Kunstmaterialien von Mit- und Zuarbeitern bedienen, um ihre Vorstellung von dem, was Kunst ist, kundzutun.

Die Ausstellung als Wille - der Katalog als Vorstellung der Kunst-Macht?

Nicht bloß Hang zur Kunst, sondern Wille zur Macht ist der typische Ausstellungsgestus der 80er Jahre. Sie ist der Wille eines Gesamtkunstwerkes auf Zeit. Die Choreographie der

Exponate am Ausstellungsort schließt sich zum Suchlabyrinth. Das Thema der Ausstellung ist das Mega-Kennzeichen, mit dem sich der Besucher auf das Suchspiel nach dem Verstehen von Kunst, Sinn, Zeit und Raum begeben soll. Von „Joseph Beuys“ bis „Preußen“, von „Stationen der Moderne“, „Zeitgeist“ bis „Zeit und Ewigkeit“ - ob im repräsentativen Kulturtempel Martin-Gropius, oder in Holleins Re-Torten-Museum, im Bahnhof oder in den Deichtorhallen. Die Archäologie der Zeit-Kunst-Interpretation wird in gut geölte Zeit-Geist-Maschinen eingespeist. Sie füttert die Kulturindustrie enzyklopädischer Infotainment-Banken, deren Zugriffsbreite sich zum engen Startfenster vor Ort zusammenzieht: Zum Airport-Zeitticket, das den Besucher als temporäre Wallfahrts-Mikrobe vor dem ganzen millionenversicherten Van-Gogh-Reliquien-Corpus vorführt. Zwischen Medienkunst, Disneyland, Oper, Hochkultur und Massenpop eingekeilt, erklettern Konsumenten immer wieder die Themenberge auf denselben Konzeptbühnen des kapitalen Gesamtkunstwerkwillens Ausstellung.

Was bleibt? Im Zeitalter des aufgeblähten und beschleunigten Ausstellungszirkus scheint der Katalog den Rettungsanker der Beständigkeit zu bieten. Durch ihn trägt jedermann und jedefrau den vertexteten Sinn zum Bild nach Hause. Aber der Katalog ist mittlerweile zum Buch angeschwollen. In den zu Romanzyklen ausgeweiteten Bildwortlexika, auf der Sinnzubereitungsstufe der Kunstvermittler wiederholt sich derselbe Prozeß wie auf der Ebene der Zulieferer von Kunststoffs: Alles ist eine Frage des Arrangements, der Gestaltung, der Inszenierung der Faktoren und Parameter. Dem Willen zur inszenierten Ausstellung entspricht die inszenierte Vorstellung im Katalog.

Semiotische Entschichtung von Kunstwerk, Ausstellung und Katalog

Das sozioökonomische Gesamtsystem Kunst gruppiert sich längst nicht mehr um das am Ort lokalisierbare Werk. Die Distanz, mit der heute Ausstellungswesen und Katalog-Buch-Kultur mit dem Originalwerk umgehen, hat Folgen für die individuelle Künstlerbiographie. Der

sozusagen auf einem höheren Niveau - Ordnung drin war. Man sieht nämlich, daß, je nachdem, welche Zahl man wählt, sich dieses System vollkommen verschieden verhält, und einmal sich ganz streng ordentlich verhält und einmal ganz chaotisch oder auch in Bereichen dazwischen. Wenn man diese Sachen grafisch darstellt, entstehen ganz merkwürdige Bilder von Strukturen im Chaos. Und das ist also einer der Ansatzpunkte gewesen, wo wirklich alle aufmerksam geworden sind, daß hier etwas, was man zwar intuitiv schon immer geahnt hat, aber was man eben nicht mathematisch darstellen und vor allem auch nicht mathematisch simulieren konnte, weil man eben nicht hundert Schritte von einer solchen Gleichung verfolgen kann. Natürlich kann man das einmal machen, aber mit einem Computer kann man es eben eine Million mal machen und dann die ganzen Bilder sich aufzeichnen, und dann entdeckt man eben diese Strukturen im Chaos.

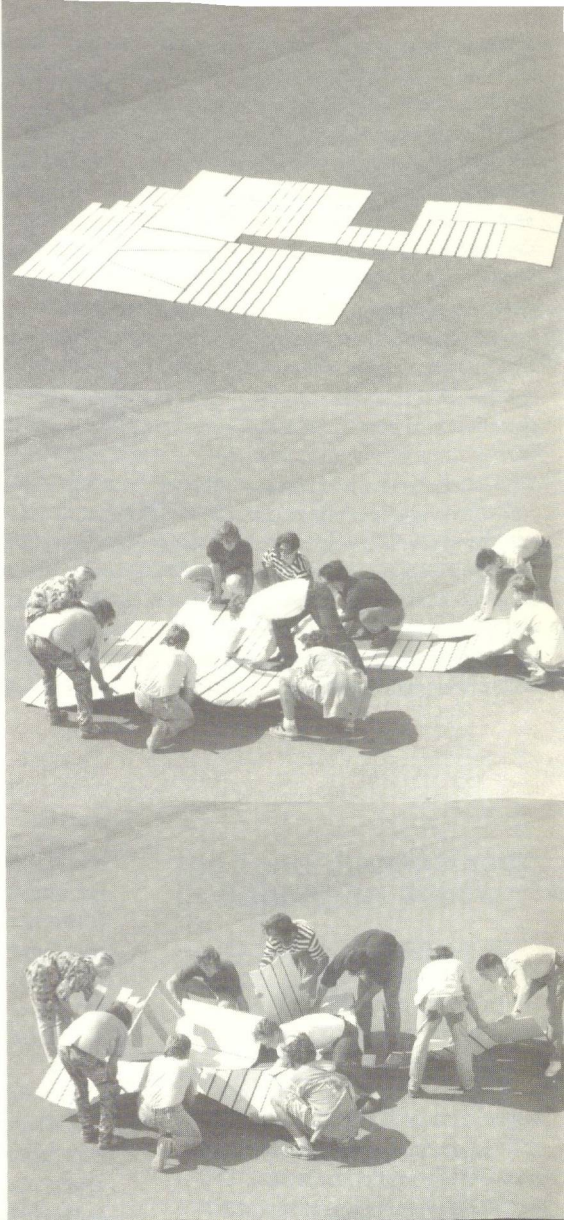
SM Ich denke, das ist ein wichtiger Punkt. Das Faszinierende an diesen Strukturen im Chaos ist für mich, daß sie so universell sind. Daß also bei der Vermehrung von Kaninchen unter Umständen die gleichen Zahlenverhältnisse auftreten wie bei Herzrhythmusstörungen. Die Zahlen etwa, die Mitchell Feigenbaum entdeckt hat, geben ja bestimmte Verhältnisse an, wie ein dynamisches, geordnetes System zuerst einen immer verzweigten Zustand erreicht und schließlich ins Chaos umkippt. Und diese Zahlen werden auf elektrische Schaltkreise genauso angewandt wie auf Lernvorgänge. Das ist doch einigermaßen überraschend, daß da überall die gleichen Prinzipien am Werk sein sollen. Oder nehmen wir einen der Stars der Chaosforschung, den französischen Mathematiker Benoit Mandelbrot, der hat ja mit Hilfe einfacher Gleichungen die Schwankungen des Aktienmarktes so erfolgreich imitiert, daß sich auch Fachleute täuschen ließen. Besonders bekannt geworden ist ja auch seine Mandelbrot-Menge, weil sie in der grafischen Darstellung so faszinierende Bilder ergibt. Diese Bilder von seltsamen, warzigen Kreisen, die immer feiner ineinander

wieder mit der Liege und dem Kleiderständer zusammen. Und alles stabilisiert sich gegenseitig, nichts ist ohne das andere vorstellbar, würde in sich zusammenfallen. Dies alles ist also nur als Zusammenhang möglich.

HPN das ist ja nicht nur ein Verhältnis zwischen den einzelnen Objekten, das ist zugleich eine Situation. Wie ist die denn entstanden?

KAH Also mit Beginn des Workshops hatte ich zwar eine Vorstellung von der Richtung, in die man sich durch gemeinsame Arbeit bewegen sollte, nämlich einen Brückenschlag zu versuchen zwischen vorhandener und aufgelöster Gegenständlichkeit und der dabei zu beobachtenden Übergänge. Aber was das zu entwickelnde Objekt oder die Objekte nun sein würden, wußte ich genauso wenig wie die Workshopteilnehmer. Ich habe versucht, mit meinen Erläuterungen und Vorgaben am Beginn des Workshops so etwas wie eine konzeptionelle Klammer zu installieren, eine Art Petrischale, auf deren Gelatineschicht die einzelnen Ideen wachsen konnten, immer aber begrenzt durch den Rand der Schale, also durch das von mir vorgegebene zugrundeliegende Konzept, unter dem das alles passieren sollte. Und da gab es ganz viele interessante Denkansätze, und auch in Zwischenstadien sind immer gute Dinge entstanden. Zum großen Teil wurden die aber wieder dem Gesamtzusammenhang unterstellt, mußten sich also anpassen, permanent verändern in dem gemeinsam aufgefaßten und diskutierten Arbeitsprozeß.

Da haben sich kleine Gruppen zusammengefunden, die an einem Segment arbeiteten, und die haben dann ihre Lösungen immer versucht, so offen zu halten, daß der Gesamtzusammenhang am Ende möglich war, das heißt, eine schlüssige Verbindung zwischen allen Einzelteilen im Sinne der Aufgabenstellung entstehen konnte. Und die meisten der Teilnehmer haben nach einer Weile versucht, erst einmal jenseits der Ebene von Gestaltung zu überlegen: was ist auf diesen verschiedenen Schichten beabsichtigt, wie kann es funktionieren, wie läßt sich dies überhaupt räumlich verwirklichen, was macht Sinn? Da gab es eine Menge Voruntersuchungen: zuerst wurde in einer Diskussion der Ansatz nachgeprüft, danach folgte dann die Ebene der Prüfung entwickelter Thesen am Pappmodell, auch, wie sich eine Fläche stabilisieren läßt..., es wurde also eine Art Grundlagenforschung im Bereich der kleinsten Teile eines Entwurfs betrieben; ohne »herumzudesignen« wurde versucht, die zuvor abgelaufenen gedanklichen Prozesse in Gegenstände zu überführen. Und von mir vorgegeben war, neben dem Thema Auflösung und Rekonstruktion von Gegenständlichkeit, zu untersuchen die Bedingung, daß auf der Ebene des Objekts nach dem Falvorgang aus dem ganz plan und ohne Überlappungen am Boden liegenden Teil eine dreidimensionale, benutzbare Anord-



verschachtelt sind, sind ja als Titelbilder auf Computerzeitschriften inzwischen relativ bekannt geworden. Aber was steckt da jetzt eigentlich dahinter, was sind das für eigenartige, universelle Strukturen?

PK Alle haben inzwischen sicher Bilder von der Mandelbrot-Menge gesehen. Das sind auch Dinge, die man nur mit dem Computer machen kann, obwohl das Prinzip ungeheuer einfach ist. Man nimmt einfach einen Punkt in der Ebene, man malt sich ein Koordinatensystem in die Ebene, X- und Y-Achse, und sagt: Jetzt nehme ich einen Punkt in dieser Ebene. Und dann erfinde ich ein Gesetz, wie dieser Punkt anderswohin springt, zu einem anderen Punkt. Und dieses Gesetz kann ungeheuer einfach sein. Und dann schaue ich einfach, wenn ich mit einem bestimmten Punkt anfangen und mit dem Gesetz jetzt den nächsten Punkt ausrechner und mit diesem Punkt wieder den nächsten, das nennt man iterieren, ich iteriere sozusagen diese simple Gleichung und wandere jetzt mit meinem Punkt irgendwohin. Und jetzt gibt es zwei Möglichkeiten: entweder dieser Punkt wandert ins Unendliche weg oder er nähert sich irgendeinem festen Punkt und bleibt dann dort. Dann hat er sozusagen einen Anziehungspunkt gefunden. Oder er kann eventuell auch in einem begrenzten Gebiet herumwandern und z. B. auf einer Linie immer wieder herumwandern. Und solche Gebilde wie z. B. ein Anziehungspunkt oder eine Linie, auf der er herumwandert, das nennen jetzt die Leute in der Chaostheorie einen Attraktor, einen Anziehungspunkt, eine Anziehungslinie oder irgendein Anziehungsgebilde. Und bei der Mandelbrot-Menge ist nun das Interessante, da wird nur die Frage gestellt: wandert der Punkt unter diesem vorgeschriebenen Verfahren, dem Iterationsverfahren, wandert er dabei ins Unendliche oder bleibt er im Endlichen? Wenn er ins Unendliche wandert, sage ich, der Punkt gehört nicht zur Mandelbrot-Menge, und wenn er nicht ins Unendliche wandert, sage ich, er gehört zur Mandelbrot-Menge. Auf diese Weise ist eine Punktmenge in der Ebene definiert, nämlich alle Punkte, die unter diesem Iterations-

Katalog - als autobiographische Dokumentationsform des Debuts, als Technik der phasenweisen Kunstnachrichtenübertragung, als werk- und ortsunabhängige Multiplikation der Kunst, als akademische Bilanz stilistischen Fortschritts und Umbruchs, als institutioneller Leistungsnachweis im saisonalen Vorstoß an der Publikumsfront, als Empfehlungsausweis für's Emporsteigen in den Rängen der Vermarktung, als Medium der Kollaboration mit Kollegen, zur Absetzung zwischen Konkurrenten, zur Stabilisierung einer zeit- und raumentgrenzten Leserschaft (im Unterschied zum Museumsbesucher oder Privatsammler) - hat den Charakter eines fiktiven

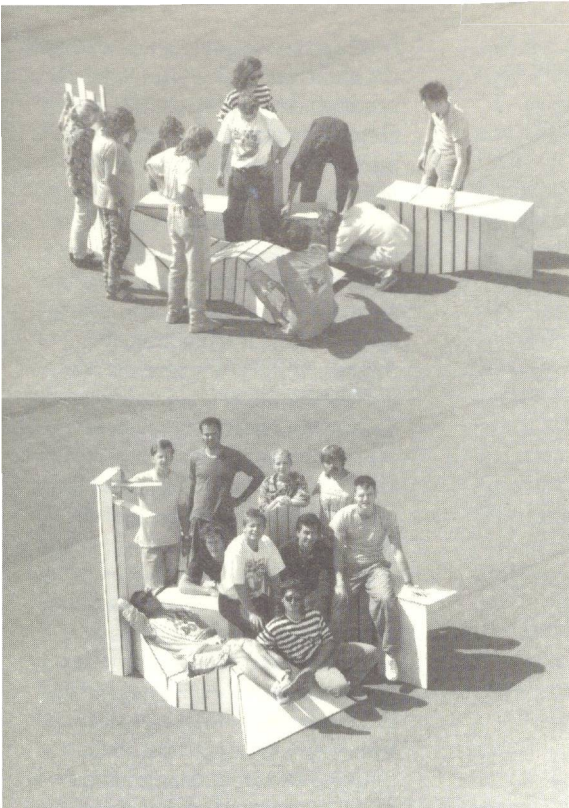
ästhetischen Objekts angenommen.

"Ähnlich wie man heutzutage keine "Bilderausstellung" um ihrer selbst willen, gräßlichstenfalls an Stellwänden machen kann, scheint mir auch eine schlichte Katalogisierung des "Werkes" unmöglich." Rosenmalerin Sabine Hartung. Soweit skeptisch. Folienartistin Gabi Schirrmacher wendet den Einwand zur Strategie künstlerischer Selbstwerbung: "Kataloge sind Imagepflege. Für den Ausstellungsmacher, dem das Künstlerprofil entgegenkommt, für den Künstler, der sich die Verkleidung der Institution überstülp." Seitdem Oliver Raszewski seine öffentlichen Phantomfalschbilder mit dem Computer malt,

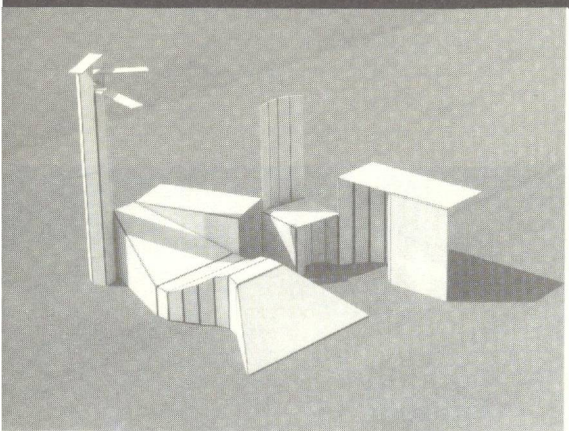
haben sich für ihn die Begriffe des Werkes und des Katalogs elektronisch miniaturisiert, flexibilisiert und mobilisiert: "Ich könnte mir auch vorstellen, mit einer Diskette loszufahren und sie an einem anderen Ort zu aktualisieren."

Loslösung oder Wechselwirkung der Zeichensysteme?

Als den Grundzug der Post-Moderne haben Zeichentheoretiker und Kunstphilosophen den Bruch zwischen Signifikant (Zeichenträger) und Signifikat (Bedeutung; oder Referent: Bezugsobjekt) vermeldet. Die Post-strukturalisten haben das freie ästhetische Zirkulieren der Signifikanten,



verfahren nicht ins Unendliche wandern. Und wenn man diese Menge Punkte jetzt abbildet, dann entstehen ungeheuer schöne Figuren, da entsteht dieses komische apfelförmige Gebilde erstmal, deshalb heißt das auf Deutsch auch das "Apfelmännchen", diese Figur, und der Rand dieses Apfelmännchens hat nun ungeheuer komplexe Strukturen. Dieses Gebilde gibt es ja nicht in Wirklichkeit, es gibt es sozusagen als mathematische Idee. Und ich kann das stückchenweise produzieren, indem ich mit dem Computer dieses Iterationsverfahren durchführe und dabei sozusagen jetzt eine bestimmte Stelle des Randes dieses Apfelmännchens mal herausvergrößere mit dem Computer, und immer weiter und immer weiter gucke. Und dabei entstehen eben diese phantastischen Filigranfiguren. Wenn man die farbig macht, werden sie noch raffinierter und schöner. Man kann sozusagen jeden Punkt dieses Randes immer weiter herausvergrößern, und man sieht dabei, daß immer wieder prinzipiell ganz ähnliche Strukturen entstehen, aber niemals genauso. Es ist immer wieder neu, und doch immer wieder nach dem gleichen Prinzip. Das nennt man in einem gewissen Sinne Selbstähnlichkeit. Man schaut immer weiter, immer tiefer, sozusagen zu immer weiteren Vergrößerungen, in immer winzigere Bereiche. Mit dem Computer kann man natürlich jede beliebige Vergrößerung erreichen. Nicht wie mit dem Mikroskop, wo ich irgendwann dann anstoße. Mit dem Computer kann ich also beschließen: ich schaue jetzt mit der Vergrößerung 1 : eine Billion die Sache an. Und dann noch weiter. Und ich entdecke dabei immer wieder - es tauchen immer wieder diese Apfelmännchen auf, aber immer wieder ein bißchen anders und mit immer wieder schöneren und raffinierteren Rändern. Und das ist etwas ganz Faszinierendes. Und das erinnert einen natürlich sofort an die Betrachtung von organischen, lebendigen oder kristallinen oder sonstigen Strukturen, wo man eben auch diese ungeheure Formenvielfalt hat und immer wieder Ähnliches zu erkennen glaubt. Deshalb finden wir es ja auch schön, weil wir immer wieder Ähnliches erkennen, das uns irgendwie vertraut ist und weil diese Ähnlichkeit von



die Fiktivität und Poetizität der reinen, nur noch dunkel auf sich selbst verweisenden Zeichen gefeiert, sie haben das Entgleiten der festen Bedeutungen und der verbindlichen Ansprüche der Vernunft vorgeführt, die dogmatischen Wahrheiten der Moderne für verabschiedet erklärt. Sie haben den Anarchismus der Diskurse, Medien und Strategien in Kunst und Gesellschaft, Politik und Wirtschaft eingefordert. Es lohnt sich, die theoriegeleitete Differenzstrategie von Signifikant und Signifikat, Zeichen und Bedeutung, Diskurs und Referent auf den historischen Wandel von Werk, Ausstellung und Katalog anzuwenden: Die alten Diskussionen über Inhalt und Form, Aus-

druck und Stil, Botschaft und Darstellung sind keineswegs überholt, aber sie beziehen sich auf die Zeichenstrukturen der Ebene 1, des Werkes, der Kunstgegenstände und Produkte. Sie werden immer schon überlagert von der Ebene 2, den Einzel-, mehr noch Kollektivveranstaltungsformen von Museen, Markt und Ausstellung und überlagert von den Problemzusammenhängen der Inszenierung öffentlicher Kommunikation in sozialen, ökonomischen und kulturellen Feldern. Der Signifikant "Ausstellung von Kunst" transformiert die Signifikate "Kunstprodukt" ebenso wie die "Kunstproduktion". Die Ebene 3 unterwirft die Signifikate der Kunst und der Ausstellung einer weiteren

nung entsteht, die neben der geometrischen Schlüssigkeit auch schlüssig sein sollte in bezug auf die Auswahl der in ihr verbundenen Gegenstände und deren Anordnung. Es sollte, das war das Ziel, ein kleines Ensemble herauskommen, das im Zwischenbereich zwischen Wohnen und Arbeiten angesiedelt ist, also vergleichbar einem kleinen Molekül, zusammengesetzt aus ein paar Atomen mit einfachen Bindungen, welches sich konstituiert unter gewissen Voraussetzungen und sich wieder auflöst unter anderen.

Und mit der Zerstörung des Objekts am Ende des workshops – auf die sich nach langer Diskussion geeinigt wurde, und die ein konsequenter Schritt in diesem Arbeitsprozeß war, nämlich das Ding auch wieder komplett aufzulösen – ist ja gerade das Spannende, daß damit die gesamte Arbeit außer bei denen, die an dem Prozeß direkt beteiligt waren, reduziert wird auf deren Vorstellbarkeit anhand der verbleibenden Fotos. Und immer ist auch in den Abbildungen der einzelnen Zustände der andere Zustand latent mit vorhanden, muß mitgedacht werden – immer hat der Betrachter schon eine Ahnung, daß da etwas passiert, und das versucht sich jeder dann vorzustellen, das aufgefaltete Objekt gibt ja schon Anlaß zu Spekulationen, was aus ihm werden könnte, und umgekehrt läßt der zusammengefaltete Körper auch schon seine Auflösung zur Fläche ahnen.

HPN Wir sollten festhalten, wie denn die in solch einem Arbeitsprozeß vorkommenden unterschiedlichen Arten von Verbindungen auf den verschiedenen Ebenen aussehen.

KAH Auf der untersten Ebene, nämlich der Ebene des Materials, tauchte die Frage auf, auf welche Weise verschiedene Materialien eine Verbindung

eingehen können. Wir haben da als Verbindung der Birkenperrholzplatten 2 mm starke Hartgummistreifen verwendet. Sie hielten als Scharnier die Einzelteile zusammen, erlaubten aber in einer Ebene große Beweglichkeit. Diese Art der Verbindung ist ja durchaus vergleichbar mit der Eames'schen »connection«.

HPN Ach ja, die Eames-connection und Beweglichkeit oder vielleicht genauer: ihr Moment von Elastizität. Ich möchte dazu jetzt hier schon mal etwas unterbringen, weil Du mich gerade darauf bringst. Also halte Deinen Gedanken bitte einen Augenblick auf. Gewissermaßen am Thema Schnitt ein Schnitt: auch eine Art connection von ziemlicher Beweglichkeit. Ich springe ins Filmische. Da gibt es – frei übersetzt – ja die Auffassung, das Wichtigste am Film sei das, was man nicht sieht, was im Schnitt passiert. Da stecke die Information, meint etwa Alexander Kluge. Daher denn auch keine starr-narrativen Anschließungen von Szene an Szene nach dem Motto »Wenn im ersten Akt ein Kleiderhaken hängt, muß im letzten Akt etwas daran aufgehängt werden«. Das wäre ein toter Wirklichkeitsbegriff. Kluge sagt »...gemessen an diesem ungeheuren Film, der in der Wirklichkeit stattfindet – und wir würden ja nun sagen, die Wirklichkeit der Wünsche – das ist noch mal der Gegenfilm zu diesem Wirklichkeitsfilm« ...also rapide Schnitte, sozusagen Öffnungs- und Verlebendigungsstrategien, Spielräume für die Phantasie durch ungewohnt elastische und auch die Elastizität des Betrachters fördernde Verbindungen. So auch beim Eames – und vielleicht spielt es ja eine Rolle, daß er auch Filme gemacht hat.

Immerhin eine gerade für unsere Absichten festzuhaltende Vorstellung, daß da einer vielleicht das Thema Stuhl filmisch gesehen haben könnte. Im wahrsten Sinne des Wortes spannende Gestaltung durch Wechselwirtschaft in der Sichtweise. Wie dem auch sei: die Eames-connections sind jedenfalls nicht starr, sondern dynamisch, erzählen im Augenblick des Schnitts, ihrer Verknüpfung – in unserem bisherigen Verständnis: also auf der Ebene der Funktion, des Übergangs – die Geschichte von der Differenz: von der Eigenart des Materials usw., wenn es mit anderem in Beziehung tritt. Da wird Sinn für Unterbrechungen, Unterschiede geschärft, Spannungen werden als Kunst der Balance spürbar gemacht. Form als Resonanz von Leben: funktionale Gestaltung in dem vorhin angedeuteten Verständnis und auf Brecht hin geöffnet: und zwar in Form einer Variation auf die in die Funktionale menschlicher Beziehungen, die Verdinglichung, die da gewissermaßen durch die »Wünsche« des Materials in leichte Bewegung gebracht wird.

Und weil ich Dich nun schon einmal gründlich unterbrochen habe und ich gerade bei Brecht bin: Einer in die Funktionale – der Verdinglichung – gerutschten Realität käme Kunst nur bei als etwas »Künstliches«, »Gestelltes«, nicht etwa durch die Wiedergabe »anonymer Gefühle«, und da könnte

Prozedur, dem Re-Produktionsdiskurs des Kataloges: In den Signifikantensystemen des Kataloges wird nicht allein das Werk des Künstlers reproduziert und archiviert, bildlich dokumentiert und textlich kommentiert. Die Zeichendimensionen des Kataloges interpretieren auch das Selbstverständnis des Künstlers, sein Verhältnis zu Interpreten, Vermittlern, Finanziers, Galeristen, Museumsleuten und Ausstellungsmachern bzw. den Einfluß der Partner auf den Künstler. Der Katalog hat daher nicht nur formalästhetische Gestaltungsseiten, in ihn schreiben sich die Machtverhältnisse und Produktionsverhältnisse von Kunst und Kultur ein.

Deshalb betont Gabi Schirmmacher in ihrem Strategiepapier: »Kunst als reproduzierbare Druckware«: »Das Kunstwerk ist nur ein kleines Modul in der Gesamterscheinung des Künstlermodells.« Man kann diesen Umstand bedauern. Man kann sich nach dem unverfälschten Original zurücksehnen, nach den Zeiten angeblich genuiner Malerei z.B., vor welche sich noch keine photographische Reproduktion, kein Katalog und kein fernsehmedial (oder anders) getrimmtes Ausstellungssystem geschoben hatte. Der Rückgang der Zeichenkette auf das Ursignifikat »Kunst«, auf den Urreferenten Werk, erweist sich als uneinlösbarer mythologischer Trug, eine Regression in Moderne oder gar Prämoderne.

Man kann auch umgekehrt die

Strukturen auch in unseren Denkstrukturen drin ist. Auch unser Denken funktioniert letzten Endes auch nach irgendwie verwandten Prinzipien. Deshalb empfinden wir diese Sachen als schön und als interessant und als faszinierend. Noch vor 200 Jahren hat man geglaubt, daß die organische Chemie deshalb heißt sie ja so – nur durch Lebendiges hervorgebracht werden kann. Und als die Harnstoffsynthese gelang, also die künstliche Erzeugung von Harnstoff aus toter Materie, da war das eine ganz große Entdeckung, wo man gesagt hat: jetzt brauchen wir also nicht mehr diese Lebenskraft, diese vis vitalis, also ein anderes Prinzip des Lebendigen, das brauchen wir nicht mehr. Jetzt sehen wir, das Leben folgt auch den Naturgesetzen. Und dann hat man gesehen, man kann mehr und mehr organische Chemikalien synthetisieren. Und letztlich besteht also keine scharfe Grenze zwischen dem Reich des Lebendigen und dem Reich des Toten. Wir sind heute an einer ähnlichen Stelle angelangt bezüglich des Bewußtseins und des Denkens. Natürlich gibt es immer noch ganz, ganz viele Denkschulen, die sagen, sie möchten sozusagen eine Geisteskraft, also entsprechend der Lebenskraft, irgendwie neben der Welt, in einer transzendentalen Welt sozusagen haben. Das Merkwürdige ist aber – eigentlich so erstaunlich ist es nicht, wenn wir die Geschichte der Wissenschaft und des Bewußtseins anschauen, dann sehen wir eben, es ist nicht so erstaunlich, daß immer mehr einbezogen wird in die Wissenschaft. Und wir haben ja auch schon immer gewußt, daß der menschliche Geist und die menschliche Seele irgendwie an der Materie festhängen, jedenfalls solange sie hier auf der Erde sind, sind sie offensichtlich mit materiellen Phänomenen verbunden. Das sieht man ja. Und diese materiellen Phänomene, das sind Strukturen. Und die verstehen wir nun immer besser und wir sehen, die Prinzipien dieser Strukturen sind eigentlich ungeheuer einfach. Wir sind jetzt z. B. dabei zu verstehen, wie bei der Ontogenese, also bei der Entstehung des Embryos aus Ei und Samenzelle und bei der Entwicklung des erwachsenen Wesens aus dem Embryo, bei diesem

beinahe die diffuse Expressivität gemeint sein, mit der im aktuellen Kunst- und Designbetrieb so gern gearbeitet wird. Als vorläufiges und gewiß unvollständiges Beispiel für eine derart als Simmel-Eames-Kluge-Brecht-connection skizzierte Position, die in vielerlei Hinsicht noch zu füllen und weiterzuentwickeln ist, verstehe man auch die Ästhetik des hier in Rede stehenden Projekts. Von Simmel, die »Beziehung«, von Eames die Elastizität der »connection«, von Kluge der Schnitt zur Verlebendigung, von Brecht das Künstliche, Gestellte: ästhetische Rationalität – und das Ganze spielerisch, mit trockenem Witz und auf äußerste Knappheit reduziert bzw. dazu verdichtet.

Und schließlich werden hier – Deine Schilderung wie die Dokumentation deuten das an – auf Mikroebene einige Grundmotive der kommunikationstechno-

zunehmende Entkoppelung der Signifikanten feiern, gleichsam in einer Spätmetaphysik vor sich hinjubelnder Zeichen. Das Feuilleton der 80er Jahre hat das postmoderne Zitatspiel entweder als sinnentlastende Wiederkehr fröhlicher Wissenschaften gepriesen oder als Beliebigkeit angesichts des gesellschaftlichen Sinnvakuums verdammt. Der Preis des zweckfreien Verkunstungsspiels kultureller Zeichen ist hoch: Denn in das Vakuum des Symbolspiels drängen Politiker, Interpreten, Theoretiker und Technologen ein: Die Politiker machen immer mehr auf Kulturpolitik, die Interpreten, Theoretiker und Kunstvermittler versuchen die Werke, Ausstellungen durch paraästhetische Vertextung und Inzenierung zu besetzen, und das Spiel der Kunst in begriffliche Theorien aufzulösen, die Technologen (und ihre theoretischen Herolde) propagieren die computergesteuerte Immaterialität einer Techno-Kunst, die sich als Deckideologie und Anwendungsdesign staatlicher und wirtschaftlicher Interessen instrumentalisiert. Eine neue Generation kulturpessimistischer Medienphilosophen, auch in Frankfurt, will die Fernbedienung als die neueste List der hegelschen Vernunft aufschwätzen, indem sie die gesellschaftliche Weiterführung in ästhetizistische Bits zertrümmert und den Eigensinn des mediendurchtränkten Lebens in die semiotische Klapsmühle schickt.

