

Ortszeit
Basel 2014

Orts zeit

Basel 2014

Aufzeichnungen der Hochschule für Gestaltung und Kunst FHNW
Herausgegeben von Prof. Kirsten Merete Langkilde, Direktorin

Christoph Merian Verlag

- 7
Vorwort
Kirsten Merete Langkilde
- 15
Ein Campus für die Künste
Kirsten Merete Langkilde und David Wyss
im Gespräch mit Fritz Schumacher
- 33
Veränderung der Lebenswelten
Kirsten Merete Langkilde
im Gespräch mit Beat von Wartburg
- 51
**Die Moderne, die Gegenwart,
Kunst und Komplexität**
Kirsten Merete Langkilde
im Gespräch mit Bernd M. Scherer
- 69
Synprozess
Susanne Neubauer
- 89
**Sympathy and Synecdoche:
A Dozen Ways to Syn**
Raqs Media Collective
- 107
Parallelism 2
Liam Gillick
- 123
Synergien auf dem Campus
Sabine Himmelsbach, Claudia Mareis
- 143
The Art of Archiving Digital Media
Michael Renner
in conversation with Suresh Surethiran
and Theodore Davis
- 157
**Critical Media – Signale verstehen,
gestalten und setzen**
Shintaro Miyazaki
- 173
**« Informare » – Bildmetaphern,
Ästhetik und Erkenntnis
Grundlagen eines Praxisprojekts
zur Umsetzung komplexer
Datenmengen**
Marion Fink
- 195
**Der « Dreisitz » – ein Aussen-
möblierungsprojekt für das
neue Campusgelände**
Susanne Neubauer
im Gespräch mit Werner Baumhagl
und Johannes Fuchs

- 217
Fokus «Arbeitsfläche»
Benjamin Adler
- 231
**Ausstellen und Sammeln
von Plakaten**
Michael Renner
im Gespräch mit Alexandra Schüssler
und Kurt Würmli
- 249
**Für Synergien und eine
gegenseitige Offenheit**
Christof Schelbert
im Gespräch mit Ines Goldbach
- 263
Musik – Pavillon – Lesestück
Claude Enderle
- 281
**«Grenzgang». Vom Dreispitz
in den trinationalen Raum**
Beate Florenz, Markus Schwander
- 297
**Die wiedergefundene Zeit im
Pariser Palais de Tokyo**
Melanie Franke
- 311
**With Deepest Sympathy.
Paul Chan in Basel**
Nicolaj van der Meulen, Jörg Wiesel –
mit Marc Hörler
- 325
**«Das «Extra» ist kein
additives Mehr.»**
Katrin Kruse
im Gespräch mit Kathrin Grossenbacher
- 342
Autorinnen und Autoren
- 359
Bildnachweis
- 360
Impressum

Vorwort

Kirsten Merete Langkilde

Vorwort

Kirsten Merete Langkilde

Im Herbst 2014 wurden nach dreijähriger Bauzeit die Hauptgebäude der Hochschule für Gestaltung und Kunst FHNW auf dem neuen Campus der Künste auf dem Basler Dreispitz-Areal feierlich eröffnet. Die in regelmässigen Abständen beim Christoph Merian Verlag erscheinenden «Aufzeichnungen» der Hochschule versuchen in diesem besonderen Jahr der Eröffnung die Qualitäten, Atmosphären und Zukunftsperspektiven unserer Institution angemessen in Text und Bild zum Ausdruck zu bringen.

Einem Gleitflug ähnlich nähern wir uns aus unterschiedlicher Perspektive dem Herzen des Campusgeländes, dem Freilager-Platz. Zwischenbilder dieses Bandes, aufgenommen durch eine Flugdrohne, liefern die entsprechenden Bilder dazu. In neunzehn künstlerischen, gestalterischen oder wissenschaftlichen Beiträgen und Interviews werfen wir verschiedene Blicke auf die facettenreichen Aktivitäten unserer Hochschule. Sie bilden für die vorliegenden «Aufzeichnungen» einen Moment des «Nu», der «Ortszeit», auf dem Campus ab: Das im dänischen gebrauchte Wort «nu» (dt. «jetzt») will die Gegenwart an diesem Ort erfassen, an dem sich seit dem Herbstsemester 2014/2015 Menschen versammeln, die sich tagtäglich im Dialog befinden und die miteinander tätig werden. «Ortszeit» bildet unser Zusammenkommen der Kulturen und Disziplinen auf dem Campus der Künste exemplarisch ab. Die versammelten Beiträge dokumentieren die Begegnungen zwischen Studierenden, Dozierenden, Kooperationspartnern und jenen, die den Entwicklungsprozess der Hochschule in den letzten drei Jahren intensiv begleitet haben. Sie werden ergänzt durch die Gastbeiträge von Liam Gillick, Susanne Neubauer und Raqs Media Collective, die auf übergeordneter Ebene Gedanken zur Zusammenarbeit gesammelt und diese auch praktisch, in Kollaboration, umgesetzt haben. Unsere Autorinnen und Autoren haben nicht nur das Potential an Synergien, das sich auf dem Dreispitz in aller Intensität auftut, untersucht, sondern schildern auch die Erwartungen, die an den neuen Campus der Künste in Basel gestellt werden. Beispielhaft erhalten wir auf diese Weise aufschlussreiche Einblicke in die laufenden Prozesse, in Ver-

einbarungen sowie in unsere vielfältigen Kooperationen, durch die unsere Institution letztendlich zu einer belebten Hochschule wird.

Steigen wir wieder im Gleitflug nach oben, so liegt in nördlicher Richtung Basel-Stadt vor uns. Bei näherem Blick wird der über Jahrhunderte gewachsene Wohlstand rasch erkennbar. Er hat nicht nur zu einer hohen Lebensqualität, sondern auch zu einer aussergewöhnlichen Dichte an Kulturinstitutionen allerhöchsten Ranges geführt. Dem Rhein als Einfallstor der Binnenschifffahrt aus den angrenzenden Ländern in die Schweiz verdankt Basel nicht nur seinen regen Handel, sondern auch seine einzigartige Weltoffenheit. Dieses Dreiländereck ist seit Jahrhunderten auch ein bedeutender Drehpunkt der Künste und der Wissenschaften. Überfliegen wird das Transformationsgebiet Dreispitz Richtung Westen und Süden, so erkennen wir die grünen Hügel des auslaufenden Jurafusses, welche sich neben der Hochschule ausbreiten. Das Sonnenlicht und das warme Klima erscheinen bereits ein wenig südländisch. Ebenso verzaubern die Parkanlagen der Brüglinger Ebene im Osten, die wie ein grüner Lungenflügel der postindustriellen Anlage des Dreispitzes gegenüberstehen und diesen auf einzigartige Weise – in naher Zukunft auch mit einer Brücke über die Münchensteinerstrasse – ergänzen. Aus dieser Flughöhe gut ersichtlich, fliesst das komplexe Umfeld in einen grösseren Gesamtzusammenhang ineinander.

Der Standort der Hochschule für Gestaltung und Kunst FHNW im Grenzgebiet zwischen Basel-Stadt und Basel-Landschaft wird sich auch in unseren Tätigkeiten niederschlagen. Inmitten dieses Spannungsfelds zwischen Nicht-Urbanität und Urbanität ergeben sich für die Hochschule vielfältige Anknüpfungspunkte, um einen aktiven Beitrag im Zusammenhang mit der Gestaltung von Lebenswelten leisten zu können. Interessanterweise ist die Hochschule auch von verantwortungsvollen visionären ökologischen Einrichtungen umgeben: der ProSpecieRara, der Schweizerischen Stiftung für die kulturhistorische und genetische Vielfalt von Pflanzen und Tieren, den Merian Gärten als erster botanischer Garten Europas mit Bio-Zertifikat, dem Park im Grünen der Schweizerischen Ausstellung für Garten- und Landschaftsbau <Grün 80> und Urban Farmers, dem ersten aquaponischen Dachgewächshaus zur nachhaltigen Produktion von Fisch und Gemüse. Als Hochschule fühlen wir uns verpflichtet, diese Entwicklungen in den Kulturlandschaften zu begleiten und sie zum Ausgangspunkt unserer Reflexionen zu machen. So ermöglicht unser Projekt für ein Food Culture Lab den Studierenden und den Lehrenden, sich kritisch mit aktuellen Fragestellungen zur Kultur der Herstellung und Verwendung von Nahrungsmitteln auseinanderzusetzen.

Auf dem Freilager-Platz, wo früher grosse Mengen an Gütern umgeschlagen wurden, ist der neue Mittelpunkt für unsere Aktivitäten entstanden. Er wird zukünftig für Modeschauen, Performances und Filmvorführungen genutzt werden. Daran angrenzend ragt der zentrale Bau unserer Hochschule auf, das Hochhaus von Morger & Dettli. Es stellt mit seiner von Metall- und Glasbändern geprägten Fassade einen markanten Orientierungspunkt dar. Im Gebäude befinden sich neben einem Café im Erdgeschoss und einem Studiokino die Aula, das Aesthetic Practice Lab, das Critical Media Lab, das Institut Visuelle Kommunikation sowie die drei Forschungsinstitute Integrative Gestaltung / Masterstudio, Ästhetische Praxis und Theorie und Experimentelle Design- und Medienkulturen. Auf der achten und obersten Ebene befindet sich unsere Mediathek, von der aus durch das umlaufende Fensterband ein Panoramablick auf das Umland geworfen werden kann. Hier verbinden sich Funktionalität und Gestaltung zu einem Ort des Weitblicks, der zur kritischen Reflexion anregen soll. Der Hauptplatz geht durch Treppen- und Sitzstufen in die Bühne vor dem langgestreckten Ateliergebäude über. Im einstigen Zollfreilager sind die sechs Institute HyperWerk, Industrial Design, Innenarchitektur und Szenografie, Kunst, Lehrberufe für Gestaltung und Kunst sowie Mode-Design untergebracht. Das Campus-Ensemble wird ergänzt durch die Werkstätten an der Florenz-Strasse sowie einen parallel dazu gelegenen Bildhauer-Pavillon mit einem grosszügigen doppelgeschossigen Ausstellungsraum. Nicht nur innerhalb der eigenen Institution, sondern auch durch die im Umkreis des Freilager-Platzes gelegenen Nachbarn wie das Haus der elektronischen Künste (HeK), das Internationale Austausch- und Atelierprogramm Region Basel (iaab / Atelier Mondial), das Atelierhaus Oslo 8-10, der Neubau Helsinki-Strasse 9 mit dem Modellarchiv von Herzog & de Meuron sowie das etwas weiter stadtauswärts gelegene Schaulager wird sich ein grosses Potential für gemeinsame Projekte eröffnen.

Die Arbeit, die Hochschule für Gestaltung und Kunst in ihrem neuen Umfeld fest zu verankern und gleichzeitig zu einer über die Region hinaus sichtbaren Institution weiterzuentwickeln, ist Teil unserer Herausforderung. Der <Campus der Künste> wird durch fruchtbare Partnerschaften und Netzwerke zu einer lebendigen Membran, durch die originäre Beiträge in Kunst, Gestaltung, Wissenschaft und Medien entstehen werden.

Als Direktorin der Hochschule für Gestaltung und Kunst möchte ich meinen Mitarbeiterinnen und Mitarbeitern für die in den letzten Monaten geleistete Arbeit danken. Mit Energie haben sie an der Neuausrichtung und Schärfung unseres Hochschulprofils entscheidend mitgewirkt. Auch den Autorinnen und Autoren dieser Publikation bin ich zu grossem

Dank verpflichtet. In der intensiven Zeit des Umzugs haben sie sich die Zeit genommen, ihre Beiträge und Gedanken für aktuelle und zukünftige Kollaborationen und Projekte zu verschriftlichen. Susanne Neubauer möchte ich für ihre Überlegungen zu Konzept und Umsetzung sowie für unsere gemeinsamen Dialoge zu diesem Band besonders danken. Sie hat nicht nur mit grösster Sorgfalt und Klarheit die Beiträge als Lektorin betreut, sondern zeichnet auch für die Konzeption und erfolgreiche Integration der Gastbeiträge verantwortlich.

Mit «Ortszeit» möchte ich Sie, werte Leserinnen und Leser, nun einladen, an unserem Entstehungsprozess teilzuhaben – lesend oder zu gegebener Zeit auch persönlich auf dem Campus der Künste, dem Ort, an dem die nächste Generation von Kulturschaffenden ausgebildet wird.

Ich wünsche Ihnen viel Vergnügen auf Ihrer Entdeckungsreise durch unsere neue Campuswelt.





Ein Campus für die Künste

Kirsten Merete Langkilde und David Wyss
im Gespräch mit Fritz Schumacher

Fritz Schumacher, langjähriger Kantonsbaumeister der Stadt Basel, hat die Standortsuche für die damalige Basler Schule für Gestaltung und Kunst von Anfang an begleitet. Im Interview mit Kirsten Langkilde und dem Projektleiter des Entwicklungsbüros der Hochschule für Gestaltung und Kunst FHNW, David Wyss, berichtet Fritz Schumacher über die ersten Ideen, die zum heutigen Campus der Künste auf dem Dreispitz-Areal geführt haben. Das Gespräch kreist nicht nur um die zukünftige Rolle der Hochschule als Institution in Basel, ihren Bezug zum näheren geografischen Umfeld und wie sich daraus Tätigkeitfelder der Hochschule entwickeln werden, sondern auch um das Potenzial, dass sich auf dem Dreispitz als bedeutender städtebaulicher Entwicklungsraum und als ein ›Ort des Wandels‹ abzeichnet. Das Gespräch wurde am 20. Mai 2014 in Basel geführt.

Ein Campus für die Künste

Kirsten Merete Langkilde und David Wyss
im Gespräch mit Fritz Schumacher

Fritz Schumacher Wir hatten gerade die Jahreskonferenz der Kantonsbaumeister in Basel und wir haben ihnen die neuen Gebäude der Hochschule für Gestaltung und Kunst FHNW gezeigt – sie waren beeindruckt, ja begeistert. Ich sehe, es geht vorwärts. Gerade die grossen Räume im Hochhaus sind sehr beeindruckend.

Kirsten Langkilde Ich muss sagen, die Proportionen im Hochhaus sind sehr attraktiv. Auch unser Studio-Kino, das wir gerade einrichten, wird gut.

Fritz Schumacher Ja, man sieht auch, dass das ein Prozess war, der gemeinsam geführt worden ist. Wenn wir nochmals auf den Ausgangspunkt beim Wettbewerb schauen, dann hatte dieses Gebäude diese Fähigkeiten, die es jetzt hat, noch absolut nicht gehabt – es war eher das Gegenteil von dem, was aus ihm jetzt geworden ist. Dieses asymmetrische Positionieren des Kerns und die Möglichkeit des Umspielens waren eine gute Entwicklung, die wir gemeinsam umgesetzt haben. Ich habe auch in Erinnerung, dass es zu Beginn doch auch Widerstände von vielen Seiten gab. Das habe ich auch erwartet. Wenn gute Architekten arbeiten, dann sind das nicht Ja-Sager und Kopfnicker, sondern sie fordern die Bauherrschaft und den Nutzer. Es hat dem Projekt wirklich sehr gut getan hat, dass diese Forderungen auch so beibehalten wurden und sie die Entwicklung massgeblich beeinflusst haben.

Kirsten Langkilde Wenn wir ganz auf die Visionsfindung zurückblicken – bei welchen Denkprozessen für die ursprüngliche Vision des «Campus des Bildes» waren Sie dabei?

Fritz Schumacher Das war noch bevor wir überhaupt die Vision «Dreispitz» entwickelt hatten und als es noch um das Thema «Zukunft der Schule für Gestaltung und Kunst» im Rahmen der Entwicklung der Fachhochschulen in der Nordwestschweiz ging. Wir haben uns bereits in den 1990er-Jahren mit dem Gedanken beschäftigt, wo einmal der konzentrierte Standort für die Basler Schule für

Gestaltung und Kunst sein könnte, also lange bevor das Planungsthema «Campus» aufgekommen ist. Und das aus der Situation von Basel betrachtet, wo wir sehr wenige geeignete Flächen für diese Art von Institution haben, um diese auch in die Dynamik der Stadtentwicklung einbetten zu können. Die Suche für so einen Ort war damals relativ schwierig. Wir sind aber so auf heute längst vergessene Ideen gekommen, beispielsweise dass man dies im Erlenmatt oder auf dem Rosenthal-Areal umsetzen könnte. Es waren auch noch andere Standorte im Gespräch, doch war die Grösse des Projekts und die gewünschte städtebauliche Einbindung die Krux. Wir haben uns damals aber eher in Kleinbasel auf die Suche nach einem Standort gemacht und sind dann zu den Kriterien gekommen, dass es eben nicht nur eine Flächenbefriedigung sein muss, sondern dass der neue Standort auch einen Mehrwert für die Stadtentwicklung darstellen sollte. Dann sind wir sozusagen wie die Jungfrau zum Kind gekommen, als wir 2001 eine gemeinsame Studie mit Herzog & de Meuron, die natürlich die Thematik kannten, zum Standort Dreispitz gemacht haben. Wir hatten bereits früher bei Standortevaluationen zusammengearbeitet. Es war dann relativ schnell klar, dass mit der Perspektiventwicklung auf dem Dreispitz eine Chance entsteht, die man sehr frühzeitig in der Programmierung dieses Gebiets auch so erkennen und umsetzen muss. Das ist die eigentliche Logik hinter der Geschichte, da entstand auch der Begriff «Campus des Bildes» und dort fanden wir den Ort, nach dem wir lange gesucht hatten. Erstaunlicherweise kam das «Ja» zum neuen Standort sehr schnell, ebenso auch das obligatorische «Aber». Es war schon etwas ungewöhnlich, dass man vorbehaltlos einer Programmlegung am Dreispitz als «Ort des Bildes» – später überführt in den Campus der Künste – zugestimmt hatte. Die Idee hinter der Stadtentwicklung war sehr schnell ersichtlich, ebenso dass sie auch die damit verbundenen Ansprüche erfüllen könnte und mit ihrer Gewichtung als Pionier einer grossen Stadtentwicklungsaufgabe ein grosser Glücksfall war. Wir sind zum richtigen Zeitpunkt mit der Frage der Standortevaluation auf das richtige Areal gekommen und haben dieses übereinstimmend mit den Grundeigentümern als Nukleus einer Entwicklung auch erkannt.

Kirsten Langkilde Ich bin neugierig – wenn wir über Institutionen wie Kunsthochschulen reden, nehmen wir das einfach so als gegeben hin – aber wie denken Sie über eine Kunsthochschule als Institu-

tion in einer Stadt? Was ist das für Sie? Welche Rolle kann eine solche Institution Ihrer Meinung nach in Basel einnehmen?

Fritz Schumacher Ich bin durch meine ersten drei Semester an der Kunstakademie Düsseldorf stark geprägt worden und ich habe an den dortigen Lokalitäten an der Eiskellerstrasse in der Düsseldorfer Altstadt erfahren können, wie präsent eine solche Institution sein kann. Natürlich waren wir damals mitten in den bewegten Beuys-Jahren 1973/74, aber die Ausstrahlung dieser Institution in die politisch-gesellschaftliche Dynamik der Stadt hinein und darüber hinaus, das war eine Lebenserfahrung für mich. Da ist man natürlich geneigt, solche Phänomene auch reproduzieren zu wollen. Mit dem Entscheid, auf den Dreispitz zu gehen, hatten wir natürlich dieses Urbane, wie es Düsseldorf hat, überhaupt nicht im Blick gehabt. Wir haben dazu auch keine Möglichkeit, denn die Areale in Basel sind entweder zu klein oder schon anderweitig besetzt. Selbstverständlich hätte man sich auch vorstellen können, in einer freien Perspektiventwicklung, den Raum der Kaserne zu einem etwas anders gearteten Motor der Energieübertragung in die Stadt zu nutzen.

Kirsten Langkilde Wir sind nun in Basel an einem Brennpunkt angesiedelt, an dem es um sozialpolitisches Engagement geht, um Fragen der Transformation, aber auch der Gentrifizierung.

Fritz Schumacher Genau.

Kirsten Langkilde Also haben wir als Kunstinstitution auch eine politische Verantwortung.

Fritz Schumacher Unsere Zeit unterscheidet sich von den 1970er-Jahren, die in einem anderen gesellschaftspolitischen Kontext standen. Stadtentwicklungen sind komplexe Aufgaben zur Findung und Erfindung der Stadt. In diesem Sinne ist es natürlich eine glückliche Fügung, dass wir die Transformation und Urbanisierung mit einer Themensetzung wie dem Campus der Künste unterstützen können.

Kirsten Langkilde Wir nehmen die aktuellen Herausforderungen durch unsere vier Initiativen <Design Plattform>, <Digital Campus>, <Curating the Campus> und <Cultural Entrepreneurship> auf. Was sind Ihre Einschätzungen diesbezüglich? Wir haben bis jetzt zunächst eine monolithische Institution gebaut, eine klassische Kunsthochschule. Aber wir wollen den Raum und unsere Umgebung infiltrieren.

Fritz Schumacher Es gibt zwei Bewegungen in dieser Hinsicht. Ich bin sehr froh, dass Sie die Hochschule als dynamischen Infiltrator an diesem neuen Standort positionieren wollen. Umgekehrt existiert die Vorstellung, dass diese Infiltration von aussen, von der Stadt in den Campus, genauso auch passieren muss. Eine Institution besitzt immer auch eine Membranfunktion. Sie hat eine Aussen-grenze und die Frage ist eben, wie durchlässig diese Aussen-grenze ist: Wo findet der Austausch mit der Stadt und den urba-nen Funktionen des Lebens, Wohnens, Arbeitens und der Freizeit und so weiter statt, der sich in diesem Institutionsperimeter arti-kulieren kann?

Kirsten Langkilde Wir haben ja quasi ein Geschenk bekommen – eine Brücke zum Brüglinger Park. Damit bekommen wir ein Thema ge-setzt, mit dem wir uns gerne beschäftigen werden: das Urbane und das Nicht-Urbane.

Fritz Schumacher Da bin ich eher geneigt, die Brüglinger Ebene im grossen Kontext unserer trinationalen Stadt als ein rein urbanes Element zu bezeichnen. Wichtig ist mir, dass es jetzt wirklich ge-glückt ist, die Weichen für eine zukünftige Beziehung zwischen dem Park und dem Campus gelegt zu haben. Die Brüglinger Ebene bietet einen grossartigen und vielfältigen Freiraum, der von Botanik bis Sport, von Erholung bis Freizeit etwas bietet, was Ihr Campus nicht bieten kann und auch nicht muss. Der Gedanke, dass Sie hier an einem grossen Raum partizipieren, ihn auch mit-beleben und mitbespielen, das ist natürlich von gegenseitigen Wechselwirkungen geprägt. Die Brüglinger Ebene wird hoffentlich genauso von diesem Austausch profitieren wie Ihre Institution und Ihre Nutzer vom Park, den man jetzt technisch durch ein Brücken-bauwerk besser anbinden kann.

Kirsten Langkilde Es ist wichtig zu erwähnen, dass der Brückenbau auch bei unseren Kollegen im Bereich der Forschung zu neuen ästhe-tischen Praktiken ein Thema ist. Im Kontext dieses erweiterten Aktionsfelds unserer Kunsthochschule stellt sich die Frage, wie wir mit «Landschaftsverschönerungen» und der Entwicklung von Naherholungsgebieten umgehen. Wie gehen wir mit urbanem und nicht-urbanem Raum um? Vielleicht kommen wir damit zu deinem Feld, David, dem Urbanen und den städteplanerischen Fragen.

David Wyss Was sicher spannend wäre, ist die Frage, wie der Drei-spitz als eines der Transformationsgebiete der Stadt Basel hier eine Rolle spielen kann.

Fritz Schumacher Der Dreispitz als Ganzes ist ein Gebiet, das sowohl die Ansprüche von Baselland, Münchenstein und der Kernstadt in sich trägt. Er hat Eigenheiten und Eigentümer und eine lange Geschichte, die sehr wichtig für das Areal ist. Ich denke, das sind Voraussetzungen und Gegebenheiten, die für den Transformationsprozess in seiner Gesamtheit von Bedeutung sind. Für die Stadt Basel ist die Fläche des Campus im Rahmen der insgesamt 37 Quadratkilometer, auf denen wir uns politisch bewegen können, ein extrem grosses Areal. Und da diese Transformation auch eine Generationengeschichte ist, hat sie auch das Potenzial, ein städtebaulich-urbanes Experimentierfeld zu werden. Und das eben auch in der Perspektive wie wir die Planung angelegt haben: nämlich, dass wir nur gewisse Eckwerte oder Positionen formuliert und die Entwicklung und auch das Entstehen-Lassen eines neuen Stadtgefüges zum Programm erklärt haben. Und einer dieser Fixpunkte ist der Campus der Künste gewesen. Daneben gibt es Räume, die wir im Moment weder definieren wollen noch können. In der Hoffnung, dass auf dem Dreispitz eine Entwicklung einsetzt, die den bereits erwähnten Gedanken der Integration und der Transformation weiter trägt. Ich freue mich natürlich, wenn auf dem Dreispitz etwas entsteht, das in unserer planerischen Phantasie bisher nicht aufgetaucht ist. Einen Mehrwert wird es dort geben, wo sich das Ungeplante als ein Beitrag für die Stadtentwicklung erweist. Dass hier die Energie einströmt und – jetzt mache ich den Bogen zu Ihrer Institution – diese sehr energetisch arbeitet und aufgeladen ist und frischen Wind bringt, der durch den Dreispitz bläst, ihn animiert und befruchtet und mit neuen Düften versieht, so dass man einen neuen Dreispitz riechen, fühlen und auch sehr körperlich erleben kann. Vielleicht noch ein anderer Gedanke zu dieser Situation des Entstehen-Lassens: Da passt für mich auch sehr gut das Projekt, das Markus Schwander, einer Ihrer Dozenten, zur «Spaziergangswissenschaft» meines Kasseler Lehrers Lucius Burckhardt entwickelt hat.¹ Das Entdecken sowie das Alltägliche als das Nicht-Alltägliche zu sehen, wie es uns damals Burckhardt beizubringen versucht hat, ist wichtig dafür, wie wir als Planer sehen sollten und wie mit unserer «Mechanik» des Spazierens die Analyse und der neue Entwurf für die Stadt oder auch für die Landschaft geprägt werden sollen. Eben, ich habe mich sehr gefreut, als ich gesehen habe, dass Markus das gemacht hat.

¹ Vgl. dazu den Beitrag von Beate Florenz und Markus Schwander in diesem Band, S. 281-292.

Kirsten Langkilde Ja, und er war sehr erfolgreich, es gibt jetzt ein nächstes, weiterführendes Projekt: «Spazieren der Kultur». Burckhardt war eigentlich auch einer von meinen Anknüpfungspunkten in Basel, weil es durch ihn einen starken Kontakt zur «Ulmer Schule» und zu Berlin gibt. Und da treffen sich das Beobachten, der unkonventionelle Blick, eine Design- und Gestaltungskultur und deren Theorie mit den Künsten. Das Unkonventionelle als Massstab, das freie Denken, das kritische Denken wird für uns auch heute auf diesem Campus sehr wichtig sein.

David Wyss Eine Frage, die wir uns immer wieder gestellt haben, betrifft den gegenseitigen Befruchtungsprozess. Wir haben uns überlegt, ob man nicht mit Kleinarchitekturen beziehungsweise den Mikroarchitekturen Urbanisierungsprozesse steuern könnte. Wir fanden diesen Gedanken sehr reizvoll. In den Mikroarchitekturen könnten verschiedene Funktionen angeordnet sein: vom Verpflegungsangebot bis hin zum Angebot für Ausstellungen, für performative Darstellungen. Wie sehen Sie das, wie beurteilen Sie das Potenzial?

Fritz Schumacher Vielleicht müssen Sie mir noch etwas näher definieren, was Sie unter Mikroarchitekturen verstehen.

Kirsten Langkilde Unter Mikroarchitekturen verstehe ich zuerst einmal die japanische Kleinarchitektur – es ist zehn oder fünfzehn Jahre her, dass sie Thema wurde. In Basel gibt es unterschiedliche Skalierungen – Mikro- und Makroproportionen einerseits bei den traditionellen älteren Basler Altstadthäusern und andererseits bei den grossen Industriekomplexen. In der dänischen Architekturpolitik denkt man eher an eine Beteiligung der Bevölkerung – wie integriert man das Umfeld? Das ist eine politische, demokratische Angelegenheit. Meine Frage ist: Wie stösst man diesen demokratischen Prozess mittels kleineren Einheiten bei uns an, damit es beweglich und auch günstig bleibt sowie Experimentiermöglichkeiten bietet.

Fritz Schumacher Also da bin ich etwas kritisch, den «kleineren Einheiten» im Vergleich zur permanenten Architektur dermassen Potenzial beizumessen. Ich denke, dass mir in Bezug auf die Dreispitz-Entwicklung andere Formen der Inbesitznahme, der Belebung wichtiger erscheinen. Das sind dann nicht unbedingt die mobilen Mikroarchitekturen, sondern eher der hingestellte Wohnwagen, der eine Funktion ausübt. Nicht, dass ich dem Gedanken der Mikroarchitektur nicht folgen kann, aber ich denke, in der Frage der Aneignung sind vielleicht die auf einem alltäglicheren Niveau

entwickelten Architekturen noch wichtiger. Ich bin sehr gespannt, welche Alltagsgesten – ein Imbisswagen, ein kleines Zweiradkino – diesen Transformationsprozess unterstützen und was aus dem Umfeld der Hochschule für Kunst und Gestaltung für Aktivitäten erwachsen werden. Diesen Aneignungs- und Öffnungsprozess gilt es weiter zu unterstützen. Man sollte, meiner Meinung nach, immer vorsichtig sein, wie weit man Architektur im Kontext der Kunst interpretiert – nicht, dass ich nicht Freude an hochwertiger Architektur hätte –, trotz Veränderung des Massstabs auf « Mikro » bleibt oftmals ein Moment des Elitären bestehen, der als Differenz zum Alltag wahrgenommen wird. Man kann und sollte die Mikroarchitekturen einsetzen und sie werden aus meiner Sicht eine Wirkung erzielen, aber ich denke, wir brauchen auch andere Elemente.

David Wyss Das wäre dann eher provisorisch gedacht, experimentell, nicht so als Objekt, als Designobjekt quasi, das sich selbst zu genügen hat.

Kirsten Langkilde Ein mit unseren Ideen vergleichbares Beispiel steht gerade auf dem Münsterplatz, ein Lese-Pavillon. Er ist auch provisorisch, so etwas haben wir auch für den Dreispitz gedacht.²

Fritz Schumacher Wenn ich das Potenzial des Dreispitz-Areals sehe, mit seinen unermesslich erscheinenden Flächen und Räumen, dann habe ich natürlich einen anderen Zugang zu den Fragen wie sie zurzeit am Münsterplatz unter die Bäume gestellt sind. Dort habe ich viele Optionen gar nicht, ich kann nicht im Münster selbst agieren, viele Häuser im Umfeld sind privat. Im Dreispitz bestehen eigentlich unbegrenzte Möglichkeiten. Aber das Kleinmassstäbliche des Münsterplatzes in den grossen Massstab des Dreispitz' zu setzen, das wäre eine wunderbare Geschichte. Die Dualität des Grossen und des Kleinen, des Gebauten und des Nicht-Gebauten, könnte neue Situationen ergeben.

Kirsten Langkilde Natürlich, wir arbeiten mit den Mikroarchitekturen, wir haben aber auch Zwischennutzungen. Wir müssen sehen, was wir aus diesem Potenzial entwickeln wollen. Künstler brauchen ausreichend Platz, um experimentieren zu können.

Fritz Schumacher Wir haben jetzt die Frage nach der optimalen Architektur für den Campus der Hochschule auf dem Dreispitz ein wenig übersprungen. Ich habe mir vor kurzem noch einmal die anderen Optionen durchgesehen, die im Jurybericht zusammengefasst worden sind und ich muss sagen, dass wir klug entschieden haben. Wir sind nicht der Versuchung erlegen, etwas Grosses, Spektaku-

²
Vgl. dazu den Beitrag von Claude Enderle in diesem Band, S. 263–277.

läres zu machen. Es gab ja Entwürfe, die auf dieses Moment gesetzt hatten. Die Schule hat aber genügend Potenzial und Ausstrahlung. Sie braucht die Exklusivität und die architektonische Ikone nicht, um sich nach aussen zu präsentieren. Wir sind ja dann in zwei Stufen an das Resultat herangegangen. Wir waren in der ersten Stufe noch etwas unsicher. Die wohl richtigen Qualitäten im bestehenden Lagergebäude haben wir dann gesehen, nachdem sie uns die Architekten Müller Sigrist mit ihrem vielversprechenden, sanften Umgang in der Umnutzung aufgezeigt haben. Man muss dann wie immer in der Planung irgendwo noch weiter denken. Es gibt zwar Abstriche, es kommt aber auch Neues hinzu. Ich denke, aus diesem Lagerhaus ist ein ausserordentlich spannendes und sehr wohnliches Gebäude geworden.

Kirsten Langkilde **Ja, Sie waren ja auch in einer Sitzung anwesend, in der Sie selbst mitgearbeitet und das Klima des Ateliergebäudes miterlebt haben. Ich glaube, es hat Ihnen gut gefallen, oder?**

Fritz Schumacher **Vielleicht war es die Weitsichtigkeit der Jury, die gesehen hat, was mit diesem Projekt gerade für die dynamischen Strukturen einer Hochschule für Gestaltung und Kunst alles gemacht werden kann. Die Entwicklung des Umfelds war noch ungewiss, wir wussten zu diesem Zeitpunkt ja noch nicht, ob auch eine Transformation der umliegenden Gebäude gelingt – und dies zeitgerecht und nicht erst zwanzig Jahre später. Man darf da nicht immer die eigene Leistung als Erfolgsfaktor sehen, wir haben auch grosses Glück gehabt, dass zum richtigen Zeitpunkt die richtigen Investoren Interesse gefunden haben. An sich ist es eine sehr logische Geschichte, dass mit der Initialsetzung der Hochschule für Gestaltung und Kunst auf dem Dreispitz weitere Impulse gefolgt sind. Und wir haben mit einer nachhaltigen und permanenten Vertretung der Bauherrschaftsinteressen die Architekten dorthin gebracht, ein Hochleistungsprodukt abzuliefern.**

Kirsten Langkilde **Jetzt, wo wir die Hochschule übernehmen, kann ich ergänzen, dass die Räume funktionieren und sie so inspirierend sind, dass darin hoffentlich gute Kunstprojekte entstehen. Die Schwerpunktsetzungen sind gemacht, Stockwerk für Stockwerk wird jetzt belebt.**

Fritz Schumacher **Genau.**

David Wyss **Es ist auch spannend, das Zusammenspiel des umgebauten Gebäudes und des Neubaus zu sehen, obwohl die Grundriss- und Raumtopologien jeweils grundverschieden sind. Dadurch**

eröffnen sich vielfältige Spiel- und Nutzungsmöglichkeiten. Hochhaus und Ateliergebäude, das sind zwei sehr unterschiedliche Bauten mit jeweils ganz eigenen Qualitäten, die wir nun nutzen können.

Fritz Schumacher Es wäre ja auch ein unverzeihlicher Fehler, wenn man in dieser Ergänzung von Alt und Neu nicht die Differenz dieser Unterschiedlichkeiten genutzt hätte. Es gab ja auch Entwürfe, die eigentlich diese Differenzqualität nicht berücksichtigt haben, die in den Neubauten das versucht haben, was die Altbauten können und eigentlich nicht machen. Das ist auch falsch. In diesem Sinne ist das eigentlich eine stringendere Lösung, dass man dort, wo neue Strukturen entstehen, in der Reflexion auf das Vorhandene und das Limitierende diese Ergänzung leistet. Ich denke, dass diese Architekturen gut funktionieren werden und Sie sie auch gut nutzen können. Meine Erwartungen sind auf diesen gemeinsamen Freiraum gerichtet, unsere Ansprüche an ihn, wie er sich aufspannt und räumlich sichtbar wird und wie unser Wunsch nach Durchdringung und Identifikation im Alltag manifest wird. Das Entscheidende wird der Alltag sein. Grandiose Feste wird es selbstverständlich geben, es ist nicht die grosse Kunst, diese Events zu machen, sondern die grosse Kunst ist, den Alltag zu leben. Nicht, dass ich verunsichert bin, aber da ist die Verantwortung, die Mitwirkung, die Motivation derer, die jetzt an diesem Raum partizipieren. Klar, die Latte ist sehr hoch gehängt.

Kirsten Langkilde Ich mag den Gedanken an die Integration und die Vorstellung der verbindenden Membrane. Für mich wächst der Freilager-Platz zu einem «echten» Platz heran. Auch ich arbeite stark daran, dass sich für unsere Kultur hier sinnvolle Partner ansiedeln. Stichwort «Design Plattform». Wir wissen, wir sind in dieser Hinsicht auf einem guten Weg.

Fritz Schumacher Es fehlen jetzt eigentlich nur noch die Architekten, die ja auch zu den Künsten gehören.

David Wyss Die sind ja um die Ecke, wer weiss, was sich da entwickelt.

Kirsten Langkilde Lasst uns sehen, wie die Entwicklung mit der Uni Basel und mit dem ETH Studio Basel³ sein wird. Wir sind die ersten, die für die Architekten Platz machen würden.

Fritz Schumacher Ich hätte mich natürlich auch gefreut, wenn es eine institutionelle Integration der Architekten im Bereich der Fachhochschule gegeben hätte. Aber da gibt es andere Kriterien für den Verbleib ...

³

Das ETH Studio Basel ist ein Institut zur urbanen Forschung und Teil der Eidgenössischen Technischen Hochschule ETH Zürich. Gegründet wurde es 1999 durch die Architekten Roger Diener, Jacques Herzog, Marcel Meili und Pierre de Meuron in Basel.
Vgl. <http://www.studio-basel.com>.

Kirsten Langkilde Die Architektur hat natürlich einen Platz in der Forschung, ebenso im Themenbereich ›Veränderung der Lebenswelten‹. Auf dieser Forschungsebene sollte man sicherlich ein Miteinander entwickeln.

Fritz Schumacher Meine Vorstellung vom Dreispitz ist ja auch stark davon geprägt, dass er ein Ort des Wandels sein soll. Und hier sind natürlich auch die permanenten Strukturen gefordert, nicht um zu erstarren, sondern um Räume zu schaffen für all das, was die Transformation eben als langfristigen Prozess aufrechterhält. Man kann beispielsweise den Gedanken, dass der Dreispitz ein gastfreundlicher Ort sein soll, räumlich, interstrukturell sehen. Es gibt aber auch eine metaphysische Form von dem, was ›Gast‹ heisst. Da bin ich eigentlich sehr zuversichtlich, dass dieser Geist des Offenbleibens, dieses Empfangen des Fremden, eine ganz wichtige Rolle in Ihrer Institution spielt, auch für den Dreispitz als Ganzes.

Kirsten Langkilde Da sind wir wieder bei der Frage: Was ist eine Kunsthochschule? Wir verstehen die Kunsthochschule nicht nur als eine Ansammlung von Studiengängen. Kunsthochschule heute bedeutet Offenheit. So denken aber auch viele andere Kulturinstitutionen wie zum Beispiel das Haus der Kulturen der Welt in Berlin. Die denken auch: Ja, auch wir sind Experiment und Bildung. Dadurch erhoffe ich mir, dass eine globalere Vernetzung, jedoch auch eine regionale Verankerung entsteht. Und dass diese Vision, die international ist, auch zurück in die Stadt auszustrahlen und dadurch weitere Kulturakteure anzulocken vermag. Aber das ist ein anderes Institutsverständnis, das an den Begriff der Membran anknüpft. Das geht aber nicht alleine. Das geht nur partizipativ mit den Nachbarn oder den anderen Beteiligten.

David Wyss Geografisch haben wir dazu eine gute Ausgangslage. Gegenüber anderen Kunsthochschulen haben wir den Vorteil, international zu sein. Durch den Standort Basel haben wir dadurch ein grosses zusätzliches Potenzial.

Kirsten Langkilde Stadtintern führen wir einen guten Dialog. Es wird über die Entwicklung in der Kaserne Basel mit den Schwerpunkten Performance und Theater geredet. Ich freue mich, wenn der Campus der Künste wahrgenommen wird. Und nicht zu vergessen die ›Museumsmeile‹, auch hier bestehen Synergien.

Fritz Schumacher Ja, durch diese Clusterbildungen ergibt sich auch eine Profilschärfung.

Kirsten Langkilde **Was können wir noch für die Architektur machen?**

Fritz Schumacher Ich halte mich an meinem Lehrer Hans Hollein: «Alles ist Architektur». Fühlen Sie sich als Teil der Architektur! Es ist ein Experimentierfeld, also das heisst, es braucht eine Bereitschaft, sich auf Dinge einzulassen, bei denen der Erfolg noch nicht garantiert ist. Und die auch Misserfolge mit sich bringen können, die auf dem Weg zum Erfolg akzeptiert werden müssen. Das sind aber keine Rezepte, es braucht die Bereitschaft, sich darauf einzulassen.

