

# **hfg forum 8**

Hochschule für Gestaltung Offenbach am Main  
5. Jahrgang, Januar 1983

Martin Walser: Rede des vom Zuschauen  
erregten Gallistl

Hans-Peter Niebuhr: Macht sehen blind?

Ursula Lücking: Video legal-illegal-überall

Heckmann-Hillmann: Ich sehe, was du  
nicht siehst

Sprachversuche: Zeit nimmt sich Zeit,  
Zeit braucht Zeit

Mario Terzic: Denkmal für den  
0,01 Sec. Mensch

Werner Nekes: Was geschieht wirklich  
zwischen den Bildern?

Bernhard E. Bürdek: Produktgestaltung,  
oder wo bleibt denn hier die Kunst

Eva Huber: „Zeitgeist“ auf der Biennale  
Venedig 82

Hochschulnachrichten

# Martin Walsler

Hans-Peter Niebuhr

Macht  
blind? sehen

Die Rede des vom Zuschauen erregten Gallistl vom Fernsehapparat herunter, daß es keine Wirklichkeit geben dürfe

Als das Fernsehprogramm zu Ende war und aus dem Apparat noch ein gemeines Prasseln kam, stellte er sich auf den Apparat und sagte unter dem Schutz dieses Prasselns leise in den Raum: Am besten wäre es, wenn das Fernsehen uns ganz übernehmen würde. Es käme ganz zu uns. Ins Haus. Es würde uns leben. Wir müßten nicht mehr selber leben, sondern auch nur noch darstellen. Das Schlimmste ist ja die Gewalt des Dargestellten über einen, und dann muß man doch draußen bleiben in der undargestellten Wirklichkeit. Das Dargestellte ist das Wirkliche, dem eine Belohnung hinzugefügt wird. Das Dargestellte ist erträglich. Alles andere ist unerträglich. Der Sinn, den das eigene Leben abwirft, ist unannehmbar. Man flieht vor dem Deutlichwerden dieses Sinns überall hin. Am liebsten zu den Darstellungen. Die bieten einfach einen besseren Sinn oder mehr Sinn oder doch eine wunderbare Zartheitsentschädigung für Sinnlosigkeit oder wenigstens eine heroische Orgelmusik. Auf jeden Fall prima-prima, eff-eff. Wie ungerecht, den Darstellungen vorzuwerfen, sie lenkten uns ab. Gerade das tun sie nicht. In ihrer Schönheit und immer abgerundeten Gelungenheit weisen sie uns andauernd auf die Unschönheit und Ungelungenheit unseres eigenen Daseins hin. Der Zuschauer verlange jeden Abend, wenn er gefoltet von den provozierenden Vollkommenheiten der Darstellungen zurück muß in die Wirklichkeit, eine Kompanie Soldaten, ihm unterstellt, damit er sich mit Hilfe dieser ihm willenlos ergebenden Horde und ausgerüstet mit ALLEN Machtmitteln noch während dieser Nacht eine Genugtuung in Wirklichkeit verschaffen kann. Und zwar will er sich mit Hilfe von Gewalt in Wirklichkeit so befriedigend bewegen dürfen, wie es den Darstellern in der Darstellung auf Grund der grundsätzlichen Verlogenheit der Darstellungswelt möglich war. Er will ganz rasch einen Streifzug machen durch Verhältnisse, die ihm wirklich Sinn, Glück und Sieg bieten. Und das wenigstens so lange, wie er das in der Darstellung anschauen mußte. Länger nicht. Er will nicht unbescheiden sein. Aber so lange, wie das dort lief, soll es jetzt bei ihm auch laufen. Triumph. Rache. Verantwortungslosigkeit. Guter Ausgang. Befriedigender Ausgang. Belohnung. Egal welcher Art. Darf auch die edelbittere hochfeine sein. Auf jeden Fall nicht mehr dieses direkte Hinüberärchen ins reale Schlafzimmer. Dieses Hineinplumpsen ins durchgelegene Bett. Bleibt doch mal auf'm Teppich, Leute! Was hat er



## Realität – simuliert

Lauter und zahlreicher werden jene Propheten, die uns einen Skandal verkünden: wir könnten unseren Augen nicht mehr trauen und nicht mehr dem Objekt ihrer Schaulust, der Realität, auf die sie unstillbar gefräßig sich fixierten. Das Zeitalter der Simulation: des Zurschaustellens, der Vortäuschung, der Verstellung sei angebrochen. „Das Simulieren“, so Henri Lefebvre, „hat die gute alte Mimesis, die schlichte Nachahmung ersetzt. . . Man simuliert, was man nicht ist und sogar, was man ist. Man simuliert seine eigene Natur, man würde sogar seinen Wesenskern simulieren, wenn man einen hätte.“ Das Leben – eine einzige Inszenierung, die Umwelt als Realmontage: Waren, Schaufenster, Signalwelten der Medien treten zu einem universellen Spektakel zusammen, das nach einem Urteil Guy Debords, des französischen Situationisten, die Grenzen zwischen wahr und falsch durch die „Verdrängung jeder erlebten Wahrheit unter der von der Organisation des Scheins sichergestellten wirklichen Gegenwart des Falschen“ aufhebt. Und Jean Baudrillard setzt mit großer Geste nach. Er erklärt die Realität kurzerhand für in Agonie befindlich; nicht mehr ginge es um ihre falsche Repräsentation – wie es der traditionelle Ideologiebegriff noch will –, sondern darum zu verbergen, daß das Reale nicht länger real sei. Referenzlos die dieser Lage entsprechenden Bilder und Zeichen. Fassungslos im doppelten Sinn des Wortes: aus der Fassung – des Realen – geraten und ohne noch etwas fassen, sprich begreifen zu können, geben sie bzw. ihre Produzenten nicht etwa auf, vielmehr simulieren sie – und nun erst recht – immer neue Beweise ihres vorgeblichen Lebens. Die gänzliche Verabschiedung der Realität, oder doch unserer bisher gewohnten Vorstellung von ihr, wie sie der Soziologe Baudrillard mit einer nicht ganz unproblematischen, weil, wie mir scheint, manchmal allzu narzißtischen Lust an rhetorischer Verve da verkündet, ist doch wohl etwas voreilig. Möglicherweise ist aber gerade dieser Gestus auf der Ebene der Sprache des Symptom für eben jenen Befund, der hier gemeint ist, und – voila – so hätte Baudrillard, wenn auch ein wenig unfreiwillig und nur in der Tendenz, doch wieder recht. In jedem Falle: In einer Gesellschaft, zu deren Hauptbeschäftigungen das massenhafte Produzieren und Konsumieren des „künstlichen“ Bildes gehört, ist der Abgang an die Realität, die Vision von der allgemeinen Simulation, wie auch die Gallistische Aufregung zeigt, nicht leicht zu nehmen. Denn, um noch einmal mit Debord zu sprechen: „Da, wo sich die wirkliche Welt in bloße Bilder verwandelt, werden die bloßen Bilder zu wirklichen Wesen und zu den wirkenden Motivierungen hypnotischen Verhaltens.“ Da aber, wie uns die Anthropologen sagen, das Bild eine Grundkategorie menschlichen Ausdrucks- und Wahrnehmungsverhaltens ist, stellt sich erneut die Frage nach dem Bild, nach dem Umgang mit ihm bei seiner „Produktion“ und „Rezeption“. Daß der sichtbaren Seite der Realität nichts mehr anzusehen sei („Ihr werdet die Früchte nicht mehr am Geschmack erkennen“), daher ihre „einfache Wiedergabe“, ihre abbildliche, etwa fotografische Reproduktion nichts aussage, das hat B. Brecht schon lange vor Baudrillard in seinen Aufzeichnungen zum „Dreigroschenprozeß“ festgestellt. „Denn die Lage“, so die mittlerweile zum Klassiker unter den Zitaten avancierten Ausführungen, „wird dadurch so kompliziert, daß weniger denn je eine einfache „Wiedergabe der Realität“, etwas über die Realität aussagt. Eine Fotografie der Kruppwerke oder der AEG ergibt beinahe nichts über diese Institute. Die eigentliche Realität ist in die Funktionale gerutscht. Die Verdinglichung der menschlichen Beziehungen, also etwa die Fabrik, gibt die letzteren nicht mehr heraus. Es ist also tatsächlich „etwas aufzubauen“, etwas „Künstliches“, „Gestelltes“. Es ist

denn grad noch für Betten gesehen. Das könnt ihr mit ihm doch nicht machen. Dieser Geruch seiner Nachtwäsche. Diese flankierenden Schmerzen. Und diese steinerne Gewißheit, daß es morgen vormittag noch schlimmer werden wird. Und keine Waffe in der Hand. Die Waffen sind alle in den Händen der Darsteller. Wenigstens eine Bartholomäusnacht, bitte. Alle Darsteller aus den Betten holen und auspeitschen, federn, pfählen, henken, verbrennen. Alle Vormacher, Gelungenheitsveranstalter, Feinsinnigkeitsproduzenten, Sensibilitätsprotze, Talentlumpen, Politlächler, Sinnlosigkeitsvirtuosen, Menschheitsbeleidiger, Einzigartigkeitsbehaupter, alle die man anschauen soll, die einem die Welt als eine gelungene oder mißlungene darstellen, alle, die nichts anzubieten haben zur sofortigen, in dieser Nacht noch zu beginnenden Verbesserung des Lebens des Zuschauers, soll man totschiessen noch in dieser Nacht. Aber wirklich. Bloß keine Gnade. Jetzt kein liberales Winseln mehr und dann alles nochmal von vorn. Schluß jetzt mit dem Gewinsel aus Hamburg, München u.s.w. Schluß mit der Bosse-Kultur. Zündet an. Sprengt die Darstellungsanstalten. Zerschlagt die Medienpaläste. Henkt die Clique aus Springer-SPD-Grunerjahrbertelsmann-Regierungs-Opposition-plus-Spiegel-plus-Millionäre-plus-Bankiersplu-plus, bis kein Bild mehr zu Stande kommt, bis jeder leben muß und nicht mehr abhauen kann in die Darstellung. Entweder alle werden aufgenommen, und zwar Tag und Nacht, daß wir nicht mehr leben müssen, sondern nur noch darstellen . . . ODER Schluß mit der Darstellerei, Todesstrafe für jeden, der noch was darstellt. ALLE müssen leben und sterben. KEINER darf überleben. Wer das Wort Unsterblichkeit in den Mund nimmt oder etwas in Gang setzt, um sich eine solche zu erschleichen, wird sofort erschossen, erschossen von jedem, der ihn dabei ertappt. Es gibt aber für das Erschießen von anderen keinerlei Belohnung, Auszeichnung oder auch nur Anerkennung. Es gibt keine Beförderung für irgendetwas oder zu irgendetwas. Es gibt überhaupt keine Betonung oder Entwicklung von Unterschieden. Das nackte Leben soll endlich durchbrechen dürfen. Bis alle Zensuren verrotten sind und jeder, der lebt, lebt. Unverstellt. Ununterdrückt. Mit Haut und Haaren. Von keinem Vorbild beleidigt. Auf ihn kommt es an. Er falle aus, wie er wolle. Gibt es Musik? Es gibt auf keinen Fall einen, der Musik machen darf. Wenn es trotzdem Musik gibt, soll es uns recht sein. Wir würden uns freuen. Es darf nur keine Macher mehr geben. Stürmt, Leute, die Zwingburgen. Denkt daran, welche Burgen und Klöster gestürmt werden mußten, damit es weitergehen konnte. Da waren höhere und schönere und bessere darunter als die Darstellungspaläste. Und keine Unterschiede, kein Hinhören, egal ob es sich um so eine fluoreszierende Magermilchkuh wie die englische Königin handelt oder um einen Hamburger Meinungsadmiral mit Tressenschnauze. Weg damit. Ich werde weich. Fort damit. Aber deportiert werden sie! Auf Inseln. Bitte schön. Noch weicher werde ich nicht. Dann werden diese Inseln millimeterdicht mit einer Palisade aus genauesten Nachbildungen der amerikanischen Freiheitsstatue im Maßstab 1:1 umstellt, daß kein Entkommen mehr möglich ist und die



ebenso tatsächlich Kunst nötig. Aber der alte Begriff der Kunst, vom Erlebnis her, fällt eben aus. Denn wer von der Realität nur das von ihr Erlebbare gibt, gibt sie selbst nicht wieder. Sie ist längst nicht mehr im Totalen erlebbar. Wer die denkbaren Assoziationen, die anonymen Gefühle gibt, die sie erzeugt, gibt sie selbst nicht mehr." Nicht die Realität wird hier also für erledigt erklärt, sondern ihre Außenansicht. Da sie nichts mehr hergibt, ist es nur konsequent, auch ein auf sie bezogenes Erleben wie ein in ihrer Manier artikulierendes Bild für falsche Unmittelbarkeit zu halten, die nur zu allzu leicht ausbeutbaren, weil sprach- und fassungslosen „dunklen Assoziationen“ und „anonymen Gefühlen“ führt. Daher denn auch die Auffassung, Realität sei nur durch etwas Gestelltes und „Künstliches“ freizulegen und dingfest zu machen, alles andere verdopple den „Trug der Erscheinung“. Für die Kunst in ihren verschiedenen Ausdrucksformen bis hin zu Fotografie und Film ist dies so neu nicht mehr. Doch Brecht hatte nicht nur „Kunst“ im Sinn. Ihm ging es um AEG und Krupp. Jedenfalls sind seine Äußerungen höchst brisant, wenn man sie – und gerade die zunehmende Fiktionalisierung der Realität und ihrer Wahrnehmung (siehe Debord) legt dies nahe – auf andere Felder der Bildproduktion erweitert: auf die Information des Fernsehens. Dessen Glaubensbekenntnis: Ausgewogenheit und Objektivität und sein Verfahren: die „einfache Wiedergabe“ der Realität für authentische Aussage über sie zu halten oder erscheinen zu lassen, erweisen sich, wenn sie mit Brechts Intentionen konfrontiert werden, als äußerst empfindliche Tabuzonen.

### Realität – rekonstruiert

Nichts illustriert dies besser als Bernward Wembers Filmexperiment „Vergiftet oder arbeitslos“, auf das hier nur hingewiesen werden kann – und dies auch nur unter Vorbehalt, da der Film aufgrund seiner politischen Brisanz bisher nur in einer von 97 auf 60 min. zusammengeschnittenen und entsprechend verstümmelten Fassung über den Bildschirm lief (Juli 1982, ZDF).

Dennoch: was zu sehen war, läßt den Schluß zu, daß hier ein Beispiel für eine an Brecht orientierte radikal neue Bildsprache der Fernsehinformation gegeben wurde, die den Zuschauer nicht zum hypnotischen Konsumenten von für Realität gehaltene Fiktion macht. Als „Künstliches“ und „Gestelltes“ leistet der Film etwas Doppeltes. Er gibt sich als parteiliche Interpretation von Realität zu erkennen und aktiviert durch lustvolle Anschaulichkeit und ruhigen Rhythmus seiner Argumentation in Sprache und Bild die Reflexion beim Betrachter.

„Vergiftet oder arbeitslos“ ist ein ökologischer Film nach Form und Inhalt. Er bleibt nicht dabei stehen, daß der Naturkreislauf, der Biomechanismus, durch Kunstdünger, volltechnisierte und rationalisierte Großraumländwirtschaft zerstört wird; dies bliebe schließlich die jedermann sichtbare Außenansicht der Realität. Er thematisiert die „Funktionale“: warum, wie und mit welchen Folgen für Mensch und Natur dies geschieht. Roß und Reiter werden in ihrer jeweiligen Interessenlage sichtbar. Welches Interesse der Filmautor verfolgt, wird dabei nicht zum klammheimlichen Steuermechanismus für eine nur unterschwellige Tendenz, sondern offen vorgetragen: Es ist das der Ökologie, die in der kapitalistischen Ökonomie mit ihren Profitinteressen die Ursache für die Zerstörung äußerer und innerer Natur des Menschen sieht. Zu dieser Klarheit der Position kann sich der Zuschauer aktiv verhalten.

Der Ökologie als Thema folgt die Ökologie der Form. Der Inszenierung von Realität nach der alle Register ziehenden Dramaturgie des Spektakels wird eine behutsame Bildsprache entgegengesetzt, die einen den Zuschauer anregenden dialogischen Charakter hat. Dies wird auch dadurch unterstützt, daß sich der Film als Streitgespräch zwischen Vater (Gustl Bayrhammer) und Tochter (Eva Matthes) darbietet. Die „Kunst“-Sprache der Medien wird abgelöst durch die Sinnlichkeit und Plastizität von Dialekt- und Alltagssprache.

Die in diesen Dialog eingelassenen Real- und Trickaufnahmen, die als Mittel der Argumentationsbegründung bzw. -illustration figurieren und nie den Anspruch haben,

Herrschaften im Schatten dieser Figur noch gar verhauchen können. Denn mit dieser Figur haben sie uns alle drangekriegt. Das soll ihr Dasein beschließen, ein Riesenzaun aus in Beton gegossenen Freiheitsstatuen, damit sie nie vergessen, warum sie da drin sind: um unserer Freiheit willen. Solang sie draußen waren, waren wir Gefangene, die die Freiheit nur anschauen durften in ihren Darstellungen. In ihren unsere Gefangenschaft besiegelnden Darstellungen.

Er sprang vom Sofa herunter und sagte noch leiser: Jeder ist eine unendliche Fülle von Erscheinungen, die von keinem je wahrgenommen, geschweige denn erlebt wird. Die unendliche Vielfalt jedes Menschen bleibt zeugenlos.

Und noch leiser sagte er: Wenn noch etwas entsteht, dürfen es nur Muster sein, die nicht auf Einzelne schließen lassen. Höchstens auf Völker, auf Viele undsoweiter. Dann löschte er das Licht und ging so leise als möglich ins Bett, um Marianne, die vor ihm aufstehen mußte, nicht zu stören.