Und die Künstler? Raszewski geht es darum, die Grenzen zwischen Signifi-

kant und Signifikat, zwischen Kunstproduktion und Katalogreproduktion, "die Grenzen zwischen Leibhaftigkeit und Immaterialität" zu besetzen. "Wichtig ist das Einmischen in die Kulturindustrie, die Auflösung von Autorenschaft, z.B. mit Namen, die gefälscht sind, mit Arbeiten, die nicht deine eigenen sind, mit Verwirrtaktiken." Die Entkoppelung von Zeichen und Bedeutung, das Eigenleben der semiotischen Ebenen Werk, Ausstellungsinszenierung, Reproduktion (durch Kataloge) als Künstler zu benutzen. Das erweiterte Feld der Kunst durch den Künstler selbst zu übernehmen. Sich nicht von den Partnern die Maßstäbe des gewandelten Umfelds vorschreiben, das Sprach- und Zeichenspiel aufdiktieren zu lassen: "Herausforderung durch die eigene Regie", durch die "Eigenverantwortung", die sich daraus ergibt, wenn jede/r Künstler/in die Kataloggestaltung in die eigene Hand nimmt. Der springende Punkt für Sabine Hartung: Der Künstler wird zum Autor der eigenen Geschichte. Und als Autor wählt jeder die seiner Kunstrolle gemäße "Erzählform". Für Gabi Schirmmacher bedeutet die Kontrolle der Künstlerin über den Katalog die volle Souveränität über die eigene Kunst und den Darstellungsraum, die Freiheit von der Katalogproduktion routinierter Institutionen: "Die Konsequenz: Den Katalog, also das Image, die Haltung, den Kunstraum exakt selbst definieren, bzw. die Einflüsse (das Image von anderen, die Haltung...) gezielt

einsetzen. Ein institutionelles Image ist dafür überflüssig, weil es ein von Verpflichtungen abhängiges ist". Kataloge sind bisher als Werkverzeichnis losgelöst vom Künstler in die Darstellung der im Markt agierenden Galerien bzw. Kunstvereine, Museen, in deren Publicity-Konzeption eingebunden. Hartung-Schirmmacher-Raszewski stellen eine polyploide Katalog-Selbst-Darstellungs-Kampfgruppe dar, die den Zusammenhang von Kunst, Inzenierung, Kataloggestaltung und Kulturpolitik durch spezifische Strategiebündel besetzen will: "Wir müssen eine klare und harte Linie der Gestaltung wählen, die unsere Haltung im Kontext zu Kunst und Künstlern zeigt, und jedwede versöhnliche Haltung verweigert." (Schirmmacher)

Der Katalog der Kunst wird zur Kunst des Katalogs

Die bewußte Besetzung der Gestaltungsoptionen im Katalog ist ein erster notwendiger Schritt. Dieser erlaubt die möglichst unschematisierte Verkoppelung ihrer bisherigen, je individuellen Kunstansätze und Kunststrategien an die Heuristik einer angemessenen spezialisierten Kataloggestaltung. Aber die Beteiligten unterwerfen sich einer weiteren einschneidenden Regel: Jeder Katalog mag Spurenelemente früherer Werke und Formsprachen in sich aufnehmen - insgesamt soll jedes Katalogwerk einen Werk- und Ausstellungszusammenhang fingieren, den es so

Wachstumsprozeß, welche Prinzipien da wirksam sind. Und es stellt sich heraus - mich hat's nicht mehr überrascht -, daß das ungeheuer einfache Prinzipien sind. Hier werden nur die Konzentrationen von ein paar Chemikalien verändert und steuern sich gegenseitig. Wenn eine bestimmte Chemikalie eine bestimmte Konzentration hat und in die Nachbarschaft diffundieren kann, dann hängt sozusagen jetzt die Frage, ob in einem gewissen Abstand davon eine andere Chemikalie produziert wird oder nicht, hängt jetzt von der Konzentration dieser dorthin diffundierten Chemikalie ab. Und jetzt können Chemikalien sozusagen ihre Erzeugung gegenseitig fördern oder behindern. Und da spielen bestimmte zeitliche Prozesse, die durch die Diffusionsgeschwindigkeiten gegeben sind, eine Rolle. Man sieht also, die Informationsmuster, die die Entstehung eines Lebewesens aus seiner Eizelle festlegen, sind nichts anderes als Konzentrationsmuster von ein paar Chemikalien. Also solche Inhibitoren und Aktivatoren, damit kann man ungeheuer komplexe Strukturen machen. Und nun darf man das nicht anschauen und sagen: Ach, wie schrecklich, so arm ist die Welt! Das wäre Unsinn. Man muß umgekehrt sagen: Wenn man gerne von Gott reden will, dann kann man doch sagen: Ja, aber wenn sich's so einfach machen läßt, dann hat Gott es sicherlich auf die einfachstmögliche Art gemacht. Das Prinzip kann ja ungeheuer einfach sein. Und eben mit diesem simplen Prinzip kann man schon diese unendliche Vielfalt an Strukturen aufbauen.

SM Also, wenn ich Sie richtig verstanden habe, heißt das, daß bei der Entstehung von komplexen Molekülen Kreisläufe auftreten und Wechselwirkungen, die im Prinzip ähnlich funktionieren, wie etwa die gegenseitige Beeinflussung des Wachstums von Kaninchenpopulationen, von denen wir gesprochen haben, und dem Wachstum von Wölfen. Wenn das eine raufigt, geht das andere runter wie bei einem Thermostat. Und ich kann so zeigen, daß die Umgebung von bestimmten Chemikalien die Bildung von anderen fördert oder hemmt und so Zusammenhänge

logisch gewendeten Gesellschaft aufgenommen: wenn die Dominanz des Bild- und Zeichenhaften sowie die Beschleunigung ins Changieren zwischen Grafisch-Bildhaftem und Objekthaftem, zwischen Stabilität und Labilität, zwischen Erinnern und Vergessen gebracht wird...

So, hoffentlich bist Du jetzt nicht zu sehr aus dem Tritt geraten...

KAH Nein, keineswegs, denn was ich sagen wollte und will, demonstriert, was Du gesagt hast, in seinem praktischen Vollzug, ist das Fleisch zum Abstrakten. Das hat ja so seine eigene Qualität, wirkt ja auch immer als Katalysator...

HPN Gut, Du warst gerade dabei am Stichwort »connection« seine jeweiligen Versionen auf den unterschiedlichen Ebenen des Projektverlaufes zu

erläutern. Die erste Ebene war ja die der Verknüpfung der Materialien...

KAH Und auf der zweiten Ebene realisierte sich die Verbindung in Form des konzeptionellen Überbaus: die einzelnen Gegenstände traten hier nicht einzeln auf, sondern rigeros verbunden, in Zusammenhang. Kein Einzelteil war ohne das Nachbarteil denkbar, d.h. die Liege nicht ohne den Beistelltisch, der Beistelltisch nicht ohne den Stuhl..., die brauchten sich einerseits, da sie sich gegenseitig erst stabilisierten, andererseits aber auch in anderem Zusammenhang, denn da sitzt man ja mit einem Stuhl an einem Tisch oder legt sich dann auf eine Liege..., also da ist die Verbindung auch durch die Nutzung definiert.

Auf der dritten Ebene nun gingen in dem gemeinsamen Arbeitsprozeß die

zwischen diesen Stoffen entstehen. Aber die Frage ist für mich: Warum findet da eine Entwicklung statt? Bisher reden wir ja eigentlich nur von der gegenseitigen Beeinflussung von Verteilungen. Aber wie kommt es dazu, daß sich da immer komplexere Einheiten bilden bis hin zu Lebewesen, die denken können? Ist das eine Art Darwinismus auf Molekülebene?

PK Ja, wie kommen die Strukturen ins Chaos sozusagen hinein? Wir wissen ja, die Welt hat angefangen - also: wissen ist jetzt ein bißchen übertrieben, aber das ist das Bild, das wir als Physiker heute haben, als Astrophysiker vor allem - die Welt hat angefangen mit einem Zustand, in dem es praktisch überhaupt keine Struktur gab, außer dieser einen Grundidee, daß alles ganz dicht zusammen ist und ganz gleichmäßig zusammen ist und ganz gleichmäßig auseinanderfliegt. Diese Idee nennt man den Urknall. Die Geschichte der Welt in Raum, Zeit, Materie ist wirklich nichts anderes als der Selbstorganisationsprozeß der Materie aus diesem Anfangszustand heraus. Und jetzt Ihre Frage "Ja, ist das jetzt Zufall oder ist das Notwendigkeit und wie funktioniert das? Ist da die Idee schon fertig und wird jetzt nach dieser Idee, diesem fertigen Plan hergestellt oder wird das einfach durch zufälliges Schwanken gefunden?" "Nun, die Antwort ist nicht ein ganz einfaches Ja oder Nein. Es ist schwieriger, aber auch andererseits ungeheuer einfach, sozusagen wieder das Einfachste, das man sich vorstellen kann. Nämlich wenn Sie irgendeinen Zustand vorstellen - sei es jetzt der ganzen Welt oder von einem Teilsystem - dann ist der nicht starr. Die physikalischen Gesetze, die Grundgesetze selber verbieten, daß es etwas Starres gibt. Alles schwankt etwas, alles wackelt etwas. Die zufälligen Schwankungen sind nach den Grundgesetzen der Physik, also der Quantenmechanik, unvermeidbar. Wenn es aber etwas wackelt, dann heißt das, der Zustand bleibt nicht genau derselbe, sondern es werden benachbarte Zustände auch dabei erreicht. Nun, unter diesen benachbarten Zuständen, wieviele benachbarte Zustände gibt es? Die Zahl ist so unvorstellbar groß, daß man sie kaum

einzelnen Teilnehmer Beziehungen untereinander ein: die individuellen Vorlieben und Ansätze wurden in der Gruppe besprochen, Brauchbarkeiten wurden diskutiert und im Pappmodell ausprobiert, die Integration der sich so modifizierenden Einzelteile in den Gesamtzusammenhang nachgeprüft, eine gemeinsame Vorgehensweise für die 1:1 Realisierung festgelegt.

Und die nach der Dokumentation und einem abendlichem Fest folgende Auflösung des Zusammenhangs funktionierte in die entgegengesetzte Richtung: Das Ensemble wurde in seine einzelnen Gegenstände zerlegt, diese wiederum in deren Einzelteile, und ganz am Ende löste sich die Gruppe auf. Die einzige noch bestehende Verbindung ist die Erinnerung der Teilnehmer an diesen gemeinsamen, vollkommen reversiblen Arbeitsprozeß. Und die Fotos sind ein Beleg dafür, daß da etwas in verschiedenen Aggregatzuständen auftauchte und wieder verschwand.

HPN Das Spannende daran ist ja, daß das Ganze die Demonstration eines Arbeitsverfahrens ist, bei dem es nicht auf den realisierten Gegenstand ankommt, sondern der Prozeß wichtig ist. Und am Ende wird konsequenterweise die Vergegenständlichung des Arbeitsverfahrens wieder zurückgenommen auf seine Erinnerung. Denn was erinnert wird, ist eine Arbeitsweise, genauer eine Sichtweise, und mehr braucht vielleicht gar nicht davon übrigbleiben. Eine bestimmte Strategie, in die Welt hineinzuschauen, und vielleicht wird da im einen oder anderen Fall eine Fotografie oder irgendetwas anderes daraus. Im Grunde genommen ist dieses Verfahren nur eine bestimmte Zugriffsweise auf Umwelt: sich darauf einstellen, daraus seine Themen zu bilden und daraus eventuell Objekte zu machen oder etwas anderes.

Hervorzuheben ist außerdem, daß diese Arbeit, die, wie Du ja gesagt hast, eher als eine Art Grundlagenexperiment in Sachen Gestaltung gemeint ist, als Zusammenspiel Mehrerer angelegt ist; daß sich auch nicht eine individuelle oder vorgeblich individuelle Handschrift durchsetzt und ablesbar sein soll. Denn es geht nicht um die schließliche Entwicklung des meisterlichen Stils, nicht um das Unverwechselbare, »substanzielle Werk«, nicht um eine Variation auf das Thema »Genie« - oder sagen wir moderner: »Star« - und Kunst. Daß sich das gerade auf gestalterischen Feldern ganz im Gegensatz zu den gegenwärtig dort allenthalben grassierenden Künstler-Allüren im übrigen auch eher verbietet, dafür habe ich einen vielleicht nicht mehr ganz neuen, aber ich meine immer noch bedenkenswerten Beleg in Georg Simmels »Psychologie des Schmucks« gefunden. Ich trag die entsprechenden Stellen hier mal vor. Denn sie passen gut zur Anlage des Projekts und werfen nebenher noch einen Stein in die immer mal wieder aufkommende Diskussion um das Verhältnis bzw. die Differenz von Kunst und Design, die auf dem Nenner von Gestaltung ja leicht etwas Unscharfes bekommt: »Für alles, was wir Kunstgewerbe nennen, was sich wegen seines Gebrauchszweckes an eine Vielheit von Menschen wendet, fordern wir eine generelle, typische Gestaltung, in ihm soll sich nicht nur eine auf ihre Einzigkeit gestellte Seele, sondern eine breite, historische oder gesellschaftliche Gesinnung und Stimmung aussprechen, die seine Einordnung in die Lebenssysteme sehr vieler einzelner ermöglicht. Das Kunstwerk ist etwas für sich, das Werk des Kunstgewerbes ist etwas für uns,

der Sinn jenes ist Zuspitzung zu einem singulären Zentrum, der Sinn dieses die Verbreitung zu allgemeiner Zugänglichkeit und praktischer Anerkennbarkeit ... das Möbel, auf dem wir sitzen, oder das Eßgerät, mit dem wir hantieren ... muß wie in immer sich verbreiternden konzentrischen Sphären das Individuum umgeben, zu diesem hinführen oder von ihm ausgehen".

Aber zurück zum Projekt. Nahe an Simmel, auch was den Prozeß der Ideenfindung angeht, der in immer sich verbreiternden konzentrischen Sphären die Teilnehmer umgibt, zu ihnen hinführt oder von ihnen ausgeht, sagst Du also auch nicht: schaut auf mich, so und so macht man das. Denn da wären die Teilnehmer in der Lage kleinmeisterlicher Nachmacher. Vielmehr ist beziehungendes Denken und Handeln gefragt mit all den dazugehörigen Widersprüchen, Unsicherheiten, Spannungen, Abbrüchen, Neuanfängen, in dem sich die kreativen Potentiale der Teilnehmer überhaupt erst finden und eine gemeinsame Sprache, wohlmöglich mit offenem Ausgang, entwickeln müssen.

Laß mich zusammenfassen: Unsere Verbindungs-/Beziehungsthematik als Geflecht von Wechselwirkungen ist hier psychisch, sozial, technisch-material und ästhetisch durchgespielt. Dies führt auf der Ebene der Realisation zu einem Strukturen-, Funktionen-erprobenden, fluktuierenden netzwerkartigen Leben-Form-Gehäuse, einem situativen Ensemble. Der angemessene Ausdruck der Arbeit am Zusammenhang ist die Herstellung von eben nicht individuell Einzelnem sondern von Zusammenhängendem.

KAH Ich möchte das jetzt einmal so sagen: der Begriff der Verbindung ist in allen Bereichen schöpferischer Tätigkeit ganz elementar. Und die Untersuchung, welche Schnittstellen bei einer solchen Verbindung auftauchen und wie die aussehen, das finde ich spannend.

Wenn wir exemplarisch an solch einem workshop das untersuchen: also praktisch durch die verschiedenen Ebenen der Verbindungsthematik innerhalb einer solchen Auseinandersetzung einen Bohrer durchjagen, dann bekommen wir Bohrkern aus allen Schichten, und im einen sind dann die »connections«, im anderen die »Verbindungen« und im dritten die »Beziehungen« und der ganze herausgebohrte Kern macht den Gesamtzusammenhang ablesbar. Und ich vermute einmal, daß dies auch in anderen Bereichen oder Medien genauso der Fall ist, auch belegbar sein wird, daß auf der Ebene von Musik oder Architektur oder Physik und Chemie..., daß da auch vergleichbare Ebenen existieren und sich auf all diesen Ebenen etwas zuordnet, verbindet, oder in Beziehung setzt. Und da fällt mir wieder der Lichtenberg ein und seine leicht suspendiert schwimmenden Teile, die jedem Zuge folgend, sich gruppieren..., ich denke, da müssen wir weitermachen, da gibt es noch viel zu entdecken... ●

Dieser Text stellt, leicht überarbeitet, den Auszug aus ersten Gesprächen dar, zu denen sich Klaus-Achim Heine (zusammen mit Uwe Fischer "Ginbande") und Hans-Peter Niebuhr (Soziologie/Medientheorie an der HfG) zusammengefunden haben, um - aus verschiedenen Richtungen kommend - ihre Sichtweisen zu verbinden und aneinander zu überprüfen.

ausdrücken kann. Wenn Sie jetzt irgendeinen Zustand der Welt oder irgendeines Teilsystems haben, dann ist die Menge der benachbarten Zustände, die sozusagen durch kleine Schwankungen erreichbar sind, diese Menge ist unfaßbar groß. Es gibt ungeheuer viele Nachbarmöglichkeiten. Und durch die zufälligen Schwankungen werden ständig ungeheuer schnell solche Nachbarzustände erreicht und wieder verlassen. Und das heißt, es wird, wenn wir uns jetzt mal dieses Bild vom Raum der Möglichkeiten vorstellen, das ist natürlich ein fast unendlich dimensionales Gebilde, sozusagen die Menge aller Möglichkeiten, da habe ich in dieser Menge aller Möglichkeiten die gerade verwirklichte Möglichkeit, das ist der jetzige Zustand, das ist also ein Punkt in diesem Raum, und in der Nachbarschaft dieses Zustandes gibt es fast unendlich viele andere Möglichkeiten, und dort hinein wird jetzt durch die zufälligen Schwankungen abgetastet. Was passiert dabei? Nun stellen Sie sich vor, es wird dabei - bei diesem Abtasten - eine Möglichkeit gefunden, zufällig, die irgendwie noch raffinierter organisiert ist in dem Sinne, daß sie stabiler ist oder - sagen wir noch genauer - überlebenfähiger oder fortpflanzungsfähiger ist. Und dieser Prozeß findet in der Welt statt seit dem Anfang, sei dem Urknall. Also am Anfang ist überhaupt noch keine Struktur da, und nun werden nach und nach ständig Dinge gefunden, die noch ein bißchen raffinierter sind als das, was vorher da war. Auf diese Weise entstehen die Elementarteilchen. Die suchen auch erst aus: welches sind denn die besten? Und es stellt sich auch heraus: es werden nicht gleich die besten gefunden, die heute die besten sind, sondern damals waren andere die besten. Es ist zwar sozusagen vom Prinzip her klar, daß es immer weiter aufsteigt zu immer raffinierteren, immer mehr miteinander verflochtenen Systemen, eben zu dieser Biosphäre, die wir heute haben auf der Erde, wo alles raffiniert mit allem anderen wechselwirkt und zusammenhängt. Es ist ja nicht so, daß da jeder versucht, seinen eigenen Vorteil auf Kosten alles anderen sich zu verschaffen, und daß es jedem wurscht ist, wie es allen anderen

nicht bzw. nur im Katalog gibt. Aus dem Katalog der Kunst wird die Kunst des Kataloges. Die mit externen Inhalten und Objekten (Signifika-ten und Referenten) verbundene Kunst und die davon scheinbar bloß sekundär abhängige, angewandte interne Gestaltung (der verschiedenen Diskurse, Medien und Signifikat-Ebenen) werden zum dynamisch-selbstreflexiven Kunst-Gestaltungssystem.

Die Diskursebene des Kataloges saugt die Darstellungsebene der Ausstellung und die Produktionsebene des Werkes auf. Aber damit wird die Kunst keineswegs durch Schrift, durch Reproduktion, durch Theorie, durch Medien, durch das Medium gestaltenden Designs abgeschafft - sondern die alte akademische Unterscheidung zwischen freier und angewandter Kunst hat sich als unzeitgemäßes akademisches Vorurteil erwiesen... „Die (mechanische) Trennung zwischen Kunstwerk in seine unmittelbare Wirkung und Bedeutung und in die reproduzierbare Erscheinung ist aufzuheben, da das eine ohne das andere nicht denkbar ist.“ (Schirrmacher, A.i.K.L.v. Verf.) Vorsichtiger: „Der Katalog hat die Tendenz zum autonomen Ereignis, zur Selbst-Erfindung. Katalog = Buch = Geschichte. Das Kunstwerk tritt hinter der Printmedie zurück, seine Existenz wird gleichgültig. Damit Abschied vom traditionellen »Werkgedanken«.“ (Hartung). Kunstproduktion, Kunstinszenierung und Kunstreproduktion arbeiten sich in einem Medium aneinander ab. Für Raszewski wird der Katalog gar zum offenen Tagebuch jederzeit ausbau-

barer digitaler Verarbeitungsprozesse.

Radikalisierungsstufen der Katalogkunst und Archivverarbeitung.

Die Idee, den Katalog ohne direkten Werk- und Ausstellungsbezug zu „fingieren“, reagiert auf folgende Radikalisierungsstufen des zeitgenössischen Ausstellungs- und Katalogwesens:

1. Typ: Das Neue als bald Altes, futuristische Ausstellungsolympiade. Beispiel: immer die nächste „neue dokumenta“. Mammutkatalogplanung, um die Künstlerhoffnungen rechtzeitig in vorformulierte Markttrends zu definieren.

2. Typ: Das Alte als vielleicht Neues, metamuseale Gesamtwerkschau, „Dinosaurier“ - Wissensshow: Beispiel: „Stationen der Moderne“, Berlin 1988, Katalog über die Ausstellung der Geschichte der Ausstellungen. Dazu eine Faksimile-Ausgabe historischer Kataloge. Der Beweis: Die heutige Ausstellung und der heutige Katalog sind besser, weil dicker und wissenschaftlich durchgetexteter.

3. Typ: Die Selbstreflexivität der Kunstgeschichte, die Kunstaustellung schlägt um in postmodernes Zitatenspiel: Beispiel: Peter Weibels „Inszenierte Kunstgeschichte“ - Brachial-Entertainment zwischen Kunstpädagogik und Kunstperformance mit Versatzstücken. Die Travestie der angeblich sinnentleerten Ansprüche der Moderne. Beihilfe durch Kosimulator Baudrillard: „das Stadium der ultraschnellen Zirkulati-

on und eines unmöglichen Austausches ist erreicht. Die Werke (sofern man sie noch so nennen kann) nehmen weder aufeinander noch auf einen Referenzwert Bezug, sie bilden nicht mehr diese heimliche Verschwörung, die die Kraft einer Kultur ausmacht.“ O-Ton Weibel: „Durch das Aufheben des ontologischen Status der Kunstwerke können die Codes der Kunst in Frage gestellt und die Regeln des festen Kunstsystems durchbrochen werden.“ Die festgefrorenen Elemente und Stilmittel des Kunstsystems werden enteist und zirkulieren freier.(...) Was im Museum nebeneinander hängt, ohne Argwohn zu wecken und entfremdet oder störend zu wirken, kollabiert zu einer abscheulichen Heterogenität, sobald diese (...) widersprechenden Stile in einem Bild versammelt sind. Indem die historisch getrennten, ästhetischen Zeichensysteme durch diesen Blendoisumus (sic) ihre Reinheit verlieren, werden die schmutzigen Tricks des Spiels gezeigt. Die Indifferenz, die Kunstwerke in einem Museum aufeinander ausüben, die Neutralisierung, die sie dort erfahren, gewährt uns die Einsicht, daß der geistige Gehalt und die ideologische Position eines Kunstwerkes letztlich egal sind.“⁴

Die Falle, in die Weibels imponierendes Projekt der Simulation einer Ausstellung fingierter Mischkünstlerüberblendungstypen geht, ist an die moralisierende Überschätzung des Museums, an den korrelierenden Fetischismus der realen Ausstellungsinszenierung am offiziellen Ort und die historistische Ehrfurcht vor der Versammlung der archivierten Werke

gebunden. Der Katalog ist zwar textuell (mit Hilfe mehrerer genannter Ghostwriter) fingiert, aber immer noch auf die didaktisch-museale Form des realen In-Szene-Setzens von Ausstellungsinszenierungen bezogen. Der Mangel einer umfassenden Gestaltung aller Katalogdimensionen ist keine bloße Formfrage. Er hat etwas mit der verzweifelt-unverarbeiteten Kollision aller Kunststile im Ort des Weibelschen Archivs zu tun. Weibel hat die Struktur des Archivs mit dem kulturpolitischen Zufallssystem Museum identifiziert: Kunst, Kunststrategien und Kunstobjekte werden als zentralistisch verwaltetes „Staatsgut“ eingefriedet (vgl. dagegen weitaus progressiver auf der Kippe zwischen individualisiertem Mikroarchiv und parodistischem Mikromuseum im Kontext von Handlungsreise-Gepäck: Duchamps transportable Selbstarchivierungspraktiken in „Die grüne Schachtel“ 1934, und „Die Schachtel im Koffer“ 1935-41, eine Antizipation der Billigportables in baldiger Zukunft).⁵

4. Typ: Jeder Katalog wird als Erstling inszeniert ohne einseitige Rücksicht auf ausgestellte Werke vor Ort. Der Katalog wird damit räumlich, zeitlich und thematisch autonom. Er wird in allen Dimensionen gestaltbar. Er wird zur Kunst, die sich in ihrer Selbstanwendung zum autonomen Kunstobjekt und Kunstraum ausweitet, zum Kunstprozeß und Kunstresultat ausdifferenziert, zur lesbaren Literatur eines bestimmten kunstschaftenden Individuums sedimentiert. Jegliche Text-, Bild-, Werk-, und Zeichenvorgaben aus eigener oder fremder

geht, so ist das ja nicht. Sondern es hat sich ja alles gemeinsam entwickelt. Man spricht heute von Ko-Evolution. Nicht diese Idee des Kampfes von jedem gegen jeden. So darf man das nicht anschauen. Im Gegenteil. Es wird insgesamt sozusagen ausprobiert: was paßt besser zusammen? Was funktioniert noch raffinierter? Das ist die Geschichte des Lebendigen auf der Erde und auch innerhalb der Arten. Aber darüber wollen wir jetzt nicht reden. Aber es ist klar, daß sozusagen das Prinzip, daß es zu immer höherer Komplexität aufsteigt, sozusagen logisch vorgegeben ist, das ist unvermeidbar. Und jetzt kommt eben die eigentlich wichtige Erkenntnis, die daraus folgt. Wir nennen das alles die Selbstorganisation des Universums heute, das ist das Schlagwort, unter dem alles läuft. Und viele haben dabei das Gefühl: ja, dann brauche ich ja nichts zu machen, das läuft halt so, und da werden wir halt sehen, wo's hinläuft. Und das Merkwürdige ist, dieser Prozeß der Selbstorganisation, der führt zur Freiheit. Nun, was soll das heißen, was meine ich damit? Das ist ein großes Wort. Nun, ich glaube, als Naturwissenschaftler muß man sich einfach hinstellen und die Sache anschauen und versuchen, die Prinzipien zu beschreiben, die Abläufe irgendwie zu begreifen, nicht nur in dem Sinne, daß man sie nachmachen kann, sondern erstmal bloß hinschauen. Und was sehen wir da? Eine wichtige Sache, die wir sehen, ist: dieser Prozeß des Abtastens wird selber immer raffinierter und immer schneller, denn wenn eine Struktur entstanden ist in diesem Prozeß, der es gelingt, schneller sozusagen Innovation zu schaffen, d.h. schneller in dieser Nachbarschaft im Raum der Möglichkeiten vorzudringen, dann kommt diese Struktur sozusagen an die Front im Raum der Möglichkeiten und kommt immer schneller vorwärts und hängt sozusagen alles andere ab und wird überlegen und baut alles mit ein. Und deshalb hat die Geschwindigkeit des Abtastens selber einen evolutionären Vorteil, einen selektiven Vorteil. Wenn etwas schneller ist, dann wird es, wenn es nicht offensichtlich Unsinn produziert, das andere verdrängen. Deshalb steigt die Geschwindigkeit. Das können wir sehen im

...etwas anderes als ein kleines Produkt.

Über neue Aufgabenstellungen im Design.
von Martin Krämer

Vorbemerkung.

Eine trennscharfe Unterscheidung zwischen Design, genauer, Produktgestaltung und angrenzenden Bereichen, wie Marketing oder auf der anderen Seite Kunst ist inzwischen schwierig geworden. Das ist sicherlich ein Grund für die immer wieder erneuten Bemühungen, das heraus zu arbeiten, was Design an disziplinären Merkmalen hat. Derlei Selbstvergewisserungen sind allerdings in den letzten zehn Jahren zunehmend schwieriger geworden, da das, was als disziplinäre Substanz zu orten wäre, in die benachbarten Felder diffundiert; Design-Management und Kunst-(Handwerk)-Design sind heute gängige Design-Typen. Doch dabei bleibt es nicht. Der Bedarf an und die Anwendbarkeit von Design ist heute so vielfältig, daß nicht mehr alleine die Industrie als Auftraggeber und die typusprägende Kraft gesehen werden kann. Welche typischen Aufgabenstellungen gibt es heute im Design?

Wie auch immer die Antwort ausfallen mag, die Beauftragung durch die industrielle Produktion ist kein sicheres Merkmal mehr. So zeigt zum Beispiel

die Beschäftigung des Designs mit dem Thema Ökologie, wie die Aufgabenstellung sich umkehren kann. Nicht "ich bin Industrie-Designer, welche Aufgaben gibt es hier für mich?" ist dabei der Beginn der Auseinandersetzung, sondern "dieses ist eine dringende Aufgabe unserer Gesellschaft, was kann ich als Designer (und natürlich als Bürger) zur Lösung des Problems beitragen?". Diese Umkehrung der Aufgabenstellung schließt von vorneherein eine ganze Anzahl von Themen aus, die zuvor als designtypisch galten und schließt andererseits neue, untypische Themen ein.

In der Designausbildung - zumal an der Hochschule für Gestaltung Offenbach - spiegelt sich diese Entwicklung in einer Tendenz zu Aufgabenstellungen, die sich mit Problemen der Gesellschaft auseinandersetzen und die, in einer für das Design untypischen Weise, komplex sind. Diese Komplexität rührt fast ausschließlich daher, daß nicht ein einzelnes Produkt, sondern daß Handlungsabläufe und die Beziehung des Menschen zu seiner Umgebung als Ausgangspunkte einer Arbeit gewählt werden. Solche Arbeiten sind nicht unumstritten.

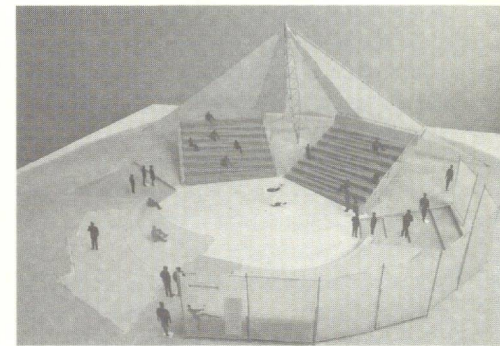
Aber: Design mußte in den vergangenen sieben Jahren immer wieder neue Orientierungen suchen und mußte neues Selbstverständnis ausbilden, um

seine gesellschaftliche Bedeutung nicht zu verlieren. Dies gilt es zu bedenken, wenn eine untypische Aufgabenstellung zu dem Urteil verlockt: "Das ist nicht Aufgabe des Designs".

Im Folgenden werden nun drei Diplomarbeiten des Fachbereichs Produkt-Gestaltung vorgestellt, die als Beispiele für die oben genannte Tendenz gelten können.

Beispiel 1

"Ein Forum-Konzept für Außenräume, mit dem Ziel, eines vielfältigen Raumerlebens, der sich dort bewegenden Menschen."
Diplomarbeit von Susanne Mack und Astrid Haentsch; Betreut



Produktion werden als Archivmaterial von und für alle Beteiligten behandelt. Es gibt kein Museum, aber auch keine exklusiven Privatsammlungen. Es gibt nur persönlich verantwortete Archive, die restlos im Dienste der jeweiligen eigenen Kunststrategie mobilisiert werden. Als letztlich unabschließbarer rhetorischer Prozeß stellt jeder Katalog eine Produktspur der selektiven Verarbeitung einer ständig durch In- und Outputs modifizierten Archivarbeit dar. Der Katalog ist die Ausstellung.

Die polylog geführten Archive, die angewandte typographische und intermediale Gestaltung, die Verbindung analoger und digitaler Re-Produktions- und Transformationstechniken, die Erprobung neuer sozialer Interaktionsmuster - im Dienste selbstdefinierter Kunstmodelle und Kunststrategien - setzt hochschulpolitisch eine Kooperation der verschiedensten Disziplinen voraus. Der aka-

demische Stand der Forschung und ihrer praktischen Anwendung muß daher künstlerisch verwertbare, plurale Archivoptionen anbieten können.

Die Kunstmodelle der beteiligten Katalogautoren werden diverse Kunststrategien selektieren, filtern, radikalieren, umlenken, banalisieren, ironisieren, unterminieren... Auf der Ebene ihrer je eigenen Kunst bilden die Beteiligten keine Gruppe. Sie werden, in diskursiver Auseinandersetzung miteinander ihre Strategien fortwährend zu individualisieren suchen, auch da, wo sie auf Motive der anderen anspielen. Das Katalogprojekt ist im Prinzip auf die unendliche Folge jeweils andersartiger Kataloge der zunächst beschränkten (später erweiterbaren) Anzahl der Beteiligten angelegt. Zum Prinzip subjektiv verantworteter, offener Archivelemente gehören auch soziale und kognitive Ressourcen Außenstehender.

Sobald der Kunstanspruch von der Fixierung auf eine Dimension, etwa die Person, den Ort, das Werkstück, die Ausstellungsform, die Institution, den Markt etc. befreit ist, verwandelt sich Kunst zum flexibilisierten Netzwerk, zur dynamischen Verbindung zwischen den Parametern. Aus der Perspektive der Künstler/innen ist Kunst eine Praktik, die sowohl sakrale, hochkulturelle wie banal-alltägliche Techniken zur Sinnorientierung und Lebensbewältigung bewußt auswählt und einsetzt.⁶

Den institutionellen Kunstkatalog aufheben in der Kunst freier Kataloggestaltung

"Ursprünglich bestand die Absicht, ein Buch zu machen über eine Ausstellung, deren Existenz zweifelhaft war." Das Museum sollte in eine Art Filmstudio verwandelt werden, in dem die Sets und Requisiten nach dem Drehen "allesamt vernichtet"

ganzen Prozeß, in der Entwicklung des Lebendigen, wie die Geschwindigkeit ansteigt, die Innovationsgeschwindigkeit. Beispielsweise wie die Sexualität entdeckt worden ist, die eben eine ungeheure Geschwindigkeitssteigerung bei diesem Abtastrprozeß bewirkt dadurch, daß eben die Erbinformationen von zwei Individuen durcheinandergemischt werden und daraus sozusagen probiert werden kann, ob etwas Besseres darunter ist, das ist natürlich ungeheuer viel schneller als vorher, wo einfach jedes Individuum sich verdoppelte. Also Sexualität ist eine solche Entdeckung, und es gibt viele solche Entdeckungen, die die Geschwindigkeit vergrößern. Die größte Entdeckung ist ja auf einer neuen Stufe erreicht worden. Wir müssen sehen: es gibt ja sozusagen verschiedene Stufen in diesem Prozeß. Erstmals sind die Elementarteilchen und die astrophysikalischen Strukturen, dann kommt die Chemie, die Molekülbildung, das findet auch schon im interstellaren Raum statt, da ist auch schon organische Chemie. Und dann auch im Planeten, wie die Erde, diese Entwicklung der höheren Chemie zum Lebendigen, denn im Lebendigen ist ein entscheidender Schritt dann vielleicht die Erfindung von Festlegung von Verhalten. Vorher ist ja sozusagen erst mal nur Struktur festgelegt, dann auf der nächsthöheren Stufe wird auch Verhalten festgelegt - na ja, das kann man schlecht voneinander trennen, weil natürlich alles immer raum-zeitliche Prozesse sind, also es sind ja nicht nur räumliche Strukturen, die durch das Erbe festgelegt sind, sondern es sind ja immer raum-zeitliche Strukturen und insofern auch Verhalten. Aber irgendwann kommt eben sozusagen etwas hinzu, das wir als höheres Verhalten empfinden, wo wir sehen: das sind erstmal nur Reflexe, dann Dinge, die wir Instinkte nennen, dann kommen wir schon in die Nähe von dem, was wir seelische Fähigkeiten nennen, das kommt hinzu. Und damit kommt eben diese Entdeckung, die wir mit dem Gehirn zusammenbringen können, wo das, was wir Bewußtsein nennen, entstanden ist. Da ist eben nun dieses Gebilde aus zehnbis hundert Milliarden Nervenzellen, und jede davon ist mit zehnbis

wurde die Arbeit von Prof. Dieter Mankau und Prof. Stefan Heiliger.