Kirsten Langkilde **Bereitschaft bedeutet auch, dass wir in einem Prozess sind, dass wir weiter gehen ...**

Fritz Schumacher Es werden meine Nachfolger sein, die weitergehen. Wenn die Hochschule fertig gebaut und die Abnahmen gemacht sind, ist der Job noch nicht getan. Das gemeinsame Bauen an der Stadt wird anhalten und die Entwicklung der Hochschule für Gestaltung und Kunst wird ein Teil davon sein, genauso wie auch umgekehrt Ihr Interesse an der Stadt und der Stadtentwicklung anhalten sollte.

Kirsten Langkilde **Die dänische Architekturpolitik wird im Kulturministerium gemacht. Wir hatten bereits vor, die Verantwortlichen für Stadtentwicklung einzuladen. Es wird aufschlussreich sein, mit ihnen über die Integration der Bevölkerung in soziale und städtebauliche Prozesse zu sprechen.**

Fritz Schumacher Da darf die Architekturszene in Basel durchaus noch ihren Horizont erweitern. Wir haben eine Weltklasse-Architektur-elite in Basel. Vielleicht ist diese noch ein bisschen zu stark durch den Anspruch an Exzellenz gesteuert und noch zu wenig im Hinblick auf die Kombination dieser Exzellenz mit dem Alltag. Architektur ist eben mehr als nur ein gebautes Gebäude. Architektur steht auch in der Verantwortung für das, was mit dem Gebäude gemacht wird. Deswegen hoffe ich, dass sich die Basler Architektenszene, die ich sehr schätze, auch dieser Verantwortung stellt: Eben aus der Alltäglichkeit des menschlichen Bedürfnisses heraus Architektur zu entwickeln und diese Anforderungen in ein gemeinsames Feld von Stadtentwicklung und Architektur zu führen. Vielleicht waren da die Überlegungen mit dem ETH Studio Basel richtig angedacht, aber vielleicht wiederum auch zu limitiert, weil am Schluss eben doch eine Ausbildungsverantwortung steht, wodurch folglich das Versuchsfeld wieder etwas eingeschränkt wird.

Kirsten Langkilde **Das heisst also, dass das Versuchsfeld, das Experimentierfeld nicht priorisiert wird.**

Fritz Schumacher **Nein, das ist nur so den Ball zu Ihnen hinüber gespielt. Damit meine ich jedoch nicht, dass Sie nicht ebenfalls einen Auftrag in Ihrer Ausbildungsverantwortung haben. Ich verstehe die Hauptaufgaben einer Kunsthochschule in drei Dimensionen: die Ausbildung als Kern, die Forschung und dann aber auch das Zurückvermitteln in den Alltag. Da bin ich guter Dinge, dass Sie da Ihren Beitrag leisten.**





Veränderung der Lebens- welten

**Kirsten Merete Langkilde
im Gespräch mit Beat von Wartburg**

Die Christoph Merian Stiftung ist wichtiger Impulsgeber zur Standortentwicklung des Dreispitz-Areals. Beat von Wartburg, Direktor der Stiftung, spricht im Interview mit Kirsten Langkilde über seine Vision dieses Ortes, dessen Ziel er darin sieht, durch permanente Transformation am Puls der Zeit zu bleiben. Dabei ist ein Kultivieren des Prozessualen ebenso notwendig wie die Förderung der jungen Kreativwirtschaft. Das Gespräch thematisiert die Aufgaben der Basler Kulturstiftung sowie der Hochschule für Gestaltung und Kunst FHNW, die als Institutionen im Spannungsfeld von Kontinuität und Veränderung immer wieder neue Signale aussenden und auf diese Weise ihre Rolle als kulturelle Sinnstifter erfüllen. Die Veränderung der Lebenswelten, so sind sich beide Gesprächspartner einig, ist letztlich eine ästhetische Aufgabe. Das Gespräch wurde am 5. Juni 2014 in Basel geführt.

Veränderung der Lebenswelten

Kirsten Merete Langkilde
im Gespräch mit Beat von Wartburg

Kirsten Langkilde Wir verstehen den Dreispitz als einen Ort der Transformation, der die Veränderung der Lebenswelten spiegeln und diese auch fokussieren soll.

Beat von Wartburg Eigentlich ist ‹Veränderung› einfach die deutsche Übersetzung für ‹Transformation›. In diesem Sinne ist Transformation ein wunderbarer Begriff für die langsame Veränderung einer Welt, nämlich der Logistikwelt Dreispitz in eine Lebenswelt, Arbeitswelt, Kulturwelt, Wohnwelt. Natürlich kann man die Transformation Dreispitz auch als eine Metapher für die Veränderung von Lebenswelten im nicht ortsgebundenen Sinn verstehen.

Kirsten Langkilde Wir haben uns bereits einmal über die Wichtigkeit des Prozessualen ausgetauscht. Ich komme aus den Künsten und für mich hat das Prozessuale oder diese Transformation des Dreispitz' einen besonderen Wert – der Ort ist ja auch irgendwie eine Mischung aus Film und Skulptur. Du hast einmal erwähnt, dass der Dreispitz im positiven Sinne auch eine ‹ewige Baustelle› sein könnte. Aus meiner Warte heraus verstehe ich den Ort als eine Kette von Ereignissen und Ergebnissen, die hier zusammen treffen. Einiges bleibt, anderes wird weggeräumt. Wir werden immer wieder darüber reflektieren müssen, ob etwas nach einer bestimmten Veränderung noch das Richtige ist. Denn alles, was nicht mehr als ‹richtig› erscheint, sollte wegkommen dürfen, es sollte vor Ort nicht einfrieren.

Beat von Wartburg Mit dem Prozesshaften verbinde ich auch einen Begriff aus der digitalen Welt, nämlich den der ‹Versionierung›. Diese sieht man gut am Beispiel von Wikipedia. Texte stehen nicht als Endprodukt im Internet, sondern werden ständig bearbeitet – nicht von einem, sondern von vielen Autoren. Die Digitalität erlaubt diese ‹Versionierung› der Welt. Alles ist ständig veränderbar – ganz im Gegensatz zu einem gedruckten Buch. Wollte man bei einem Buch einen Fehler ausmerzen, müsste man es neu drucken.

Die digitale Umwälzung zwingt uns, immer mehr in Prozessen zu denken. Bei der Transformation des Dreispitz' geht es um einen recht langen Prozess. Wir rechnen mit zwanzig, dreissig, vielleicht sogar vierzig Jahren. Das Areal transformiert sich langsam, es wird nicht wie eine Branche völlig neu geplant und gebaut, sondern es ist ein kontinuierlicher Prozess, vielleicht auch ein Prozess mit unterschiedlichen Dynamiken. Manchmal mag es wie beim Freilager ganz schnell gehen und wir können beobachten, wie die Häuser in die Höhe wachsen, dann wird es sicherlich auch Momente der Stagnation geben oder es geht nochmals, aber anders von vorne los ... Dieses Prozesshafte empfinde ich als ein Zeichen von Leben, eben auch als ein Ausdruck einer Lebenswelt, einer <lebenswerten> Lebenswelt, weil sie sich verändert und nicht einschläft oder zementiert wird. Und ich glaube auch, dass es ganz wichtig ist, dieses Prozesshafte, Provisorische zu kultivieren. In den 1980er-Jahren sprach man vom <permanenten Provisorium>, doch das Provisorium wurde zum Definitorium. Es ist ein Problem, wenn die Prozesse zu Endprodukten erstarren, die sich nicht mehr der Zeit anpassen, in grossen Intervallen oder sogar erst mit ganz grossen Verspätungen wieder synchronisiert werden können. Wenn der Prozess als eine Aufgabe angesehen wird, die permanent ansteht, wie dies bei der Hochschule oder auch beim Haus der elektronischen Künste der Fall ist – also bei zwei wichtigen Playern auf dem Dreispitz – dann habe ich keine Bedenken. Beide Institutionen können und sollen einen Rhythmus vorgeben, indem sie am Puls der Zeit bleiben, über die eigene Zeit hinausdenken. Dies ist für den Dreispitz sehr wichtig.

Die Frage stellt sich natürlich auch für das Haus der elektronischen Künste, wie kann es am Puls der Zeit bleiben, ja in Fragen der digitalen Kultur immer einen Schritt voraus sein? Das HeK hat nun ein neues Gebäude; alles ist wunderbar gemacht, schön, aufwendig. Aber wie kann es sich dem Sog der Institutionalisierung und des <Immobilien> entziehen? Das ist für mich eine zentrale Frage. Und auf den ganzen Dreispitz bezogen: Wie kann man auf diesem Areal weiterhin agil bleiben? Ich sehe das Dreispitz-Areal immer als ein riesiges Reservoir für Inspiration und Fantasie und Vielfalt und Hässlichkeit und Schönheit und so weiter. By the way: Ich entdecke immer wieder wunderschöne Ecken auf dem Dreispitz, zum Beispiel eine Garage an der Frankfurt-Strasse. Das Haus hat einen dreieckigen Grundriss, ist aus rohem Beton gebaut

und die Firmeninschrift ist blass geworden. Einfach super schön.
Diese Details gefallen mir.

Kirsten Langkilde **Ja, und je länger man da ist, desto inspirierender wird es. Beim ersten Besuch erscheint der Ort fremd, rau, abweisend. Aber wenn man genauer hinschaut, entdeckt man vierhundert Firmen auf dem Dreispitz-Areal. Dann wird es lebendig.**

Beat von Wartburg **Und viertausend Arbeitsplätze! Der Dreispitz besitzt zwar nicht den Charme eines ehemaligen Industriegeländes, er hat sogar eine gewisse Banalität des Alltäglichen, ich finde dies aber ebenfalls sehr reizvoll.**

Kirsten Langkilde **Und es wird sich noch Weiteres tun. Wir haben ja auch noch die wirklich architektonischen Monumente wie von Herzog & de Meuron und den Freilager-Platz vor Ort sowie das Hochhaus von Morger + Dettli, die ‹Landmark› für unsere Hochschule. Wir werden eine Mischung aus architektonischer Stärke und dem Nicht-Planbaren vorfinden – kleine und grosse Proportionen, kleine Häuser und Schuppen, kleine Plätze. Diese Mischung ist wichtig, sodass sich auch kleine Büros und Ateliers ansiedeln können.**

Beat von Wartburg **Genau, die Kreativwirtschaft unter anderem.**

Kirsten Langkilde **Es ist wichtig, hier etwas zur Förderstruktur der Kreativwirtschaft in der Schweiz zu sagen. Ich erkenne da nämlich unterschiedliche Förderungen bei den Life Sciences und den Künsten. Die Ausbildung beginnt bei beiden sehr ähnlich mit dem Bachelor, im Anschluss der Master, der in den Künsten ein bisschen kürzer ist als in den Life Sciences. Mit dem Master hört im Schweizer Bildungssystem das Studium in den Künsten auf. In den Naturwissenschaften schliesst sich der PhD an, es besteht anschliessend die Möglichkeit, in einem ‹Inkubator›¹ weiter gefördert zu werden. Elf Jahre sind dann vergangen. Beim Design und in der Kunst wird erwartet, dass jemand nach drei bis viereinhalb Jahren Studium erfolgreich ist, wenn das aber nicht der Fall ist, gibt es keine Förderung mehr. Anders bei den Naturwissenschaften und den für die Wirtschaft interessanteren Life Sciences. Hier wird aufgebaut und noch mehr gefördert. Die überlegte und professionelle Förderung fehlt in den Künsten eindeutig. Wenn wir die gleiche Förderung bekämen, hätten wir hier viel mehr internationale Büros. Ich setze mich dafür ein, dass die Kultur strukturierter gefördert wird. Zudem bin ich der Meinung, dass die kulturelle Bildung in den Schulen gestärkt werden sollte, so dass die Kultur in der Gesellschaft besser integriert ist, dass ihr gut und kritisch begegnet werden kann.**

¹ Gründerzentren und Starthilfe für Jungunternehmerinnen und -unternehmer, Anm. d. Red.

Beat von Wartburg **Absolut.**

Kirsten Langkilde **Dieser Diskussion muss man sich stellen. Wir haben auch wirtschaftsärmere Gegenden. Es ist sehr strapaziös, ohne Mittel etwas aufzubauen. Die eher liberal Eingestellten würden dann sagen: Ja, dann können die ja zeigen, ob sie überleben können. Ich finde diese Einstellung sehr hart. Mein Wunsch für den Dreispitz wäre das nicht. In einer wohlhabenden Gesellschaft müsste man eigentlich die Jungunternehmer hofieren.**

Beat von Wartburg **Wir haben in Basel vor allem eine einseitig auf die Life Sciences ausgerichtete Standortförderung. Gleichzeitig ist mit dem neuen Hochschulstandort der Hochschule für Gestaltung und Kunst FHNW auch ein neues gewaltiges Potenzial vorhanden. Die Hochschule <spuckt> pro Jahr hundertfünfzig Schulabgänger aus. Hundertfünfzig, die für den Arbeitsmarkt bereit sind. Wo gehen sie hin?**

Natürlich wäre es für uns schön, sie würden auf dem Dreispitz bleiben. Und wir versuchen ja auch mit Angeboten – sei es durch das Projekt <Rakete>, sei es mit den Beratungsangeboten des Projekts <Stellwerk> oder durch die <Startup Academy> – wichtige Beratungsleistung zu fördern. Wir möchten eine lebendige, fertile, kreative Nachwuchsszene unterstützen, also <Grassroots>-Förderung betreiben.

Kirsten Langkilde **Das finde ich ja auch gut. Nur, erlaubt ihnen ein bisschen mehr Zeit. Unterstützt deren Forschung und Entwicklung. Sie sollten strukturiert unterstützt werden, neue, auch wissenschaftliche Karrieremuster müssen gefördert werden, dann sind die Jungen auch widerstandsfähiger, weil sie besser für sich argumentieren und Herausforderungen bewältigen können. Deshalb will ich mehr Forschung sehen. Nicht nur eine Reflexion der künstlerischen Produktion, sondern Forschung, die in angemessener Zeit und mit ausreichenden Mitteln fundierte Innovationen und künstlerische Ergebnisse hervorbringen kann. Wir haben ja auch aus diesem Grund drei Forschungsinstitute initiiert. Das ist sehr neu und in den Labors und Büros wird erst jetzt angefangen zu arbeiten. Die Institute werden die Lehre unterstützen und auch einen Beitrag für Firmengründungen auf dem Campus der Künste leisten. Es geht darum, eine Community auf dem Dreispitz und eine qualifizierte kritische Masse zu bilden. Dann werden die Studierenden und Absolventinnen und Absolventen nicht in einer niedrigkomplexen Arbeitsweise stecken bleiben und nicht nicht**

wissen, wie sie weiterkommen sollen. Durch die Forschung ist es möglich, in andere Ligen aufzusteigen – sich mit anderen Universitäten, Fachhochschulen oder Technischen Hochschulen zu vernetzen.

Beat von Wartburg Wir arbeiten ja zurzeit gemeinsam an mehreren Projekten. Ihr entwickelt ein «FoodCultureLab», wir unterstützen «Off-Cut», ein Projekt, das Material beziehungsweise Werkstoffe aller Art für die künstlerische Produktion recycelt. Wir haben dafür einen Standort im Dreispitz gefunden, nun geht es darum, herauszufinden, wie das Projekt selbsttragend sein kann. Beim Projekt «Off-Cut» können wir übrigens wieder einen Bogen vom Prozess zum Produkt schlagen und umgekehrt. Der Dreispitz ist für mich wie ein Ameisenhaufen. In einem Ameisenhaufen gibt es ganz viele Gänge und Abteilungen. Der Dreispitz sollte ein wuselnder Ameisenhaufen sein, wo sich Kreative begegnen, wo etwas passiert, wo zusammen gearbeitet wird.

Kirsten Langkilde Ich habe etwas zur Dokumentarfotografie recherchiert, in der eine Art Intensivierung der Wirklichkeit passiert. Das interessiert mich. Ich will zeigen, worum es geht, wie etwas belebt wird. Ja, die Prozesse interessieren uns und wir müssen sie sichtbar machen.

Beat von Wartburg Wie du bereits vorhin gesagt hast, sprechen wir von einer «ewigen Baustelle». Meistens beklagt man sich darüber. Es wäre aber eigentlich auch ein wunderbarer Titel für unser Gespräch: «Eine ewige Baustelle!» Der Dreispitz soll ja doch eine Baustelle bleiben. Man soll an ihm weiterbauen können. Das wäre mein Wunsch. Er sollte nie fertig gebaut sein, auch die Hochschule nie. Wenn sie materiell fertig gebaut ist, dann baut sie am Inhalt weiter, an Gedankengebäuden und so weiter.

Kirsten Langkilde Wenn es lebendig und kreativ bleibt und Ergebnisse kontinuierlich entstehen ... Vielleicht könnte man aber auch von einer «belebten» Baustelle sprechen ... Die Transformationen der Lebenswelten, die Prozesse, das ist also unser Fokus?

Beat von Wartburg Genau.

Kirsten Langkilde In unserer Publikation untersuchen wir den verborgenen roten Faden der Synergie – wie man diese auf dem Dreispitz mit der Transformation verbindet.

Beat von Wartburg Die Transformation besteht ja aus dem Zusammenwirken verschiedener Kräfte. Ich denke, man muss auch immer darauf achten, dass der Campus einen Aussenbezug hat und

stets die Stadt, das Land oder die internationalen Kontakte im Auge behält sowie sein Netzwerk weiterknüpft. Einer der Knoten in diesem Netzwerk könnte der Dreispitz respektive der Campus der Künste sein.

Kirsten Langkilde Diese Herausforderung passt zu einer Hochschule für Gestaltung und Kunst gut. Wir haben ja auch schon über Proportionen geredet, über die grossen wie das Transitlager und die kleinen wie beispielsweise eine Garage. Und was man mit den <kleinen Lücken> machen kann, in denen wir vielleicht schneller reagieren können. Wir <zementieren> zwar, wollen aber auch prozessual arbeiten. Wir sind eine Hochschule und wir wollen in Versionen denken. Ein Beispiel: Wir denken, dass Bibliotheken Archive sind, auch der Dreispitz ist ein Archiv, das Schaulager ist ein Archiv und so weiter. Wir suchen neue Wege, um qualitativ hochstehende Bücher zu produzieren – aber wir leben auch in einer Welt der digitalen Prozesse. In einem System, das aus <Versionierungen> besteht, wie du es gesagt hast. Wie gehen wir mit diesen beiden Welten gleichzeitig um? Wie sieht eine neue Art von Wissensbildung aus? Unsere Aufgabe auf dem Dreispitz ist immer zukunftsgerichtet, wir wollen etwas für die kommende Kultur vorbereiten, aber auch das Erarbeitete und Erworbene mitberücksichtigen.

Beat von Wartburg Unbedingt! Ich bin ja von Haus aus Historiker und deswegen liebe ich alle kulturgeschichtlichen Zeugnisse, die Archive, Bibliotheken, Bücher, alles Analoge, alles Historische, das zu Geschichte gerinnt, auch die Plakatsammlung, die ja möglicherweise in den Dreispitz kommt. Ich glaube aber auch, dass es ein Bewusstsein braucht, beides zu erkennen, das zu Bewahrende sowie das zu Verändernde. Aus dieser Spannung entsteht eine Dynamik, in der das Prozesshafte eingeschrieben ist.

Kirsten Langkilde Es ist ein Prozess, in dem wir die Veränderungen der Lebenswelten seismographisch laufend verfolgen wollen. Wir müssen uns fragen, was passiert da gerade? Welche Anzeichen erkennen wir im digitalen wie im künstlerischen Bereich? Ich meine hier zum einen im Leben, aber auch in einer Laborsituation, vielleicht nicht direkt in einem <Inkubator>, aber an einem Ort, an dem Gleichgesinnte zusammentreffen, wo Kompetenzen erworben werden können – das sind eigentlich Orte wie künstlerische Atelierräume, Labs in den elektronischen Künsten oder Bibliotheken. Dann geht es auch darum zu sehen, was mit den Leuten da passiert: Können

sie Teil eines «Inkubators» werden? Und aus der Sicht von Basel gesprochen: Welche Wertvorstellungen werden hier verfolgt, was versteht man unter einer qualitativen Gesellschaft, wie soll sie sich entwickeln? Wie bekommen wir die Kultur von morgen, die wir wollen? Wer und was wird in welcher Form gefördert?

Beat von Wartburg Da will ich kurz etwas zitieren, das ich am letzten Schweizer Stiftungssymposium von Laurent Haug,² einem Zukunftsforscher aus Genf, notiert habe. Er hat ein wirklich wunderbares Statement abgegeben. Es geht da zwar um die Rolle von Stiftungen, aber ich finde, das passt auch sehr gut zu Hochschulen: «Help define, what is societally acceptable», «Provide longterm-thinking», «Protect the future», aber unter Berücksichtigung der kulturgeschichtlichen Tradition («reconnect us to our history»). Hier entsteht eine Spannung. «Innovation is an endless cycle», sagt Laurent Haug und tatsächlich ist Geschichte eine «Müllhalde» von Erfindungen und Innovationen. Solche Gedanken machen uns, denke ich, auch gegenüber der ganzen Zukunftsgeschichte etwas lockerer. Aber diese Spannung ist da, wie gesagt, dass man zukunftsorientiertes Denken erlauben soll, dass man langfristig denken soll, dass man das Unausweichliche annehmen und es gestalten soll. Laurent Haug schloss sein Referat dann gut und knapp mit dem Satz: «The best way to predict the future, is to invent it.»

Kirsten Langkilde **Ja, genau.**

Beat von Wartburg Ich glaube, dass hier sehr viel angesprochen ist, was uns, eine Stiftung und eine Hochschule, verbindet. Es gehört zu unseren Aufgaben, in diesem Spannungsfeld von Kontinuität und Veränderung immer wieder Signale auszusenden, die der Gesellschaft helfen, sich zu orientieren. Wahrscheinlich ist das unsere grösste Herausforderung.

Kirsten Langkilde Wir reden hier von kultureller Sinnstiftung. Wir sprechen jetzt vom Objekthaften und Prozessualen, es geht aber auch um das gemeinsame Erfinden der Zukunft an jenen Schnittstellen, die sich durch Begegnungen bilden. Daraus entstehen die Brüche, das Neue – obwohl ich auch denke, dass das Ältere nicht im Weg stehen muss. In den Situationen, den Kontakten, entstehen genau diese Bruchstellen, aber dadurch ist auch eine Weiterentwicklung möglich. Ich denke, das Schaffen von Kontakten und Begegnungsmöglichkeiten ist auch ein Teil von dem, was wir leisten können.

² Laurent Haug, How technical Trends Drive the Future of Society, Vortrag am SwissFoundations: Schweizer Stiftungssymposium, Fribourg, 20.05.2014.

Beat von Wartburg Vorhin habe ich natürlich etwas salopp von der «Müllhalde der Innovation» gesprochen. Ich habe das in einem etwas grösseren Zusammenhang gesehen. Es gibt sehr viele Zukunftsgedanken, die nie zur Gegenwart, zur Realität werden. Was ich meine, ist, dass die «Müllhalde der Innovation» natürlich auch einen unglaublichen Schatz darstellt, der sich anhäuft – mit Wissen und Erfahrung, Exzellenzen, Produkten, auch Kunstprodukten, Kunstwerken und so weiter. Dies stellt für sich einen riesigen Wert dar.

Kirsten Langkilde Wir haben nun lange über den Dreispitz geredet. Parallel dazu gibt es ja auch den Brüglinger Park. Was denkst du von dieser Nachbarschaft?

Beat von Wartburg Vielleicht hat die Hochschule ihren vierzig Meter hohen Turm nur deshalb gebaut, um die Veränderungen in der Brüglinger Ebene besser beobachten zu können! Spass beiseite: Brüglingen ist ein wunderbares Thermometer oder ein chronologischer Massstab, an dem man sehen kann, wie der Mensch mit Landschaft umgeht. Früher war das Gebiet eine mäandrierende Flusslandschaft mit Kiesbänken. Unser Stifter hat das Land melioriert, hat Erde vom Bruderholz über den Dreispitz herunter transportiert und dort Ackerbau betrieben. Man hat die Birs gezähmt und in ein Bett gezwungen. Gleichzeitig ist Brüglingen mit Christoph Merians Sommervilla und dem englischen Landschaftspark auch eine Kulturlandschaft geworden. Merian hat mit den modernsten Mitteln, mit Dampfmaschinen und einem Mühlrad, Landwirtschaft betrieben und im Umfeld gab es damals bereits mit der Hammerschmiede erste Industrie, die dann später allerdings wieder weggezogen ist. Dann kam der Verkehr, Eisenbahnen, Tramlinien und schliesslich die Freizeitkultur, ein Fussballstadion, ein Schwimmbad, eine Sporthalle, eine Eishalle. Stück für Stück musste Land für kantonale Aufgaben und für die Freizeitnutzung abgetreten werden. 1978 bestand das Areal teilweise noch aus Acker- und Weideland mit einer Milchkuhherde. 1980 fand die «Grün 80», die Schweizerische Landesgartenausstellung auf dem Brüglinger Feld, statt. Dann war Schluss mit der klassischen Landwirtschaft. An dieser Geschichte kann man gut ablesen, wie sich eine stadtnahe Landschaft durch verschiedene Nutzungen wandelt. Sie verändert sich kontinuierlich, mittlerweile auch durch das gut sichtbare neue Hochhaus der Hochschule. Der Siedlungsdruck auf diese Landschaft ist enorm.

Kirsten Langkilde **Und was tut man da, wenn diese wertvollen Böden der Stiftung, auf dem Schlatthof beispielsweise, an allen Ecken und Enden vom Umfeld unter Druck gesetzt werden?**

Beat von Wartburg **Schwierig. Wir kämpfen momentan zum Beispiel auf dem Schlatthof, einem Bio-Betrieb, gegen die Planung einer neuen Umfahrungsstrasse, die genau unter unserem Landwirtschaftsgrund durchführen würde. Zwar in einem Tunnel, dennoch. Der ganze Landwirtschaftsbetrieb ist bedroht. Wie in der Brüglinger Ebene ist auch hier ein starker Siedlungsdruck spürbar. Das fängt schon bei den Hunden an, die im Freilauf spazieren geführt werden und die durch ihr Geschäft das Futtergetreide verunreinigen. Auch das ist Siedlungsdruck. Deswegen ist es wichtig, um auf die Hochschule und das Dreispitz-Areal zurückzukommen, dass der ‹HGK›-Turm als ‹Beobachtungsturm› für die Studierenden dient.**

Kirsten Langkilde **Es ist nicht nur ein Blick auf die Welt, sondern vielleicht auch eine Verpflichtung, Landwirtschaft zu thematisieren. Für eine Kunsthochschule ist das normalerweise kein Thema, nicht so für uns. Wir empfinden es als zentral.**

Beat von Wartburg **Sicherlich, darüber hinaus geht es auch um die Ästhetik im Umgang mit dem Konsum von Kulturlandschaft. Das kann bis zu einer Ästhetik der landwirtschaftlichen Produktion führen, im dem Sinne, dass aus ökologischen Gründen Landschaft nicht ausgeräumt wird, sondern dass zum Beispiel für Bienen und andere Tiere Hecken bestehen bleiben, um deren Lebensräume zu erhalten. An den Bienen sieht man, wie wichtig ein solcher Kreislauf ist. Und ich glaube, diese Ästhetik der Landschaftspflege impliziert eigentlich auch eine ökologische Ausrichtung.**

Kirsten Langkilde **Ja, natürlich. Hier stellt sich auch die Frage, wie man mit seiner eigenen Umwelt umgehen sollte. Das Thema ‹Agglomeration› ist sehr präsent und es wird präsenter werden. Wir wollen dies auch im Bereich der Forschung thematisieren, damit wir eine qualifizierte Debatte im Interesse einer qualitativen Weiterentwicklung führen können.**

Beat von Wartburg **Genau. Ich finde auch, dass es etwas verrückt ist, dass wir die Raumplanung den Fachleuten überlassen, ohne selbst einen politischen oder gesellschaftlichen Diskurs darüber zu führen. Aus meiner Sicht könnte man auch behaupten, dass die Raumplanung eines Siedlungsbereichs erst dann erfolgreich ist, wenn sie eine Lebenswelt schafft, die wirklich ‹lebenswert› ist. Das ist nicht zuletzt auch eine ästhetische Frage.**

Kirsten Langkilde Die Rolle der ästhetischen Fächer wird bei uns interdisziplinär aufgefasst. Als Gestalterinnen und Gestalter wollen wir auch einen kritischen Umgang mit Lebensveränderungen initiieren und der hört vor dem Thema Landschaft nicht auf. Es ist gut, dass wir so nahe an der Brüglinger Ebene sind ...

Beat von Wartburg Sicherlich. Dass Kunst nicht einfach Selbstzweck sein sollte, erscheint mir selbstverständlich.

Kirsten Langkilde Diese Auffassung führt sowohl in den freien Künsten als auch dem Design zu Bereicherungen. Ihre Aufgabe ist es, die persönliche Wahrnehmung zu prüfen, Probleme zu identifizieren, einzugreifen, Lösungen zu schaffen und damit Veränderungen zu bestimmen. Und damit zur Veränderung der Lebenswelten durch ästhetische Praktiken und Theorien beizutragen.

Beat von Wartburg Ich denke auch, dass Reservate für Fantasien geschaffen werden müssen, das sollte eigentlich flächendeckend passieren. Oder sagen wir vielleicht besser *«Reservoirs»*: Orte, an denen die Kreativität und die Fantasie zu Hause ist, von wo diese ausstrahlen können. Und die Studierenden der Hochschule sind ja wahnsinnig fleissig, das fällt mir jedes Mal auf. Ich finde es wunderbar, wie es da rund um die Uhr wuselt, das ist grossartig.

Kirsten Langkilde So ist es, und das ist auch etwas, was unsere Gesellschaft eigentlich übersieht. Die Studierenden der Kunst und Gestaltung besitzen eine ausserordentliche Selbstverantwortlichkeit. Es braucht die innere Energie und den Willen, Neues in Design oder Kunst zu entwickeln. Ohne Eigeninitiative ist ein solches Studium nicht zu absolvieren. Es wäre ein interessantes Modell, dies auf den Dreispitz zu übertragen – diese Forderung des intensiven Schaffens in Bezug auf die städtische Lebendigkeit, die man gerne möchte. Wenn dies respektiert werden würde, wäre das schön. Auch in Bezug auf das übergeordnete *«Grosse»* und das *«Kleine»*, die *«Garage»* vor Ort sozusagen. Da kommt mir eine Aussage von Prof. Loprieno der Universität Basel in den Sinn. Er hat auf den Unterschied zwischen dem *«Globalen»* und dem *«Internationalen»* aufmerksam gemacht. Das *«Internationale»* als das alles Bezeichnende, das auf dem Nationalstaatlichen gründet, und das *«Globale»* als der Prozess, der sich nicht an diese Grenzen hält.

Beat von Wartburg Ich sehe den Dreispitz heute ähnlich, wie wir manchmal unser Internationales Austausch- und Atelierprogramm Region Basel iaab gesehen haben – als eine Start- und Landebahn.

Schweizer Künstlerinnen und Künstler starten ins Ausland und jene aus dem Ausland landen bei uns. Auf dem Dreispitz landen ausländische LKW, laden ihre Container ab – momentan wimmelt es von chinesischen Containern – es ist ein Umschlagsplatz für Ideen, Prozesse und Produkte. Es bleibt ein Austausch-, eben ein Umschlagplatz. In diesem Sinne ist der Dreispitz eine Art importierender und exportierender Miniaturstaat. Ich glaube, dass man von der Logistik viel lernen kann. Man kann nämlich Ideen stapeln, man kann sie für längere oder auch für kürzere Zeit lagern, sie wegtransportieren oder neue hinzufügen. Ich meine, dass diese Metapher ganz viele Anknüpfungspunkte an unser Tun liefert. Aber noch ein Gedanke zum Thema der Internationalität: Selbstverständlich ist der Dreispitz international. Das sieht man schon an der Oslo-Strasse, an der Helsinki-Strasse, der Rotterdam-Strasse, der Venedig- und Wien-Strasse, der Prag- und an der Krakau-Strasse und so fort.

Kirsten Langkilde Als Hochschule sind wir ganz nah am Freilager-Platz. Wir sind Teil davon und stehen auch den Geschehnissen hier offen gegenüber. Als Campus der Künste wollen wir zur Diskussion und zur Entwicklung einladen.

Beat von Wartburg Die Hochschule lädt ein, bildet eine durchlässige Membran nach aussen, aber, wie soll ich sagen, « Campus » ist natürlich auch ein akademischer Begriff, der mit einer solchen Institution assoziiert wird.

Kirsten Langkilde « Freilager » ist aber wie im Falle der « Kaserne » ein historischer Name. Diese Namen werden erhalten, mit all ihren unterschiedlichen Bedeutungen und Geschichten.

Beat von Wartburg Ja, es war uns wichtig, den *genius loci* zu erhalten.

Kirsten Langkilde Wir werden auf jeden Fall einladend arbeiten. Das heisst wir werden fragen, ob die Nachbarn, die Netzwerke, die Interessierten sich an dieser offenen Kultur des Austausches beteiligen möchten.

Beat von Wartburg Der Campus der Künste soll wie ein Magnet wirken. Er sollte Initiativen und Institutionen anziehen, die eigen- und selbstständig im Dunstkreis des Campus agieren, in der Nähe und im Dialog. Es wird auf dem Dreispitz zudem immer mehrere Player geben. Die Hochschule ist sicher der vitalste, daneben gibt es das HeK und die Christoph Merian Stiftung, die mit ihrer Mini-Kulturmeile an der Oslo-Strasse präsent ist. Es gibt den Neubau von Herzog & de Meuron mit der Architekturmodellsammlung,

und natürlich das Schaulager. Es wird das Transitlager hinzukommen, das nochmals ein Eigenleben führen wird, und es wird weiter auch Restaurants und Cafés haben. Verschiedene Inseln eben, und das Spannende wird sein, von Insel zu Insel zu «hüpfen».

Kirsten Langkilde Die Hochschule besteht in gleicher Weise aus unterschiedlichen Instituten mit unterschiedlichen Menschen, die unterschiedliche Interessen und Vorhaben haben. Das, was uns zusammen hält, ist unter anderem ein qualitatives Bestreben, das heisst ein Bemühen, im Rahmen einer gesellschaftlichen Kritik bestimmte Dinge besser zu machen oder vorzuzeigen. Zusätzlich zu dieser Kultur stehen wir in einem Dialog mit der Wirtschaft.

Beat von Wartburg Das hat sich schon etwas eingestellt, oder? Die Magnetwirkung einer Idee, dass da ein Ort der Künste ist, die hat ja schon längst gezündet. An der Florenz-Strasse sind private Ateliers entstanden, bald werden vier bis fünf Architekturbüros, Soft-warefirmen und ähnliche Unternehmen vor Ort sein.

Kirsten Langkilde Wir meinen auch das Miteinander, die «Co-Creativity», das «Co-Create».

Beat von Wartburg Die «Band of Floating Mushrooms», eine sechseinhalb Meter grosse Pilzgruppe, die das Künstlerpaar Monica Studer und Christoph van den Berg auf dem Dach des HeK und des Atelier Mondial installiert hat, steht genau für dieses Netzwerk, aus dem durch Zusammenarbeit Neues entstehen kann. Genau wie das subversive, unterirdische Geflecht von Pilzen dafür sorgt, dass immer wieder neue Pilze aufpoppen.





Die Moderne, die Gegenwart, Kunst und Komplexität

Kirsten Merete Langkilde
im Gespräch mit Bernd M. Scherer

Mit verschiedenen Projekten wie ‹Über Lebenskunst›, ‹Animismus›, ‹Das Anthropozän-Projekt› und ‹Global Prayers› wurde in den letzten Jahren eine konzeptionelle Neuausrichtung am Haus der Kulturen der Welt HKW in Berlin eingeleitet. Ausgangspunkt dazu waren Reflexionen über den eigenen aktuellen Kontext, die Geschichte des Ortes und die Institution selbst. Das Gebäude, in dem das HKW beheimatet ist, wurde in den 1950er-Jahren im Rahmen der ‹Interbau›-Projekte als ein ‹Tempel der Moderne› und als ein Gegenmodell zur Stalinallee im damaligen Ostteil Berlins gebaut. Im Sinne seiner amerikanischen Initiatoren sollte das Gebäude nicht nur ein Projekt der Repräsentation der westlichen Moderne, sondern als Kongresshalle auch Ort der Vermittlung westlicher Werte sein. Nachdem in den 1990er-Jahren das HKW als ein Ort der Auseinandersetzung mit der ausschließlich ‹aussereuropäischen› Welt galt, wurde in den letzten zwanzig Jahren deutlich, dass diese geopolitische und kulturgeografische traditionelle Teilung in ‹europäisch› und ‹aussereuropäisch› nicht mehr aufrechterhalten werden kann. Kirsten Langkilde und Bernd M. Scherer, Intendant am HKW, sprachen am 2. Mai 2014 in Berlin über die heutigen Rollen kultureller und universitärer Einrichtungen, die sich wie das HKW nicht mehr als Repräsentanten einer einzigen Kultur verstehen, sondern als Vermittler heutigen komplexen Wissens agieren. Neue Praxen ästhetischer und theoretischer Wissensproduktion haben in den letzten Jahren zu einer Auflösung der Segmentierung in den Wissenschaften geführt, was am HKW nicht nur in Ausstellungen, sondern auch in Diskurs- und Musikveranstaltungen erfolgreich praktiziert wird.

Die Moderne, die Gegenwart, Kunst und Komplexität

Kirsten Merete Langkilde
im Gespräch mit Bernd M. Scherer

Aus der Moderne in die Gegenwart

Kirsten Langkilde Auf der Grundlage gesellschaftlicher Werte wurde in der Stadt Basel eine kulturelle Qualität mit grosser Ausstrahlung aufgebaut. In Basel gibt es ein grosses bürgerliches Engagement für die Kultur sowie die Architektur. Auch das Dreispitz-Areal wurde mit seinem Freilager, durch das grosse Mengen an Gütern transferiert wurden, geprägt und es hat zu beträchtlichem Wohlstand in der Stadt geführt. Heute fragen wir, was dies für eine Art von Währung war, die nun auch zu einer ‹inhaltlichen Währung› geworden ist. Der Dreispitz ist zu einem Spiegel für den globalen Wandel und für unser europäisches Selbstverständnis geworden. Er steht für die Art und Weise wie wir heute handeln – und dazu gehört auch, wie wir einen Dialog führen, auch mit jemandem, der weit weg ist. Die Nordwestschweiz ist eine aussergewöhnlich starke Region, die durch die Life Sciences und die Kultur geprägt ist, und sie ist in einen trinationalen Wirtschaftsraum eingebettet.

Bernd M. Scherer Und da spielt die Beziehung zu Deutschland sicherlich auch eine zentrale Rolle.

Kirsten Langkilde Ja, die Beziehungen zu Deutschland und Frankreich sind primär, trotz der unterschiedlichen gesellschaftlichen Situationen und der politischen Ausrichtungen.

Bernd M. Scherer Es ist interessant, aus meiner Perspektive einmal zu spiegeln, was Sie gerade gesagt haben. Bei uns verliefen die Überlegungen entgegengesetzt: Im Jahr 1989 wurde das Haus der Kulturen der Welt als ein Ort gegründet, an dem die nicht-europäische Welt einziehen sollte, wobei die Problematik bereits im Namen und in der Aufgabe des HKW selbst liegt. Denn wenn man ein Haus der Kulturen ‹der Welt› sein will und sich dann nur mit der aussereuropäischen Welt beschäftigt – was bedeutet das dann für unser Verständnis der europäischen Welt? Zum Zeitpunkt der Gründung wurde sie sozusagen als gesetzt gesehen, als die ‹europäische› beziehungsweise die ‹transatlantische› Welt,

während die <andere> Welt erst definiert wurde. 2006 / 07 haben wir das Haus wegen einer umfangreichen Renovierung schliessen müssen. Und das war genau ein Punkt für uns, an dem wir begonnen haben zu versuchen, unseren eigenen Ort zu verstehen – der Ort, von dem wir aus sprechen. Wir haben uns dann sowohl mit dem historischen Ort als auch mit der Architektur auseinandergesetzt und uns gefragt: Was sagen diese Räume? Was spricht die Materialität, was die Form? Und was sagt das über uns aus? Das Gebäude des HKW war Teil einer internationalen Architekturausstellung in den 1950er-Jahren und ein Geschenk der Amerikaner an die Stadt Berlin, es stammt also aus der Nachkriegszeit. Und es wurde ganz konsequent als ein Gegenprojekt zur Stalinallee in Ostberlin konzipiert.

Kirsten Langkilde Im Umfeld des HKW wurde auch die <Interbau> 1957 abgehalten. Dafür wurden wichtige Bauten des Modernismus realisiert.