*Realität selbst reden zu lassen, folgen einer Ökologie der Bilder durch Komplexitätsreduktion: eine ruhige, sich wiederholende und erst schrittweise sich differenzierende Bildsprache. Eine Reihe von Zeichen, so die eigens konstruierte chemische Sprühmaschine, erinnern leicht an Spielzeug. Diese Vereinfachung der Realität, die – nebenbei – auch mit Spaß zu betrachten ist, offeriert Realität gerade dadurch, daß sie begreifbar wird, auch als Feld eingreifenden Handelns. Deswegen wohl auch hagelt es Proteste. Die am status quo Interessierten schlagen Alarm. Die Chemieindustrie, die Stickstoffindustrie, der Bauernverband, ja, sogar die Lebensmitteltechnologien – sie alle sehen ihre Ehre verletzt und drohen mit dem Gericht: bis jetzt mit Erfolg. „Vergiftet oder arbeitslos“ ist ein Modell für „Gegenbilder“. Sie geben ein wichtiges Beispiel für die Kritik massenmedialer Bildwelten und gesellschaftlicher Wirklichkeit. Sie versuchen, beides zu reformulieren: Bild und Wirklichkeit als humane Lebensbedingung. Darf das kriminalisiert werden?*



## Schwierigkeiten mit einem visuellen Rauschmittel von Ursula Lücking

Der Künstler Nam June Paik ist „der Protagonist der inzwischen von Künstlern der zweiten Generation häufig allzu leichtfertig und unreflektiert gebrauchten bzw. mißbrauchten TV- und Videokunst.“ Dies behauptet Rainer Wick 1977 im „Kunstforum international“. Die These des mißbräuchlichen Umgangs bleibt heute, da Video ein weitgestreuter Gebrauchsartikel geworden ist, unvermindert aktuell. Der Japaner Paik hatte bereits 1966 auch die gesellschaftlichen und kulturellen Möglichkeiten dieser elektronischen Erfindung erkannt. Mit dem ersten Videorekorder, den es damals in New York zu kaufen gab, nahm er den Besuch des Papstes auf. Kurze Zeit später führte er das Dokument im Café au Go Go seinen Freunden und den Gästen vor. Ähnlich arbeiten heute Video-Gruppen, besonders solche, die mit dem neuen Medium eine kritische Gegenöffentlichkeit zum allzu ausgewogenen Fernsehprogramm schaffen wollen.

Video ist auch das Schlagwort, von dem die Print-Medien aus dem Gutenbergzeitalter über das nachalphabetische Elektronik-Ding seit einem Jahr berichten. Laut „Spiegel“ (Nr. 34/82) handelt es sich bei den Kassetten-Filmen um „Bomben im Regal. Die Flut von Sex, Horror und Gewalt auf dem Cassetten-Markt . . .“ Das wiederum heißt: zwei Millionen Haushalte der BRD legen ihr eigenes Fernsehprogramm ein. Es wird ihnen von rund 4000 Video-Shops, Supermärkten, TV-Läden, Kauf- und Versandhäusern verkauft. Mit rund 100 000 Videokameras, die bis jetzt schon abgesetzt wurden, können per Knopfdruck selbstgemachte Filme hergestellt und sofort abgespielt werden. Mit der Video-Technik arbeiten eine Reihe zeitgenössischer Künstler. „Videokunst in Deutschland“ ist der Titel einer Ausstellung im Münchner Lenbachhaus, die im Frühjahr 1983 in der Berliner Nationalgalerie zu Ende geht. Zu den Programm-Machern gehört auch die Polizei. Sie setzt das Gerät mit dem Sofortbild von Band für die Überwachung des Straßenverkehrs ein, für die Beobachtung der Teilnehmer an Demonstrationen. Mit Video-Geräten wird die Kundenschar eines Kaufhauses überwacht, ebenso Kindergruppen in Heimen, Zellenbewohner in einer Haftanstalt. Die Arbeit eines Arztes wird mit Video aufgezeichnet, und der Ablauf einer Übung für einen angenommenen Ernstfall ebenso. Beispiele aus dem Video-Alltag, die in allen Sparten des gesellschaftlichen Lebens vorkommen. video (lat.) – ich sehe. Die Perspektiven des Video-Einsatzes sind noch nicht ausgeschöpft. Video ist technisch leicht zu handhaben, aber bis jetzt sind kaum eigenständige, inhaltliche und formale Wege gefunden worden, die dieser Technik angemessen und sich von Film- und Fernsehabläufen unterscheiden würden. Die Video-Filmer nehmen sich oft interessante Projekte vor, scheitern aber an den mangelhaften Kenntnissen, die sie von der relativ neuen Technik haben. Viele Bildungsstätten, Volkshochschulen, Jugend-

zentren verfügen über Video-Anlagen und Kameras. 1974 wird im Volkshochschul-Programm der Stadt Dortmund das Projekt „Arbeit und Leben“ beschrieben:

„Vordringliche Aufgabe des Medienprojektes ist es, die Teilnehmer zu Äußerungen über ihre persönliche und gesellschaftliche Situation anzuleiten. Diese Vermittlung geschieht im Laufe des Projektes aktiv, das heißt, die Teilnehmer gewinnen in dem Maße Verständnis für Wesen und Möglichkeiten des Mediums (Videofilm), als sie es selbst erarbeiten und produzieren. Zugleich soll die Arbeit dazu befähigen, die eigenen klassenspezifischen Probleme durch die gezielte Nutzung des Mediums zu artikulieren.“ Solche Ideen gelten auch für die Pionierzeit der Medienoperative Berlin. Eine Produktionsgemeinschaft, die Anfang der Siebziger Jahre mit Stadtteilarbeit begonnen hat, und jetzt Autoren von Dokumentar- und Spielfilmen technische Hilfestellungen gibt.

In Frankfurt leben die Video-Filmer Angela Kling, Norbert Büchner und Jürgen Steiner. Die Erfahrungen und die Pläne, die sie gemacht haben, sind für Leute aus der „Video-Szene“ typisch. Norbert Büchner war bereits Elektromechaniker, als er mit dem Studium für Sozialarbeit begann. An der Fachhochschule entdeckte er die Video-Anlage für sich, und seine Abschlusarbeit hatte den „Einsatz von Video in der Jugendbildungsarbeit“ zum Thema. Als er sein Examen hatte, aber keinen Arbeitgeber fand, wurde die Auseinandersetzung mit Video für ihn zu einer zentralen Aufgabe. Die Jugendvertretergruppe vom Postscheckamt kam auf ihn zu, um bei der Realisation eines Videofilms Hilfe zu erhalten. Dieses Ereignis war ausschlaggebend für die Gründung der Video-Werkstatt Bornheim im Germaniabunker. Die Bilanz nach zwei Jahren: 25 öffentliche Vorführungen, 7 Videokurse, 14 Projekte, 21 vorführfertige Videobänder geschnitten, 60 Videobänder ausgeliehen. 20 000 Mark mußten für Miete, Strom, Büromaterial, Videobänder, Reparaturen, Versicherung, Kreditrückzahlung aufgewendet werden. Insgesamt wurden 4800 Arbeitsstunden geleistet. Nach einhalb Jahren machte die Werkstatt zu. Jürgen Steiner, der als Nachrichtengeräte-Mechaniker bei der Video-Werkstatt als Teamer mitmachte, hat auch die großen Konflikte im Germaniabunker miterlebt. 1978 beim Russell-Tribunal wollten Video-Filmer aus Berlin, Köln und Frankfurt jeweils zum Tage eine Nachrichtenschau zusammenstellen. Der Anspruch war schön, politisch und kommunikativ. Fünf Gruppen trafen sich im Germaniabunker, um zu schneiden, zu vertonen, zu reden, zu essen. Zu wenig Koordination, der selbstgestellte Anspruch und der Zeitdruck brachten das Projekt zum Scheitern.

Das Werkstatt-Team hat immer wieder Konflikte auszutragen. Der gemeinsame Nenner, die Vorstellung: „Video-Gruppe = soziales Engagement = offene Videoarbeit = Zugriff für jedermann“ birgt zu viele offene Möglichkeiten, um noch wirksam bewältigt werden zu können.

Jürgen Steiner zog die Konsequenz daraus und gründete „Asphalt-Video“. Er machte einen Film über den „VDM-Streik“, der noch immer in den Betrieben vorgeführt wird. Er hielt die Gewalteinsätze der Neo-Nazis mit Video fest. Mit diesen Arbeiten, die aus politischen Zusammenhängen

heraus entstehen, will Steiner kein Geld verdienen. Er gibt in der Volkshochschule Videokurse. Mit Bildungsarbeit verdient auch Norbert Büchner etwas Geld. Angela Kling, die arbeitslose Lehrerin, unterrichtet u. a. an der Freien Abendschule Frankfurt, wie eine Ton-Dia-Schau erstellt wird. Als sie mit der Video-Arbeit begann, hatte sie in erster Linie inhaltliche Vorstellungen. Mit ihren eigenen Medien war sie in eine Krise geraten: „Das mit dem Malen eines Bildes ist eine Einmaligkeit, und es läßt sich auch einmalig ein tiefes Gespräch darüber führen. Über ein Buch auch. Die Reproduzierbarkeit ist nicht da, d. h. eine ständige neue Anstrengung muß sein, um den Prozeß in Gang zu setzen. Also setzte ich mich mit diesen laufenden Bildern auseinander.“ Zusammen mit Norbert Büchner und Annette Ehrbeck drehte sie das Portrait einer Startbahngegnerin: „Zeit der Unruhe“. Dokumentarisches Material, gemalte Bilder, Spielszenen, Fotos, Musik- und Wortzitate wurden zu einer Video-Collage überschwenglich zusammengefügt. Die Macher reisen mit ihrer Kassette zu den Leuten hin, weil ihnen daran liegt, mit ihrem Video-Beitrag eine Diskussion auszulösen, mit den Leuten in ein Gespräch zu kommen, das Kommunikationsnetz zu erweitern. Für die Zukunft ist die Verkabelung geplant. Die Besitzer von Fernseh- und diversen Zusatzgeräten werden bis zu dreißig Programme empfangen können, dazu können sie auch noch nach dem Kassetten-Vorrat greifen. Die perfekte Isolation mit einer abrufbereiten Information ist die Lebensform, die die technische Entwicklung möglich macht.

Man fragt sich: welche Entdeckung ist schon vor dem Mißbrauch durch die Menschen geschützt? Es gilt, die vorhandenen „Nischen“ im Manipulationssystem herauszufinden und zu erweitern. Das wußte George Orwell schon. In seinem Roman „1984“ erzählt er:

„Aus irgendeinem Grunde war der Televisor in seinem Wohnzimmer an einer ungewöhnlichen Stelle angebracht. Statt wie üblich an der kürzeren Wand, von wo aus er den ganzen Raum beherrscht hätte, war er an der Längswand gegenüber dem Fenster eingelassen. An seiner einen Seite befand sich die kleine Nische, in der Winston jetzt saß, und die vermutlich beim Bau der Wohnung für ein Bücherregal bestimmt gewesen war. Wenn er sich so in die Nische setzte und vorsichtig im Hintergrund hielt, konnte Winston, wenigstens visuell, außer Reichweite des Televisors bleiben. Er konnte zwar gehört, aber, solange er in seiner Stellung verharrte, nicht gesehen werden. Die ungewöhnliche Anlage des Zimmers war zum Teil für den Gedanken verantwortlich, zu dessen Verwirklichung er jetzt schritt . . .“

Hedkmann

Ich  
sehe,  
was  
du  
nicht  
siehst.

Hillmann

Den Dialog habe ich teils aus der Erinnerung, teils aus den Papieren zusammengestellt, die Heinrich Hillmann mir übergab. Wir sind in unseren Gesprächen Freunde geworden, und ich konnte viel von ihm lernen, vor allem die Unbedingtheit des Blicks, die Welt nicht so zu sehen, wie sie gern gesehen werden will. So sprachen wir zwangsläufig über Kunst.

H.H.

Er schaut mich fragend an und prüft meine Augen, ob sie ihm mein Interesse verraten. Er läßt nicht locker. Seine Augen halten mich fest. Wir sitzen in einem Café. Ich weiß, daß ich nicht derjenige bin, den er sieht, und ich leide darunter. Seine Augen suchen mich zu verpflichten. Ich höre ihm zu und kann mit keinem Wort eine Bresche in seinen Monolog schlagen. Er ertrinkt in den Wogen seiner Begeisterung. Als er nach seinem Bierglas greift, sage ich schnell: „Sie haben ein blaues Auge und ein braunes Auge.“ Er lächelt.

„Ich weiß nicht, welches von beiden ich bin.“

Seine Stimme wird lauter. Ich habe Angst, er könne auf den Stuhl steigen und tanzen, aber er bleibt zu meiner Überraschung sitzen und zieht die Schultern ein.

„Wissen Sie, was das Schlimmste ist? Sie halten die Begeisterung für eine Krankheit.“

Ich schaue zu den andern Tischen hin. Eine blau-gekleidete Frau schiebt ein riesiges Stück Torte in den Mund und schließt die Augen. Die Kau-bewegungen zerstören ihr Gesicht.

„Die Toten leben länger.“

flüstert er mir zu.

*Karin Michaelis erzählt, daß Peter Altenberg sich endlich so leicht und geschmeidig fühlte, daß er nachts auf der Straße dieselben Übungen vorführte wie sie die Storchjungen auf dem Dach machen. „Das erregte Aufsehen. Altenberg wurde vom Schutzmann aufgeschrieben, mußte zur Polizei. Seine Freunde jedoch, die ihn anbeteten, gingen mit, und die hohe Behörde ließ sich von Altenberg und den glänzenden Verteidigungsreden seiner Freunde überzeugen. Altenberg konnte zwar nicht den vollen Beweis erbringen, daß es ihm jemals glücken würde, zu fliegen, aber die Polizei konnte ja auch wieder nicht den Beweis erbringen, daß es ihm niemals glücken würde. Man mußte ihm also gestatten, seine Flugübungen unbehindert fortzusetzen. Nur*

*wies man ihm dabei die stillsten Straßen Wiens an, wo er dann später in windigen Herbstnächten lustig mit seinem Fledermausmantel flog ...“*

„Das Normale ist die Tragödie unseres Alltags.“

Das war es gewesen, worüber ich mich mit Heinrich Hillmann zum ersten Mal unterhielt. Ich hatte in der Psychiatrischen Klinik gelesen und war mit einigen „Patienten“ zusammen ein Bier trinken gegangen.

„Ich kann mich nicht gut konzentrieren“, bekannte er.

„Die Gedanken zerbröckeln mir, aber manchmal füllen sie mich ganz aus, dann lebe ich nur noch in der Erwartung.“

Eine Woche darauf rief er mich an und erklärte mir stolz, er habe einige Texte geschrieben. Seine Stimme schwelgte in einer unerklärlichen Zuversicht.

„Mir hat man bei der Studienberatung meine Vielseitigkeit vorgeworfen. Tatsache ist, daß viele Epochen meines Schaffens fragmentarisch geblieben sind, da ich immer noch im Suchen und Experimentieren bin. So mag es sein, daß andere eine klare Linie oder den Boden vermissen, welches jedoch nicht heißen muß, daß ich nicht auf dem besten Wege bin.“

Schon am nächsten Tag waren die Texte im Briefkasten. Beim Lesen stolperte ich über den Satz:

„Wie fremd sind doch die Künste und die Schönheit der menschlichen Gefühle und Gedanken!“

Hillmann kennt keine Routine, mit der wir die Beunruhigung, wie sie nun einmal der Kunst eigen ist, beschwichtigen.

Er sieht alles zum ersten Mal, selbst wenn er etwas wieder sieht. Die Dinge, die Welt bleibt ihm fremd, behalten ihre Unschuld, die der Konsum raubt. Auch Menschen gegenüber ist er stets atemlos. Das Staunen quält ihn: er weiß nicht, die Grenzen zwischen Traum und Wirklichkeit genau zu bestimmen.

„Ich lag halbwach da – der Traum, Wachheit, ein Wühlen und Kämpfen, um das zu wissen, was nicht gelang, nicht gelingen würde. Dunkelheit um mich, Nacht und die Bettdecke, die

mir im Wege lag und die ich zwischen die Beine klemmte, unruhig, fiebernd.

Doch es war zum Teil Wirklichkeit, dunkel und möglich, darum fast schwarz in seinem Verlangen. Dort war er, der Traum, gefesselt an der Wirklichkeit, klar, blaufarbig, hell, schön, daß ich nicht wollte, daß ich träumte. Ich schreckte zurück und bemerkte dabei, wie mit der Klarheit sich mir die Wirklichkeit einer Möglichkeit verschloß, sich entfernte, weit und vergehend.

Arme streckend, fassend in die Dunkelheit, die nur die Helle sah, fühlend, gekrümmt, entspannend, wissend, resignierend, erkennend die Vergangenheit dieses Traums, der erst zu blühen begann. Unruhig, hin- und hergeworfen durch die Mächtigkeiten, fand ich mich schwebend, schwer, hinten, vorne, alles nicht wissend, weil es nicht wissend war zu wissen, nicht können zu wollen, was ich können wollte.“

Die Möglichkeiten sieht er als die wahren Realitäten an.

„Die Räume sind voll von Bildern.“

Und diese Bilder fordern ihn heraus zu malen, sie zu malen.

„Die Farben kleben auf den Bildern, werden dick aufgetragen, düstere Farben herrschen vor, düster und dynamisch wird alles bewegt, bewegt sich auf und in den Bildern. Körper bewegen sich ineinander, Bäume und Sträucher rauschen im aufregenden Wind.“

Hillmann geht mit schnellen Schritten und redet aufgeregt. Er ist der Schauspieler seiner Gedanken, wirft die Arme in die Luft und federt in den Knien.

„Die Straße ist eher am Ziel als ich, aber es ist schöner, in Gedanken am Ziel zu sein.“

Er bleibt stehen, sieht sich in einer Schaufensterscheibe und wendet sich ab. Er sagt kein Wort mehr, und ich trage sein Schweigen wie eine Last. In seinen Notizen, die er „Aus dem Leben eines Arbeitslosen“ nennt, lese ich:

„Es ist an der Zeit, mich zu befreien aus einer schier trostlos vorkommenden Langeweile. Das einzige, was ich hab, ist mein Kopf mit den Gedanken und dem Körper mit dem ich sinnlose Wege begehe. Beides zu benutzen, stellt einen Ausweg dar, wenn auch nicht den Ausweg. Wenn es überhaupt einen gibt, dann

kann das Leben ein Ausweg sein. Wovon und wofür? Das alles ist es nicht, doch was ist es? Ich weiß es nicht. Ich weiß es schon lange nicht mehr. Da ich es nicht mehr weiß, ist alles erlahmt, meine Antriebskraft. Diese vollzieht sich oftmals nur im Wünschen und Wollen, doch die Tat fehlt. Die Würgemale der Resignation zwingen zur Atemnot und stimmen veröhnlich mit dem Tode.“

Hillmann redet gern vom Glück. Er steckt voller Pläne, schreibt, liest, malt, bildhauert. Er stößt mit dem Kopf gegen die Wand. Der im Hunger nach Glück aufgerissene Mund.

„Man sollte stets laut auftreten.“

*Klopfen ist ein wahres Vergnügen, weniger das Anhören. Klopfer hören ihr Klopfen nicht, d. h. sie hören es, aber es stört sie nicht. Jedes Getöse hat für den Verursacher etwas Angenehmes. Ich weiß das aus eigener Erfahrung. Man kommt sich mutig vor, wenn man lärmiert.“* (Robert Walser)

Wenn die Verzweiflung über Hillmann zusammenschlägt, macht er sich klein – und er geht schneller, wirft sich nach vorn. Er sucht Risse in der Erde, um sich in ihnen zu verbergen.

„Der Tod ist kein Versteck.“

In Sizilien unternahm Hillmann einen Selbstmordversuch. Er spricht davon wie von einem Wunder.