„In der Stadt sind die Außenräume, in denen sich Fußgänger ungehindert bewegen können, seltene Nischen auch für Aktivitäten der Bewohner; solche Aktivitäten beleben eine Stadt in einer ursprünglichen, vom wirtschaftlichen Treiben gänzlich unterschiedenen Weise. Unser Interesse ist es, für diese Aktivitäten ein Forum zu entwickeln und Bedingungen zu schaffen, die sowohl regenerativer Zurückgezogenheit als auch einem kommunikativen Erleben entgegenkommen. Dies soll in raumbildnerischen, strukturierenden Anordnungen und im Hinblick auf unterschiedlichste Nutzungen umgesetzt werden. Der für dieses Forum ausgewählte Ort ist das Gelände des ehemaligen Schlachthofs in Offenbach. Die Vorstudie und das Vorkonzept für die Neunutzung dieses Arealstammes von einem französischen Architekten-Team (Reichen & Robert), das hierzu von der Stadt Offenbach beauftragt wurde. Interessant an diesem Neunutzungskonzept ist die Umplanung der inneren Struktur, die ein Zusammentreffen von Menschen anstrebt, die sich aus unterschiedlichen Gründen an diesem Ort aufhalten (Arbeitsbereiche unterschiedlicher Branchen, Wohnen und Freizeit mit unterschiedlichsten Angeboten). Die Diplomarbeit befasst sich mit der konkreten Gestaltung einiger, in diesem komplexen Konzept nur namentlich aufgeführter Teilbereiche. Generell werden alle Teilbereiche unter folgenden Gesichtspunkten untersucht: -Durch welche Veränderungen werden Plätze zu Aktionsräumen? -Wie verändern Produkte Kommunikation in der Öffentlichkeit? -In welchem Verhältnis zueinander stehen Natur und Kultur im Stadtraum. -Wie groß muß der gestalterische und materielle Aufwand sein, um eine ausreichende Akzeptanz bei unterschiedlichen Benutzergruppen zu erreichen? Im Folgenden soll nun der Entwurf des open-air-Forums, das konkret ausgearbeitete Thema, kurz vorgestellt werden. Dieses open-air-Forum wurde von den beiden Diplomantinnen für die vielfältigsten Nutzungen vorgesehensehen. Sie reichen von geplanten Aktivitäten wie Konzerten, Kino und Workshops von

Kindertagesstätten bis zu spontanen Aktionen wie Anwohnerfeste, Kinderspiel und Treffpunkt, z.B. für Arbeitnehmer der ansässigen Büros und Bewohnern. Gegenüber der spezifischen Nutzungsplanung von Reichen & Robert, soll hier also ein wenig spezialisiertes Forum für „Aktivitäten jeglicher Art“ entstehen. Die Form dieses Forums wurde entsprechend so entwickelt, daß sie sich mehreren Nutzungen anbietet, ohne festgelegt zu sein. Das gilt auch für die Möglichkeiten, sich im Rund zu lagern. Das Forum selbst, es wäre auch naheliegend von einer Arena zu sprechen, ist in den Boden eingesenkt, da kein weiteres „Bauwerk“ auf dem Schlachthof entstehen sollte. Zudem wird durch diese Variation der Fläche das Raumerleben gesteigert. Ein praktischer Vorteil ist sicherlich der, daß gerade hinzukommende Zuschauer die bereits Anwesenden nicht stören, aber dennoch sogleich das Geschehen mitverfolgen können. Und es bleibt für die auf den Podesten versammelten so ein Blick auf die Umgebung frei; Das Forum erhält eine „natürliche“ Kulisse. Die naheliegende Erinnerung an ein antikes Theater ist sicherlich im Sinne der Designerinnen und sagt zugleich auch etwas über deren Herangehensweise an dieses Thema.

Die aufwendigsten Bestandteile des ganzen Forums sind die Tribünen, die 120 Personen Platz bieten. Bemerkenswert ist die Konstruktion der Sitz-Ebenen aus Glasfaserbeton und ihre Aufhängung in einem System aus Tragemasten, Stalseilen und Gitterträgern. Über der Konstruktion symbolisiert ein Polyester-Netzsegel die architektonische Funktion des Witterungsschutzes. Diese Funktion wird deshalb nur symbolisiert, weil die Gesamtwirkung von Durchlässigkeit und Offenheit geprägt sein sollte, gleichzeitig aber die behütende Anmutung einer „Überdachung“ nicht verloren gehen sollte. Außerdem wird die Statik der Konstruktion, durch die Verwendung eines durchlässigen Netz-Gewebe im Gegensatz zu einem festen Segeltuch von Windböen weniger gefährdet. Boden und Zusatzelemente (z.B. Podeste, Trennwände, ...) des Forums wurden gleichfalls auf Variabilität angelegt. Besonderen Aufwand trieben die beiden Gestalterinnen bei der Auswahl der Materialien, wobei es ihnen wichtig war, daß sie aus der

Region stammen. So werden für die Stufen und Einfassungen Mainsandstein, für die Spielflächen heller Muschelkalk, Krenzheimer Kernstein vorgesehen.

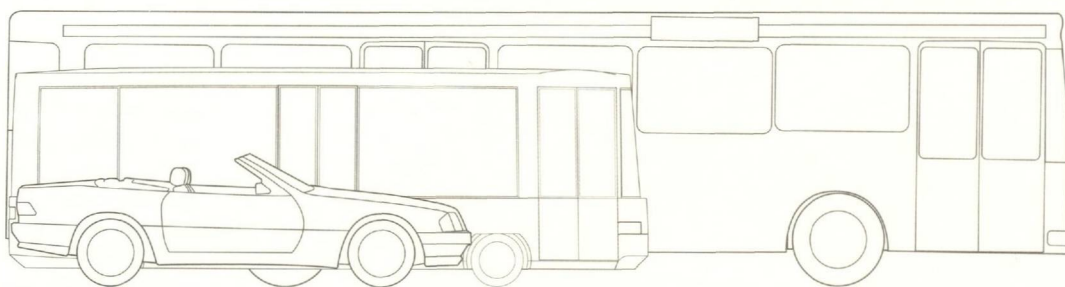
Beispiel 2

„Netzbusssystem Ein mittelfristiger Lösungsansatz zu den Verkehrsproblemen in unseren Städten.“ Diplomarbeit von Alexander Gerling und Michael Reuter. Betreut wurde die Arbeit von Prof. Stefan Heiliger und Prof. Dieter Mankau.

„Viele Lösungsversuche zur Verkehrsproblematik in unseren Städten berücksichtigen meist nicht, daß viele Probleme der heutigen Gesellschaft als integrierte Bestandteile der gesamtgesellschaftlichen Entwicklung begriffen werden müssen. Verkehrsprobleme lassen sich nicht isoliert und verkehrsimmanent lösen, sondern durch die Verkettung unterschiedlicher Faktoren und Maßnahmen auf verschiedenen Ebenen. Ansatzpunkte liegen in parallelen Maßnahmen zur Entwicklung: -der Infrastruktur (Vermeidung von Verkehr), -des Lebensraums (Schaffung autofreier Zonen), -der



worden wären. „Ein Katalog ohne Ausstellung über Objekte, die es nicht gibt, wäre das Ideal gewesen.“ Hollywood mitten in Wien. Dem stemmten sich die Institutionen entgegen: »Ohne Ausstellung gibt es auch keinen Katalog«, ist die Faustregel, mit der die Institutionen den traditionellen ontologischen Status der Kunst verteidigen.“⁷ Der Rebell Weibel hat den Machtfaktor Museum, der Ausstellungswesen und Katalogproduktion zur Kunstideologie des Werkes am festen Ort verkoppelt, erfahren. Der richtige Kampf zur richtigen Zeit am falschen Ort? Oder ist Weibels Ideal: „Katalog ohne Ausstellung“ gar nicht so wünschenswert? Müssen in heroischer Geste die Museen angezündet werden, damit sich die Kunst, wie schon einstmal, schadenfroh auf den Katastrophenfilm vom Untergang der Archive und Bibliotheken zurückzieht? Der bilderstürmende Kunstschmerz Weibels liegt nicht soweit entfernt von der



Technologie (alternative Fortbewegungsmittel), -des gesellschaftlichen Bewußtseins (Gestaltung neuer Werte)

Lösungen für heutige Verkehrsprobleme werden sich nur mit der interdisziplinären Entwicklung und Durchsetzung von Sofortmaßnahmen, mittel- und langfristigen Konzepten gleichzeitig finden lassen. Bei der interdisziplinären Entwicklung von neuen Nahverkehrskonzepten, wird auch der Designbereich gefordert sein. Dies nicht nur deshalb, weil der Designer den Fahrzeugen ein neues Aussehen geben kann, sondern vor allem auch, weil der Designer seine Fähigkeit einbringen kann, neue Ideen und Ansätze visuell darzustellen und zu vermitteln. Neben der Visualisierung von Zukunftsszenarien, kann Design bei der Entwicklung des gesellschaftlichen Bewußtseins und der Durchsetzung mittelfristiger Ansätze wichtige Funktionen übernehmen und langfristig mit dazu beitragen, daß das individuell genutzte Auto seine symbolische Wirkung als Statusobjekt und als Symbol unbegrenzter Mobilität verliert und daß die öffentlichen Verkehrsmittel stärker angenommen werden."

Mit diesen grundlegenden Äußerungen bezeichnen Gerling und Reuter das, was getan werden müßte, und was der Designer tun kann, um die problematischen Verkehrsverhältnisse in unseren Städten zu bewältigen. In ihrer Arbeit entwickelten sie dann das Konzept eines Netzbusses und seines Verkehrsnetzes. Hauptmerkmal dieses Netzbussystems ist es, daß es durch seine praktischen Vorteile im Verkehr und durch besonderen Service während der Benutzung, eine überlegene Alternative zum Individualverkehr schaffen möchte. Es würde zu weit führen, hier das gesamte Konzept zu erläutern, das auch Problemfelder wie Datenleitsysteme, Chassis und Antriebstechnik nicht unberührt läßt. Statt dessen soll hier ein Auszug aus einer fiktiven Reisebeschreibung zitiert werden, die Gerling und Reuter zur Veranschaulichung der Betriebsituation ihres Systems erdachten. In der Fiktion zeigt der Kalender die Jahreszahl 1995. Frankfurt wird vom Verkehrsinfarkt geschüttelt. Die Lebensqualität in der Innenstadt geht gegen Null. Nur im Osten der Stadt ist es anders. Hier haben einige hell-sichtige Planer ein Pilotprojekt gestartet: das Netzbussystem....

"43 Kilometer Straßenspuren wurden hier zu Netzbusspuren umfunktioniert, in dem ein roter Streifen angebracht wurde. Die-

ser 'Rote-Faden' durchzieht jetzt in einem engmaschigen Netz den Bezirk - mit vielen Schnittpunkten zu anderen öffentlichen Verkehrsmitteln. Jeder der Netzbusse kann bis zu 15 Fahrgästen aufnehmen und ersetzt damit bei zehnstündigem Betrieb ca. 150 Autos. 15.000 früher besetzte Parkplätze - eine Fläche von 36 Fußballfeldern - stehen heute für Fußgänger, Radfahrer, spielende Kinder und Straßenleben in Ffm/Ost zur Verfügung. Und man kommt schneller von A nach B als zuvor: 200 Meter Fußweg beträgt die maximale Entfernung zum "roten Faden", wo durchschnittlich jede Minute ein Netzbuss entlangfährt. Von da aus geht es zügig zum Ziel oder Umsteigepunkt. Per Computer wird blitzschnell die optimale Route für den einzelnen Fahrgast ermittelt. Die Ampelschaltung gibt den Netzbussen grundsätzlich Vorrang gegenüber dem Individualverkehr.

Im übrigen bietet der Netzbuss seinen Fahrgästen einigen Komfort: je nach Bedarf einen Spannungsbereich für Gestreßte, eine Kommunikationsecke für Gespräche oder Stehsitze für Kurzzeitfahrer, spezielle Vorrichtungen für Rollstuhlfahrer, Sicherheitseinrichtungen für Kinder, Kaffee und Croissants für den kleinen Hunger, einen Stellplatz für Fahrräder... Die Außenform ist unter Verzicht auf auto-typische Power-Zeichen bewußt schlicht gehalten. Die Seiten- und Dachfenster bilden mit dem Dach und den Trägerelementen optisch eine Einheit, aufgrund der gemeinsamen, dunkelgetönten Solarzellenbeschichtung. Im Umriss der Busform wurde, als für den Nutzer wichtigstes Element, der Eingangsbereich formal betont. Die konvexe Front kennzeichnet, in Verbindung mit dem konkaven Heck, den Netzbuss als Glied des Gesamtsystems. Die gesamte Innenraumgestaltung basiert auf einer durchgängigen Grundstruktur: Alle architektonischen Elemente sind gekennzeichnet durch die Farbe hellgrau, durch statische, am Horizontal-Vertikal-Raster orientierte Formen und relativ harte Oberflächen. Bei den blau gehaltenen, körperbezogenen Elementen ist dagegen eine freiere, dynamischere Formsprache vorherrschend, die den jeweiligen Nutzerbedürfnissen besser entsprechen kann. Diese Elemente besitzen, in unterschiedlichen Festigkeitsgraden, eine weiche Oberfläche. Die körperbezogenen Elemente sind in unterschiedlicher Art mit den architektonischen Elementen verbunden und visualisieren so ihre Funktion: Während

beispielsweise die Ruhesessel förmlich in den Sockeln 'versinken', 'sitzen' die Sitze, eher aktiv wirkend, oben auf. Die Stehhilfen betonen das Aktive, Nicht-Festgelegte, indem sie mit großem Abstand an der Wand montiert sind. (...)

Der Fahrerarbeitsplatz ist leicht erhöht, um einerseits die Kommunikation mit den Fahrgästen und andererseits den Überblick über das Verkehrsgeschehen zu erleichtern. Moderne Elektronik hilft dem Fahrer: Durch eine elektronische Spurführung läuft der Bus den Netzlinsen automatisch nach, der Fahrer kann sich voll auf das Verkehrsgeschehen konzentrieren. Bei Stammkunden erfolgt die Abbuchung des Fahrpreises automatisch. Der Fahrer muß nur noch kassieren, wenn Zeitungen oder Kaffee verkauft werden und wenn 'Neulinge' Tickets lösen wollen. Durch all diese Hilfen wird der Fahrer von vielen monotonen, immer wiederkehrenden Ver-richtungen befreit, die in herkömmlichen Bussen die Hauptarbeit des Fahrers ausmachen. So bleibt Zeit und Energie für Tätigkeiten die einen Menschen erfordern und die Arbeit menschlicher machen. Einem Schwerbehinderten einen Kaffee und ein Croissant servieren, einem Ortsunkundigen freundlich weiterhelfen, beim Fahren auf spielende Kinder achten.... Der Fahrer wird zum "Straßenkapitän". Soweit ein kurzer Auszug aus der fiktiven Reisebeschreibung und aus der Diplomarbeit.

Beispiel 3

Automatenunterstütztes Zweikreis-Mehrweg-System für flüssige Waschmittel Diplomarbeit von Wolfgang Schwengler und Joachim Darga. Betreut wurde die Arbeit von Prof. Dieter Mankau und von der Firma Henkel.

Die Entsorgung von Hausmüll, das ist allgemein bekannt, belastet unsere Umwelt erheblich. Hausmüll, das sind fast ausschließlich Einweg-Verpackungen von Verbrauchsgütern wie Lebensmittel, Wasch und Reinigungsmittel (ca. 90 Prozent des gesamten Verpackungsaufkommens im Handel). Eine wirkliche Entlastung der Umwelt, ist nur dann denkbar, wenn nicht nur die jeweilige Verpackung "umweltfreundlich" verändert wird, sondern wenn der gesamte Weg der Ware, vom Hersteller bis zum Verbraucher, neu

hunderttausend anderen verknüpft durch Nervenfasern. Und nun kann eben jede diese zigtausend anderen regulieren und beeinflussen in ihrem Verhalten. Diese Neuronen, die können feuern oder nicht feuern, wie man sagt, und dieses Muster von feuern oder nichtfeuernden Neuronen ist das, was wir unsere seelischen und geistigen Fähigkeiten nennen.

SM Wir haben also, wenn ich Sie richtig verstanden habe, einen Prozeß erreicht, wo durch ständige Rückkopplung immer schneller immer mehr Komplexität hergestellt wird. Und jetzt sind wir also genetisch sozusagen in einem Stadium, wo unser Bewußtsein unheimlich schnell neue Möglichkeiten abtastet, sich kurzschließt mit anderen Individuen, die das auch tun, wo sich also dadurch das auch noch mal beschleunigt, wo wir uns gegenseitig vielleicht ganz viele mögliche Welten zuspüren und durchspielen. Das erinnert mich ein bißchen an dieses Bild der Turbulenz, von dem wir am Anfang gesprochen haben. Jetzt kann ich nicht mehr einen einzelnen Wirbel unterscheiden in einem Fluß, der da läuft und deswegen auch nicht mehr vorhersagen, wo sich der verschieben wird, wenn sich die Geschwindigkeit z.B. vom Wasser ändert, sondern da sind so viele Freiheitsgrade drin, so viele mögliche Richtungen, daß man von einem einzelnen Teilchen ja gar nicht mehr sagen kann: das wird sich in diese Richtung bewegen oder in diese. Also ich nehme an, das kann man dann schon wirklich als Freiheit bezeichnen. Aber das ist ja auch was sehr Desillusionierendes oder etwas, das einem Angst machen kann, weil man wirklich nicht mehr weiß, wohin der Hase läuft. Kann man denn überhaupt dann noch etwas sagen, oder führt jetzt die Betrachtung von chaotischen Strukturen, wie man sie vorgekommen hat und von diesem Selbstverständnis des eigenen Bewußtseins dazu, daß man eigentlich nur feststellen kann: Ich weiß gar nichts mehr.

PK Ja, das ist ja genau die Frage. In dieser ungeheureren Zahl von Möglichkeiten - wie wird darin das Bessere gefunden? Und wir haben vorher gesagt, in dieser ungeheureren Menge

Düsternis, die über den Assemblagen eines Anselm Kiefers den Ausstellungsmachern entgegenweht: Kunst mit dem monumentalen Grufthauch von "Staatsgut", wie sie in Deutschland jüngst wieder als notwendig aufgedrängt wird. Kunst, die kaum mehr in Ateliers und Studios eigen-sinnig experimentiert sondern auf die Macht uniformer Ausstellungen hin arbeitet, bäumt sich in den Ritualen von Opfer, Tod, Leichnam und Begräbnis auf, um gefügig zum Show-Down in Reih und Glied, unter freiem Himmel oder in Halle 5 anzutreten. Gabi Schirrmachers, Sabine Hartung und Oliver Raszewskis Projekt einer neuen Kunst des Kataloges schafft die Dimension der Ausstellung nicht schlichtweg ab, sondern spitzt das Problem der selbstverantworteten Präsentation auf allen Ebenen zu. An den Gestaltungsformen des Kataloges, aus der Anlage des dokumentarischen oder fiktiven Zusammenhanges von Text und Bild entzündet sich das eigenwillige Spiel der Vorstellung und Ausstellung des

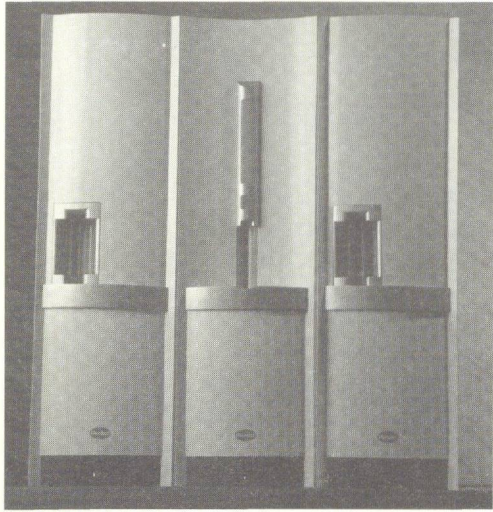
Selbst. Es geht nicht um Liquidation, sondern um Veränderung der gängigen öffentlichen Kunst-Vor-Stellung. Und dies schließt die Neugestaltung der offiziellen Kunsträume und bisher unerschlossener Lebenswelten mit ein. Aber die Operations-Basis liegt zunächst am Rande der hochoffiziellen Kunstzonen. Es bedarf eines unabhängigen kreativen Künstler-Ortes, dessen Funktion über den traditionellen Atelierraum, über private Beschränkungen oder akademische Kontrolle hinausgeht. Eine Lokalität, die sich verwandeln läßt in eine kollektive Werkstatt, in ein Büro, in eine Probehöhle und einen Inszenierungsraum, eine politische Strategiezentrale und ein internes Kommunikationszentrum. Aus diesem Freiraum - abseits der Institutionen bestehender Kunst - Katalogisierungen - wird die Kunst des Kataloges in die Öffentlichkeit starten.⁸ ●

Anmerkungen:

1 Harald Szeemann: Vorbereitungen. In: Ders. u.a.: Der Hang zum Gesamtkunstwerk. Europä-

konzipiert wird. Zielsetzung der Diplom-Arbeit war die Entwicklung eines Transport- und Verteilungs-Systems für Waschmittel, das den Verpackungsaufwand hier auf ein Minimum reduziert. Dreh- und Angelpunkt des Konzeptes ist die Einsicht, daß nicht nur einem der Beteiligten, sei es Hersteller, Handel oder Verbraucher der "schwarze Peter", also das umweltbewußte Handeln, zugeschoben werden kann. Vielmehr gilt es, die Lasten, aber auch die Vorteile eines neuen Systems auf Hersteller, Vertrieb und Konsument möglichst gleichmäßig zu verteilen. Darüber hinaus "will die Arbeit veranschaulichen, daß bei Zusammenarbeit aller Beteiligten, Design über die formale Leistung hinaus, ein Mittler zwischen den unterschiedlichen Bereichen sein kann." (Schwengler / Darga)

Nun zu den Problempunkten, die Darga und Schwengler ihrer



Arbeit zu Grunde gelegt haben, sowie die Konzeption des Systems.

Problempunkte für den Wasch- und Reinigungsmittelsektor: - Reduzierung des Verpackungsaufkommens, -Reduzierung der Distributionswege, -Steuerung des Verbrauchers, -Personalreduzierung bei Verkauf der Ware, -Berücksichtigung aller notwendigen Anforderungskriterien der einzelnen Systembeteiligten -Umsetzung der Firmenidentität eines Markenartikelherstellers auf das System.

Nach umfangreichen Vorüberlegungen und -untersuchungen zu Vor- und Nachteilen des Einkreis- Mehrweg- Systems haben sich Darga und Schwengler zum Konzept des Zweikreis- Mehrweg- Systems entschlossen. In ihm sehen sie ihre Absicht, Vorzüge und Belastungen bei der Entsorgung möglichst gleichmäßig auf Hersteller, Vertrieb und Konsument zu verteilen, am besten zu verwirklichen. Für die Entscheidung zugunsten eines Systems für flüssiges Waschmittel sprachen vor allem die problemlose Befüllung der Behälter sowie seine exakte Dosierungsmöglichkeit vor allem auch im Hinblick auf zukünftige Waschmittelspeicher in Waschmaschinen.

Wie sieht nun der Weg aus, den das Waschmittel, über "Invironvend" - so der Name des Systems - , vom Hersteller zum Verbraucher nimmt? Schwengler und Darga nennen folgende Bereiche des Systems:

- Kreis 1 "Hersteller und Transport" (Mehrweg-Container)
- Knotenpunkt "Vertrieb und Handel" (modulares Automaten-system)
- Kreis 2 "Benutzer und Anwendung" (Mehrweg-Flasche)

Im ersten Mehrweg-Kreislauf wird das Waschmittel vom Hersteller in spezielle Container gefüllt und zum Händler transportiert. Im Gegenzug werden die leeren Container des Handels zurück genommen, beim Hersteller gereinigt und neu gefüllt. Der Container fasst 54 Liter und ist so gestaltet, daß er sich optimal stapeln läßt (Ausnutzung des Transportraumes, Verfallsicherheit). Für den Transport von Hand hat er zudem einen seitlich integrierten Ausziehgriff und Räder an der Unterseite. Für den Container wurde eine spezielle Füllöffnung entwickelt, die eine problemlose Befüllung, Entleerung und einen sicheren Transport ermöglicht,

sowie eine Manipulation an der Ware (Panscherei) verhindert. Im Handel, der eine Art Knotenpunkt-Funktion zwischen den beiden Mehrweg-Kreisen bildet werden die Container in ein Automaten-system eingesetzt. Der Automat füllt die Mehrwegflasche wieder auf, die der Kunde aus seinem Haushalt in den Handel mitbringt. Neben diesem Automat, gibt es noch eine weitere Automaten-Art, an der die gefüllten Mehrwegflaschen für solche Kunden bereitstehen, die das Produkt erstmalig kaufen oder deren Mehrwegflaschen nach etlichen Kreisläufen unbrauchbar wurden. Die Automaten sind als Module entwickelt, das heißt, sie können, je nach Größe des Einzelhandel-Marktes und je nach räumlichen Bedingungen, in verschiedener Kombination und Anzahl als Pärchen oder als Batterie aufgestellt werden. Den Automaten kommt eine besondere Bedeutung zu, da sie einerseits kurzfristig zum "Arbeitsplatz" für den Kunden werden, andererseits den Waschmittelhersteller vertreten, das heißt das Marken-Image und die CI-Vorstellungen des Unternehmens in Form und Funktion repräsentieren müssen. Es mußte also, neben den technisch-funktionalen Lösungen, ein gestalterisches Konzept entwickelt werden, das, von der Gesamtform bis hin zur Benutzerführung und den formalen Details, diesen beiden Anforderungen gerecht wurde.

Die Mehrweg-Flasche, die der Kunde zum Auffüllen in den Handel mitbringt, muß ähnlichen Anforderungen genügen. Sie muß einerseits den Hersteller und die hohe Wertigkeit eines Markenproduktes repräsentieren, andererseits für den Kunden gut handhabbar und im Gebrauch langlebig sein. Als eine Aufgabe, die bei der Konzeption dieser kleinsten Systemeinheit zu lösen war, sei der Dispenser genannt, der als Füllvorrichtung und als Dosierhilfe beim Einfüllen in die Waschmaschine funktionieren muß. Nach dem Motto "Mehr hilft mehr" wird die Waschmittelmenge beim Waschen meist überdosiert. Der Dispenser soll hier Abhilfe schaffen und gleichzeitig dazu beitragen, daß das ökologiebewußte Image des Herstellers bis zur Waschmaschine glaubwürdig bleibt. ●

von Versuch und Irrtum wird halt das Bessere überleben und deshalb geht immer aufwärts. Aber ich habe dabei noch vergessen, eine ganz wichtige Bedingung zu nennen. Nämlich aufwärts in diesem Sinne geht es natürlich nur, wenn die Strukturen, die jetzt sozusagen an der Front der Evolution diese Entwicklung vorantreiben durch ihr Abtasten und Bewerten - Bewerten ist selber dieser Abtastprozeß, das kann man nicht trennen voneinander, das ist eben diese Aussage, daß wahrscheinlich etwas Wahrscheinliches überlebt, das ist sozusagen der Selektionsprozeß und dieser Selektions- und Bewertungsprozeß ist also im Abtastprozeß enthalten. Und solange die Zeit ausreicht, daß es wahrscheinlich ist, daß die Dinge zusammenpassen, weil genügend ausprobiert worden ist, dann geht's halt wahrscheinlich aufwärts. Das ist in der ganzen Geschichte der Evolution der Fall gewesen bis zur Entwicklung des Großhirns. Hier ist nun die Geschwindigkeit so hoch geworden, weil wir sehen ja: dieses Prinzip dieses Abtastens ist ja jetzt ein neues. Deshalb ist es auch ganz unsinnig, davon zu reden, der Mensch ist eine Art wie andere auch, ob er untergeht, ist ja nicht so wichtig, dieses ganze Gerede, das man so oft hört, das ist natürlich völliger Unsinn. Der Mensch ist natürlich die Krone der Schöpfung in einem ganz einfach zu erkennenden Sinn. Das Prinzip des Abtastens im Menschen ist ein völlig anderes als das, was vorher da war in der biologischen Entwicklung, wir leben wirklich in einer völlig neuen Welt. Das ist die geistig-seelische Welt. Das ist eine völlig andere Welt. Hier ist die Front der Evolution im Reich der Ideen, nicht im Reich der materiellen Strukturen. Das, was wir machen können, wozu wir fähig sind, was unsere wesentlichen Fähigkeiten sind, was wirklich neu ist, das ist die Schaffung von Ideen. Da können wir ungeheuer schnell handeln. Und da schadet auch die Geschwindigkeit nicht. Natürlich darf es auch da nicht beliebig schnell werden, weil, wenn sozusagen an der Front versucht wird, schneller voranzukommen als - sagen wir mal - innerhalb der eigenen Lebenszeit, dann muß es auch schief gehen, weil - das können Sie sich vorstellen, das ist

sche Utopien seit 1800. Katalog: Städtische Kunsthalle und Kunstverein für die Rheinlande und Westfalen, Düsseldorf 1983. Aarau und Frankfurt am Main 2 1983, s. 16-19, hier S. 17. 2 Frei nach Schopenhauers "Die Welt als Wille und Vorstellung" und Nietzsches spätem Aphorismenarchiv, das seine Schwester zur Form eines Nachlaßwerkes unter dem Titel "Der Wille zur Macht" zurechtfälschte.

3 Die bisherigen und folgenden Äußerungen der Beteiligten lassen sich auf Anfrage durch die Privatarhive schriftlich dokumentieren. Allen Beteiligten gilt von meiner Seite aus der Dank für die intensive diskursive Auseinandersetzung, ohne die dieser Artikel nicht hätte entstehen können.

4 Baudrillard und Weibel: Inzenierte Kunst-Geschichte. Mit einem Essay von Jean Baudrillard. Katalog, Hrsg. von der Hochschule für angewandte Kunst und dem Österreichischen Museum für angewandte Kunst, Wien 1988/9, S. 9 u.21.

5 Vgl. dazu Alfred M. Fischer und Dieter Daniels: Übrigens sterben immer die anderen. Marcel Duchamp und die Avantgarde seit 1950. Katalog Museum Ludwig, Köln 1988, S. 7 und 28 ff.

6 Zur Lebenskunst als Strategie für Künstler und Lebenskünstler: vgl. Wilhelm Schmid: Auf der Suche einer neuen Lebenskunst. Die Frage nach dem Grund und die Neubegründung der Ethik bei Foucault. Frankfurt 1991, S. 225 ff: Der Zusammenhang von Lebenskunst und Selbstgestaltung hat tiefgreifende Konsequenzen für das Selbstverständnis der Hochschulen für Kunst und Gestaltung, die hier nicht näher ausgeführt wer-

den können. Das Projekt der Beteiligten ist in kulturphilosophischen und kulturpolitischen Sinne zu begrüßen. - Zur Problematik eines lebensfernen Design-Begriffs vgl. auch die Kontroversen seit Bazon Brock, Hans Ulrich Reck (Internationales Design Zentrum Berlin), Hrsg.: Stilwandel - als Kulturtechnik, Kampfprinzip, Lebensform oder Systemstrategie in Werbung, Design, Architektur, Mode. Köln 1986.

7 Nochmals Peter Weibel, a. a. O., S. 18 (vgl. Anm. 4)

8 Vgl. W.E.B.: Die Icons der Nicht-Gruppe. Von d-c-fix, Rosen, Mikronauten - und drei Mosbach-Stipendiaten. In: Frankfurter Rundschau. Di., 18. Februar 1992, nr. 41, S.12. - Zur Stärkung kultureller und künstlerischer Freiräume: Hilmar Hoffmann: Kultur als Lebensform. Frankfurt 1990, S. 8 und 77 f.

Die Ästhetik des Chaos

Konzepte Kann man Chaostheorie also auch nutzen, um kreative Prozesse zu begreifen? Chaos als Nährboden der Kunst?

Woelk Das weiß ich nicht genau. Um das zu verstehen, müßte man überhaupt erst einmal genau wissen, was Kunst ist. Wenn ich wissen will, was entsteht, muß ich wissen, was überhaupt entstehen soll. Da sind die Meinungen bezüglich der Kunst sehr unterschiedlich. Ich könnte es auf die Frage reduzieren zu verstehen, was Menschen dazu treibt, etwas zu tun, was ungewöhnlich ist. Ob die Chaosforschung da weiterhelfen kann? Vielleicht insofern, als sie den Blick dafür öffnet, daß auch menschliche Verhaltensweisen, ganz banal, vielfältig sind. Ich verbinde ja auch eine Hoffnung mit dieser Theorie, daß sie einen formulierbaren und theoretischen Grundstock liefert zu erklären, daß man eigentlich sehr wenig erklären kann, daß es also eine Pluralität gibt, in der komplexe Systeme funktionieren. Und in dieser Pluralität sind auch die Künstler enthalten. Das einzige, was erklärbar wäre, wäre die Pluralität, nicht aber die qualitative Ausformung.