Bernd M. Scherer Genau, das war sozusagen ein <Showcase> westeuropäischer Architekten oder westlicher – nicht nur europäischer – Architekten gegen den Osten. Das war der eine Punkt. Der andere war, dass das Gebäude und das gesamte Projekt Teil des <Reeducation>-Programms der Vereinigten Staaten im nachfaschistischen Deutschland waren. Die gesamte Raumkonstellation spricht also genau diese Sprache, sie sollte die sogenannten demokratischen Werte vermitteln, und das ungefähr zweihundert Meter von der Grenze zum Ostsektor entfernt. In den 1950er-Jahren gab es die Mauer, die erst 1961 gebaut wurde, ja noch nicht. Aber es war ganz klar, dass es darum ging, diese Grenze zu markieren. Und die Geschichte dieser Moderne wurde für uns einer der zentralen Bezugspunkte. Weil ja in den gesamten Globalisierungsdebatten der vergangenen zwanzig Jahre nicht nur unser zeitgenössisches Geschichtsbild revidiert, verändert und transformiert wurde, sondern auch begonnen wurde, die Moderne neu zu denken. Das ist eine interessante Bewegung, die immer wieder auch bei uns in den Programmen, auch jetzt, eine Rolle spielt. Also, wie entwickeln wir das Zeitgenössische in der Auseinandersetzung mit unserer Moderne?

Kirsten Langkilde Als Dänin habe ich erlebt, dass der Modernismus etwas sehr, sehr Positives entwickelt hat – aber auch eine Art <West-Egoismus>, eine Aggressivität bis hin zur Dominanz. Man sieht aber auch beispielsweise am Louisiana Kunstmuseum bei

Kopenhagen, dass dort die Harmonie von Architektur, Design, Kunst, Landschaft und Bildung den modernistischen Idealen nahe steht. Das findet man auch bei der Fondation Beyeler in Riehen. Natürlich zeigen diese Beispiele eine Art Wohlstandsgesellschaft auf.

Bernd M. Scherer Für unsere Überlegungen wurde es wichtig, dass wir uns die Frage stellen, aus welcher Position heraus gearbeitet wird. Dass die Moderne ein historischer Bezugspunkt ist, der auch für die heutigen Auseinandersetzungen eine zentrale Rolle spielt. Ein Projekt beispielsweise, das wir gemacht haben und an dem man diese Auseinandersetzung sehr deutlich sieht, war *«In der Wüste der Moderne»*. In der Ausstellung ging es darum, den Einfluss des Bauens in Nordafrika, vor allem in Casablanca, und seine Rückwirkung auf europäische Architekturprojekte zu analysieren. Denn ganz offensichtlich wurde die koloniale Situation in den 1930er- und 1940er-Jahren in Casablanca dazu verwendet, den Ort als Experimentierfeld zu nutzen. Um das, was in europäischen Städten zu dem Zeitpunkt gar nicht in dem Ausmasse gebaut werden konnte, auszuprobieren – was aber in der Nachkriegssituation wieder eine grosse Relevanz für unsere Städte in Bezug auf den sozialen Wohnungsbau bekam.

Kirsten Langkilde Wie die Frankfurter Wohnungen.

Bernd M. Scherer Genau, auch die Freie Universität, beispielsweise die Philosophische Fakultät, wurde von Architekten entworfen, die zuvor in Casablanca gebaut hatten. Der nächste Schritt zur heutigen, postkolonialen Situation war dann, dass sehr viele Menschen aus Nordafrika, speziell im Fall von Casablanca, nach Frankreich emigrierten und dann in diese Architekturen einzogen. In Bezug auf die Emigration einerseits und die Architektur andererseits haben sich die modernen, ja postmodernen Bewegungen folglich überlappt. Das ist ein interessantes Beispiel, da es zu zeitgenössischen Fragestellungen führt, wie beispielsweise: Wie gehen wir mit unseren sozial komplexen Gesellschaften um? Welche Rolle spielen Architekturbewegungen der Moderne, wie sind diese eingeschrieben und wie werden diese Prozesse thematisiert?

Kirsten Langkilde Ein aktuelles Beispiel ist die Ausstellung *«Afritecture»* in der Neuen Pinakothek in München. Sie zeigt integrative Bauprojekte, die aus den Bedürfnissen der Menschen heraus mit der Bevölkerung zusammen entwickelt wurden. Das Projekt spiegelt meiner Meinung nach wichtige Initiativen. Es liefert Erkenntnisse,



mit denen auch die Entwicklung im öffentlichen Raum thematisiert und bearbeitet werden könnte. Und die uns auch für eigene Weiterentwicklungen inspirieren können. Auf dem Campus der Künste arbeiten wir auf ähnliche Weise mit einer Art von offenen Mikroarchitektur-Systemen, durch die ein Austausch initiiert wird. Wir untersuchen neue Modelle und Strukturen und machen sie physisch erlebbar. In Basel haben wir die Möglichkeit, auch im Sinne eines Mitverhandelns von globaler Kultur, diese Art von Austausch voranzutreiben. Der gewonnene Wohlstand und die Bildung sind wichtige Ressourcen für eine qualifizierte Teilnahme. Wie Sie es bereits sagten: « Ideas in the making », oder wie ich es sagen würde: « Emerging cultures ».

Das Anthropozän

Bernd M. Scherer Das, was wir sozusagen immer wieder feststellen! Wir machen gerade « Das Anthropozän-Projekt ». Es ist ein globales Projekt, weil es die Frage stellt, wie der Mensch die Erde als Ganzes verändert hat und welche Problemstellungen daraus resultieren. Der Klimawandel ist dabei eine, die Biodiversität eine andere. Wir kennen diese Debatten. Ich glaube aber, dass der « Anthropozän »-Diskurs in seiner Gesamtheit zu Verschiebungen innerhalb dieser Debatten führt. Ein zentraler Punkt wird dabei immer wieder angesprochen, nämlich in der Frage: Wie verhalten sich globale Strategien zu lokalen Problemstellungen? Beispielsweise, wenn man das « 2-Grad-Klimaziel » erreichen will, dann ist das ein Standard, der offensichtlich aus weltweiter Sicht in Ordnung ist. Dann, wenn man sozusagen von ganz weit draussen auf die Welt blickt. In bestimmten Teilen der Welt führt das aber schon zu Katastrophen, beispielsweise in der Subsahara, da ist dieses « 2-Grad-Ziel » in bestimmten Gegenden schon viel zu viel. Oder: Ein Anstieg der Meere bedeutet für Kalkutta etwas anderes als für New York – aus einer globalen Perspektive betrachtet. Denn die kulturellen, politischen und ökonomischen Voraussetzungen, um mit solchen Problemstellungen umgehen zu können, sind in New York ganz andere als in Kalkutta. Dieses Spannungsgefüge ist ein zentrales Feld der Auseinandersetzung in globalen Fragen. Wir haben ganz offensichtliche globale Problemstellungen. Antworten auf diese Problemstellungen führen aber sehr schnell zu lokalen Konstellationen.

Netzwerke

Kirsten Langkilde Es beinhaltet auch eine Nivellierung von Hierarchien und die Entwicklung eines Verständnisses für Neuordnungen. Die Frage ist dann: Wie verhandeln wir die Differenz, wenn wir es mit einer so viel grösseren Komplexität zu tun haben? Man wird sich neu vernetzen, neue Partnerschaften und Allianzen aufbauen müssen, ohne dass die eigene Autonomie verloren geht. Ein «Empowerment» der Regionen ist da wohl das Ziel.

Bernd M. Scherer Das würde ich auch als eine wichtige Strategie ansehen. Es geht nicht darum, globale Lösungen zu finden, sondern letztendlich um funktionierende Netzwerkstrukturen, in denen verschiedene Institutionen zusammenarbeiten, aber jede aus ihrer Perspektive und ihrem lokalen Kontext heraus.

Berlin versus Oberrhein

Kirsten Langkilde Das ist eine passende Überleitung zu den unterschiedlichen Umfeldern, in denen wir uns befinden: Das HWK in der grossen Stadt Berlin, die Hochschule für Gestaltung und Kunst FHNW in Basel und seiner Agglomeration. In Berlin existiert eine interessante Art und Weise, sich mit der Landschaftsproblematik auseinanderzusetzen. Es gibt Ausstellungen und viele Diskussionen, beispielsweise über das «Wildlife» in Berlin und das Verhältnis von Natur und Kultur. Berlin ist im Vergleich zu Basel aber eine Metropole in permanentem Umbruch, denken wir an den Krieg, die Mauer, die rasanten Stadtentwicklungen. Wie mir scheint, hat man bis jetzt die Landschaftsdiskussion über den Berliner Aussenraum getrennt geführt. In der Region Basel ist das anders. Hier ist die Wahrnehmung integrativer. Die Region besteht aus einem filigraneren Gewebe mit kleinen Proportionen. Man sieht dies sehr deutlich vom Hochhaus der Hochschule aus. Der 360-Grad-Blick zeigt die unterschiedlichen Landschaftstypologien des Jura, des Elsass und des Schwarzwalds, das Rheintal und die Einbindung von Basel und der kleinen Städte um Basel herum – eine Agglomeration, die aus drei Kulturen besteht. Alles ist sozusagen in der Nähe, obwohl es auch hier Grenzen und andere Steuerungen je nach Land gibt. Die Landwirtschaft – und auch die Landschaftsästhetik – unterliegen einem kulturbedingten Umgang mit Land. Es besteht eine andere Auffassung von Landschaft in Frankreich, in Deutschland und in der Schweiz. Obwohl die Nahrungsmittel natürlich über die Grenze gehen.

Agricultura – Oder das Urbane und das Nicht-Urbane

Bernd M. Scherer **Und die Strukturen bleiben in dieser Dreierstruktur alle erhalten?**

Kirsten Langkilde **Es gibt mehrere Initiativen um den Oberrhein, die die Strukturen zu verstehen versuchen und die auch grenzüberschreitend vorangetrieben werden. Hier können wir an die allgemeineren Themen <Boden, Landschaft, Landwirtschaft und Landschaftsästhetik> anknüpfen. Bedingt durch seine Geschichte besitzt Berlin viele offene, nicht definierte Flächen, die nach neuen Nutzungen im öffentlichen Raum fragen und Diskussionen beispielsweise rund um das <urban farming> auf den Plan rufen. Das Umland Berlins ist jedoch sehr dünn besiedelt und es gibt noch immer eine Art Abgrenzung zur Stadt. Hier erscheint mir die physische und erlebte Distanz so gross, dass mental mehr nach innen geschaut wird. Trotzdem wird eine globale Diskussion geführt, wenn es um den Umgang mit der Natur und mit der Landschaft geht. Die Bewegung um das <urban farming> ist interessant, sie relativiert das Urbane.**

Bernd M. Scherer **Aber dieses Stadt-Land-Verhältnis ... – Sie sagen zu Recht, dass es um Berlin herum grosse unbebaute Flächen gibt. Ich beobachte in diesem Zusammenhang zwei Dinge: Im intellektuellen und mentalen Diskurs Berlins existiert das Umland nicht, obwohl viele, die Teil des Diskurses sind, eine Datsche in Brandenburg haben. Das Umland ist kein Teil des Stadtdiskurses, in keiner Weise, noch nicht einmal in Teilen beim <urban farming>. Da geht es immer nur um die <Stadt als Stadt>, aber nicht um die Durchlässigkeit zum Umland. Das hat mit Ost-West zu tun. Oder mit Stadt-Land? Ist das in Basel wirklich anders?**

Kirsten Langkilde **Auf dem Dreispitz gibt es auch ein <urban farming> ... In unserer Region sind im Vergleich zu Berlin die kleinen Städte und die Agrarfelder eng miteinander verknüpft und die Frage nach dem Transport der Güter stellt sich anders. Zudem ist der Bodenpreis sehr hoch. Ich sehe eine Herausforderung darin, in den nächsten Jahren eine koordinierte Debatte und eine transdisziplinäre Forschung zu initiieren, in denen der Begriff <Agricultura> im Spannungsfeld zwischen dem Urbanen und dem Nicht-Urbanen behandelt wird. Es soll darum gehen, tradierte Denkweisen und die Trennung von Landwirtschaft, Landschaftsästhetik und Landschaftsverschönerung, das Bebaute und das Nicht-Bebaute neu zu betrachten. Das Land, das die Christoph Merian Stiftung**

ökologisch bebaut, steht im Gegensatz zu dem Land, das sich unweit in Frankreich befindet. Koordiniert wird dieses von Paris aus, für uns ausser Reichweite sozusagen. Wir beobachten da neue Konstellationen, Regionen mit Einwanderern oder ein Zerfall von Industrie wie beispielsweise in Mulhouse. Als Konsequenz daraus wollen wir neue Aspekte der Kultur befragen, beispielsweise jene, die sich durch die Migration ergeben. Die Essenskultur ist einer davon.

Bernd M. Scherer Aufgrund der politischen Struktur Frankreichs könnte man dann sagen, dass Paris näher bei Basel liegt als Berlin.

Kirsten Langkilde Paris ist in drei Stunden Zugfahrt zu erreichen. Auf der kulturellen Ebene ist der Austausch naheliegend. Es wird jedoch von unseren französischen Partnern berichtet, dass in den dortigen Förderstrukturen die Ränder des Landes keine Prioritäten besitzen.

Bernd M. Scherer Aber nochmal, um die mentale Kartografie zu verstehen: Würde man im deutschen Fall sagen, Baden-Württemberg ist der Partner, und im französischen Fall, Paris ist der Partner, also der Nationalstaat?

Kirsten Langkilde Wenn es um die Förderstrukturen geht, dann ja. Das sehen wir auch an der Internationalen Bauausstellung, die für 2020 in Basel vorbereitet wird.

Bernd M. Scherer Und in welche Richtung gehen da die Diskussionen?

Kirsten Langkilde In unserer Hochschule fokussieren wir die Transformationsgebiete des trinationalen Raums. Wir werden den Campus der Künste, die Entwicklung auf dem Dreispitz und das Textilgelände der ehemaligen DMC-Fabrik in Mulhouse¹ zur Debatte stellen. Das Gebiet um Lörrach zählen wir ebenfalls dazu. Mischa Schaub, unser Leiter des Instituts HyperWerk, sucht die Veränderungsprozesse der Gesellschaft sensibel zu beeinflussen. Er initiiert Experimente in dieser ehemaligen Textilfabrik und will diese sehr grosse Industriefläche neu beleben. In diesem Kontext stellen wir uns auch wichtige Fragen zur regionalen Entwicklung, wie: Welche Strategien führen zu welchen Ergebnissen? Welche Art von gesellschaftlicher Entwicklung findet unter welchen Bedingungen statt? Solche Überlegungen betreffen natürlich auch die Entwicklungen auf dem Dreispitz. Gegenüber dem Areal befinden sich beispielsweise die Merian Gärten, die eine ähnlich grosse Fläche umfassen wie der Dreispitz. Dort integriert liegt auch ein Versuchsgarten des Vereins «ProSpecieRara». Und für uns sehr interes-

¹ Dollfus-Mieg et Compagnie, ehemaliges elsässisches Textilunternehmen in Mulhouse.

sant: Die Merian Gärten werden zukünftig mit einer Brücke zum Freilager-Platz verbunden werden. Auf diese Weise wird sich die Grösse des Areals in seiner Wahrnehmung verdoppeln. Mit dem Campus der Künste und rund vierhundert Firmen werden wir an diesem Ort Produktion, Kultur und Landschaft miteinander verzahnt sehen.

Komplexe Wissensbildung und die Rolle der Institutionen

Bernd M. Scherer So eine Kunsthochschule – der Begriff existiert ja schon länger – hat Tradition. Ein Haus der Kulturen der Welt hat zunächst einmal ein offenes Konzept, obwohl der Name einen bestimmten Diskurs vorzugeben scheint. Dieser kommt aus den 1980er- und 1990er-Jahren. Was wir aber machen, hat mit diesem Diskurs zunächst relativ wenig zu tun. Er ist zwar ein Referenz- oder Ansatzpunkt, aber nicht mehr. Unsere Arbeit hat sich völlig transformiert. Wir haben dies einmal so formuliert: «Das HKW nimmt den Ort eines dritten Raumes zwischen Kunst und Wissenschaft ein. Es ist weder eine Wissenschafts- noch eine Kunstinstitution im klassischen Sinne. Ziel ist, prozessorientierte Verfahren ästhetischer und theoretischer Wissensproduktion, die oft jenseits institutioneller Zusammenhänge praktiziert wurden, für ein institutionelles Arbeiten fruchtbar zu machen.»

Kirsten Langkilde Eine Kunsthochschule hat den Bildungsauftrag, die nächste Generation von Künstlern und Gestaltern auszubilden. Um dies zeitgemäss zu gewährleisten, besteht eine Hochschule wie die unsere heute aus den Bereichen Forschung und Lehre. Gleichzeitig ist es unsere Aufgabe, die Institution einer Öffentlichkeit gegenüber zu öffnen, eine Membranfunktion nach innen und nach aussen zu haben. Die Experimente in den Labors und den Ateliers sind unsere Grundlage für die künstlerischen Praktiken. Meine eigene Erfahrung mit der experimentellen ästhetischen Praxis, mein früherer Lehrbereich, war die Erforschung neuer Strukturen in der künstlerisch-gestalterischen Wissensproduktion. Der Wissensbegriff zielt sehr auf Verständigung und Möglichkeitsräume ab. Hier gibt es interessante Unterschiede, was unsere Institutionen betrifft.

Bernd M. Scherer Genau, dies ist der institutionelle Unterschied: Wir sind keine Universität und auch keine Hochschule, weil wir bisher auch keine Studierenden haben. Wobei ich in Klammern sagen muss: Wir haben in der letzten Zeit immer wieder Veranstaltungen,

die man «Kunstakademien» nennen kann. Wenn wir ein grösseres Projekt machen, versuchen wir für ein bis zwei Wochen internationale PhDs oder PostDocs zu seminarähnlichen Veranstaltungen einzuladen.

Kirsten Langkilde **Was ist dabei Ihre Zielsetzung?**

Bernd M. Scherer Es gibt mehrere Überlegungen dazu. Zum einen den intergenerationellen Austausch, der mir sehr wichtig ist. Ich habe in den Veranstaltungen, die wir bisher gemacht haben, immer wieder erlebt, wie wichtig dieser ist. Die Leute, die wir einladen, sind nicht in dem Sinne «Studierende», die Wissen erhalten wollen, sondern es sind Wissensakteure, die in einer bestimmten Entwicklungsphase ihrer Akteursrolle sind. In der Regel sind sie um die dreissig, haben eine gewisse akademische Ausbildung und auch teilweise schon eine Praxis, sei es universitär oder ausseruniversitär. Sie treten also in diesen Kontexten selbst als Wissensakteure auf. Dann geschehen sehr interessante Austauschprozesse mit etablierten, also fünfzig- bis siebzigjährigen Wissenschaftlern und Praktikern.

Kirsten Langkilde Die Generationenfrage ist zurzeit ein sehr aktuelles Thema, jüngst auch in einer Konferenz, an der ich anwesend war. Wissen ist nicht etwas Festes. Wissen ist etwas, das in Bewegung ist. Festes Wissen, erworbenes Wissen in Wissenshierarchien wird heute relativiert.

Bernd M. Scherer Ja, genau.

Kirsten Langkilde Es ist wichtig, dass sich die Generationen immer wieder treffen. Wir wollen diese Grenzen auch brechen, für und mit den Studierenden, mit einem PhD, in der Forschung. Wir brauchen die etablierten Institutionen für den Dialog. Das bemerken auch die Institutionen ihrerseits. Die Labors sind ihnen auch wichtig ... das relativiert die Grenzen unserer Aktionsräume.

Bernd M. Scherer Ja, absolut. Der Austausch über die Generationen hinweg macht letztendlich auch sehr deutlich, dass die klassischen Grenzen zwischen den Disziplinen verschwinden. Sogar die heute Sechzig- oder Siebzigjährigen, die immer noch klassische Ausbildungen genossen haben, also Disziplinen erlernt haben, arbeiten heute disziplinenübergreifend.

Kirsten Langkilde Zwei Dinge, die in diesem Zusammenhang für mich wichtig sind: Zum einen die «Ulmer Schule», die integrative Gestaltung, die sich dann wieder in Berlin etabliert hat – und wie ich sie an der dortigen Universität der Künste kennengelernt habe.

Zum anderen Lucius Burckhardt, mit dem die integrative Gestaltung nach Basel gelangt ist. Da haben wir Beispiele von Kooperationen unter den Disziplinen, die entscheidend durch das Design ermöglicht wurden. Bemerkenswert ist auch die erste Zusammenarbeit zwischen der Eidgenössischen Technischen Hochschule und der Universität Zürich am Collegium Helveticum, einer transdisziplinären Graduiertenschule, an der beispielsweise Helga Nowotny arbeitete. Dort wurden immer unterschiedliche Positionen der Wissenschaft und der Künste miteinander in Verbindung gebracht. Es findet da eine Strukturierung der disziplinübergreifenden und integrativen Wissensproduktion statt – und Künstlern wird eine wichtige Zusammenarbeit ermöglicht. Das sind alles Beispiele einer allgemeinen Auflösung der Disziplinen, die mit gegenseitigem Respekt verbunden ist.

Bernd M. Scherer Die Auflösung der Disziplinen ist das eine Charakteristikum. Was damit zusammenhängt, dass sich in dem Moment, in dem man – also auch jetzt im Vergleich zur klassischen universitären Ausbildung – projektorientierte Arbeit macht, die disziplinären Zusammenhänge automatisch auflösen. Die Orientierung am Projekt, an den Fragestellungen, an den Themenstellungen erfordert transdisziplinäre Strategien. Diese führen dann auch zur Überschreitung der jeweiligen Grenzen.

Kirsten Langkilde Genau. Und das geschieht dann, wenn sich das implizite, das explorative und das disziplinbezogene Wissen verbinden. Eine Anerkennung dieser Arten von Wissen ist essentiell. Und in solchen Projekten entsteht gemeinsames Wissen. Ich habe gerade Einblick in eine neue Doktorarbeit gehabt, in der Charakteristiken von Wissensbildung durch Ästhetik verhandelt werden, das war sehr interessant. Auch komplex, denn die Ästhetik ist sinnstiftend, sie hat die Befähigung, aus sehr komplexen Informationen heraus zu gestalten. Es geht auch um die Bewältigung dieser Komplexität, beispielsweise auch – wenn wir bei den Medien schauen – im Bereich der «Big Data». Wie moderiert man sehr kontroverse Wissens Elemente? Und wieviel Wert hat diese Art von Wissensbildung oder Sinnstiftung?

Bernd M. Scherer Ein gutes Beispiel dafür ist auch unsere aktuelle Ausstellung «Forensis», in der es genau darum geht: Was bedeutet Wissensbildung für einen Künstler, Architekten, also Leute, die in bestimmten Situationen mit ziemlich schwierigen Prozessen umgehen müssen? Sie müssen die Komplexität einer Situation

verstehen, was dann erlaubt, bestimmte Experten miteinzubeziehen, um in diesem Fall bestimmte Nachweise mit forensischen Methoden zu führen. Ein Beispiel: Ein Boot, das lange Zeit auf dem Mittelmeer driftete. Da ist es hilfreich, wenn man Leute, die Strömungssimulation herstellen können, einbezieht. Das «Forensis»-Projekt ist deshalb auch interessant, weil es erlaubt, das Verhältnis von Wahrheitsansprüchen auf der einen Seite und ästhetisch-künstlerischen Methoden auf der anderen Seite gegenüberzustellen. Denn im Prinzip braucht man beide Verfahren. Natürlich, wenn ich eine Menschenrechtsverletzung nachweisen will, dann geht es ganz trocken letztendlich darum, Wahrheit zu definieren. Wobei Wahrheit natürlich auch immer eine konstruierte Wahrheit ist. Das ist ganz klar. Es ist nicht die Wahrheit, es ist natürlich immer eine probabilistische Wahrheit. Aber um dahin zu gelangen, brauche ich Personen, Akteure, die die Komplexität einer Situation verstehen können, um keine trivialen Wahrheiten zu produzieren. Und da spielen natürlich auch Künstler eine zentrale Rolle. In diesen formellen Zwischenverfahren greifen auf der einen Seite künstlerische Verfahren, die Komplexität erzeugen, sowie wissenschaftstechnologische Verfahren, die Wahrheit konstruieren, auf eine ganz interessante Art und Weise ineinander.

Kirsten Langkilde Und da liegt unsere zukünftige Herausforderung, diese Art der Erkenntnisgewinnung zu moderieren und in der Forschung zu konsolidieren – in Kulturinstitutionen als auch in Kunst- und Gestaltungshochschulen.





Synprozess

Susanne Neubauer

Ausgehend von der Frage, «welche Kernkompetenz oder Denkweise einer professionellen Tätigkeit, die nicht meine eigene ist, fasziniert mich derart, dass ich darüber in ungewöhnlichem Masse nachdenke und sogar deren Einfluss auf mein eigenes Denken und Handeln anerkenne?» hat Susanne Neubauer zweiundzwanzig Statements von Akteuren aus den Bereichen Wissenschaft, Design, Kunst und Architektur gesammelt, um mit den in Worten gefassten Konkretisierungen eine «Natur der Synprozesse» zu untersuchen. Der Text bindet die eingesandten Beobachtungen und Introspektionen in ein grösseres Gefüge unterschiedlicher theoretischer und kritischer Konzepte ein. Der Beitrag sammelt folglich aus einer gewissen Distanz gewonnene Innenblicke aus der Praxis, die für die Entwicklung eines «Neuen» in ganz unterschiedlichen Bereichen von Relevanz zu sein scheinen. Verschränkt werden auf diese Weise kollaborativ-prozesshafte mit sich gegenseitig beeinflussenden Entwicklungsschritten. Susanne Neubauer ist Kuratorin, Kunsthistorikerin und Autorin und konzipierte für «Ortszeit» die Gastbeiträge.

Synprozess

Susanne Neubauer

«When a mindset structures, analyses and classifies new knowledge and the perceptions of its appearance, then that mindset transforms itself into a vital, vibrant new abstract that lifts me up. It supports immediately the train of work that is vital to my personal existence and evolution. In 1979, I made my first installation and titled it «Art:Science=Future:Logics». Any scientific article bearing a utopian undertone and any logical reflection on the systematics of perception push me to go further in my quest for what made the mind make the mind. And for linking this issue with the necessity, the inevitable urge for bringing new things into the world, such as «artefacts».» Anne-Mie van Kerckhoven¹

Wir interessieren uns nicht immer dafür, wer unsere Gedanken steuert und verändert. Doch in Prozessen der Produktion werden die Veränderungen, die von aussen wie von innen angestossen werden, zentral. «Mindsets» (Denkweisen) als Strukturen werden uns dann gewahr, wenn wir «Neues» hervorbringen wollen. Es stellt sich die Frage, in welcher Art und Weise das Konzept der Kreativität an eine transdisziplinäre Konstruktion oder Anwendung gebunden ist (wenngleich natürlich auch das Konzept der «Kreativität» als solches zu befragen wäre²). Dabei scheint es, dass gerade die Konzepte und Inhalte eine entscheidende Rolle spielen, welche aus jenen Bereichen herausgefiltert werden, die wir uns aus amateurhafter Neugier erarbeiten. Wenn sie in die eigene – professionelle – Arbeit integriert werden, generiert sich eine Art «speculative research»³, die ungewöhnliche Betrachtungsweisen hervorbringt. Diese zielt letztlich darauf ab, Grenzen zu beachten, jedoch keine disziplinären.

«... a philosophizing without *disciplinary* limits, but precisely *not*, thereby, without limits, since this opens philosophy up to the test of experience. What would a philosophically self-conscious theorizing of this kind be like? One way to think about this is to reflect upon the developmental dynamic that is at stake in the issue at

¹ Anne-Mie van Kerckhoven, Künstlerin, Antwerpen. E-Mail an die Autorin, 16.06.2014.

² Vgl. im Kontext des Kunstprekariats und der «creatives industries» Raunig, Gerald / Wuggenig, Ulf (Hg.): Kritik der Kreativität. Wien 2007.

³ Unter «speculative research» wird jüngst eine experimentelle, herkömmliche Kategorien provozierende Forschungsrichtung verstanden, die in der Verbindung von Kunst, Technik und Bewusstseinsforschung Fragen nach der durch die Techniken erweiterten Wahrnehmung untersucht. In transdisziplinären Kollaborationen stehen Innovationen in den Bereichen Design, Theorie, post-biologischer Kultur und folglich der Gestaltung von Lebenswelten im Zentrum der Betrachtungen.

hand, when the intellectual present is posited as <the after> of some purportedly concluded period, open to a yet-to-be-determined future: the logic of the <post> in its more positive, forward-looking guise as the *logic of the new*. (...) <The new> is in many ways paradigmatic of a transdisciplinary philosophical concept. (...) The temporality of the new defines modernity as an historical epoch. (...) The problem of the new, motivating its construction as a general-theoretical category of a transdisciplinary philosophizing is simple: <How to think the «newness» of the new?>.⁴

Es lassen sich verschiedene Ansätze erkennen, die diesen Umgang mit dem <Neuen> im Kontext der Transdisziplinarität, wie sie Peter Osborne für die Philosophie in Anspruch nimmt, zu bestimmen scheinen. Sie gehen über eine reine Beschreibung des Formats <Synergie> hinaus, da sie durch eine Weise der Introspektion Einblicke gewähren, die methodisches mit subjektivem Interesse verbindet.

«At the moment it is documentary photography / journalism – the idea that you go and live in another country or place with the job at hand to record what is going on around you. I am thinking about how easy and what a pleasure it is to travel and to come across things, pictures – make adhoc films, find materials, read things and generally exist in an in-between unfinished state. Maybe I have a bad character which makes it easy to move around in strange unknown places.» Charlotte Cullinan⁵

Ziel meines Beitrags ist die Beschreibung solcher Synergien, die Konkretisierung des Begriffs des <Synprozesses>, der ein zu verhandelndes Phänomen nochmals anders, <spekulativ>, durch die Innensichten von Akteuren beleuchtet, und gleichzeitig ein Versuch der Umsetzung desselben in diesem Text. Dabei bewegen wir uns zwar in den in der Soziologie, den Kunst- und Designwissenschaften und der politischen Philosophie diskutierten Themenfeldern Interdisziplinarität, Partizipation, <artistic research>, Kreativitätsforschung und sogar des <creative writings>. Durch den gewählten Standortwechsel von der <objektiven> Aussen- auf die subjektive Innenperspektive wird jedoch der Versuch gewagt, uns nicht nur beschreibend, sondern auch qualitativ diesem Themenfeld zu nähern. Die Rollenwechsel zwischen den Medien und den Gattungen legen nahe, auch inhaltliche Denkweisen, teilweise spielerisch, miteinander kurzzuschliessen.

⁴ Osborne, Peter: Philosophy After <Theory>: Transdisciplinarity and the New. In: Elliott, Jane / Attridge, Derek (Hg.): Theory After <Theory>. London / New York 2011, S. 19–33, emphasis in original.

⁵ Charlotte Cullinan, Künstlerin, London. E-Mail an die Autorin, 27.05.2014.

«We are interested in thinking about a process of infinite play – a form of engagement without an end, or a predetermined outcome, and our moves within that game process result in the works and questions we set ourselves. So we could speak of a synergy between a set of developing questions and procedures, and a set of sharpening practices. Then, we also collaborate occasionally with other practitioners – and these have given rise to an expanding set of concentric circles of processes, interactions and situations – with us occasionally taking on a curatorial or agent provocateur role, and otherwise becoming part of overlapping and intersecting energies.» Raqs Media Collective⁶

⁶ Raqs Media Collective (Monica Narula, Jeebesh Bagchi und Shuddhabrata Sengupta), Künstler, Neu-Delhi. E-Mail an die Autorin, 28.06.2014.

⁷ Armen Avanessian, Philosoph und wissenschaftlicher Mitarbeiter, Freie Universität Berlin. E-Mail an die Autorin, 02.06.2014.

⁸ Vgl. auch den Beitrag von Liam Gillick in diesem Band, S.107-119.

Mit ›Synprozessen‹ ist ein System von Bewegungen gemeint, die in ihrer Einzigartigkeit nicht isoliert im Raum stehen, sondern untereinander agieren, sich gegenseitig beeinflussen und fortentwickeln – im besten Falle zu einem künstlerisch-wissenschaftlichen ›Neuen‹. In Verbindung mit dem Präfix ›syn-‹ ist eine Gemeinsamkeit unterstrichen, die auf einen Austausch mit dem Ziel der Findung eines neuen, ›dritten Anderen‹ hinweist, eine Vorstellung, die Armen Avanessian auch als ein ›othering‹ beschreibt.

«In gemeinsamen ›drawing-lectures‹ und der Arbeit an einem Buchexperiment (›Speculative Drawing‹. Berlin 2014) mit dem Zeichner Andreas Töpfer hat sich für mich die Frage aufgedrängt, welchen Status denn meine sprachlich geäußerten Gedanken haben. Wer denkt eigentlich, wenn ich denke – wenn wir zusammenarbeiten? Die Zusammenarbeit auf der Basis einer fundamentalen Nicht-Kommunikation, eines gravierenden Unverstehens zwischen seiner Bild- und meiner Textproduktion, führt zu einem ›othering‹, einer Veränderung auch des eigenen Schreibens. Schreiben nicht mehr mit dem eigenen Ich, sondern im (Selbst-) Experiment eines ›settings‹, in dem eine Wahrheit produziert wird, die nicht die eigene ist, die nicht dem eigenen Ich ›gehört‹, Einsichten von deren Auftreten man überrascht wird und die die eigene Welt anders werden lassen. ›Othering‹ von Ich, Text und Welt.» Armen Avanessian⁷

Der Prozess des Schreibens geht mit der Verflechtung von Gedanken, Konzepten und einer eigenen Historisierung einher. Das Schreiben ist ein Akt der Konkretisierung von Gedanken sowie der Verdinglichung durch das Setzen von Text auf Papier.⁸ Es ist befruchtend, sich die Frage zu stellen, wie das Schreiben selbst als Ausdruck der Gedankenfindung und -konkretisierung sich

durch die im Text rezipierten Quellen verändert. Dabei sind es gerade die nicht konkreten Momente, die beim Werk von Anderen beobachtet werden und welche die eigene Praxis zu beeinflussen beginnen.

«Die Fähigkeit des Schriftstellers, der Schriftstellerin präzise zu beobachten, Zusammenhänge herzustellen und der Sprache Rhythmus, Klang und Eindringlichkeit zu verleihen, die im Leser, in der Leserin Widerhall finden.»⁹ Annette Tietenberg

Es spielen nicht nur die Vorstellungen, auch Wünsche und Ansprüche an die eigene Praxis eine grosse Rolle, für die wir empfänglich sind. Auch entstehen Bezüge zu Inhalten, die uns verständlich machen, dass jede Art des Schreibens ein politisches, kulturelles, soziologisches oder sonst wie sich in der Welt positionierendes Schreiben ist. Insbesondere an dieser Schnittstelle üben Schriftsteller auch auf die bildende Kunst einen grossen Einfluss aus, ist es doch der Text, der vermittelt und der zugleich Ausdruck der eigenen Positionierung in der Welt ist. Gerade in der jüngsten Aufarbeitung der Moderneentwicklungen der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts wird dieser selbstreflexive Rückbezug auf die eigene Position als Wissenschaftlerin oder Wissenschaftler (oder Künstlerin und Künstler) in Schriften besonders wichtig, gerade wenn Verflechtungen von Kunst, Sozialem und Politischem angesprochen sind: «Ich sage nicht, dass die(se) Orientierung am Westen falsch ist, aber wie sehen die Folgen davon aus?»¹⁰ Formal wie inhaltlich gilt es folglich, Grenzen experimentell zu verändern.

«The Nigerian writer Chinua Achebe showed me that writing is a form of engagement with the aesthetic, the social and the political. He was as much invested in deep questions of formal experimentation as he was with reflections on the role of the writer in the production and analysis of knowledge systems upon which human society is founded.»¹¹ Chika O. Okeke-Agulu

Formen des Engagements, wie sie Chika O. Okeke-Agulu benennt, verändern konstant den Kanon wissenschaftlicher Praxis. Gerade in der wieder vermehrt stattfindenden Grundlagenforschung in den Künsten, die periphere Themen sowie Geografien auf den globalen Verhandlungstisch bringt, sind offene Arbeitsmethoden gefordert, durch die sich nicht nur transdisziplinäre Bereiche überlagern, sondern auch unterschiedliche kulturelle Denkweisen sichtbar werden.

⁹ Annette Tietenberg, Kunsthistorikerin und Professorin für Kunstwissenschaft mit dem Schwerpunkt Kunst der Gegenwart, Hochschule für Bildende Künste Braunschweig. E-Mail an die Autorin, 03.06.2014.

¹⁰ Araeen, Rasheed: Im Würgegriff des Westens? Moderne, Modernismus und die Stellung Afrikas in der aktuellen Kunstgeschichte. In: Schöllhammer, Georg (Hg.): Documenta Magazine, No 1, 2007, Modernity? Kassel 2007, S. 120-127, S. 122.

¹¹ Chika O. Okeke-Agulu, Kunsthistorikerin und Associate Professor, Princeton University Princeton. E-Mail an die Autorin, 30.06.2014.

«Contemporary art today is increasingly research-based, and draws inspiration from other fields. In this post-medium age, art possesses the ability to creatively intervene in arenas of human endeavor previously peripheral to it. The concept of <synprocesses> therefore makes a lot of sense. This is especially important for artists who are working on issues that are emerging or have not been previously examined. For example, much of the world today is experiencing a globalization in which subalternity and informality is in friction with formal recognition via capital and citizenship. Addressing this by art necessitates a flexible, dynamic, and open way of working that can incorporate insights from the areas of critical legal theory, urban architecture, and performance.»

Dadi Iftikhar¹²

Die unterschiedlichen Denkweisen, die erst durch den Globalisierungseffekt in fremden Kontexten rezipiert werden können, beeinflussen heute in noch nicht absehbarer Weise unser westeuropäisches Denken, nicht nur im Sinne des vertieften Verständnisses des <Anderen>, sondern auch durch die Integration bisher geografisch kulturell verorteter Konzepte, wie beispielsweise der brasilianischen Anthropophagie und des Perspektivismus in andere, auch westeuropäische Zentren. Es entspricht unserer gesteigerten Aufmerksamkeit, dass kulturelle Konzepte, wie sie etwa Suely Rolnik¹³ und Eduardo Viveiros de Castro¹⁴ oder auch andere Wissenschaftler wie Arjun Appadurai¹⁵ vermitteln, vermehrt auch in unseren Breitengraden rezipiert werden.

«Since my master and doctorate researches, anthropology has been allowing me to think about questions concerning modern and contemporary art. In this field, my interest lay especially in the study of myths and rites, which made me perceive a mythical and a ritual dimension in some decisive artistic works of modernity. In recent years, in this same discipline – anthropology – what has most influenced my reflection about art and other cultural manifestations is the theory on Amerindian perspectivism (as the most creative and powerful contemporary thinking of otherness), developed by Brazilian anthropologist Eduardo Viveiros de Castro.»

Veronica Stigger¹⁶

Die Bedeutung des <Anderen> in Bezug zur eigenen, kulturell nicht eindeutig definierten Identität führt, wie Luiz Camillo Osorio beschreibt, zu einem dialektisch motivierten Dialog mit sich selbst.

¹² Dadi Iftikhar, Kunsthistorikerin und Associate Professor, Cornell University Ithaca. E-Mail an die Autorin, 06.06.2014.

¹³ Vgl. Rolnik, Suely: Geopolitik der Zuhälterei. 2006, <http://eipcp.net/transversal/1106/rolnik/de> (06.07.2014); Rolnik, Suely: Anthropophagie Zombie. In: Block, René / Nollert, Angelika (Hg.): Kollektive Kreativität. Frankfurt am Main 2005, S. 192–205; Rolnik, Suely: Schizoanalyse et anthropophagie. In: Alliez, Eric: Gilles Deleuze, une vie philosophique. Rio de Janeiro 1998, S. 463–475.

¹⁴ Vgl. Viveiros de Castro, Eduardo: Radikaler Dualismus. Eine Meta-Fantasie über die Quadratwurzel dualer Organisationen oder Eine wilde Hommage an Lévi-Strauss. In: 100 Notizen – 100 Gedanken, Nr. 056. Kassel 2013; Viveiros de Castro, Eduardo: Une figure humaine peut cacher une affection-jaguar. Réponse à une question de Didier Muguet. In: Multitude. 24–1, 2006, S. 41–52; Viveiros de Castro, Eduardo: Die kosmologische Pronomina und der indianische Perspektivismus. In: Schweizerische Amerikanisten-Gesellschaft, Bulletin. 61, 1997, S. 99–114.

¹⁵ Vgl. Malani, Nalin / Appadurai, Arjun: Die Moral der Verweigerung. In: 100 Notizen – 100 Gedanken, Nr. 023. Kassel 2013; Appadurai, Arjun: The Social Life of Things. Cambridge 1986.

¹⁶ Veronica Stigger, Schriftstellerin und Kuratorin, Rio de Janeiro. E-Mail an die Autorin, 04.06.2014.