Am 13. April, im Sternzeichen des Widders, etwa ein Jahr nach der Kapitulation, wurde ich an einem Freitag, kurz vor 24 Uhr in Seelze bei Hannover als jüngstes Kind meines Vaters, des Elektromeisters Josef Hillmann und seiner Ehefrau Hedwig, geb. Löffler, geboren.

Obwohl sehr gläubig, wollte meine Mutter nicht, daß ich am 13. und dann noch an einem Freitag geboren werde. Und so steht es bis heute noch aus, ob ich nun ein Unglücksrabe oder aber ein Glückspilz bin.“

Ein Glückspilz? Es gibt Tage, an denen Hillmann nur so sprüht. Er nimmt einen Anlauf, spannt die Muskel an – und schon stürmt er los. Ich bleibe weit zurück und schäme mich meiner Nüchternheit, die mir die Füße bindet. Hillmann überholt das Ziel. Sein Atem stößt Wolken in die Luft. Ich schreie hinter ihm her.

Später müht er sich ab, Worte für seine Anläufe zu finden. Er stößt die Wörter mit schwerer Zunge wie Kieselsteine hin und her, bis sie klar zu verstehen sind. Sie betreffen jedoch nicht mehr den Zustand, den er zu beschreiben sucht. Hillmann leidet darunter, daß er mit sattsam Bekann-

tem das Neue fassen soll, das ihn beunruhigt. Das Neue, die Bedrohung, das Glück.

**„Wir sind viel zu feige, um glücklich zu sein, und die Trauer ist eine bequeme Ausrede, nicht mehr hoffen zu müssen.“**

Ohne Sprache ist die Welt ein Chaos. Hillmann weiß dies nur zu gut. Er schreibt, um den Kopf über Wasser halten zu können. Er schreibt, um sehen zu können.

„Gestern schrieb ich die knappe erste Seite, versah sie gleich mit einem Titel, glaubte sogleich, ich könnte nun Monate schreiben, einfach über meinen Zustand. Doch schon heute frage ich mich, wieso ein Titel, für wen schreibe ich, an wen wende ich mich? Doch der Ausgang ist klar: es geht darum, nicht im diffusem Dämmerzustand meiner halbbewußten Gedanken zu verharren, sondern sie an die klare Oberfläche zu bringen, mir ein klares Ziel zu geben, um ein besseres, wenn auch nicht schönes Gefühl zu haben, zu erarbeiten, eine wie auch immer gear-tete sinnvolle Lebensqualität zu spüren.

Da der äußere Rahmen an sich begrenzt ist, ist die eigene Dimension des Denkens, des Kopfes, von so ausschlaggebender Bedeutung. So paradox es klingt: indem ich meine volle Konzentration auf mich lenke, auf das, was in meinem Kopf ist, ist es doch gerade die große Ablenkung von diesem Kopf, meinem Ich, welches ich so sehr erwarte.

Ich weiß nie, was ich schreibe, schreiben werde, ich habe mir was vorgenommen, eine Woche lang jeden Tag eine Seite zu schreiben. Was wird dabei herauskommen? Es bedarf schon einer kleinen Einstimmung zum Schreiben. Ein Gedanke muß klar sein, an den sich etwas anschließen kann, welches so lange anzuhalten hat, bis ein Satz mir gefällt, dann höre ich von ganz allein auf und glaube genug getan zu haben, für heute, und bin doch etwas stolz und glücklich, denn alles ist von mir, keine Anleitung, keine Brücke zu anderen oder von anderen.“

Hillmann hat Angst, von anderen bestimmt, von anderen bewegt oder benützt zu werden. Erst dann ist für ihn ein Gedanke gut und richtig, wenn er ihn in aller Einsamkeit und Unschuld selbst gedacht hat. Mit grüblerischer Ungeduld geht er an alles heran und sucht in ihm seine eigenen Möglichkeiten zu entwickeln.

Die Berufe, in die er geriet, stellten ihn immer wieder auf die Probe. Hillmann hat seinen archimedischen Punkt noch nicht gefunden. Seine Begeisterung hat etwas Zerstörerisches.

„Durch meine hervorstechenden Fähigkeiten im handwerklich praktischen Bereich, die schon in der Schulzeit zutage kamen, schlug man mir (...) vor, Werkzeugmacher zu werden. Ich nahm an. Da auch meine theoretischen wie menschlichen Tugenden erkannt wurden, schlug mir mein Chef (...) vor, in seinem physikalischen Labor, Werkstoffprüfer (Physik) zu werden. Ich nahm wiederum an, da ich mich zuvor auf der Hannover-Messe überzeugen konnte, wie interessant und eminent wichtig die Werkstoffprüfung ist, nämlich als ich eine mikroskopische Aufnahme in einer 200-fachen Vergrößerung eines Graugußbildes, welches ich tagtäglich selbst untersuchte, bei einer bekannten großen deutschen Firma im Riesenformat an der Wand sah. Seit dieser Zeit beschäftigte ich mich nur naturwissenschaftlich, eingeschlossen die Naturphilosophie und in mir entstand der Wunsch, Physikingenieur zu werden. So machte ich nach meiner Lehre, die ich mit theoretisch ‚gut‘ und praktisch ‚gut‘ abschloß, ein halbjähriges Praktikum in verschiedenen Firmen. Da ich aber aus meiner Schulzeit wußte, wie schlecht es um meine math. naturwissenschaftlichen Fähigkeiten bestand, unterzog ich mich einem Test beim Arbeitsamt, der nur meine eigene Meinung über mich bestätigte, daß es zum Ingenieur nicht reicht. Da ich jedoch diesen Test allein nicht gelten lassen wollte, ging ich zur Berufsaufbauschule, wo ich prompt nach einem Semester wegen Mängel im fachkundlichen Rechnen und in Geometrie sitzen blieb, was den endgültigen Weg in dieser Hinsicht verschloß. Mit 21 Jahren bewarb ich mich als Bildhauer an der Kunstakademie in Karlsruhe, wurde aber unbegründet abgewiesen.

Der Zufall wollte es, daß ich von einem Freund hörte, der schon auf der Werkkunstschule in Hildesheim war, daß dort Aufnahmeprüfungen seien. Nach zweitägiger Prüfung wurde ich genommen und studierte zwei Grundsemester Grafik.

Während meiner fünf Jahre dauernden Nebenbeschäftigung als Kinokartenabreißer, hörte ich von einem Freund, daß es in Hessen die Möglichkeit gibt, im musisch-technischen Bereich Fachlehrer zu werden. Ich bestand an beiden pädagogischen Fachinstituten, Jugenheim und Fulda und entschloß mich für Jugenheim, obwohl mein Professor (...)

meinte, ich hätte ein guter Grafiker werden können, aber ich wollte mehr.“

Jeder Anfang ist eine Neugeburt, und Hillmann gibt sich alle Mühe, seine Begeisterung über das Neue zu zügeln – und doch hat er auch Skrupel, daß ihm nichts gelingen will.

„Es geht um die Produktivität, immer dann, wenn ich erwähne, ich sei ARBEITSLOS, ich produziere nichts. Daß ich keine Schuldkomplexe dem Staat gegenüber habe, macht mich noch minderwertiger. Wenn ich dem entgegenhalte, daß die Muße sich selbst erfrischt, und daß man sie kultivieren kann, daß es andere Lebensinhalte gibt, als die Produktivität. Das alles zähle nicht und ich müsse realistisch werden oder die Realität anerkennen. Ich sage dann schon gewohnheitsgemäß, daß ich ja in der Realität bin und lebe – und das Versagen der Realität erst im Tode einsetze; man hält mich für völlig daneben-geraten.“

Wenn er von der Produktivität spricht, ahmt er die verschiedensten Maschinen nach.

## „Das Produzierte ist das Ende einer Möglichkeit.“

sagt er und unterstützt seine Logik mit wilden Blicken. Er sagt auch, daß Arbeitslosigkeit eine Auszeichnung sei. Ich weiß jedoch, daß er am nächsten Tag wieder zum Arbeitsamt läuft und sich an den Möglichkeiten berauscht, die sich ihm bieten könnten. Hillmann genießt es, ein unbeschriebenes Blatt zu sein.

„Wenn ich mich dann so genau betrachte, bin ich der Größte und Schönste, doch all das nützt mir nichts, denn sie kennen nicht mehr als meinen Namen und sehen nicht mehr als meine Erscheinung. So bin ich in mir der Größte, und der Liebe Gott ist mein Freund, denn er kennt mich und weiß um mich. Nur habe ich mit ihm das Problem, daß er nicht in dieser Welt ist, wie Christus auch sagt: „Mein Reich ist nicht von dieser Welt. Dem kann ich nur zustimmen, meines auch nicht.“

Hillmann sitzt mir kerzengerade gegenüber und betrachtet seine Hand, die das Bierglas hält. Er sei erschöpft, sagt er. Er ist von ausgesuchter Höflichkeit, und erst allmählich taut er auf und nimmt seinen Sätzen die gravitatische Förmlichkeit.

„Ich möchte springen, will kein Zuschauer sein, selbst der Akteur. Immer noch denke ich, daß meine

Zeit nicht gekommen ist, aber ständig bereite ich mich darauf vor. Es dauert seine Zeit, und die Zeit ist nicht ständig dazu angetan, etwas zu sagen. Für andere ja, diese sprechen heute und morgen, aber es erreicht mich nicht mehr.

## Ich weiß auch nicht, welche Zeit es sein muß, daß es meine Zeit ist.

Vielleicht lebe ich mit dieser Illusion bis zum Tode, doch das schreckt mich nicht, denn in Ansätzen gibt es diese Zeitpunkte für mich immer wieder. Das Interesse der Zeit muß sich mit meinen Interessen decken, das nenne ich eine große Zeit.“

Mit jedem Satz gewinnt Hillmann mehr Zuversicht. Er ist den unterschiedlichsten Stimmungen ausgesetzt, die ihn in viele feindliche Brüder spalten: in den Zuschauer, der darüber nachdenkt, welchen Luftsprung er als Akteur machen könne, in den Akteur der sich plötzlich wieder als Zuschauer erleben muß, weil ihm die Beine zu schwer werden, in . . . Er ist Gefangener und Befreier zugleich. Die Zeit fordert ihn heraus. Im Schreiben versucht er sich auf die Schliche zu kommen.

„Gestern, nachdem ich gerade zwei Seiten geschrieben hatte, stellte sich auf Grund dieses Schreibens eine andere Grundstimmung ein. Es war wie, wenn ich aus einem frischen Bad gestiegen wäre, sehr wohligh. Etwas anderes stellte sich noch dazu ein. Dieses Schreiben ist mir wichtig geworden, es umhüllt und beherrscht die Tage. Diese Wichtigkeit breitet sich auch in mir aus, in der Form, daß ich wichtig bin. Die Sehmöglichkeiten erweitern sich, jedes und vieles, fast alles ist wert, aufgeschrieben zu werden, dabei gelangt nur ein Bruchteil aufs Papier, obwohl ich nicht begründen kann, warum gerade ich dieses schreibe und nicht ein anderes. Der Selektionsprozeß findet sozusagen im Gehirn statt. Es ist ein zielloses freie Schreiben, welches oftmals sich am Geschriebenen selbst orientiert. Wie eine verschüttete Quelle, die ich nur anstieß, fließen die Gedanken und bahnen sich ihren Weg aufs Papier, fast ein autonomer Prozeß.

## Dieses alles erkenne ich und denke, daß es gut für mich ist, doch im Hintergrund steht die Angst, daß ich aufhöre, es nicht durchhalte, daß ich glaube, der Müßiggang täte mir besser

– und das als Ausrede.

Schreie nur, denke ich und meine das Kind in weiter Ferne. Die Welt ist nicht so schön. Trostlos mute ich mir an. Der erste Schwung des Schreibens ist vorbei, wie es meistens so mit den Schwüngen ist. Sie dauern nicht länger als eine Seifenblase, schön aber nicht von Bestand. So ist es mit meiner Stimmung, und die Perspektive läßt nichts zu. Wie sollte dann die Stimmung anders sein? Endlos ist der Zustand, will sagen, es ist kein Ende abzusehen aus dieser Trostlosigkeit, diesem Alleinsein. Die Natur wird zum Partner, alles was konkret ist, der Garten, in dem ich heute arbeitete. Und dann immer diese Zweifel. Zweifel an mir, Unsicherheiten, Zweifel auch an der Gesellschaft. Soll es ruhig so weiter gehen, ich bin nicht schuld, und doch trage ich Verantwortung für die viele Zeit. Ein Ausgestoßener in zweifacher Hinsicht: ich kann meine Person nicht einbringen in den gesell. Rahmen, obwohl ich des öfteren glaube, einiges auch für andere bieten und tun zu können.

## Ich bin zum Brachland geworden.“

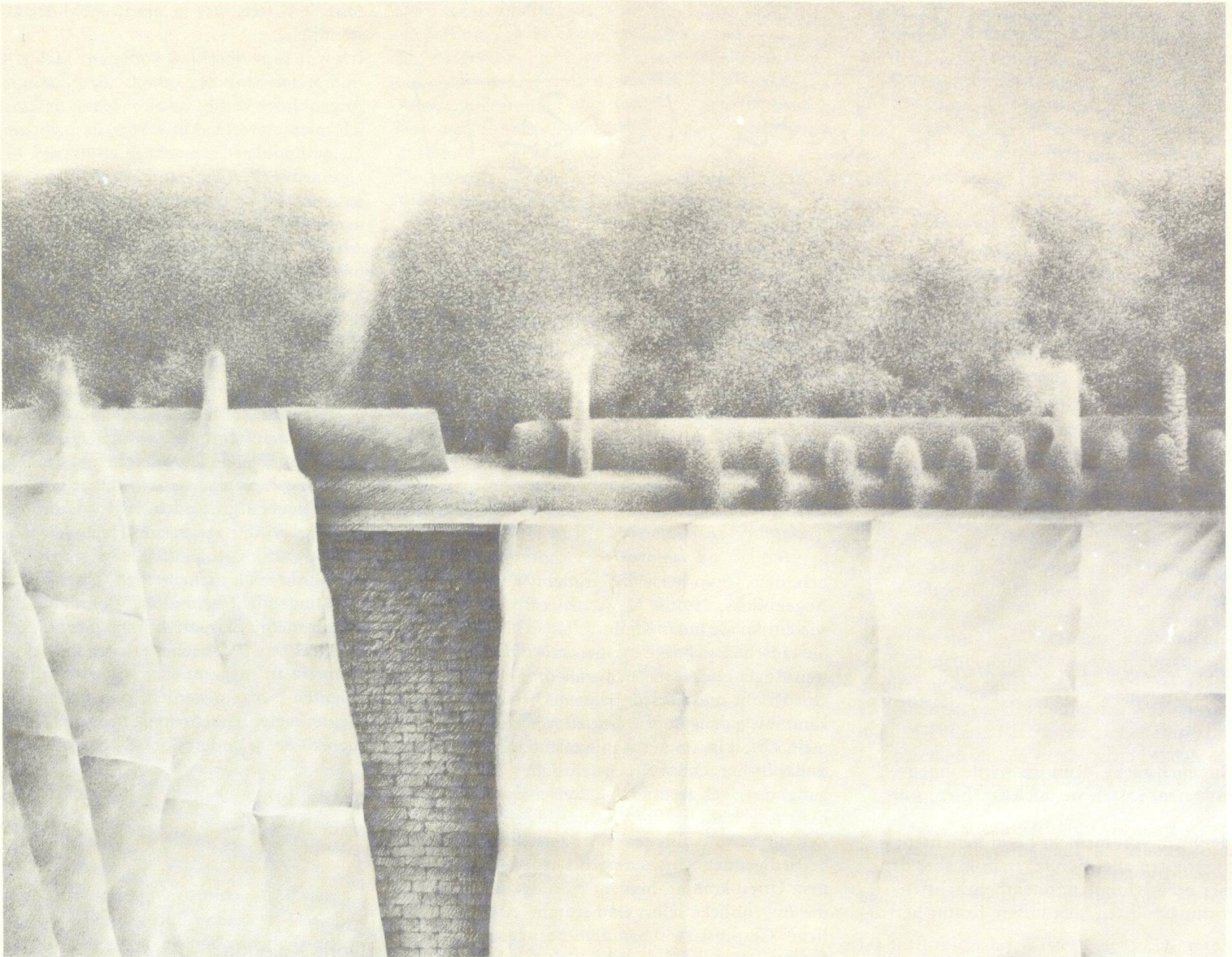
Wenn Hillmann von Frauen erzählt, stiehlt sich eine wilde Zärtlichkeit in sein Gesicht, und er spricht so laut, daß man zu uns herüberschaut. Streng genommen spricht er jedoch nicht von Frauen, sondern von dem Gefühl einer schrankenlosen Liebe, die ihn von sich selbst befreit. Der Kellner bittet uns, etwas leiser zu reden. Wir verlassen das Café und laufen ziellos durch die Stadt. Hillmann geht ungeduldig vor mir her und redet, schräg rückwärtsschauend auf mich ein.

„Ohne Arbeit zu sein, ist schlimm, aber auf Sexualität zu verzichten, ist schlimmer.“

Er doziert, sucht Distanz, um im nächsten Augenblick die Wörter in Taten umzuwandeln.

„Alles ist beschränkt auf das Auge, womit wir uns gegenseitig verschlingen, doch die Berührung, die das Auge verlangt und vorbereitet, findet nicht statt





– und ist um so schmerzhafter. Was bleibt, ist die große Sehnsucht in der Emotion nach zärtlicher und wilder Körperberührung. Diese Sehnsucht löst sich von dieser Frau und wird unbestimmter, kann auf ähnliche andere gerichtet werden, doch wann trifft sich diese Sehnsucht mit der erfüllbaren Realität?“

Wenn Hillmann Fragen stellt, stellt er sich auf die Zehenspitzen, als könne er so besser über die Mauer schauen, die ihm umgibt.

Als wir uns trennen, sagt er:

**„Zwei Welten gibt es, eine Vorgegebene und eine von den Menschen gemachte.“**

Hillmann mißtraut beiden. Er weiß, daß alles, was er tut, nur Fragen sind: seine Versuche, einen Beruf zu finden, seine Bilder, seine Aufzeichnungen. Er reist gern und selbst das Vertraute entfremdet er sich, um es so entzückt bestaunen zu können.

„Etwa ein Jahr ist es her, daß ich eine Reise unternahm. Diese nun will ich nicht beschreiben, obwohl sie in Annäherung an die jetzige sich fast gegensätzlich verhält. Insofern ist sie zum Teil bestimmend für die Reise, die ich letzte Woche nach Frankfurt

unternahm, denn die vorherige war bestimmt von Neuem und vom Abenteuer in ferne Länder und zu fremden Menschen. Diese nun vollzieht sich im eigenen Land, sozusagen vor der Haustür und die Adressaten sind Freunde und Bekannte, die ich kenne, auch deren Schicksale und von diesen ist die Rede.