Konzepte Wird Ästhetik nicht dennoch mehr denn je zu einer Ästhetik des Chaos?

Woelk Es gibt ein kleines Spiel. Du zeichnest ein Viereck. Du kannst würfeln, stehst mit einem Figürchen in der Mitte. Je nachdem welche Zahl du würfelst, kannst du in bestimmte festgelegte Richtungen gehen. Auf diese Weise kannst du eine Figur erwürfeln. Nach einem bestimmten Algorithmus kannst du auch wieder bestimmte Linien ausradieren. Das Ergebnis ist verblüffend: Herauskommen können Formen, die exakt aussehen wie z.B. ein Farnblatt. Ob das Zufälle sind, oder ob sich dahinter ästhetische Prinzipien der Natur verbergen, die man auf diese Weise entschlüsselt, die ja offenbar nicht nur ästhetische, sondern auch



eigentlich eine logische Aussage, daß, wenn die Wesen, die Anführer an der Front der Evolution sich nicht mal die Zeit lassen, um den eigenen Wert mit zu berücksichtigen, dann wird wahrscheinlich nicht mehr eine Aufwärtsentwicklung stattfinden, sondern dann wird es wahrscheinlich bergab gehen. Das ist eine systemtheoretische Aussage sozusagen, das kann man verstehen. Nun, diese eigene Lebenszeit, die ist ja vorgegeben, die können wir ja nicht verkürzen, sondern wir brauchen ja unser eigenes Leben, um weise zu werden, um den eigenen Wert überhaupt zu verstehen, brauchen wir unsere eigene Entwicklungszeit. Und deshalb ist hier in die Evolution sozusagen dieses Problem eingebaut, daß irgendwann durch die dauernde Beschleunigung des Prozesses der Punkt erreicht wird wo innerhalb der Lebenszeit der Anführer der Individuen an der Front der Evolution versuchen wird, die Welt zu verbessern, wesentlich zu verbessern. Und wenn das passiert, dann ist eine Krise eingetreten, dann geht wahrscheinlich nicht bergauf, sondern bergab. Und das Interessante ist: diese Krise ist logisch, logischer Natur, die ist unvermeidbar. Die muß kommen, weil ja die Geschwindigkeit, die Beschleunigung diesen selektiven Vorteil hat, muß sie irgendwann an diese vorgegebene Zeitskala rankommen, die gegeben ist durch die Zeit, die man braucht, um den eigenen Wert zu erkennen. Und deshalb ist in der Geschichte der Komplexität eine Krise eingebaut. Und in dieser Krise stecken wir. Wir nennen das die ökologische Krise, aber die Krise hat viel ältere Namen, das ist im Grunde das, was die Menschen früher den Teufel genannt haben. Menschen haben das nämlich schon immer verstanden, man braucht dafür keine Naturwissenschaft, um das zu sehen. Man kann das einfach durch Anschauen der Welt und Intuitionen verstehen, was los ist. Das Prinzip der Schöpfung ist, wie das in der Bibel steht, wo immer am Abend jedes Schöpfungstages, da steht: "Und Gott sah, daß es sehr gut war". Darin ist ausgedrückt, daß genügend Zeit vorhanden war für das Ausprobieren, ob etwas besser oder schlechter ist. Und dieses langsame Aufbauen der Welt, da hat man

nützliche Prinzipien sind, ist die Frage. Das Farnblatt ist so gestaltet, weil es damit die größten Überlebenschancen hat und nicht dauernd gefressen wird. Die Debatte ist alt, ob das Schöne nicht nur das Nützliche ist. In dem Rahmen bewegt sich das alles, und in dem Rahmen kann auch die Chaosforschung einen Beitrag leisten, indem sie gewisse Begriffe genauer faßt, als sie bisher verwendet wurden. ●

Aus: Konzepte 7/11, S. 20/21

Entrümpeln

Oder: Das Ergebnis einer wirklichen Auseinandersetzung mit unserer Situation, wird etwas anderes sein als ein kleines Produkt

Ausschnitt aus einem Gespräch zwischen Prof. Dieter Mankau und Martin Krämer

Martin Krämer "Wir sind daran gewöhnt, den Aufgabenbereich des Produktgestalters 'komplex' zu nennen. Diese Komplexität ist vielfältig begründet, angefangen bei dem Wissen über Produkti-

onstechnik und Marketingerfordernisse, über das, was den Gebrauch und das Umfeld von Produkten angeht, bis hin zu dem, was im gestalterischen Tun an theoretischen und praktischen Fertigkeiten benötigt wird. Seit einiger Zeit gibt es nun an der HfG - Offenbach in der Produktgestaltung eine Tendenz, Aufgaben zu wählen, die in einer Art und Weise komplex sind, daß die Zuständigkeit des Designers, in einem disziplinären Sinne, in Frage gestellt scheint. 'Ist das denn überhaupt Aufgabe des Designers?', diese Frage steht dann im

immer gesagt: siehe da, es war sehr gut. Kein Wunder. Und dann kommt jetzt, dadurch, daß die Geschwindigkeit immer höher wird, am letzten Schöpfungstag kommt nun diese neue Sache hinzu. Das ist der Teufel. Oder vielleicht nach dem letzten Schöpfungstag ist es der Baum der Erkenntnis ist. Was ist denn da passiert: Diabolus, das heißt: der Durcheinanderwerfer. Der hat aber auch andere Namen: Luzifer, das ist der Lichtbringer, dasselbe wie Prometheus, ja das ist die Aufklärung. Prometheus heißt der Vordenker, das ist der gleiche Mythos. Der hat vom Baum der Erkenntnis etwas auf die Erde gebracht, er hat den Menschen gezeigt, wie die Naturgesetze sind und wie die Materie funktioniert, ja sogar wie das eigene Denken funktioniert bis hin zur Gesellschaft und sowie "na, das ist doch toll, da können wir's doch besser machen." Das ist die Idee des Teufels. Weil ich verstanden habe, wie's geht, drum kann ich's besser machen. Das ist ja eben ein primitives Mißverständnis, das stimmt halt nicht. Es ist eben nicht wahr. Die Einsicht in diese Grundgesetze reicht überhaupt nicht, um etwas besser zu machen. Sondern was ist denn das Prinzip bei der Selbstorganisation - jetzt mal in Anführungszeichen? Wir sind immer noch in diesem Selbstorganisationsprozeß. Aber was jetzt selbst organisiert werden muß, ist die Freiheit, nämlich das, was wir unsere Freiheit nennen. Was ist es denn? Es ist das, was in uns vorgeht, diese unendlich schnellen Schwankungen in uns, die also zu solchen Aha-Erlebnissen führen, wenn etwas an die Oberfläche kommt von diesen unendlich vielen Schwankungen; dann sage ich "Aha, ich habe eine Idee gehabt, die ist besser als das, was vorher da war!" Und dann sage ich: "Die ist doch so großartig, davon kann ich jetzt alle Leute überzeugen". Und auf einmal ist die ganze Erde überzeugt und macht das und baut meinewegen Atomkraftwerke oder experimentiert mit dem genetischen Code herum, um das Leben zu verbessern und die ganze Artenschränken zu durchbrechen und zu sagen: jetzt wissen wir, wie das geht, jetzt haben wir den ganzen Raum der Möglichkeiten vor uns, und jetzt machen wir die

Ohne Titel von Martin Glomm

"Bitte auf die Schwelle zu achten! Hier sind schon öfter Leute gefallen", sorgte er sich und schaute wachsam zu der Gruppe hinüber, die sich langsam in den Raum drängelte. "Hier drüben ist auch noch was frei", rief er ordnend und deutete energisch auf die Mitte des Raumes. Unter den Leuten kam wieder Bewegung auf, sie waren einen Moment ins Stocken geraten und rückten nun peu à peu auf die weiße Stirnwand des rechteckigen Raumes zu. Der Saal war nicht allzu groß, fünfzehn Meter in der Länge und vielleicht sieben Meter in der Breite. Nun kamen nur noch vereinzelt Menschen hinein, inzwischen standen auch alle bequem, außer ein paar Kindern, die noch unruhig zwischen den Beinen der Erwachsenen umhertollten. Sie wurden aber bald mit Kopfnüssen und Schlägen zur Ruhe gebracht. Nur Eines wimmerte noch, und die Umstehenden musterten es mit schrägen Blicken, sie waren ärgerlich über die fortdauernde Ruhestörung. Die letzten

Raum. Mir scheint es so zu sein, daß bei derartigen Aufgabenstellungen die Komplexität nicht in das Produkt hinein, sondern über das einzelne Produkt hinaus entwickelt wird und sie daher, weil plötzlich nicht mehr das Produkt im Mittelpunkt steht, für die Disziplin zwar untypisch wirken, ohne aber wirklich abwegig zu sein. Was kann diese Tendenz für die Ausbildung von Designern zukünftig bedeuten?

Dieter Mankau Es gibt beide Welten. Ich kann mich entscheiden, ob ich in diese scheinbare Komplexität der Produktwelt einsteigen will, oder ob ich mich, mit der Freiheit eines gesellschaftlichen Wesens und mit gleichen Schwierigkeitsgraden konfrontiert, mit anderen Themen auseinandersetzen möchte. Qualifikation brauche ich für beide Entscheidungen. Ich denke, das Wichtigste ist, wenn Designer wieder zu dem wollen, was für ihren Beruf mal prägend war, nämlich Alltagsbewältigung. Es war ja nie so gedacht, daß die Arbeit des Designers nur an dem Produkt festgemacht wird. Alleine schon durch die Art der Ausbildung hat sich das Berufsbild aber inzwischen so gewandelt, daß gesellschaftliche Verantwortung, Bedürf-

nisse und auch subjektive Sichtweisen an einem kleinen Produkt festgemacht werden. An einem leblosen Gegenstand also, ohne daß dieser Gegenstand Aufschlüsse gibt für konkretes soziales Verhalten. Was wir als Designer machen, wird auf diese Art dann klischeehaft. Wir sagen: 'Okay. Große Übereinstimmung, Marktsegmentierung, Zielgruppendefinition, Du bekommst jetzt deinen Mini-Altar'. Obwohl ich nicht religiös bin: das Problem ist, wir haben keine Religion, und was ist dann ein Altar, der nur aus einem technischen Gerät besteht. Religion vertritt immer irgendwelche ethischen Werte - mag man dazu stehen, wie man will, - ein Gerät kann das nie erfüllen.

MK Trotzdem funktioniert aber doch der Glaube an all die Attribute, an Statussymbole, an die permanente Überhöhung der Produkte über ihren Gebrauchswert hinaus. Die Knöpfchen an der Stereoanlage sind ja nicht da, weil es sich um eine technische Anlage handelt, sondern damit die Anlage technisch aussieht; Das sind Weihgaben eines Opferkultes - magische Praxis.

DM Ich erinnere mich da an ein Thema aus der

Zuschauer waren jetzt eingetroffen, die Türen des Saales schlossen sich, erwartungsvolle Ruhe kehrte ein. Er schaute in die Runde und betrachtete kurz die Bilder, die an den drei anderen Seiten des Raumes aufgehängt waren. Ein mittelgroßer Mondrian, eine höfische Park-Szene aus dem 18. Jahrhundert von Indoni und ein grelles, expressionistisches Gemälde. Von welchem der vier Brücke-Malern es war, wußte er nicht mehr. Obwohl, wenn er so genauer hinschaute, sah es doch sehr nach dem späten Kirchner aus. Oder war es der frühe Heckel gewesen. "Das tut ja nichts zur Sache", dachte er sich, "warum hängen hier überhaupt Bilder. Die sind doch gar nicht nötig. Aber vielleicht soll das Publikum nicht so sehr beunruhigt werden, bei ganz leeren Wänden könnte das der Fall sein", so vernünftigte er. Er schaute wieder auf die Stirnseite des Saales, die leere Chamois und fleckenlos spannte sich dort der Wandbezug über die große Fläche. Denn der Raum war hoch, fast sechs Meter. Nachdenklich räusperte er sich, blickte zum Auditorium hinüber, und erwartungsvoll schauten die Menschen zurück. "Also", hob er an, ganz offiziell beginnend, "vielen Dank, daß Sie so zahlreich und so lautlos hier erschienen sind, die ganze Veranstaltung wird ungefähr fünfunddreißig Minuten dauern, anschließend sind Sie eingeladen, im vorgelagerten Café eine Erfrischung zu sich zu nehmen."

"Hört man mich dahinten auch?", fragte er in die Richtung, aus der er ein Wispern hörte. "Ja, gut, danke", klang es schuldbewußt zurück. Eine große Stille legte sich über die Versammlung. "Nun, Sie sehen die chamoisfarbene Wand dort vorne", erläuterte er. "Ich werde Ihnen nun beschreiben, was dort zu sehen sein könnte, möglicherweise auch zu sehen ist, vielleicht jetzt schon, vielleicht erst später, unter Umständen für manche auch nie. Obwohl ich das nicht hoffe, Sie sind ja alle guten Willens, ausgeschlafen, satt, Ihnen ist nicht kalt, niemand hat Zahnschmerzen oder andere drängende körperliche Beschwerden, auch seelisch geht es Ihnen gut. Sie haben nur wenige Ängste, der Sauerstoffmangel macht Ihnen nicht zu schaffen und Sie müssen weder an die Überbevölkerung noch an die zahlreichen Kriege überall auf der Welt denken, kurz, Ihnen ist physisch und psychisch wohl. Auch werden Sie keine neuen Schuhe angezogen haben, sondern alte, welche, die nicht drücken, die Gürtel spannen nicht über dem Bauch, die Armbänder sind nicht zu festgezurt, die Gummizüge in der Unterwäsche sind angenehm elastisch, Sie haben weiterhin daran gedacht, Ihre Waschmaschine zuhause auszuschalten, ferner stehen ihre Autos nicht im Halteverbot, schon gar nicht im Absoluten. Und wenn Sie zudem noch absolute Aufmerksamkeit aufbringen und, ohne viel zu zwinkern und tränende Augen, auf die Wand starren, so will ich mein Bestes tun und Ihnen eindrucklich schildern, was zu sehen ist." Eine erwartungsvolle Bewegung ging durch die Menschenmenge. Ein erster Blick seinerseits, dann sprach er: "Also, Sie sehen ungefähr ab einem Meter fünfzig über dem Boden den Anfang der Fläche. Sie endet zirka drei Meter unter der Decke, rechts und links hört sie jeweils einen Meter siebzig von der Ecke entfernt auf. Die Fläche ist lachsfarben und besteht aus Leinwand. Diese Leinwand ist in einen schwarzen Holzrahmen gespannt, der zusätzlich noch mit blauen Pinselspuren verziert ist." Er machte eine kurze Pause und betrachtete sein Publikum. Die Allermeisten schauten versunken und eindringlich auf die Wand, lediglich ein jüngerer Mann sah ihm in die Augen, skeptisch dreinschauend. Er blickte solange starrend zurück, bis der junge Mann wegschaute. "Im oberen Teil des Bildes, als solches sollten wir es begreifen", fuhr er fort, "erkennen wir eine blaßblaue Fläche, teils stärker, teils schwächer gefärbt. Unten ist ein Rotverlauf auszumachen, ganz klein nur, aber dennoch deutlich, geht dort die Lachsfarbe in ein kräftiges Rot über. Nachdem wir bis jetzt nur die Peripherie betrachtet haben, wollen wir nun versuchen, uns auf das Zentrum des Bildes zu konzentrieren. Es scheint ein ganz deutlicher Mittelpunkt zu sein, fast

Bibel: die Geschichte mit dem goldenen Kalb oder die, in der dieser Jesus die Händler aus dem Tempel vertreibt. Das sind so Bilder, die ich dabei im Kopf habe und ich frage mich, warum solche Themen immer wieder mal aktuell sind; das Thema, was wir jetzt haben, ist also nicht neu. Es geht um Dinge, die mit dem Leben nichts zu tun haben, die aber in den Mittelpunkt gerückt werden und stellvertretend für das Ganze gesehen werden wo, man sich generell fragen muß: kann denn ein einzelner Gegenstand, der einer allgemeinen zivilisatorischen Entwicklung entstammt und zu dessen Entwicklung Menschen nur kooperativ befähigt waren, und der daher auch für eine allgemeine Verfügbarkeit gedacht sein müßte, kann für den überhaupt ein solcher Anspruch geltend gemacht werden? Zumal, wenn der menschliche oder sozial-kommunikative Aspekt vollkommen rausfällt, da die Kommunikation nur noch über den Gegenstand läuft; das ist nicht etwa ein Umweg, das ist eine Barrikade.

MK Das klingt wie die Prognose eines neuen Bildersturms oder zumindest wie eine Revolte gegen all das, womit uns der Lebensbereich vollgeräumt wurde. Der Designer wäre dann derjenige, der Produkte verschwinden lässt, statt sie entstehen zu lassen.

DM Ja, entrümpeln. Nicht als religiös motivierter Bildersturm, das Problem hab ich nicht. Ich nehm das nur ganz pragmatisch wahr und denke, wenn

das, was eine Gesellschaft zu einem lebendigen und sozialen Gefüge gemacht hat, von den Menschen weggeht und sich zu den Gegenständen hin entwickelt, dann muß etwas geschehen, was dieser Entwicklung entgegenarbeitet. Das gilt nun aber nicht für das ganze Design. Eine andere kommunikative Funktion hat Design dazugewonnen, nämlich da, wo es die Grenzen zur Kunst überschreitet. Der künstlerische Bereich hat Schwierigkeiten, Zeichen zu realisieren, die überhaupt noch entschlüsselbar sind; da sehe ich Zeichen, die obendrein den Alltagszusammenhang verloren haben, auch technologisch verloren haben und dadurch esoterisch wirken. Dann bleiben ein paar Designer, quasi als letzte Bastion, weil man zu denen und ihren Alltagsgegenständen wenigstens noch einen Zugang entwickeln kann. Dann stehen eben dreihundert Leute um ein paar Stühle, glotzen und nehmen das zum Anlaß, sich mal zu treffen und zu reden, weil so ein dümmlicher Kultgegenstand die Leute dann doch noch tangiert.

(...) kurzer Exkurs zu Memhis, Alchimia und Düsseldorf-Gefühlscollagen.

MK Diese kunsthandwerkliche Tendenz gehört mittlerweile ja auch in den Bereich der Hochschulbildung von Designern. Für die Zukunft wäre also ein Spektrum der Ausbildung denkbar, das von der Produkt-Vermeidung bis zur kunsthandwerklichen Produktion von Einzelstücken reicht. Es stellt sich aber auch die Frage nach dem, was

dazwischenliegt. Mit der Designausbildung in Deutschland wurde ja begonnen, als die industrielle Produktivkraftentwicklung einen Bedarf an Gestaltern entwickelte, der durch die wenigen talentierten Autodidakten nicht mehr gedeckt werden konnte. Es mußten also Schulen für Weniger-Talentierte her, die dort lernen sollten, wie ein Entwurf für die Industrie auszusehen hat. Die Entwicklung der Designausbildung in Deutschland ist eng mit der industriellen und technologischen Entwicklung des Landes verbunden. In dem Maße, wie nun aber das Land technologisch ins Abseits gerät, in dem Maße wird auch die Design-Ausbildung Veränderungen erfahren. Was bedeutet das für das Feld zwischen den beiden Extrempunkten?

DM Es wird nicht mehr reichen, nur auf der technologischen Ebene Design vermitteln zu wollen. Daneben muß das, was ein Land oder eine Region an kulturellem Reichtum als etwas Unverwechselbares hat, vermittelt werden. So z.B. reicht es auch nicht, wenn die Japaner sagen, wir lassen uns nur auf die internationalen Märkte ein und ihre eigene Kultur löst sich derweil auf. 'Der Reichtum', müßte doch heißen, ein Produkt widerspiegelt auch eine bestimmte Lebensqualität. Also könnte man sagen, ein deutsches Produkt darf nicht anonym sein, sondern muß auch etwas von dem Leben widerspiegeln, was wir hier vor Ort machen. Wenn wir von Kommunikation sprechen bei einem Produkt, dann trifft das nur dann wirklich zu, wenn die Gesellschaft hier bei uns auch tatsächlich

ganze Welt besser! Und da sehen wir, das ist eine völlig unsinnige Vorstellung. Dann geraten wir mit Sicherheit in Chaos. Der erfolgreiche Schöpfungsprozess findet an der Grenze zwischen Chaos und Ordnung statt in einem ganz engen Bereich. Da muß in der kleinen Nachbarschaft sozusagen abgetastet werden, ob sich etwas bewährt oder nicht. Und was nun praktisch für unsere jetzige Situation daraus folgt, ich kann Ihnen das natürlich jetzt nicht alles schildern. Aber das ist doch ganz klar, und das ist eine Lehre, die wir genau auch aus diesen Einsichten der Chaostheorie ziehen können, daß in dieser ungeheueren Zahl der Möglichkeiten wir uns eben bemühen müssen, das was sich bewährt hat, was seine Überlebensfähigkeit bewiesen hat, zu erhalten. Darauf können wir bauen. Aber das dürfen wir nicht kaputtmachen, sondern das, was sozusagen uns zusteht, schnell etwas zu verändern, ohne daß wir unsere eigenen Wurzeln kaputt machen, das sind unsere seelischen und geistigen Fähigkeiten, da dürfen wir arbeiten. Aber wir dürfen doch nicht an den Wurzeln des Lebendigen herumfuscheln oder an der Atomenergie usw., die Erde mit Chemikalien zudecken und die Atmosphäre mit immer mehr Chemikalien anreichern und den Boden und die Luft. Und dann kommen wir zu ganz konkreten und einfachen Dingen, dem ganz gewöhnlichen Naturschutz, zur Bewahrung unserer Wurzeln im Lebendigen und in der Materie. Und wir können vor allem zu dem Punkt, wo wir sehen: wir müssen, um die Freiheit richtig zu organisieren - Freiheit nennt sich das, was in unseren Köpfen passiert, das was wir das Gefühl der Freiheit nennen - das müssen wir so organisieren, daß wahrscheinlich genügend Zeit vorhanden ist, bevor man etwas tut, um wirklich auszuprobieren, ob es zusammenpaßt mit dem übrigen. Das heißt, wenn ich technische Innovationen mache, dann muß ich sie genügend langsam tun und ich muß sie vor allem nicht gleich global machen, sondern ich muß die im Kleinen machen. Und das heißt, ich muß die Gesellschaft so organisieren, daß es nicht als großartig gilt, wenn alle das gleiche tun. Sondern es muß die Vielfalt auf der Erde wieder gefunden

kreisrund, von kleinteiliger Struktur. Links des absoluten Zentrums ist eine kornförmige Struktur zu erkennen, insgesamt scheint es so zu sein, daß von dem Mittelkreis sternförmig Strahlen, Blätter, fast scheinen es Blütenblätter zu sein, daß diese also von dem Mittelkreis ausgehen und an vielen Stellen den Rand der Lachsfläche, den Rahmen, zu berühren scheinen. Diese Blätter haben eine Binnenstruktur, an ihrer Spitze sind sie nicht allzu spitz und in der Mitte nicht allzu breit. Es sind augenscheinlich harmonisch und egal geformte Blütenblätter, gleichmäßig um das runde Blumenherz gelegt. Zur Farbe: sie sind weiß, teilweise braun gesprenkelt, an den Spitzen sind manche vergilbt, schon angewelkt. Das Blumenherz ist ebenfalls weißlich, changiert allerdings an einigen Stellen in eine unbestimmte Farbigkeit. " Er machte eine Pause. Kein Laut war zu hören. Erfreulich still. "Ich fasse das Gesagte und Beschriebene also nochmals zusammen, lachsfarbener Grundton, unten Rotverlauf, oben blaßblau, fast das ganze Bild einnehmend eine gleichmäßig geformte weißliche Blume, das Ganze von einem schwarzen Rahmen mit blauen Pinselschlägen eingefabt." Wieder hielt er inne, Totenstille im Saal. Auch der junge Skeptiker von vornhin schaute gebannt auf die chamoise, leere Wand. Er prüfte die Zeit, nach einem Blick auf die Uhr bemerkte er bedauernd: "Nun, es ist schon fast halb, Zeit für uns, den Platz für die folgende Gruppe freizumachen." Er wußte aus Erfahrung, daß es ungefähr fünf bis zehn Minuten dauern würde, bis er alle Teilnehmer draußen hatte, denn die Zuschauer und vor allen Dingen waren sie natürlich Zuhörer, also die zuhörenden Schauer, würden sich nur langsam aus dem Bann der Schilderung lösen können. Noch wollten sie nicht von der Wand wegsehen, geschweige denn weggehen, um das beschriebene Bild nicht zu verlieren. Er war auch ganz zufrieden mit sich, er sah das Bild ja auch, und ihm gefiel es sehr. Aber es hatte keinen Zweck, vor der Tür hörte er schon das Geräusch der neuen Menge. Er wiederholte: "So, vielen Dank für Ihr aufmerksames Zuhören, bitte verlassen Sie nun diesen Saal durch die andere Türe, die nächste Gruppe wartet bereits." Immer noch tat sich nichts, wie angenagelt standen die Leute und schauten unverwandt. Niemand sagte etwas. Seufzend wurde er ungeduldig. "Also", räusperte er sich, "bitte gehen Sie nun durch diese Türe dort auf der linken Seite hinaus, nach uns wollen noch weitere Gruppen hier durchgehen." Da, endlich kommt etwas Bewegung unter die Leute, die Kinder können auch nicht mehr stillhalten, quengeln, treten sich gegenseitig, spucken und schlagen sich verstoßen. Durch den schnell ansteigenden Lärmpegel verlor sich die meditative Einkehr der Erwachsenen, vereinzelt begannen Leute zu sprechen. Er blickte ungeduldig auf die Uhr. "Bitte kommen Sie jetzt unverzüglich mit hinaus!", mahnte er offiziell, "wir haben keine Zeit mehr, es ist unbedingt notwendig, den Raum zu räumen", hier lächelte er fein. Die Menschen schoben nun gemächlich zur Tür, verließen den Saal in kleinen Gruppen und fingen auf dem Gang an, wieder lauter zu sprechen. Als Letzter kam er auf den Flur, an den sich das Café anschloß. Der größte Teil der Besichtigungsgruppe saß schon drin, er überlegte, ob er auch einen Kaffee nehmen sollte, fürchtete dann aber die Fragen der Neugierigen, von denen viele anfangs skeptisch und spöttisch gewesen waren.

"Na gut, dann eben einen Automaten-Kaffee in der Gesellschaft der Kollegen", dachte er und ging in die Kantine der Sprachbildner. ●

Wie läßt sich zusammenreimen, was Martin Glomm hier "Ohne Titel" und -s.S.20/21- unter 3.1 und 5.2 als "Sammlung metaphorischer Perspektiven" beabsichtigt? ... Nur soviel: Es geht in gewissem Sinne um Bildbeschreibung. Mal geht Martin Glomm mit der Sprache dem - etwa ausgestellten - Bild nach, mal mit dem Bild der Sprache - und ihren Bildern, testet im Mitein-

werden. Es muß die menschliche Gesellschaft sich so organisieren, daß die Front der Evolution viele verschiedene Bereiche enthält, an denen unabhängig oder jedenfalls unabhängiger als jetzt geforscht und entwickelt werden kann, sowohl im technischen Bereich wie im geistigen Bereich. Und da sehen wir, jetzt folgen ganz praktische technische politische Dinge aus diesen Einsichten. Und insofern halte ich es durchaus für sinnvoll, daß man von einem Paradigmenwechsel spricht im Zusammenhang mit der Chaostheorie, obwohl das, was ich jetzt gesagt habe, von den meisten Chaostheoretikern wahrscheinlich nicht so gesehen wird im Moment. Aber ich glaube, es ist der Punkt, auf den wir jetzt zusteuern müssen, die Selbstorganisation der Freiheit.

SM Ich denke, das ist ein sehr schöner Bogen, wenn wir uns jetzt dieses Gespräch noch einmal rekapitulieren. Wir haben angefangen mit einzelnen Details in der klassischen Auffassung von Natur, die zunächst mal die Aufmerksamkeit von Wissenschaftlern erregt haben, die gemerkt haben, daß das nicht alles so schön uhrwerksmäßig funktioniert, daß es da Löcher gibt, und daß es da etwas gibt, was nicht gerade in die linearen Gleichungen paßt. Und wenn man dann versucht, das besser zu verstehen mit nichtlinearen Gleichungen, mit komplexeren Modellen, daß man dann zu einem Selbstverständnis kommt, das uns auf der einen Seite vielleicht bewußt macht, wie haarscharf wir manchmal am Chaos vorbeischildern, wenn wir so unvorsichtig bisher mit der Natur umgegangen sind. Wenn ich mir überlege, was solche kleinen Schmetterlingsflügel schon bewegen können, was kann dann erst so eine globale Veränderung des Planeten bewirken?

PK Ja, das ist, glaube ich, die entscheidende Einsicht, die man gewinnen kann auf diesem Wege, daß die Idee der eiligen Weltverbesserung durch Wissenschaft und Technik logisch Unsinn ist. Das geht nicht. Der Teufel ist der, der versucht, die Welt schneller zu verbessern als es möglich ist. Der Teufel ist ja gar nicht böse, genau wie die Wissenschaftler und

kommunikativ wäre. Das Produkt kann aber nicht stellvertretend für etwas stehen, was gar nicht da ist. Das heißt, um etwas von der Fülle unseres Lebens zu verdeutlichen, müßten wir diese Fülle erstmal erschließen, also kennenlernen, was das überhaupt ist. Das muß sich aber nicht widerspiegeln in der Zeichenhaftigkeit der Produkte, sondern es kann auch vermittelt werden in der Genauigkeit, mit der man die Frage nach dem stellt, was unseren 'Reichtum' eigentlich ausmacht. Es kann also sein, daß man sich sagt, 'ich hab möglicherweise Produkte, die ohne diese ganzen Attribute auskommen, und ich kann diese Produkte vermarkten, weil damit etwas von unserer Demokratie, von dem pluralistischen Verständnis zum Ausdruck kommt. Und damit können wir es uns auch erlauben, das, was wesentlich ist, nicht an der Produktwelt festzumachen. Die Produkte müßten geradezu neutralisiert werden ...; dabei geht es mir natürlich vor allem um die technischen Produkte. Denn es gibt natürlich Produkte, Möbel zum Beispiel, die ihre Aufgabe nicht nur funktional erfüllen können. Deren Entfaltung würde dann aber geradezu der Weg freigeräumt.

MK In der Produktgestaltung ist eine Aufgabenstellung ja so definiert, zumindest in der Ausbildung, daß nicht das Mittel sondern der Zweck im Mittelpunkt steht, also nicht die Kaffeemaschine, sondern das Kaffee-Machen, was ja zu allem Möglichen führen kann. Das wäre doch, wenn man

von dem Produkt weg möchte oder nicht sofort bei ihm beginnen möchte, ein guter Anfang.

DM Aber wo ist denn dann der Ausgangspunkt, wo ist so etwas wie eine ungebrochene Tradition? Um daraus automatisch stimmige Konzepte ableiten zu können, müßten wir traditionshaltige Bilder im Kopf haben, Rituale im Kopf haben, Verhaltensmuster. Die haben wir ja nicht mehr. Wir sind in unserem Industriezeitalter zu vereinzelt Menschen geworden. Es fehlt der gemeinsame Kontext. Das Verrückte ist ja, daß wir uns an all der Zerrissenheit und Verlogenheit gar nicht stören. Aber wenn wir einen kleinen Gegenstand entwerfen, dann tun wir so, als ob das in sich diese totale Stimmigkeit sein müßte. Im Gegensatz dazu das, was zur Zeit des Bauhauses gedacht wurde. Da gab es tolle Visionen des Begreifens und der Partizipation an zivilisatorisch-technischen Entwicklungen. Das waren Visionen einer neuen Gesellschaft, aus denen der Mensch nie ausgegrenzt wurde. Es war nie nur die Architektur. Die Architektur war immer stellvertretend für Vorstellungen, wie sich Menschen möglicherweise innerhalb dieser Entwicklung selbst entwickeln könnten.

MK Aber diese Hoffnungen waren ja trügerisch. Die "reinigende Kraft der Maschine", von der die sozialutopischen Funktionalisten schwärmten, hatte ja eine ganz andere Wirkung als beabsichtigt. Der Enthusiasmus dieser Visionen wurden doch

von einer Hoffnung getragen, wie sie, angesichts der erst beginnenden Mechanisierung, ja durchaus gerechtfertigt erschienen. Als das System Formen annahm und sich nach und nach verfestigte, wurde dann klar, welche Funktion die Maschinen, bzw. dann schon die Automaten übernommen hatten. Es ist nicht verwunderlich, daß diese Ernüchterung nur sehr spärliche Visionen inspiriert hat.

DM Das sehe ich anders. Ebenso wie wir die Maschine insoweit überwunden haben, daß wir selbst kein Teil mehr von ihr sind, sondern die Maschinen heute in menschenleeren Hallen stehen, ebenso verändert sich auch unser Verhältnis zu dieser Art von Zivilisation, verändert sich die gesamte Situation. In den zwanziger Jahren zu erkennen, was für eine Entwicklung sich da anbahnt und darauf zu reagieren, war das Resultat einer intensiven Auseinandersetzung mit der Situation. Das Gleiche heute zu machen, ist für mich ein Aspekt von Ausbildung. Und ich bin mir sicher, daß das Ergebnis einer solchen Auseinandersetzung was anderes als ein kleines Produkt sein wird. ●

ander ihre Möglichkeiten und Grenzen aus... und läßt das Gewohnhe als doch recht Vertracktes erscheinen - ein sprachbildliches und bildsprachliches Spiel mit Mechanismen von Sichtweisen und Lesarten. Ausführlich dazu: Die von Martin Glomm jetzt im Fachbereich Visuelle Kommunikation vorgelegte Diplomarbeit.