Dieser äussert sich auch in der Rezeption künstlerischer Verfahrensweisen sowie der Vermischung der Gattungen im Rahmen einer experimentellen Praxis. Viele künstlerische Verfahrensweisen zielen auf die Bildung heterogener Werke ab, die sich Kategorisierungen entziehen und in ihrer Konzeption auch paradigmatisch für andere Bereiche werden.

«Working in a mixed territory, moving between the university and the museum, I see my writing, teaching and research work as determined by my activity as a curator, experimenting beyond conceptual frontiers. Working mainly in Brazilian institutions, we have to deal with the perspective of an unstable cultural identity that is always mingled with otherness. From that point of view, curating involves a dialectic dialogue in which art and thinking are assumed as creative forces that produce new relational categories for a world that has lost any fixed frame of reference. As mentioned by the Brazilian artist Hélio Oiticica, we have to experiment the experimental, producing heterogeneous values that shake our beliefs and open new horizons for antagonism and difference. In that sense the core of my professional activity researching and curating is constantly intrigued by the way artistic practice experiments beyond disciplines mixing elements and producing meaning.»
Camillo Luiz Osorio¹⁷

Die Verführungskraft des «Anderen», seien es künstlerische Praktiken oder wissenschaftliche Bereiche, die nicht die eigenen sind, sind vor allem Movers für die Reflexion der eigenen Tätigkeit und Verortung. Dabei spielt es eine grosse Rolle, weshalb ein Interesse gerade am «Anderen», dem «Neuen», geweckt und in welcher Form Sphären des Wissens und der Erkenntnis weiter getrieben werden. Es geht dabei auch immer wieder darum, sich andere Ordnungssysteme anzueignen.

«Dem Lachen, das bei seiner [Jorge Luis Borges] Lektüre alle Vertrautheiten unseres Denkens aufrüttelt, des Denkens unserer Zeit und unseres Raumes, das alle geordneten Oberflächen und Pläne erschüttert. (...) Dieser Text zitiert «eine gewisse chinesische Enzyklopädie», in der es heisst, daß «die Tiere sich wie folgt gruppieren: a) Tiere, die dem Kaiser gehören, b) einbalsamierte Tiere, c) gezähmte, d) Milchschweine, e) Sirenen, f) Fabeltiere, g) herrenlose Hunde, h) in diese Gruppierung gehörige, i) die sich wie Tolle gebärden, k) die mit einem ganz feinen Pinsel aus Kamelhaar gezeichnet sind, l) und so weiter, m) die den Wasserkrug zerbrochen

17

Camillo Luiz Osorio, Professor für Ästhetik, Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro und Chefkurator, Museum für Moderne Kunst Rio de Janeiro. E-Mail an die Autorin, 29.05.2014.

haben, n) die von weitem wie Fliegen aussehen.» Bei dem Erstauen über diese Taxinomie erreicht man mit einem Sprung, was in dieser Aufzählung uns als der exotische Zauber eines anderen Denkens bezeichnet wird – die Grenze unseres Denkens: die schiere Unmöglichkeit, das zu denken. Was ist eigentlich für uns unmöglich zu denken?»¹⁸

Foucaults Frage nach der Unmöglichkeit eines bestimmten Denkens, nach dem, was «unmöglich zu denken» ist, erweist sich als ein Moment, mit dem transdisziplinäre Verfahrensweisen erst angeschoben werden. Ein Amalgam aus «Interesse», «Hoffnung» und «Sehnsucht» mag dafür verantwortlich sein, in diese unmöglichen Sphären des Denkens vorzudringen. Sie werden erst durch die Gegenüberstellung mit dem «Anderen» konkret. Das Unbekannte gilt es erst zu entdecken – ein klassisches Problemfeld der Forschung, das sich im Spannungsfeld von Hypothese und Synthese den unbekanntem Parametern erst in progressiven Schritten nähern kann. Und: «To understand the language of other disciplines takes time», wie Helga Nowotny festhält.¹⁹

«Interesse: Die Exklusivität, Persistenz und Selbstverständlichkeit von Ordnungssystemen, deren Widersprüchlichkeit und Zweckgebundenheit zu erkennen. Hoffnung: Mit den Möglichkeiten der Kunst, die Vorhangworte Alterität, Historie, kulturelle Differenz zu lüften, wenigstens das Gegenläufige im System sichtbar zu machen. Sehnsucht: Ein Tier zu verstehen und damit zu einer animierten und erweiterten Anthropologie beizutragen.» (Peter Cornelius Claussen)²⁰

Das «Unmögliche denken» findet in der Analogie der «Sehnsucht», wie Peter Cornelius Claussen es ausdrückt, ein Tier zu verstehen, seine Äquivalenz (die Wesenheit der Tiere und der Animismus der Objekte ist Kernfrage von Eduardo Viveiros de Castros Konzept des Perspektivismus). Dieses «andere» Denken ist erfahrungsgemäss offenbar möglich, wenn das «funktionale Oszillieren» des Gehirns im Prozess des «Quer-Denkens» («trans-thinking») ideologischen Strukturen entgegentritt. Um zu einer erweiterten Vorstellung, dem «Neuen», zu kommen, wird das Denken gerade in seiner Instabilität und Unberechenbarkeit und genau dem «out of sync» angelegt. Dies rührt daher, dass die Generierung von «Neuem» in der Diskussion um Synprozesse im Kontext der eigenen und kollaborativen Arbeit mit der Möglichkeit seiner Kapitalisierung zu einem zentralen Kritikpunkt kultureller Agenten geworden ist. Im

¹⁸ Foucaults Text beginnt mit dem Satz «Dieses Buch hat seine Entstehung einem Text von Borges zu verdanken», ein weiteres synprozessuales Beispiel, mit dem Foucault zudem die Frage nach der «tausendjährigen Handhabung des Gleichen und des Anderen» aufwirft. Foucault zitiert Borges' Text «Die analytische Sprache John Wilkins', in: Foucault, Michel: Die Ordnung der Dinge, Frankfurt am Main 1971, S. 17.

¹⁹ Nowotny, Helga: The Potential of Transdisciplinarity, 2006, http://www.helga-nowotny.eu/downloads/helga_nowotny_b59.pdf (06.07.2014)

²⁰ Peter Cornelius Claussen, Kunsthistoriker und Professor emer. der Kunstgeschichte des Mittelalters, Universität Zürich. E-Mail an die Autorin, 01.06.2014

politisch-gesellschaftlichen Kontext besitzt synprozessuales
Denken automatisch potenziellen Marktwert.

«Since 2009, I have been using the word trans-thinking to substitute for trans-disciplinary, interdisciplinary and now syn-processes understanding these phenomena as part of the extra corporeal world. Through what the famous Russian formalist psychologist Lev Vygotsky called the process of internalization, external trans-disciplinary art events become part of the process of contemplation events as trans-thought phenomena. Importantly, in our moment of Cognitive Capitalism, in which the factory of the brain and its machinery is the predominate site of capitalistic intervention, these trans-thinking devices act as valuable interstitial apparatuses for creating irregular risky heterotopic sites in this mental workshop. It therefore presents the possibility as a space for opposition to the recent subsumption of creativity by those institutional regimes whose aspirations are on the one hand the conquest of the creative commons and on the other its counterparts in the brain.» Warren Neidich²¹

Angesprochen ist die vor allem ökonomische Schubkraft der Kreativität, die durch das Querdenken und den in Realität ausgeführten Perspektivwechsel natürlich pekuniär umgesetzt, diesen Vereinnahmungsprozessen gegenüber aber explizit auch verweigert werden kann. Wir erinnern uns in diesem Zusammenhang vielleicht an Duchamp, der die unbeantwortete Frage in den Raum stellt, ob die aus der Zusammenarbeit entwickelte kreative Kraft, wie sie hier ansatzweise zur Sprache kommt, überhaupt entschlüsselt werden soll. Dem Vorstoss zum «Neuen» und der Aufforderung zur Partizipation kann auch durch einen Moment der Verschleierung begegnet werden, der sowohl den Beteiligten sowie den an den Prozessen Unbeteiligten in der Regel entgeht.

«Marcel Duchamp nannte den diskreten, nicht sichtbaren Unterschied einmal *infra-mince* («hauchdünn»). Und mit «À bruit secret» («Mit geheimem Geräusch») realisierte er bereits 1916 ein Werk, in welchem das unsichtbare Anwesende eine zentrale Rolle spielt: Ein Schnurknäuel zwischen zwei Messingplatten wird von vier langen Schrauben zusammengehalten. Ins Innere des Knäuels legte sein Freund, Mäzen und Kunstsammler Walter Arensberg ein kleines Objekt, das beim Schütteln ein Geräusch macht. Duchamp selbst schaute nie nach, was es war, und bis heute ist es geheim geblieben. «À bruit secret» beeindruckt mich nicht nur, weil es

²¹ Warren Neidich, Künstler, Los Angeles / Berlin. E-Mail an die Autorin, 15.06.2014.

meines Wissens das früheste und lakonischste synergetische Statement in der Geschichte der modernen Kunst ist, sondern weil es jenseits avantgardistischer Forderungen eine spielerische Metapher für die kreative Kraft des Geheimnisses darstellt.» Stefan Banz²²

22
Stefan Banz, Künstler, Cully / Berlin.
E-Mail an die Autorin, 14.05.2014,
Hervorhebung im Original.

23
Milena Dragicevic, Künstlerin,
London. E-Mail an die Autorin,
03.06.2014.

Stefan Banz hat durch die Bezugnahme auf Duchamps «À bruit secret» die in diesem Beitrag angelegte Aufforderung zur Offenlegung eigener Inspirationsquellen in ihr Gegenteil gekehrt. Spielerisch entziehen sich Künstler einer zu starken Positionierung durch Andere, schaffen es aber auch, Systeme zu erkennen und diese mit eigener Geste umzuwandeln.

«The referee's glasses, thick coke bottle bottoms, are tossed off his head as wrestler Pampero Firpo shouts into the microphone his guttural chant, «OOOOOHHHHHH YEAHHHHHH!» Sometimes as a painter, I feel like an imposter, a fake because all gestures and marks have been made, understood; we've been there done that, yet I continue because as with American wrestling, painting must have a suspension of disbelief. I wonder just maybe with all the recycled marks and cynical views that there is still some truth there, something to believe in. This is where I look for all art, in the anachronistic truthful (and comical) fake – «O Pampero Pampero ... wherefore art thou Pampero?»» Milena Dragicevic²³

Folge ist die Anhäufung unterschiedlicher Bedeutungsebenen und provokativer Verschiebungen, die in ihrer Komplexität Ausweis jedes guten Werks ist. Doch nicht nur die Strategie der Umformung bestimmter Strukturen und der Gegenüberstellung unterschiedlicher Bedeutungsebenen gilt als typisch «künstlerisch», auch die Verbindung und das Oszillieren zwischen den Gattungen. Die israelisch-englische Performance-Künstlerin Ben-David Anat spricht von der Position eines «vehicle artist», der diese unterschiedlichen Bereiche – in einem ihrer Projekte die Oper und die Kunst («OperAart», «OperaArt», «OpEraArt», «OpeRaarT») – kompromisslos verschränkt.

«The artist in the OperAart assumes the position of the vehicle artist in motion between operator, editor and the material of the artwork itself. The OPeraArt system uses Alienating electronic devices and sonic processing (creating rhythmic repetitive patterns) for the accumulation of meaning via the inclusion and interaction of different elements in the artwork. The OpEraArt benefits from an on-going process with no end; which stops artificially when-

ever ambition to show something takes over, its manifestation (in exhibition) will be determined by a calculated editorial choice of the artist. The OperAart uses performance whereby improvisation, composition and exhibition are in constant oscillation and interaction to incite processes and to allow a dialogue of images formed in a virtual plane of technology. OpeRaarT incorporates and exhibits within it; theatrical and nontheatrical forms of representation, in a constant re-positioning of the consciousness of the operator's and observer's body.» Ben-David Anat²⁴

²⁴ Ben-David Anat, Künstlerin, London. E-Mail an die Autorin, 27.05.2014.

²⁵ Reinhard Hoeps, Theologe und Professor Systematische Theologie und ihre Didaktik, Westfälische Wilhelms-Universität Münster. E-Mail an die Autorin, 13.06.2014.

²⁶ Agamben, Giorgio: Signatura rerum. Zur Methode. Frankfurt am Main 2009, S.7–8, S.8.

Antworten auf die Frage, welche Kernkompetenzen oder Denkweisen einer professionellen Tätigkeit, die nicht die eigene ist, derart faszinieren, dass über sie in ungewöhnlichem Masse nachgedacht wird, zielen auch darauf hin, dass diese in ausgeprägtem Masse beobachtet werden. Die Faszination an der Beobachtung anderer Vorgehensweisen und Fähigkeiten haben weniger damit zu tun, die eigene Inkompetenz zu bedauern, als vielmehr der eigenen Neugier und dem aristotelischen Staunen Raum zu lassen.

«Mich fasziniert die Fertigkeit des Kapellmeisters, einen ausdrucksstarken und insofern bedeutungsvollen Klangzusammenhang zu formulieren und zu modulieren, und dies allein aus dem eigenen Vorstellungsvermögen heraus und ohne dabei selbst ein Instrument zu spielen. Mehr noch beschäftigt mich die Fähigkeit bildender Künstler (vor allem der Malerei und der Bildhauerei), Gegenstände der Beobachtung auf ihre Sichtbarkeitswerte hin zu konzentrieren und aus diesen Sichtbarkeitswerten Vorstellungen und Gedanken zu gewinnen, die sich mitteilen lassen. Für meinen eigenen Beruf des Theologen eröffnet sich dadurch ein nahezu unerschöpfliches Potenzial in Kunstwerken wie in christlichen Bildtraditionen, das erst noch zu erschließen ist.» Reinhard Hoeps²⁵

Das unerschöpfliche Potenzial von Ansichtsweisen erscheint als ein sich wiederholendes Motiv für die Bildung der eigenen Vorgehensweisen, dem Erkennen von neuen Zusammenhängen und der Reflexion über sie zu sein. Es bedarf dieser Momente, um in den Zustand zu kommen, Weiteres zu «erschliessen». Giorgio Agamben nennt dieses «schwer durchzuführende» methodische Prinzip in Rückbezug auf Ludwig Feuerbach «Entwicklungsfähigkeit». Es betrifft aber auch die Unmöglichkeit, «sich von dem Kontext trennen zu lassen, in dem sie operiert»,²⁶ wie er schreibt.

«Mich fasziniert die Fähigkeit des Designs, über die Narration Möglichkeiten der Zukunft lebendig werden zu lassen. In der kunstwissenschaftlichen Betrachtung von Werken und dem damit verbundenen Aufdecken von Zusammenhängen sehe ich eine systematische Absicherung der von Designern und Ingenieuren hervorgebrachten Gestaltungen und auch ein Gestaltungswerkzeug.» Gerhard Glatzel²⁷

Agamben weist auf die Schwierigkeit der <scharfen Grenzziehung> zwischen einem Werk der Untersuchung und der eigenen Arbeit an dieser hin.²⁸ Miterfindungen, Weiterentwicklungen und kontextuelle Einbettungen sind Prozesse, die nicht nur in den textbasierten Wissenschaften vorkommen, sondern auch in den Bereichen der Produktentwicklung und der Kunst. Die Entwicklung narrativer Strategien, wie sie Ludwig Zeller anspricht, fordert letztlich dazu auf, «den eigenen Forschungsweg zurückzugehen bis an den Punkt, wo etwas dunkel oder unthematisiert geblieben ist. Originalität, wenn es so etwas gibt, kommt nur einem Denken zu, das das eigene Ungesagte nicht verdeckt, sondern es unablässig wieder aufnimmt und neu thematisiert.»²⁹

«Eine mich inspirierende Tätigkeit ist das Geschichtenerzählen. Wobei man dazu sagen muss, dass es im deutschsprachigen Raum nur wenige anerkannte oder gar akademische Ausbildungswege in diesem Bereich gibt. In meiner eigenen Arbeit geht es um die Verknüpfungen zwischen Technologien und Gesellschaften. Autoren spekulativer Literatur wie Bruce Sterling, die keine Gestalter oder bildende Künstler sind, haben schon oft durch Narrative zu Paradigmenwechseln beigetragen. So hat zum Beispiel Sterling den Begriff des <Cyberspace> miterfunden und war mit seinem <Dead Media Projekt> eine Inspiration für Siegfried Zielinkis <Archäologie der Medien>. Diese Wechselbeziehungen zwischen Fiktion und Realität faszinieren mich und daher verknüpfte ich in meiner Arbeit narrative Strategien mit gestalterischen und künstlerischen Mitteln.» Ludwig Zeller³⁰

Die Introspektion zielt darauf ab, nicht nur den nächsten, sondern den <dunklen> und <unthematisierten> Punkt zu finden, von dem aus ein Anschluss zur Entwicklung neuer Erkenntnisse möglich wäre. Sie wird zu einer Frage des intuitiven Zeitpunkts und dem <sync in the moment>, der Prozesse weiter treibt und nicht stört. Gaston Bachelard ist der Philosoph, der ausgiebig über die <Intuition des Moments> nachgedacht hat. Ein solcher Moment zeich-

²⁷ Gerhard Glatzel, Ingenieur und Professor Construction and Materials, Hochschule für Bildende Künste Braunschweig. E-Mail an die Autorin, 15.06.2014.

²⁸ Agamben, Giorgio: Signatura rerum. Zur Methode. Frankfurt am Main 2009, S.7–8, S.8.

²⁹ Ebenda.

³⁰ Ludwig Zeller, Wissenschaftler und Dozent der Hochschule für Gestaltung und Kunst FHNW Basel. E-Mail an die Autorin, 06.06.2014.

net sich seiner Meinung nach durch die Simultaneität von Gegensätzen aus, die im vereinten Moment universal werden. Die Poesie, auf die er sich unter anderem in dieser Frage bezieht, kann alles in einem Moment auf den Punkt bringen. Sie ist das Prinzip einer «essentiellen Simultaneität, in der das am weitest zerstreute und zertrennte Sein seine Einheit erfährt.»³¹ Es ist der angesprochene Moment, den man auch «authentisch» nennen könnte, wenn sich alle Gegensätze zu einer Koexistenz einfinden.

««Sync in the moment». Möglichst authentisches Geschehen mit der Kamera einfangen zu können, ist das Ziel eines Dokumentarfilmers. Bei meiner Arbeit hatte ich oft mit Musikern und Schauspielern zu tun und bewundere ihre Fähigkeit, auf der Bühne oder vor der Kamera solche «authentischen» Momente zu erzeugen. Im Vergleich dazu entsteht beim Schnitt eines Filmes eine Zeitsequenz in mühseliger Kleinarbeit.» Reinhard Manz³²

Authentizität ist ein Begriff, der einen performativen Widerspruch in sich trägt. Denn Authentizität für etwas beanspruchen bedeutet in dem Moment, dass sich das Authentische bereits wieder entzogen hat. Aus diesem Grund kann das Authentische, wie Reinhard Manz weiss, nur in Anführungszeichen diskutiert sowie beispielsweise in der filmischen Arbeit auch nur andeutungsweise evoziert werden. Trotz dieser Widersprüche ist die Idee des Authentischen für unsere Diskussion des Wunsches, synprozessual «Neues» zu entdecken, fruchtbar.

«Briefly, we can say, that authenticity (A) involves (i) creation and construction as well as discovery, (ii) originality, and frequently (iii) opposition to the rules of society and even potentially to what we recognize as morality. But it is also true, as we saw, that it (B) requires (i) openness to horizons of significance (for otherwise the creation loses the background that can save it from insignificance) and (ii) a self-definition in dialogue. That these demands may be in tension has to be allowed. But what must be wrong is a simple privileging of one over the other, of (A), say, at the expense of (B) or vice versa.»³³

Ursprung und Originalität sind Charles Taylor zufolge eng mit der Entdeckung und der Schaffung von «Neuem» verbunden, ohne dass er diese Kategorie explizit in den Bereich der Ästhetik überführt.³⁴ Für unseren Zusammenhang bedeutend ist aber auch die Idee, sich mit diesem Konzept dialogisch selbst definieren zu können. Zwischen Werk, Autor und den jeweiligen Kontexten pas-

31 Bachelard, Gaston: Poetic Instant and Metaphysical Instant. In: Bachelard, Gaston: Intuition of the Instant. Evanston, Illinois 2013, S. 58–63, S. 58 (Übersetzung der Autorin).

32 Reinhard Manz, Filmemacher und Dozent Hochschule für Gestaltung und Kunst FHNW Basel. E-Mail an die Autorin, 06.06.2014.

33 Taylor, Charles: The Ethics of Authenticity. Cambridge, Mass./ London 1992, S. 66.

34 Theodor W. Adorno positioniert die Authentizität als ästhetischen Grundbegriff, der sich um Einzigartigkeit, Wiederholung, Produktion, Reproduktion, Original und Kopie von Kunstwerken dreht.

siert das Authentische zwischen den Selbst- und Fremdzuschreibungen. Sie existieren parallel zueinander und führen jede Autorschaft zurück an den Ort der eigenen Positionierung, an den Ort, ‹authentisch› sich selbst zu sein. Dabei haben wir es nochmals mit der körperlichen sowie geistigen Auslotung, auch Ausreizung bis an die Grenzen des eigenen Machbaren wie der institutionellen Möglichkeiten zu tun. Authentizität oszilliert im Widerspruch zwischen der authentischen Selbstverwirklichung und der ‹moralischen Selbstbestimmung.›³⁵

«Meine skulpturalen Bewegungen schöpfen primär aus erkämpfter Lebenserfahrung in Peripherien der von unserer Spezies eingenommenen Territorien sowie aus meinem in jenem hehren Aussen – sei dies geistig oder zunächst geographisch – dem Menschen mitsamt seinen erfinderischen Zirkulationen gegenüber fremd werdendem Sehen. Es ist meine überfordernd bleibende Phantasie des Wahrnehmens und Fühlens beziehungsweise Denkens einer ausserirdischen Existenz auf Reisen, welcher ich mich im Arbeitsmoment blind anvertraue.»³⁶ Swantje Hielscher

Es geht vielen darum, nicht nur innere Räume zu aktivieren, in denen sich die Grenzen der Disziplinen auflösen, sondern diese auch in der Realität des Aussen ausloten zu können. Franco ‹Bifo› Berardi hat festgehalten, dass die inneren Räume der Wahrnehmung im Sinne der Gestaltpsychologie strukturiert und als ‹social mind› kulturell geprägt sind. Ihre Verflechtungen gilt es laut Berardi kritisch zu analysieren, um die Erkenntnis zu gewinnen, wie das Kulturelle und die Psychologie (des ‹social mind›) den sozialen Organismus beeinflussen.³⁷

«My work with painting has always required me to look at architectural space in order to install groups of it meaningfully; related to that, I find myself drawn to houses, caves, renaissance palazzos ... If I could combine instruction, I would invest in hand work, construction and movement. Dance, performance and / or film could activate that space I love.»³⁸ Marcia Hafif

Trotz ihrer inhärenten Bewegung scheinen Synprozesse durch ihre Gerichtetheit auf ein bestimmtes Ziel, nämlich das ‹Andere›, ‹Neue› zu schaffen, auch eine fördernde Struktur zu besitzen. Marcia Hafif beobachtet dabei nicht nur die notwendige Bewegung, sondern auch konstruktive Elemente, die zur Aktivierung führen. Räume sind immer auch als existentielle Räume verstanden worden, gehen sie doch mit dem Menschen eine direkte, fast

35
Zum Widerspruch der ‹authentischen Subjektivität› vgl. Ferrara, Alessandro: *Modernity and Authenticity. A Study of the Social and Ethical Thought of Jean-Jacques Rousseau*. Albany, NY 1993, S. 11, zit. nach Knaller, Susanne / Müller, Harro: *Authentizität. Diskussion eines ästhetischen Begriffs*. München 2006, S. 11.

36
Swantje Hielscher, Künstlerin, Berlin. E-Mail an die Autorin, 28.05.2014.

37
Berardi spricht von der ‹sphere of sensibility›, mit der er den ausdifferenzierenden Prozess der Integration innerhalb von Gruppen meint. Es ginge darum, die Verflechtungen in der Geschichte der heutigen Subjektivität zu verstehen, indem die verschiedenen Ebenen ihrer Entstehung, des Psychischen, Kulturellen und Ästhetischen analysiert werden. Franco ‹Bifo› Berardi: *The Mind's We: Morphogenesis and the Chaomic Spasm Social Recomposition, Technological Change and Neuroplasticity*. In: de Boever, Arne / Neidich, Warren: *The Psychopathologies of Cognitive Capitalism: Part One*. Berlin 2013, S. 7–31, hier S. 31.

38
Marcia Hafif, Künstlerin, New York. E-Mail an die Autorin, 01.06.2014.

abbildhafte, auf jeden Fall <intime> Beziehung ein. Mit der Metapher des Raums wird auf intellektueller Ebene nicht nur die Lücke zwischen dem Menschen und seiner Umwelt geschlossen,³⁹ sondern sie dient auch als Metapher sich gegenseitig durchdringender künstlerischer, technischer und gesellschaftlicher Konzepte. Für unseren Zusammenhang ist besonders aufschlussreich, dass Raum und zeitlich bestimmte <Körperwelt> verwoben sind beziehungsweise der Raum, der eine Anordnung von Körpern ist, wird als vom Bezugssystem der Beobachter abhängig verstanden.⁴⁰ Diese sind es wiederum, praktisch gedacht, die in der Architektur Konzepte aus unterschiedlichen Bereichen zu einem künstlerisch Gesamten zusammenfügen.

«Die Architektur ist sowohl im Entwurf als auch in der Realisation durchdrungen von Synprozessen, aus welchen sich die einem Bauwerk zugrunde liegenden Gedanken und Handlungen alimentieren. Jede Bauaufgabe stellt den Architekten immer wieder vor die neue Herausforderung, die damit verbundenen konzeptionellen und praktischen Fragestellungen derart zu ordnen, dass sich daraus von der Situierung bis hin zum Türgriff ein schlüssiges Ganzes ergibt. Dabei bewegt sich die Architektur im Spannungsfeld von Städtebau, Ingenieurwesen, Gebäudetechnik, Ökologie, Ökonomie, Soziologie, Recht sowie Baukunde und verkörpert dabei beinahe idealtypisch den Begriff der Interdisziplinarität. Damit das Bauwerk nicht nur in funktionaler, ökonomischer sowie ökologischer, sondern letztlich auch in kultureller Hinsicht einen nachhaltigen Wert darstellt, bedarf es zusätzlich einer baukünstlerischen Dimension. Dabei stellt die hierfür notwendige intensive Auseinandersetzung mit allen Formen aus den Bereichen Kunst, Gestaltung sowie Geisteswissenschaften für mich stets von neuem eine unversiegbare Inspirationsquelle dar.» David Wyss⁴¹

Ob physisch mittels Räumen und Objekten oder kognitiv mittels der Interaktion von Menschen im Rahmen der Entwicklung von Ideen, jegliche Existenz ist essentiell eine Ko-Existenz. Jean-Luc Nancy meint damit eine Ko-Existenz auf geistiger Ebene, in der sich das <Ich> und das <Wir>, unsere Umwelt, im Prozess des Denkens treffen. Es ist eine passende Metapher, den Prozess des sich Findens, <von überall her, simultan, vervielfacht, wiederholt>, in sich selbst zu beschreiben.

«The address means that thinking itself addresses itself to <me> and to <us> at the same time; that is, thinking addresses itself to

39
Frey, Dagobert: Grundlegung zu einer vergleichenden Kunstwissenschaft. Innsbruck 1949, zit. nach Norberg-Schulz, Christian: Existence, Space & Architecture. New York/Washington 1971, S. 14.

40
Albert Einstein beschreibt den Raum als <Lagerungs-Qualität der Körperwelt>, in dem sich Körper in steter Bewegung befinden und den Raum in ihrer Beziehungsstruktur definieren. Einstein, Albert: Vorwort. In: Jammer, Max: Das Problem des Raumes. Die Entwicklung der Raumtheorien. Darmstadt 1960, S. XII-XVII, S. XIII, zit. nach Löw, Martina: Raumsoziologie. Frankfurt am Main 2001, S. 34.

41
David Wyss, Dipl. Arch. ETH und Leiter Entwicklungsbüro, Hochschule für Gestaltung und Kunst FHNW Basel. E-Mail an die Autorin, 09.06.2014

the world, to history, to people, to things: to <us>. Another ambition springs from this or, better yet, another, more restricted, attempt: to allow thinking's address to be perceived, an address that comes to us from everywhere simultaneously, multiplied, repeated, insistent, and variable, gesturing only toward <us> and toward our curious <being-with-one-another> [être-les-uns-avec-les-autres], toward our addressing-one-another.»⁴²

⁴² Nancy, Jean-Luc: Being Singular Plural. Stanford 2000, S. XVI.

⁴³ Diese Frage bleibt im Rahmen dieses Beitrags unbeantwortet. Sie ist jedoch in Prozessen des Austauschs und der Entwicklung des <Neuen> inhärent und konstant brennend.

⁴⁴ Liam Gillick, Künstler, New York. E-Mail an die Autorin, 15.06.2014.

Dass in solchen Prozessen Rezeption und Produktion eins werden, ist auch in der diesem Beitrag zu Grunde gelegten Untersuchungsfrage angelegt gewesen. Sie hat danach gefragt, welche Kompetenzen und Denkweisen das eigene Handeln und Denken beeinflussen:

«Welche Kernkompetenz oder Denkweise einer professionellen Tätigkeit, die nicht meine eigene ist, fasziniert mich derart, dass ich darüber in ungewöhnlichem Masse nachdenke und sogar deren Einfluss auf mein eigenes Denken und Handeln anerkenne?»

Das Resultat ist ein Resultat der Differenzierung, nicht aber des Abschlusses. <The response is structured by the question>, wie Liam Gillick in seinem Statement schreibt. Sie legt sich wie eine zweite (<neue>) Realitätsebene über die erste und verschränkt sich mit ihr. Die Idee des Transdisziplinären und Synprozesshaften sind Konstrukte des <Aussen>, die im besten Falle Strukturen sichtbar machen. In der eigenen Arbeit gibt es aber, wie Gillick schreibt, kein <Aussen>. Gesucht und gefordert sind Inhalte, Formen, Aussagen, Positionen und Wegweisungen. Und die Antwort auf die Frage, <was ist kulturelle Qualität?>⁴³

«The position of an artist within the contemporary framework ensures that all other <competencies> and <mindsets> and <professional practices> intrigue me. I reflect on all of them to an unusual extent. And all other competencies influence my own thinking and acting. Within this answer is the question. The response is structured by the question. For me there is no <outside>. The artist is implicated alongside all other apparent competencies. The differences – if any – only arise via the old art school questions. How do you know something is good or bad (or any other stand-in terms for the same) and how do you know when you are finished, or find a way to never be finished.» Liam Gillick⁴⁴





Sympathy and
Synecdoche:
A Dozen
Ways to Syn

Raqs Media Collective

Der Beitrag von Raqs Media Collective führt in zwölf Punkten in verschiedene Themenkomplexe des ›Syn‹ ein, die für die Arbeit des Kollektivs, bestehend aus Jeebesh Bagchi, Monica Narula und Shuddhabrata Sengupta, von Relevanz sind. Raqs Media Collective reflektieren in ihrem Beitrag über die verschiedenen Arten des Austauschs und die Qualität ihrer verbindenden Arbeit und ergänzen in ihrem künstlerischen Projekt, was die anderen beiden Gastbeiträge von Liam Gillick und Susanne Neubauer rein durch Texte praktisch umsetzen. Die ›Zwölf Arten‹, zum ›Syn‹ zu gelangen, spannen ein Feld von ›Sympathie‹, ›Symbol‹ zu ›Synapse‹ auf. Sie bieten eine Verflechtung aus Beobachtungen, die aus der eigenen kollektiven, methodologisch inspirierten Praxis gespeist ist und die mit allgemeingültigen, philologischen Bedeutungsfeldern und Bildern kurzgeschlossen wird.

Raq5 Media Collective

Sympathy and Synecdoche: A Dozen Ways to Syn
Or, An Improvised Philology of Collective Practice

1. – Syn

The prefix “syn” taken from the Greek σύν (sun/syn, to be with, together, unison) automatically adds the sense of “togetherness” to any expression to which it becomes attached, giving rise to a host of words that begin with “syn” or “sym”, that contain plenitudes within them – from sympathy, to synergy, to symptom, to syndicate, to synthesis and synchrony. σύν, itself probably comes from the Proto-Indo-European (PIE) root-word 2. sem- (pronounced “sem”, or “sum”) which also gives rise to the Sanskrit सम् (sum).

Togetherness has a history and a language.
That language also has a history.



2. – Sum/Sem

Sum also denotes a numerical quality, an addition, a one composed of many. There is always a difference between the internal organization and the external appearance of a sum. Internally, a sum is composed of distinct parts, and it could not be otherwise, because any plurality requires the addition of smaller units. Outwardly, however, this agglomeration is so organized as to offer a singular form. Polygons and pure solids are examples of forms that appear indivisible, precisely because they have many sides, or faces, but one form that holds them in place.

The shape of every convergence contains within it the memory,
and the reconciliation, of past divergences.



3. – Synchrony

In Hindustani Classical Music, to reach, is to arrive at the signature conclusion of a rhythmic / melodic cycle in which the different ways of dividing the same unit of time (through virtuoso improvisation) in different successive segments resolve to a satisfactorily emphatic conclusion that demonstrates that the artists know how to stray (when they need to), and how to come together (when they want to). This tension between straying and coming together is intrinsic to the rigorously playful character of the music, and key to the pleasure it evokes.

Even synchronicity takes time, and practice.



4. – Syncopation

When different instruments play to different rhythms within the time frame of the same composition, as happens often (but not only) within a percussive arrangement, the two rhythm-cycles influence each other's sonic presence in time without necessarily entering into conflict with each other. The beats or accents are mutually displaced by the cycles so that strong beats in one cycle become weak in another, and vice versa.

We could extrapolate from this to argue for the potential of syncopation as a fertile principle of collective practice. A syncopated mode of practice can liberate an event or a process from being the slave to only one kind of way of articulating time. The syncopation, by way of insertion, of very slow temporal processes within a structure that is functionally designed to work to the faster pace (of say, clock-time) can destabilize the tyranny of only one way of experiencing time, without necessarily coming into conflict with the existing ways of being and working in that context. In this way, syncopation could act as a strong yet soft means to insist on other realities in the face of the governing rhythms of everyday life in the contemporary world.

It takes two to syncopate, or better, three.



5. – Sympathy

We are a collective of three people who began thinking, working and making things together, almost twenty years ago. The conversation that transformed our collectivity into a collective is still continuing, but it began with small, modest acts of friendship and solidarity. A plugging into each other's nervous systems by passing a book from one hand to another. The simple fact of writing in each other's notebooks, watching films together, or wondering what we would do if we could work together. Disagreeing when necessary, and agreeing whenever possible. And by continuing to know that agreements and disagreements did not cancel each other out in a zero-sum game, but spiralled instead to new levels of connectedness.

It took many cups of tea, and sympathy, to get here.



6. – Syntax

When three people speak, and have been speaking for twenty-two years, as we have, it becomes just as easy to misunderstand each other as it is to know what we are saying. Sometimes, the meaning of what one of us might want to say changes over time, but the word that gets used to say stays where it was. And sometimes, there are no words to express what one thinks. This means that meaning has to be teased out from the silence surrounding the word, from the gaps that come after or before utterance.

Every collaboration needs a syntax of silence, as much as it needs a lexicon of common speech.



7. – Synecdoche

The course of any conversation acquires codes as it evolves. These are the means by which the speakers begin to use parts to signify wholes, and vice versa. This is called synecdoche. To say – “bread”, when you mean “supper”, or a “snack”, for instance. Synecdoche is the patois of collective practice. You don’t always have to spell everything out for your interlocutors to have them know what you mean. At first, this may be done for reasons of economy, and because the people speaking think that they know each other’s minds well enough to understand what the abbreviation of a concept signifies when it is first uttered. Eventually, it can also give rise to a kind of unintended elliptic poetry, which emerges only because a synecdochic abbreviation is interpreted differently by the listeners from what was intended by the speaker. In collective practice, this happens all the time, because no one can be fully transparent in terms of the meaning of what they say to their partners. A person who says “bread” to signify “supper” may be heard as if they were talking about the Messiah’s body instead.

The tree of life, and therefore of art, would be barren were it not for the fruit of occasional misunderstandings.



8. – Symbol

A symbol is a conjecture before it is anything else, an attempt at seeing whether or not an image, a sign, a mark will move, work, communicate if it is thrown together with an idea. Etymologically, “symbol” comes from “syn” (which we know by now) and “bole”, “throwing”, from “bol-”, nominative stem of “ballein” “to throw”, hence “throwing together”. In a sense, to symbolize is “to play ball”. It is not as if the ball of an idea, be it an image, a fragment of text, a sketch for a work, once chucked by any one of our three minds is automatically destined to travel, as if in relay, in the direction charted for it by the person who first threw it. The interception of the idea, and the turn that may be given to it once it is caught while it courses the world between us, may change the very direction of its flight altogether. Things may bounce back and forth for a long time, or they may acquire spins and velocities that takes them into completely unexpected orbits.

Sometimes, a ball thrown into the universe can become a world,
spinning on its axis, dancing along its orbit.



9. – Synesthesia

The ability to hear a colour, or taste a number, or touch a thought is known as synesthesia. In a collective, it is often the case that what sounds like a pure concept to the ears of one person becomes an image in the eyes of another and begins to take shape as an object in the hands of the third. There is an everydayness to this collective achievement of synesthesia. The life of a thought articulated in a collective is not exhausted by its first iteration. Every idea can have multiple incarnations.

The leap between one form and another is the only way we know to metabolize our thinking.



10. – Synapse

A synapse is a junction between nerve cells, consisting of an electro-chemical bridge astride the minute gap across which impulses pass by the diffusion of neurotransmitters. A work takes place, not within the sealed, hermetic spaces of our three individual consciousnesses, but at the intersection of all our communications to each other. It takes place at the synapse. The history of every work that we make is traceable to a series of moves made in messages by the neurotransmitters in our collective nervous system. Everything that we work with is either found, fished or floated in the current of the constant chatter and traffic in this system.

The synapse is the bridge on which we stand fishing every day.

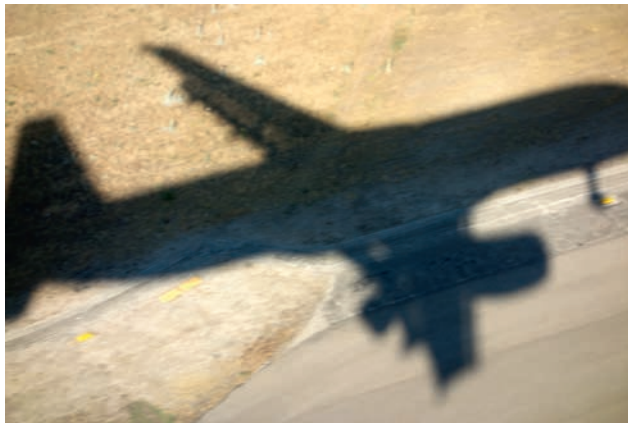


11. – Syndrome

We counted a hundred and forty-four words in our dictionary that owe themselves to the root-word “syn”. This glossary, or improvised philological excursus, is a twelfth of that number. Each word is a symptom (another “syn” word), or a sign. A syndrome is a constellation of symptoms, a gathering of signs. Can we talk of a collective syndrome, not in a pathological sense, but simply as a structure of meaning? What does a collective signal to the world?

Instead of becoming predictable mirrors of each other, the members of a collective can use the presence of their peers to act as a foil against which to try out utterly new possibilities of the self. This means remaining constantly open to being surprised. The collective becomes the safety net that makes it possible for each person within it to become an acrobat. The making of a collective art practice can never be reduced to the division and allocation of a number of pre-determined tasks, which are distributed simply because of reasons of their volume and the efficiencies of scale that can be achieved by putting more than one pair of hands to work. Collective art practices flounder when, metaphorically speaking, one person paints red in all the slots marked with the number for red, and others do the same for other colours and other numbers.

To be an artists' collective is precisely not to paint by numbers.

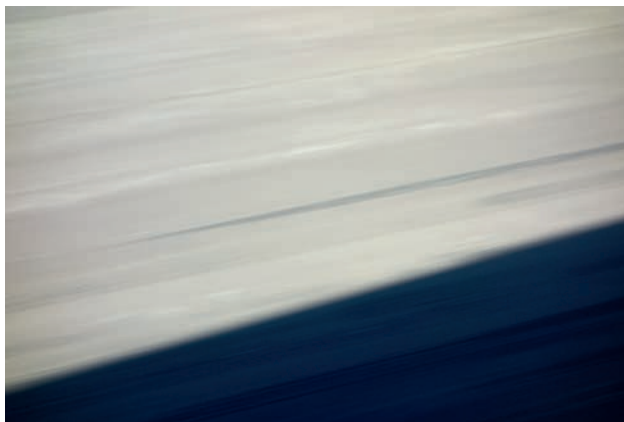


12. – Symposium

A symposium originally meant a drinking party. It became a form of philosophical discussion. This was because everyone understood that intelligence does not fly without intoxication.

To think together is to drink together.
Nothing more needs to be said.