Auch die Fernreise beschrieb ich. Zurückverfolgend glaube ich, daß es einfach war, sie zu beschreiben. Die jetzige Reisebeschreibung ist insofern nicht ungefährlich und beschwerlich, da sie fast ausschließlich nur mir bekannte und freundschaftlich verbundene Freunde betrifft.“

Hillmann sucht die Fremde, um aus ihr erlöst zu werden. Er wird sich selbst fremd.

**„Wir haben das frischgeborene Kind ausgesetzt, weil wir Angst vor uns selbst und vor uns beiden haben. Kennt man die Bedingungen, ist es verständlich, schmerzt aber doch, wenn man**

**bedenkt, wie selten ein Kind geboren wird.**

Hillmann sieht sich als die Welt, die er erlösen muß. Am Telefon erklärt er mit zugespitzter Stimme:

„Ich bin Christus und leide für die Welt, um sie zu erlösen. Wissen Sie, ich spüre die Schmerzen der Kriege, Hungersnöten, Erdbeben und Katastrophen. Ich ...“

Hillmann findet jedoch wieder zu sich selbst zurück. Wir wechseln Briefe.

**„Der Schriftsteller, dieser alte Hund! Er schreibt und schreibt, doch nicht an mich. Für wen denn sonst sollte er schreiben? Weiß er nicht, wer ich bin? So sollte er es doch wenigstens ahnen.“**

# Zeit nimmt sich Zeit

Zeit braucht Zeit

Die hier abgedruckten Texte über die Erfahrung der Zeit sind im Colloquium DAS TAGEBUCH (SS 82) entstanden. Sie offenbaren die verschiedenen Temperamente, Zeit zu erfahren sowie Zeit zu beschreiben. Es war eine sehr glückliche Zusammenarbeit, die vorzügliche Ergebnisse brachte. Sie seien Angelika Diehl (26. 9. 1959 – 4. 9. 1982) gewidmet, die mit ihren wachen Fragen uns so viele Anregungen gab.

H. H.

## Uwe Laube

*Das Namen-Habende ist aller Wesen Mutter.  
Lao-Tse*

Fragen Sie mich nicht, denn ich werde ihnen nicht antworten. Lassen sie mich erzählen; nur erzählen.

Ich werde ihnen von meinem Beruf berichten; diesem traurigsten aller Berufe; traurig, aber dennoch einer der wichtigsten, unentbehrlichsten, verantwortungsvollsten, den unsere Kultur hervorbrachte.

Es handelt sich dabei nicht um einen Beruf im herkömmlichen Sinn, denn ich bin von Haus aus materiell abgesichert, folglich nicht auf einen Verdienst angewiesen; ich verfügte über ein Übermaß an ungenutzter Zeit; ich begann mich zu langweilen; ich begann, mich für meine Mitmenschen zu interessieren. Meine finanzielle Unabhängigkeit, welche eine unabdingbare Voraussetzung für die Ausübung meiner Tätigkeit darstellt, und meine erwachte Neugierde an gesellschaftlichen Dingen, brachten mich ganz von selbst, sozusagen notwendig, in jene Position, deren Auftrag ich nun jeden Tag erfülle. Die Menschen bringen mir ihre Augenblicke zum Begutachten.

Es spricht sich herum. Da ist einer, sagen die Leute, dem kann man seine Augenblicke zeigen. Es verbreitet sich wie ein Lauffeuer, jeden Tag kommen mehr Menschen, Erwachsene, jetzt sogar Kinder und immer häufiger alte Menschen, Baldsterbende. Es werden so viele, daß ich an das Einrichten von Wartenummern denken muß, aber bald werden es so viele sein, daß ich unmöglich alle empfangen kann, und ich werde im voraus auswählen müssen; wem jedoch gebe ich den Vorzug? Wessen Augenblicke sind wichtiger: die des Schulkindes, oder die des Greises? Wen werde ich mehr enttäuschen, wen gar für immer unglücklich machen? Ich werde das Los entscheiden lassen. Ich werde damit dem Zufall wieder Macht verlei-

hen, dem Unvorhersehbaren, dem Wesen des Augenblicks, den die Menschen zu mir bringen, wie ein kränkliches Kind.

Sie täuschen sich. Sie bringen mir die belanglosesten Augenblicke, tragen sie als ihr kostbarstes Gut zu mir und harren meinem Urteil. Jedermann kann mit jedem Augenblick zu mir kommen, mein Urteil ist immer wohlwollend. Jedenfalls war es das bisher. Dies kam aus ehrlicher Überzeugung, denn ich freute mich aufrichtig über jeden ihrer Augenblicke, uns verband für eine kurze Zeit die zarte Bande einer Bruderschaft, eines befriedigenden Mitwissens. Bis es jedoch zu meinem Urteil kommt, braucht es einige Mühe. Denn die Augenblicke selbst sind stumm. Als zerbrechliches Gespinnst zwischen dem Besitzer und mir, fordere ich mein Gegenüber auf, durch eine möglichst genaue Beschreibung seine Form zu stärken. Auf eine möglichst hohe Objektivität lege ich dabei den meisten Wert. Keine philosophischen Arabesken, die den originären Augenblick in Gefahr bringen würden. Meine Klienten wären damit überfordert, würden auf Grund ihrer Einfachheit ins Stocken geraten, und ihr Herzsgut bliebe unvollendet. Die darauffolgende Depression verließ den Unglücklichen vielleicht niemals mehr. Nein, ich gehe kein Risiko ein und bestehe einzig auf einer klaren, nüchternen Beschreibung. Fotografien, die den Augenblick verdeutlichen, lasse ich ebenfalls gelten. Viele meiner Klienten tragen bereits Sofortbildkameras bei sich, um mich später von der Richtigkeit ihrer Beschreibung zu überzeugen.

Wie ich schon sagte, man bringt mir die belanglosesten Augenblicke. Man will kein Risiko eingehen; das habe ich gesehen, wer dafür den Beweis antreten kann, bringt gleichzeitig den Beweis für seine Existenz. Und dafür sind die einfachsten, alltäglichsten Begebenheiten besser geeignet als das Außergewöhnliche, das Einzigartige. Ich gebe mein Urteil über ihre Augenblicke ab und ihr Leben erhält einen Sinn.

Dennoch täuschen sie sich. Denn wer hätte die Macht, ihrem Leben einen Sinn zu geben, wenn nicht sie selbst? Sie erwarten keine Wunder von

mir; sie wissen, was sie erwartet, ist das Selbstverständliche.

Ich will zum Abschluß kommen: Meine Klienten finden den Sinn des Lebens allein darin, mir ihre Augenblicke verfügbar zu machen. Niemals habe ich mich abwertend geäußert, deshalb steigt meine Popularität, macht mich für den Einzelnen zu einem kalkulierbaren Faktor. Niemals auch habe ich über diese traurigen Existenzen näher nachgedacht; gestern wäre ich fast der Versuchung erlegen. Meine Augen nahmen wohl schon einen melancholischen Ausdruck an, und ich sah, wie meinem Gegenüber Zweifel kamen, Zweifel an mir, Zweifel an dem, was uns verbindet. Schnell sprach ich mein Einvernehmen mit seinem Augenblick aus, doch der Zweifel wich nicht mehr von ihm.

Noch ist die Zahl der Zweifler verschwindend gering, noch steigt die Zahl derer, die zu mir kommen. Solange ich mich beherrsche, wird meine Position nicht anzweifelbar sein. Doch etwas Neues ergriff mich, schleudert mich, daß mir übel wird, nagt an mir, für andere nicht sichtbar, obwohl es großen Schmerz verursacht.

Ich werde mich nicht wehren, ich werde den Lauf der Dinge nicht behindern. Denn zum erstenmal ist mir meine Existenz fühlbar geworden. Und nun lechze ich danach, verlange danach, den Schmerz zu steigern; aber was wird sein, wenn alle Klienten fort sein werden, kein weiterer Verlust meine Begierde mehr steigern kann? Wo ich doch niemals etwas anderes besaß, als ihre Augenblicke.

## Doris Kolenda

Wie soll ich mich über Zeit, dieses Phänomen in dem ich stecke und nicht raus kann, äußern? Sie betrifft mich in ihrer Existenz. Aber sie macht mich nicht betroffen, drängt mich zu keinen Äußerungen. Sie ist eben da. Reflexion? Spiegelbilder, Zerrungen, Fragen, Geschichtliches fallen mir dazu ein. Ich habe keine Lust dazu.

## Herbert Heckmann

Ein Lidschlag dunkel  
der zum Wort sich öffnende Mund  
die Faust, die sich ballt  
der Sprung, der in den Muskeln  
lauert.  
Das Ziel kündigt sich an.  
Die Augen  
suchen  
suchen

## Klaus-Achim Heine

Zehn Minuten bis gleich/zehn Minuten bis vorhin/dazwischen jetzt: an jeder Ampel erlebt man Zeit wie sie ist, die lästige Überwindung einer Wegstrecke beinhaltet die lästige Überwindung der Zeit: s-gleich-t-mal-v: nur nicht bei gelb anhalten, bei d-e-r Geschwindigkeit verliert man mehr als eine Minute/meint man (und das ist verständlich/der Körper hat noch nicht bemerkt, das seine Füße Räder sind – so bewegt er sich schneller als er denkt). Das wird er noch lernen müssen? das heißt also: Wenn ich sechzig Sekunden an einer roten Ampel stehe; Zwischenrechnung: 60 Kilometer in 60 Minuten (jeder fährt zu schnell) – x Kilometer in 60 Sekunden/ergibt für x: tausend Meter für die man, müßte-man-sie-zu-fuß-bewältigen/10 Minuten/macht beim Stundenlohn von 25 Mark runde 4 Mark20/Zeit ist Geld das stimmt/und sogar: Zeit ist beim Autofahren noch mehr Geld (je nach Geschwindigkeit bis zu dreißigmalsoviel), DALLI DALLI. So erst wird RelativitätsTHEORIE greifbar/anschaulich. Zehn Minuten bis gleich – zehn Minuten bis vorhin – dazwischen: jetzt.

## Sigrun Wodke

Ich sitze, in mich zusammengesunken und starr. Meine Hände sind eiskalt und unbewegt. Gesichter tauchen auf und gehen an mir vorbei. Die Körper sind schattenhaft und fast durchsichtig. Der Blick ist starr auf ein Ziel im Nichts gerichtet. Die Gesichtshaut ist fahl und leblos. Ich versuche, die Schatten zu berühren, doch meine Hand verkrampft sich noch mehr. Die Schatten werden schneller und kommen näher auf mich zu. Immer enger wird der Raum, den sie mir zugewiesen haben, immer kürzer der Abstand zwischen ihnen und mir. Ich möchte flüchten, jedoch muß ich sitzen bleiben. Nichts kann ich ergreifen oder gar festhalten, die Geschwindigkeit ist zu groß und mir fehlt die Kraft. Jetzt kann ich noch nicht einmal mehr ihre Augen erkennen.

## Uta Schneider

Groß ist er. Und mit entsprechend riesigen Schritten durchmißt er den Raum. Schnell und sicher setzt er einen Fuß vor den anderen, und wenn er an der Wand angekommen ist, dreht er sich blitz-

artig auf seinem Schuhballen um. Dasselbe Spiel wiederholt sich in der anderen Richtung. Auf beiden Seiten von ihm sitzen sie alle; all die Leute, die darauf warten, in eines der wenigen Verwaltungszimmer eingelassen zu werden. Und jeder von ihnen versucht auf seine Art, gegen die quälende Langeweile anzukämpfen.

Drei Araber unterhalten sich. Man versteht kein Wort. Eine junge Mutter, deren beide Kinder „brav“ auf ihrem Schoß sitzen, klagt ihrer Nachbarin ihr Leid. Seit zwei Monaten warte sie schon auf die Bewilligung ihres Antrages. Sie schimpft auf den Staat, auf die Behörden, auf die ganze Gesellschaft, von der sie sich ausgestoßen fühlt. Sie sei ein Mensch, und wolle als solcher behandelt werden. Während dieses Monologs schreitet der Mann immer noch in unverminderter Nervosität durch den Flur. Dabei dreht er ständig sein linkes Handgelenk, um gedankenlos und unkonzentriert auf die Uhr zu starren. Hand- und Kopfbewegung wirken schon automatisiert.

Als eine von den paar Türen im langen Gang aufgeht, hastet er hinein. Für einen Augenblick dringen die monotonen Anschläge der Schreibmaschine nach außen. Der Aufzug geht auf und zu, fährt rauf und runter, bringt Leute, und nimmt andere mit. Die junge Frau ist inzwischen verstummt, sie beruhigt eines ihre Kinder. Wieder hört man die Schreibmaschine. Der große Mann erscheint im Türrahmen, mit hängendem Kopf. Langsam schlurft er auf den Aufzug zu. Wieder einer mehr, dem die soziale Unterstützung nicht so bewilligt wird, wie er es sich wünscht. Monatlanges Warten auf das Geld löst die quälende Sitzerei auf den Behördenfluren ab. Eines haben all diese Menschen gemeinsam: sie warten ihr Leben lang.

## Cornelia Bieneck

thorsderg-s kreisel drehte sich um sich selbst mit den sekundösen wendungen schläfriger arme deutete er eben noch wellenähnliche ebenen an, letzte ausläufer von schwingungen und kreisen und überlagerungen. kaum mehr wahrnehmbar sind sie aus augenblicken, sie berichten von spiralen, die seine körperbewegungen nachzeichnen könnten – wenn.

der regen fällt strichweise  
der wind bläst nie mehr  
thorsderg bleibt ausgeliefert  
wäre er 500 meter groß oder weniger, sein Kopf begänne sich mit raum und zeit um seinen rumpf zu drehen, so – ohne spannung – hat er seine gegenleistung zu versäumen und aufzugeben. wenn einer käme, die verstaubten kontakte aufzupolieren, ihn zum glänzen zu bringen, den

boden zu ebnen, die ausgeleierte feder aufzurollen, er würde rasen, tanzen, sausen, wirbeln, sich winden – wie immer, phantastisch phosphorisierende kugel werden, mit kraft und behendigkeit aus den augen springen und wieder hinein, desjenigen, der ihm zum leben verholpen hat, geballtes bündel von geschwindigkeit und tanz und leuchtender farbe, jetzt.

## Angelika Diehl

Genüßlich liege ich am Strand.

Ich habe mir vorgenommen, heute einmal richtig auszuspannen; an keine Termine zu denken, einfach so zeitlos dahinzuleben.

Warme, aber nicht heiße Sonne erweckt bei mir ein wohliges Gefühl. Gemütlich rauscht irgendwo das Meer.

So gefällt mir die Welt, nichts kann mich umwerfen, nichts mich irgendwie meiner prächtigen Stimmung berauben.

Plötzlich zucke ich zusammen. Was war das an meinen Füßen? Reflexartig ziehe ich sie hoch. Noch schlaftrunken merke ich nun, daß es kühler geworden ist, und irgendwie klickert es so in meiner Nähe.

Das Meer, tatsächlich! Nun bin ich auf einmal hellwach, und springe auf. Ich sehe es an, blicke in die Ferne, vergleiche die jetzt mit Wasser bedeckte Fläche mit derjenigen zur Zeit meines Kommens.

Da trifft mich das Wasser erneut, ich trete wiederum fast mechanisch einen Schritt zurück. Nun lenke ich meinen Blick auf dieses Wasser; merkwürdig, ja unheimlich diese Grenze zwischen Sand und Wasser.

Der feine Sand weist keine größeren oder andersfarbigen Körnchen auf. Das Wasser zeigt keine Wellenbewegung – und doch schreitet es voran. Unheimlich – nein wunderbar das Zusammenstoßen dieser beiden Elemente.

Plötzlich geht ein leichtes Zittern über die Wasseroberfläche und verebbt sofort wieder.

Da atme ich auf. Warum? Was hat mich angespannt?

Diese kleine Unregelmäßigkeit gab mir eine Orientierung, die ich kurz zuvor entbehrte. Als das Wasser meine Füße aufs Neue erreicht, trete ich mit vollem Bewußtsein einen Schritt zurück.

# MARIO TERZIC.

# WIEN

Gastprofessor an der Hochschule für Gestaltung Offenbach am Main



## MARIO TERZIC

Geboren am Ende des Weltkrieges in Österreich (französische Besatzungszone)  
1964 - 68 Akademie Wien. Industrial Designer.  
1969, 70 Mitarbeiter im Atelier von Walter Pichler  
1972, 74 Einzelausstellungen in der Galerie nächst St. Stephan, Wien  
1975, 77 Einzelausstellung bei Appel & Fertsch, Frankfurt  
1975 - 80 Lehrauftrag an der Hochschule für

Terzic: Projekt „Pompeji - Retour“.  
Ein europäisches Historienbild.  
Württembergischer Kunstverein 1982  
Paris. Foto Schönborn.

Angewandte Kunst, Wien, an der  
Meisterklasse Arch. Prof. Hans Hollein  
1978 „Historissimus“, Historisches Museum,  
Frankfurt  
1979 „Bilderflut“ ein Fest zur Eröffnung von  
„Europa '79“, Stuttgart  
1979 - 81 Projekt „Arkadien“ für Wien und Genf  
in Zusammenarbeit mit dem Museum  
Moderner Kunst, Wien  
1982 „Pompeji - Retour“ Württbg. Kunstverein,  
Stuttgart

Projekt für Studenten im Fachbereich Visuelle Kommunikation Wintersemester 1982/83

DENKMAL  
FÜR DEN  
0.01 SEC  
MENSCH

ziel: jeder student entwirft und gestaltet ein „denkmal“ für einen der stars, die uns täglich in den medien begegnen und die in kurzer zeit wieder vergessen sein werden: sportler, mörder, covergirls . . . das bildmaterial wird fixiert, analysiert und dem bildsprachlichen

typus entsprechend überhöht. arbeitsablauf: ansprache der „typen“, entwürfe und zeichnungen in zunächst skizzierter, später detaillierter und genauer ausführung, wahl der materialien für die ausführung, modell, bau der figur.

material: holz, karton, draht, leinwand, folien etc. mit rücksicht auf leichtes gewicht. geplant ist ein öffentlicher auftritt der „denkmäler“ auf straßen, plätzen oder institutionen. über den ablauf des projektes wird ein arbeitsprotokoll geführt (text, bilddokumentation).