Politiker auch nicht böse sind. Es ist nur Dummheit. Sie haben das Prinzip der Schöpfung nicht verstanden, das Prinzip der Selbstorganisation, in diesem Grenzbereich zwischen Chaos und Ordnung sozusagen das Bessere zu finden. Das haben sie nicht kapiert. Sie denken, das genügt, wenn wir die Gesetze wissen. Und das stimmt eben nicht. Daraus folgt eine Bescheidenheit, daß man nämlich sieht, das, worauf wir mit unseren seelischen und geistigen Fähigkeiten gewachsen sind, das ist ja eigentlich großartig, wir sind ja eigentlich immer noch geborgen in der Welt. Natürlich, wir sind durch die Instabilität, in die wir uns gebracht haben, bringen mußten, ganz gefährdet. Es kann sein, daß alles zusammenbricht, weil wir schon viele irreversible Schäden angerichtet haben. Wir sehen ja, wir machen schon das Klima der ganzen Erde kaputt. Also der Optimismus, den ich hier verbreite, soll nicht bedeuten, daß wir schon gerettet sind, das meine ich überhaupt nicht. Aber wenn wir zu retten sind, dann auf die altmodische Art, indem wir nämlich sagen: Gottseidank, wir sind ja eigentlich in der Welt immer noch geborgen. Und das Problem, ob ich mit 70 Jahren an Krebs sterbe oder mit 80 oder mit 100, ist nicht das entscheidende. Deshalb auch dieses politisch immer mißbrauchte Argument: Ja, willst du denn die Wissenschaft etwa verlangsamten, daß wir keine Mittel gegen den Krebs finden? Das ist Unsinn. Es ist sicher schön, wenn man 80 werden kann und gesund ist dabei, aber es ist nicht der entscheidende Punkt, das stimmt gar nicht, sondern wenn junge Menschen nachkommen, die gesund sind, das ist noch schöner, als wenn ich 100 werde. Also das ist kein wichtiger Punkt. Und ich glaube, diese Art der Bescheidenheit zu sehen, was wir für ein großartiger Erfolg der Weltentwicklung sind, nämlich die Krone der Schöpfung, und daß von uns aus es irgendwohin führen, weiterführen kann, jetzt nicht im biologischen oder im technischen Sinne, sondern zunächst mal in unseren eigenen Möglichkeiten, in den wirklich uns gegebenen geistigen und seelischen Möglichkeiten, das ist die Stelle, an der es in der näheren Zukunft Fortschritte geben kann, in der besseren Organisations-

5.2 alles klar?

3.1 vier augen sehen mehr als zwei.

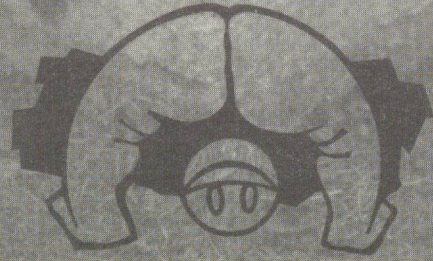
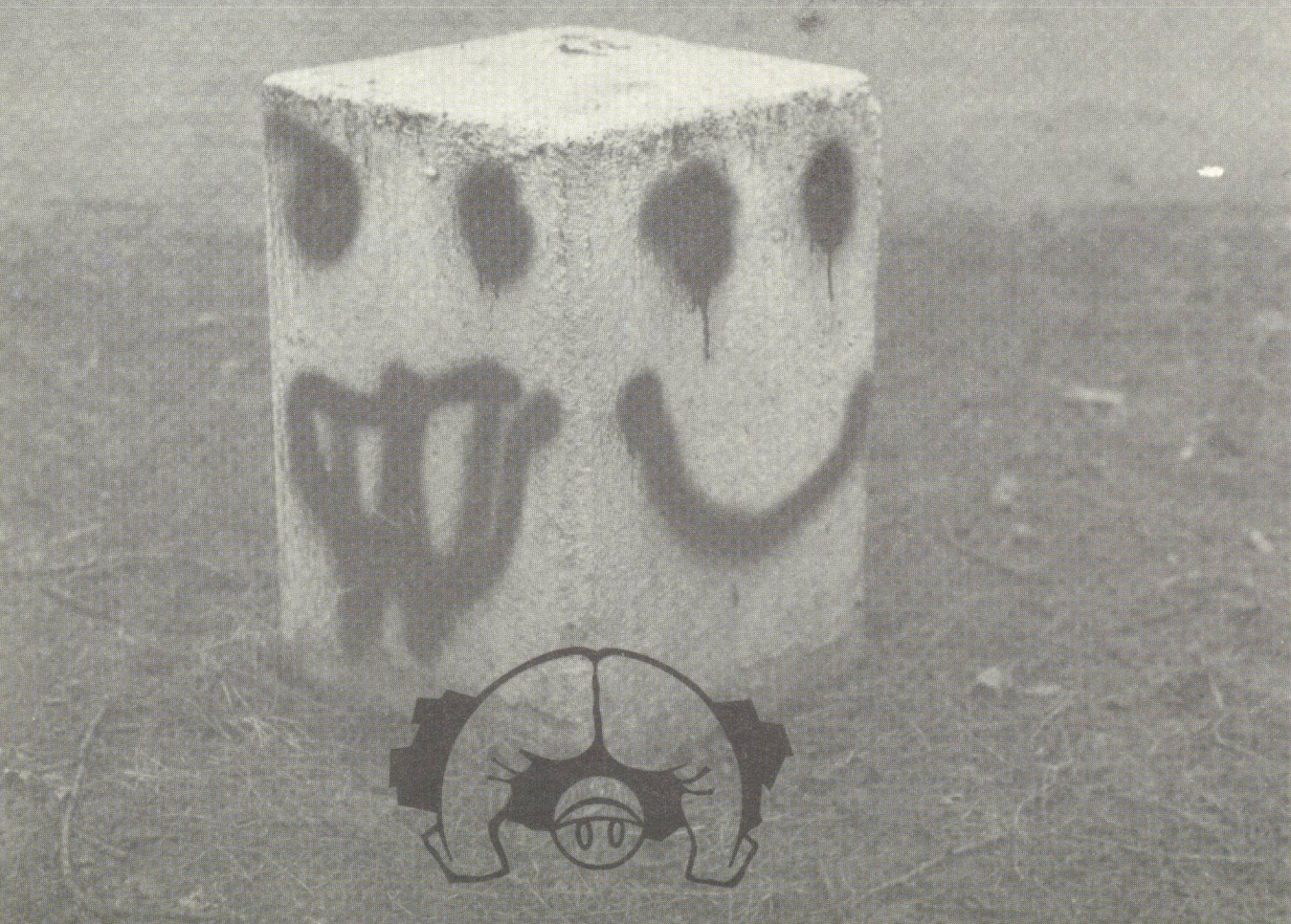
on der menschlichen Gesellschaft, wozu natürlich auch die Wirtschaft und die Politik gehören - da folgt auch sehr vieles daraus. Aber daß wir eben nicht uns unter diesem wahn sinnigen Zwang fühlen, jetzt die Welt neu schaffen zu müssen in jeder Generation, weil wir sonst verloren sind. Wenn wir das glauben, sind wir wirklich verloren.

SM Also, Chaostheorie nicht als ein noch raffinierteres Instrument, die Welt neu zu schaffen, sondern sicher zwar auch ein Instrument, um neue Erkenntnisse zu gewinnen, aber auch die Erkenntnis, daß wir das gar nicht nötig haben, diese Neuschaffung.

PK Ja, ich hoffe, es wird diese Wirkung auch von der Chaostheorie ausgehen, aber wie Sie sehen, diese Wirkung geht im Grunde ja auch schon von der allgemeinen Angst aus, die Sie am Anfang erwähnt haben. Die Menschen spüren ja, daß wir uns dem Chaos nähern, weil all die sogenannten Fortschritte ins Chaos zu führen scheinen. Man fühlt sich nicht mehr zu Hause. Man ist jede Sekunde sozusagen vor Entscheidungen gestellt und weiß ganz genau: so schnell kann ich keine richtige Entscheidung treffen.

Ich habe neulich das erlebt: Bei einem Symposium bin ich in Streit gekommen mit einem Wissenschaftler, dem ich das alles klarmachen wollte und den ich dann fragte: "Wie viele neue Optionen willst du denn jeden Tag vorgesetzt kriegen?" "Dumme Frage, natürlich soviel wie möglich." Und dann sagte ich: "Und jede Stunde, und jede Sekunde?" Und da hätte er nun eigentlich sehen müssen, daß da ein Problem ist. Aber das wird verdrängt. Er hat mit Haß reagiert. Dieser Frage wollen wir uns nicht stellen. Und dabei ist das die entscheidende Frage.

In dieser ungeheueren Menge von neuen Möglichkeiten, die wir geschaffen haben durch unsere technischen Fähigkeiten und wissenschaftlichen Einsichten haben wir gar keine Chance, das Bessere zu finden, sondern es wird im Chaos enden, wenn wir eben nicht bereit sind zu sagen: Vorsicht, gemächlich. Ich habe immer die Schlagworte "Vielfalt und Gemächlichkeit" als Bedingung der Wertschöpfung formuliert. Und ich glaube,



Die Beschreibung der Handgelenke Von Wilhelm Genazino

Eben erreiche ich die Alte Brücke. Links von mir zieht der Autoverkehr vorbei; ich bin der einzige Fußgänger. Ungefähr in der Mitte der Brücke bleibe ich stehen und schaue hinunter. Das schwärzliche Wasser ist nur leicht bewegt. Am rechten Ufer anker zwei Ausflugsdampfer, am linken Ufer schaukeln ein paar Enten. Da schiebt sich ein mit Kohlen beladener Lastkahn unter der Brücke hervor. Das Schiff fährt flußabwärts. Trotz seiner Schwerfälligkeit wirkt es leicht. Ich spüre, wie angenehm es ist, von oben auf ein fahrendes Schiff herabzuschauen. Momentweise habe ich das Gefühl, in die Bewegung des Schiffes hineingezogen zu werden. Die Fontänenartigkeit des inneren Lebens, das plötzlich Aufschlebende nach irgendwohin! Auf dem Deck steht ein Mann und kehrt die Stege zwischen den Ladeluken. Viel zu schnell bollert der Kahn dahin! Da läßt der Mann den Besen fallen und verschwindet in einer Kabinentür.

Ich schaue dem allein reisenden Besen nach, bis ich ihn als Einzelheit nicht mehr identifizieren kann. Das Schiff verschwindet am Horizont. Ich denke an meine Wohnung, die jetzt allein und verschlossen in einem anderen Stadtteil liegt. Ich kann meine Wohnung nicht verlassen, ohne sie aufgeräumt zu haben. Ich räume sie nicht für mich selber auf, sondern für andere. Denn ich kann nicht weggehen ohne die Vorstellung, daß mir vielleicht etwas zustoßen wird und ich nicht wieder nach Hause zurückkehren werde. Dann werden Fremde in meine Wohnung eindringen und sich Gedanken über mich machen. Diese Gedanken werden, so hoffe ich, ganz falsch ausfallen, wenn die Wohnung, in die die Fremden eindringen, ordentlich aufgeräumt ist. Leider ist auch dieser Gedanke falsch! Auch eine ordentlich aufgeräumte Wohnung wird mir nicht dabei helfen können, eines Tages unerkannt zu entkommen. Wir fürchten den Tod, weil er uns verrät, und zwar so vollständig, wie wir nie von einem Menschen verraten worden sind. Jetzt ist das Schiff ganz und gar in das Panorama eingegangen und nicht mehr zu erkennen!

Ich erreiche das andere Ufer. Es kommt mir eine ältere Frau entgegen. Sie trägt einen schlaff herunterhängenden wahrscheinlich leeren Rucksack. Die Kleidung der Frau ist ein wenig heruntergekommen. In der linken Hand hält die Frau einen Würfelzucker, den sie sich von Zeit zu Zeit an die Lippen hält. Der leere Rucksack erinnert mich an meine alte Sehnsucht nach einem untätigen Leben, die mehr und mehr verschwindet. Als die Frau an mir vorbeigeht, führt sie sich den Würfelzucker wieder an die Lippen, wie um mich an meine aufgegebene Sehnsucht zu erinnern.

Warum verlangsamen Vögel manchmal ihren Flug? Fällt ihnen überraschend etwas ein?

Unten, auf dem Ufervorland, läßt sich ein Hochzeitspaar filmen. Ein Mann mit einer Schmalfilmkamera gibt Anweisungen. Elvira, du hältst seine Hand und schaust ihn lachend an, sagt der Mann. Das Paar kommt hinter einem Baumstamm hervor, Elvira tut, was der Regisseur gesagt hat. Der Mann filmt. Die Braut und der Bräutigam verhalten sich, als hätten sie schon immer gewußt, daß sie künftig etwas spielen werden. Die Frau hält ihr Brauthäubchen in der Hand, die Bänder flattern im Wind. Jetzt machen sie eine Pause. Schweigsam sitzen sie auf blaß gewordenen, teils gerissenen, teils zerbrochenen Pla-

stikhockern, die am Wegrand aufgestellt sind.

Ein kleiner Hund, der seine Leine neben sich herschleift, geht an mir vorbei. Dicht neben der Leine geht eine Frau, wahrscheinlich die Besitzerin des Hundes. Sie redet mit dem Hund und beobachtet dabei die auf dem Boden schliefende Leine.

Ein Kind schaut dem Hund nach. Es geht rückwärts und ißt dabei ein Brötchen.

Ein Mann stülpt das leere Innere seiner rechten Anzugtasche nach außen und schaut dabei zu, wie ein paar Fusseln auf den Boden segeln.

Seit etwa einer Viertelstunde schaut mir Marga entgegen. Sie wartet ruhig, daß ich auf sie zukomme. Marga hat seit ungefähr einem Vierteljahr den Wunsch, in meinem nächsten Roman vorzukommen. Was ich von ihr beschreibe, ist ihr gleichgültig. Wichtig ist ihr nur, daß sie von anderen Menschen wieder erkannt werden kann. Sie hat gesagt: Ich möchte daß die Leute sagen: Als Vorbild für die Frauenfigur in seinem neuen Roman hat der Genazino eindeutig seine Freundin verwendet.

Marga will mir eine Frau zeigen, die neuerdings auf einer bestimmten Bank liegt und schläft. Marga bewundert die Frau ein wenig, weil sie es fertig bringt, in der Öffentlichkeit, und das heißt für sie: ohne Intimität zu schlafen. Das möchte ich auch können, sagt Marga.

Rechts von uns hält eine Frau einen Kinderschuh aus einem Autofenster heraus und dreht ihn dabei um, so daß eine leichte, kaum sichtbare Sandfahne aus dem Inneren des Kinderschuhes auf die Strasse herunterweht.

Ein Mann wirft ein Geldstück in einen Automaten. Ich höre, wie die Münze durch das Innere des Automaten wandert, und ich sehe, wie der Mann auf das Ende der Münzwanderung wartet. Dann zieht der Mann ein Fach des Automaten heraus und entnimmt ihm eine kleine Tafel Schokolade, die er sofort auspackt. Jetzt verschwindet die Schokolade in seinem Leib wie zuvor die Münze in dem Automaten.

Wir nähern uns der auf einer Parkbank liegenden Frau. Sie hat die Augen geschlossen, hebt aber kurz die Lider. Wir gehen rasch vorbei. Könntest du schlafen, wenn Fremde an dir vorbeugehen? fragt Marga.

Ich weiß nicht, wie ernst Marga ihren Wunsch meint. Jahrelang hat sie mir verboten, sie zu beschreiben. Sie hält Literatur und Schreiben für eine Narrtheit, der sie nicht dienen wolle. So hat sie früher gesprochen. In ihrer Handtasche trägt Marga eine kleine Muschel mit sich herum, die sie einmal an der Nordsee aufgelesen hat. Die Unterseite der Muschel changiert hellrosa, die Oberseite ist graugelb wie der Zehennagel eines älteren Menschen. In beide Anblicke ist Marga, wie jetzt wieder, oft vertieft.

diesen Punkt müssen wir versuchen zu verbreiten. ●

Das Gespräch über "Ordnung aus dem Chaos" genehmigte uns freundlicherweise der Saarländische Rundfunk, Saarbrücken.

Am Eingang eines großen Kaufhauses steht ein Verkaufsstand mit einem Son-
derposten billiger Sommermützen. Eine Frau probiert einem offenkundig
schwachsinnigen Jungen immer neue Kopfbedeckungen auf. Und jedesmal,
wenn der Junge mit einer wieder anderen Mütze in den Spiegel schaut, stößt
er ein kurzatmiges Blöken aus, das vielleicht Freude oder Überraschung aus-
drücken soll. Vermutlich deswegen kann die Frau nicht aufhören, dem Jungen
immer wieder neue Mützen aufzusetzen. Erst nach der zwölften oder drei-
zehnten Mützenanprobe gehen sie weiter. Die Verkäuferin schaut schweigend
auf eine Menge einmal ausprobiertes Mützen, die auf dem Mützenberg ver-
streut obenauf liegen.

In welcher Weise willst du in meinem neuen Roman vorkommen? frage ich
Marga. Soll ich äußere Handlungen von dir beschreiben oder willst du biogra-
fische Details von dir wiederfinden? Marga antwortet nicht.

Wir schauen kurz einem Jongleur zu. Ein spärliches Publikum steht um ihn
herum, ein paar Kinder, Hausfrauen und Angestellte. Nach wenigen Minuten
erscheint ein Fotograf und beginnt, die Gesichter der Zuschauenden zu foto-
grafieren. Er kommt rasch voran, niemand weist den Fotografen zurück. Kurz
bevor sich der Apparat auf uns richtet gehen, wir weiter.

Wir durchstreifen, bevor wir meine Wohnung erreichen, eine Fußgängerunter-
führung. Vor uns geht ein Mann mit einem noch jungen Hund. Das Tier
scheut davor zurück, eine Rolltreppe zu betreten. Es weicht zur Seite aus und
steht jetzt auf der untersten der neben der Rolltreppe hochführenden Stufen.
Der Mann fährt allein nach oben. Der Hund weiß nicht recht, was er machen
soll. Mir gefällt seine Widerspenstigkeit, und doch weiß ich nicht, was mich
an ihr anzieht. Dann springt der Hund mit ein paar mächtigen Sätzen die
Treppen hoch und wartet oben auf seinen Herrn. Marga betrachtet ihre
Muschel. Sie dreht dabei die Handgelenke, so daß ich die vielen blauen Äder-
chen sehen kann, die sich auf deren Unterseiten zeigen.

Beim Betreten der Wohnung überfällt mich kurz die alte Sehnsucht, niemals
etwas erlebt zu haben. Die Aufgeräumtheit der Wohnung empfängt mich
jetzt doch so, als sei sie von Anfang an nur für meine Wiederkehr hergerichtet
worden. In meiner Sympathie für die Widerspenstigkeit des Hundes erkenne
ich die Widerspenstigkeit meines zukünftigen Sterbens, die sich mir nicht
leicht entschlüsselt. In diesem milden Durcheinander des Denkens betrete ich
hinter Marga das ruhige Hinterhofzimmer.

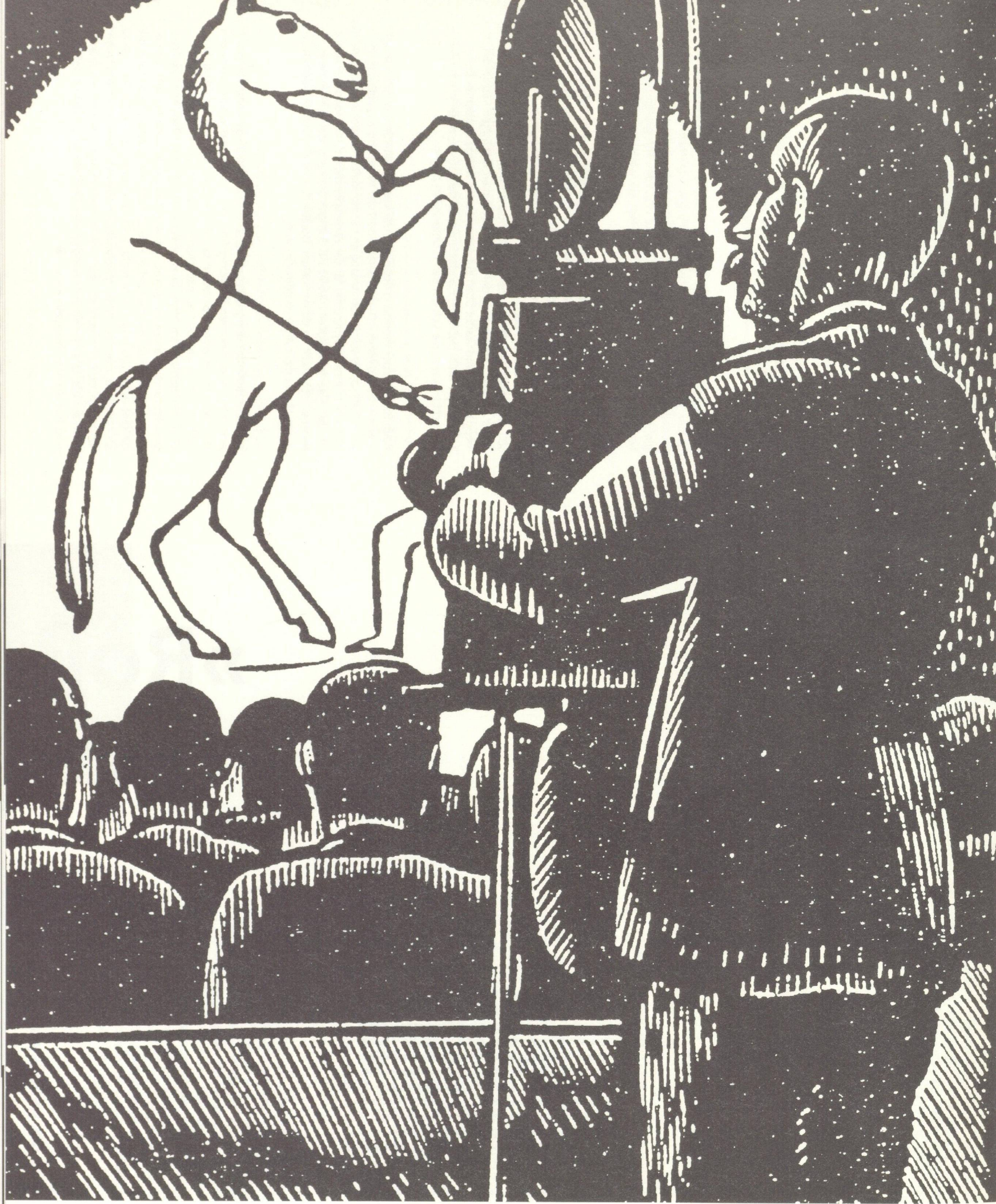
Aus dem Hinterhof dringen Kehrgeräusche zu uns hoch. Sie kommen von
einer alten, ausländischen Flüchtlingsfrau, die seit ein paar Wochen in einem
der Dachzimmer wohnt. Einmal in der Woche kehrt die Frau sorgfältig den
Hof. Ich nehme an, die Frau hat schon in ihrer Heimat einmal wöchentlich
einen Hof gekehrt. Ich öffne kurz das Fenster und schaue hinunter. Die Frau
benutzt für das Kehren ein dickes, gebrauchtes Weidenrutenbündel, das sie
vermutlich aus ihrer Heimat hierher mitgebracht hat. Solche Weidenrutenbün-
del gibt es bei uns längst nicht mehr; auch das ruhige, regelmäßige Fegen ist,
als Geräusch, hier neu. In der gleichmäßigen Wiederkehr des Kehrens frage
ich Marga, ob es ihr recht ist, wenn ich in meinem neuen Roman die Äder-
chen auf den Unterseiten ihrer Handgelenke beschreibe. Ja, sagt sie sofort
und hält mir ihre Handgelenke hin. ●

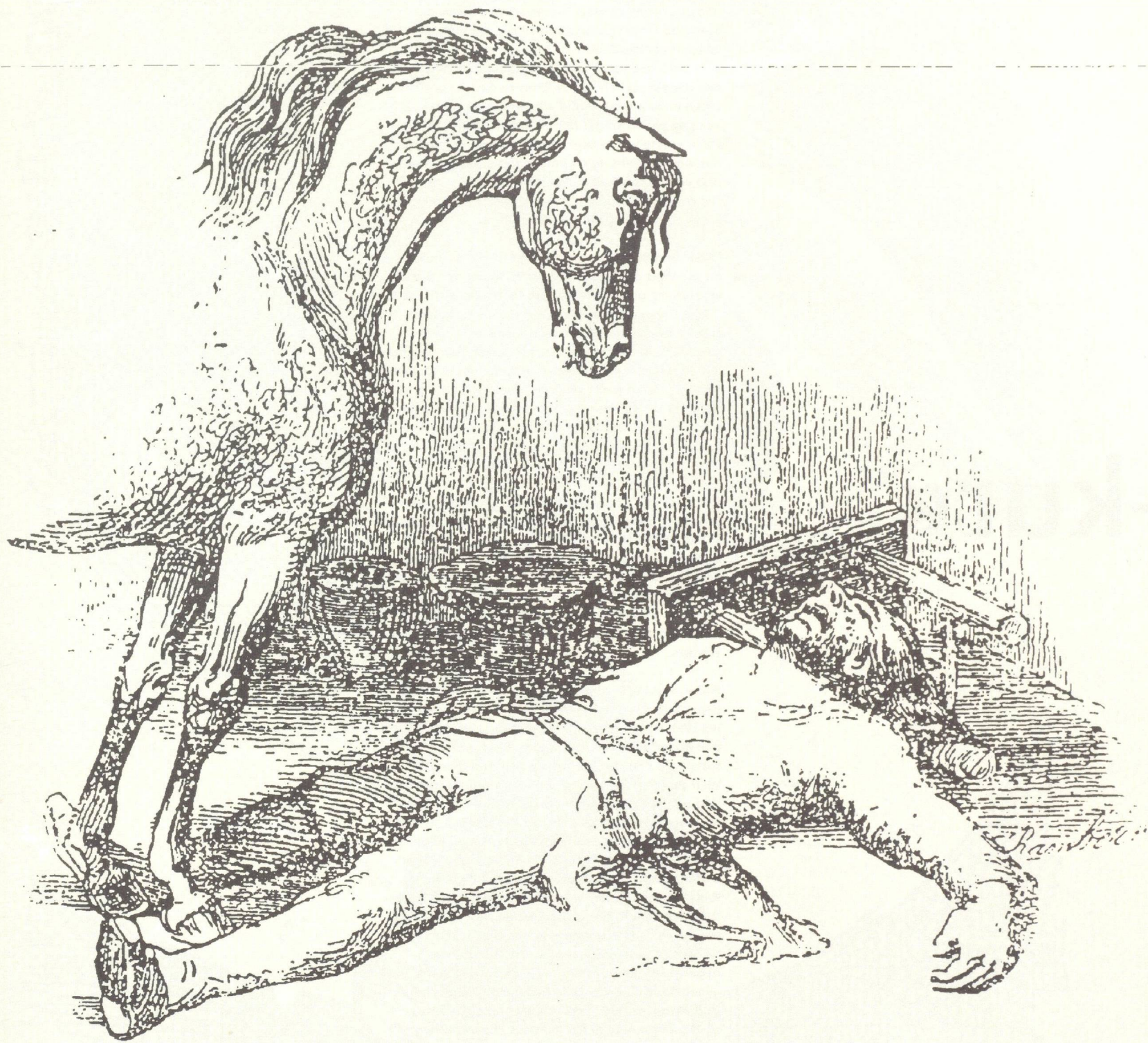
»Roß-

Das Bild

Bilder sind bedeutende Flächen. Sie deuten - zu-
meist - auf etwas in der Raumzeit "dort draußen",
das sie uns als Abstraktionen (als Verkürzungen der
vier Raumzeit-Dimensionen auf die zwei der Fläche)
vorstellbar machen sollen. Diese spezifische Fähig-
keit, Flächen aus der Raumzeit zu abstrahieren und
wieder in die Raumzeit zurückzuprojizieren, soll
"Imagination" genannt werden. Sie ist die Voraus-
setzung für die Herstellung und die Entzifferung
von Bildern. Anders gesagt: die Fähigkeit, Phä-
nomene in zweidimensionale Symbole zu verschlüs-
seln und diese Symbole zu lesen.

Die Bedeutung der Bilder liegt auf der Oberfläche.
Man kann sie auf einen einzigen Blick erfassen -
aber dann bleibt sie oberflächlich. Will man die
Bedeutung vertiefen, das heißt: die abstrahierten
Dimensionen rekonstruieren, muß man dem Blick
gestatten, tastend über die Oberfläche zu schwei-
fen. Dieses Schweifen über die Bildoberfläche soll
"Scanning" genannt werden.





Dabei folgt der Blick einem komplexen Weg, der zum einen von der Bildstruktur, zum anderen von den Intentionen des Betrachters geformt ist. Die Bedeutung des Bildes, wie sie sich im Zuge des Scanning erschließt, stellt demnach eine Synthese zweier Intentionen dar: jener, die sich im Bild manifestiert, und jener des Betrachters. Es folgt, daß Bilder nicht "denotative" Symbolkomplexe sind (wie etwa die Zahlen), sondern "konnotative" Symbolkomplexe: sie bieten Raum für Interpretationen.

Während der über die Bildfläche schweifende Blick ein Element nach dem anderen erfaßt, stellt er zeitliche Beziehungen zwischen ihnen her. Er kann zu einem schon gesehenen Bildelement zurückkehren, und aus "vorher" wird "nachher": Die durch das Scanning rekonstruierte Zeit ist die der ewigen Wiederkehr des Gleichen. Zugleich stellt der Blick aber auch bedeutungsvolle Beziehungen zwischen den Bildelementen her. Er kann zu einem spezifischen Bildelement immer wieder zurückkehren und es so zu einem Träger der Bildbedeutung erheben. Dann entstehen Bedeutungskomplexe, in denen das eine Element dem anderen Bedeutung verleiht und von diesem seine eigene Bedeutung gewinnt: Der durch das Scanning rekonstruierte Raum ist der Raum der wechselseitigen Bedeutung.

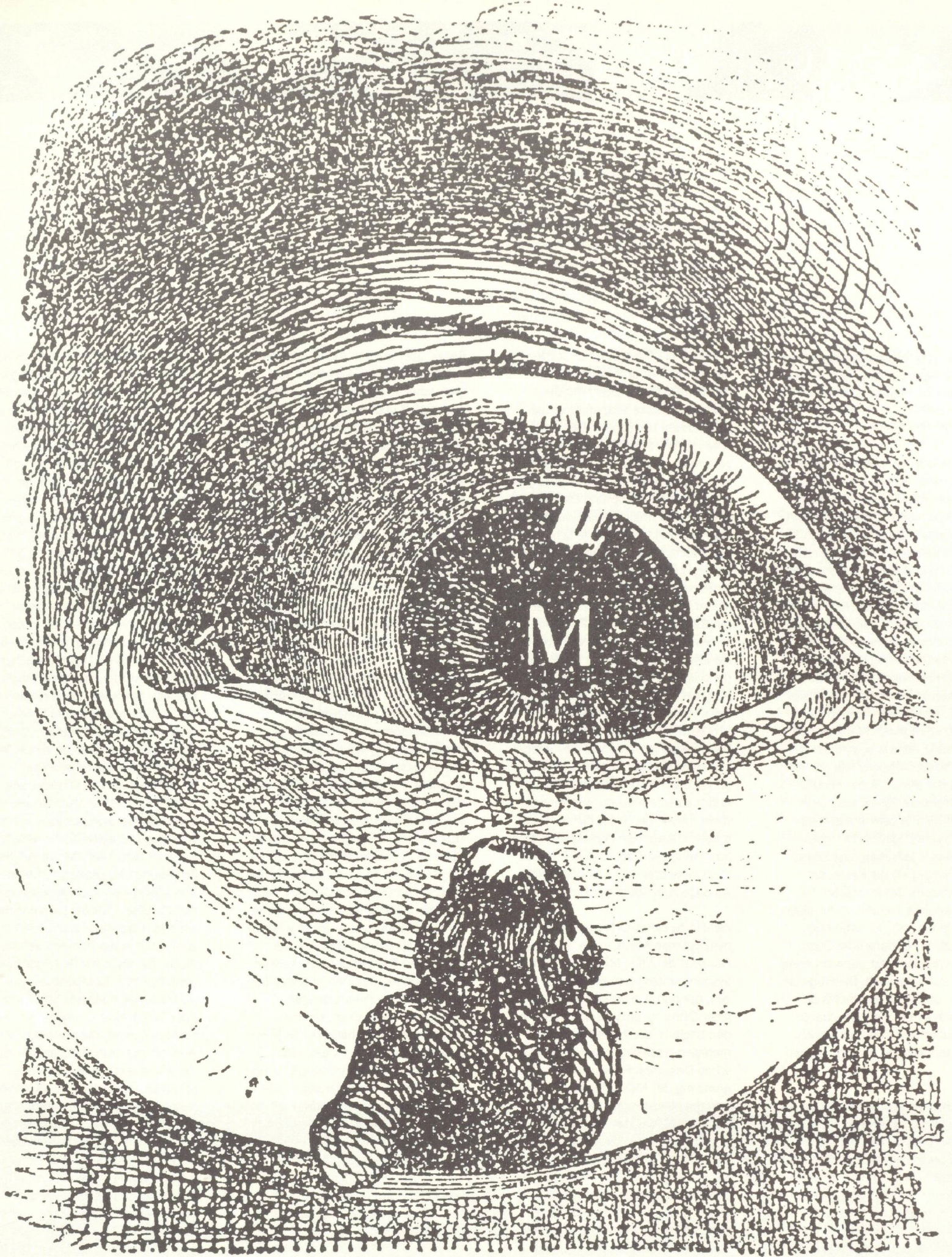
Diese dem Bild, eigene Raumzeit ist nichts anderes als die Welt der Magie, eine Welt, in der sich alles wiederholt und in der alles an einem bedeutungsvollen Kontext teilnimmt. Eine solche Welt unterscheidet sich strukturell von der der historischen Linearität, in welcher sich nichts wiederholt und in der alles Ursachen hat und Folgen haben wird. Zum Beispiel: In der geschichtlichen Welt ist der Sonnenaufgang Ursache für das Krähen des Hahns, in der magischen bedeutet der Sonnenaufgang das Krähen und das Krähen den Sonnenaufgang. Die Bedeutung der Bilder ist magisch.