Parallelism 2

Liam Gillick

Liam Gillicks Gastbeitrag ist eine Selbstreflexion auf seinen 2013 erschienenen Text **« Parallelism »**. In diesem macht der Künstler kontextuelle Beeinflussungen und **« Serien von Parallelen »** aus, in die ein Kunstwerk eingebettet ist. Sein Text beschreibt jedoch nicht nur die Produktionsbedingungen, die zu einem Kunstwerk führen und dieses sowohl beschränken als auch herausfordern, sondern auch eine Kunsthaftigkeit an sich (**« a state of the art »**). Diese ist auch durch institutionelle und instrumentelle Aspekte sowie Aspekte des Austauschs geprägt. In **« Parallelism 2 »** wird der Vorgängertext Ausgangslage für einen Text auf zweiter Ebene, den der Künstler in den ersten Text einfügt. **« Synprozessual »**, im Sinne eines vereinbarten **« mutual agreements »** fügt Susanne Neubauer eine weitere Stimme ein, indem sie die zweite Ebene Gillicks als Ausgangspunkt und Inspirationsquelle nimmt und diese durch einen Kommentar in einen erweiterten Kontext überführt. Die daraus resultierenden Fussnoten nehmen zwar ihre for-male Form, nicht jedoch ihre traditionelle Funktion an, sondern dienen als **« parallel »** agierende Momente mit vergleichbarer, jedoch eigener Zielsetzung und Fragestellung. Das Projekt, das Anfang Juli 2014 realisiert wurde, nimmt auf diese Weise synprozessuale Vorgänge beim Wort und macht sie in ihrer gewählten Form konkret.

Parallelism 2¹⁾

Liam Gillick

Artworks that generate descriptive potential [where the descriptive potential remains in parallel to that which has been produced for exhibition or display or some other form of exchange²⁾] within current advanced art cannot be reduced or consolidated [the descriptive potential of the work cannot be absorbed within the work itself nor can the work itself carry all of the communication requirements of the descriptive potential of the work³⁾]. Descriptive potential means new forms or idea structures that can be used [use meaning that there is some descriptive potential circulating around the work itself – either research based, academically structured (researched)

1) “Parallelism 2” is a speculative working title. It merges two concepts (and two voices) elaborating on the idea that processes are embedded into “simultaneous realities” of “varied practices” (Gillick 2013: 208) and hence shape systems which could be described as “autopoietic”. The core moment of such a system is its quality of being subjective / individual as well as collective / social. The working title’s “2” is, besides indicating a certain reiteration, a reference to Helga Nowotny, Peter Scott and Michael Gibbon’s concept of knowledge production, “Mode 2”. It focuses on “how a discourse is being transcended” (Nowotny / Scott / Gibbons 2003: 180) – it makes the ground for further explorations which will undertake the difficult task to exemplify “synprocessual” exchanges on a qualitative basis. The question is: What is the qualitatively surplus as well as its underlying problem-

atics of the merging of individual thoughts to a creative output shaping the “third other”?

2) This observation is comparable to exhibitions such as Harald Szeemann’s “Bachelor Machines” (1975) which are potentially multilayered – using objects, works, “climates”, visualized images of imaginations – and “intentions” conceived as unfinished products, aiming at the “imaginative space” (Szeemann 1981: 142). It is about these forms of layers which are interlinked, which share the same concern, but are of a different genre.

3) As such, the work of art is the unfinished document of the producer’s intention and a place to frame the negation of mediation as well as its will to communicate – and to reproduce itself in serial forms or processual alterations.

or derived from reiteration or restaging ⁴⁾. While not necessarily didactic – descriptive structures tend towards producing a use value rather than recording a state or an abstraction alone [the descriptive potential can expand exponentially around the work remaining tied to a gravitational pull within the work. The descriptive potential and the work require each other ⁵⁾]. Such objects or structures with descriptive potential cannot be reduced or consolidated for they include elements of self-awareness in their deployment that recognize limitations and contextual influence [An encounter with the work brings awareness of descriptive potential around the work ⁶⁾]. The artworks are always incomplete but carry markers of their incompleteness [This state of incompleteness is not always immediately indicated but in some cases the title of the work or other textual material indicates a potential for extra-description ⁷⁾]. There are always exceptions when trying to apply classically reductive narratives to such artworks [The work itself demonstrates a lack which can only be provided by a parallel descriptive

4) Reiteration and restaging is key to synprocessual creative development and it is relevant that it is introduced into the text at this early stage. It touches the concept of translation which happens in an “area of tension” (Osborne / Buden 2008: n.p.) and where areas are “translated” from one to another. To elaborate on in the future are the individual / collective moments of anti-, trans-, and interdisciplinary (Osborne / Buden 2008: n.p.), and, finally, syndisciplinary impulses.

5) In a sense of work immanence, ontologically speaking. This concept however is polyfocal, at least bifocal, elaborating on the “tension” (fn. 4) between the object / thing and its surrounding structure, respectively narrative. This space of mutual interconnection is a zone with a shape that is imaginative – and therefore a matter of the brain – which requests further contextualization.

6) The potential description of the outer, “environmental” structure of a work of art, or a piece of design, is, as suggested, an area of interaction and above all production. It is interesting to see that production undergoes and surpasses limitations which are inherent in its outer structures. However, it is the quality of the structure (the finding of another language and therefore quality not its own) and not its limitation that influences the work’s potential. The question arises how known and / or unknown either limitation or structure should be in order to obtain full potential, a question which had been asked in a different context, however inspiringly, by Brian Uzzi (Uzzi 2005) and Ed Catmull (Catmull 2008).

7) Incompletion seems a productive state for the elaboration of an “other” area of communication as it – if declared by the work or its producer – supports associative thinking. This is what is meant by “extra-description”.

potential, so all attempts to analyse the work as a series of discrete gestures or self-contained references will be limited⁸⁾. They [the works] cannot be simplified as they are reified at their origin, their deployment and their analysis [the reification exists in the development of the descriptive potential⁹⁾] – they are concrete and have a self-conscious thingness built in from the outset. A thingness that is not limited to form but one that includes structure – both applied and anticipated [This sense of “thingness” means that the artwork itself is initially the aspect of the work that is presented and perceived, alongside an apparent lack¹⁰⁾]. The decision to disperse something into the art context in this case does not produce a synthesis of ideas and forms but an endless series of strings that appear to cross and intersect [The work itself requires descriptive potential that is not prescriptive but allows a sequence or network of potentials to flow, and at the same time also taps into or feeds off further descriptive networks¹¹⁾]. But such intersection is an illusion due to the effect of the institutional, instrumental

8) It is a non-defined realm that has the potentiality to call for or be in contrast to what is called “classical narratives”. The first question here is where the narrator’s position is, or, in Eduardo Viveiros de Castro’s terms, “quelle est l’anthropologie de ce peuple [in our context: of the object / work] – l’anthropologie que a ce peuple comme agent et non pas comme patient théorique” (Viveiros de Castro 2009: 52). It is the anthropologic perspectivism of the descriptive which enables the production’s potentiality.

9) Simplification and differentiation are processes of interaction within the greater process of reification. The work of art, as Niklas Luhmann suggests, establishes a proper reality which differs from the familiar reality. It constructs an imaginary or fictive reality and it is the symbolic use of language (as well as the religious sanctification of objects and events) that splits realities (Luhmann 1995: 229). In this splitting, lies the development of a descriptive potential.

10) On the anti-fetishism of things and objects as being linked in a “seamless web of things and human beings” see Hennion / Latour 1993. In another context: “If art is, in truth, art, it feels as if it is too concrete to be mere appearance, but not concrete enough to exist as mere reality. In other words, art is more *and* less than a thing. And it is this simultaneous expression of *more-ness* and *less-ness* that makes what is made art” (Chan 2009: n.p., emphasis in original).

11) Networks foster the development of interaction and unexpected encounters. Deleuze and Guattari’s “rhizome” is an apt concept of describing networks which are genuine (a “*map and not a tracing*”). “What distinguishes the map from the tracing is that it is entirely oriented toward an experimentation in contact with the real.” (Deleuze / Guattari 1987: Rhizome 12, emphasis in original). The real cannot be prescriptive, it is always “on site” and “on time”.

and exchange component of the art context [The institutional or “academic method” may limit or create unwittingly parodic or straightforward historically verifiable descriptive networks ¹²⁾]. When rotated and viewed from varied perspectives, the deployed ideas of art move through time as endlessly parallel lines with no possibility of cohesion or consolidation [While apparently tied to its specific work, the descriptive potential of the work may unhitch itself when viewed from a different context or from a different point in time only to reconnect with further networks operating in parallel to the initial ones ¹³⁾].

Further – the intention to produce an artwork that might – in whatever form – somehow carry a direct connection between the self-perceived ethical stance of the artist and the material, form or lack of care for form within the work itself merely creates more parallel strings within the extant endless parallelism of the art context in particular and in general [Any attempt to create connection to a descriptive potential that operates firmly and permanently in parallel to a specific work merely creates more open

12) For some time, the “academic method”, mainly the “classical” method of the *descriptio*, the *ekphrasis*, has been on the point of losing its ground in the field of today’s contemporaneity, even though the loss of thorough knowledge of how to describe works of art has led to many awfully misleading interpretations. Ruskin’s “innocence of the eye” is only one example of a non-denotative perception which was sought after in the mid-19th century (Ruskin 1856) and which comes to mind today as a possible concept, another is Proust’s account of the “potential descriptive”: “Mais j’y pouvais discerner que le charme de chacune consistait en une sorte de métamorphose des choses représentées, analogue à celle qu’en poésie on nomme métaphore, et que, si Dieu le Père avait créé les choses en les nommant, c’est en leur ôtant leur nom, ou en leur en donnant un autre, qu’Elstir

les recréait. Les noms qui désignent les choses répondent toujours à une notion de l’intelligence, étrangère à nos impressions véritables, et qui nous force à éliminer d’elles tout ce qui ne se rapporte pas à cette notion” (Proust 1954: 835). It is the challenge to develop and concretize the category of the “other third” that evolves out of parallel and synprocessual overlapping.

13) The idea of parallel and timely interconnected descriptions and interpretation is what Terry Smith would call a marker of contemporaneity – and in its negative sense – modernity. Smith insists on the “presentness of multiple, often incompatible temporalities ... Everything about time these days – and therefore about place, subjectivity, and sociality – is at once intensely *here*, is slipping, or has become artificial.” (Smith 2009: 196, emphasis in original).

networks that produce ever more parallel strands¹⁴⁾. There is no way to draw a logical conclusion about the political, moral or ethical stance of the artist by attempting to resolve their rhetoric with that which appears to have been produced [No matter how precise the attempt, there will always be a parallel descriptive potential that remains unhitched from the work¹⁵⁾]. There is no moment of completion in any work [This may be what makes it a contemporary artwork and not some other human construction¹⁶⁾]. The point at which the artwork is released into a context within which it might be supposed to have some use value is not a terminal frontier – it is merely a moment when the endless parallelism of the state of art is exposed even more fully [The point of collection, of exhibition, or the work appearing in a text or being referred to at some point is not the “death” or the moment of the works limitation, it is merely the point where an institutional parallel is engaged that merely masks other parallels¹⁷⁾]. The work at this moment becomes part of an unresolvable context and it too exemplifies its status

14) “Art, like things, must exist in material reality to be fully realized. But unlike things, art shapes matter – which gives substance to material reality – without ever dominating it” (Chan 2009: n.p.). The lack of domination and materialized openness of a work of art is what makes parallel narratives illimitable. The key aspect is that of temporality – what is materialized first sets the strategic guide rails.

15) Paul Chan for example describes this potentiality of art becoming art as follows: “For what it expresses most, beyond the intention of the maker, the essence of an idea, an experience or an existence, is the irreconcilability of what is and what it wants to be. Art is the expression of an embodiment that never fully expresses itself.” (Chan 2009: n.p.)

16) The issue of incompleteness of objects such as works of art, and commodities such as design objects or other “things” within a

cultural context marks a research gap. It is of immanent importance if an object is conceptually finished and / or is open for further development (as much artistic practice is). The framing device of serial production may be one interface where these questions could be analysed. This observation, however, also applies to synprocessual practices which are not dedicated to produce an object-like output, but other forms of knowledge production such as texts, diagrams and key concepts.

17) As such, this is a definition of contemporaneity that highlights the potential importance of an artwork within a certain temporal structure. It is not true that art is only asserted in its own time, but that “each particular work of art makes [a demand] on our time (that of the individual viewer)” (Smith 2012: 114–145). However, as is argued here, time structures are occasionally misinterpreted and / or pushed into the background by the work’s occupations by institutions.

as a product of unresolvable drives that cannot be consolidated [The very attempt to fix or stabilize the parallel capacity of the work accentuates the impossibility of the task¹⁸⁾].

The pressures of institutional, instrumental and exchange aspects as they circle the work become part of the commodity aspect of the work [Any attempt to find the symbiotic parallel aspect of the work and codify it within an exchange system merely contributes to the commodity aspect of the work. It is a historical inevitability that the commodity aspect of the work will always exceed any aspect of alienation or otherness expressed in the work¹⁹⁾]. There is no work that can exist capable of evading this fact nor one that can ever resist the breakdown into endless parallelism.

Collectivity and super-subjectivity attempt to gather these parallels and force them to congeal through competing desires [Collectivity and super-subjectivity work in different ways. Collectivity makes a virtue of the parallel and super-subjectivity is only parallel²⁰⁾]. Collectivity and subjectivity mask endless parallelism – they cannot replace or deny it [This masking procedure is made visible through a fetishisation of the parallel,

18) Contemporary practice is collective practice. The practice's limitations are of course manifold in the moment when collectivity and collective endeavour is regulated and institutionalized. Furthermore, collective work is creative work that is taking place in semi-accessible spaces of interaction. Cafés in institutional buildings are the best places to allow ideas to intermingle.

19) Technical rationalities such as deadlines, prescriptions of content, number of characters and pseudo-conceptual guidelines exert potential pressure on any kind of work, especially in cultural production. Silent negation – conducted in the aforementioned structure of

reification – is needed, not obeying rules nor an institutional picture which is solely drawn from the external.

20) Collectivity is twofold and hence a virtue as it disseminates responsibilities for the creative agents. It is both work immanent in the process of creation (artist's co-ops) and structure immanent (Bourriaud's idea of "relational aesthetics", monitoring "human contacts" (Bourriaud 1998: 8). Subjectivity itself, understood as "super-subjectivity" is a question of site and "autopoietic" self-differentiation. Subjectivity itself cannot be further enhanced, but it can allow itself to become more complex through the acquisition and the processing of knowledge and experiences.

either in the form of parallel as content or content as parallel²¹⁾. Collectivity brings the strings into clumps of over-cooked pasta [Endless parallels tangled up in each other²²⁾. Super-subjectivity pulls the strings taught but leaves them surrounded by clumps, weaves and merely creates a temporary super-subjective tension (irony) [Parallel as a “way of life” or as an expression of exceptionalism²³⁾].

There is no conflict between simultaneous realities and parallelism – they are perspectival aspects of the same non-resolvable phenomena [Parallelism takes place because of simultaneous realities – not in opposition to them²⁴⁾]. Simultaneous realities are fixed points at any mo-

21) The world of aesthetics and art is undergoing a re-evaluation in terms of the increasing importance of geographical and, consequently, political positioning of the individual. Waves of (art) historical rewriting are observed in different parts of the world and from different perspectives. This process is going to effect the “social brain” which has, according to Franco “Bifo” Berardi, to shift the tendency inscribed in the “evolution of contents of knowledge, technology and social production, but this tendency is hindered by entangling forms [...]” (Berardi 2013: 31). However, self-awareness is increasing and entanglements and “parallels” are made more productive (even though fetishisation can happen).

22) Collectivity is a process of engagement and entanglement without a necessary incorporation to an object (in the context of the much-discussed reiteration above, this incongruity marks a promising start for further elaboration). In its potentially reiterated form it would result in a Gesamt(kunst)werk which is per se utopic and infused with undefined areas of “black holes”, areas of unpredictable and unrealizable outcome – and its site of failure. It can be

compared to those mathematical models (see Samuelson 1948) which created the impression of being able to foresee economic development and growth. Young economists such as Tomáš Sedláček partly undo these clumps today (Sedláček/Orrell 2013).

23) Exceptionalism is the contemporary form of regression from the “world”, a new form of the artist genius, often expressed in the so-called parallel spheres of medial transformation. Exceptionalism can be differentiated in the positioning of a person as being “online” or “offline”, of nurturing a website or withdrawing from it. In this sense, we deal with a “way of life”.

24) The temporal factor is crucial. It connects individuals and their computers through the worldwide network and supports smooth shifts and entanglements of individual thoughts which meet on one page of intellectual densification. The time delay in both directions extends the time frame in which a process occurs, on the other hand it is responsible for a more reflexive attitude which concretizes and densifies the output.

ment within this parallel schema [Simultaneous realities can be documented and mapped ²⁵⁾]. Taking a slice at any angle – whether torqued or bent – through the parallel unresolvable strands of art will create this series of simultaneous realities but will not contradict the essential parallelism [Meaning that turning or torqueing any recording or mapping of simultaneous realities will not erase parallelism, merely mean that it needs to be re-read ²⁶⁾]. It will merely represent it in a different form. Yet this sense of there being simultaneous realities is especially helpful for the artist who wishes to understand the context at any given moment and therefore has a serious “use value” [Here thinking of Lawrence Weiner – who is against parallel realities. But I am not speaking of parallel realities ²⁷⁾]. For

25) This is what is happening in each moment of this knowledge and artistic production.

26) Paul Ricoeur writes in “The Hermeneutical Function of Distanciation” that “alienating distanciation is the attitude that makes the objectification which reigns in the human sciences possible; on the other hand, this distanciation that is the very condition which accounts for the scientific status of the sciences is at the same time a break that destroys the fundamental and primordial relation in the historical reality which we claim to construct as an object. Thus we reached the alternative suggested by the very title of Gadamer’s work, *Truth and Method*: either we have the methodological attitude and lose the ontological density of the reality under study or we have the attitude of truth and must give up the objectivity of the human sciences” (Ricoeur 1973: 129). Here, the nature of practice and the theory of synprocess is as close as it can be. Theoretically speaking, the process of hermeneutically re-reading one’s own and other writings is a process of adoption and subjectivation

that is a process of cultural production with great potential – and a highly sensitive site of potential vulnerability, according to Brazilian cultural theorist Suely Rolnik: “One of the problems of the politics of subjectivation that artistic practices face has been the anesthesia of our vulnerability to the other – an anesthesia all the more devastating when the other is represented by the ruling cartography as hierarchically inferior, because of his or her economic, social or racial condition, or on any other basis. But vulnerability is the precondition for the other to cease being a simple object for the projection of pre-established images, in order to become a living presence, with whom we can construct the territories of our existence and the changing contours of our subjectivity” (Rolnik 2006: n.p.). This potential vulnerability is the risk of any collective interaction.

27) The use value of simultaneous realities is a surplus of understanding the context in which these realities take place in its synchrony. They are therefore physically and factually interlinked. “Parallel realities” are, on the

at any other moment before or after the establishment of the terms necessary to map simultaneous realities it is possible to create a new series of simultaneous realities [Simultaneous realities work in an established temporal frame and are therefore subject to a philosophical complex²⁸⁾]. Such apparent realities do not contradict parallelism nor exchange with them or replace them. The notion of simultaneous realities is just another way of regarding art within the flow of time [Simultaneous realities are a record of moments in time taking place at exactly the same time²⁹⁾]. Thinking harder about simultaneous realities than parallelism enables artists to have a more engaged relationship with the current context from any perspective but does not do away with the essential parallelism of varied practices [It is progressive in a political sense to assert simultaneous realities – but it doesn't provide a way to understand the always exterior quality of the parallel³⁰⁾]. Thinking too much about parallelism restricts the ability of the artist to deploy their inevitably unresolvable praxis within a given context, while only focusing on simultaneous realities means that

contrary, not the issue of discussion in this paper as parallelism itself has no reality. Two parallels collide at a point of infinity in a projective space and are consequently realities that do not produce concretions. However, as frameworks they stake out conceptual *modi operandi*.

28) The identification and description of synchronous developments in art has been key to aesthetic and art historical discourse. Recently, the category of time has been expanded by time-space relationships and concepts of agency and transcultural networks. This is why the issue of modernity is today again a point of reference, not in terms of its ratification, but as a point of departure to consider history and contemporaneity as a map of formerly dismissed entanglements.

29) This reminds us of the use of language that “helps us to sort out recollections,” moments of time. This entire text is about “linguistic articulation”, and a process of “raising a topic”, as “etwas zur Sprache bringen”.

30) Varied practices are the ground on which collaborative work can happen. Even though it happens in the “outside” (as parallel practices, as “doing”), it influences internal processes as well (“thinking”). “Doing and thinking are complementary. Doing extends thinking in the tests, moves, and probes of experimental action, and reflection feeds on doing and its results. Each feeds the other, and reach set boundaries for the other” (Schön 1983: 280).

the artist removes themselves from the realisation that while appearing together their practice cannot be melded [Thinking too much about parallelism restricts the political potential of the work in terms of relative socio-political-economic consciousness at any given moment; however without it there is no possibility to take a critical position in relation to an analysis of history – past, present and future³¹⁾].

The context is also a series of parallels as each view of the context is a slice through a constantly fluctuating set of parallels taken from an infinite number of apparently simultaneous realities [Context is not universal – so it depends which way you slice it³²⁾]. The parallel aspect of the context is the result of it being unstable and impossible to verify – a number of parallel and necessarily conflicting simultaneous realities taking different slices from a flow of parallel strings [It might be possible to verify simultaneous realities³³⁾]. Nothing conclusive can be understood from the position of the parallel in regard to simultaneous realities or vice versa. The parallel appears less “political” (activated, conscious, agitated) than a focus upon

31) Considering and foreseeing the reaction to any process from the outside is simultaneously incorporating this process into one's own decision. Unlike modernist aesthetics, this openness of art's boundaries gives – at its best – primacy to aesthetic experience as it establishes the interrelation of artwork, experience and “what is external to it” (Rebentisch 2013: 269).

32) The definition of a context oscillates between the “grand récit” (of modernity) and the peripheral “slice” (of contemporaneity) that mirrors our methodological freedom to decide where to slice the cake. “Here it becomes evident that the hallmark of the new type of researchers is not the eye for the ‘all-encompassing whole’ nor the eye for the ‘comprehensive context’ (which mediocrity has claimed for itself)

but rather the capacity to be at home in marginal domains” (Benjamin 1933).

33) I like Donald Schön's description of the “reflection-in-action” process: “When somebody reflects-in-action, he becomes a researcher in the practice context. He is not dependent on the categories of established theory and technique, but constructs a new theory of the unique case. (...) He does not separate thinking from doing ... reflection-in-action can proceed, even in situations of uncertainty or uniqueness, because it is not bound by the dichotomies of Technical Rationality” (Schön 1983: 69). The various realities give us the opportunity to shift paradigms and in this sense, yes, simultaneous realities are more agitated.

simultaneous realities. However neither has an ethical advantage over the other. They are both systems of perspective [Perspective, point of view. What's your perspective? *What's Your Point of View?*³⁴]

34) Perspective is a key aspect of my work. It incorporates a self-referential and a political attitude, a constant consciousness of one's one particular and singular position in the world. It gives the impulse for one's own repositioning and it is a magnificent metaphor for being, looking and observing what is "out there". Perspective is also the interface of the inner and the outer eye; as perception it clarifies the exuberance of the world and it asks for selection and reduction. The description of both systems – the parallel and the simultaneous – is an approach to introduce qualitative moments into theory and to describe what is not easily put into words. It circumscribes not only different qualities of media which are thoroughly linked to each other, also in terms of their interdependent influences, but also put into practice ("reality") which is metaphorically discussed. The way such an essay is produced is such a piece of reality and it shows, by close reading, that the clarification and concretion of a structure which is connected to a work of art or any other cultural practice produces other realities and what we called at the very beginning the "third other."

Benjamin, Walter: Strenge Kunstwissenschaft: Zum ersten Bande der *Kunstwissenschaftlichen Forschungen*. In: *Literaturblatt der Frankfurter Zeitung*. 61:31, 30.07.1933, cited after Amor, Monica: On the Contingency of Modernity and The Persistence of Canons. In: Smith, Terry / Enwezor, Okwui / Condee, Nancy: *Antinomies of Art and Culture. Modernity, Postmodernity, Contemporaneity*. Durham 2009: 83–96, 83.

Berardi, Franco "Bifo": The Mind's We: Morphogenesis and the Chaomic Spasm Social Recomposition, Technological Change and Neuroplasticity. In: de Boever, Arne / Neidich, Warren: *The Psychopathologies of Cognitive Capitalism: Part One*. Berlin 2013: 7–31.

Bourriaud, Nicolas: *Relational Aesthetics*. Dijon 1998.

Catmull, Ed: How Pixar Fosters Collective Creativity. In: *Harvard Business Review*, Sept. 2008: 1–11.

Chan, Paul: What Art Is and Where it Belongs. In: *e-flux Journal* # 10, November 2009, http://worker01.e-flux.com/pdf/article_95.pdf (05.07.2014).

Deleuze, Gilles / Guattari, Félix: *A Thousand Plateaus. Capitalism and Schizophrenia*. Minneapolis / London 1987.

Gillick, Liam: Parallelism. In: Schaffaff, Jörn / Schallenberg, Nina / Vogt, Tobias (ed.): *Kunst Begriffe der Gegenwart. Von Allegorie bis Zip*. Köln 2013: 207–209.

Hennion, Antoine / Latour, Bruno: *Objet d'art, objet de science. Note sur les limites de l'anti-fétichisme*. In: *Sociologie de l'art*, 6, 1993: 7–24.

Luhmann, Niklas: *Die Kunst der Gesellschaft*. Frankfurt am Main 1995.

Nowotny, Helga / Scott, Peter / Gibbons, Michael: Introduction. "Mode 2" Revisited: The New Production of Knowledge. In: *Minerva*, 41, 2003: 179–194.

Osborne, Peter / Buden, Boris: Translation – between Philosophy and Cultural Theory. 2008, <http://eipcp.net/transversal/0908/osborne-buden/en> (04.07.2014).

Proust, Marcel: *À la recherche du temps perdu, tome I*. Paris 1954, as cited in Imdahl, Max: *Kunstgeschichtliche Bemerkungen zur ästhetischen Erfahrung*. In: Imdahl, Max / Boehm, Gottfried (ed.): *Reflexion – Theorie – Methode, Gesammelte Schriften, Bd. 3*. Frankfurt am Main 1996: 282–302, 283.

Rebentisch, Juliane: *Participation in Art: 10 Theses*. In: Dumbadze, Alexander / Hudson, Suzanne: *Contemporary Art. 1989 to the Present*. Chichester 2013: 267–276.

Ricoeur, Paul: The Hermeneutical Function of Distanciation. In: *Philosophy Today*, 17, 2, Summer 1973: 129–141.

Rolnik, Sueli: *The Geopolitics of Pimping*. 2006, <http://eipcp.net/transversal/1106/rolnik/en> (05.07.2014).

Ruskin, John: *The Elements of Drawing*. London 1855, as cited in Imdahl, Max: *Kunstgeschichtliche Bemerkungen zur ästhetischen Erfahrung*. In: Imdahl, Max / Boehm, Gottfried (ed.): *Reflexion – Theorie – Methode, Gesammelte Schriften, Bd. 3*. Frankfurt am Main 1996: 282–302, 282.

Samuelson, Paul Anthony: *Economics: An Introductory Analysis*. New York 1948.

Schön, Donald A.: *The Reflective Practitioner: How Professionals Think in Action*. New York 1983.

Sedláček, Tomáš / Orrell, David: *Bescheidenheit – für eine neue Ökonomie. Gespräch mit Roman Chlupatý*. München 2013.

Smith, Terry: *What is Contemporary Art?* Chicago / London 2009.

Smith, Terry: *Thinking Contemporary Curating*. New York 2012.

Szeemann, Harald: *Junggesellenmaschinen*. In: Szeemann, Harald: *Museum der Obsessionen*. Berlin 1981: 137–149.

Uzzi, Brian: *Collaboration and Creativity: The Small World Problem*. In: *American Journal of Sociology*, 111, 2, September 2005: 447–504.

Viveiros de Castro, Eduardo: *Métaphysiques cannibales. Lignes d'anthropologie post-structurale*. Paris 2009.





Synergien

auf dem

Campus

**Sabine Himmelsbach
Claudia Mareis**

Mit dem Umzug auf den Campus der Künste eröffnen sich für die Hochschule für Gestaltung und Kunst FHNW vielfältige Möglichkeiten des Austauschs und der Kooperation mit den auf dem Dreispitz ansässigen Institutionen und Partnern. Eine besonders vielversprechende Partnerschaft entwickelt sich zwischen dem Haus der elektronischen Künste Basel HeK und dem Critical Media Lab des Instituts Experimentelle Design- und Medienkulturen. Der thematische Schwerpunkt der 2013 begonnenen Zusammenarbeit zwischen beiden Institutionen liegt im Bereich der experimentellen Medienkunst und -gestaltung sowie in ihrer kritischen Reflexion und Vermittlung. In diesem Zusammenhang wurden bereits erste Kooperationsprojekte im Bereich von Ausstellung, Forschung sowie in Form eines internationalen Austauschprogramms entwickelt. Sabine Himmelsbach ist seit 2012 Direktorin am Haus der elektronischen Künste, Claudia Mareis ist Leiterin des Instituts Experimentelle Design- und Medienkulturen der Hochschule für Gestaltung und Kunst FHNW.

Synergien auf dem Campus

Produzieren, Ausstellen, Forschen und Vermitteln
jenseits disziplinärer und institutioneller Grenzen

Sabine Himmelsbach

Claudia Mareis

Mit dem Umzug auf den neuen Campus der Künste eröffnen sich für die Hochschule für Gestaltung und Kunst FHNW vielfältige Möglichkeiten des Austauschs und der Kooperation mit den auf dem Dreispitz ansässigen Institutionen und Partnern. Das Zusammentreffen vor Ort und die unmittelbar gelebte Nachbarschaft bieten den Nährboden, um neuartige Synergien zu entwickeln. Eine besonders vielversprechende Partnerschaft entwickelt sich hier zwischen dem Haus der elektronischen Künste Basel HeK und dem Critical Media Lab des Instituts Experimentelle Design- und Medienkulturen der Hochschule für Gestaltung und Kunst FHNW. Auf dem Campus entsteht mit dem HeK, dem Critical Media Lab, den Werkstätten und Labors der Hochschule sowie mit weiteren Kulturakturen auf dem Areal ein Arbeitsumfeld, das einer innovativen zeitgenössischen Kunst- und Gestaltungspraxis einen konstruktiven Rahmen und produktive Reibungsflächen bietet. Der thematische Schwerpunkt der 2013 begonnenen Zusammenarbeit zwischen dem HeK und dem Institut Experimentelle Design- und Medienkulturen liegt im Bereich der experimentellen Medienkunst und -gestaltung sowie in deren kritischer Reflexion und Vermittlung. In diesem Zusammenhang wurden bereits erste Kooperationsprojekte im Bereich von Ausstellung, Forschung sowie in Form eines internationalen Austauschprogramms entwickelt, auf die im Anschluss an die Vorstellung der beiden Institutionen in diesem Beitrag näher eingegangen wird. Mit der neuen Nachbarschaft sollen die bereits geknüpften Beziehungen weiter ausgebaut und intensiviert werden.

Auseinandersetzung mit künstlerischer Produktion in medialisierten Gesellschaften

Mit dem HeK ist auf dem Dreispitz in Basel ein Zentrum entstanden, das sich mit allen Kunstformen befasst, die sich durch neue Technologien und Medien ausdrücken und sie reflektieren. Als einzige Institution der Schweiz mit dem Fokus auf Kunst und Medien bildet das HeK eine zentrale nationale Plattform für den Diskurs des medialen Wandels und seiner Bedeutung für Kunst und Kultur. Die Institution ist international aus-

gerichtet und Teil eines Netzwerks, das Kompetenzen im Bereich von Medien, Kunst und Technologie zusammenbringt. Es ist ein Ort der Reflexion und Diskussion, dessen wichtige Aufgabe die Vermittlung neuer Kunstformen im Spannungsfeld von Kunst und Medien ist. Als Ort für Experimente ist die Institution an neuen Entwicklungen orientiert und bietet zudem Produktionsmöglichkeiten und -kontexte für regionale, nationale und internationale Künstlerinnen und Künstler. Inhaltlich widmet sich das HeK in Ausstellungen und einem die künstlerischen Disziplinen übergreifenden Veranstaltungsprogramm gesellschaftlich relevanten Themenfeldern der Medien und ihrer Ästhetik, die die zunehmende Digitalisierung und Medialisierung der Welt aufzeigen.

Gegründet 2011 gehört das HeK zu den Pionieren auf dem Dreispitz.¹ Nach einer dreijährigen Übergangsphase, in der das HeK am temporären Ort in der Oslo-Strasse 10 bereits mit Ausstellungen und zahlreichen Veranstaltungen im neuen Quartier präsent war, findet am 21. November 2014 die Neueröffnung in den neuen Räumlichkeiten am Freilager-Platz statt, die von den Basler Architekten Rüdisühli Ibach für die Bedürfnisse eines Medienkunsthuses umgestaltet wurden. Mit dem Umzug in das neue Haus erhält das HeK neue Möglichkeiten für die Präsentation von elektronischen Künsten. Ausgestattet mit einem 200 Quadratmeter grossen multifunktionalen Veranstaltungsraum und einer variablen Ausstellungsfläche von 550 Quadratmeter, bietet das Haus Platz für Veranstaltungen aller Art und für innovative Formen und Formate zeitgenössischer Kunst in der Auseinandersetzung mit Medientechnologien. Neben seinen Präsentationsaufgaben und Aktivitäten in der Zusammenarbeit mit Künstlerinnen und Künstlern nimmt das HeK auch Aspekte der Wissensbildung und -vermittlung wahr, indem am Aufbau und Erhalt einer Sammlung gearbeitet und zu Fragen des Erhalts von Medienkunst geforscht wird. Einen hohen Stellenwert nimmt die Vermittlung ein. Hier liegt der Fokus auf der Teilhabe eines breiten Publikums an kultureller Praxis. Kunstvermittlung wird als «(Sinn)Produktion» und Kommunikation verstanden, die ein dialogisches, aktives Erschliessen von Inhalten ermöglicht. Entsprechend gibt es einen Raum für die Vermittlungsarbeit, der für Workshops und Gespräche zur Verfügung steht. Hier werden einem breiten Publikum Möglichkeiten und Zugänge zu einer kritischen, selbstbestimmten Medienpraxis eröffnet und eine Voraussetzung für das Kennenlernen einer ästhetischer Praxis in der Auseinandersetzung mit Kunst, Medientechnologien und den damit verbundenen Diskursen geschaffen. Ferner lädt ein grosszügiges Foyer und Café zum Verweilen und zum diskursiven Austausch ein.

¹ Das HeK gründet sich auf den Zusammenschluss der Vorgängerinstitutionen [plug.in] Forum für neue Medien und Shift – Festival der elektronischen Künste, führt deren Arbeit fort und ergänzt sie um weitere Aspekte und Aufgaben. Detaillierte Infos zur Institution und zum Programm finden sich auf der Website: <http://www.hek.ch>.

Mit dem Ziel etabliert, nachhaltige Strukturen für die Präsentation und den Erhalt von Medienkunst zu schaffen und neben der kontinuierlichen Ausstellungs- und Veranstaltungstätigkeit auch die wissenschaftliche Arbeit und Forschung sowie den langfristigen Aufbau einer Medienkunstsammlung in den Vordergrund zu rücken, widmet sich das HeK zentralen Themenfeldern zeitgenössischer Kunst. Die Ausrichtung des Hauses spiegelt die Aktualität von Kunst in der Auseinandersetzung mit einer medialisierten Gesellschaft als wichtigen Ausdruck des zeitgenössischen Kunstschaffens, das in der Reflexion des kulturellen Wandels begründet liegt.² Medienkunst im 21. Jahrhundert ist nicht mehr medial gebunden, sondern reflektiert die Bedeutung, welche Medientechnologien für unser Handeln und unser Verhalten in einer zunehmend medial geprägten Lebenswelt haben.³ Zentraler Aspekt der künstlerischen Intervention ist nicht mehr die Nutzung von Medientechnologien per se, sondern die inhaltliche Auseinandersetzung mit diesen.⁴ Im Programm des HeK stehen deshalb künstlerische Arbeiten – von bildender Kunst bis hin zu Musik, Design, Theater oder Performance – im Fokus, die den gesellschaftlichen Wandel beschreiben oder inszenieren, der mit der zunehmenden Digitalisierung und medialen Durchdringung unserer Lebenswelt einhergeht. Die Auseinandersetzung liegt auf Werken, die sich inhaltlich mit der Veränderung von Wahrnehmungsmöglichkeiten durch die neuen Medien beschäftigen oder die eine ästhetische Praxis reflektieren, die Medientechnologien inhaltlich, formal oder materiell befragt und nutzt. Relevant ist für das HeK die zunehmende Bedeutung von medien-spezifischen Fragestellungen für die Gesellschaft und für die Kunst sowie die Aktualität und historische Kompetenz, die eine Institution mit dem entsprechend spezifischen Fokus in diesem Bereich aufweisen und leisten kann. Kunst- und Kulturinstitutionen müssen sich den neuen Aufgaben und Möglichkeiten stellen, die die radikalen Umwälzungen der Informations- und Medientechnologien ausgelöst und die zu neuen Handlungsparadigmen geführt haben. An dieser Stelle kann die wissenschaftliche und künstlerische Arbeit am HeK zukunftsweisend sein sowie die sich ständig verändernden Aspekte der Mediengesellschaft kritisch beleuchten und überdies ein Angebot für Besucher sein, ihre mediale Alltagswelt durch den Spiegel der Kunst neu zu reflektieren.

Forschung durch experimentelle Gestaltung und Kritik

Das Institut Experimentelle Design- und Medienkulturen und das dazugehörige Critical Media Lab resultieren aus einer Umstrukturierung und Neukonzeption der Forschung an der Hochschule für Gestaltung und

² Bereits 1996 schreibt der spanische Soziologe Manuel Castells: «Netzwerke bilden die neue soziale Morphologie unserer Gesellschaften, und die Verbreitung der Netzwerklogik verändert die Funktionsweise und die Ergebnisse von Produktion, Erfahrung, Macht und Kultur wesentlich.» Castells, Manuel: Der Aufstieg der Netzwerkgesellschaft. Opladen 2003, S. 527.

³ Der Künstler und Medientheoretiker Peter Weibel spricht von der postmedialen Kondition der Kunst, in der Realität und Medialität nicht mehr zu trennen sind: «In der Kunst gibt es daher kein Jenseits der Medien mehr. Niemand kann den Medien entfliehen. Es gibt keine Fotografie mehr ausserhalb und jenseits der digitalen Erfahrung. (...) Die Wirkung der Medien ist universal, und daher alle Kunst ... postmedial.» Fiedler, Elisabeth (Hg.): Postmediale Kondition. Ausst.-Kat. Neue Galerie Graz am Landesmuseum Joanneum. Graz 2005.

⁴ Entsprechend beschreibt Andreas Broeckmann die Auflösung der Grenzen. «Mit der Entwicklung der digitalen Kultur hin zu einem normalen Aspekt der Alltagskultur hat sich auch die Bedeutung der Medienkunst verschoben. Dieser Begriff markierte noch vor zehn Jahren eine relativ klare Differenzierung zu anderen Formen der Gegenwartskunst, indem er darauf hindeutete, dass diese Kunst inhaltlich und materiell mit den neuen Medientechnologien verbunden war. Inzwischen ist der Begriff weniger eindeutig.» Broeckmann, Andreas: Konzept, Experiment und Produktion. Wo Medienkunst entsteht. In: Himmelsbach, Sabine (Hg.): Produced @ Edith-Russ-Haus für Medienkunst. Berlin 2011, S. 44.