Was

geschichte

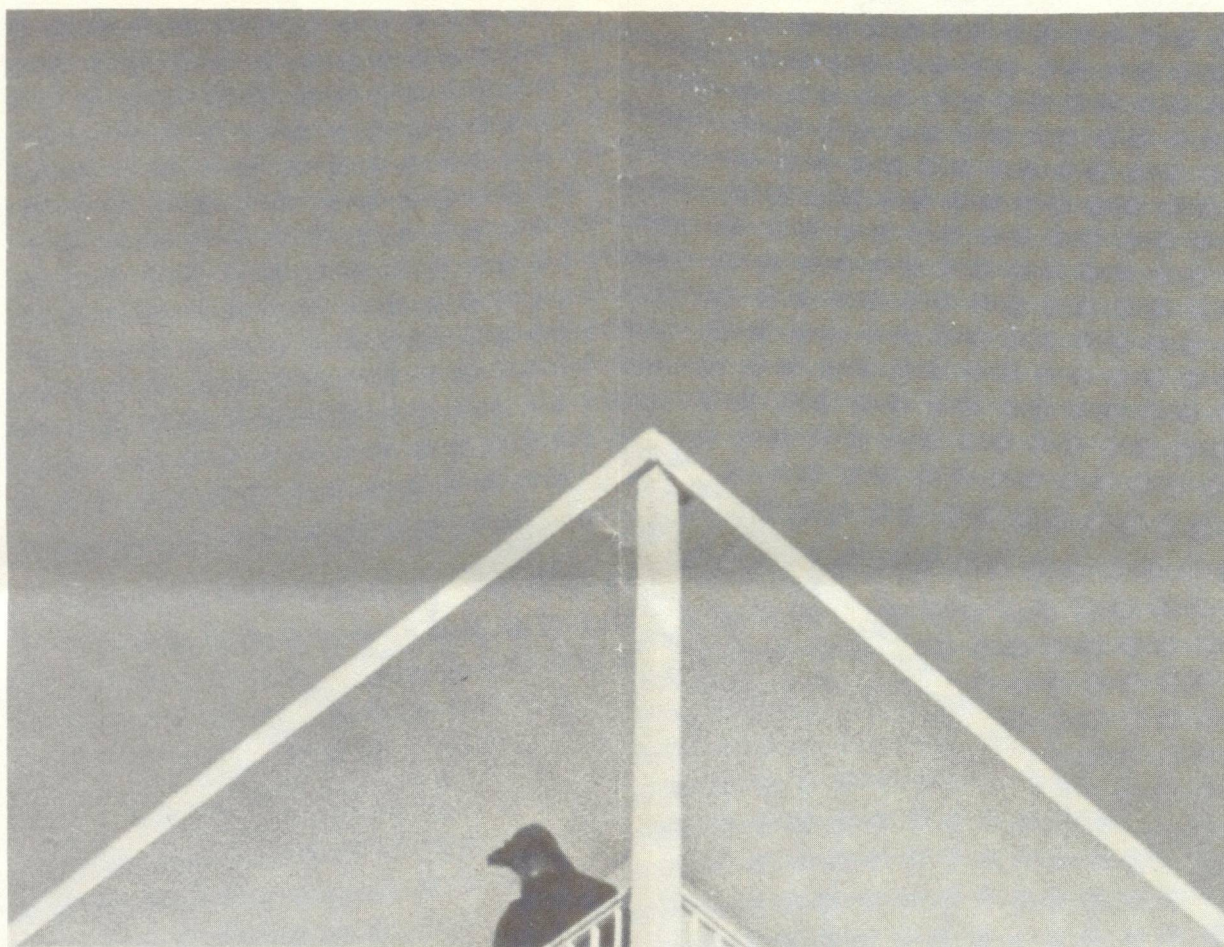
wirklich

zwischen

den

Bildern

Ein Beitrag von Werner Nekes zum  
„International Symposium on Theory of  
Film“ im „Center for Twentieth Century  
Studies at the University of Wisconsin,  
Milwaukee“



Ich möchte eine allgemeine Einführung in das Wesen des Films geben. Jemand erwähnte vorhin den Titel eines meiner Filme. Er sprach es T Wo Men aus. Meine Aussprache ist TWOMEN, und diese Aussprache ist die Verbalisierung der visuellen Anstrengung, die das Hirn zu leisten hat, wenn es Bilder in Filmen liest. Ich habe diesen Titel wegen seiner programmatischen Qualitäten ausgewählt, sie treffen das Zentrum des Films. Der Titel ist programmatisch, weil er sich mit der Lesbarkeit von Film auf der horizontalen Ebene auseinandersetzt, horizontal dem vertikalen Lesen gegenübergestellt. Die Horizontale bezieht sich auf die Zeit-Achse: Informationen aus den verschiedenen Zeitsegmenten zu erhalten, wie sie aufeinander folgen. Das vertikale Lesen erfolgt dann, wenn der Betrachter Informationen auf verschiedenen Bildebenen innerhalb eines Zeitsegments zu verarbeiten hat. Dies bedeutet, daß das horizontale und vertikale Lesen der Bilder gleichzeitig erfolgen kann. Nicht alles was ich sage, wird

sofort klar sein und leicht verstanden werden, aber einige Sachen, die ich zu sagen habe, sind ziemlich wichtig, so scheint es mir, da sie nicht in anderen Büchern, über den Film zu finden sind. Wir alle wissen, daß Film ein Zelluloidstreifen ist, auf dem Bild auf Bild transportiert und innerhalb einer begrenzten Zeit projiziert wird. Stellen Sie sich die seltsame Schreibweise des Titels T-WO-MEN auf drei aufeinanderfolgenden Einzelbildern vor: das T auf Bild eins, dann das WO auf Bild zwei und das Men auf dem dritten, und diese Bilder werden projiziert, dann haben Sie eine kleine Kette filmischer Information. Man liest „two women“, weil die Trägheit der Retina die Bilder verbindet. Es verschmelzen Bild A mit Bild B, aber auch gleichzeitig Bild B mit Bild C. Eine semantische Ambiguität ist das Ergebnis der Verbindung dieser beiden Informationseinheiten, die ich „Kine“ benenne. Was ich sage, ist folgendes, wenn man sich nur auf das Medium Film konzentriert und wenn man sich selbst fragt: was

bedeutet das Medium? Was leistet es? Auf welchen Elementen baut es auf? Oder was sind diese kleinsten Elemente? Dann gelange ich zu der Antwort, daß *Film der Unterschied zwischen zwei Bildern* ist: also die Arbeit, die das Hirn zu leisten hat, und die Verschmelzung zweier Bilder zu produzieren. Diese kleine Einheit, die ich Kine nenne, ist die denkbar kleinste Einheit des Films. Obwohl sie aus einer Vielzahl von Einheiten zusammengesetzt ist, bestimmen diese visuellen Komponenten noch nicht die filmische Sprache. Wenn Sie z. B. eine solch große Einheit wie ein Einzelbild sehen, dann haben Sie eine fotografische Information: wenn Sie jedoch zwei Bilder sehen, dann bestimmt der Unterschied zwischen ihnen die kleinste mögliche Einheit filmischer Sprache, eine filmische Information. Jeder Film kann aus diesem Blickwinkel des Unterschiedes betrachtet werden, welcher Ergebnis einer Zeit/Raum Beziehung ist. Die Analyse des Kines befähigt uns zu Schlüssen über den Sprachgebrauch,

um das Niveau der filmischen Information zu bestimmen, und zwar in Beziehung zur Arbeit, die der Zuschauer zu leisten hat. Bis heute untersuchen die Filmkritik oder die Filmtheorie, selbst die meisten Film-Semiotiker nur längere Filmeinheiten wie die Montagesequenz.

Wenn Sie einen kurzen Blick auf die Geschichte des Films aus der Sicht der Informationstheorie werfen, dann läßt sich sagen, daß der Film immer für den Transport der Information benutzt wird. Bei den ersten Filmen hatte man die Kamera aufgebaut und eine Kassette war auf der Kamera. Die Kamera lief so lange, wie der Film lang war. Dies waren die „One reelers“. Sie dauerten anfänglich zwischen drei und fünf Minuten. Wenn ich jetzt die Unterschiede zwischen den Einzelbildern betrachte, den Kines, dann werde ich sehen, daß die Zeitraumunterschiede sehr gering sind. Die Bilder haben allesamt dieselben Relationen zueinander:  $a_1, a_2, a_3, a_4, \dots, a_n$ , dem letzten Bild, dem Ende des Films. Eine neue Zeit/Raum-Beziehung wurde zufällig von Méliès entdeckt. 1896 nahm er eine Verkehrsszene am Place de l'Opera auf, die Kamera stoppte für einige Sekunden. Der Effekt in der Projektion war, daß das von Pferden gezogene Vehikel sich in einen Begräbniszug, Männer in Frauen und umgekehrt, verwandelte. Unter all den Kines, beladen mit den gleichen Zeit/Raum-Unterschieden der visuellen Information befand sich ein Kine, in dem der Unterschied größer war, die Zeit war verkürzt, der Unterschied erweitert. Diese neue Qualität des Kines sollte die Entwicklung der Filmsprache bestimmen. Wenn eine große Zahl von Kines mit diesem Zeitunterschied befrachtet ist, dann sprechenn wir von Zeitraffer; wenn wir jedoch die Zeitunterschiedlichkeit verkürzen, von Zeitlupe. Natürlich ist in einer solchen Sequenz das Informationsniveau genauso hoch wie in einer Normalaufnahme, weil die Vorhersagbarkeit von Bild zu Bild in Hinsicht auf die Zeitdifferenzen gleich ist. In anderen Worten: Je geringer die Chance, das folgende Kine zu antizipieren, desto höher das Informationsniveau des Films. Für den Film können wir daraus ableiten: *Die Vorhersagbarkeit des Kines bestimmt das Niveau filmischer Information.*

Diese Aussage korrespondiert mit der Tatsache, daß, je höher das Niveau filmischer Information ist, desto eher realisiert der Film seine ihm innewohnenden Möglichkeiten. Oder negativ ausgedrückt: Film ist dann nicht mit Grammatiken anderer Medien befrachtet.

Ein anderer historischer Schritt in der Entwicklung der Filmsprache war der Ortswechsel, oder der Raumwechsel. Ein Beispiel für den Wechsel verschiedener Einstellungen ist „Das Leben eines amerikanischen Feuerwehrmanns“ von Porter. Er nahm, was wir heute dokumentarisches Material über die Arbeit der Feuerwehr nennen würden, das andere früher aufgenommen haben, kombinierte es mit eigenen Aufnahmen, die eine junge Frau mit ihrem Kind in einem brennenden Haus zeigen. Das Feuer wurde jedoch mit Wasser gelöscht, das vielleicht ein Jahr zuvor versprüht und aufgenommen wurde. Worauf es ankam war die Verbindung verschiedener Örtlichkeiten und unterschiedlicher Zeiten.

Danach folgten eine Reihe anderer Schritte, welche die narrative Struktur des Films auf-

zubauen halfen. Die Bildarbeit sieht meist so aus: Szenen mit Kines geringer Information von  $a_1$ , bis  $a_n$ , und beginnend mit  $b_1$ , bis  $b_n$ ,  $c_1$ , bis  $c_n$ , etc. Nicht so große Beachtung wurde den Kines geschenkt, die eine höhere Informationslast trugen, wie der Übergang von  $a_n/b_1$ ,  $b_n/c_1$ ,  $c_n/d_1$ , etc. Unter den ersten, welche die Bedeutung der Gegenüberstellung von zwei Szenen erkannten, die einander folgten, ( $a_1$ , bis  $a_n$ , gegenüber  $b_1$ , bis  $b_n$ , etc.) waren Kuleshow, Pudowkin und Eisenstein. Die assoziativen Montage-Prinzipien von Eisenstein wurden bekannt als Montage der Attraktionen. Dies bedeutet, um ein Beispiel zu geben, daß Eisenstein an einer Ideenverschmelzung arbeitete, die aus der Einstellung eins ( $a_1-a_n/b_1-b_n$ ) in Opposition zur Einstellung zwei bestand. Zum Beispiel Einstellung eins ein Tier und Einstellung zwei einen Kapitalisten. Die Gegenüberstellung des Inhalts der beiden Einstellungen ergaben in diesem Fall die ideologische Verschmelzung, die Information. Die Fragestellung: Was bedeutet diese Szene, in Verbindung mit der folgenden? Was bedeuten sie gemeinsam? War die Basis für all die folgenden Montage-Theorien?

Bis jetzt haben die Filmtheoretiker ihre Anstrengungen auf diese Montage konzentriert, wenn sie etwas über die Sprache des Films aussagen wollen. Dieser Gesichtspunkt war in gewisser Hinsicht beim narrativen Kino, mit verwobenen literarischen Inhalten, erfolgreich. Wenn jedoch dieser Gehalt nicht so offensichtlich die visuellen Qualitäten versteckte, mit anderen Worten, wenn der Film seine eigenen medialen Möglichkeiten nutzte, dann versagte diese Methode der Kritik.

Die Kritiker übersahen freilich keineswegs solch unerwartete Filme. Außergewöhnliche Filme, wie Ballat Mécanique von Fernand Léger fielen aus dem Rahmen bekannter und benutzter Kategorien des Denkens über Film. Léger gebrauchte Film nicht als literarisches Medium, er erfand eine große Zahl neuer Kines, basierend auf visueller Bewegung. Bezeichnend für die Kritik ist es, daß derjenige, der ernsthaft daran arbeitet, das Medium von seinen alten Begrenzungen zu befreien sucht, in eine Außenseiterstellung gedrängt wird. Man achtete nur den Maler hinter der Arbeit, verstand aber nicht, daß er als Film-Künstler arbeitete, oder als Film-Macher. Einer, der den Übergang des letzten Bildes einer Szene  $a_n$  ernst nahm, war Peter Kubelka in seinem Film „Unsere Afrika Reise“. Ein Beispiel, das er hervorhob, ist der Hals der Giraffe auf Bild  $a_n$ , und das Gewehr, welches die Giraffe erschießt an der gleichen Stelle im Bild auf dem folgenden  $b_1$ . Zusätzlich zur visuellen Verschmelzung der Orte oder Positionen in den Bildern, erhält man Informationen über den Zusammenhalt der Bildinhalte, oder der Beziehung zwischen Gewehr und Giraffe. Das allgemeine Denken über Film beschränkt sich hingegen auf die gesamte Länge einer Einstellung als Einheit.

Wenn man eine Entwicklung aus der Filmgeschichte ableiten möchte, mit Lumière und Méliès beginnend bis zur Gegenwart, indem man Filme streng vom informationstheoretischen Standpunkt her betrachtet, auf das Anwachsen der transportierten Informationsmenge zwischen und innerhalb der Einstellungen eingehend, gewinnt man für den Informationszuwachs eine ansteigende

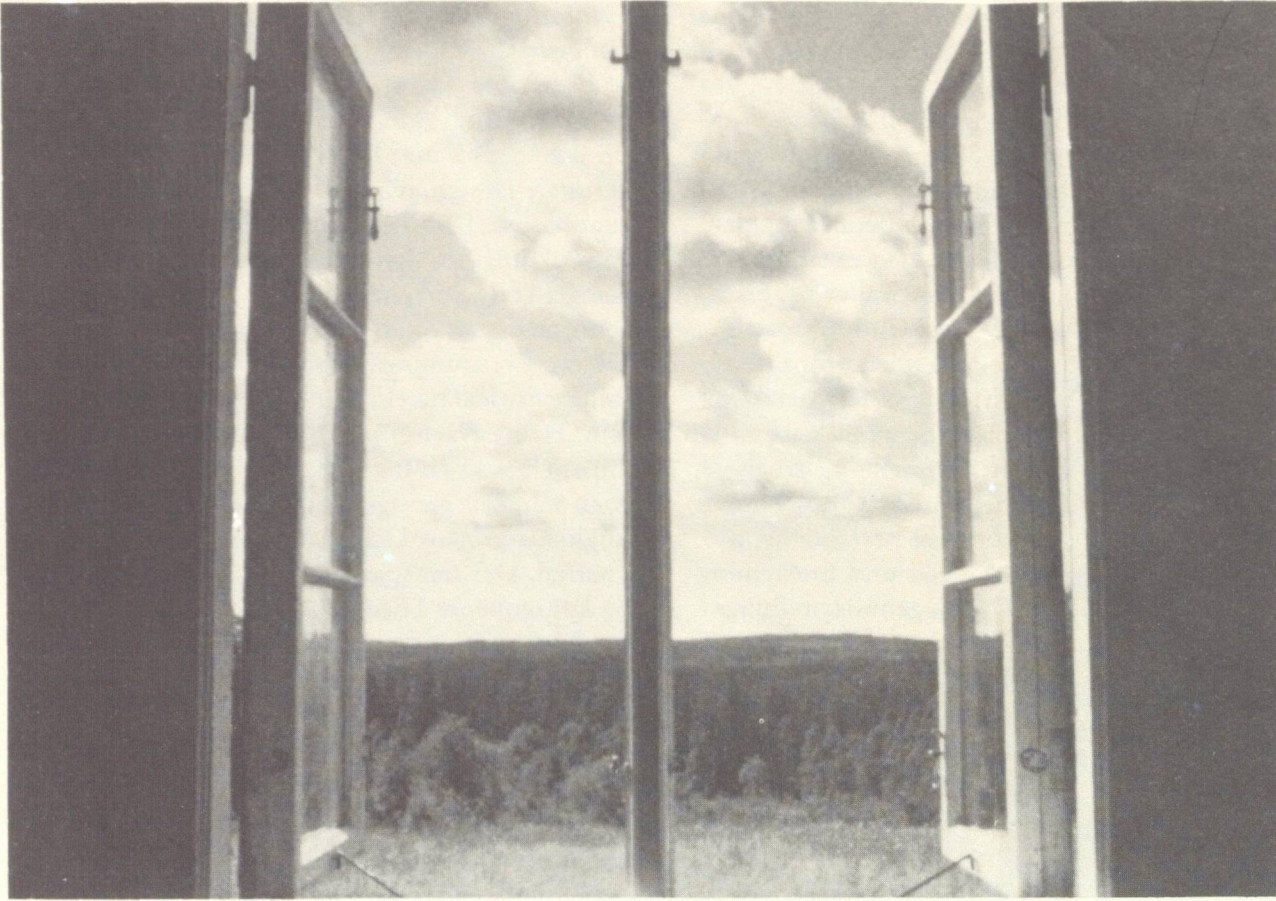
Asymptote. Dies korrespondiert mit dem allgemeinen Fortschrittsprinzip, welches Buckminster Fuller Dymaxion nannte, „ein Maximum an Effizienz aus einem Minimum von Material oder Energie“. Ich denke, daß dies Prinzip, welches Fuller für Industrie-Design gebrauchte, auch auf Film anwendbar ist. Dies Prinzip ist eine Konstante in der Entwicklung der Zivilisation, „ein mehr aus einem weniger“ zu erzielen. Dies wird sehr deutlich, wenn man sich die Entwicklung der Telephone, Radios, TV, Computer, etc. vor Augen führt. Fuller entwickelte ebenfalls die geodätischen Kuppeln. Heute Nachmittag besuchte ich seinen künstlichen Dschungel, für den das Problem zu lösen war, mit geringster Materialmenge, einen möglichst großen Lichteinfall für die Pflanzen zu schaffen. Der transparente geodätische Dom ist die konsequente Lösung.