Der magische Charakter der Bilder muß bei ihrer Entzifferung berücksichtigt werden. So ist es falsch, in Bildern "gefrorene Ereignisse" sehen zu wollen. Vielmehr ersetzen sie Ereignisse durch Sachverhalte und übersetzen sie in Szenen. Die magische Gewalt der Bilder beruht auf ihrer Flächenhaftigkeit, und die ihnen innewohnende Dialektik, der ihnen eigene Widerspruch muß im Licht dieser Magie gesehen werden.

Bilder sind Vermittlungen zwischen der Welt und dem Menschen. Der Mensch "ek-sistiert", das heißt die Welt ist ihm unmittelbar nicht zugänglich, so daß Bilder sie ihm vorstellbar machen sollen. Doch sobald sie dies tun, stellen sie sich zwischen die Welt und den Menschen. Sie sollen Landkarten sein und werden zu Wandschirmen: statt die Welt vorzustellen, verstellen sie sie, bis der Mensch schließlich in Funktion der von ihm geschaffenen Bilder zu leben beginnt. Er hört auf, die Bilder zu entziffern und projiziert sie statt dessen unentziffert in die Welt "dort draußen", womit diese selbst ihm bildartig - zu einem Kontext von Szenen, von Sachverhalten - wird. Diese Umkehrung der Bildfunktion kann "Idolatrie" genannt werden, und wir können gegenwärtig beobachten, wie sie vor sich geht: Die allgegenwärtigen technischen Bilder um uns herum sind daran, unsere "Wirklichkeit" magisch umzustrukturieren und in ein globales Bildszenarium umzukehren. Es geht hier im wesentlichen um ein "Vergessen". Der Mensch vergißt, daß er es war, der die Bilder erzeugte, um sich an ihnen in der Welt zu orientieren. Er kann sie nicht mehr entziffern und lebt von nun ab in Funktion seiner eigenen Bilder: Imagination ist in Halluzination umgeschlagen. ●

aus Vilém Flusser
"Für eine Philosophie der Fotografie"

Der Bildbeitrag "Roßkur" auf den Seiten 24, 25, 27 wurde von Urs Breitenstein zusammengestellt.





Musik im Niemandsland

Beobachtungen zur Entgrenzung des Musikalischen im gegenwärtigen Komponieren

von Alexander Pschera

Die Musik des 20. Jahrhunderts stellt sich von heute aus als ein scheinbar unausweichlicher Prozeß der steten Selbstüberschreitung dar. Am Anfang stand Gustav Mahler, der mit exorbitanten Mitteln die Tonalität zu retten versuchte und dabei zu sinfonischen Gebilden fand, die das Scheitern dieser Rückbindung der losbrechenden Moderne an das formale Gerüst des 19. Jahrhunderts immer schon in sich tragen (die Forschung spricht in diesem Zusammenhang von "Auflösungsfeldern" im Innern der Musik Mahlers). Am Ende hingegen steht die Kontradiktion der Mahler'schen (man könnte ebenso sagen: der Wagner'schen) Affluenz wie die Verneinung der Musik, ja des Klingenden schlechthin: John Cages tacet Stück "4'33", in dem in mehreren Sätzen "Nichts" geschieht - oder auch "Alles", falls man, was keineswegs abwegig ist, die Pause, den Zwischenraum, das Innehalten für das wesentliche Ereignis im musikalischen Diskurs hält. Tonalität oder Atonalität, Konsonanz oder Dissonanz werden hier erst gar nicht mehr zur Disposition gestellt. Die Frage ist vielmehr, ob Musik angesichts der bruitistisch einbrechenden, chaotischen Außenwelt überhaupt noch klingen soll, klingen darf, zu klingen vermag.

Sicherlich, zwischen Mahler und Cage hat sich viel ereignet. Es existieren Verbindungslinien und Fortschrittsdiagramme, die es vermögen, den Prozeß von der in sich gespaltenen Affluenz des Wiener Symphonikers zur harmonischen Immanenz des kalifornischen Taoisten zu erläutern und historisch nachvollziehbar zu machen. Aber belassen wir es zunächst bei dieser Gegenüberstellung. Sie ist in der Lage, das Wesentliche der Jetztsituation anzuzeigen. Mit der notwendigen und konsequent vollzogenen Aufgabe der Tonalität wurde der Virus der Progression freigesetzt, dem Schönberg

mit seinem 12-Ton-System, Stockhausen, Boulez und Nono mit der seriellen Ordnung, Ligeti mit der Mikropolyphonie vergeblich entgegenzutreten versuchten. Der dialektische Prozeß, der die moderne Musik vorantrieb, war nicht aufzufangen in einer wenn auch noch so schlüssigen ästhetischen Konzeption. Die Einsicht in diese Unaufhaltsamkeit wuchs mit dem Jahrhundert. Glaubte Schönberg noch, ein der Tonalität gleichwertiges und in sich ruhendes System gefunden zu haben, so ist jedem heute lebenden Komponisten das Bewußtsein von der Relativität seines eigenen Ansatzes selbstverständlich. Das heißt also: Der Prozeß der dialektischen Selbstüberschreitung der musikalischen Methode und ihres Materials, der mit dem Term "Fortschritt" nur oberflächlich beschrieben ist, zerstörte die Gültigkeit eines einzigen Systems, eines universellen methodischen "Stils", und trieb eine Vielzahl von Personalstilen hervor, die heute die kompositorische Landschaft charakterisieren. So gesehen ist Cages "4'33" freilich auch nicht mehr als eine persönliche Aussage zum Stand der Dinge.

Parallel zu dieser Öffnung der zeitgenössischen Musik in die absolute Pluralität der Stile, Methoden und Systeme vollzog sich ein zweiter Prozeß, der nun, am vorläufigen Ende jener Öffnung, entscheidend zu werden beginnt: der Prozeß der medialen Ausweitung des musikalischen Diskurses. Freilich muß die Entgrenzung des Musikalischen, wie sie traditionell im Projekt des Gesamtkunstwerks, das die Oper darstellt, vorgebildet ist, in Abhängigkeit gesehen werden von der Entwicklung der Kunst als solcher nach 1945. Es ließe sich zeigen, daß die avantgardistischen Spitzen dieser Entwicklung - seien sie nun Maler, Literaten, Regisseure oder Komponisten - immer an der Fusionierung der Künste arbeiteten. Das begann mit dem Kampf um die reine, inhaltslose Form im Dada-Zeitalter, setzte sich fort mit Persönlichkeiten wie Duchamp oder Picabia, fand einen vorläufigen Höhepunkt in den Aktionen Wolf Vostells oder im Metaphernkosmos eines Joseph

Beuys, aber auch in Aktionsstücken wie den *Nouvelles Aventures* aus dem Jahre 1965 von György Ligeti, und gipfelt in unseren Tagen in den Arbeiten eines multimedial engagierten Videokünstlers wie Bill Viola. Nachdem die Neue Musik zurückgekehrt war aus ihrer Reise ins Ich, die sie in der Folge des Serialismus bis zur elektronisch aufspaltbaren Grundmaterie ihrer Klänge, bis zum weißen Rauschen und bis zu den Sinustönen, hinabgeführt hatte, wandte sie sich - gleichsam aus einem elementaren und nur zu verständlichen Nachholbedürfnis - den multiplen Formen des ästhetischen Spiels zu. Oder anders ausgedrückt: Am Ende der Dogmatik angekommen, strebten alle kreativen Kräfte zurück zu den undeterminierten, unmittelbaren und nicht rational deduzierten Formen des Ausdrucks. Der Serialismus und die aus ihm abgeleitete elektronische Musik, die das Profil der fünfziger Jahre entscheidend bestimmten, hatten versucht, die musikalische Form und ihr Material in völliger Immanenz zu halten, Musik als *causa sui* aufzufassen. Dadurch entstand ein Vakuum, das nach dem Zerfall des strengen ästhetischen Glaubens eine enorme Gravitationskraft entwickelte. Alle nur denkbaren Formen der ästhetischen Expression wurden nun in dieses Zentrum aus Leere hineingesogen - natürlich auch deshalb, um eine neue Form von ästhetischer Notwendigkeit zu schaffen. Es galt, der Musik eine neue Begründung zu verleihen, die notwendigerweise antidogmatisch, das heißt individuell ausfallen mußte. Hier setzte die Aufwässerung der Musik in jene Vielzahl von Personalstilen ein, die heute bestimmend - und, zumindest einige von ihnen¹, auf dialektische Weise fast schon wieder richtungsgebend - geworden sind.

Man sieht, als Fazit der vereinfacht, nur mit grobem Strich ausgeführten historischen Ableitung: Die Dogmatisierung der Musik in den fünfziger Jahren trieb jene auf einen Punkt der Abstraktion und des Verlustes von Substantialität - und damit auch von Glaubwürdigkeit - zu, an dem die

Entgrenzung des Musikalischen notwendig wurde². Und zugleich folgt jene Entgrenzung mit fast ebensolcher Notwendigkeit aus dem weiter oben dargestellten, allgemeinen Gesetz der steten Selbstüberschreitung, des fatalen Verbrauchs von Konstruktionssystemen um des ästhetischen "Fortschritts" willen, dem jede moderne Kunst bis gleichsam an denjenigen Abgrund folgt, an dem sie - wie in Cages "4'33" - in ihr eigenes Nichts hinabschaut. Zwar mögen die beiden interdependenten Komplexe "Verlust des Dogmas" einerseits und "Prozeß der steten Selbstüberschreitung" andererseits, die hier als Erklärungsmodelle herangezogen werden, nur zwei mögliche Modelle darstellen. Doch reichen sie aus, um die konsequente Entwicklung in der Kompositionsgeschichte unseres Jahrhunderts bis heute zu verdeutlichen. Sie erhellen ein Bewußtsein, das im Oktober und November 1991 in Stuttgart eine für den Gang der kompositorischen Entwicklung charakteristische Veranstaltung mit dem Titel "Musik Zeit Raum Bewegung" konzipierte³. Mit diesem Motto - einer universellen Formel gleichsam für die Entgrenzung des Musikalischen - stellte man sich zum einen in die Tradition der Raummusik, die bis in die fünfziger Jahre zurückreicht⁴. Komponisten wie Bruno Maderna, Karlheinz Stockhausen oder Bernd Alois Zimmermann versuchten damals, die perspektivische Ausrichtung des Hörers auf ein einziges Klangzentrum aufzubrechen. Die Schallquellen wurden im Raum verteilt; Musik generierte dadurch zur Raum-Kunst. Sie gewann plastische Aspekte, die das Bewußtsein des Hörers entscheidend veränderten. An diese Tradition sollte in Stuttgart angeschlossen werden. Doch galt es neben diesem "Raumklang" umgekehrt auch den jeweiligen "Klangraum" zu berücksichtigen. Die traditionelle Hörerfahrung ist an die gesellschaftlich sanktionierten Kunsträume der Konzertsäle gebunden⁵, deren Aufbau auf ein einziges Klangzentrum zugeschnitten ist. Um die Musik aus dieser räumlichen Eindimensionalität zu befreien, bedarf es neuer Spielstätten. Daher sollten in



Die et was andere Moderne

(Für Sidney Tillim)

Uli Bohnen

Hegel hat es vorausgesehen, als er schrieb: "Uns gilt die Kunst nicht mehr als die höchste Weise, in welcher die Wahrheit sich Existenz verschafft."

Und: "Als die reinste Form des Wissens ist das freie Denken anzuerkennen, in welchem die Wissenschaft sich den gleichen Inhalt zum Bewußtsein bringt und dadurch zu jenem geistigsten Kultus wird, durch das Denken sich dasjenige anzu eignen und begreifend zu wissen, was sonst nur Inhalt subjektiver Empfindung oder Vorstellung ist. In solcher Weise sind in der Philosophie die beiden Seiten der Kunst und Religion vereinigt: die Objektivität der Kunst, welche hier zwar die äußere Sinnlichkeit verloren, aber deshalb mit der höchsten Form des Objektiven, mit der Form des Gedankens vertauscht hat, und die Subjektivität der Religion, welche zur Subjektivität des Denkens gereinigt ist. Denn das Denken einerseits ist die innerste, eigenste Subjektivität - und der Gedanke, die Idee, zugleich die sachlichste und objektivste Allgemeinheit, welche erst im Denken sich in der Form ihrer selbst erfassen kann." Heute mehr als anderthalb Jahrhunderte später, steht die kommerzielle Reklame dafür ein: Und die Kunst eines Paik, Warhol oder Koons ebenfalls.

Aber sie tun noch mehr: sie realisieren jene Einheit von Leben und Kunst, auf welche die Moderne zielte, in einem weit über die äußere Sinnlichkeit ihrer Arbeit hinausgehenden Maß - in Weisen allerdings, von denen sich weder Hegel noch die Moderne etwas träumen ließen. Und die wenigsten Betrachter ebenfalls.

Wie sollten wir auch? Entweder halten wir die Moderne hoch und sehen ihre Absichten durch die Praktiken derer, die seit der Pop-Art kamen (und erst recht durch die Schamlosigkeit der Werbung), durchkreuzt und pervertiert; oder wir teilen die Meinung, daß sich durch die gesamte Tradition von Hegel bis zur Moderne eine mehr oder weniger verborgenen totalitäre Tendenz gezogen habe, zu der die notwendige Kritik erst durch eine seit etwa Warhol anzusetzende Post-Moderne ins Blickfeld gerückt sei. Leider - oder glücklicherweise - ist es so einfach nicht.

Denn bei näherer Betrachtung gibt es nicht nur eine Menge gleitender Übergänge sondern auch zahlreiche Fragwürdigkeiten, angesichts derer es problematisch ist, Periodisierungen vorzunehmen, die eine so weitgehende inhaltliche Homogenität suggerieren, wie man sie oft mit dem Begriff "Moderne" verbindet - Stichworte: Rationalität, Fortschritt, globale menschliche Befreiung usw.

Zweifelsfrei waren viele Vorstellungen der Moderne nach der Jahrhundertwende noch stark vom

Stuttgart bisher nicht genutzt, wenn nicht sogar tabuisierte Aufführungs-orte wie Tiefgaragen oder Finanzämter in ihrer spezifischen Klanglichkeit umgesetzt werden.

Zum Verhältnis "Musik" und "Raum" traten dann in einem zweiten Schritt die Begriffe "Zeit" und "Bewegung" hinzu. Die Musik und die Musiker sollen nicht stationär sein im neu gewonnenen Raum, sondern sie sollen diesen aktiv in der Zeit in Besitz nehmen. Durch die Verknüpfung von Raum, Zeit und Bewegung wird der Musik also ein gestischer, szenischer oder sogar theatralischer Grundmodus vorgegeben. Das musikalische Material entgrenzt sich in der performativen Aktion in ein multimediales Gebilde. Es überschreitet kontinuierlich die Grenzen zu den Nachbarkünsten Performance, Tanz, Videoskulptur, Rauminstallation und Happening.

An vier exemplarischen Fällen soll im folgenden dargelegt werden, auf welche Weise und unter welchen ästhetischen Prämissen die Musik "aus den Fugen" gerät, was es konkret heißt, daß die neue Musik sich außermusikalischer Formen und Materialien bemächtigt, um jenen Ausdrucksnotstand zu überwinden, in den sie mit John Cages tacet-Stück geraten ist⁶. Vier Strukturbeschreibungen von Werken, die in Stuttgart zu hören waren, sollen den Horizont des musikalischen (oder besser: des akustischen) Pluralismus, der die letzte Dekade des Jahrhunderts bestimmen wird, aufreißen.

Manos Tsangaris stellt einen radikalen Außenposten dar. Er kommt aus

der Kölner Schule Mauricio Kagel; und in der Tat stößt man in seinen Werken auf Rudimente jener Ästhetik der Theatralisierung von Musik, für die Kagel berühmt ist. Doch hat Tsangaris einen durchaus eigenen Weg eingeschlagen. Sein Stück *Tafel I (Wiesers Werdetraum) für zwei oder drei Spieler am Tisch, Radio, Walkmen, Fadenorgel, Taschenlampen und andere Lichtquellen* aus dem Jahre 1989 greift auf die Figur des Freiherrn von Wieser zurück, einer schizophrenen Komponistenpersönlichkeit, die viele Jahre in Heilanstalten verbrachte. Ein Teil der überlieferten Noten findet in Tsangaris' Stück Verwendung. Schon die Besetzungsangabe zeigt an, daß das musikalische Material hier nicht autonom gedacht, sondern daß es in einen szenischen Kontext eingebettet wird ("Spieler"). Der unkonventionellen Besetzung entspricht eine musikalische Struktur, die eher als "szenischer Verlauf mit Geräuscheinlagen" zu beschreiben ist: Im Mittelpunkt des vollständig verdunkelten Konzertraumes, in dem das Auditorium kreisförmig verteilt ist, sitzen sich an einem Tisch zwei Spieler starr und konzentriert gegenüber. Ihnen stehen als Requisiten zahlreiche Alltagsgegenstände zur Verfügung, die sie sich gegenseitig nach nicht einsehbaren Regeln eines Rituals zuspielden. Die dabei entstehenden, mehr oder weniger zufälligen Geräusche werden mit Mikrofonen an der Unterseite des Tisches abgetastet, elektronisch verstärkt und über Lautsprecher im Raum verteilt. Minimale Bewegungen führen dabei zu maximalen akustischen Ergebnissen. Das Schaben eines Untertellers beispielsweise oder das Geräusch einer kreisenden,

lerisch polyphon zu sein und ein ganzheitliches Denken zu repräsentieren, in dem die Musik - oder allgemeiner: in dem die Kunst sich selbst auf ihre anthropologische Situation hin überschreitet. *Tafel I* schafft keinen autonomen Kunstraum, sondern bezieht die empirische Wirklichkeit in Form von banalen Gegenständen und wiedererkennbaren Ding-Gesten in seine Gestalt mit ein.

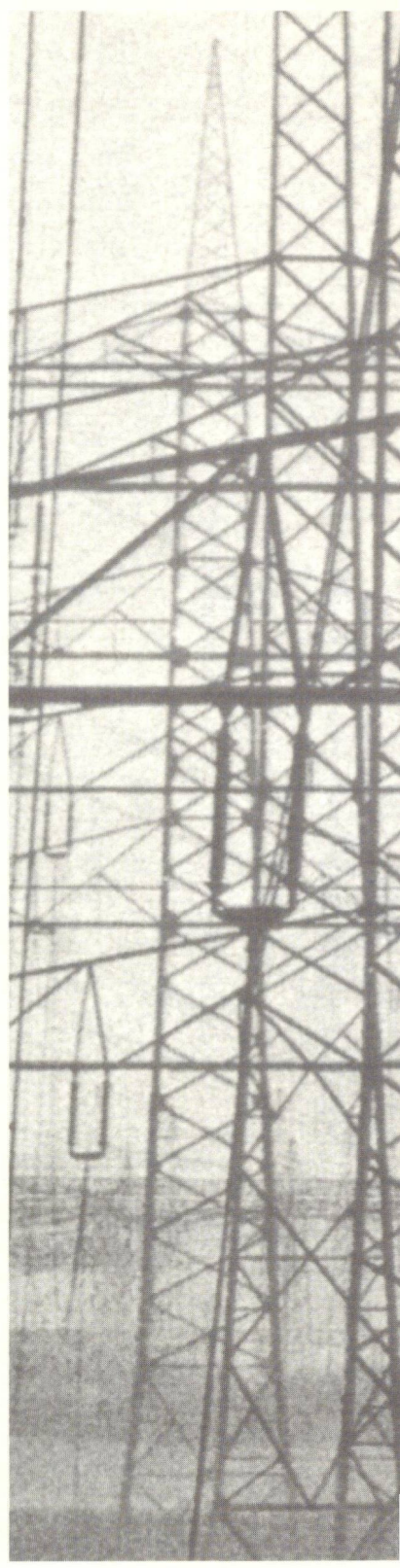
Manos Tsangaris bedient sich also außermusikalischer Formen, um die Musik zu einem Spiegel unseres Bewußtseins von akustischer Wirklichkeit zu gestalten. Sein Stück deutet durch seinen rituellen Charakter und durch seine eigenwillige Spiel-Form in den Kontext des sozialen Handelns hinüber. Es verdeutlicht aber auch durch die Art und Weise, wie es den Raum das Aufführungsortes inszenatorisch mitdenkt, daß im Aspekt des "Szenisch-Gestischen" eine entscheidende Synthesemöglichkeit der vier Begriffe "Musik Zeit Raum Bewegung" gegeben ist. Hierfür lassen sich weitere Beispiele anführen: Mauricio Kagels Stück *Pas de cinq* aus dem Jahre 1965, das im Untertitel "Wandelszene für 5 Darsteller" heißt, ist ein Ballett ohne Musik, eine Komposition aus Raum, Zeit und Bewegung. Kagels Werk kann man Samuel Becketts Bewegungsstudie *Quadrat* für vier Schauspieler, Beleuchtung und Schlagzeug (1981) zur Seite stellen. Das Szenische wird in diesen beiden Werken auf seine Grundachsen, auf seine Raum-Zeit-Koordinaten gewissermaßen, reduziert. Sylvano Bussotti (geb. 1931) hingegen gebiert die szenische Aktivität aus dem musikalischen Material und seiner Anordnung selbst. Er entwirft Konstellationen, die sich gleichsam von innen in den Raum hinaus überzeichnen. Hierfür hat sein Werk zwei Pole: ein malerisch-graphisches und ein szenisch-musikalisches. Die experimentelle graphische Notation, in der Bussotti seine Werke verfaßt, kann bis zur Eigenständigkeit des zeichneri-

schen Resultats führen. So organisierte Bussotti 1962 eine Ausstellung zeitgenössischer graphischer Musik mit dem Titel *Musica et segno*. Andererseits schreibt Bussotti Kompositionen, die sich durch das von John Cage herleitende Prinzip der *action music* auszeichnen. Dem *action painting* prinzipiell vergleichbar, werden auch hier die Interpreten gestisch stimuliert. Doch während Jackson Pollock den Malvorgang als private Performance konzipiert - die Öffentlichkeit bekommt nur das Resultat zu sehen -, wird bei Bussotti die Aktivierung des Körpers im kreativen Prozess unmittelbar deutlich. Als Akteure in Bussottis Stücken generieren die Musiker zu regelrechten Schauspielern. Sie müssen sich kostümieren und in Rollen schlüpfen. Bussottis theatralische Auffassung von Musik, die letztlich in beharrlicher Selbstbespiegelung immer nur um die eigene Figur und um ihre psychischen Komplexe kreist, kulminiert im Konzept eines totalen Theaters. Mit *La passion selon Sade* aus dem Jahre 1968 hat Bussotti ein Werk vorgelegt, das diesem totalen Anspruch nahezukommen sucht. Aber auch kleinere Werke wie die *Tableaux vivants* aus dem Jahre 1966 zeigen Bussottis szenisches Denken auf, in dem die Bewegungen des Körpers eine ebensogroße Rolle spielen wie die Bewegungen des Geistes. In den *Tableaux vivants* macht sich der Versuch szenischer Ausweitung unmittelbar aus dem musikalischen Material heraus darin bemerkbar, da die beiden Pianisten aus ihrer traditionellen Starrheit vor dem Instrument gelockt werden. Durch komplexe Notationssysteme und neue Spieltechniken zwingt Bussotti seine Musiker in motorische Bewegungsabläufe hinein, die dazu führen, daß sich die absolute Musik zu einer dramatischen Szene entwickelt: "Der Interpret im Kampf mit dem musikalischen Material". Um den komplizierten musikalischen Ereignissen gerecht zu werden, müssen sich die Spieler in handelnde, bewegte Sub-

jekte verwandeln. Die Musik gewinnt eine theatralische Qualität aus sich selbst heraus. Genau diesen Vorgang bezeichnet der zweideutige Titel. Die Tradition des "lebenden Bildes" beruht auf der Komposition einer bildhaften Szene aus animierten Körpern. Hier hingegen meint "tableaux vivant" auch das Gegenteil: die Auflösung der Bilder ins Leben, die Befreiung der Starre in die Aktion, den Ausbruch der Musik aus uralten gesellschaftlichen Ritualen.

"Musik Zeit Raum Bewegung" - Die Begriffsverbindung deutet auf eine gestische oder szenische Ausweitung des rein Musikalischen, wie sie bei Tsangaris und Bussotti auf unterschiedliche Weise begegnet: zum einen als performance-nahe Aktion, die die Abgründigkeit der alltäglichen Banalität zum Thema hat, zum anderen als graphisch motivierte und visualisierte *action music*. Doch ist nicht die erste Assoziation, die jene Begriffsverbindung auslöst, ganz konventioneller Natur? Verwirklicht nicht das Musiktheater seit jeher den angesprochenen künstlerischen Pluralismus? Tendiert die Oper, erst recht die "große", nicht immer zum Gesamtkunstwerk? In ihr spielt sich eine textlich-musikalisch vermittelte Handlung im Bühnenraum ab, auf dem die Akteure bewegt agieren. So gesehen, wohnt jedem szenisch-musikalischen Versuch eine theatralische Grundstruktur inne, die in letzter Instanz zum Vehikel der großen Oper führen kann.

Doch gilt es hierbei eine wichtige Differenz zu beachten. Die traditionelle Oper verarbeitet die Dimensionen "Raum" und "Zeit" in ihrem dramatischen Aufriß. Von der großen Oper setzt sich ein szenisches Stück also dann kritisch ab, wenn es den eingeschliffenen Wahrnehmungsprozeß stört. Es muß die eindimensionale Sicht, die abendländische Guckkastenperspektive, aus der man auf ein entferntes Bühnengeschehen blickt, aufbrechen.



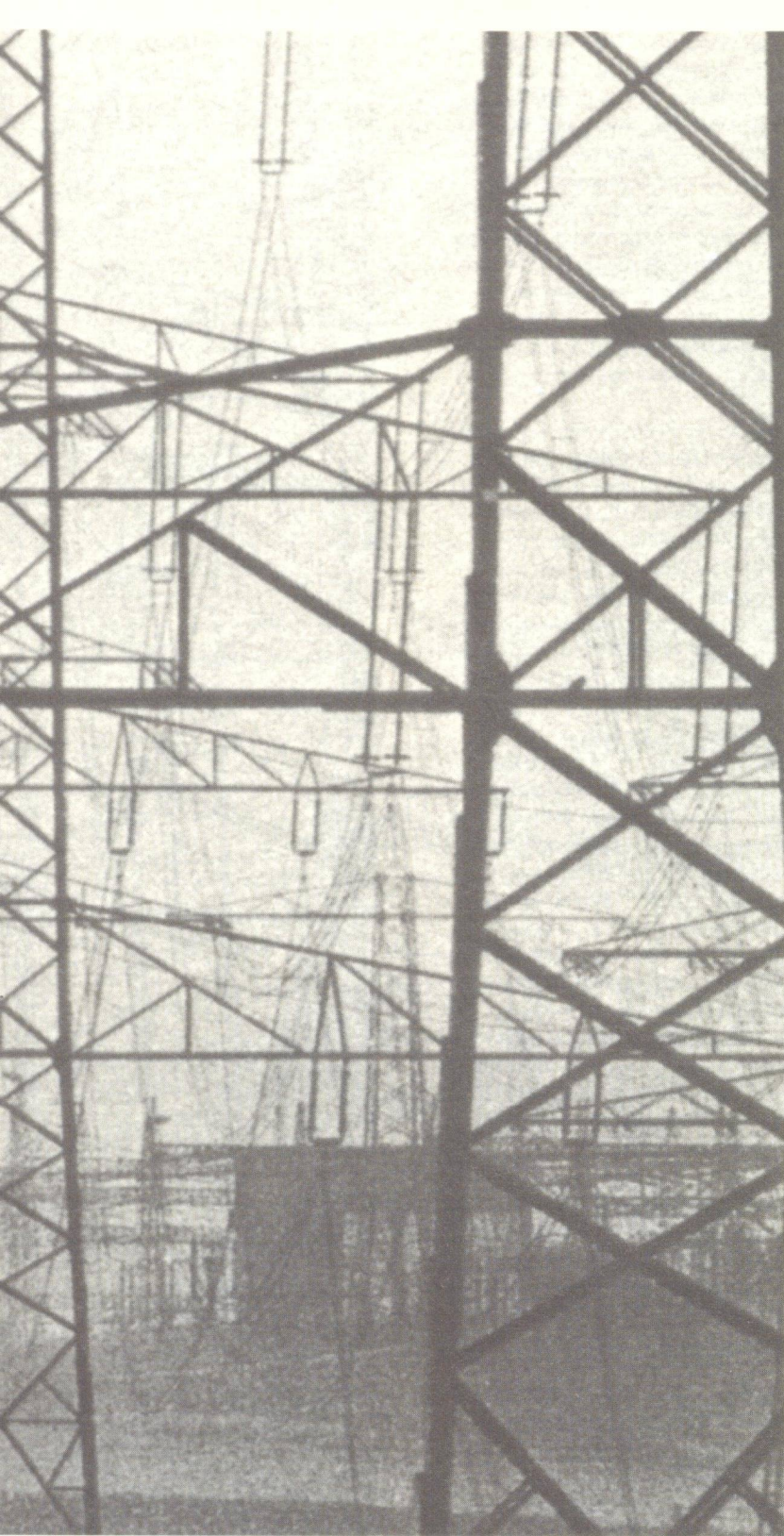
Moderne in den U.S.A. ein größeres Gewicht erhalten, und deutlicher sichtbar wurde auch der Anteil, den sie schon zuvor dort hatte - auch wenn viele heute noch glauben, eine eigenständige amerikanische Kunst gebe es frühestens seit der Pop Art.

Der Zufall und das rational nicht Erklärbare waren für das künstlerische Spektrum von Pollock bis Rothko ebenso bedeutsam wie für die - etwas kläglicheren - Spielarten des europäischen Nachkriegsinformel. Bis dahin wäre die Tradition der Moderne selbst für dogmatische Postmoderne nicht zu leugnen gewesen. Erst mit der Pop Art setzte eine Entwicklung ein, die sich aufgrund ihrer gestalterischen und theoretischen Manifestationen scheinbar in krassem Widerspruch zur Moderne bewegte.

Nun hätte freilich die (häufig schon hervorgehobene) Beziehung der Pop Art zu einem Künstler wie Duchamp ein Moment der Kontinuität klar werden lassen können; aber erstens hatte Gottvater Duchamp selbst die Pop Art als nachträgliche Ästhetisierung seiner eigenen anti-ästhetischen Intentionen abgelehnt, und zweitens wäre auch die Frage denkbar, ob nicht Duchamp ebenso wie Picabia als Postmoderner *avant la lettre* bezeichnet werden dürfte.

Das Problem von Kontinuität und Bruch, Übergang und Differenz ist jedoch anders gelagert. Die Differenz liegt in der (kunst-)historischen Epochenenteilung; der Übergang läßt sich - trotz subjektiver Widerstände wie im Fall Duchamp - bei der Beobachtung von Künstlergenerationen verfolgen. Ähnlich dem normalen Wechsel der Generationen gibt es nicht nur eine direkte Prägung der nächsten, sondern auch der übernächsten Generation. Außerdem findet nicht nur eine Beeinflussung durch die engsten, sondern auch durch entferntere Verwandte statt. Und wenn wir uns darauf einigen können, daß es nicht abwegig ist, Verbindungen von Busoni, Russolo, Schönberg, Hausmann und Duchamp beispielsweise zu John Cage oder Nam June Paik zu ziehen, dann nähern wir uns allmählich einigen Gemeinsamkeiten, die auch bei Andy Warhol und Jeff Koons noch erkennbar sind. Ja, Hegels These, daß die Kunst in der Philosophie aufgehoben werde, läßt sich dann sogar bis in die zeitgenössische Werbung hinein verifizieren. Wie das?

Zur Überbrückung hier erstmal einige Hinweise: Es war Busoni, der 1906 bereits auf das gleichermaßen "klangerfüllte" wie meditative Fluidum der Stille in musikalischen Pausen hingewiesen hat. (Vgl. Anm. 4, S. 36) Luigi Russolo war der erste Komponist, der, wie er in seinem 1913 publizierten Manifest "L'Arte dei Rumori" schrieb, nicht nur Klänge sondern auch Geräusche in die musikalische Praxis integrieren wollte. (Tatsächlich fanden ab 1918 im revolutionären Rußland einige "Konzerte für Fabriksirenen und Dampfpfeifen" statt.) 1958 komponierte John Cage sein berühmtes Musikstück mit dem Titel "4'33", das - in der Uraufführung einge-



rahmt durch das Zu- und dann wieder Aufklappen eines Klavierdeckels - sich aus den Geräuschen zusammensetzte, die während seiner viereinhalbmütigen Dauer im Konzertsaal zu hören waren, ansonsten jedoch aus Stille bestand: Die Integration des Alltäglichen, in diesem Fall alltäglicher Geräusche, hatte also Tradition, bevor sie von der Pop Art zum Programm gemacht wurde. (Und Duchamps Vorwurf der Ästhetisierung verfängt um so weniger, als seine eigene Arbeit zu der Zeit, als er ihn erhob, schon längst einer Rezeption entwachsen war, die mit Vokabeln wie "Anti-Ästhetik" reagiert und den Künstler damit aus der Ecke des Unverständnisses heraus bestätigt hatte.)