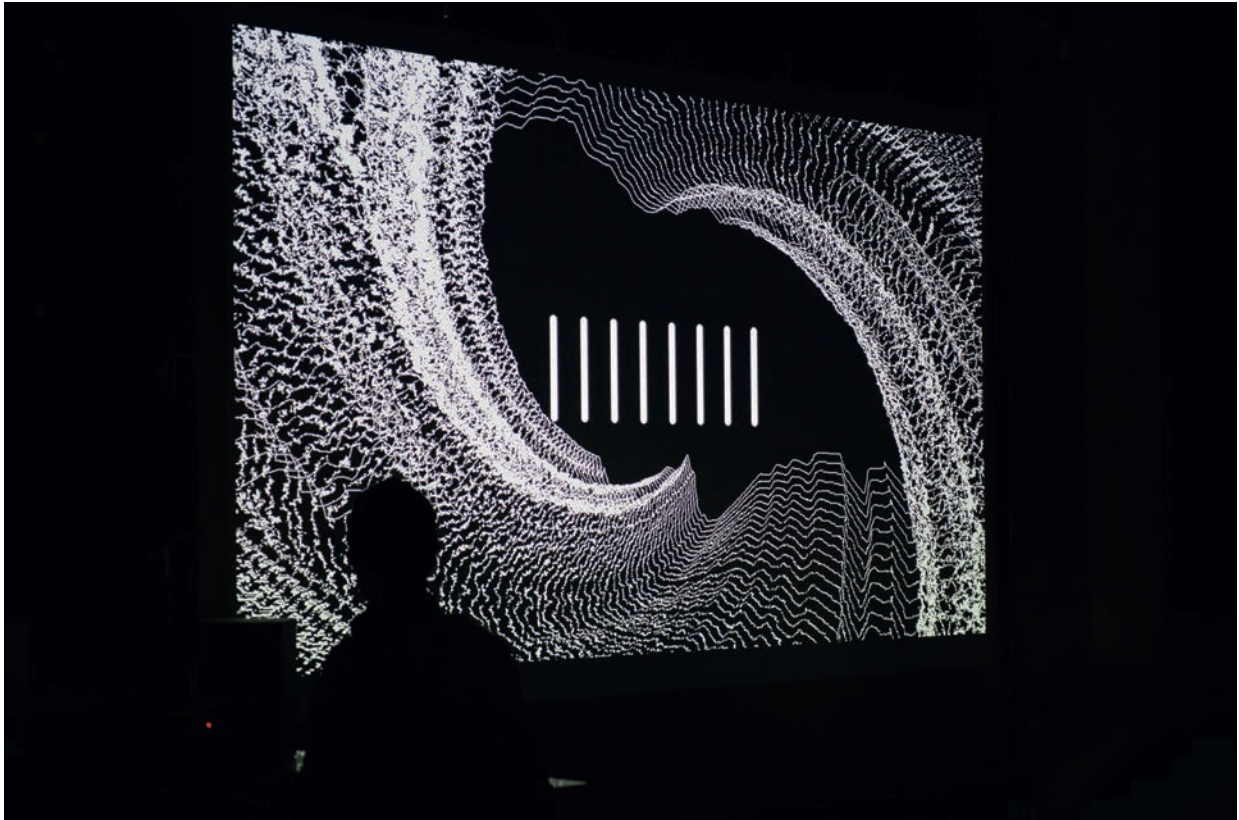
Kunst FHNW, die 2014 mit dem Umzug auf den Campus erfolgreich umgesetzt wurde. Diese neue Ausrichtung, die einen Hauptschwerpunkt auf digitale Technologien setzt, wurde wesentlich im Rahmen der Strategischen Initiative «Digital Campus» der Fachhochschule Nordwestschweiz in Zusammenarbeit mit den Hochschulen für Musik und Technik erarbeitet und realisiert. Mit dem Digital Campus hat die Hochschule den Versuch gestartet, sich selbst als wissensorientierte, interaktive Plattform im räumlichen und virtuellen Sinne zu verstehen und an neueste technologische Entwicklungen sowie gesellschaftliche Debatten im Bereich digitale Medien anzuknüpfen.

Das Critical Media Lab, welches ein Kernstück des Digital Campus bildet, ist infrastrukturell und organisatorisch gesehen Teil des Forschungsinstituts Experimentelle Design- und Medienkulturen. Das Lab versteht sich als Ort der Erforschung, der gestalterischen Experimentation und der Kritik im Umgang mit und in der Produktion von emergenten interaktiven Design- und Medientechnologien. Angesiedelt im dritten Stock des neu errichteten Hochhauses auf dem Campus der Künste bietet das Critical Media Lab auf über vierhundert Quadratmetern Raum für die Konzeption und Durchführung interdisziplinärer Forschungsprojekte, experimenteller Lehrformate und Forschungsveranstaltungen. Das Lab ist damit weitaus mehr als nur ein Mittel zum Zweck: Es ist ein Ort der konstanten Reflexion und Weiterentwicklung von Konzepten, Methoden, Praktiken und Tools und stellt damit die Bedeutung des Media Labs selbst zur Disposition. Forschungs- und Lehrprojekte, die hier durchgeführt werden, behandeln Themen wie experimentelle Datenästhetik, sensorische Medien und Atmosphären, Kreativitätspraktiken im Bereich Software-Engineering und elektronische Musik oder Designmethoden aus dem «Critical Design» oder «Speculative Design».⁵

Den diskursiven Hintergrund für die skizzierte Forschungsausrichtung des Instituts Experimentelle Design- und Medienkulturen und seines Critical Media Lab bilden aktuelle Debatten in Wissenschaft, Kunst und Design, welche die Bedeutung einer von der Gestaltung her gedachten Analyse von Medien- und Wissenskulturen adressieren. Eine der Kernthesen dieser Debatten besagt, dass Gestaltung und Design zu Schlüsselkonzepten für die Erforschung, Analyse und Kritik von künstlerischen, technischen und wissenschaftlichen Entwurfs- und Produktionsprozessen avanciert sind. Diese These lässt sich sowohl für die design- und kunstbasierte Forschung verifizieren, wie sie gegenwärtig an Kunsthochschulen praktiziert wird, als auch auf neu gegründete interdisziplinäre Forschungsverbände in den Geistes- und Naturwissenschaften anwenden,

⁵ Eine ausführliche Darstellung der Projekte und des Forschungsteams findet sich auf <http://www.ixdm.ch>.





die ihren Fokus auf die Gestaltung von Wissensprozessen legen.⁶ Mit dem Gestaltungs- und Designbegriff einher geht die Forderung nach einer Transformation kulturanalytischer Diskurse und Methoden hin zu den Materialien und Praktiken der Wissensgestaltung, zu einer Wissensproduktion *«in the making»*. Der Kulturwissenschaftler Wolfgang Schäffner fordert in diesem Zusammenhang, dass die mit Michel Foucault begonnene *«Wende zu einer Analyse der Praktiken und materialen Kultur des Wissens und der Kulturtechniken»* sich nun in eine *«Beteiligung an der Realisierung und Gestaltung neuer Praktiken»* umwandeln müsse.⁷ In *«der technisch hochgerüsteten Wissensgesellschaft»* müssten gestalterische Prozesse als *«genuine Forschungsleistung»* begriffen und *«Forschung ihrerseits als Gestaltungsprozess»* ernst genommen werden.⁸

Diese Forderung, die auch als zeitkritische Diagnose Geltung hat, gilt besonders in Hinblick auf digitale und postdigitale Medienkulturen. Sie ermöglichen nicht nur neue Formen der soziomateriellen Interaktion und Wissensproduktion, sondern verändern auch die Bedingungen und den Charakter unserer Kommunikation, unseres Handelns und Wissens grundlegend. Die Art und Weise, wie Wissen im digitalen und postdigitalen Zeitalter produziert und vermittelt wird und wie neue Technologien sinnlich erfahrbar und materielle begreifbar werden, sind aufs Engste mit Fragen der Gestaltung, des Designs und der Medienästhetik verbunden. Zugleich gilt es aber auch, die Versprechen und Verheissungen, die Medien- und Technologieentwicklungen in der Regel begleiten, im Hinblick auf implizite Ideologien und Tabus kritisch zu hinterfragen. In diesen Kontext fügt sich etwa der Ansatz des französischen Technikphilosophen Gilbert Simondon ein, der eine umfassende kulturelle Neubewertung unseres Umgangs mit Technik einfordert: *«Um der Kultur den wahrhaft umfassenden Charakter zurückzugeben, der ihr abhandengekommen ist, muss man in der Lage sein, das Bewusstsein von der Natur der Maschinen, das Bewusstsein ihrer wechselseitigen Beziehungen und ihre Beziehungen zum Menschen sowie der in diesen Beziehungen implizierten Werte wieder in sie einzuführen»*.⁹ Die Dimensionen und Bedingungen des Technischen, die sich uns heute vor allem in der Form von digitalen, vernetzten Technologien zeigen (oder vielmehr verbergen), stellen demnach nicht das *«Andere»* der Kultur oder einen Randbereich des Designs dar, sondern sind für diese konstitutiv. Es gilt mithin, im Bereich der kritischen Design- und Medienforschung neue Wege zu finden, die sich weder auf Fortschrittspessimismus versteifen noch die teleologischen Ideale von Technik als kultureller Fortschritt unkritisch fortschreiben.

⁶ Ein sehr gutes Beispiel dafür ist der Exzellenz-Cluster *«Bild Wissen Gestaltung. Ein interdisziplinäres Labor»* der Humboldt-Universität zu Berlin unter der Leitung von Horst Bredekamp und Wolfgang Schäffner.

⁷ Schäffner, Wolfgang: *The Design Turn. Eine wissenschaftliche Revolution im Geiste der Gestaltung*. In: Mareis, Claudia / Joost, Gesche / Kimpel, Kora (Hg.): *Entwerfen, Wissen, Produzieren. Designforschung im Anwendungskontext*. Bielefeld 2010, S. 33–46, S. 37.

⁸ Vgl. <http://www.interdisciplinary-laboratory.hu-berlin.de/de> (27.06.2014).

⁹ Simondon, Gilbert: *Die Existenzweise technischer Objekte*. Zürich / Berlin 2012, S. 13.

Vor diesem Hintergrund sucht die Forschung am Institut Experimentelle Design und Medienkulturen und im Critical Media Lab nach neuen Wegen, technologisch und medial vermittelte Lebenswelten nicht nur zu analysieren und zu kritisieren, sondern sie im Modus der Kritik auch projektiv mitzugestalten und zum Gegenstand gestalterischer Experimentation zu machen. Sie schliesst damit an aktuelle Fragestellungen der Kultur- und Medienwissenschaften sowie der <Science & Technology Studies> an und erarbeitet aus der Perspektive der Hochschule für Gestaltung und Kunst FHNW innovative Forschungsfragen, Arbeitsformate, Darstellungsformen und Methoden. Der Aspekt der Kritik ist dabei wesentlich für das Selbstverständnis von gestalterischer Experimentation und Forschung, wie sie am Institut Experimentelle Design und Medienkulturen und im Critical Media Lab betrieben werden. Der englische Ausdruck <critical> bezeichnet in einem doppelten Sinn sowohl die grundlegende Bedeutung einer Sache als auch eine kritische Haltung dieser Sache gegenüber. Erst durch Kritik eröffnen sich Möglichkeiten der Differenzierung und Neuperspektivierung, wird die Fähigkeit zum Unterscheiden und somit zum Handeln geschult. Allerdings gilt es auch <Kritik>, verstanden als wissenschaftliches und gestalterisches Werkzeug und Modus des Denkens und Handelns, einer zeitgemässen Kritik zu unterziehen. Der französische Philosoph Bruno Latour schlägt in diesem Zusammenhang vor, Kritik nicht länger im herkömmlichen Sinn als einen Modus des Enthüllens oder Entbergens einer <dahinter> oder <zugrunde> liegende Realität zu sehen. Er propagiert stattdessen eine kompositorische Form von <Kritik>, ein <compositionism>, der ausgehend von irreduziblen heterogenen Sachverhalten neue Gesamtansichten herzustellen vermag, die synthetisch und immanent sind, aber keinen endgültigen Wahrheits- oder Realitätsanspruch einfordern: « Critique, in other words, has all the limits of utopia: it relies on the certainty of the world beyond this world. By contrast, for compositionism, there is no world of beyond. It is all about immanence. »¹⁰

In diesem Sinne lädt auch das Critical Media Lab zum reflektierten und kritischen Umgang mit digitalen Design- und Medientechnologien ein. Es fordert dazu auf, Technologien im Hinblick auf gestalterisch-künstlerische, medienästhetische und soziotechnische Fragestellungen auszuloten und neue, nicht-essentialistische, aber dennoch verbindende Perspektiven auszubilden und zur Diskussion zu stellen.

Synergien: Exploring Data Cultures

Ein erstes gemeinsames Projekt, das aus den Synergien des Campus resultiert, ist eine Ausstellung mit dem Titel <Exploring Data Cultures>

¹⁰ Latour, Bruno: An Attempt at a <Compositionist Manifesto>. In: New Literary History, 41/3, 2010, S. 471-490, S. 475.

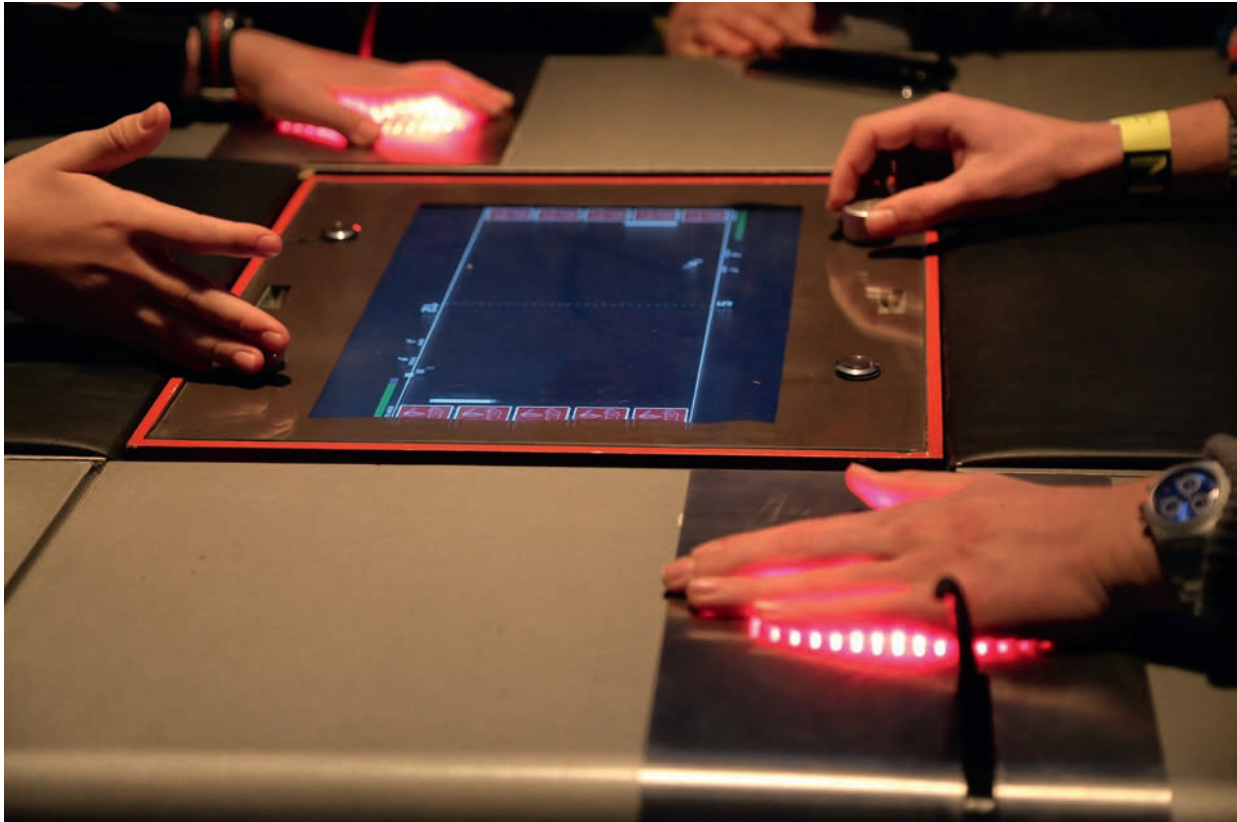
(Eröffnung Mai 2015). Dieses interdisziplinäre Kooperationsprojekt zu gestalterischen und künstlerischen Strategien im Umgang mit grossen Datenmengen (‹Big Data›) wurde vom HeK zusammen mit dem Institut Experimentelle Design und Medienkulturen im Rahmen der Pro Helvetia-Ausschreibung ‹Digitale Kultur› erfolgreich beantragt. Weitere Kooperationspartner sind das Zentrum für Technologiefolgen-Abschätzung TA-SWISS sowie Opendata.ch, der Schweizer Sektion der Open Knowledge Foundation. Das Projekt umfasst die Konzeption und Durchführung einer Ausstellung (Mai–August 2015), begleitend werden ein interdisziplinäres Veranstaltungsprogramm, eine Publikation sowie eine Website realisiert.

Thematisch knüpft die Ausstellung an den derzeit kontrovers diskutierten Umgang mit (digital erfassten) Daten an. Das Phänomen ‹Big Data›, die massenhafte Erzeugung, Erhebung und Auswertung von Daten, stellt nicht nur Wissenschaft und Technologie vor neue Aufgaben, sondern weckt zunehmend auch das Interesse von Kunst- und Designschaffenden. Zum einen verlangen grosse Datenmengen nicht nur nach neuen Formen und Methoden der statistischen Auswertung, sondern auch der visuellen Interpretationen und der medialen Darstellung. Sie sind damit immer schon Gegenstand gestalterisch-künstlerischer Fragestellungen und medienästhetischer Kritik. Zum anderen wirft der missbräuchliche Umgang mit Daten rechtlich-ethische Fragen zum Schutz von demokratischen Werten und individueller Privatsphäre sowie zur freien Zugänglichkeit von Daten auf, die von Kunst- und Designschaffenden aufgegriffen und zum Gegenstand ihrer Kritik gemacht werden.

Im Spannungsfeld zwischen diesen Möglichkeiten und Einschränkungen von ‹Big Data› entwickeln die Medienkünste und das Design wirkungsvolle Konzepte und Strategien der Dateninterpretation und -kritik: Sei dies mit Mitteln der Datenvisualisierung, der Sonifikation oder des ‹Rapid Prototyping›, mit narrativen Ansätzen aus dem ‹Critical Design› und ‹Speculative Design› oder mit medienkünstlerischen Installationen und performativen Interventionen. Von besonderem Interesse sind dabei Schnittmengen zu wissenschaftlichen und gesellschaftlichen Fragestellungen, die im Kontext von ‹Big Data› und ‹Datamining› entstehen. ‹Big Data› bildet somit einen heterogenen Gegenstand, an dem unterschiedliche Verfahren und Strategien aus den Medienkünsten und dem Design mit Fragen der Wissenschafts- und Technikentwicklung sowie der soziokulturellen Wertproduktion zusammengeführt werden. Dieser Gegenstand ist nicht einfach als Gesamtheit einer überbordenden wissenschaftlich-technischen Datenproduktion und -sammlung zu verstehen, sondern







vielmehr als interdisziplinäres gesellschaftliches Problemfeld, in dem die ‹Dinge, die uns angehen› (Bruno Latour) primär in Form von Daten erzeugt und verhandelt werden. Latour sieht grosses Potenzial, die massiven Datenmengen produktiv für die Sozial- und Geisteswissenschaften zu nutzen und so auch für kulturelle Prozesse auszuwerten. In diesem Prozess kommt dem Potenzial der künstlerisch-gestalterischen Disziplinen eine zentrale Rolle zu.

Im Rahmen des Projekts wird vom HeK und dem Institut Experimentelle Design und Medienkulturen gemeinschaftlich die inhaltliche Konzeption entwickelt und an der Ausgestaltung der Ausstellung gearbeitet. Beiden Institutionen ist gemeinsam, dass sie sich auch als Produktionsorte verstehen. Das HeK möchte nicht nur ausstellen, sondern auch Partner für Künstler sein und diese in ihren Produktionen begleiten sowie neue Projekte anstossen. Das Institut Experimentelle Design und Medienkulturen ist ein Ort für Forschung und Experimente. Entsprechend wird ein Fokus des Projekts auf der Produktion neuer Werke für den Kontext der Ausstellung liegen. Das Critical Media Lab wird hier zur Schnittstelle der gemeinsamen Reflexion und Produktion.

Internationaler Austausch

Mit der räumlichen Nähe ist eine weitere Partnerschaft entstanden, die vom benachbarten Atelier Mondial, dem ‹International Exchange Program Basel Mulhouse Freiburg›, als Trägerinstitution initiiert wurde und die die internationale Vernetzung und den Austausch von Künstlern zum Ziel hat. Im Rahmen des Umzugs und der Neupositionierung des Atelier Mondial, ehemals Internationales Atelier- und Austauschprogramm der Region Basel iaab, fand auch eine inhaltliche Umstrukturierung statt, die nun stärker den interdisziplinären Aspekt betont. Neben dem neuen Namen ist das Programm nun zum ersten Mal interdisziplinär ausgerichtet. Im Obergeschoss des Freilager-Platz' 8–10, in direkter Nachbarschaft zum HeK, entstanden sieben Wohnateliers, ein Projektraum und eine Gemeinschaftsküche, die Gastkünstlerinnen und -künstlern Experimentier- und Präsentationsmöglichkeiten bieten und zum Austausch mit der lokalen Kunstszene anregen. Mit dem HeK und dem Institut Experimentelle Design und Medienkulturen mit seinem Critical Media Lab als Partner wurde ein neues Austauschprogramm zwischen Montreal und der Region Basel ins Leben gerufen, das den Austausch von Künstlerinnen und Künstlern fördern soll, die sich mit der künstlerischen Nutzung und Reflexion von Medientechnologien befassen. Ab 2015 wird das Residency-Programm ‹Electronic Intersections› als Pilotprojekt gestartet. Mit einer Aufenthalts-

dauer von drei bis sechs Monaten erhalten Basler Künstlerinnen und Künstler sowie die Gäste aus Montreal Gelegenheit, die Partnerstadt kennenzulernen und dort in kreativen Kontexten zu arbeiten und zu experimentieren. Ziel des Austauschprogramms ist es, für die Künstlerinnen und Künstler einen konstruktiven Rahmen zu schaffen und ihnen ein produktives Arbeitsumfeld zu bieten. Das Programm soll Künstlern die Möglichkeit geben, einen kritischen Austausch mit anderen Künstlern, Designern und Wissenschaftlern zu pflegen, neue Ideen zu entwickeln und Raum für Experimente zu erhalten.

In Basel wird das HeK die zentrale Anlaufstelle für die Gäste aus Montreal sein. Von Seiten des HeK werden die Gastkünstler aktiv in die Programmplanung eingebunden. Hier erhalten sie die Möglichkeit, ihre Projekte und Forschungsergebnisse einem interessierten Publikum zu präsentieren. Das Institut Experimentelle Design und Medienkulturen bietet mit seinen Studios, Werkstätten und den Räumen des Critical Media Labs den Gastkünstlern einen Ort für die Umsetzung der eigenen Arbeit und gleichzeitig eine Plattform für den Austausch mit anderen Kulturschaffenden im Sinne eines kritischen Dialogs. Auf kanadischer Seite steht das Atelier Mondial mit mehreren Institutionen in Kontakt, die sich als Partner anbieten.¹¹ Von universitärer Seite werden das «Hexagram Centre for Research-Creation in Media Arts and Technologies» der Concordia University und das «Hexagram Uqam» der UQAM Université du Québec à Montréal Partner sein. Mit diesem Austauschprogramm entstehen neue Strukturen und Möglichkeiten für eine internationale Vernetzung und einen diskursiven Austausch jenseits disziplinärer und institutioneller Grenzen.

Ausblick

Die vorgestellten Projekte verdeutlichen, dass die gute Nachbarschaft auf dem Campus bereits jetzt produktive Synergieeffekte erzeugt und richtungsweisende Kooperationsformen hervorbringt. Diese Synergieeffekte sind dabei längst nicht nur auf die räumlich-örtliche Nachbarschaft beschränkt. Ihr Potenzial und ihre Qualität liegen vielmehr darin, dass im gemeinsamen Arbeiten tradierte Grenzen zwischen Kunst, Medien und Design infrage gestellt und überschritten, neue Formen des künstlerisch-gestalterischen Arbeitens und Forschens erprobt und interdisziplinäre Formate des Ausstellens, Verhandelns, Diskutierens und Produzierens realisiert werden. Die bereits realisierten Projekte lassen erahnen, wie in Zukunft gemeinsam an Themen und Projekten gearbeitet werden kann – sei dies in Form von Ausstellungsprojekten, Veranstaltungen, Symposien oder durch internationale Austauschprogramme. Mit dem

11

Es finden Gespräche statt mit den «artist-run spaces» Oboro (<http://www.oboro.net>), Perte de Signal (<http://www.perte-de-signal.org>) und SAT Société des Arts Technologiques (<http://www.sat.qc.ca>), die Interesse an einer Partnerschaft haben und an der Aufnahme von Gastkünstlern aus der Region Basel interessiert sind.

HeK und seinem spezifischen Ansatz im Feld der zeitgenössischen Kunst und dem Institut Experimentelle Design und Medienkulturen treffen sich zwei Partner, die gleichermaßen Produktionen jenseits von klassischen, tradierten Design- und Kunstkategorien befördern wollen sowie auch den kritischen Diskurs und Austausch pflegen.





The Art of --- **Archiving** --- **Digital Media** ---

**Michael Renner in conversation
with Suresh Surenthiran and Theodore Davis**

Das folgende Transkript stammt aus einem Online-Dialog über Mediendatenbanken und die aktuellen Praktiken und Herausforderungen ihres Managements sowie ihrer Nutzungsleistungen. Michael Renner ist Leiter des Instituts Visuelle Kommunikation an der Hochschule für Gestaltung und Kunst FHNW und hat verschiedene Forschungsprojekte zur Thematik der digitalen Archivierung initiiert, unter anderem «Living Memory», «Visual Search +» und «Campus +». Suresh Surenthiran ist Broadcast Ingenieur für Live Streaming und Real Time-Netzwerke auf dem Campus der Künste. Theodore Davis unterrichtet Interactive Design an der Hochschule für Kunst und Gestaltung FHNW und ist für den Bereich Design im Forschungsprojekt «Visual Search +» verantwortlich. Der Dialog fand im Juli 2014 statt.

The Art of Archiving Digital Media

Michael Renner in conversation
with Theodore Davis and Suresh Surenthiran

Michael Renner Perhaps we should start by discussing the issue at hand and why you are both involved in research topics based around our dealing and management of images and media.

Suresh Surenthiran We create approximately 2.5 exabyte data every day (2.5 billion gigabytes). Recent studies find that ninety percent of the data has been created in the last two years. The social media platforms, digital pictures and videos posted online, transaction records of online video course purchases, and smartphone meta-data have contributed to this data in use.

Theodore Davis Speaking of just digital images, we're creating and uploading an exponentially growing number (Facebook is currently around 400 million per day), so if we ever intend to find those images again, the current model of manually tagging each item with keywords is quickly becoming unsustainable. One possible alleviation to this problem is the field of Content-Based Image Retrieval (CBIR) – often referred to as visual search.

Suresh Surenthiran However, the question is: What is visual search?

Theodore Davis Beyond using some visual means to start a search (query by sketch, color picker, image upload) – CBIR refers to extracting visual attributes from the image, enabling a retrieval based on actual attributes of the image rather than a textual description of it. Here the biggest problem is that of the semantic gap, or difference between the word(s) the annotator uses to describe the image and the word(s) the person retrieving might use.

Michael Renner But CBIR isn't necessarily a very new idea, is it?

Theodore Davis No, not at all. It's been an active field for at least twenty or more years that seems to go through waves of active research. I'm not sure if that's due to the development of new technology or research grants. Having gone through this application process, I tend to lean towards the latter.

Michael Renner What can you tell us about that?

Theodore Davis It was part of the last wave of “DORE” (“DO REsearch”) grants from the Swiss National Science Foundation SNSF designed for Applied Universities like our own. As you’re of course aware, the research project “Visual Search +. New Approaches in Content-Based Image Retrieval” began as a conversation between yourself and Thomas Vetter from the Graphics and Vision Research Group (GRAVIS) at the University of Basel to form a collaboration, joining cutting-edge technology and interactive design – seeing how the two could benefit from one another.

Michael Renner Maybe you can tell us about the duration such an application can take.

Theodore Davis The grant process began in fall 2009, critically evaluating the state of the art in visual search, specifically interface innovations, which slowly revealed a continued reliance on text as a search input. Fortunately, once having started the project nearly two and a half years later (six month review, six month revision window, six month review, six month delay due to schedules), the state of the art hadn’t changed significantly or implemented any of our fundamental ideas. Some prototypes had been shut down due to patent disputes, and in other cases, technologies like reverse image search (uploading an image) had found their way from experimental into mainstream search – with Google Image Search for example. This gave me the sense that a wave of research grants had likely ended around 2008/09 and were also in the process of being currently composed.

Michael Renner This seems to be a highly technical field, what innovation did you as a designer hope to find?

Theodore Davis Well, CBIR is usually approached from the field of computer science or computer vision – essentially developing the black box that can accept an image, analyze it and populate a database with information to be interfaced at a later point. All too often an interface is ignored or only considered for displaying the resulting thumbnails and therefore the information stored in a database is rounded off to finite keywords or tags, which then reverts to a dependency on the default text-box input. Approaching the problem as a designer, the whole workflow was reversed. I was most interested in the interface and how to avoid using text at all costs. This influenced how the database should be designed, furthermore influencing the output of the black box to match these needs. Assuming that these black boxes are a norm in the future, capable of

extracting whatever attributes from a picture we want, the way in which we interface this data becomes extremely important – not to mention in what form this data should be stored.

Michael Renner **What about drawing as a visual input? Has there been success in that direction?**

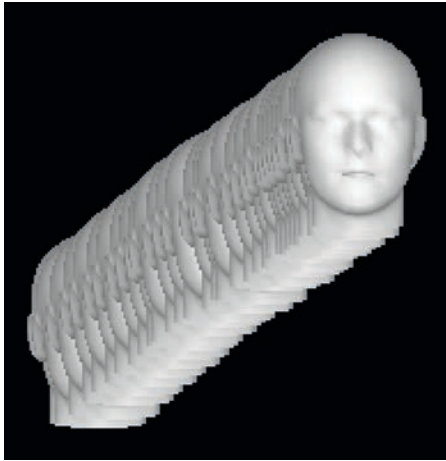
Theodore Davis **Yes, to an extent. It relies on what is commonly known as the low-level attributes of an image (color, contour, texture), and in most cases requires text in order to retrieve a particular context beyond these formal qualities. One of the biggest problems with this direction is that the input search can only be as articulate as one's ability to draw. So while it's likely great at finding sunsets, my attempts to draw a tree retrieved images with close color compositions, but far off in context. Ideally the drawn image wouldn't have to be a one-to-one compositional copy of the original image, but there a huge challenge remains in subtracting relevant regions or objects within the image.**

Suresh Surenthiran **And smartphones?**

Theodore Davis **Well, the internet-connected camera-in-our-pocket is being used more and more as a visual search input. It functions the same as this query-by-example model, where you upload a photo you already have, only in this case, the image is taken on the fly. It functions by matching a visual signature of both images, similar to the query by sketch; however, once this match is made, it usually reverts to a normal text search using the keywords attached to that match. This is commonly used for commerce, such as a photo of a movie poster that returns what time and at which theater the movie is showing near you, or a wine label in a restaurant returning reviews, prices and the locations where you can buy it afterwards. This model is likely to see rapid development as Amazon's new smartphone specializes on connecting products of the physical world with their virtual storefront.**

Michael Renner **Why have consumer products found such a success, and what other image subjects have worked equally well?**

Theodore Davis **Products and clothing benefit greatly from the low-level attributes, primarily color and texture, once limited to a particular subject like shoes. Once such a filter is made, then minor differences in stripes or color combinations can be distinguished on a purely visual or similar search. The same has been done for flowers, plant leaves and specific medical imagery. This limiting of image type grew in popularity following the publishing of "Image**



Retrieval: Theory and Research” (2003) from Corinne Jörgensen on the topic, in which the suggestion is given that significant progress will require specialization of image types, rather than one system that can handle the vast variety of subject matters. Heeding this advice, combined with the fact that GRAVIS is focused on faces, we decided to specialize on portrait imagery. Not in terms of recognition (i.e. matching a name) but rather visual attributes that could hopefully describe mid- to high-level context.

Michael Renner **What’s your search input in this case?**

Theodore Davis **The main idea is based around having modular widgets that offer an interactive abstraction of each extracted attribute. For example, to find the position of the face within the image, one can manipulate and drag an abstracted 3D-model of a head around the widget’s canvas.**

In order to do this, a very simple yet profound guideline was set. Only numbers could be stored in the database. Rather than many black boxes that might output keywords like “left”, “upper-left”, “center” – in this system, the actual raw data is used, but more importantly, it goes through a mapping process to keep all numbers within a relative range. By giving all extracted attributes the same relative range (-1.0, 1.0) it was then possible to make sure that the interactive widgets produced the same relative range. So what does that mean? The widget essentially becomes a mirror for the original stored image. Setting the position of the head in one location, immediately returns results of images matching that same location (followed by images ranked as close as possible).

Michael Renner **For what other attributes could you design a widget for?**

Theodore Davis **As many attributes as the black box can produce. In our project we used a pre-existing dataset which allowed such dynamic widgets to be created for head position, size and rotation. Binary (on/off) widgets could be created for other attributes like gender, glasses, occlusion and saturation of the image. It would have been a nice challenge to design widgets for group photos, lighting direction, contrast of background, hair type et cetera – but unfortunately that attribute data doesn’t exist yet, so we started with innovation relating to the low-hanging fruit.**

Suresh Surenthiran **Do you have to set every widget?**

Theodore Davis **The search works in a modular way, where you activate only the widgets you’re interested in. When adding a widget, you see animated icons demonstrating its function. As more are activated,**

they form a compound query, narrowing down the results to an ideal and specific candidate. Something especially interesting that occurred by dealing with these relative values and its mirroring effect is that a similar search could be implemented where you can use a resulting image's attributes to set one or more widgets – instantly focusing the results towards that particular image.

Suresh Surenthiran Is this very different than similar search by Google?

Theodore Davis Well, by Google Images, when you select “similar search”, it's likely uploading that image into the search, however it's not clear what aspects of the image it analyzes to return similar (often same) results. In contrast, by using these modular widgets, you can specify that only the head rotation of a result should be adopted or conversely tell all widgets to be activated and set accordingly for a very narrowing filter.

Michael Renner And through this system is it really possible to avoid keywords and text entirely?

Theodore Davis Through usability testing with our practical partners such as Keystone or Sodatech amongst other professionals in the field, dealing with portrait images on a daily basis, the request for a text search only came up twice – although this was quickly dismissed in one case when trying to articulate what they would have searched for. In the other case, the need to describe an action (“older man reading”) was relevant from a recent client request. Fortunately and surely by dumb luck, two images within the top twenty results actually depicted this scenario when the head was rotated in a looking down position. Nevertheless, the interest was greater in having additional attributes to search through, which unfortunately awaits the advancement of the black box.

Michael Renner And from this usability testing and partnership, what potential uses for the system came up?

Theodore Davis One of the primary reactions was that it could be an extremely useful tool in the realm of “creative” images. That being the sort of generic portraits found in stock photography that are often used for composites sketches, used for idea approval and which are most often later re-photographed to exact needs. In this field, the portrait has quite specific formal qualities that are easily lost when limited to finite keywords.

Suresh Surenthiran Can the system be integrated to DAM or MAM? Because that's one of the biggest problems. It's lacking an image search, even search by color palette.



Annotated Facial Landmarks in the Wild: A Large-scale, Real-world Database for Facial Landmark Localization. Martin Koestinger, Paul Wohlhart, Peter M. Roth, and Horst Bischof. In First IEEE International Workshop on Benchmarking Facial Image Analysis Technologies, 2011.

Theodore Davis Maybe you should explain what DAM / MAM is?

Suresh Surenthiran Digital Asset Management (DAM) is simply a database that is a workflow in which people work together to give a system. It is a container that enables workflow process for managing publishable media content such as images, illustrations, documents, audio, video and physical (non-digital) content. As an asset container, its functions are organizing, viewing, indexing, abstracting, translation, searching, browsing, archiving, metadating, reviewing, revising, versioning, tracking, and auditing of files. Generally, MAM is similar to DAM, but it has special active components such as: ingest all file formats, metadata mappings, manual import from monitored storage, automated watch folder import, metadata XSLT translation support, technical metadata upcast, automatic transcoding for various supported formats ...

Theodore Davis Ok, then in general I would say yes, however, it depends heavily on the existence of this mysterious black box to extract relevant attributes from all media types it's dealing with. While my research focused on future methods for interfacing this data, the notion of quantifying the qualitative remains crucial. This research also made use of a pre-existing and manually annotated rich dataset (AFLW), so unfortunately the black box still isn't there. Nevertheless, there are simple techniques that could be implemented to interface passive metadata (geolocation, timestamp, file size) and offer the user a visual solution when abstracting this data. In fact, the calendar we use when booking a flight is a nice example of this implementation and helps avoid the mistake of whether to write the day or month first.

Michael Renner How much is DAM / MAM focused on archiving versus workflow for files currently being edited / accessed?

Suresh Surenthiran DAM / MAM are focused and consist of management tasks and decisions of the ingestion, annotation, cataloging, storage, searching, transcoding, retrieval, delivering of digital data, digital photographs, animations, videos and audio. Archiving is another chapter, there is special software for the archiving process.

Theodore Davis Are DAM systems ever storing too much content, due to having enough space to store *everything*?

Suresh Surenthiran DAM is about filling content and content discovery, file servers, Dropbox, Google Drive, Amazon Cloud and is also about storing what you know you already have. On the other hand, DAM is about enabling people to discover what they don't know

they have and delivering it where it needs to be. We can build a DAM in an organization with storage or use external storage, most of the DAM vendors are delivering connectors (application programming interface API) to connect most industries storage systems in terabyte to exabyte data capacities. It has a multi-tier storage concept that can work with different storage architectures which can even be mixed and matched. From simple NAS (network attached storage) to complex HSM (hierarchical storage management) or combined – most of the options are supported by merger vendors. Storage can be added during operation. Using simple NAS, Samba, Windows Storage Server, UNIX Storage Server or Cloud Based Storage system like AWS (Amazon Web Services), Windows Azure.

Michael Renner Back to that question, do we need to be putting any limits on the amount of images we create and store?

Theodore Davis Until we've completely automated this analytical extraction, it's not a bad idea, especially considering that at the moment an image in the vast haystack is only as good (retrievable) as the metadata and keywords assigned to it.

Suresh Surenthiran Future media is a knowledge bank for world-wide use. Every data center is connected to any search engine. So in the future we won't have any limit. We are going to use big data. For that reason we only need smart filers and new high-tech databases to find out what we're looking for.

Michael Renner How close are we getting to this mystical black box?

Suresh Surenthiran The amazing thing is that we are living in a digital planet. And this is the big step for human beings. We are watching science fiction films and now it's becoming a reality. Quantum physics is going to interact with our normal life. That means robots are taking over human works; they're going to challenge and help human beings. It is all in our own hands whether to look at the mystical black box or not.

Theodore Davis Development is moving at an exciting pace and the same problem of abundance is actually contributing towards a solution as the amount of available training data for machine learning grows at a comparable rate. Through "Visual Search +", we provoked our technological partners by offering a uniquely applied and previously unforeseeable use to complement the basic research they conduct.





Critical Media –
Signale
verstehen,
gestalten und
setzen

Shintaro Miyazaki

Bildwissen, Dingwissen, Programmierwissen sind Wissensformen, die an der Basler Hochschule für Gestaltung und Kunst FHNW gelehrt und erforscht werden. Bislang fehlte es an einer systematischen Erprobung von Signalwissen. Der Beitrag *«Critical Media – Signale verstehen, gestalten und setzen»* ist ein Plädoyer für die Kultivierung, experimentell-gestalterische Aneignung und künstlerische Reflexion von Signalwissen. Mit Signalen sind Wellen, Oszillationen und Fluktuationen in Elektronik, Computern oder *«intelligenten»* Medienökologien gemeint: Unmerkliche, meist sehr schnelle Prozesse, die durch Medientechnologie kommuniziert und detektiert werden. Sie sind allgegenwärtig, laufen unbeachtet im Hintergrund und gehören zur Grundlage der Medien- und Designkulturen des 21. Jahrhunderts. Das Critical Media Lab der Hochschule für Gestaltung und Kunst FHNW ist ein Ort, an dem solche fundamentalen Infrastrukturen nicht nur gestalterisch-ästhetisch, sondern auch historisch-theoretisch erforscht und entwickelt werden. Shintaro Miyazaki ist Senior Researcher und Dozent am Institut Experimentelle Medien- und Designkulturen.

Critical Media – Signale verstehen, gestalten und setzen¹

Shintaro Miyazaki

Zu Beginn der 1990er-Jahre plädierte der deutsche Designtheoretiker Gui Bonsiepe für das Interface als Medium zwischen Benutzer, Handlung und Werkzeug. Das Interface sei nicht nur eine Sache, sondern die « Dimension, in der die Interaktion zwischen Körper, Werkzeug und Handlungsziel gegliedert wird. »² Der Designer oder die Designerin soll mitten in die Dinge, *in medias res*, gehen und eine Schlüsselposition im Prozess des Entwerfens sowie der Konstruktion dieser neuen Dimension einnehmen. Während der Begriff « Interface » bis ungefähr 1965 vornehmlich in den Natur- und Technikwissenschaften für die Bezeichnung einer gemeinsamen Fläche zwischen zwei physikalisch differenten Bereichen benutzt wurde, kam durch das Aufkommen des Personal Computers und von Multimedia Ende der 1980er-Jahre die Bedeutung der vermittelnden Instanz zwischen Mensch und Maschine hinzu.