Vergleichen Sie nur einmal den allmählich strömenden Informationsfluß des epischen Films zu Beginn der Filmgeschichte mit denen, die wir heute zu erfassen gelernt haben, vergleichen Sie die Fernsehwerbung von vor 20 oder 10 Jahren mit den heutigen. Wir können jetzt schon von einer Gewöhnung an Mehrfachbelichtungen, kurzen Einheiten flickernder Einzelbilder etc. sprechen. Für die Werbefilme stellt sich das Problem, möglichst viele Informationen über das Produkt innerhalb kürzester Zeit zu zeigen. Generell ist das Informationsniveau viel höher als früher. Der Trend, den man daraus ableiten kann, ist, ein Maximum an Informationen innerhalb eines Minimums an Kines zu transportieren. Film ist eine beständig sich verändernde, lebende Sprache, die wir lernen, deren Verarbeitung wir lernen müssen. Der Lernprozeß geschieht beim Film meist unbewußt durch Wiederholung. Dies ist unser Standpunkt.

Was kann das bedeuten? Wohin führt diese Tendenz? Ich halte es für falsch, wenn Filme in der Filmtheorie analysiert werden, daß man nur diesen einen speziellen Punkt in einem Film beachtet, nämlich in der Montage. Ich halte dagegen: Jeder Wechsel von einem Bild zum nächsten ist eine Montage. Dieser Satz ist jedoch nicht allzu sinnvoll, erstens, weil der Ausdruck Montage zu sehr für einen anderen Inhalt benutzt wurde, und zweitens, weil der Ausdruck tautologisch wird, wenn Film nur aus Montagen besteht.

Deshalb nenne ich diese kleine Einheit, das kleinste Element filmischer Sprache, ein *Kine*, und vielleicht wird dieser Ausdruck aufgegriffen werden. Der Unterschied zwischen zwei Bildern bestimmt das Kine. Vereinfacht, der Raum/Zeit-Unterschied kann anwachsen von  $d_0$  (welches keine sichtbare Bewegung bedeutet) über  $d_{min}$ , benutzt für die Illusion der Bewegung ( $a_1, a_2, a_3$ ) bis zu  $d_{max}$  ( $a, b, c$ ) welche eine Verschmelzung der Räume oder Formen produzieren können, oder „Gestaltsprünge“, wie ich sie nennen möchte. Aber es ist nicht nur richtig zu sagen, daß Bild  $a$  mit Bild  $b$  verschmilzt, denn Bild  $b$  verschmilzt auch mit Bild  $c$ , so erhält man Reihen von Verbindungen oder Informationsketten.

Beim Nachdenken über die Effizienz des Films, Informationen zu transportieren, erinnerte ich mich eines alten englischen optischen Spielzeugs, das 1826 von Fitton und Paris erfunden wurde: das Thaumatrope. Das ist eine kleine Pappscheibe



mit zwei verschiedenen Zeichnungen auf jeder Seite, welche die Illusion eines dritten Bildes produzieren, wenn sie schnell genug zwischen den Fingern herumgezwickelt werden. Der Vogel auf der einen Seite, der Käfig auf der anderen, und der Vogel sitzt im Käfig, werden die Bilder in schneller Folge aufeinander gezeigt. Dieser thaumatropische Effekt ist für mich ein Beispiel, wie effektiv die Kines im Film sein können. Welche Informationsmenge erzeugen diese zwei Bilder a/b, verglichen mit den Bildern a<sub>1</sub>/a<sub>2</sub>, welche die Bewegungsillusion ergeben. Die Wahrnehmung von Bewegung ist von Zeitsegmenten immer abhängig, wie es der Film zeigt. Schwieriger ist es jedoch, die Abhängigkeit der Gestaltsprünge von Zeitsegmenten zu verstehen. Es ist üblich, sie nur zu beachten, wenn es sich um kleine Einheiten handelt. Aber wenn man an größere Zeitsegmente denkt, entstehen Gestaltsprünge. Das Beispiel, das ich zuvor mit dem Méliès-Film gab, war ein relativ kleiner. Fügt man aber Kamerabewegung als einen Schritt hinzu und die Platzierung der Kamera an eine andere Stelle als einen nächsten Schritt, kann dies einen gewaltigen Unterschied ausmachen. Dieser Unterschied könnte den Vogel in den Käfig setzen. Wir dürfen nicht vergessen, daß es eine nicht offensichtliche Zeit/Raum-Beziehung gibt. Ich leite ab: Im Kine ist immer eine Zeit/Raum-Relation. Der Gestaltsprung ist nichts anderes als eine spezielle Form der Bewegung, eine weit gestreckte Raum/Zeit-Entfernung. Parallel zur Wahrnehmung solch thaumatropischer Filme, erkenne ich die Forderung des französischen Dichters Guillaume Apollinaire: „Unsere Intelligenz muß sich daran gewöhnen, in synthetisch-ideographischer Art zu verstehen, anstatt in analytisch-diskursiver Weise.“

In diesem Kontext mag man auch an die Vermutungsmöglichkeiten denken, wie sie den chinesischen Ideogrammen eigen sind. Die Kollision

zweier Zeichen produzieren ein drittes, mit neuer Bedeutung. Die Illusion, die durch die Kines im Kopf des Zuschauers entsteht, ist der imaginative Gehalt des Films.

Wenn man Filmanalyse ernsthaft betreiben wollte, und nicht nur nacherzählen würde, was man für den literarischen Inhalt hält, muß man die Kybernetik zu Hilfe nehmen, denn sie liefert Modelle für die Klassifikation von Kines, Beschreibungsformen für die Interrelationen zwischen Informationsfeldern. Vorstellbar sind gleichfalls Maschinen wie Potentiometer, die Informationsenergie eines Kine oder auch eines ganzen Films messen. Informationsenergie wird von der „Reibung“ zwischen zwei Bildern verursacht. Ein Zuschauer könnte sich für einen Abend möglicherweise eine bestimmte Menge an Informationsenergie wünschen. Durch die Erforschung der Syntax mit der Klassifikation der Kines, der Stellungen der Elemente, kann man sich bewußter werden über Effizienz, Kapazität eines Kine. Konsequenterweise wird dies die semantische Ebene beeinflussen. Neues filmisches Denken wird ermöglicht. Die Ursache dafür liegt darin, daß, wie wir wissen, unser Denken beeinflusst ist von der Grammatik, die wir benutzen. Die Regeln der Grammatik bestimmen, was wir denken. Deshalb erfinden wir künstliche Sprachen für Gedanken, die wir in unseren normalen Kommunikationsprozessen nicht haben können. Wie Benjamin Lee Whorff immer wieder betonte, kann der Fortschritt des Denkens nur „gegen“ die Sprache, oder durch Sprachveränderung realisiert werden, oder, wie Philip Frank die Einstein'sche Theorie der Relativität der Zeit als eine Reform der Semantik beschrieb.

Naturwissenschaftler stellten fest, als sie mit diesen Problemen konfrontiert wurden, daß ihnen bei der Weiterarbeit nur neue Systeme der Logik helfen könnten. Die Grundlage der Logik der Filmsprache ist die Verwendung der kleinen Einheiten. Wir vergessen zu leicht, daß Film mit sei-

ner spezifischen Logik, eine verhältnismäßig junge Sprache ist, die wir unter Anstrengung erlernt haben, die für unsere Generation zumeist unterbewußt geblieben ist. Es war nicht selbstverständlich für uns, die Kombination zweier Einstellungen zu verstehen, die Beziehung zwischen einer Einstellung, in der jemand auf der Straße nach oben schauend gezeigt wird, und der nächsten Einstellung, in der wir eine andere Person aus einem Fenster herunterschauend sehen, zu begreifen, daß hier ein Prozeß der Interaktion zwischen zwei Personen abläuft. Wir haben dies zu verstehen gelernt. Erinnern Sie sich nur an die Schwierigkeiten, die Blitzer und Griffith hatten, als sie zum ersten Male Einstellungen in der „amerikanischen Art“ drehten. Der Produzent meinte, daß der Zuschauer es nie verstehen könne, warum der Schauspieler in der Mitte durchgeschnitten sei. So folgten Schritt auf Schritt, bis wir das erreichten, was wir heute als Film kennen.

In diesem Zusammenhang sollten wir nicht vergessen, daß die meisten dieser Schritte gegen das Establishment der Filmindustrie verwirklicht wurden. Diese Institution im Dienst der Bedürfnisse ist nicht daran interessiert, irgendetwas zu entwickeln, zumeist bemüht sie sich, das gleiche wieder und wieder zu verkaufen, die allgemein bekannte Unterhaltung, und nicht die Anstrengung, die Beteiligung des Intellekts. Nur aus der Notwendigkeit neuer Moden fanden einige Macharten der sogenannten Avant-garde-Filme ihren Weg ins kommerzielle Kino. Verständnis erwuchs dem wiederholten Sehen. Verdauung wurde Verstehen.

Die Industrie verkauft immer noch Geschichten und Sensationen, nicht wissend, daß Film hauptsächlich über sich selbst informiert, sich selbst mitteilt. Es ist nicht das gefilmte Subjekt, das übertragen wird, sondern das Bild des Subjektes, welches in den Möglichkeiten der Filmsprache selbst liegt. Der Film drückt nur sich selbst aus, seine eigene Natur, weshalb er so ideal ist, das seltsame Wechselspiel zwischen den Dingen zu spiegeln. Die Bearbeitung des Filmmaterials, der Gebrauch der Kines, die Höhe des Informationsniveaus bestimmen die Anstrengung, die das Hirn des Betrachters zu leisten hat. Und diese Anstrengung ist die Botschaft des Films.

Dies Problem wurde schon von einem alten Sumerer 2000 v. Chr. berührt, als er sich auf einer Tonscheibe darüber beklagte, daß es keine neuen Geschichten zu erzählen gäbe, daß jede mögliche Geschichte schon erzählt und bekannt sei. Die folgende Literatur sollte uns jedoch noch viele Geschichten bescheren. Die Bedeutung der Geschichten lag nicht in ihrem Gehalt, sondern im Gebrauch des Sprachmaterials, und die Art der Verwendung des Materials reflektierte das jeweils neue Verständnis der Welt. Die Organisation des Materials und die Struktur der verwandten Elemente beeinflussen den Betrachter. Dies könnte das Problem der Brutalisierung durch Gewalt-Filme berühren. Ein Zuschauer, der gelernt hat, daß der Film etwas Organisiertes darstellt, steht nicht unter dem Zwang, wie derjenige, der keine ästhetische Erziehung genossen hat, und sich so naiv mit dem Gangster-Helden identifiziert. Wie Sprache ein Ausdruck des Denkens ist, so wird das Denken auch durch die Formen der



Sprache bestimmt. Die Wiederholung der immer wieder selben Erzählstrukturen im kommerziellen Film läßt das Denken des Zuschauers erstarren. Z. B., wenn Sie eine Grasfläche überqueren wollen, dann bestehen unendlich viele Möglichkeiten, dies zu tun, man benutzt aber immer die gleichen Wege. Die Wege unseres Bewußtseins sind niedergedrampelt. Die Neuronen im Hirn leisten ständig die gleiche Arbeit. In diesem Sinne wird unsere Wahrnehmungsfähigkeit gestärkt oder geschwächt durch den Sprachgebrauch oder die Sehgewohnheiten. Der Gebrauch der Sprache ist nur ein Zugang zur Wirklichkeit. Es existieren so viele Wirklichkeiten, wie es verschiedene Systeme der Logik, oder verschiedene Grammatiken in den Sprachen gibt. Wenn wir uns nach der Beschaffenheit der Realität der Filmsprache fragen, finden wir Informationsfelder vor. Die Information in diesen Feldern läßt sich statistisch beschreiben. Die Informationsebene wird durch die Wahrscheinlichkeitstheorie bestimmt. Eine bedeutende Charakterisierung des Kine ist seine Ambiguität. Die filmische Information ist janusköpfig, in sich hinein- als auch herausschauend. Das bedeutet, wenn man vier Einzelbilder a, b, c, d hat, bilden die Bilder b und c ein Kine, aber b bildet ebenfalls ein Kine mit Bild a und c bildet ein Kine mit Bild d. Überdenkt man dies, könnte man die Relation innerhalb eines Kine und seine Relation zu anderen Kines, welche Informationsfelder bilden, Unschärfe-Ungewißheitsrelationen nennen: Unschärfe im Heisenbergschen Sinne. Die konstante Täuschung der Wahrnehmung ist eine Funktion der Zeit. Die Arbeit oder Hirnkapazität innerhalb der Zeitsegmente ist vom Sinnesorgan abhängig. Das Kine speichert zwei Zeitsegmente und die Wahrnehmung des Kine geschieht innerhalb eines Zeitsegments, das gleichzeitig Teil eines zweiten Zeitsegmentes ist. Vergleicht man die gespeicherten Zeiten zweier Bilder mit dem



Gedächtnis, welches ein Zeitspeicher ist, dann produziert die Trägheit der Wahrnehmung von Gedächtniseinheiten Imagination. Die Vorstellungskraft wird zur Illusion der gespeicherten Zeit, die fiktiv ist.

Die Vorstellungskraft ist eine Funktion der Gedächtniseinheiten. Der Zusammenprall von Gedächtniseinheiten produziert Imagination. Übrigens erklärt dies, warum unsere Fähigkeit der Vorstellungskraft nicht etwas aus Elementen heraus produzieren kann, die noch nicht gespeichert sind in uns. Was die Vorstellungskraft produzieren kann, ist die Umformung der Muster von Elementen, den Aufbau neuer Relationen. Die Faszination, die von Film ausgeht, kann mit der Analogie zu den imaginativen Prozessen des Denkens erklärt werden.

Die mögliche Ambiguität der filmischen Information ist den Kinefeldern verbunden, die thaumatisch organisiert sind. Maximale Differenzen können Ungewißheits-Beziehungen reflektieren. Eine große Zahl der Illusionen oder Entscheidungen, die widersprüchlich sind, rufen eine Unentschiedenheit des Verstandes hervor, welche zu einer neuen Qualität von Film führen könnten. Um ein vereinfachtes Beispiel verschiedener Illusionen zu geben, welcher der Wahrnehmung der „Realität“ widersprechen: z. B. zeigt Bild a einen Stuhl, während man auf dem nächsten einen Mann in sitzender Position sieht. Sieht man diese Kine projiziert, erkennt man den Mann auf dem Stuhl sitzend. Was geschieht, wenn man diesem Kine ein Bild hinzufügt, das in der gleichen Position wie zuvor den Stuhl eine Couch zeigt? Dann bildet das Bild mit dem Mann ein neues Kine mit dem Bild der Couch. Die Verschmelzung der Bilder schafft uns die Illusion, daß der Mann sowohl auf dem Stuhl, als auch auf der Couch sitzt. So ist es ziemlich unsicher, was geschieht, und das ist der Grund, warum man von „Film“ spricht.

Ein anderer konditionierender Einfluß, den wir berücksichtigen sollten, ist die soziale Wahrnehmung (social perception), die ich kurz streifen möchte. Auch wenn wir alle dasselbe Bild sehen, sieht jeder doch ein Verschiedenes. Dies geschieht immer, sogar in so einfachen Tarzan- oder Dschungelfilmen, etc. Werden wir gefragt, was wir gesehen haben, können wir bestimmen, daß wir verschiedene Filme innerhalb des einen gesehen haben. Unsere Wahrnehmung hat das für uns Wichtigere selektiert. Neben dieser Selektion gibt es ein anderes bekanntes Beispiel: eine Münze wird projiziert. Wird der Betrachter nach einer Größenschätzung des Geldstücks befragt, so wird der Arme sie größer als der Reiche einschätzen. Die soziale Determinante erzeugt verschiedene Wahrnehmungen desselben Objektes.

Meine nächste Bemerkung führt in ein philosophisches und zugleich materialistisches Feld. Man würde sagen, wenn zwei Bilder das gleiche Bild zeigen, daß zwischen ihnen kein Unterschied besteht mit Ausnahme der Zeit, zu der sie aufgenommen oder gezeigt wurden. Dies ist kein offensichtlicher Unterschied. Man würde sie unterscheiden, weil niemals zwei Filmbilder identisch sein können. Das kann ein wenig dumm oder irrelevant klingen, ist es aber nicht. Das Korn in jedem Bild ist unterschiedlich – auch wenn dasselbe Objekt dargestellt ist, kann es nicht

dasselbe Bild sein. Dies wird deutlich, bläst man ein kleines Stückchen des Bildes auf, zu riesigen Dimensionen, dann erkennt man die Kornbewegung, den Träger der Information. Die Körner werden nahezu gleichzeitig in den Film „geschrieben“; ich bin unsicher, ob es Zeitunterschiede in Abhängigkeit zu den Farben gibt. Trotzdem wäre gleichzeitig korrekt (für die Wiedergabe), vergleicht man den Film mit Fernsehen, wo das Bild zweimal horizontal geschrieben wird. Von links nach rechts, Linie auf Linie wie eine Reflektion des Lesevorgangs: als elektronisches Buch. Ich frage mich, warum die Japaner keine TV-Apparate mit senkrechten Linien bauen. Technisch wäre dies leicht zu lösen. Vielleicht wissen wir eines Tages, wie dies westliche elektronische Buch die japanische Kultur beeinflußt hat.

Meine Definition des Films betreffend, möchte ich über einen Film, den ich 1967 gemacht habe, erzählen, was mehr als eine Anekdote sein soll. Zu dieser Zeit hatten wir einen Raum, und einen anderen unter diesem für die Filmherstellung, so war dieser ein richtiger Underground-Raum, oder ein feuchter Keller. Da unten schnitt ich einen Film, hängte die Filmstreifen an die Wand und die Wand war nicht trocken. Einer Reise wegen mußte ich meine Arbeit für zwei, drei Monate unterbrechen. Als ich zurückkam, war die Wand schimmelig. Ich legte den Film ins Moviskop. (Ein Moviskop ist eine Filmbetrachtungsmaschine, an der Bild auf Bild angesehen werden kann.) Nahm ich nun ein Bild des Films, ein normales Bild: Gras und möglicherweise Dore im Gras und projizierte es, sah ich, wie die Hitze der Lampe einen Film entstehen ließ, sogar ohne daß ein Bild bewegt wurde. Innerhalb der Gelatine eines Filmstreifens sind verschiedene Schichten der Emulsion wie Silber Nitrate etc., was geschah, war folgendes: die Mikroben hatten sich innerhalb oder auf dem Zelluloid wegen der Hitze zu bewegen begonnen. So trugen diese kleinen Mikroben das Grün des Grases zum Himmel, oder sie trugen das Blau des Himmels herunter zur Erde, und natürlich trugen sie Dore. Es gab eine Menge Bewegung innerhalb des stehenden Bildes. Ich machte einige Vorstellungen mit diesen Bild-Filmen oder Ein-Bild-Filmen. Ich nannte die Filme Stehender Film/Bewegter Film, und frage mich: kann ein einzelnes Bild ein Film sein?

Vorhin gebrauchte ich den Ausdruck von der „horizontalen Lesbarkeit“ des Films. Ich möchte jetzt erklären, was ich darunter verstehe. Ich gebrauche „horizontal“, indem ich mich auf die Verschmelzung der Kines in der Zeit-Achse beziehe. Jedoch ist da auch noch eine andere Verschmelzung, die Verschmelzung der unterschiedlichen Ebenen innerhalb des Materials selbst. Ich denke an Mehrfachbelichtungen. Man erkennt eine visuelle Ebene, dann mit der nächsten, dritten, vierten, fünften usw. kann man die Verschmelzungen unterscheiden, die sowohl additiv als auch subtraktiv sein können; dies nenne ich vertikale Lesbarkeit.