Dabei ging es weniger um die Frage der Ästhetik als um die intellektuelle Kenntnisnahme zeitgenössischer Realität. Auch ging es nicht um die Formulierung von Kritik durch Kunst, sondern um die - in der Pop Art weitgehend indifferente - Präsentation von Wirklichkeitsmomenten und -strukturen, deren gestalterische Kombination oder Isolierung Kritik vielleicht überhaupt erst ermöglicht. Um wieviel genauer nehmen wir die Praktiken der Werbung wahr (z.B. das ästhetische Arrangement im Schaufenster eines Warenhauses), seit die Pop Art uns verunsichert und unsere Aufmerksamkeit geschärft hat!

Die sinnliche Qualität von Kunst ist sekundär geworden; die spirituelle Korrespondenz zwischen Betrachter und Gegenstand ist dagegen zum wichtigsten Moment im Umgang mit bewußt Gestaltetem avanciert. Ja, man könnte sagen, daß Kunst in dem Maß, in welchem sie mit dem Alltag verschmilzt, zu Design und als Design tendenziell zu Philosophie wird. ⁷ Die Linie von Duchamp zu Warhol ist konsequent, und konsequent ist es auch, nicht nur eine Ästhetisierung des Alltags, sondern dessen *Philosophisierung* zu diagnostizieren. Wenn zuvor am Beispiel der Überlegungen Busonis über die Stille in der Musik von den meditativen Implikationen in der Kunst die Rede war, so wurde damit ein Bereich tangiert, der für die Moderne von größtem Interesse gewesen ist und seither nichts von seiner Tragweite eingebüßt hat. Es ließen sich - ob bei Kandinsky oder Freudlich, bei Hausmann oder Ball, bei Malevich oder Mondrian - bis zur Ermüdung Beispiele anführen, die einen geradezu vornezeitlich fundierten Anspruch der Moderne auf *Transzendenz* belegen. Und wo nicht die sozialdemokratisch-aufklärerische Dienstbarmachung der Kunst zugunsten eines rationalisierten Alltags im Vordergrund stand, da wurde auch die vielbeschworene *Einheit von Leben und Kunst* als Ausdruck radikalster *Transzendenz* verstanden. ⁸

Indessen: Je "religiöser" die Protagonisten der Moderne sich gaben, desto untrennbarer war zumeist die Zielsetzung einer fundamentalen sozialen Revolution in ihre Vorstellungen von Transzendenz eingewoben. Bei Warhol kann davon keine Rede sein (bei Duchamp allerdings auch nicht). Muß

Hans Jürgen von Bose zählt zu den eher gemäßigt fortschrittlichen Komponisten, denen "Tradition" ein wichtiger Begriff ist. Gerade im Bereich des konventionellen Musiktheaters hat er bereits mehrere Arbeiten vorgelegt. Vor kurzem jedoch trat er mit einem Werk hervor, das jene oben skizzierte Doppelbödigkeit aufweist und dadurch zu den traditionellen Formen auf kritische Distanz geht: Ein *Brudermord* nach einer Erzählung von Franz Kafka für Baß-Bariton, Akkordeon, Violoncello und Tonband ⁷ weist zwar durch den Bezugspunkt der literarischen Vorlage, durch die Art seiner Textvertonung und durch die espressive Gesangsführung durchaus eine Nähe zum herkömmlichen Musiktheater auf. Doch wirken in dieser Komposition auch noch andere, seinerzeit innovative Gattungsvorbilder nach: zum Beispiel die Funkopern der fünfziger Jahre wie Hans Werner Henzes *Ein Landarzt*, gleichfalls auf einen Text von Kafka. Darüber hinaus stellt Bose die Gattungszugehörigkeit seines Stücks selbst mehrfach in Frage. Er bricht das Operngeschehen in der oben geforderten bewußtseinskritischen Weise, indem er eine Szene *über* die Oper schreibt. Schon in der Besetzung kündigt sich dieser reflektierte Umgang mit den tradierten Formschablonen an. Das Werk kontrahiert die große Besetzung auf ein heterogenes Instrumentarium (Akkordeon, Violoncello, Tonband). Dazu kommt, daß nicht nur der Sänger als Texttransporteur agiert, sondern daß auch die beiden Instrumentalisten als ins Geschehen miteinbezogene Akteure deklamieren müssen. Der sängerischen Emphase wird auf diese Weise die nüchterne, unpräntentöse Mitteilung des grausigen Geschehens, von dem die Erzählung spricht, gegenübergestellt.

Zu diesem sprachlichen Rollenspiel, das die Ausdruckshomogenität des traditionellen Musiktheaters stört, tritt nun als ein entscheidendes Strukturelement das elektroakustische

Medium des Tonbands hinzu. Die beiden Bandspuren enthalten dabei kein zusätzliches Material. Die Ebenen "live" und "recorded" fungieren vielmehr als wechselweise Spiegelflächen. Die zwei Instrumentalisten werden durch zwei zuvor bespielte Bandkanäle gedoubelt. Das Tonband und die Musiker treten, obgleich vom Material her identisch, während der Aufführung zueinander in Konkurrenz. Dadurch macht *Ein Brudermord* die Raum- und auch die Zeittiefe im musikalischen Aufbau und im klanglichen Spektrum seiner Struktur zum Thema. Man kann es im Hinblick auf Kafkas Erzählung aber auch so ausdrücken: Boses Werk erscheint durch die elektroakustische Verdopplung als in sich gespalten. Es transportiert die krankhafte Schizophrenie der Gestalten, von denen Kafkas Text erzählt. Denn der Mörder Schmar spricht sein Opfer Wese nicht als Feind, sondern als *alter ego*, als seinen "alten Nachtschatten", als "Freund" und "Bierbankgenossen" ⁸ an.

Boses *Brudermord* weist einen doppelten innermusikalischen "Werk"Raum auf. Das Stück besitzt eine verzerrt spiegelbildliche Innenstruktur. Dadurch steht seine Form letztlich wieder in einem Abbildungsverhältnis zu seinem Inhalt. Die formale Dissoziation wird - um der Einheit des Werkes willen - rückgebunden an den von Kafka erzählten Konflikt. Pointiert formuliert, wird die Entgrenzung des Musikalischen als Ausdruckssteigerung dieses Musikalischen selbst vorgenommen. Bose erweist sich auch hier, sieht man nur genauer hin, den tradierten ästhetischen Vorgaben verpflichtet. Er vertritt keinen neuen, sondern höchstens einen ausgeweiteten Kunstbegriff. Doch versteht man es zu sehen, dann hat sein Werk immerhin Bedeutung als bewußtseinskritischer Versuch, bestimmte Wahrnehmungshaltungen, mit denen man in eingeübtem Automatismus "Literaturopern" begegnet, zu sabotieren und

in Frage zu stellen. Auch die Entgrenzung des rezeptiven Bewußtseins ist ein Schritt in die richtige Richtung.

Das Bewußtsein des Hörers: Entscheidend wird es in den hier vorgestellten Werken aus seinen bequem eingerichteten Rezeptionsnischen getrieben. Dies betrifft nicht allein die räumliche, sondern auch die zeitliche Wahrnehmung. Eine Komposition, die den Raum in ihre Struktur miteinbezieht, klingt nicht mehr frontal, das heißt räumlich einsinnig. Sie vollzieht sich vielmehr an verschiedenen Punkten im Raum, sukzessive oder gleichzeitig. Dies ist der kleinste gemeinsame Nenner aller Raum-Kompositionen. In einem solchen Fall müssen die einzelnen Schallereignisse unterschiedlich lange Wege zum Ohr des Hörers zurücklegen. Die räumliche Verteilung der Musik - sei sie nun - vertikal oder horizontal organisiert - hebt unweigerlich ihre zeitliche Struktur ins Bewußtsein des Hörers. Indem er die räumliche Abfolge des Erklingenden wahrnimmt, nimmt er zugleich die chronologische Abfolge und damit das Medium "Zeit" wahr, in das Musik unauflöslich eingebunden ist.

Ihre idealtypische kompositorische Umsetzung erfahren die Begriffe "Musik Zeit Raum Bewegung" daher im Phänomen des wandernden Klangs. Er stellt das Paradigma der Raummusik dar. Adriana Hölszkys Komposition *Karawane* für zwölf Schlagzeuger⁹ besteht aus zwei unterschiedlich langen Sätzen. Der erste, sehr kurze Satz besitzt den Charakter eines Prologs. Er stellt das vielfältige Material und das Instrumentarium gleichsam ungeordnet vor. Im zweiten Satz werden diese Instrumentalfarben dann räumlich verarbeitet. Die zwölf Schlagzeuger sind im Oval um das Publikum herum aufgestellt. Die kompositorische Idee führt diese Umkreisung weiter aus. Sie besteht darin, rhythmische Figuren von Spieler zu Spieler weiterzugeben, in stetig wechselndem Tem-

po: einmal langsam, dann beschleunigend, schließlich extrem schnell. Die lineare Ablösung der Musiker untereinander bringt den Eindruck hervor, das Motiv selbst bewege sich im Kreis. Und je genauer die Ablösung vollzogen wird, desto stärker ist diese Illusion.

Diese räumlich Verteilung hat nun einen entscheidenden Einfluß auf den Parameter "Zeit", genauer: auf die Janusköpfigkeit ihres phänomenalen Charakters. Indem sich die rhythmische Figur chronologisch von Raumpunkt zu Raumpunkt fortzubewegen scheint, bildet sie ihre eigene Zeitlichkeit ab. Die traditionelle, räumlich einsinnige Musik führt notwendigerweise zu einer Aufspaltung der musikalischen Zeit. Sie zerfällt hier in die reale, mit der Uhr meßbare "Zeit des Werks" und in die ideale, subjektive "Erlebniszeit", in der uns eine bestimmte Zeitspanne - je nach dem Grad der Aufmerksamkeit - einmal länger, einmal kürzer vorkommt. Verändert sich jedoch der Raum mit und in der Zeit, so wird der Hörer in ihren auf diese Weise objektivierten Verlauf hineingezwungen. Der räumlichen Umkreisung entspricht eine Einengung des Hörerbewußtseins auf eine bestimmte Zeitstruktur. Während Musik mit einem einzigen räumlichen Klangzentrum also ein doppeltes Zeitprofil hat, macht die permanente Veränderung des Tonstandorts ein bewußtes Erleben von Zeit als musikalische Bewegung möglich. Oder anders formuliert: Hölszkys Stück ist *Musik*, die durch ihre *Bewegung im Raum* die *Zeit* erfahrbar macht. ●

1 Beispielsweise, um im deutschen Raum zu bleiben, derjenige von Wolfgang Rihm oder Helmut Lachenmann: Musikgeschichte erscheint als Geschichte großer Personalstile und ihrer Nachahmungen.

2 Wobei natürlich nicht gesagt werden soll, daß jene in den fünfziger Jahren entwickelten musikalischen Techniken nicht bis heute Bestand hätten. Nur wurden sie als Dogma, als Glaubensartikel gewissermaßen, außer Kraft gesetzt. Man

müßte hier vor allem zeigen, wie die elektronische Musik im Laufe der folgenden zwei Jahrzehnte in neue Kontexte eingebettet wurde - zum Beispiel in Form von Live-Elektronik.

3 Offizieller Titel: "Musik Zeit Raum Bewegung. Tage für Neue Musik Stuttgart 29.10. - 10.11.1991".

4 Bereits die venetianischen Komponisten des 16. Jahrhunderts bezogen den architektonischen Kirchenraum und seine klanglichen Strukturen in ihre Kompositionen mit ein. Auch aus der späteren Musikgeschichte gibt es ähnliche Beispiele (Berlioz' *Requiem*). Doch können diese Vorläufer in unserem Gedankengang außer acht gelassen werden. Zur ersten Information ziehe man den Abschnitt *Raumakustik* in Hans Vogt, *Neue Musik seit 1945*, Stuttgart, zweite Auflage 1972, S.157f. heran.

5 Womit, nebenbei gesagt, auch ausgedrückt ist, daß die gesellschaftliche Sanktionierung bestimmter Orte, an denen "Kunst" sich ereignen darf, den ästhetischen Stillstand, wenn nicht sogar den ästhetischen Regress impliziert.

6 Der Autor vermeidet im folgenden weitgehend musikalische Zeichen oder Fachausdrücke und wählt die Methode sprachlicher Darstellung. Das hat den Nachteil der Ungenauigkeit, macht jedoch die Darlegung einem weiteren Leserkreis zugänglich.

7 Uraufgeführt am 8. November 1991 im Rahmen der Stuttgarter Tage für Neue Musik.

8 Zitiert nach Franz Kafka, *Sämtliche Erzählungen*. Herausgegeben von Paul Raabe, Frankfurt am Main 1981, S.145.

9 Ihre vollständige Version wurde am 8. November 1991 in Stuttgart uraufgeführt.

das die Verabschiedung von Transzendenz bedeuten? Wohl kaum!

Zwar wird man gut daran tun, die derzeitige globale Gegenreformation samt ihren auf "Mythos", "Ursprünglichkeit" und "Emotionalität" pochenden kulturellen Begleiterscheinungen nicht mit einer kollektiven Annäherung ans Transzendente zu verwechseln, aber sowohl in der allmählich stattfindenden Verwandlung der Naturwissenschaften in Naturphilosophie als auch in vielen der nüchternen Manifestationen zeitgenössischer Gestaltung sind Ansätze bemerkbar, die als "Vor-Schein" (Ernst Bloch) einer diesseitigen Fundierung von Transzendenz und somit durchaus im Sinne einer - etwas anderen - Fortsetzung der Moderne interpretierbar sind.

Inwieweit die Astronomie bzw. Kosmologie, die Theorie der Elementarteilchen, die Spekulationen über Raum und Zeit sowie der rechnerische Umgang mit Dimensionen und ihren möglicherweise fließenden Übergängen - um nur wenige Beispiele aus den Naturwissenschaften zu nennen - an Transzendentes rühren (ohne daß sich hinter jeder Ecke "Gott" verstecken muß), kann hier nicht diskutiert werden. Daß es aber bei all diesen Überlegungen um die Strukturen unserer Wirklichkeit, also um etwas sehr Diesseitiges, wenn auch nicht unbedingt und ausschließlich um Materielles geht, ist wohl kaum strittig.

Ähnliches läßt sich von manchen Manifestationen der Gegenwartskunst sagen. Sogar von solchen, denen wegen ihrer demonstrativen Diesseitigkeit gemeinhin jedes Verhältnis zu Transzendente abgesprochen würde. Während man bei John Cage oder Nam June Paik vielleicht bereit ist zu akzeptieren, daß man ihren Werken nicht gerecht wird, wenn man sie nur als ironische Statements oder, schlimmer noch, als Kalauer einstuft (dennoch schließlich verlangt die bekannte Affinität jener Künstler zur Zen-Philosophie eine konzentriertere Einstellung), geben wir uns bei der Analyse der Arbeiten von Andy Warhol allzu leicht damit zufrieden, daß wir die Radikalität seiner Tautologien, seine Selbstverleugnung in der Anpassung ans Gegebene herüberheben - um womöglich unsere eigene vermeintliche Individualität daran aufzurichten. Platte Psychologismen, von Transzendenz keine Spur!

Dabei tut sich gerade dank der unterschiedslosen Überfülle Warhol'scher Produkte - und damit zugleich in der unterschiedslosen Überfülle eines schamlos sich zur Schau stellenden (Kunst-)Marktes - eine Leere auf, die nicht mit den gängigen psychotherapeutischen Ideologien "persönlicher Selbstfindung" zu füllen ist. Jedes bestellte oder unbestellte Portrait aus der *factory* trägt zur besseren Erkennbarkeit des schlecht Identischen bei und weist (zumeist wohl abweichend von der Intention der Kunden) auf eine prinzipiell und epochal andere Art von Identität: die von Hegel bezeichnete *Identität*

der Subjektivität des Denkens mit der Objektivität des Gedankens. Daran haben wir uns zu messen - und nicht an einer "Selbstidentität", die in der Neuzeit selten etwas anderes bedeutete als die Unfähigkeit, sich selbst überhaupt erst zu verlässen, sich an etwas Anderes zu verschwenden, sich selbst zu vergessen.

Mit ihrer zunehmenden "Entsinnlichung" und Konzeptionalisierung hat die Kunst in unserem Jahrhundert dazu beigetragen, den Versuchungen individueller Willkür und persönlicher Vorlieben zu entgehen. Die "Objektivität des Gedankens", der sie sich dabei - ob wesentlich oder unwesentlich - annäherte, darf, wenn man Hegel folgt, als historisches und erkenntnistheoretisches Potential verstanden werden, das der menschlichen Gesellschaft und ihrem Wirklichkeitsverhältnis nicht äußerlich ist, Allein: "es genügt nicht, daß der Gedanke zur Verwirklichung drängt, die Wirklichkeit muß sich selbst zum Gedanken drängen." (Marx/Engels I, S. 386)

Die Tatsache, daß die menschliche Gesellschaft, als Aspekt von Wirklichkeit, weit davon entfernt ist, der Objektivität des Gedankens mit der Subjektivität des Denkens gerecht zu werden, mag als Erklärung für alles, was schiefgeht, verführerisch sein; doch in ihrer Allgemeinheit ist eine solche Erklärung praktisch nutzlos. Konkreter verfährt die Kunst, indem sie vermittelnd eingreift und der Dialektik auf die Sprünge hilft.

Jeff Koons hat in diesem Zusammenhang eine wichtige Rolle übernommen. Wo Warhol in all seiner Ernsthaftigkeit unverstanden blieb oder mißverstanden wurde, erstattet uns Koons das schmerzlich entbehrt Einzelstück zurück und gibt ihm eine neue, zeitgenössische Aura. Die Inflation der Objekte, von Warhol endlos fortgesetzt, wird annulliert. Die Dinge werden wieder geachtet, und eine respektvolle Korrespondenz - etwa zwischen einem Staubsauger (Marke "Hoover") und seinem Betrachter - kommt zustande. Was wollen wir mehr?

Was will Reklame anderes? - Hoppla! Unversehens stellen wir fest, daß die Dinge, vermittelt über den Markt (und der Kunstmarkt ist da nur ein Teilbereich), so oder so einen objektiven Anspruch geltend machen, dem wir uns gar nicht entziehen können, da sie längst - nicht zuletzt als Resultate unserer eigenen Intervention - an unserer Existenz partizipieren.⁹ Jeff Koons ist nett genug, uns diese Einsicht nahezubringen. Weist nicht die Reklame oft ähnlich nette Qualitäten auf?

Es wäre leicht und auch nicht völlig unzutreffend, bei Koons die Ironie für das entscheidende Medium seiner Botschaften zu halten; man würde jedoch etwas übersehen, was zum Verständnis seiner Werke wichtiger, ja unerlässlich ist. Außerdem geriete eine solche Diagnose in Widerspruch zu der hier verfolgten Absicht; nämlich zu zeigen, inwieweit Kunst und zeitgenössische Reklame der Voraussage

1. G.W.F. Hegel, die Stellung der Kunst im Verhältnis zur Religion und Philosophie. In: Ders., Ästhetik (Bd. I), Berlin/Weimar 1965, S. 5, 110/111

2. Während der Revolution von 1917 waren etwa 8 Millionen der 160 Millionen Einwohner Rußlands Proletarier! (In Deutschland waren bereits 1907 etwa 60% der 70 Millionen Einwohner proletarisiert.) Vgl.: H.Gorter, Offener Brief an den Genossen Lenin (1920). In: Frits Kool (Hg.), Die Linke gegen die Parteiherrschaft. Dokumente der Weltrevolution Bd.3. Olten und Freiburg Br. 1970, S.416ff.

3. Kasimir Malewitsch, On the new Systems in Art (1919). In: Ders., Essays on Art. Bd.1, Kopenhagen 1968, S.85

4. Vgl. Ferruccio Busoni, Entwurf einer neuen Ästhetik der Tonkunst Frankfurt/M. 1974

5. Otto Freundlich, Der Raum (1919) In: U. Bohnen (Hg.), Otto Freundlich - Schriften, Köln 1982, S. 106

6. A. Einstein/L. Infeld, Die Evolution der Physik, Hamburg 1956, S. 194

7. Man läte gut daran, "The Philosophy of Andy Warhol" (San Diego New York/ London 1975) als Philosophie ernst zu nehmen; nicht nur seine Auslassungen über die "Aura" (dort S.77) sind bemerkenswert!

8. Vgl. Anm.5. S.14ff. sowie: U.Bohnen, Moderrne, Rationalität und Reaktion -oder Wie quadratisch ist das Schwarze Quadrat? In: Symposiumsbericht "Die Explosion des schwarzen Quadrats - Realität und Utopie der rationalen Kunst". Gesellschaft für Kunst und Gestaltung, Bonn 1989, S.60ff.

9. Es ist auch keineswegs so, daß wir auf die Reklame anspielen, wenn wir zuweilen sagen: "Mach' mal Pause. . ." oder "Der Duft der großen, weiten Welt" oder "Pack' den Tiger in den Tank". Vielmehr spielt die Reklame durch uns hindurch auf sich bzw. auf die von ihr propagierten Produkte an.

10. Hegels Kritik an der Ironie bezog sich auf die im Anschluß an die Aufklärung praktizierte (vorwiegend literarische) romantische Abwandlung der Religionskritik zur Verabsolutierung des "Ichs", wie er sie in der Entwicklungslinie von Fichte zu Friedrich von Schlegel wirksam sah. (Vgl. Anm. 1, S. 7 ff.) Und der Satz von Heinrich Heine: "Manchmal weiß ich nicht, wo die Ironie endet und der Glaube beginnt", der ein schönes Oszillieren zwischen Distanz und Identität signalisieren könnte, ist sehr wohl auch als scharfe Beobachtung des damaligen Trends zur Rückkehr in den Schoß der (katholischen) Kirche zu deuten - wie es später dann dem Dadaisten Hugo Ball unterließ, und wie es häufiger nach mißlungenen Revolutionen vorzukommen pflegt.

11. Geradenzue trostlos sieht dagegen momentan das Verhältnis der Religion zur Philosophie aus; doch das ist hier glücklicherweise nicht das Thema.

Projekt Stadt-Raum

"Ein Raum, der der Öffentlichkeit zugänglich ist, ist nicht notwendigerweise dasselbe wie ein öffentlicher Raum" (Ian Hamilton Finlay)

Kontexte von Eva Huber

Ausgehend von Überlegungen zum Begriff "Öffentlichkeit heute": gibt es so etwas überhaupt noch - wurden Fragen von Kunst und Design im öffentlichen Raum in einer zweisemestrigen Gemeinschaftsveranstaltung der Fachbereiche VK und PG erörtert. Ein Pilot-Projekt mit dem Ziel einer Erweiterung des Blickes auf die Dinge: Gestaltung im öffentlichen Raum, diskutiert im Rahmen eines interdisziplinären Fragenkatalogs, sowohl design- wie kunstspezifisch orientiert. Welche Rolle können/wollen Kunst und Design im Stadtraum spielen, wie sichtbar/unsichtbar sollten sie sein?

Darüber hinaus galt unser Interesse einer Zusammenarbeit der beiden Fachbereiche an der HfG, also neuen Formen der Aneignung und Vermittlung von Inhalten, auch einer Klärung von Standpunkten innerhalb des Kreises der Lehrenden. Wie stellt sich so ein komplexes Thema aus der Sicht unterschiedlicher fachspezifischer Perspektiven dar? In dieser Fragestellung zeigt sich bereits die Problematik einer solchen Unternehmung: fachübergreifende Neugierde stößt auf Schwierigkeiten in der Akzeptanz unterschiedlicher Denk- und Formulierungsweisen. Erfahrungen sammeln/austauschen durch die Übung des Miteinanderredens stößt zunächst einmal auf Verständigungsdefizite.

Einige Überlegungen standen in dieser Hinsicht anfangs im Vordergrund: Wie brauchbar ist der Begriff der Gestaltung, wenn es darum geht, Kunst und Design zwar nicht auf einen Nenner, so doch unter einem Dach anzusiedeln. Läßt sich das Funktionalitätsprinzip der Produktgestaltung überhaupt mit seinem Gegenteil in der Kunst vereinen oder umgekehrt, wird das Designer-Einzelmöbel den Ansprüchen von Kunst gerecht, was wiederum die Frage nach den Wechselbeziehungen von Kunst und Design im heutigen Kunstbetrieb herausfordert. Sind z. B. Philippe Starcks Wand-Objekte auf der vorjährigen Biennale in Venedig - von Frankreich im Kontext Kunst präsentiert - zu diskutieren unter den terms of art oder wirkt der Designercharme in der Kunst peinlich, die künstlerische Attitüde im angewandten Bereich jedoch in bewährter Weise fetzig und originell. Zugegeben: Es handelt sich um unterschiedliche

formale Lösungen. Aber gerade deswegen! Wir halten fest: verbindliche Aussagen lassen sich nur an Einzelbeispielen festmachen, müssen immer von neuem überprüft und präzisiert werden. Auf dieser Ebene lassen sich Kunst und Design zwar unter der Rubrik Gestaltung subsumieren, vorausgesetzt, das jeweils Besondere und/oder übergreifend Allgemeine wird jeweils benannt. Daran muß weitergearbeitet werden.

Eine Annäherung wurde in den internen Diskussionen versucht, auch anhand einzelner Projekte. Die Produktgestalter befaßten sich mit der Neufassung des Schloßplatzes vor den Toren der HfG, wobei die Bereitschaft zu sozialem Engagement auffällt, von dem sich die Künstler gerne distanzieren, mit gutem Grund übrigens. Auch diese Differenz sollte ausgelotet werden.

Stadtbaurat Kaib informierte über Planungsentwicklung und Konzepte im Offenbacher Stadtraum. Im freien Bereich wurde von Achim Wollscheid das Projekt "Nordlicht" entwickelt, eine Installation mit Leuchtstoffröhren im Lichtschacht einer Offenbacher Bahnunterführung. Die Architekten/Künstler INDEX und FORMALHAUT wurden zu Werkberichten eingeladen und stützten die Argumentation "von außen" durch Informationen über ihre Arbeitszusammenhänge im öffentlichen Raum.

1. Öffentlichkeit und Einschaltquoten

Zu Beginn der gemeinsamen Untersuchungen zum Thema wurde versucht, den Begriff des "Öffentlichen" in seinen verschiedenen Bedeutungsebenen zu differenzieren im Bewußtsein dessen, daß es keine allumfassende und verbindliche Vorstellung von "Öffentlichkeit" geben kann, allenfalls sich von Teilöffentlichkeiten sprechen läßt.

Der Begriff des Öffentlichen gewinnt historisch Kontur im ausgehenden 18. Jh. als Vorstoß bürgerlichen Individualitätsanspruchs gegen die kollektiven Verhaltensmuster höfischer Etikette, zu einem Zeitpunkt als die Fixiertheit auf gesellschaftliches Rollenspiel sich aufzulösen beginnt, um einer wachsenden Fixierung auf das eigene Ego Platz zu machen (Richard Sennett). Öffentlichkeit etabliert sich in bürgerlichen Presseclubs, Cafés und Literatenzirkeln, wird im Diskurs um gemeinsame Inhalte und damit verbundene Ziele selbst produziert.

Als wesentliches Kriterium für funktionierende Öffentlichkeit wurde das

Hegels entsprechen, derzufolge Religion und Kunst in Philosophie aufgehoben würden. Denn nach Hegels Meinung krankt Ironie an der Einseitigkeit "der sich absoluten Subjektivität" und kommt als "unendliche absolute Negativität" nicht über das Stadium einer Antithese hinaus, während es der Kunst und Religion doch vorbestimmt sei, in der Philosophie zur Synthese zu gelangen.¹⁰

Ihre Objektivität erhalten die Arbeiten von Jeff Koons aber daher, daß sie sich in einer spannungsvollen Übereinstimmung mit den historischen und sozialen Bedingungen befinden, unter denen sie hergestellt wurden - spannungsvoll insofern, als sie tendenziell die Kluft deutlich werden lassen, die zwischen dem privaten Selbstverständnis des Betrachters sowie seinen vermeintlich persönlichen Bedürfnissen einerseits und den Anforderungen einer wesentlich weiter reichenden "Subjektivität des Denkens" andererseits existiert: "... man muß diese versteinerten Verhältnisse dadurch zum Tanzen zwingen, daß man ihnen ihre eigene Melodie vorsingt. Man muß das Volk vor sich selbst erschrecken lehren, um ihm Courage zu machen." (ebenefalls MEW I, S. 381) Man mag in diesem Zusammenhang von Ironie sprechen, aber mit dem, was Hegel als solche kritisierte, hat Koons' Verfahren wenig zu tun.

Nach allem, was hier gesagt wurde, ist es eigentlich kaum noch nötig, die Affinität der zeitgenössischen Reklame zum anfangs zitierten Statement Hegels eigens zu untermauern. Ausgehend von der Programmatik der Moderne, die Einheit von Leben und Kunst zu realisieren, bis hin zu den gestalterischen Manifestationen von Warhol und Koons, hat die Annäherung von freier Kunst und Design so gewaltige Fortschritte gemacht, daß wir nicht nur - wie schon bemerkt - Kaufhausfenster oder TV-Werbespots wie Kunst wahrnehmen, sondern auch jeden Feuerlöscher oder Staubsauger im Museum argwöhnisch darauf befragen, ob er vielleicht signiert, also ein Kunstwerk ist.

Das Konzept Hegels und das Konzept der Moderne sind folglich aufgegangen; der Übergang ist nachvollziehbar. Aber auch die Differenz ist nicht zu leugnen: Es kam zwar so, wie der Philosoph und viele Künstler der Moderne sich's dachten, aber zweifellos anders, als sie sich's vorgestellt hätten. ●

Warum fault das Gold nicht, das aus der Erde kommt, und warum gibt es so wenig davon ?

Herstellen derselben benannt, d. h. Partizipation an Ideen/Inhalten, für die ein bestimmter Kreis von Personen sich engagiert. Überhaupt scheint das gemeinsame Tun und Hinarbeiten auf etwas, die Einigung auf ein Identifikationsmodell auf der Basis sozialer Interaktion eine Grundvoraussetzung für die Teilhabe am "öffentlichen" Leben zu sein. Daß dieser Vorgang allenfalls auf kleine und Kleinstgruppen beschränkt bleiben muß, leuchtet ein angesichts der pluralistischen Komplexität heutiger Gesellschaftsstrukturen. Insofern läßt sich auch ein solches Seminar begreifen als ein Stück Transparenz auf dem Weg zu hochschulinterner Öffentlichkeit.

Andererseits scheint es in der heutigen Alltagsrealität immer schwieriger zu werden, überhaupt Teil-Öffentlichkeit auf den Weg zu bringen, angesichts eines auf die Medienpublizität verkürzten Begriffs von Pseudo-Öffentlichkeit, wo zwar einerseits der publikumswirksame Auftritt (in TV- oder Printmedien) als Spektakel im Brennpunkt einer fiktiven Öffentlichkeit steht, andererseits dieselbe gar nicht mehr einlösbar/herstellbar ist, eben weil es keine Kommunikationsebene hierfür gibt. Öffentlichkeit wird von der schweigend konsumierenden Mehrheit vor dem Bildschirm nur in degenerierter Form als Selbstdarstellung und Egotrip erlebbar. Der Medienkonsument, abgedrängt als Voyeur zwischen Tür und Angel von digitalisierter Welthistorie und Spießertimität - allenfalls zu retten durch die querköpfigen Praktiken des Stadtindianers, der auf seinen subversiven Streifzügen durch den Alltagsdschungel uns ein zeitgemäßer Produzent von Öffentlichkeit zu sein scheint.

2. Bilderlust/Bilderfrust: eine Zustandsbeschreibung

Die Qualität städtischen Lebens, wie sie der Flaneur des 19. Jh. geschätzt hat, sind heute verkümmert und pervertiert durch die ökonomische Realität mit ihrer zwanghaften Ausstattung des öffentlichen Raumes mittels Warenhausketten, Fast-Food Gaststätten, Jeans-Läden - Jacke wie Hose! Man kann dies beklagen, oder aber als Zeichen der Verschiebung von Prioritäten innerhalb einer Gesellschaft verstehen, die sich nicht mehr primär an der direkten Bildhaftigkeit der gestalteten Umwelt und deren Semantik orientiert - wie dies z. B. in der Renaissance noch der Fall war - sondern sich neue Quellen medialer und immaterieller (Bild)Information erschlossen hat, unabhängig von konkreten Orten und Räumen.

Straßen und Plätze - ehemals kommunikative Adern einer Stadt, dienen vorrangig dem Warenverkehr und dessen Verbrauch. Der öffentliche Raum als anonymer Umschlagplatz für immer expansivere wirtschaftliche Kapazitäten. Wir begegnen permanent dieser negativen corporate identity, dem Wiederholungsprinzip des ewig Gleichen, das Besondere nivellierend. Uniformität und Langeweile als Resultat eines ökonomischen Kreislaufs, der auf pseudoindividuelle Bedürfniserweckung und -befriedigung abzielt. Selbst dort, wo postmoderne Dekorationslust diesen Defiziten zu begegnen sucht, wirkt die geplante Inszenierung des "Besonderen", z. B. in unseren Großstadt-Passagen immer overdesigned und zu Tode gestylt.

Diese Inflation der Zeichen/Bilder gerade im öffentlichen Raum läßt bekanntermaßen alle gleich=gültig, also unverbindlich erscheinen, relativiert den semantischen Bezug und damit auch jene möglichen Identifikationsmuster, die allgemein konsensfähig sein könnten oder es einmal waren (z. B. das Denkmal). So präsentiert sich heutiger Stadtraum in wildwüchsiger Möblierung von Fußgängerzonen, Verkehrsflächen, Haltestellen, Bahnhofsvorplätzen etc., die jeglichen Anreiz/Bedarf nach gestalterischer Planung im Keim erstickt. - Wieviel an "ästhetischer Umweltverschmutzung" (Joseph Beuys) vertragen wir überhaupt noch, stellt sich hier die Frage.