Diese immer noch gebräuchliche Semantik von « Interface » sowie seine Konnotation mit dem Gesicht (engl. « face ») und der Oberfläche (engl. « surface ») hat sich jedoch für die Beschreibung aktueller Situationen, Praktiken und Kulturen, in denen hochtechnologische Medien eine wichtige Rolle spielen, als unzureichend entpuppt. « Interfaces » sind nur die Spitze des Eisbergs. Ihre Signale und Prozesse sind auf der Oberfläche meist unsichtbar. Bald dreissig Jahre nach dem Einzug des Computers in unsere Lebenswelt und in einem Zeitalter, in dem unsere Unterhaltungselektronik, Haushaltsgeräte und Informationstechnologien miteinander kommunizieren können, bewegen wir uns in einer Medienökologie elektromagnetischer, akustischer, optischer oder taktiler Signale.³ Heutige Autos etwa sind mit einer technischen Ökologie computerisierter Elektronikmodule in konstantem Datenaustausch ausgestattet, die durch ihre spezifische Programmierung Prozesse im Hintergrund einleiten, beenden und steuern. Sie unterscheiden sich dadurch grundlegend von ihren rein mechanisch operierenden Vorgängermodellen des 20. Jahrhunderts.

Der vorliegende Beitrag ist ein Plädoyer für die Kultivierung, die Reflexion und die experimentell-gestalterische Aneignung von Wissen um technische, vor allem elektronische und elektromagnetische Signale.

¹ Ich bedanke mich bei Andreas Simon, Claudia Mareis, Michael Renner und Jamie Allen für die Gespräche, die diesen Beitrag direkt oder indirekt beeinflussten.

² Bonsiepe, Gui: *Interface. Design neu begreifen*. Köln 1998, S.20.

³ Fuller, Matthew: *Media Ecologies. Materialist Energies in Art and Technoculture*. Cambridge/MA 2005; Hörl, Erich: *Tausend Ökologien. Der Prozess der Kybernetisierung und die allgemeine Ökologie*. In: Diederichsen, Diedrich/Franke, Anselm (Hg.): *The Whole Earth. Kalifornien und das Verschwinden des Außen*. Berlin 2013, S.121-130; Miyazaki, Shintaro: *Hörende Maschinennetzwerke. Auditive Medienästhetiken unscheinbarer Signale*. In: *Zeitschrift für Medienwissenschaft*. Heft 8 / April, Zürich/Berlin 2013, S.116-126.

Nicht mehr das ‹Interface›, wie es Bonsiepe vor fünfundzwanzig Jahren forderte, sondern das Signal ist die Dimension, in der sich die kritischen Prozesse der Medienpraxis in Kunst und Design abspielen. Das von der Basler Hochschule für Gestaltung und Kunst FHNW gelehrte und erforschte Bild-, Ding- und Programmierwissen wäre mit dem hier eingeführten Signalwissen zu erweitern. Dabei geht es nicht so sehr um die Gestaltung und Analyse graphischer Oberflächen, wie sie durch das Konzept des ‹Interfaces› forciert werden, sondern um jene Signale und Prozesse, die für die Herstellung der Illusion der Oberfläche, den ‹Interface›-Effekt, zuständig sind. Das ‹Interface›, die Zwischenfläche, wird dadurch als Schwingungsfläche umgedeutet. Sie ist eine Membran, die wie jene im Lautsprecher durch Spannungsveränderungen in Bewegung gesetzt wird. Die dadurch entstehenden mechanischen Energiefluktuationen generieren Schalle, die sich zu dynamisch-fluktuierenden Klangobjekten, -räumen und -architekturen formieren. Signalwandler, zu denen Lautsprecher gehören, klingen nicht nur, sondern vibrieren, leuchten, stinken, duften und können je nach Freiheitsgrad ihrer Mechanik unterschiedlich komplexe Bewegungen ausführen.

Transformationsprozesse zwischen auditiven, visuellen, taktilen, olfaktorischen und elektronischen beziehungsweise elektrischen Signalen sind Prozesse der Transduktion.⁴ Signale unterschiedlicher Domänen, beispielsweise akustisch-mechanische oder elektronische, werden ineinander übergeführt – ein wortwörtliches Umsetzen von *transducere*. Der Lautsprecher ist eines der ältesten dieser Umwandler. Liegt der erfasste Prozess als ein elektronisches Signal vor, kann er durch weitere Medien gespeichert, übertragen und prozessiert werden.⁵ Signalwissen ist universell einsetzbar, wodurch sich, wie hier argumentiert wird, zahlreiche Kopplungsstellen für die Lehre und die Forschung in den Bereichen Kunst und Gestaltung ergeben.

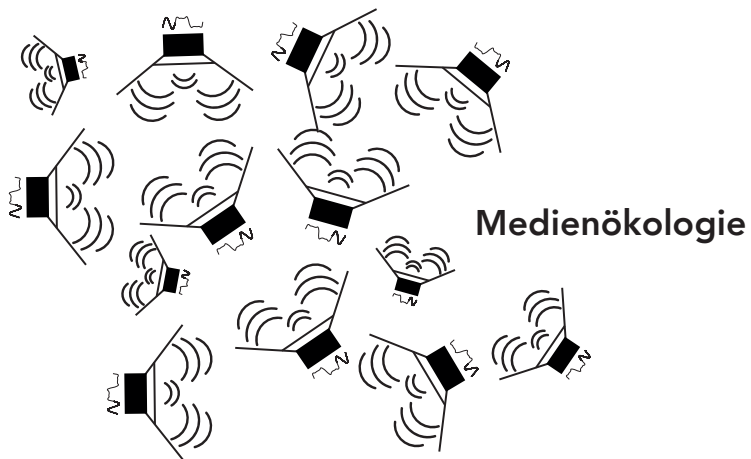
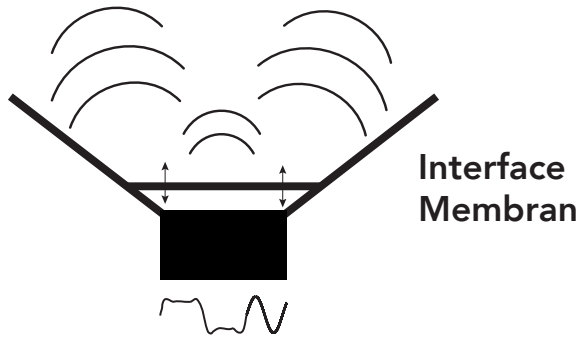
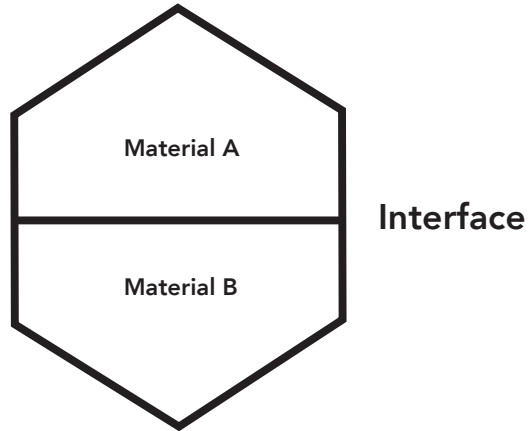
Der kritische Umgang mit Medientechnologien – ‹Critical Media› –, der sich in einer verantwortungs- und wirkungsvollen Gestaltung niederschlägt, kann nur durch ein erweitertes Medienwissen, das das Signalwissen mit einbezieht, gepflegt, vermittelt und praktiziert werden. Dieser Ansatz wird in Zukunft unter anderem am Critical Media Lab des Instituts Experimentelle Design- und Medienkulturen verfolgt.

Signalwissen

Etymologisch betrachtet ist der Begriff ‹Signal› mit dem lateinischen Wort *signalis* – etwas, das dazu bestimmt ist, ein Zeichen zu geben – verknüpft. Vor 1850 wurde es vor allem im Jargon des Militärs und der

⁴ Mackenzie, Adrian: *Transductions. Bodies and Machines at Speed*. London / New York 2002; Simondon, Gilbert: *Die Existenzweise technischer Objekte* (1958). Zürich 2012.

⁵ Vgl. zur Trias von Speicherung, Übertragung und Prozessierung, Berechnung, Verschaltung oder Verkabelung: Kittler, Friedrich: *Grammophon, Film, Typewriter*. Berlin 1986, S. 352, 353, 359, 379.



Marine im Sinne eines Warn- oder Startsignals benutzt. Signale aktivieren Prozesse. Ein Signal ist folglich ein bedeutsamer Prozess, der durch einen Operateur als Zeichen interpretiert wird und daraufhin weitere Prozesse auslöst. Dabei operieren nicht nur Menschen, sondern gleichsam Tiere, Pflanzen und Maschinen mit Signalen. Im deutschsprachigen Raum wurden mit dem Aufkommen der Telegrafie gegen Ende des 19. Jahrhunderts Spannungsveränderungen elektrischer Ströme als Signale bezeichnet.⁶ Ein Signal ist vorhanden, wenn ein messbarer physikalischer Prozess eine Information zugeordnet bekommt. Alles Messbare ist damit potenziell ein Signal, wenn nicht, dann wird es gemeinhin als Rauschen, als *«Noise»* bezeichnet.

Signalwissen oszilliert zwischen Ding-, Bild- und Programmierwissen. Es geht dabei nicht nur um das Erlernen und Erforschen von Materialeigenschaften, der Handhabung, Gestaltung und Produktion von Artefakten, Druckerzeugnissen, audiovisuellen Erfahrungen, der Inszenierung von Materialien und Menschen in unterschiedlichen Situationen oder um das logische Kontrollieren, Sequenzieren, Steuern und Automatisieren von gestalterischen Prozessen durch Software und deren kreative An- beziehungsweise Abwendung – dem *«creative coding»*. Vielmehr besteht Signalwissen darin, die grundlegenden Prozesse der hochtechnischen, oft elektronischen Medientechnologien, mit denen Gestalterinnen und Gestalter, Künstlerinnen und Künstler tagtäglich arbeiten, zu reflektieren, zu analysieren und das gewonnene Wissen wieder in die Praxis einfließen zu lassen. Prozesse der Synthesis⁷ sind dabei essentiell. Einem Signal wird ferner eine genauso grundlegende Bedeutung wie einem Pinselfleck, einem Strich, Buchstaben, Pixel oder einem anderen *«Objekt»* zugesprochen. Nicht nur das: All diese Dinge lassen sich heute durch elektronische und elektromagnetische Signalverarbeitung – das geschickte Orchestrieren, Modulieren und das ausgeklügelte Timing, das heißt Rhythmisieren von Signalen in Elektronik, Elektromechanik, Robotik, Halbleitertechnik und anderen Technologien – erzeugen.

Das Signal agiert in der Passage zwischen einer Aktion und ihrer Speicherung in Form einer Spur, Inskription oder *«In-formation»*. Es ist stets ephemeral, agiert in der Zeit und vergeht oder verschwindet, wenn es nicht gespeichert oder prozessiert wird. Das Signal *«passiert»* sozusagen einen Kanal und während es dies tut, wird es abgenommen, gemessen, transformiert und im Sinne der Aisthesis *«versinnlicht»* beziehungsweise *«ästhetisiert»*. Signale geschehen zudem *«im Nu»*⁸. Sie passieren nicht nur Maschinen, Schaltkreise, elektrische Leiter oder Kabel, sondern auch Festkörper, die Luft, das Meer und gar das Weltall. Sie werden von Men-

⁶ Vgl. dazu den Eintrag *«Signal»* im Digitalen Wörterbuch der deutschen Sprache, <http://www.dwds.de/>.

⁷ Unter dem Titel *«Synthesize! Zur Zukunft digitaler Medienkulturen»* fand am 14.09.2013 in der Halle 3 der Messe Basel ko-organisiert vom Autor und der Hochschule für Gestaltung und Kunst FHNW ein Symposium zur Thematik der Synthese im Bereich der Design- und Medienkulturen statt.

⁸ Langkilde, Kirsten Merete: Eine andere Ortsbeschreibung. In: Langkilde, Kirsten Merete (Hg.): Verortung. Basel 2013, S. 9–13, S. 10.

schen, Tieren, Pflanzen und anderen Organismen verarbeitet. Signale erlauben Kurzschlüsse des Organischen mit dem Nichtorganischen. Bioelektrische Pulse, medizinsprachlich «Aktionspotenziale» genannt, sind für die Steuerung und Auslösung sämtlicher vegetativ-unbewusster oder somatisch-bewusster Nervenprozesse von grosser Bedeutung. Sowohl die Wahrnehmung als auch die Motorik des Menschen werden von diesen bioelektrischen Pulssignalen rhythmisiert.

Signale verstehen, gestalten und setzen (Teil I)

Das Wissen, wie Signale durch elektronische Schaltkreise generiert und detektiert werden, ist nicht nur eine wichtige Grundlage in den technischen Hochschulen und Universitäten, sondern wird längst auch von Studierenden, Lehrenden und Forschenden der Kunsthochschulen erarbeitet. Das neue Critical Media Lab der Hochschule unternimmt in dieser Hinsicht den Versuch, unsere ubiquitären Medienökologien nicht nur einer kritischen Analyse zu unterziehen, sondern auch projektiv mitzugestalten und zum Gegenstand gestalterischer Experimentation zu machen. Gerade die Kultivierung von Signalwissen im Feld der «Critical Media», in dem Prozesse und Signale zwischen Körper, Umwelt, Werkzeug, Medien und Handlungszielen erfasst werden, markiert meines Erachtens einen innovativen medialen Zwischenraum zwischen Messung und Konstruktion.⁹ Das altgriechische Wort für «(unter-)scheiden» oder «trennen», *krínein*, weist auf die enge Verzahnung von Kritik und Messung hin. Ohne Medientechnologien gibt es keine Messung, ohne Messung keine Kritik. Um die wichtige Unterscheidung von «Signal» und «Rauschen» zu vollziehen, sind Medien notwendig, die die Signale per Transduktion «ästhetisieren», das heisst sicht-, hör- oder fühlbar machen. Wie der folgende Abschnitt zeigen wird, gibt es solche Medien bereits seit über hundertfünfzig Jahren, ihre Effektivität und Wirkung auf die Wissenschaft, Gesellschaft, Politik und Kultur ist heute virulenter denn je. Am Critical Media Lab werden solche Medientechnologien aus der Gegenwart und Vergangenheit nicht nur rein technisch und ingenieurwissenschaftlich, sondern auch spielerisch, kritisch, ästhetisch, experimentell und medienarchäologisch¹⁰ untersucht.

Signalarchäologien am Critical Media Lab

Während sich die Geschichtswissenschaften auf schriftliche oder gedruckte Quellen und Aussagen von Menschen beziehen, werden in der Archäologie materielle Quellen wie Knochen, Rückstände, Spuren, Dinge, Werkzeuge und Apparaturen untersucht. Dabei kommt es immer wieder vor, dass mittels neuer Methoden neue Erkenntnisse provoziert

⁹ Vgl. dazu in Bezug auf die Ästhetische Praxis und Theorie van der Meulen, Nicolaj: Ästhetische Praxis als eine Theorie der Praxis in Gestaltung und Kunst. In: Langkilde, Kirsten Merete (Hg.): Verortung. Basel 2013, S. 33–40, S. 40.

¹⁰ Zur Methode der Medienarchäologie vgl. Ernst, Wolfgang: Media Archaeography. Method and Machine versus History and Narrative of Media. In: Huhtamo, Erkki / Parikka, Jussi (Hg.): Media Archaeology. Approaches, Applications, and Implications. Berkeley / CA 2011, S. 239–255.

und bislang etablierte Theorien infrage gestellt werden. Die Medienarchäologie ist eine ‹wilde›¹¹ Variante der Archäologie. Ihr Gegenstand sind Medienkulturen der Gegenwart und der Vergangenheit.

Am Beispiel einiger Medien- und Signalarchäologien des Telefons beziehungsweise des Lautsprechers und des Mikrofons soll im Folgenden aufgezeigt werden, dass es bereits in der ersten Generation technischer Medien für heute aufschlussreiche Überschneidungen zwischen den Natur- und Technikwissenschaften und der Kunst und Gestaltung gegeben hat. Solche Rekonstruktionen, Aktivierungen und Neuinterpretationen liefern uns Impulse, Zusammenhänge damaliger und heutiger Experimentalsysteme zu erkennen und für aktuelle Fragestellungen fruchtbar zu machen. Nicht nur Dinge und Apparate vergangener Medienkulturen werden untersucht, sondern gleichzeitig die ephemeren Signale, die sich in und zwischen den Medientechnologien abspielten. Dabei erfährt man über elektronische Medien oft mehr, wenn man sie im aktiven Zustand ‹telefonisch› abhört. Konkrete Beispiele und Erläuterungen werden in Folge dargelegt. Das Anstarren dieser Medien, als ob sie reine Objekte wären, reicht nicht aus.

Das Telefon ist nicht nur ein Kommunikationsmittel, sondern auch ein Medium der Wissenschaft sowie der frühen elektronischen Künste. 1878, bereits zwei Jahre nach der Erfindung des Telefons durch Alexander Graham Bell (1847–1922), experimentierten deutsche, französische und russische Physiologen mit dem Telefon und schlossen es an Muskelnerven von Fröschen und Menschen an.¹² Der Lautsprecher des Telefons machte die sonst unhörbaren Nervenströme von Muskeln ohne elektronische Verstärkung hörbar. Indem er direkt an die Ohrmuschel gepresst werden konnte, machte er das Hören von sehr minimalen Stromschwankungen beziehungsweise Signalen möglich. Solche telefonischen Experimentalsysteme erlaubten es, der unhörbaren ‹Musik des Lebendigen›, wie es der deutsche Naturforscher, Physiker, Philosoph und Frühromantiker Johann Wilhelm Ritter (1776–1810) um 1800 beschrieb, zu lauschen: «Jeder Ton ist ein Leben des tönenden Körpers. (...) Ein ganzer Organismus von Oszillation und Figur, Gestalt, ist jeder Ton, wie jedes Organisch-Lebendige auch. (...) Alles Leben ist Musik.»¹³ Ritters Philosophie stellt den Versuch dar, physikalische als auch biologische Prozesse, Oszillationen und Signale als ein dynamisch-modulierendes Netzwerk bereits im Sinne einer Medienökologie zu verstehen. Das Ohr wurde zum primären Sinn, um diese Signale wahrzunehmen.

Nicht nur Muskeln- und Nervensignale wurden durch Klänge am Telefon ‹ästhetisiert›, sondern auch elektromagnetische Phänomene der

¹¹ Vgl. Ebeling, Knut: *Wilde Archäologien*. 1. Theorien der materiellen Kultur von Kant bis Kittler. Berlin 2012.

¹² Vgl. dazu Volmar, Axel: *Stethoskop und Telefon. Akustemische Technologien des 19. Jahrhunderts*. In: Schoon, Andi / Volmar, Axel (Hg.): *Das geschulte Ohr. Eine Kulturgeschichte der Sonifikation*. Bielefeld 2012, S. 71–93.

¹³ Ritter, Johann Wilhelm / Dietzsch, Steffen und Birgit (Hg.): *Fragmente aus dem Nachlasse eines jungen Physikers. Ein Taschenbuch für die Freunde der Natur (1810)*. Hanau 1984, S. 270, 272.

Natur selbst. Der Medienkunsthistoriker Douglas Kahn schreibt dazu: «Radio was heard before it was invented. It was heard before anyone knew it existed. It was heard in the first wireless technology: the telephone.»¹⁴ Thomas Watson (1874–1956), der Assistent von Bell, gilt dabei als der erste Zuhörer des «natürlichen Radios».¹⁵ Er erinnert sich Mitte der 1920er-Jahre an die 1880er-Jahre: «I used to spend hours at night in the laboratory listening to the many strange noises in the telephone and speculating as to their cause. One of the most common sounds was a snap, followed by a grating sound that lasted two or three seconds before it faded into silence, and another was like the chirping of a bird. My theory at the time was that the currents causing these sounds came from explosions on the sun or that they were signals from another planet.»¹⁶

Die Geräusche, die Watson hörte, wurden später auch von anderen registriert und beschrieben. Die Telefonleitung operierte dabei als Antenne, wodurch das Telefon zum Empfänger für elektromagnetische Signale wurde. Das natürliche Radiospiel wurde durch Blitze, andere atmosphärische Störungen oder Fluktuationen des Sonnenwinds ausgelöst. Die dadurch erzeugten elektromagnetischen Wellen wurden durch den Telefonhörer als «Transducer» in akustische Wellen umgewandelt und damit hörbar gemacht. Aus Störungen und Rauschen machte Watson Signale. Die Geräusche, die Watson durch den Hörer hörte, liessen ihn in seiner spekulativ-ästhetischen Hörimagination, mehr als fünfzig Jahre vor dem Aufkommen der Radioastronomie, das Phänomenen der Magnetosphäre mit dem Weltall koppeln. Vielleicht war er einer der ersten überzeugten Zuhörer von «Noise».¹⁷ Die sonst eher störenden Geräusche – «Noise» – wurden wie in der späteren «Noise music» semantisiert und zu bedeutungsvollen Klängen stilisiert.

Mit der Elektronenröhre und dem Aufkommen von «Elektronik» (Technik, die mit Elektronen operiert) in den frühen 1910er-Jahren sowie dem Beginn des Ersten Weltkriegs wurden erstmals elektronische Medientechnologien wie die drahtlose Telegrafie, der Hörfunk und der militärischer Einsatz von Telefonie erprobt. Oskar Fischinger (1900–1967) experimentierte in den 1930er-Jahren mit dem Tonfilm. Handgezeichnete Figuren, Wellen und Dreiecke auf dem Tonstreifen eines Films wurden als Lichtfluktuationen optoelektronisch per Transduktion vom Optischen ins Elektronische und dann ins Akustische transformiert.¹⁸ Der später berühmte Mitbegründer der Fluxus-Bewegung John Cage (1912–1992) war für ein paar Tage sein Assistent.¹⁹

Auch im Zeitalter der Grossrechner und Computer verschwand der Lautsprecher nicht. Telefonische Experimentalsysteme dienten zur

¹⁴ Kahn, Douglas: *Earth Sound Earth Signal. Energies and Earth Magnitude in the Arts*. Berkeley 2013, S. 1.

¹⁵ Vgl. dazu das Kapitel «Thomas Watson. Natural Radio, Natural Theology». In: Ebenda., S. 25ff.

¹⁶ Watson, Thomas A.: *Exploring Life. The Autobiography of Thomas A. Watson*. New York / London 1926, S. 81.

¹⁷ Vgl. Ronell, Avital: *The Telephone Book. Technology, Schizophrenia, Electric Speech*. Lincoln 1989, S. 259.

¹⁸ Vgl. Rainer, Cosima u.a. (Hg.): *SEE THIS SOUND. Versprechungen von Bild und Ton*. Köln 2009, S. 57ff.

¹⁹ Vgl. Brown, Richard H.: *The Spirit inside Each Object: John Cage, Oskar Fischinger, and «The Future of Music»*. In: *Journal of the Society for American Music*. Vol. 6, Nr. 1, 2012, S. 83–113.

Echtzeitüberwachung der sonst unwahrnehmbaren elektronischen Rechenprozesse. In der Pionierzeit des Internets wurden Daten über das Telefon als Datenmusik übertragen.²⁰ Das ‹Phonefreaking› der 1960er-Jahre, beziehungsweise das Kontrollieren des Telefonnetzwerks mit selbstgebaute Synthesizern,²¹ steht in enger Verbindung mit der PC-Revolution und dem Hacking der 1970er-Jahre sowie mit der Hippie-Revolution und ihrer Natur-Romantik.²² Die Entwicklung mündete Ende der 1990er-Jahre in den Netzwerkkapitalismus der New Economy.

Signale verstehen, gestalten und setzen (Teil II)

Die zunehmende Kybernetisierung der Gesellschaft, das heißt das Denken in Schaltkreisen, Feedbacksystemen, statistischen Daten und algorithmischen Verfahren, schreitet voran. Transduktion ist immer noch eines der wichtigsten Prinzipien in nicht-organischen, aber auch organischen Kulturen und ihrer Erforschung. Um das kritische Aufzeigen, das spielerische Mitmachen und Bestehen auf eine freie Denkkultur sowie das ständige Entwerfen von neuen Gegenkulturen und alternativen Welten zu ermöglichen, kommen wir ohne Medien wie das Telefon, den Lautsprecher oder das Mikrofon nicht aus. Um die aktuelle Medienökologie und ihre Technologien zu verstehen, wird deshalb am Critical Media Lab die Transduktion von Signalen als ubiquitäres Grundprinzip experimenteller Medien – die, wie gezeigt wurde, mit dem Telefon begann – kultiviert und sowohl in Forschung als auch in der Lehre untersucht.

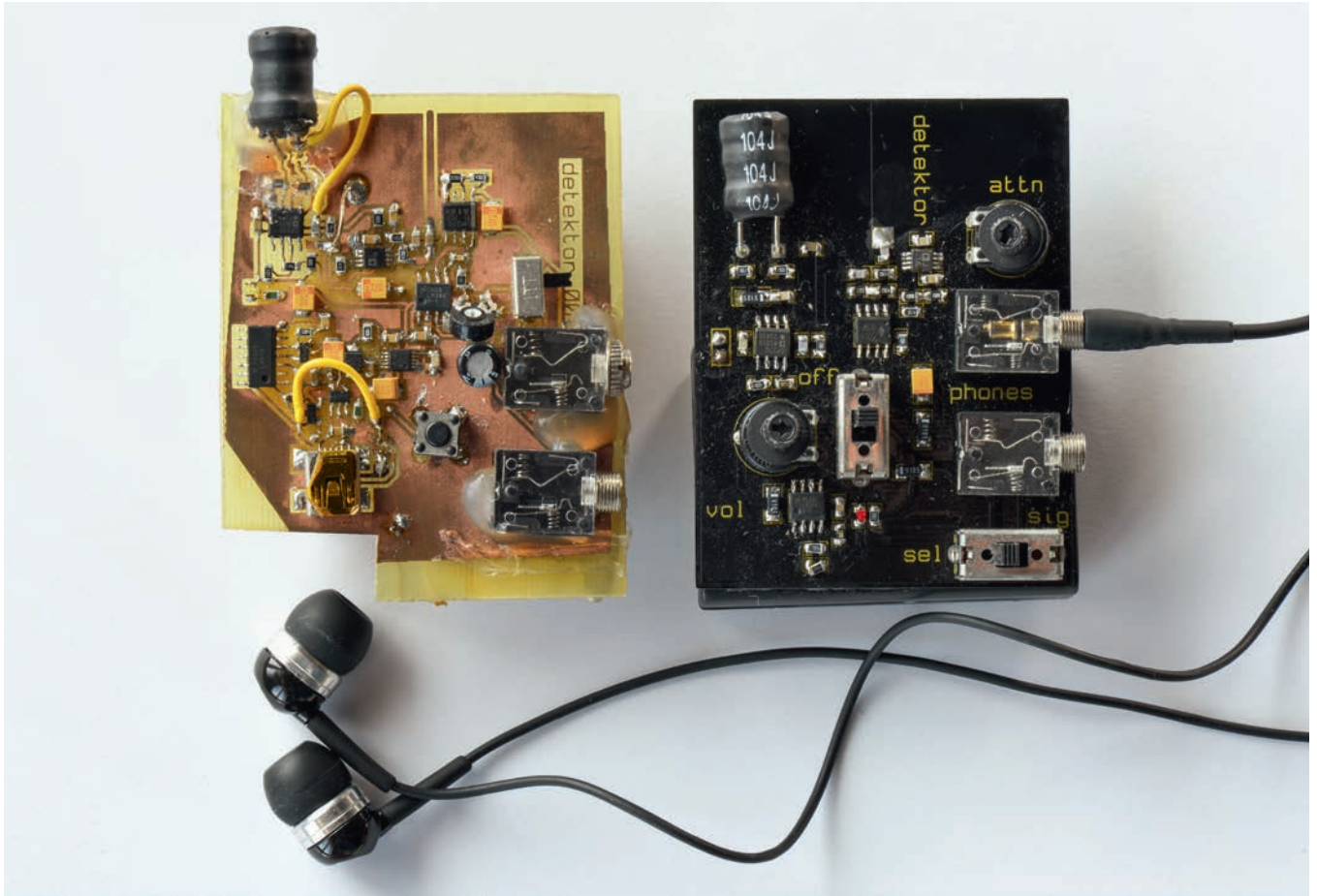
Kritisches Signalwissen erfordert Infrastrukturen. Wichtig werden dabei nicht nur die Grundlagen der Elektronik und der Computerhardware, wie sie durch Plattformen wie ‹Arduino›, ‹Raspberry Pi› oder ‹Fritzing› in die Kunsthochschulen eingeführt wurden. Noch viel wichtiger werden das Einüben, Erarbeiten und Erlernen eines Denkens, das spielerisch mit Schaltkreisen, Signalen, Feedbacksystemen, Amplifikation, Modulation, Transduktion, Resonanzen, Verzögerungen und Reflektionen sowohl abstrakt als auch konkret operieren kann.²³ Grundbausteine einer signalbasierten Elektronik – Lautsprecher, Antennen, Sensoren, Widerstände, Verstärker, Motoren und Relais sowie prinzipielle Schaltkreise ‹alter› Medien wie das Telefon, das Radio, der Fernseher, Computer oder das Internet – werden am Critical Media Lab nicht als alt und unbrauchbar abgestempelt, sondern konkret gebaut, gestaltet, wieder variiert und für laufende Projekte sowohl der Lehre als auch der Forschung adaptiert. Nicht nur das kritische Reflektieren des eigenen Tuns, Entwerfens und Gestaltens geht damit einher, sondern auch die Aneignung der historischen Kontexte und der medienarchäologischen Tiefenschichten der eigenen Werkzeuge.

²⁰ Miyazaki, Shintaro: Algorithmisiert. Eine Medienarchäologie digitaler Signale und (un)erhörter Zeiteffekte (zugl.: Berlin, Humboldt-Univ., Diss., 2012). Berlin 2013, S. 78ff und S. 182ff.

²¹ Ebenda. S. 182–192.

²² Diese Symbiose von Gegenbewegung, Kybernetik und Ökologie wurde im Umfeld des ‹Whole Earth Catalogs› einschlägig dokumentiert. Franke, Anselm: Earthrise und das Verschwinden des Außen. In: Diederichsen, Diedrich / Franke, Anselm (Hg.): The Whole Earth. Kalifornien und das Verschwinden des Außen. Berlin 2013, S. 12–18.

²³ Für einen Einstieg vgl., Simondon, Gilbert / Simondon, Nathalie / Chateau, Jean-Yves (Hg.): Communication et information. Cours et conférences. Chatou 2010.





Signale gilt es nicht nur zu verstehen und zu gestalten, sondern auch zu setzen. Zur ›Unterscheidung‹ kommt die ›Entscheidung‹ hinzu. Sie ist eine weitere Komponente des Kritischen der ›Critical Media‹. Die Basler Hochschule für Gestaltung und Kunst FHNW, an der traditionell in Video- und Medienkunst, interaktiver Mediengestaltung und seit längerem auch in computergestützter Grafik ausgebildet wird, initiiert mit dem Critical Media Lab einen offenen Ort, an dem zeitgemässe Fragestellungen und eine ›criticality‹ gegenüber den aktuellen Design- und Medienkulturen entwickelt werden. Letztere verfährt weniger negativ oder abwertend, sondern spielerisch-positiv, katalysierend-alternativ und experimentell-gestalterisch. Im ersten Jahr seines Bestehens will das Lab Fragen zum Kritischen in den Fokus nehmen: Was ist Kritik? Was bedeutet es, an einem ›kritischen‹ Labor mitzuarbeiten? Was ist ›criticality‹?²⁴

Gleichzeitig werden laufende Forschungsprojekte wie das Forschungsprojekt des Schweizerischen Nationalfonds ›Experimentelle Datenästhetik. Multi-sensorische Exploration hochdimensionaler Datensätze als Problem der Designforschung‹, in der die Transduktion von unanschaulichen, mehrdimensionalen Datensätzen in anschauliche Formen und hörbare Signale erforscht wird, vorangetrieben. Das Haus der elektronischen Künste Basel, das sich in unmittelbarer Nachbarschaft befindet, wird in enger Zusammenarbeit mit dem Critical Media Lab kooperieren und zahlreiche Optionen jenseits disziplinärer und institutioneller Grenzen ausloten. Im Herbst 2014 wird kritisches Signalwissen mit einigen Kursen und Seminaren im hochschulübergreifenden ›Kontext‹-Angebot – beispielsweise im Kurs ›MikroMedien. Medientheorie in der Praxis‹ – vermittelt. Eigene Experimente am Lab, die Signalwissen anwenden, vermitteln und vertiefen sind beispielsweise ›Detektors‹, das durch digitale, kabellose Systeme wie WiFi, Bluetooth oder Mobilfunk generierte, unsichtbare elektromagnetische Felder, Signale, Netzwerke und Sphären hörbar machte und im Herbst 2013 im Kontext der ›Co-Create2013‹ durch den Workshop ›Im Meer unerhörter Wellen‹ an Studierende vermittelt wurde. Ein weiteres Projekt nimmt in der neuen Serie ›Studies On Criticality‹ den kritischen Übergang eines nichtlinearen dynamischen Systems von einem periodisch-oszillierenden in einen chaotisch-komplexen Zustand, der durch die sogenannte ›selbstorganisierte Kritikalität‹ ästhetisiert wird, in den Fokus.

Signale verstehen, gestalten und setzen erfordert auch das Warten auf neue Signale. In diesem Sinne: ›Echo request‹.





**«Informare» –
Bildmetaphern,
Ästhetik und
Erkenntnis.**

Marion Fink

Das Statistikportal [statista.com](http://www.statista.com)* meldete unlängst, dass alle deutschen Onliner zusammen monatlich 191 Millionen Stunden für **« Social Media »** aufbringen, hingegen für die Kategorie **« News / Information »** nur 35 Millionen Stunden investieren. Zudem wächst der Anteil an Informationsdesign in den Tages- und Fachmedien seit Jahren ungebrochen. Der Bedarf, mehr oder weniger komplexe Sachverhalte nicht mehr in Form von Text, sondern in Form von bildhaften Darstellungen zu konsumieren, scheint direkt proportional zur Minimierung der verwendeten Zeit zu sein. Es bleibt zu untersuchen, ob die zunehmende Verbreitung dieser Bilder auch mit einer Erhöhung des individuellen Wissenstransfers einhergeht, oder ob ihre grafische Komplexität inzwischen zu einer Informationsmetapher geronnen ist und sich als eigener ästhetischer Wert des Zeitgeists etabliert hat. Diese Überlegungen waren Ausgangspunkt eines von Marion Fink geleiteten Seminars im Bereich Informationsdesign des fünften Semesters im Bachelor Studiengang Visuelle Kommunikation. Die im Herbstsemester 2013 erstellten Beiträge der Studierenden Lena Klein, Kathrin Nutter und Jeremy Däpp rufen verschiedene Untersuchungsmethoden und Gestaltungsansätze auf. Die von der Hochschulleitung zur Verfügung gestellten Daten und Grundrisse des entstehenden Campus der Künste bildeten die Basis für die Visualisierungen zum Thema **« Dreispitz – Archäologie der Zukunft »**. Sie bieten nun, ein Jahr nach ihrer Erstellung, einen Blick zurück auf den Blick nach vorn.

* <http://de.statista.com/infografik/1995/online-zeit-in-deutschland-nach-kategorien> (18.08.2014)

«Informare» – Bildmetaphern, Ästhetik und Erkenntnis.
Grundlagen eines Praxisprojekts zur Umsetzung
komplexer Datenmengen

Marion Fink

Wir wissen nicht genau, zu welchem Zweck die vierzigtausend Jahre alten Malereien in den Höhlen von Altamira und El Castillo in Spanien angefertigt wurden. Vieles deutet darauf hin, dass die prähistorischen Bilder unseren Vorfahren nicht der Dekoration, sondern einer Form der Wissensspeicherung dienten. Bemerkenswert ist vor allem, dass die Schaubilder und Zeichnungen durch die Schrift, ihre später hinzugekommene abstrakte Schwester, nicht abgelöst wurden. Die Buchstaben, ein viel ökonomischeres Mittel, Ideen und Sachverhalte zu kommunizieren, kamen an die Prägnanz des optischen Reizes von Bildern nicht heran. Die Tatsache, dass nahezu die Hälfte unserer Grosshirnrinde an der Prozessierung der visuellen Wahrnehmung beteiligt ist, macht das Auge zum leistungsstärksten Sinneskanal. Bilder werden mit höherer Geschwindigkeit übertragen und hinterlassen deutlichere Spuren im Gedächtnis als das kognitiv umständlicher zu dekodierende Alphabet. Parallel zum Text entwickelte sich ein eigener Code, ein Vokabular der Grafiken.

Dieses Vokabular wurde im Laufe der Kulturgeschichte gebildet, die Zeichnungen und Zeichen wurden perfektioniert, gleichzeitig abstrakter und universeller. Die 3600 Jahre alte bronzene Himmelscheibe von Nebra mit den weltweit ersten, bis heute lesbaren, astronomischen Darstellungen beweist dies ebenso wie die Pioneer-Plakette, eine 1972 für die erste Raumsonde entworfene, detaillierte Lagebeschreibung der Erde für potenzielle Ausserirdische. Zwischen beiden Grafiken liegen mehrere Tausend Jahre und doch tragen beide ein bis heute charakteristisches Merkmal: die Veranschaulichung realer, lebensweltlicher Phänomene und Prozesse unter – weitgehender – Absenz des alphanumerischen Codes. Kopernikus (1473–1543), der seinem Konzept des heliozentrischen Weltbildes zeichnerischen Ausdruck verlieh, gehört ebenso in diese Kategorie wie Andreas Vesalius (1514–1564), flämischer Anatom und Arzt, der zur gleichen Zeit in rund zweihundert Holzschnitten den menschlichen Körper in bis dahin unerreichtem Detailreichtum wiedergab.

Neben der Veranschaulichung konkreter Dinge und dem damit verbundenen Erzeugen von «Welt»-Bildern entstand gegen Ende des

18. Jahrhunderts eine zweite Kategorie, die durch Zahlen und Diagramme imaginierte, abstrakte Dinge visualisierte. William Playfair (1759–1823), Charles Joseph Minard (1781–1870) und Florence Nightingale (1820–1910) gelten als Pioniere einer Methode, die gesammeltes Datenmaterial nicht durch abbildende Metaphern, sondern anhand mathematischer Systeme visuell umsetzten. Nightingales ‹Polar-Area-Diagramm› beispielsweise klärte die rätselhafte zyklische Soldatensterblichkeit des Krim-Kriegs auf, während Minards Flussdiagramm Kausalitäten zwischen militärischen, geografischen und meteorologischen Daten des vernichtenden napoleonischen Russlandfeldzugs erstmals evident machte.¹ Diese ersten, modernen Diagramme entsprachen nicht den damaligen Sehgewohnheiten und wirkten folglich auf ihre Zeitgenossen geradezu grotesk. Dennoch, oder gerade deswegen, gelten sie heute als Klassiker der Informationsgrafik. Ihre wesentliche Errungenschaft liegt darin, dass sie nicht ausschliesslich als Erkenntnispeicher dienten, sondern ihre Herstellungsverfahren unmittelbar zum Erkenntnisgewinn selbst beitrugen. «Denn der mit Zahlen beschäftigte Kopf ist, während er rechnet, dem kausalen Zusammenhang ... gänzlich entfremdet.»², kommentierte Arthur Schopenhauer vor rund zweihundert Jahren die Bedeutung dieser Verfahren und beschrieb damit, was sich in der Informationsgesellschaft längst bewahrheitet hat: Daten alleine sind noch keine Information.

Was aber ist Information? Der Begriff geht zurück ins 19. Jahrhundert, in dem unsere Kultur zunehmend technisiert wurde. Drei Impulse sind in diesem Zusammenhang für das Entstehen des heutigen informationsgrafischen Vokabulars relevant: Der erste geht von der industriellen Revolution aus, die eine Mechanisierung und Serialisierung maschineller Fertigungsprozesse mit sich brachte. Die daraus erwachsene Notwendigkeit der Normierung dieser Abläufe machte eine neue Kommunikationslogik erforderlich. Ein bis heute grosser Bereich des Informationsdesigns hat seinen Ursprung in technischen Skizzen, Schaltkreisen und grafischen Darstellungen von Bewegungs- und Produktionsabläufen. Die voranschreitende Technisierung erhöhte nicht nur die Relevanz informationsgrafischer Darstellungen, sondern potentierte auch deren Methoden. Eadweard Muybridges (1830–1904) bekannte, durch mehrere kurz hintereinander ausgelöste Kameras erzeugte, Aufnahmen machten bis dahin für das blosser Auge unsichtbare Bewegungsabläufe sichtbar. Dieses klassische Beispiel illustriert sehr deutlich, wie moderne Technologien – hier die fotografische – immer wieder neue Daten hervorbringen und grafische Übersetzungsdimensionen eröffnen. Für den Bereich des Informationsdesigns wurden Muybridges serielle Fotografien stilbildend. Gebrauchsanweisungen

¹ Tufte, Edward R.: *The Visual Display of Quantitative Information*. 14. Aufl., Cheshire, Connecticut 1995, S.176/177.