Horizontale Lesbarkeit ist ein Prozeß, der sich im Hirn des Betrachters abspielt, wohingegen die vertikale Lesbarkeit auf Prozessen basiert, die schon zuvor im Filmmaterial geschehen sind. Dies ist ein wenig allgemeiner Filmtheorie und etwas, das in meinen Filmen gefunden werden kann.

# Produktgestaltung

Oder wo bleibt denn hier die Kunst?

von Bernhard E. Bürdek

Seit einiger Zeit werden im Fachbereich Produktgestaltung jeweils zu Vorlesungsende Design- und Projektarbeiten hochschulöffentlich präsentiert. Eine Regelung, die auch an anderen Hochschulen generell üblich ist, bei uns bisher nur für Vordiplom- und Diplomarbeiten galt. Die Vorteile liegen auf der Hand: Lernende und Lehrende können sich über Themen, Trends, Meinungen informieren und gemeinsam diskutieren. Die Arbeiten verschwinden nicht in anonymen Archiven, sie sind in den Vitrinen des Fachbereichs über längere Zeit hinweg präsent.

Nach der letzten Präsentation berichtete Uwe (?) in einem ASTA-Info über eine Diskussion zum Thema „künstlerisches Experiment“. Seine Interpretation: „Das künstlerische Experiment bietet die Möglichkeit zu einer Gestaltung, die weder von ökonomischen, produktionstechnischen oder ideologischen Zwängen beeinflusst wird, und deren Grundlage einzig der menschliche Maßstab ist.“ Dieser Satz dient als Ausgangspunkt für einige subjektive Überlegungen.

Ist die Hochschule eine Insel?

Das Ausblenden jeglicher gesellschaftlicher Realität, das sich in diesem Satz widerspiegelt, ließ mich erschrecken. Von hier aus ist es nur noch ein kleiner Schritt zu Paul Feyerabend's ketzerischer These: Der einzige Grundsatz, der den Fortschritt nicht behindert, lautet: Anything goes – Mach was du willst. So steht bei Uwe eigentlich nicht der Mensch im Mittelpunkt der Betrachtung, sondern er selbst – das Ich. Sicherlich, man hat den fortdauernden Zwang zur Anpassung an ständig sich ändernde Lebensverhältnisse satt. Man will nicht mehr werden, man will endlich sein (Erich Fromm).

Es ist schon schwierig genug, mit sich selbst ins Reine zu kommen, eine Orientierung zu finden. Warum sich dann auch noch um andere kümmern. So führen die Probleme gesellschaftlicher Überkomplexität (Jürgen Habermas) rasch zum Subjektivismus. In der Kunst erleben wir zur Zeit die Inthronisierung des Dilettanten zum Genie. Er reagiert nicht auf die Geschichte, es genügen ihm Inventionen seiner spontanen Natur, die er verabsolutiert (Ausstellung Zeitgeist in Berlin). Damit einher geht eine vermehrte Denkfaulheit, die sich als Theoriekritik tarnt. Gleichwohl setzen auch wir weiterhin auf die Kunst am Denken, auf den Genuß, Realität sich intellektuell anzueignen (E. Knödler-Bunte).

## Gestaltung versus Kunst

Es sei daran erinnert, daß der Fachbereich Produktgestaltung bereits vor einigen Jahren in seiner

Studienordnung das Aufgabengebiet der Disziplin klar umrissen hat: Der Studiengang qualifiziert für Tätigkeitsfelder, die sich mit der Planung, Entwicklung und Gestaltung von hauptsächlich industriell hergestellten Produkten und Produktsystemen sowie ihre Beziehungen und Wechselbeziehungen zum Menschen befassen. Nun ist es wahrlich naiv zu glauben, daß dadurch Gestaltungsmuster oktroyiert werden und einseitiges Rasterdenken perpetuiert wird. Ganz im Gegenteil: Gerade in den vergangenen 2–3 Jahren hat sich der Themenkreis von Studien- und Projektarbeiten erweitert. Von den mehr technisch-orientierten Themen hin zum Bereich Wohnen: Möbel, Lampen, Glas, Keramik. Insbesondere das Material Holz hat neue Bedeutung gewonnen, obgleich die zu stark vereinfachte These Kunststoff ist böse, Holz und Metall sind gut, ihre Ursache in der mangelnden Reflektionsfähigkeit über ökonomische und ökologische Zusammenhänge hat. Die Toleranzschwelle ist dabei sehr hoch, selbst wenn funktionaler und ökologischer Unsinn am Beispiel eines „schottischen“ Schreibstiftes präsentiert werden. Festzuhalten bleibt jedoch, daß Produktgestaltung immer den Aspekt der seriellen Reproduktion enthält. Die Negation ökonomischer und produktionstechnischer Zusammenhänge verweist deshalb auf das angeblich „künstlerische“ Unikat, oder, wie es Walter Benjamin formuliert hat: „Es ist das Eigentümliche der technischen Gestaltungsformen (im Gegensatz zu den Kunstformen), daß ihr Fortschritt und ihr Gelingen der Durchsichtigkeit ihres gesellschaftlichen Inhalts proportional sind (Passagen-Werk, Band V 1, Frankfurt/M. 1982, S. 581).

## Abkoppelung von der gesellschaftlichen Entwicklung

Die vor einigen Jahren gefällte Entscheidung, den Fachbereich nicht von Produktgestaltung in Industrial Design umzubenennen, stellt sich im Nachhinein als richtig dar. Produktgestaltung umfaßt auch den Übergangsbereich von der Groß- zur Kleinserie bis hin zur manufakturrellen Produktion, eine Tendenz, die sich in der veränderten gesellschaftlichen Realität der 80er Jahre als neue Perspektive eröffnet. Mittlere Technologien, Dezentralisierung, Regionalismus bis hin zu alternativen, selbstbestimmten Produktionsformen sind heute Praxisfelder, in denen neue Arbeits- und Gestaltungsformen erprobt werden. Auf der anderen Seite darf nicht übersehen werden, daß sich eine neue technologische Revolution abzeichnet, die durch die Neuen Medien geprägt wird. In ihnen liegt die wichtigste Wachstums-

branche der kommenden Jahre: Video, Bildschirmtext, neue Kopierverfahren, Opto-Elektronik und Mikrocomputer sind nur einige Stichworte. Sie beginnen bereits sämtliche Lebensbereiche zu tangieren. Die dramatischen Veränderungen der Arbeitswelt hinterlassen schon deutliche Spuren. Sich davon abzukoppeln, heißt natürlich auch, sich selbst zu disqualifizieren, die Augen zu schließen, sich dem „Recycling of the Past“ hinzugeben und von der guten alten Zeit zu träumen, in der der Handwerker für seinen Kunden eine Vitrine oder ein Schränkchen zimmerte. Nicht nur in der Musik, in der Malerei, in der Architektur und auch im Design fliegen uns jetzt die Leichenteile der Geschichte um die Ohren. Nur, sie werden in den meisten Fällen technologisch exzellent vorgeführt.

## Zeichenhafte Funktionen von Gegenständen

Die Beschäftigung mit Zeichenhaftigkeit und Bedeutungen erweist sich nicht nur in der Produktgestaltung als wichtige Grundlage. Ein Großteil der Architekturdiskussion der letzten Jahre ist vom neuen Verhältnis zur Zeichenhaftigkeit geprägt. Die diesjährige Tagung der Kunsthistoriker anlässlich der documenta in Kassel gab dem semiotischen Ansatz breiten Raum, und der Kunstkritiker Eduard Beaucamp konstatierte in seinem Bericht über die „documenta 7“ in der FAZ, daß die Metaphysik in Europa im Design verkommen ist. Mendini, Sottsass, de Lucci, Jencks, Venturi und natürlich Hans Hollein sind die Apologeten dieser Bewegung. Die breite Rezeption dieses Ansatzes findet ihren Ausdruck in einer Designsemantik von Michael Franz: „Funktionserfüllung ist erst dann auch Sinnerfüllung, wenn der Konsument als hoch differenziertes Subjekt respektiert wird, das sich in einem Spektrum von Lebensäußerungen, -bedürfnissen, -beziehungen, -tätigkeiten ganzheitlich zu entfalten strebt, um sein gesellschaftliches Wesen zu verwirklichen. Gestaltung leitet ihr Konzept aus diesem doppelten Bezug, Funktion und Sinn der Gegenstände ab“ (form+zweck 2/1980). Experimentelle Gestaltung hätte also an der Stelle anzusetzen, wo Zeichensysteme, Bedeutungen von Gegenständen nicht nur für das Individuum, das sie kreiert, sondern von den jeweiligen gesellschaftlichen Gruppen dechiffrierbar sind. Die visuelle Sprache von Gegenständen ist natürlich nicht eindeutig, die Bedeutung übermittelt das visuelle Zeichen als Ganzes. Jede Sprache setzt zudem konventionell vereinbarte Zeichen voraus (W. Kücken). Selbst der Gegentrend zur semiotisch-apparativen Gestal-

tung, z. B. Produkte der Alternativbewegung oder der soft-technology entwickeln ihre eigene Symbolik. Dies nachzuweisen und weiterzuentwickeln ist genau so relevant wie die Beschäftigung mit den oben erwähnten sophisticated technologies und deren jeweiliger Produktsprache. Christopher Alexanders „Pattern language“ ist dafür ein geeignetes Instrumentarium: die Zerlegung der Umwelt des Menschen in kleine und kleinste, leicht überschaubare und zu handhabende Elemente. Dieser Ansatz ist etwas vollkommen anderes, als der angeblich „künstlerische“ Ego-Trip. Unter dem Deckmäntelchen „künstlerischer Experimente“ verbirgt sich zu leicht Banales, Epigonales oder individualistischer Expressionismus. So gesehen, ist Produktgestaltung sicher eine Kunst, nämlich die Kunst, sinnvolle, d. h. gesellschaftlichen Bedingungen und Notwendigkeiten entsprechende Produkte zu entwickeln und die dafür adäquate Produktsprache zu finden.

# Zeitgeist 4 auf der Biennale Venedig im Sommer 1982

Eva Huber  
Kunst-Geschichtspuzzle  
und Banal-Alltag – ein Rückblick

„La presenza del passato“ – Die Gegenwart der Vergangenheit, war bereits das Motto der Architektursektion auf der Biennale 80 und ist auch verbindlicher Leitfadens zwei Jahre später. Biennale 82, das sind einmal die nationalen Pavillons, das ist die internationale Schau „arte come arte, persistenza dell'opera“ und das ist: „Aperto 82“, der Blick in die Zukunft. Auch hier in Venedig bestätigt sich: Die Verarbeitung, das Paraphrasieren, Parodieren, auch das Ernstnehmen der vorgefundenen Welt der Historie und des heutigen „mondo plastico“ ist Mode geworden. Die Bilder sind Fundgruben von Bruchstücken aus Geschichte und Banal-Alltag. Seit einiger Zeit wissen wir: Die Kunst ist banal geworden. Weg von den großen Gesten, weg von ausgeklügelter Ästhetik, hin zu Banal-Design, zu den Talmirealitäten, subjektiven Lebensformen und Sehweisen, die einen höheren Realitätsgrad besitzen als die etablierten Klischeevorstellungen von Kunst. Auf der Suche nach dem verlorenen Kunstbegriff eilt Rudi Ratlos – noch ganz unter dem Eindruck der in die auratische Sphäre zurückversetzten Kunst auf der Dokumenta – benommen durch Venedig, um „arte come arte“ zu sehen, während Nelli Pyrelli längst in der kühlen Frarikirche vor Tizians „Assunta“ in Anbetung versunken ist, ganz im Sinne der von den Veranstaltern der

Biennale in Szene gesetzten Rückkehr zu den alten Meistern.

Nostalgisch blickt Rudi Ratlos in die streifenförmig angeordnete Spiegelwand, Rahmendekoration zu den verschiedenen Eingängen der Salzmagazine. Hier ist ein Teil der Abteilung „Aperto 82“ untergebracht, was so viel wie „Ausblick/Öffnung“ heißt.

Wie soll es tatsächlich weitergehen mit der Kunst, welche künstlerischen Impulse haben die Auguren erspäht, um uns Appetit auf die Kunst von morgen zu machen, überlegt Rudi Ratlos, bevor er eintritt – nicht ohne zuvor leicht irritiert sein fragmentarisches Konterfei in den Spiegelstreifen notiert zu haben und dahinter das gleichfalls in Streifen zerlegte Szenario Venedigs mit Lagune und Insel Giudecca. Befriedigt registriert er die Botschaft: Man spiegelt sich wider in der Vergangenheit und in sich selbst, und dies vorzugsweise bruchstückhaft.

Gleich links vom Eingang begegnet er den romantisierenden Landschaftsbildern von Ubaldo Bartolini. Eine Arbeit von 4 Ölbildern, gemalt in klassischer Manier mit viel Sfumato und im Stil idealer Landschaftsmalerei des 17. Jahrhunderts. Die intellektuelle „Bescheidenheit“, die sich hinter dieser Perverterung des historischen Vorbildes ins Süßliche verbirgt, will ihn nicht recht überzeugen. Auch die großen Formatunterschiede der 4 Bilder erhöhen den Eindruck der Beliebigkeit des historischen Rückgriffs. Kunst als Ware von der Stange, sozusagen am laufenden Meter, je nach Stimmungslage des Käufers. Rudi Ratlos kommt sich verarscht vor. Er findet die Bilder Bartolinis zynisch.

Rudi Ratlos muß an die vielen anonymen Kunstmaler denken, die draußen auf den Plätzen Venedigs oder als Kopisten in den Museen vor ihrer

Staffelei sitzen und in altbewährter Malweise darum bemüht sind, ihren Bildgegenstand „mit Anstand“ auf die Leinwand zu bringen. Diese kunstgewerblichen Kleinmeister, Hüter des Kitsches und traditioneller Sehweisen sind doch die eigentlich Biennale-Würdigen, denkt Rudi Ratlos und wendet sich erneut der hohen Kunst zu. Überlassen wir Rudi Ratlos seinen weiteren Eindrücken und halten fest:

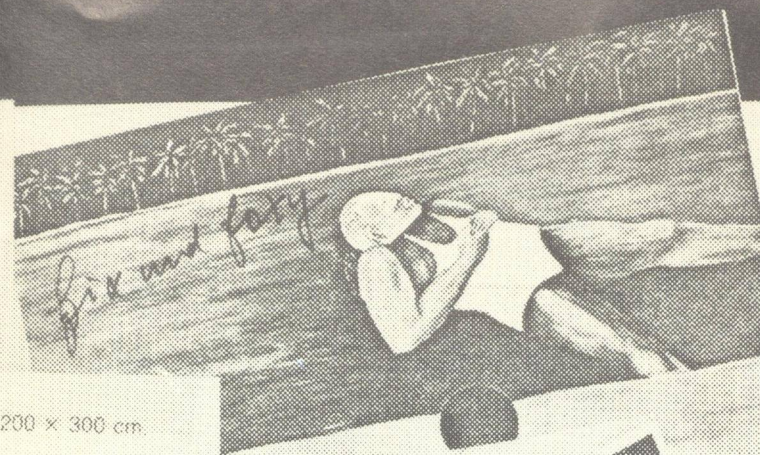
Die Rückkehr der alten Meister und die Rückkehr zu den Meistern ist allerorten zu beobachten. Kunst im Sehnsuchtskleid von Ausdrucksformen vergangener Zeiten, Geschichte als Legitimation und Identifikationsfaktor für unsere heutige desorientierte Zeit? Es läßt sich nicht leugnen, wir befinden uns längst in einer neuen Phase des Historismus, im Zeitalter des akademischen Postmodernismus, auf der Suche nach ikonografischen Anknüpfungspunkten und nach Gewährsmännern in der Geschichte. Traditionalismus und Konservatismus haben sich längst auch in anderen Disziplinen eingenistet, z. B. in der Architektur, in der Musik, nicht zuletzt in der Politik!

Unübersehbar ist auch die Besinnung auf die klassischen Wertvorstellungen des Kunstbegriffs: „Arte come arte“, die Aura des Kunstwerks hat wieder Hochkonjunktur – wie bereits auf der Dokumenta. Bezeichnend auch die kleinen Son-



Ubaldo Bartolini, ohne Titel, 1982

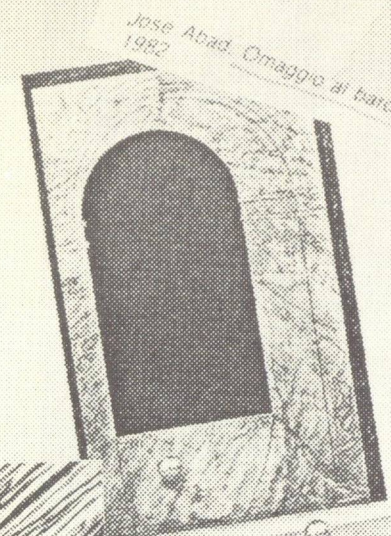




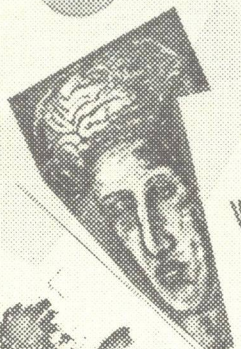
200 x 300 cm  
200 x 300 cm  
200 x 300 cm



banal



Jose Abad. Omaggio al barocco II, 1981  
1982



mondo  
plastico

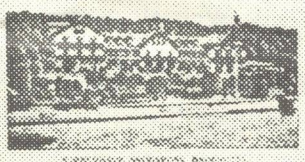
Alltags

1. Mondo come misura e dissoluzione.  
1982  
Tecnica mista (polimaterica su tavola), 204  
x 220 cm.

SCHREI ZEIT

Arte come Arte

J W Darboven's Kaffee



2. Disordine in un corpo classico, 1981.  
Acrilico su tela, 200 x 150 cm.  
3. Disordine in un corpo classico, 1981.  
Acrilico su tela, 200 x 150 cm.  
4. Disordine in un corpo classico, 1982.  
Acrilico su tela, 200 x 150 cm.  
5. Disordine in un corpo classico, 1982.  
Acrilico su tela, 200 x 150 cm.  
6. Disordine in un corpo classico, 1982.  
Acrilico su tela, 200 x 150 cm.