3. Von der Fiktion des "öffentlichen Raumes"

Die Rede vom "öffentlichen Raum" beinhaltet zwei bedeutungskomplexe Worte, deren Kombination im alltäglichen Sprachgebrauch Verwirrung stiftet. Das Wörtchen "öffentlich" meint keineswegs: konsensfähig für die Mehrheit der Gesellschaft, ebensowenig wie es auf den allgemein zugänglichen Außenraum beschränkt bleibt. Eine Präsentation im Museum kann bisweilen einen viel öffentlicheren Charakter haben - insofern vermischen sich die Kategorien von öffentlich und privat. - Und "Raum" stellt sich dar als ein vielschichtiges und fließendes Gebilde, vom konkreten Ort, dem alten euklidischen Behälterraum, bis zum aktuellen telekommunikativen Medienraum. Es begegnen sich materielle und immaterielle Raumvorstellungen und verschieben sich in der Zeit.

Es gilt ferner zu unterscheiden zwischen "Stadtöffentlichkeit", wie sie seit der bewußten Imagepflege, insbesondere der italienischen Stadtstaaten seit Beginn der Neuzeit verstanden wurde, und dem später entwickelten bürgerlichen Begriff von Öffentlichkeit, die "in den Köpfen und zwischen ihnen" sich entfaltet, um mit Thomas Schütte zu reden. Stadtöffentlichkeit der Renais-

Ein Versuch über eine nicht-institutionelle Praxis von Kunst von Wolfgang Luy

Praxis ist mehr und mehr ein offenes Gehäus mit einer Vielfalt von unterschiedlichen Verbindungsebenen, nicht mehr nur der Bleistift im Kämmerlein, der Hammer im Atelier, das Eröffnen einer Ausstellung. Es ist nicht mehr nur individuelles Handeln, sondern eine Praxis mit einem größeren Maßstab...

Ich meine, es geht nicht mehr um Kunst in einem gattungsspezifischen, verengt disziplinären Sinn, weder um das Festhalten an einer Vorstellung ihrer Autonomie noch etwa - frei nach Duchamp - um ihre Infragestellung. Vielmehr geht es um übergreifende, integrale ästhetische Konzepte: um den Diskurs mit anderen Disziplinen. Hier kann Kunst zu einer Praxis werden, die im Anknüpfen, im Verbinden und im Transformieren verschiedenster Erfahrungen und verschiedensten Wissens bestünde. Zum Beispiel Design, Städteplanung, Landschaftsarchitektur, Architektur im engeren Sinn, Musik und Computeranimation.

Wozu leben wir, und würden wir es verstehen ?

sance und des Barock nutzte die Gestaltung des städtischen Raumes als Repräsentationsbühne für eine oder mehrere gesellschaftsbestimmende Bevölkerungsschichten und stützte sich damit auf das breite Einverständnis aller, im Sinne einer identifikatorischen, wenngleich dirigistischen Maßnahme zum Wohle der gesamten Einwohnerschaft.

Diese klassische Vorstellung von öffentlicher Akzeptanz von Gestaltung im Stadtraum hat wenig zu tun mit dem aufgeklärten bürgerlichen Öffentlichkeitsbegriff, der sich erst formiert, als der gesellschaftliche Konsens über die ästhetisch-semantische Erscheinungsform des Stadtbildes bereits auseinanderzubrockeln drohte - und läßt sich (auch) für heutige Positionen nicht mehr aktualisieren. Im Gegenteil: Je anonym, unauffälliger der öffentliche Außenraum/Stadtraum sich heute präsentiert, desto konsensfähiger scheint er für eine multikulturelle Gesellschaft zu sein, die sich nicht (mehr) über konkrete Orte definieren kann und will. Die Architekten Bernard Tschumi und Rem Koolhaas beschreiben die städtische Lebenswelt als widersprüchliche "weitgehend nicht gestaltbare Systemzusammenhänge", bruchstückhaft zerrissen und beladen mit hohem Konfliktpotential (Symposium über die "Großstadt", AA London, Januar 1991).

Diese Entwicklung mag auch damit zusammenhängen, daß Raum sich heutzutage vorwiegend definiert als synthetische Kategorie, die nicht mehr nur auf die handgreifliche Präsenz/Existenz, z. B. im Stadtraum fixiert ist, sondern sich in der Tat verstärkt in den Köpfen der Menschen und Computern abspielt, imaginäre Welten und Räume erzeugend. Insofern benötigen wir ein umfassenderes Bewußtsein von Öffentlichkeit.

Einerseits sehen wir uns konfrontiert mit einer Globalisierung ökonomisch-politischer Entscheidungsfunktionen auf der Basis von wachsenden telekommunikativen Organisationsstrukturen, andererseits läßt sich ein Trend zu immer dichteren Citybereichen beobachten mit einer komprimierten räumlichen Nachfrage an wirtschaftlichen, kulturellen, generell konsumorientierten Dienstleistungen. Der Trend einiger Großstädte zu leading market places und die zunehmende Citydichte haben mit Macht- und Funktionskonzentration an diesen Orten zu tun, mit der Möglichkeit zum persönlichen Gespräch (Symposium über die "Zukunft des Städtischen" Frankfurt am Main 90).

Eine neue Qualität der Nähe verbindet sich hier mit den imaginären Räumen heutiger Telekommunikation. Der materiell existente und aufgesuchte Stadtraum ist an eine räumlich abstrakt und international agierende Ökonomie- und Finanzwelt gekoppelt.

Es geht nun um die Vernetzung dieser verschiedenen Raumstrukturen, die interagierend aufeinander bezogen sind, um eine Ergänzung des stofflichen "Standard"-Raumes durch ein global vernetztes Raumkontinuum. Raum als gesellschaftlicher Raum begriffen (Dieter Läßle), als materielle Aneignung von Gesellschaft und Natur.

Anders ausgedrückt: es gilt, ästhetische Eigenständigkeit als ein Aufeinandertreffen von unterschiedlichen Handlungsformen und -inhalten zu begreifen und auszudrücken.

Das gilt in besonderem Maße gerade für das so gebeutelte Thema Kunst im öffentlichen Raum.

Öffentlichkeit konstituiert sich in unterschiedlichen Kontexten, auf unterschiedlichen Ebenen, sie kann als feste Institution erscheinen oder aber muß in einem neuen Sinn überhaupt erst hergestellt werden. Ich will sie als ein In-sich-Ereignis beschreiben.

Wenn ich der raum-zeitlichen, sozialen und kulturellen Vielschichtigkeit von Öffentlichkeit mit einem in sich abgeschlossenen und sich selbst genügenden: eben institutionellen Begriff von Kunst begegne - und das lese ich immer heraus, wenn da Kunst vor, hinter, drunter oder über Öffentlichkeit gesetzt wird, dann kann ich das nur als Simulation künstlerischer Praxis wie auch als Simulation des Umganges mit "Öffentlichkeit" empfinden.

Das ist eine Art von Koketterie, die sehr wohl darauf bedacht ist, nichts von ihrem institutionellen Denken preiszugeben; ja wahlmöglich auch noch Angst hat, Autonomie zu verlieren. Wenn also künstlerische Praxis in einer aus mehreren Kontexten sich konstituierenden Situation auftritt und ihre visuelle Formsprache dazu benutzt, um nichts als "KUNST" zu sagen, dann meine ich, gibt sie sich der Adaption durch alles und jeden preis. Wenn also das da

Warum gibt es keine schwarzen Blumen ?

Sitzen im öffentlichen Raum von Siglinde Spanihel

Menschenströme fließen im urbanen Raum. Mobilität ist eine der hervorstechendsten Merkmale unseres Verhaltens. Immer wieder der gleiche Weg morgens aus dem privaten Heim zur Stätte der Arbeit und abends wieder zurück, Erledigungen privater oder geschäftlicher Art, wir fahren oder gehen. In diesen Bewegungen suchen wir auch immer einen ruhenden Moment, wir halten inne, um etwas zu betrachten, auf etwas zu warten, um auszuruhen oder in der Hektik einen Ort der Stille zu genießen, sei es in der Rückbesinnung auf sich selbst oder im Austausch mit anderen. Die dabei eingenommenen Körperhaltungen sind vielfältig. Manches Mal genügt eine Wand oder senkrechte Stange, an die wir uns anlehnen, vielleicht den

Fuß daran abstützen. Oder eine waagerechte Stange, die unseren Körper teilweise entlastet. Je nach Situation und Dauer wird mehr oder weniger Komfort gewünscht. Diesen vielfältigen Anforderungen sollen die Projekte "Sitz-Mobiliar für den öffentlichen Raum" erfüllen.

6 Studenten des 3. Semesters haben unter der Leitung von Prof. Siglinde Spanihel mehrere Entwürfe zu diesem Thema erarbeitet. Hier drei Beispiele:

Welle

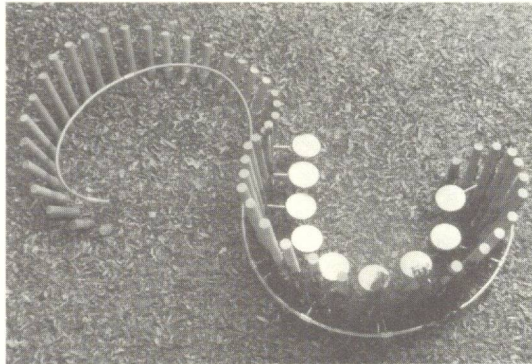
Kristin Randel

Eine Insel der Ruhe, zum Betrachten der Parklandschaft, zum Ausruhen, zum Austausch mit Freunden oder Fremden.

Die geometrisch strenge wellenförmig aufgebaute Reihe von Kiefernholzern und runden Sitzelementen wird durch den natürlichen Bewuchs mit Rankgewächs zu einer transparenten Wand, die in der Weite der offenen Landschaft einen eigenständigen Raum definiert.

Die Form der Welle wird den Gegebenheiten der jeweiligen Situation angepaßt und verstärkt somit den Charakter der jeweiligen Landschaft.

Materialien: Druckimprägnierte Kiefernholzstangen, Stahl-Sitzkonstruktion, Stahlbetonfundament, Begrünung.



Insekt

Heleen Engelen:

Die lineare Struktur des Objektes definiert einen Raum im öffentlichen Außenraum, der zum Treffpunkt wird, an den man sich anlehnt, aufstützt oder steh-sitzt.

Vorrangig jüngere Menschen werden dieses Objekt zum Ausruhen oder Spielen benutzen, deshalb ist als ein möglicher Einsatzort der Schulhof gedacht.

Materialien: Edelstahlrohr und unterschiedliche Abdeckungen, Lochblech, Gitter, beschichtetes Stahlblech.



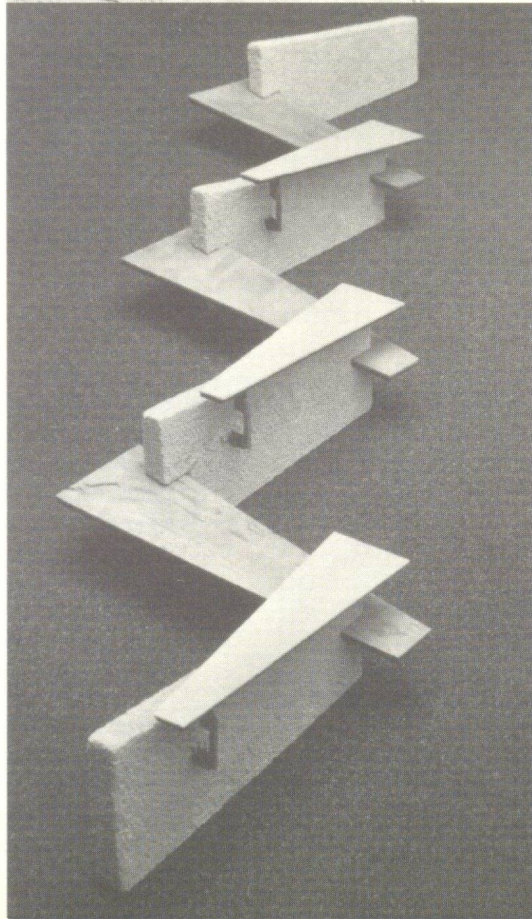
Die Bahnbank

Jan Seyberth:

Die modular aufgebaute Bankreihe bietet unterschiedliche Situationen zum Anlehnen und Sitzen in Form eines Produkt-Systems an. Durch den großzügigen Umgang mit raumtrennenden und raumbildenden Elementen können offene Räume strukturiert werden. Die dargestellten Konfigurationen bieten sich zum Einsatz in unterirdischen S-Bahn-Stationen an.

Die Grundstruktur besteht aus Sitzflächen, Rückenlehnen, und Wandelementen. Durch die trapezoiden Einzelelemente entstehen Überlagerungen die sich je nach Blickwinkel beim Betrachten ändern. Die dadurch entstehende Vielfalt kann durch unterschiedliche Materialien und Farben betont werden.

Materialien: Waschbeton, Stahlrahmen mit Holz-Sitzfläche, Stahl-Rückenlehne, Holz-Auflehfläche, Stahl-Verbindungselemente.



draußen Aufbauen nicht nur die Simulation von künstlerischer Praxis sein soll, dann ist es nötig, mitten hineinzugehen, sich zu öffnen, in größeren und anderen Maßstäben vorzugehen.

Die können nicht mehr auf das einzelne Objekt hinauslaufen, sondern auf einen Zusammenhang, ein Netz geknüpft aus verschiedenen Disziplinen und Kontexten.

Ein Maßstab, der Plätze, Gärten, Stadtteile, Landschaften und Städte meint. Eine Praxis, die in der Lage ist, Situationen zu schaffen, die zu allererst auf Erfahrbarkeit zielen. Eine Praxis, die mit Leuten zu tun hat.

Ob wir das Kunst nennen oder Design oder Landschaftsgestaltung, ist uninteressant. Es ist auch nicht von Nöten, den Werkzusammenhang des Künstlers zu kennen, manche wollen das ja auch gar nicht. Diese Praxis soll zu allererst auf der Erfahrungsebene funktionieren bzw. im Medium des Ästhetischen, ob als Skulptur oder Möbel "Erfahrungen" hervorbringen, und dann natürlich

"Schloßplatz"

...Stadtplätze sind öffentlich.

Sie sind eingebunden in ein Netz von Straßen und Wegen und stellen selbst oft Knotenpunkte dar. Sie sind ein spezifischer Wahrnehmungsraum, das "Innen vom Außen". Gelungene Plätze könnte man als Mikrokosmen städtischen Lebens bezeichnen. Sie haben einen ausgeprägten Charakter und einen lebendigen Rhythmus, der sich je nach Tages- und Jahreszeit ändert...

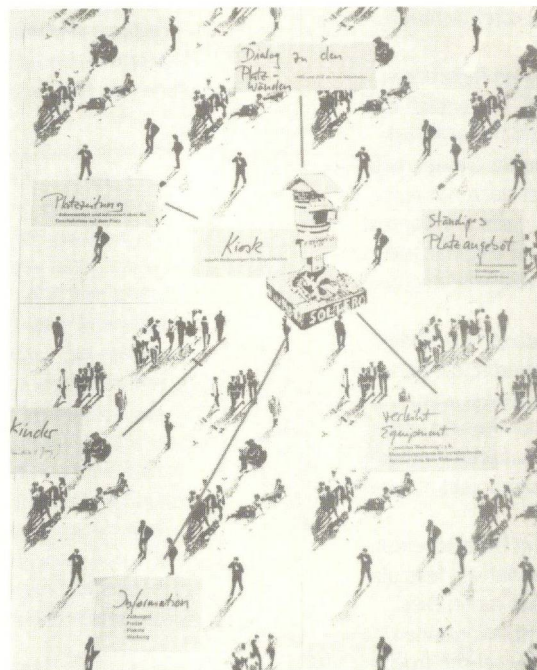
Die Lebendigkeit und Attraktivität eines Platzes wird wesentlich von den Menschen und dem, was dort möglich ist, geprägt: etwa Marktsituationen, der Platz als Bühne für Straßenmusikanten, Pantomimen, Schatten-, Sonnen- und Spielplätze, Straßencafés, Brunnen etc.

Die Aufgabe heißt dann: Wie bringt man in einem bestimmten räumlichen und sozialen Kontext den Stein ins Rollen, welche Maßnahmen sind Katalysator für soziale Kontakte auf einem Platz, was begünstigt die Kommunikation? Diese Schwerpunktbildung soll exemplarisch am Konzept-Aktionskiosk dargestellt werden.

Konzept "Aktionskiosk"

Hier soll ein Denkansatz vorgestellt werden, der an der Frage orientiert ist: was kann dort alles passieren. Wir gehen dabei davon aus, daß das soziale Umfeld des Platzes zwar nicht unbedingt homogen und von gleichen Internessen geprägt ist, aber in der "Kultivierung" dieses vielfältigen Nebeneinanders auch ein Reiz für Nutzung und Belebung des Platzes liegen könnte. Eine Art Büro - wir haben es Aktionskiosk genannt, beschäftigt sich damit, was auf dem Platz passiert bzw. passieren könnte, koordiniert Aktivitäten, hilft beim organisieren, hält "Platzwerkzeuge" und Materialien zum improvisieren zur Verfügung.

Weitere Informationen zum Schloßplatzprojekt sind über das Fachbereichsbüro PG erhältlich.



Ist eine Erkenntnis im Leben wichtiger als das Glück ?

das Erkennen ihres Anlasses preisgeben, für den, der sinnlich und visuell daran teilnehmen will.

Es ist erstmal mehr ein Prozeß als ein Produkt, es geht ums Einmischen und Erwidern, also um ein Intervenieren und ein Reagieren in und auf gegebene Situationen. Es ist leise und nicht laut, kein Absetzen sondern Platz-nehmen, es geht um Verbindendes und Trennendes, um Licht und Schatten, Tore und Zäune, Pflanzen und Wasser, Bänke und Zeit. All diese Elemente, das Material, artikulieren einen Platz, kreieren Situationen, die ohne fixe Hierarchie ein offenes Angebot herstellen.

Das heißt; auf der einen Seite gibt es ein klar definiertes, endliches Programm, die Konzeption, das Material und die Formsprache.

Aber ganz ehrlich gesagt, ist die Praxis, auf die ich hier andeutungsweise hin-aus will, gar nicht so einfach herzustellen und wenn, dann sind es eben Glücksfälle.

Das heißt, man muß mit Vehemenz kämpfen, den größtmöglichen Widerspruch aufbauen, auf seiner Eigenständigkeit sowie der künstlerischen Fragestellung bestehen. Denn noch wollen die meisten Kunst funktionalisieren, sie für ihre Zwecke einspannen, sei es aus Repräsentation, sei es, um sich ein Image über die Kunst zu holen, sei es kulturpolitisch so unter dem Motto: "Wir tun doch was für Euch, alles in Ordnung."

Über Installation von Achim Wollscheid

Im Problembereich "Kunst im öffentlichen Raum" nimmt die Installation eine besondere Stellung ein. Bevor jedoch diese skizziert wird, soll kurz - dem thematischen Rahmen des hfg-forums entsprechend - der Diskussionszusammenhang angegeben werden, der in seiner Folge die eingehendere Beschäftigung mit "Installationen" hervorrief.

Nach verbindenden und nach trennenden Zügen sollte die zweisemestrige Veranstaltung die Bereiche "Kunst"- und "Design im öffentlichen Raum" untersuchen.

Leider kann hier aus Platzgründen weder die Vielschichtigkeit der Diskussion wiedergegeben werden, noch können die historischen Voraussetzungen, die die Diskussion der beiden Bereiche als relativ konsistente ermöglichten, genauer beschrieben werden. Grundlage der Diskussion war, daß Kunst im öffentlichen Raum seit den verschiedenen Aktivitäten in den sechziger und siebziger Jahren, man denke z.B. an die Gruppe der Situationisten in Frankreich, die Fluxus-Bewegung in Deutschland und die Land-Art-Künstler in Amerika, als eine selbständige Richtung zwischen anderen Kunstformen betrachtet werden kann. Diese Voraussetzung besteht für das Gebiet des Design bekanntermaßen schon weitaus länger.

Es sei nun - um auf das Gebiet der "Installation" überzuleiten, kurz auf zwei wesentliche Unterschiede zwischen künstlerischer und angewandt-gestaltender Arbeit hingewiesen.

Diese Unterscheidungen sind umso wesentlicher, als sie sich im Zuge der Konfrontation zweier Bereiche, der von Kunst und von Design im öffentlichen Raum, aufzulösen oder zumindest anzunähern scheinen.

Immer noch gilt für die künstlerische Arbeit, daß sie als primären Referenten sich selbst bezeichnet, daß also das, was von ihr indiziert wird, wesentlich das indizierende Werk selbst ist - dies gilt auch noch dann, wenn sich das Kunstwerk ganz im Kontext aufzulösen scheint. Umgekehrt gilt für das Design, daß es nur im Bezug auf eine mögliche Verwendung - und sei dies auch nur ein Zitat der Möglichkeit einer solchen - sowie in Subordination in seinem Kontext seine Bestimmung erreicht, so sehr sich vielleicht der gestaltete Gegenstand als künstlerisch geformter gibt oder, im Gegenteil, auf jede artifizielle Bearbeitung zu verzichten scheint.

Des Weiteren definieren die technischen Zielangaben, unter denen die Bedingungen der Produktion geschaffen werden und sich reproduzieren, die künstlerische Tätigkeit im Hinblick auf die Schaffung von Unikaten, selbst wenn z.B. die Vorlage für diese unikatszentrierte Tätigkeit, wie im Fall der Pop-Art, der Massenproduktion entnommen ist. Dagegen ist der paradigmatische Produktionshorizont des Designs stets die Serie, auch wenn das Designobjekt als Unikat erstellt ist.

Mir geht es mit diesen Feststellungen nicht darum, ästhetische Unterscheidungen zwischen künstlerischer und designerischer Tätigkeit axiomatisch festzulegen, im Gegenteil, mir wäre eine Irritation der Gegensätze sehr recht. Dies könnte nicht nur kurzfristig zur Verbesserung von Produktionsbedingungen beitragen sondern im Falle längerer Kooperation auch eine theoretisch fruchtbare Diskussion anregen.

Allerdings muß angesichts der Bedingungen, die z.B. das ökonomische Interesse am Kunst- oder Design-Gegenstand und an seinem Produzenten bestimmt, festgestellt werden, daß von einer Auflösung der Gegensätze im positiven Sinn keine Rede sein kann. Für den Künstler gilt als verkaufsfördernde Mystifizierung der Produktionsbedingungen immer noch die Fiktion des "one man - one vision" ebenso, wie der Designer, selbst wenn ihm Ausbrüche in künstlerische Gefilde erlaubt werden, die Qualität seiner Arbeit stets an der ihm zwanghaft verordneten Verwendung modisch-innovativer technischer Materialien messen lassen muß.

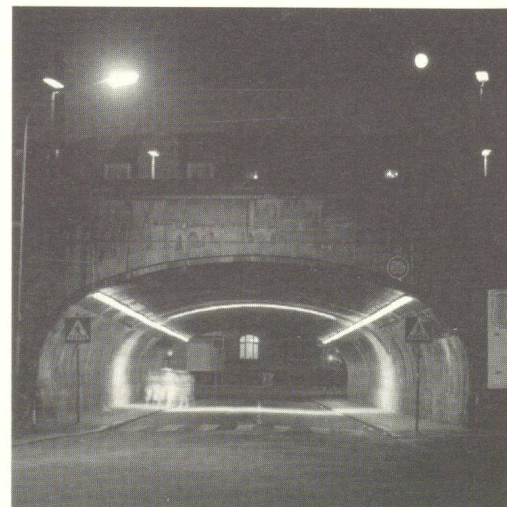
Aus dem Grund, daß er nicht schlechterdings einem der beiden Bereiche und dort wiederum einem bestimmten Genre zugeschlagen werden kann, gewinnt der Produktionszusammenhang der "Installation im öffentlichen Raum" eine spezifische Stellung.

Denn der Begriff "Installation" kennzeichnet eine Arbeitsform, die tendenziell als Zusammenfassung diverser Techniken oder Arbeitsformen bezeichnet werden kann. "Installieren" ist weder eine Tätigkeitsangabe noch eine bestimmte Hängeanweisung, Installation kann auch nicht als bestimmte Kodifizierung von Tätigkeitsabfolgen bezeichnet werden, für Installationen existieren keine Sujets.

Es können, mit anderen Worten diverse Techniken, heterogene Arbeitsweisen und divergierende mediale Präsentationsformen in ein und derselben Installation Verwendung finden, demnach auch solche, die sich aus "Kunst" oder "Design" herleiten: die Installation ist vom Prinzip her kompilativ.

Da für eine Definition eben dieser kompilative Gesichtspunkt zentral ist, sind die Terminologien, die Sprachregelungen, die als spezielle die Spezifität ihrer Einzelbereiche, wie eben "Kunst" oder "Design" erzeugen, für die Beschreibung installatorischer Funktionen in ihrer Wirkung weitgehend eingeschränkt. Das heißt allerdings nicht, daß diese Terminologien damit unwirksam würden

Ist es richtig, mit dummen
Leuten Demokratie zu
betreiben ?



und deshalb unbeschwert von einer Aufhebung der Gegensätze gesprochen werden könnte, vielmehr muß beides, die Reflexion terminologischer Restbestände und die differenzierte Beachtung an der Sache orientierter Unterscheidungskriterien implizit in der kompilierten Vielfalt mitgedacht werden. Oft wird die Bezeichnung "Installation" als Hilfsbegriff verwendet, wenn die Vielfalt verwendeter Techniken oder die Komplexität der Hängung einer künstlerischen Arbeit durch das herkömmliche, von der ästhetischen Terminologie bereitgestellte Vokabular nicht mehr umfaßt werden kann. Diese begriffliche Verlegenheitslösung ist jedoch meist da anzutreffen, wo Installationen nur eine untergeordnete Rolle spielen können: im geschlossenen Kontext von Galerie- und Museumsausstellungen.

Dort aber, wo sanktionierte Präsentationsräume und die mit ihnen verbundene kodifizierte Sprache sich nicht mehr selbstverständlich kurzschließen können: im öffentlichen Raum, gewinnt die durch die Installation initiierte Auseinandersetzung mit wechselnden Kontexten konkrete Virulenz. Sie ist umso wirksamer, je weiter sich, durchaus im wörtlichen Sinn, das installierte Objekt von den prototypischen Zeigeräumen fernhält, die in der ästhetischen Wahrnehmung des öffentlichen Raumes Schwerpunkte setzen. Denn an solchen "zentrierenden" Orten, die wie öffentliche Plätze, Wartesäle und Parks Kanalisierungszonen der Infrastruktur darstellen, unterliegen installierte Werke der Hierarchisierung, die durch die präformierte Verhaltensform der in ihnen verhandelten Warenform Mensch vorgeschrieben ist.

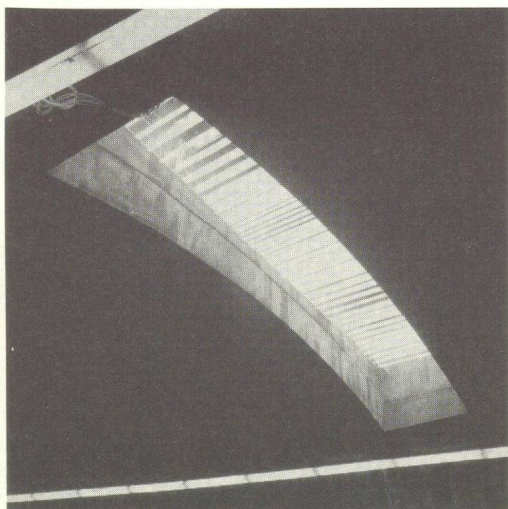
Plätze und Zonen, in denen eine Hierarchisierung von Kontexten unterbleibt, sei es, weil die in ihnen kursierende Zeichenmenge zu klein ist, man denke hier an die sogenannten Naturlandschaften, sei es, weil die Hierarchie am eigenen overload scheitert, z.B. stark frequentierte Verkehrsflächen, Straßen oder Kaufhäuser, sind, zumindest kurzfristig, als korrespondierende Kontexte für Installationen deshalb geeignet, weil die ihnen eigene Instabilität sich analog zur Funktion der Installation verhält.

Vielschichtiger als klassische künstlerische Techniken dies können, nimmt die Installation Teil am Phänomen der "Verzeitlichung" von Kunst. Mit der Installation ist immer schon der Eindruck von Mobilität verbunden - dem entspricht unweigerlich der Charakter des Provisorischen. Hierfür sind technische Gründe verantwortlich - die Fragilität eines Ensembles verschiedener Materialien, gerade auch technisch komplexer, wie die "Neuer Medien", läßt sich über längere Zeit nicht konservieren - aber die solcherart entstehenden Komplikationen sind darüber hinaus Indizien für einen programmatischen Zusammenhang. Das Vorübergehende, Temporäre eines "installierten" Eingriffs in den öffentlichen Raum, läßt diesen nach kurzer Zeit den von der Installation wieder verlassenen Raum zurückgewinnen - allerdings unter anderen Vorzeichen. Temporär wie ihre Anwesenheit schafft die entfernte Installation einen leeren Raum: Zielbestimmung für die Funktion von Installation im öffentlichen Raum ist die Diffusion eines gerichteten und richtenden Interesses; die Installation steht nicht antipodisch zu ihrem Environment und verdoppelt als kongruentes Bild einverständlich die Differenz des Wahrnehmenden zu seinem Gegenstand, vielmehr ist sie, durchaus subkutan, Medium, das seine Medialität einer veränderten Raumwahrnehmung bereitstellt. ●

Lesen wir im Sprechen unsere Gedanken ?

Achim Wollscheid 21.4.1992 Nordlicht
6.7. - 6.8.1991, Gemarkung Offenbach, Flur 1., Flurstücksgemarkung 621/6,
Straße am Hauptbahnhof.
Gebaut von Birte Meesmann, Jan Gelhaar, Sabine Moritz, Achim Wollscheid .

Unser herzlicher Dank gilt Herrn Jaschek von der Firma Nordlicht, Offenbach .



Zu den laufenden Ereignissen

Die Redaktion des hfg-forum erklärt auch im Namen der Hochschule für Gestaltung denjenigen ihre Sympathie und Solidarität, die in diesen Tagen demonstrieren,

daß dieses Land nicht den heimlichen und offenen Schlagetots gehört;

daß Heimat sich nicht ins Unheimliche verkehren darf, weil sie sich un bemerkt selbst fremd ist und das eigene Fremde umso tobsüchtiger in allem Anderen sieht und verfolgt;

daß Heimat nur ein Land bieten kann, das die Erfahrung des Anderen als möglichen eigenen Reichtum versteht, das einlädt und nicht ausschließt.

Dies erklären wir aus ureigenem Interesse, denn ohne das Moment des Anderen, des Unterschiedlichen, verkommt Gestaltung zur provinziellen Geste, zum Klischee. Design und Kunst, die Arbeit an Bild und Zeichen haben es mit der Sicht der Dinge zu tun. Machen wir uns spätestens jetzt stark; setzen wir angesichts der laufenden Ereignisse der gefährlichen Einfältigkeit des böse verkniffenen Blicks die Lust und den Mut des offenen Auges zum Vielfältigen entgegen.

Sehen schöne Augen
schönere Dinge ?

“Mein Zeichenstil ist für Künstler zu kitschig - für normale Menschen nicht poppig genug”

“Mariola Brillowska heißt die Künstlerin. Bilder malt sie im großen Format. Besser: Bilderfolgen. Wandfüllende Comics mit pornographischem Inhalt. Sie erzählt Geschichten, weil die Bilder für sich alleine genommen nur schicke Dekoration sind. Sagt sie. Nur wer Zusammenhänge schafft, kann heute noch behaupten Kunst zu machen. Sagt sie” (J. Rheinländer)... und hatte kürzlich einen Lehrauftrag im Studienschwerpunkt Film/AV



Warum schämt man sich des Beischlafs und nicht des Essens und Trinkens ?

Ohne Ausländer wären wir ärmer.

Menschlich. Wissenschaftlich. Wirtschaftlich.

Im letzten Jahr hat der DAAD über 50.000 in- und ausländische Studierende und Wissenschaftler gefördert.

23.000 deutsche Studierende und Wissenschaftler waren mit der Förderung des DAAD im Ausland. Dort waren sie Ausländer - und willkommene Gäste. 27.000 Ausländer waren auf unsere Einladung zu Studien- und Forschungszwecken hier; die meisten haben unser Land als Freunde verlassen.

Deutschland braucht Partner und Freunde in aller Welt. Die Wissenschaft lebt vom internationalen Austausch. Unsere Wirtschaft auch. Verspielen wir nicht in einem Jahr, was wir in über vier Jahrzehnten mühsam aufgebaut haben!

Wir danken den deutschen Studentinnen und Studenten, die sich mit ihren ausländischen Kommilitonen und Kommilitoninnen solidarisieren. Wir ermutigen sie, auch in der Zukunft ein Beispiel demokratischer Zivilcourage zu geben.

• Deutscher Akademischer Austauschdienst •

Ist der menschliche Verstand
in Mass und Ausrichtung
beschränkt ?

Die vorausgehenden 10 Schrifttafeln gehen zurück auf: Heiner Blum "10 FRAGEN"
Zehn Objekte Flammruß und Acryl auf Preßspan
225 x 78 x 5,2cm (1985 -1989)

Impressum:

hfg-forum
Zeitschrift der Hochschule für Gestaltung Offenbach
Schloßstraße 31
6050 Offenbach am Main
Telefon: 069/800590
Telefax: 069/880791

Herausgeber: Der Rektor
Redaktion: Hans-Peter Niebuhr
Konzeption und Realisierung: H.-P. Niebuhr, Olav Peusser

Wir danken für die freundliche Unterstützung des Projekts:
Heine/Lenz/Zizka, Frankfurt am Main
Expoplan Rolf Grieger GmbH, Flörsheim-Weilbach
MT Druck Walter Thiele GmbH & Co., Frankfurt am Main