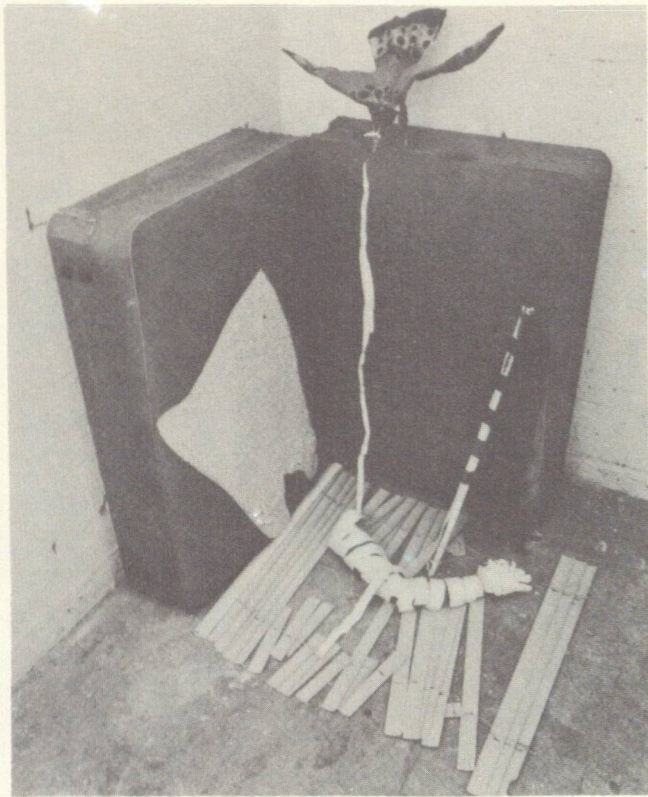
Ladies Kindly Remove  
your Hats



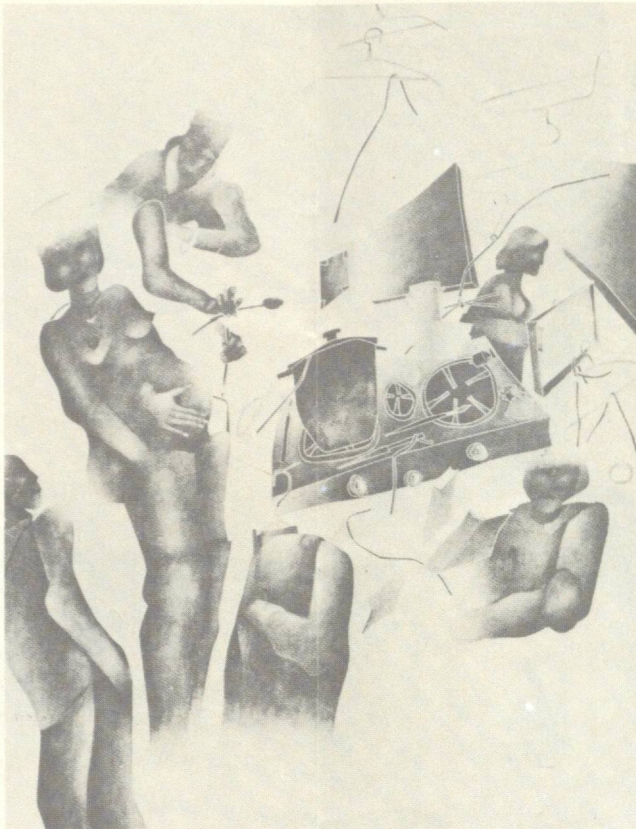
Adventure  
meditation

3. Universo bianco e nero, 1978-1982  
Acrilico su lino, 203,2 x 203,2 cm.

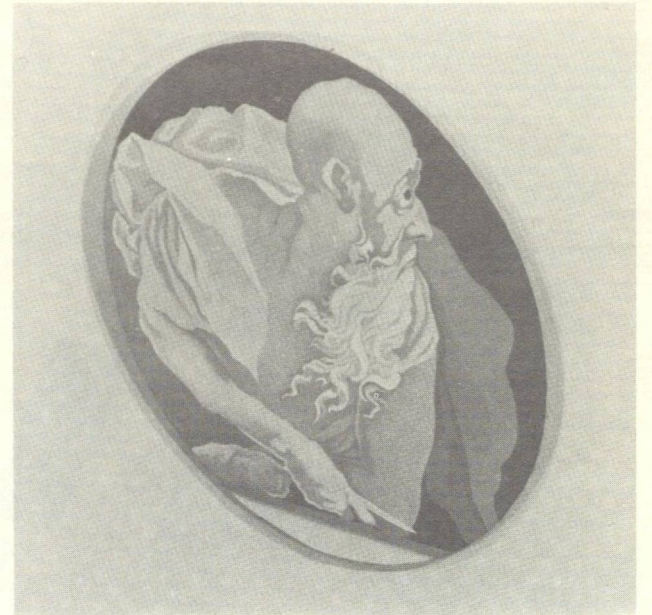
3. Ratto d'Europa, 1975.  
Acrilico su tela, 120 x 140 cm.  
4. Autoritratto con Giordano Bruno, 1975.  
Olio su tela, 70 x 100 cm.



Bill Woodrow, *Binde, Vogel, Flagge*, 1982



Emilio Tadini, *Unordnung in einem klassischen Körper*



Riccardo Lumaca, *Da est-San Giovanni Evangelista/Pontormo*, 1982

derausstellungen mit leitmotivischem Charakter – übrigens teilweise miserabel präsentiert:

Matisse – Malerei als Malerei, Schiele – Malerei als Expression, Brancusi – das Kunstwerk als absolutes ästhetisches Diktum, seine Aura.

Die Beschwörung von Geschichte und die Paraphrasierung von historischem Ballast macht andererseits den Eindruck von Abschütteln und Überbordwerfen traditioneller Werte, von Befreien und Verweigern, eine Spur von Neuanfang. Der Rückgriff auf die Geschichte erfolgt nicht in Demuthaltung. Darauf deutet auch der nachlässige, „respektlose“, bisweilen witzig-ironisierende Umgang mit dem historischen Formenapparat. Einige Beispiele:

Die Künstler erzählen wieder „Geschichten“. Weg von den sparsamen, ästhetisch ausgefeilten Formulierungen der Concept art, hin zu einem Überfluß an zusammengewürfelten narrativen Elementen, voll von Anspielungen an Bekanntes, auseinandergenommen und herausgelöst aus traditionellen Zusammenhängen und frei für neue Assoziationen:

Emilio Tadinis Bildfolge „Disordine in un corpo classico“ ist für diese Tendenzen anschauliches Beispiel:

Schwerelos schweben die Figuren, Körperteile und diverse Gegenstände alltäglichen Gebrauchs in einem nicht näher definierten, orientierungslosen Bildraum. Farblich ist alles in grau bis blau-grau eingetönt. Weltraum-Situation: Eine Kochplatte mit Kochtopf, in dem ein verbogener Kochlöffel steckt, ein Pinsel, der auf einer Kochplatte nichts zu suchen hat, einige Bücher, die ihren angestammten Platz im Regal verlassen haben. Ein Bild hat sich von der Wand gelöst, dafür dient es jetzt als Aufhänger für einen Kleiderbügel; Kleiderbügel, die im Leeren herumsegeln, kopf-über – Aufhänger wofür – davon herunterhängend abgeschnittene Bindfäden, vielleicht „Knoten-

punkte“ für neue Konstellationen. Eine isolierte Hand versucht mit einem Zeichenstift etwas aufzuzeichnen, daneben ein vom Körper getrennter Arm, der eine Blume präsentiert. Eine schwangere Frau, die Gesichter der Gliederpuppen-Menschen verwischt, diffus auftauchend aus einem imaginären Raum und wieder verschwindend im Leeren. Besonders stark hier das Fragmentarische, Bruchstückhafte, der Zustand der Schweben, die Verweigerung konkreter, verbindlicher Aussagen, bis auf den eindeutigen Rückzug ins Vage, nicht eindeutig Festlegbare. Die alte Ordnung funktioniert nicht mehr, sie ist aus dem Lot geraten; dies wird registriert, aufgezeigt – neue Anknüpfungspunkte werden ausprobiert.

Riccardo Lumacas malerische Rauminstallation „San Giovanni Evangelista Pontormo“, besteht aus 4 ovalen Bildern auf denen Johannes Evangelist von Westen, Norden, Osten und Süden dargestellt ist. Lumaca bezieht sich hier auf ein Werk des manieristischen Malers Pontormo. Das klassische Vorbild wird räumlich erweitert, indem die verschiedenen Standpunkte des Betrachters reflektiert und zergliedert werden in einzelne Positionen. So bewegt sich Johannes Evangelist nach den verschiedenen Himmelsrichtungen als wäre er von seinem Bildgrund losgelöst. Die Position des Betrachters vor dem historischen Original, der seinen Blickwinkel ändert, indem er sich dem Werk von verschiedenen Seiten aus nähert, wird bei der malerischen Neuaufgabe mitbedacht, wird zum Ausgangspunkt der Übung. Letztlich geht es Lumaca auch um eine Akzentuierung manieristischer Gestaltungsprinzipien: Das Problem der unbegrenzten räumlichen Darstellung und der sich daraus ergebenden perspektivischen Verzeichnung und Verzerrung, die überspitzen, grollen, ice-cream getönten Farben. Lumaca präsentiert eine sehr intellektuell befrachtete Version des „alten Meisters“, in gewisser Weise Fortführung

von Concept-Kunst mit – leider schäußlichen – malerischen Mitteln.

Ganz anders Lucio Del Pezzo mit seinem Tafelbild „Mondo come misura e dissoluzione“ (Die Welt als Maß und Auflösung): Die Welt als memory-Spiel – vergessen, sich erinnern, neu zuordnen – fein säuberlich aufgeteilt in Quadrate, Zeichen, die nichts bedeuten, allenfalls Ordnung vortäuschen, vielleicht Assoziationen wecken. Parodie unserer auf Kürzel und Piktogramme reduzierten Alltagswelt? Die „Welt als Wille und Vorstellung“ ganz offensichtlich in Auflösung begriffen.

Bill Woodrow versucht in seinen Installationen aus Abfallprodukten der Wegwerfgesellschaft Ansätze zu neuen ikonografischen Formulierungen, die an Altvertrautes anknüpfen und doch ganz unmittelbar zeitbezogen sind: Aus drei alten, an die Wand gelehnten Autotüren hat Woodrow Teile herausgeschnitten – die Negativformen bleiben sichtbar – und zu einer modernen Hermetrophäe zusammengefügt. Dieses fragmentarische Kürzel des antiken Götterboten, besteht aus Helm, Flügeln und Stiefeln, sozusagen den Insignien seiner Mission und verleugnet die Herkunft nicht: Die Blechteile, aus denen die Trophäe entstanden ist, sind noch verbunden mit dem Autowrack. Oder ein anderes „Bild“: In einer Ecke des Raumes lehnt eine in der Mitte aufgebrochene und abgeknickte Matratze, davor am Boden liegend eine Fahne. Auf der Matratze sitzend eine Art Raubvogel, zusammengebastelt aus einem alten Regenschirm. Er hält das Ende eines Bandes im Schnabel, das bis auf den Boden hinunter reicht und dort zusammengerollt verläuft.

Das sind starke, gleichwohl unaufdringliche Bilder, wie sich in den verrotteten Bruchstücken von Tradition und Konsumabfall ein Anflug von etwas Neuem einnistet. Die aus alten Blechstücken zusammengestoppelte Hermes-Figur hat etwas von einem modernen Phönix, der sich – wie

seinerzeit – aus dem Müll erheben wird, ähnlich auch dem schäbigen Regenschirmvogel, der trotz seines ramponierten Aussehens einen Anflug von Würde bewahrt hat. Die Mythen von einst sind immer noch aktuell.

„Emerging 82 – im Westen nichts Neues“ ist der Titel einer Serie von Bildern des Altmeisters *Emilio Vedova* – ein symptomatischer Titel für die heutige Kunstszene: Ein allgemeiner Zustand der Erschöpfung macht sich bemerkbar. Die Einsicht, am Ende aller Möglichkeiten angelangt zu sein: Alles geht/anything goes – weil nichts mehr möglich scheint. Daher kann man sich auch der historischen Stilformen bedenkenlos, ja geradezu zielbewußt bedienen.

Die Devise heißt:

– Wartepause, Atemholen, ganz normale Dinge machen, experimentieren und bruchstückhaft neue Ansätze suchen, wobei das momentane Lebensgefühl, das subjektive Befinden den persönlichen Zugang zur eigenen Kreativität bestimmt. Kunst als Tätigkeit wie jede andere auch.

Die Rückkehr in die Geschichte wird von Künstlern und Kritikern als bewußtes Konzept gepriesen und macht bisweilen doch den Eindruck einer unfreiwilligen „Verzichtleistung“. Die Kunst gibt sich heute „bescheiden“. Sie will nicht mehr als „Kunst“ verstanden werden – so Tommaso Trini im Vorwort zu „Aperto 82“ – und wird doch so präsentiert, beurteilt und auch gehandelt.

„Artventure“ nennt Tommaso Trini diese Tendenzen in der neuen Malerei, Geschichte fragmentarisch mit der Gegenwart unserer „Plastikwelt“ zu verbinden. „Artventure“, eine Wortcollage aus *arte* und *aventure*, die ihrerseits bezeichnend ist und auf den Zusammenhang von Kunst – Abenteuer verweist, also auf eine Situation Bezug nimmt, die sozusagen noch nicht ausgegoren ist, sondern einen gewissen Prozeß durchmacht. Die Dinge in der Schwebelage halten, keine definitiven Aussagen machen, auf andere ironisch verweisen, sich außer *obligo* begeben, ohne Verpflichtung einfach da sein, dem Druck ausweichen, sich selbst ausleben. Neben diesen Erinnerungen an Geschichte haben

sich die Alltags trivialitäten aus der Konsumwelt des „*mondo plastico*“, aus dem ikonografischen Repertoire der Comics, Fotoromane und der Medientotalität in der Kunst eingenistet. Die zerstörte Welt so benützen, wie sie erscheint. Die neue Kunst hat sich den banalen Klischees und eingefahrenen gesellschaftlichen Verhaltensweisen verschrieben, sie jongliert mit tradierten Mal- und Sehweisen und sie sucht ganz bewußt die Konfrontation mit unserer heutigen widersinnigen Lebensrealität, die sich zwischen den Auswüchsen einer bis an die Grenzen des Wachstums expandierenden Industriegesellschaft und ihrem historischen Bewußtsein bewegt. Der Künstler agiert sozusagen als seine eigene Klischeevorstellung. Nur schade, daß dieser bisweilen intellektuelle Kraftakt visuell so wenig Attraktion besitzt. Andererseits: wen wundert dies in einer wirklich nicht mehr schönen Welt, daß auch die vormals schönen Künste eine gewisse Plastikpatina annehmen – vielleicht, um zu überleben.

## Hochschulnachrichten

### „Tapetenillusion“

Den Wettbewerb einer Außenwandgestaltung in der Roßdorfer Straße in Frankfurt-Bornheim gewannen drei Studierende des Fachbereichs Visuelle Kommunikation. Der 1. Preis fiel auf Sabine Lochmann für ihre beiden Entwürfe „Tapetenillusionen“ und „Straßenszene“, der 2. und 3. Preis gingen an Gerhard Joos und Alf-Krister Job. Sabine Lochmanns Entwurf wurde inzwischen realisiert. Dazu die FAZ: „Das neue Wandbild in der Roßdorfer Straße will nicht Täuschung hervorrufen, im Gegenteil. Darum wurde auch nicht die Maltechnik Fotorealismus angewandt. Die Wand ist Klagemauer geblieben, im Grunde hebt sie sogar den städtebaulichen Mißgriff noch stärker hervor, als zuvor die bekritzelte und verschmierte Wand.“

### Stadtzeichner von Alsfeld

Der ehemalige Studierende und jetzige Lehrbeauftragte Bernhard Siller gewann die diesjährige Ausschreibung des 3-monatigen Stipendiums „Stadtzeichner von Alsfeld“. An dem Wettbewerb können sich jährlich die Hessischen Kunsthochschulen beteiligen. Die Jury entschied sich zweimal für Offenbach. Helga Spieß war die 2. Stadtzeichnerin.

Bernhard Siller wurde von der Jury als brillanter Zeichner mit einem breiten Spektrum zeichnerischer Qualitäten bezeichnet. Die ausdrucksstarken Porträts, die Landschafts- und Naturstudien waren für die Jury ausschlaggebend.

Der Stipendiat ist in den thematischen, künstlerischen und stilistischen Ausdrucksmöglich-

keiten nicht an die gegenständliche Wiedergabe gebunden.

Eine umfangreiche Ausstellung der während des Stipendiums entstandenen Arbeiten im Alsfelder Regionalmuseum bildet den Abschluß des Aufenthaltes.

### Es kann weiterstudiert werden

Mit Beginn des Wintersemesters 1982/83 genehmigte das Hessische Kultusministerium das zweisemestrige Aufbaustudium für die Fachbereiche Produktgestaltung und Visuelle Kommunikation an der Hochschule für Gestaltung Offenbach am Main.

Mit dem Aufbaustudium sollen die berufliche Orientierung und Qualifikation des Studierenden erweitert und vertieft sowie der künstlerisch-wissenschaftliche Nachwuchs gefördert werden. Zum Aufbaustudium kann zugelassen werden, wer über einen erfolgreichen Abschluß an einer Kunsthochschule oder einer anderen Hochschule verfügt.

Im Aufbaustudium wird die Verschränkung von gestalterisch-künstlerischer und wissenschaftlicher Arbeit angestrebt.

Durch die Bearbeitung eines vom Bewerber vorgeschlagenen Projektes soll seine gestalterisch-künstlerische und fachwissenschaftliche Qualifikation vertieft werden.

Das Studium schließt ab mit einer Prüfung, in der das erarbeitete Projekt beurteilt wird.

Aufgrund der bestandenen Prüfung vergeben die Fachbereiche ein Zertifikat.

Studienordnung und Prüfungsordnung des Auf-

baustudiums können über das Sekretariat der Hochschule angefordert werden.

Der Anmeldeschluß für die Aufnahme ins Aufbaustudium ist der 1.6.83

### Ferdinand Kramer

Im Bauhaus-Archiv Museum für Gestaltung Berlin 30 Klingelhofstraße 14 findet vom 9. Dezember 1982 bis 23. Januar 1983 eine Sonderausstellung

„Ferdinand Kramer Architektur und Design“ statt. Öffnungszeiten täglich von 11–17 Uhr außer dienstags.

Zur Ausstellung erscheint ein reich dokumentierter Katalog mit Werkverzeichnis (Beiträge von Jochem Jourdan, Julius Posener, Helene Rahms, Gert Selle und Lore Kramer).

Impressum

hfg forum

Zeitung der Hochschule für Gestaltung Offenbach am Main, Schloßstraße 31

Herausgeber: Der Rektor

Redaktion: Herbert Heckmann  
Hans-Peter Niebuhr

Gestaltung: Hans Schmidt

Titelzeichnung und S. 9: Dieter Lincke

Gestaltung der Seiten 12/13: Mario Terzic

Kollage auf Seite 20/21: Eva Huber

Der Text von Martin Walser wurde mit freundlicher Genehmigung des Konkret-Literatur-Verlags abgedruckt