² Schopenhauer, Arthur / Volpi, Franco (Hg.): *Die Kunst, alt zu werden*. München 2009, S.24.

oder komplexe Leit- und Orientierungssysteme (wie zum Beispiel das der Olympischen Spiele 1972 in München von Otl Aicher) nutzten das Prinzip der Sequenzialität von Einzelbildern zur Sichtbarmachung raumzeitlicher Strukturen. Ein zweiter wichtiger Impuls lässt sich aus der in der Ökonomie angesiedelten Statistik ableiten, die mit ihren quantitativen Erklärungsversuchen den wissenschaftlichen Diskurs des ausgehenden 19. Jahrhunderts prägte. Diese neue Form der Datenerhebung – die Sammlung und quantifizierte Auswertung – brachte eine steigende Komplexität der Datenlage, die wiederum eine neue Form der Aussage anstrebte. Sie verlangte damit auch nach neuen Ausdrucksformen, nach einer neuen Form der Komplexitätsreduktion und zum Zweck der Visualisierung auch nach neuen Zeichen. Das Datenmaterial, strategisch und numerisch generiert, schien eine gewisse grafische Ordnung zu verlangen. Der französische Mathematiker René Descartes (1596–1650) schaffte mit dem nach ihm benannten «kartesischen Koordinatensystem» eine klassische Grundlage. Horizontale und vertikale jeweils mit regelmässigen Masseinheiten versehene Achsen bilden eine Matrix, in der sich geometrische Formen abbilden und algebraisch berechnen lassen. Dieses Konzept wurde zur Basis für eine Erkenntnistheorie der rationalen, mathematischen Wissensordnung. Die Stärke der diagrammatischen Darstellungsform ist dabei klar erkennbar. Sie verlässt die linearperspektivische Konvention, die seit der Renaissance die darstellende Kunst beherrscht³ und bildet ihre eigene, systemimmanente Ästhetik. Die eingangs genannten Protagonisten Playfair, Minard und Nightingale schufen informationsgrafische Metaphern, die bis heute gültig sind. Ein dritter Impuls, der für das moderne Informationsdesign wichtige Grundlagen schaffte, war das Streben nach Universalität. Er entstand einerseits durch das wachsende Transportwesen (Schifffahrt und Eisenbahn) und den dadurch entstandenen ausgedehnten Kommunikationsraum (Post, Telegrafie und so weiter). Man benötigte universelle Zeichen, die Verkehr und Verständigung auch über den regionalen und nationalen Sprachraum hinaus regelten. Andererseits gab es im beginnenden 20. Jahrhundert sozialpolitische Strömungen, die in Bildern ein grosses pädagogisches Potenzial für die immer noch breiten, analphabetischen Bevölkerungsschichten sahen. Das erklärte Ziel des Sozialwissenschaftlers Otto Neurath (1882–1945) und seinem «Wiener Kreis» war die «education of public opinion», also die Bildung einer öffentlichen Meinung.⁴ Dieser im Grunde genommen unerfüllbare ideologische Anspruch brachte dennoch eine grosse grafische und gestalterische Leistung hervor: Neurath schaffte die Grundlage für das später als ISOTYPE (International System of Picture Education) bekannte System, eine Enzyklopädie von Bildzeichen, die den Anspruch verfolgt, in

³ Rehkämper, Klaus / Sachs-Hombach, Klaus (Hg.): Bilder, Ähnlichkeit und Perspektive: Auf dem Weg zu einer neuen Theorie der bildhaften Repräsentation. Berlin 2002, S. 65–67.

⁴ Neurath, Otto: International Picture Language. The Orthological Institute, London, 1936. Nachdruck: Department of Typography & Graphic Communication. Reading 1980, S. 100.

grösstmöglicher Verwandtschaft zum Bezeichneten zu stehen oder, semiotisch ausgedrückt, mit hoher Ikonizität auf das Objekt zu verweisen. Unter der suggestiven Maxime «Worte trennen, Bilder verbinden» schuf Neurath damit Zeichen, die visuell intuitiv und sprachunabhängig lesbar sind, und initiierte damit einen Paradigmenwechsel hin zum modernen Piktogramm.⁵

Diese kursorische Auflistung dokumentiert beispielhaft die Bandbreite informationsgestalterischer Praxis und verdeutlicht, dass deren Relevanz und Ausprägung immer von gesellschaftlichen und technischen Entwicklungen abhängt. Ein Charakteristikum der Informationsgesellschaft des beginnenden 21. Jahrhunderts sind ihre Daten. Hochleistungsgeräte mit bis zu zweiundvierzig Milliarden Berechnungen pro Sekunde sind so programmiert, dass sie schnell und zuverlässig Daten generieren, speichern und analysieren – sei es aus wissenschaftlichen, politischen, kommerziellen oder nicht einmal speziellen Gründen. «Aber es ist mitnichten die Software, die uns beherrscht, und ebenso wenig sind es die ihr zugrunde liegenden Algorithmen. Sie erzeugen gesellschaftliche Verhältnisse, etwa die Möglichkeit bestimmter, regulierter Formen der Kommunikation. (...) Es sind die Nutzer, die daraus etwas Konkretes machen.»⁶ Tatsache ist, dass der Mensch, der mit denselben physischen, intellektuellen und sozialen Bedürfnissen ausgestattet ist wie eh und je, als Nutzer dieser datengenerierenden Systeme zweifelsohne eine erhöhte Prozessierungsanstrengung leisten muss. Anders als Zahlen und Schrift, die dem Leser eine hohe individuelle Interpretation abverlangen, gelten die audiovisuellen Medien als prädestiniert, die Interpretationsleistung des Lesers zu erleichtern, indem sie «präzise Informationen» zu übermitteln vermögen.⁷

Der US-amerikanische Informationsdesigner und Autor Joel Katz nennt dies den «Human Factor». Er versteht darunter drei Voraussetzungen, die Daten zu Informationen werden lassen, um damit den Rahmen für das heutige Informationsdesign zu bestimmen: das Verständnis über den Datensatz, das Verständnis über das Zielpublikum und das Verständnis über die Funktion der menschlichen Wahrnehmung.⁸ Damit ist gleichzeitig gesagt, dass Information artifiziell ist und ihren Ort in der Kommunikation hat. Was der Rezipient tatsächlich als Information bezeichnet, ist ein «Unterschied, der einen Unterschied macht». Diese bekannte These des angloamerikanischen Philosophen Gregory Bateson stellt zusammenfassend klar, dass Informationsübertragung auf ständigen Selektionsprozessen basiert und «... der elementarste ästhetische Akt die Auswahl einer Tatsache ist».⁹ All jene Tatsachen, die der Betrachter bereits kennt, gelten nicht als Information und entgehen somit unbewusst oder bewusst seiner Aufmerksamkeit.

⁵ Hartmann, Frank/Bauer, Erwin K.: Bildersprache. Otto Neurath, Visualisierungen. Wien 2002, S. 37-41.

⁶ Von Randow, Gero: Keine Angst vor Algorithmen! <http://www.zeit.de/wissen/2014-02/algorithmen-surren-blinken-leben-kolumne> (08.03.2014).

⁷ Leroi-Gourhan, André: Hand und Wort – Die Evolution von Technik, Sprache und Kunst. Frankfurt am Main 1980, S. 265-267.

⁸ Katz, Joel: Designing Information: Human Factors and Common Sense in Information Design. <http://www.youtube.com/watch?v=mzKiecpKJp8> (23.06.2014).

⁹ Bateson, Gregory: Ökologie des Geistes. Anthropologische, psychologische, biologische und epistemologische Perspektiven, 4. Aufl. Frankfurt am Main 1992, S. 582-583.

Ethymologisch geht Information auf das lateinische Verb *informare* zurück, das so viel wie handwerkliche Formgebung bedeutet. Wenn Information nach Bateson aufseiten des Betrachters ein ästhetischer Akt der inhaltlichen Selektion ist, so ist sie aufseiten des In-Form-Gebenden, also des Gestalters, vor allem ein Akt der formalen Selektion. Jedes Informationsdesign beginnt mit der Entscheidung für ein grafisches Vokabular, ein Zeichensystem.

Informationsgrafische Bilder beanspruchen, die Realität oder einen Ausschnitt daraus objektiv und wertneutral abzubilden. Das macht sie wissenschaftlich. Sowohl die quantitative Messung als auch jegliche andere Art der wirklichkeitsgetreuen Abbildungstechniken wie etwa die anatomische Zeichnung, der elektrische Schaltkreis oder die Fotografie stellen keinen Wert an sich dar, sondern sind einem Prozess der Messung oder der Technik der Umsetzung unterworfen. Damit hängen sie immer von einem gewissen Grad der Interpretation ab. Es obliegt der Verantwortung des Gestalters, diesen Interpretationsspielraum zu minimieren. Ist die Transformationsleistung unpräzise, kann dies zu erheblichen inhaltlichen Verzerrungen des Datenmaterials bis hin zu Fehlinformationen oder Manipulationen führen.¹⁰ Dies verdeutlicht, dass der Begriff «Visualisierung» im Informationsdesign weit mehr beinhaltet als die Illustration bestimmter Sachverhalte.

Die Rolle des Gestalters hat sich somit verändert. Die umfassenden informationsgrafischen Werke der neuzeitlichen Geschichte entstanden in den meisten Fällen als Auftragsarbeit. So war Vesalius bemüht, seinen Visualisierungen durch die Zusammenarbeit mit dem Renaissancemaler und -graphiker Jan Stephan van Calcar (1500–1546) sowohl wissenschaftliche als auch künstlerische Qualität zu verleihen. Otto Neurath beauftragte den vom Weimarer Bauhaus geprägten Grafiker Gerd Arntz (1900–1988) mit der Umsetzung seiner Bildzeichen und verlieh seiner Vision dadurch die charakteristische Formensprache. Fritz Kahn (1888–1968), Arzt und Pionier der populärwissenschaftlichen Informationsgrafik, erreichte mit seinen Büchern Mitte des letzten Jahrhunderts ein Millionenpublikum, nicht zuletzt durch die erfolgreiche Auswahl und Kommissionierung von Illustratoren, Grafikern und Künstlern unterschiedlicher Stile der Moderne.¹¹

Bis weit ins 20. Jahrhundert hinein arbeitete der Gestalter als Vermittler zwischen Wissenschaftlern und Betrachtern. Inzwischen hat er seine eigene Instanz geschaffen: «Der Informationsdesigner heute ist das Medium zwischen der Information und dem Betrachter.»¹²

Die Umsetzungsaufgabe im Bereich «Informationsdesign Visuelle Kommunikation», komplexe, statistische oder eigens generierte Daten-

¹⁰ Joel Katz unterscheidet dabei die englischen Begriffe «non-information», «un-information», «misinformation» und «disinformation». Vgl. Katz, Joel: Designing Information: Human Factors and Common Sense in Information Design. <http://www.youtube.com/watch?v=mzKiecpK1p8> (23.06.2014).

¹¹ Von Debschnitz, Uta und Thilo: Fritz Kahn. Köln 2013.

¹² Katz, Joel: Designing Information: Human Factors and Common Sense in Information Design. <http://www.youtube.com/watch?v=mzKiecpK1p8> (23.06.2014).

mengen bildhaft umzusetzen, sollte der Prämisse folgen, diese vielfältigen historischen und aktuellen Entwicklungen aufzunehmen. Der Visualisierung gehen viele formale Entscheidungen voraus, beispielsweise über die Leselinearität, die Bildmetapher oder die eingangs beschriebene Diagrammatik. Die Erfahrung, dass jede dieser Komponenten grundlegenden Einfluss auf die Sichtbarkeit der Daten und damit auf ihre Aussage hat, polarisiert die Studierenden erfahrungsgemäss. Sie streben entweder eine objektivierbare Visualisierungsform des Datensatzes an, oft mithilfe einschlägiger Computersoftware, die zwar eine hohe Abbildungslogik, hingegen eine geringe Semantik aufweisen. Oder sie wählen einen gestalterisch-künstlerischen Ansatz, der sich vom ersten vor allem dadurch abhebt, dass er das Thema visuell prägnant konnotiert, doch weniger geeignet ist, den Datensatz Zeichensystematisch umzusetzen.

Dieses Spannungsverhältnis ist kennzeichnend, sowohl in historischen als auch in den aktuellen Entwicklungen des Informationsdesigns. Einerseits brauchen Visualisierungen starke Bildmetaphern, um den «elementaren ästhetischen Akt»,¹³ also die Aufmerksamkeit, zu lenken. Andererseits müssen die gestalterischen Elemente zugunsten der Klarheit der Aussage reduziert genug eingesetzt werden. Eine Visualisierung ist ein mehrstufiger Abstraktionsprozess, der Ästhetik und Erkenntnis zu verbinden sucht, indem er diese Spannung immer wieder neu verhandelt.

¹³ Bateson, Gregory: Ökologie des Geistes. Anthropologische, psychologische, biologische und epistemologische Perspektiven, 4. Aufl. Frankfurt am Main 1992, S. 582–583.

Lena Klein

«Wir haben viele und sehr unterschiedliche Datensätze zur Auswahl erhalten oder konnten uns auch zusätzlich neue beschaffen, was es uns ermöglichte, auch jene für die Bearbeitung auszusuchen, die uns persönlich besonders interessierten.

Mich interessierte besonders der Anteil an Frauen und Männern in den verschiedenen Instituten. Die Daten der Hochschule haben gezeigt, dass die meisten Studienfächer offenbar für Frauen reizvoller als für Männer sind, bis auf die Ausnahme der Institute HyperWerk und Industrial Design. In diesen überwiegt der Anteil männlicher Studierender. Ich habe dieses Verhältnis in der Folge mit Daten des Bundesamts für Statistik in Bezug auf den Anteil im Berufsleben verglichen. Interessanterweise ist dort das Verhältnis von Frauen und Männern in den gestalterischen Berufen ausgeglichen. Dies war deswegen aufschlussreich, da sich natürlich dann die Frage stellt, weshalb der Frauenanteil nicht ebenfalls dominiert. Dies kann aber auch daran liegen, dass sich die Studienrichtungen der Hochschule erst in jüngerer Zeit zu einem «Frauenstudium» entwickelt haben.

Es bot sich an, auch das Alter der Studierenden in der Grafik zu berücksichtigen, da zwischen den Altersgruppen grosse Unterschiede bestanden. Dies hat sich in der Form der Jahresringe niedergeschlagen. Je unausgeglichener der Kreis wirkt, desto grösser ist die Spannweite der Studierenden in Bezug auf ihr Alter. Am Institut Lehrberufe für Gestaltung und Kunst zum Beispiel liegt das Alter bei 20 bis 45, im Master sogar bis 49 Jahren, wohingegen der Altersunterschied im Institut Industrial Design weitaus weniger gross ausfällt. Dies kann auch an der ausgeglicheneren Form erkannt werden.

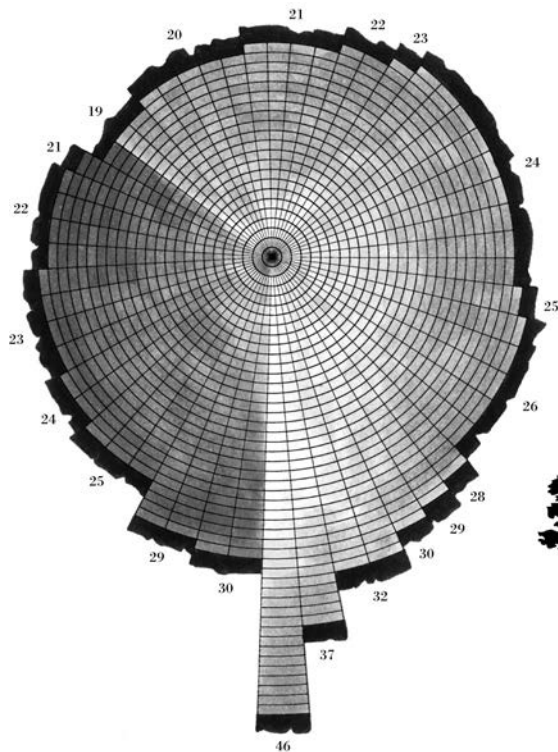
Meine Herangehensweise war zunächst auf formale Aspekte beschränkt. Ich habe zuerst nach Formen, unabhängig von den Daten, gesucht. Da ich mich mehr für Formen als für Zahlen interessiere, war dies der für mich spannendere Ansatz. Hätte ich mit den Zahlen begonnen, hätte ich vermutlich erst etwas mit Balken gemacht, da dies eine naheliegendere Lösung darstellt, aber meiner Ansicht nach nicht unbedingt zu gutem, beziehungsweise zu interessantem Informationsdesign führt.

Auf der Suche nach Formen bin ich auf die Jahresringe gestossen. So kam ich zur Baummetapher, die mir als Bild für eine Kunsthochschule sehr gut gefallen hat. Denn jede Studentin, jeder Student entwickelt sich im Laufe des Studiums gestalterisch und künstlerisch weiter, was auch viel mit Wachstum zu tun hat.

Aus der Sicht eines Konsumenten von Informationsdesign habe ich mit dieser Aufgabe die Erkenntnis gewonnen, dass Designer ziemlichen Einfluss auf die Art des Schauens nehmen können. Das heisst, sie manipu-

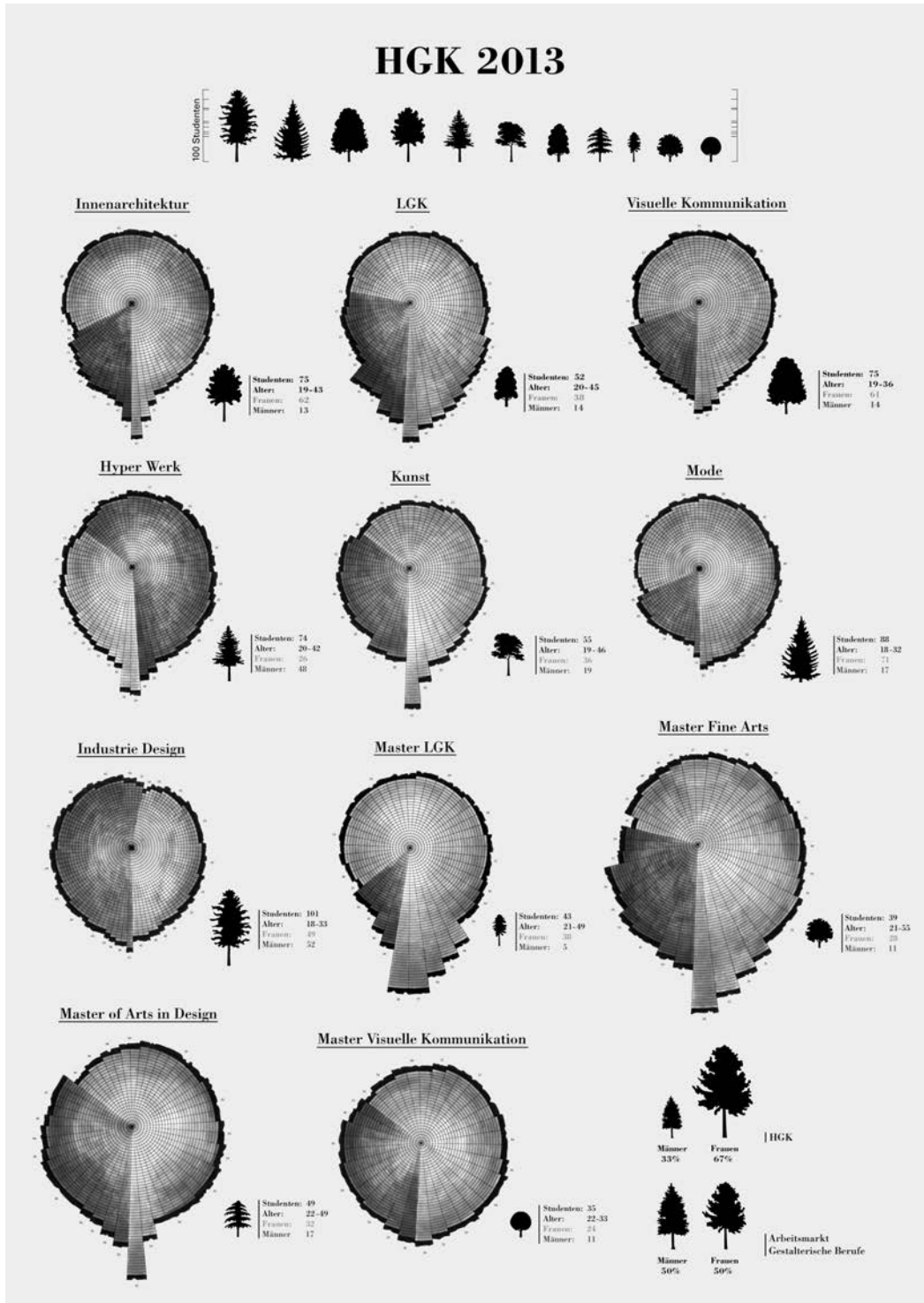
lieren Betrachter, wenn sie dies beabsichtigen, ein Stück weit, indem sie Daten, die eventuell gar nicht so relevant sind, visuell hervorheben. Informationsdesign ist folglich nicht immer so objektiv wie man meinen könnte. Wenn ich mir Informationsdesign anschau, achte ich meistens darauf, wie die Daten gesetzt beziehungsweise gewichtet sind und wie es wirken würde, wenn man es anders gelöst hätte.»

Kunst



Studenten:	55
Alter:	19 - 46
Frauen:	36
Männer:	19

Lena Klein, HGK 2013, 2014.
Originalgröße Plakat 594 x 841 mm
Detailsicht und Legende:
Frauen - hellgrau
Männer - dunkelgrau
Institut Visuelle Kommunikation HGK FHNW Basel.



Lena Klein, HGK 2013, 2014.
Originalgröße Plakat 594 x 841 mm
Institut Visuelle Kommunikation, HGK FHNW Basel.

Kathrin Nutter

«Als Designerin gebe ich rohen Datensätzen eine visuelle Form. Mit Hilfe der Informationsgrafik bringe ich Sachverhalte zum Vorschein, die das Auge in der Zahlenflut von alleine nicht erkennen kann. So versuche ich, den Betrachtern auch einen Zugang zu Informationen aus Themengebieten zu verschaffen, in denen er sich schlecht bis gar nicht gut auskennt. Komplexe und abstrakte Datenmengen, die vor allem für Fachpersonen verständlich sind, werden so auch für ihn leserlich gemacht.

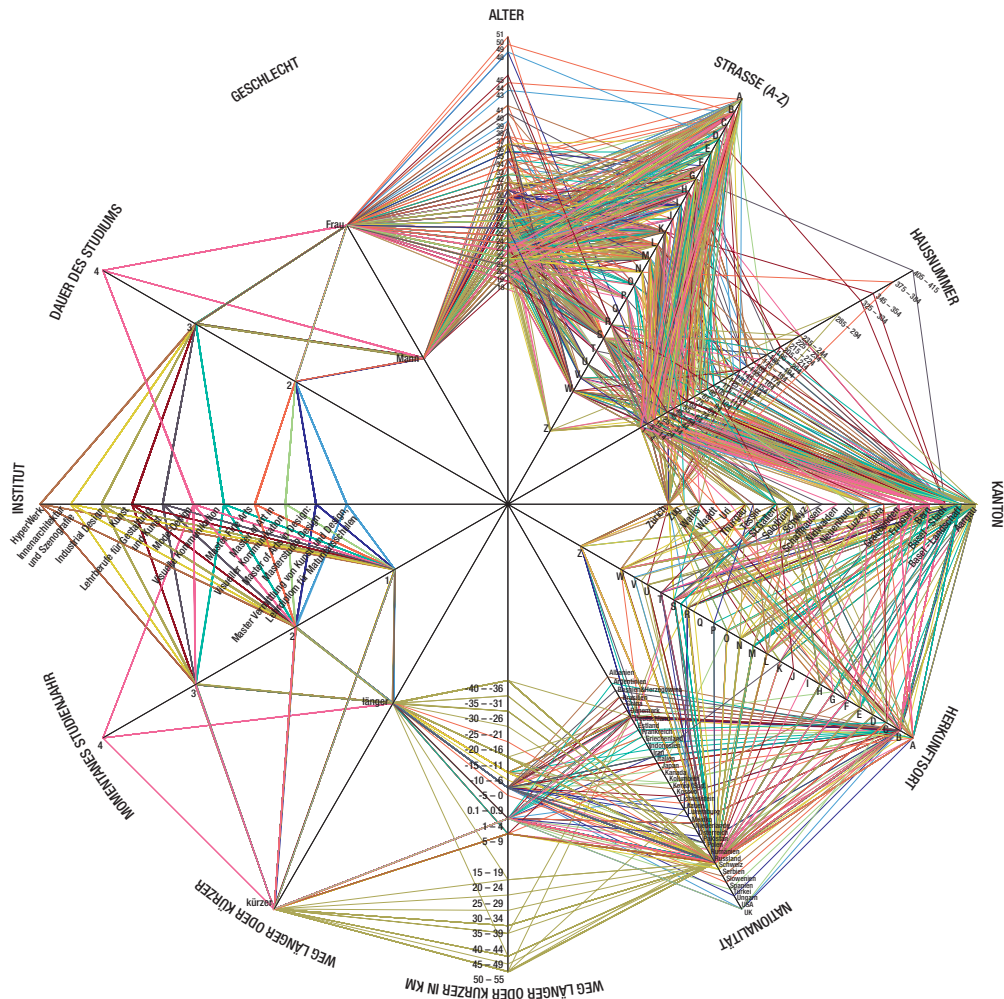
Die Arbeit des Auswertens, Filterns, Sortierens von oft unübersichtlichen Rohdatenmengen mag ich sehr. Auch ihnen am Ende eine Form zu verleihen, die der Betrachter schnell erfassen und verstehen kann.

Ich sehe meine Aufgabe also als eine Art Übersetzerin an. Dank der Reduktion und der Komprimierung sollen Betrachter in relativ kurzer Zeit Inhalte erfassen und verstehen können, worum es sich handelt sowie zudem zu eigenen Gedankengängen angeregt werden.

Dem Gestalter wird also keine unwichtige Aufgabe zugetragen. Er kann es beeinflussen, wie die Datenmenge im ersten Augenblick wahrgenommen wird.

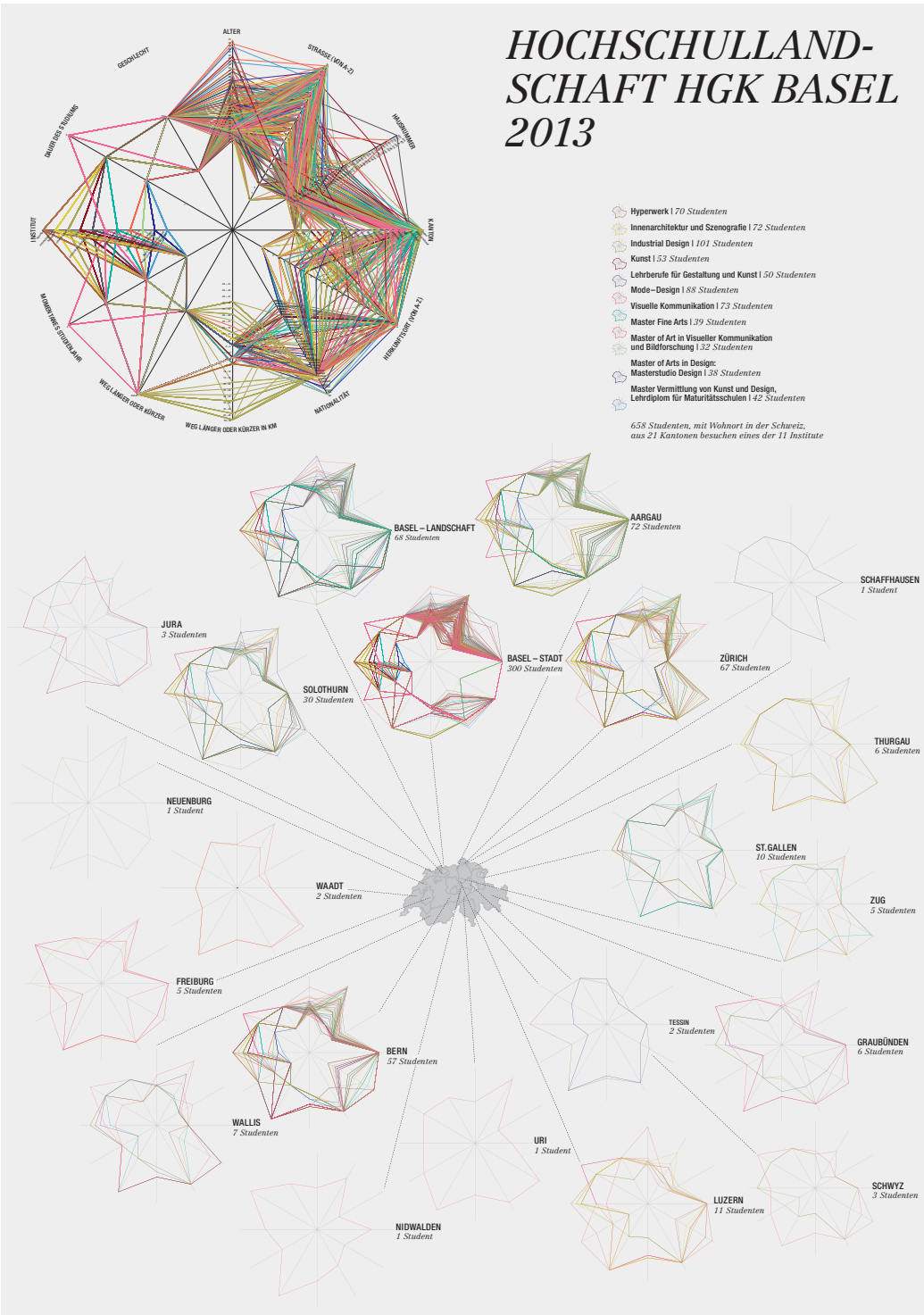
Informationsgrafiken erstellen heisst für mich, Daten sondieren zu können, die für die zu erzielende Aussage von Wichtigkeit sind. Die Problematik und Schwierigkeit der Auswahl habe ich auch bei meiner Arbeit festgestellt. Der Gestaltungsprozess steht immer unter der Fragestellung, ob man zugunsten der Gestaltung oder der Vollständigkeit der Daten entscheiden soll. Dies abzuwägen beeinflusst die Kernaussage der Infografik. In meiner Arbeit hatte ich beispielsweise Daten von Studierenden, die einen Wohnsitz im Ausland haben, aus meinem Datensatz ausgeschlossen, da sie das von mir gesuchte Endergebnis verfälscht hätten. Ich beabsichtigte, die Regionen der Schweiz, aus denen die Studierenden der Hochschule kommen sowie ihre Unterschiede (Geschlecht, Alter, Institut und so weiter) darzustellen. Es hat mich beispielsweise überrascht, dass im Jahr 2013 Studierende aus zweiundzwanzig von sechsundzwanzig Schweizer Kantonen vertreten waren. Ich wollte noch weitere Detailangaben zu den einzelnen Studierenden bündeln und einen Weg finden, wie die Daten untereinander vergleichbar gemacht werden können. Ich entwickelte daher ein Kreisdiagramm mit unterschiedlichen Messachsen. Dieses Messsystem vereint wichtige Hauptinformationen wie Geschlecht, Alter, Institutszugehörigkeit der Studierenden mit eher sekundären Informationen über Wohnadresse oder Herkunftsland. So sind die abgebildeten geometrischen Formen entstanden, bei denen sich auf den ersten Blick Tendenzen und auf den zweiten genauere Details ablesen lassen.

In meiner Grafik muss das breite Publikum im ersten Moment nicht alle Zusatzinformationen der geometrischen Form verstehen. Wichtig ist mir, dass man vielmehr einen ersten Überblick darüber gewinnt, wie gross das Einzugsgebiet der Hochschule ist und wie unsere Hochschullandschaft aussieht.»



Kathrin Nutter, Hochschullandschaft HGK Basel 2013, 2014.
Detailsicht des Kreisdiagramms
Institut Visuelle Kommunikation, HGK FHNW Basel.

HOCHSCHULLAND- SCHAFT HGK BASEL 2013



Kathrin Nutter, Hochschullandschaft HGK Basel 2013, 2014.
Originalgrösse Plakat 594 x 841 mm
Institut Visuelle Kommunikation, HGK FHNW Basel.

Jeremy Däpp

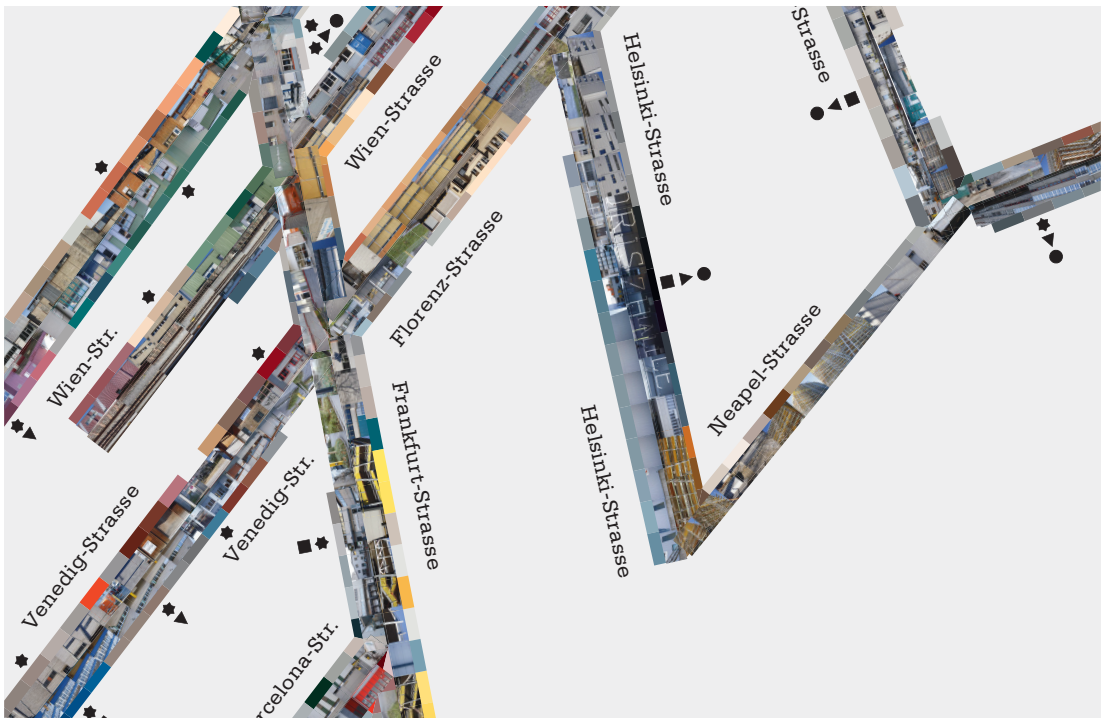
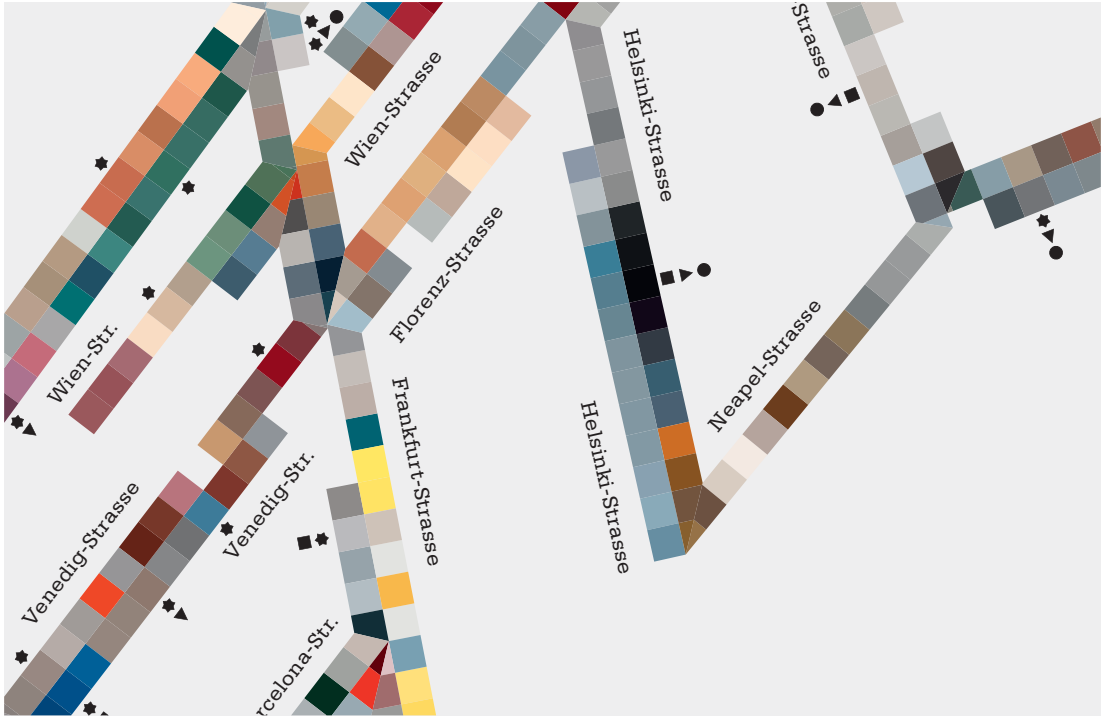
«Obwohl wir eine vielschichtige Sammlung an Datensätzen als Ausgangspunkt erhielten, war für mich von Anfang an klar, dass es nicht die Daten sind, die mich interessierten, sondern das Dreispitz-Areal selbst. Ein Areal, das für mich zu diesem Zeitpunkt noch gänzlich unbekannt war, mit einigen wenigen Ausnahmen. Ein abgeschottetes Gebiet, in das man nur vordringt, wenn man dort auch ein bestimmtes Ziel hat. Mein Informationsplakat stellt folglich einen Versuch dar, dieser Vielschichtigkeit des Areals Rechnung zu tragen und in konkretisierter Art visuell abzubilden. Dabei entschloss ich mich, die starke Farbigkeit des Dreispitz-Areals zu thematisieren. Es war vor allem dieser für mich unerwartete Aspekt, der mir bei der Begehung des Geländes aufgefallen ist und den man in der Regel nicht mit einem Industriequartier in Verbindung bringen würde.

Durch Fotos, die ich im Abstand von fünfzehn Schritten von allen Gebäuden an allen Strassenseiten anfertigte, bildete ich mir meinen eignen visuellen Datensatz. Daraus resultierte eine Sammlung von ungefähr 1150 Fotos. Pro Bild pickte ich eine Farbe heraus, die im jeweiligen Gebäude besonders stark vorkam oder in meinen Augen sehr auffällig war. Aus diesen Farbwerten entstand eine Farbkarte des gesamten Dreispitz-Areals. Speziell gekennzeichnet sind Betriebe mit Relevanz für Kunst, Design, Medien oder Architektur. Sie werden ausserdem in einer nach Farbtönen sortierten Auflistung am linken Rand des Posters aufgeführt.

Selbstverständlich spiegeln diese Farbquadrate eher meinen persönlichen Eindruck wider und sind keine grafische Umsetzung statistischer, gemessener Daten, denen in der Regel grosse Objektivität zugemessen wird. Mit der Beschäftigung meines Projekts wurde mir vor Augen geführt, wie oft wir Gefahr laufen, Zahlenwerten zu schnell Glauben zu schenken, ohne sie ausreichend zu hinterfragen. In meinem Projekt kann ich zumindest der Grundlage meiner Datenerhebung sicher sein, da ich meinen Datensatz selbst erstellt und den Ort mit eigenen Augen gesehen und fotografiert habe.»



Jeremy Däpp, Betriebsanalyse Dreispitz Basel 2013, 2014.
 Originalgröße Plakat 594 x 841 mm
 Institut Visuelle Kommunikation, HGK FHNW Basel.



Jeremy Däpp, Betriebsanalyse Dreispitz Basel 2013, 2014. Fotos der Fassaden von beiden Strassenseiten stellen die Grundlage dar für die Bestimmung des jeweiligen Farbeindrucks des dort vorgefundenen Gebäudes. Ein Quadrat entspricht dabei einer Distanz von ungefähr fünfzehn Schritten.





Der «Dreisitz» – ein Aussen- möblierungs- projekt für das neue Campus- gelände

Susanne Neubauer im Gespräch mit
Werner Baumhagl und Johannes Fuchs

Die Umsetzung von Praxisprojekten im Rahmen der gestalterischen Lehre betrifft unterschiedliche Bereiche der Tätigkeiten einer Hochschule für Gestaltung und Kunst. Susanne Neubauer spricht mit Werner Baumhagl, Leiter des Instituts Industrial Design, und Johannes Fuchs, Designer und Dozent an der Hochschule für Gestaltung und Kunst FHNW, über die Herausforderungen solcher Projekte, ihre Bedeutung für Design-Studierende sowie über die Möglichkeiten, trotz Terminplanungen und Überschneidungen mit dem Curriculum weiterhin experimentell zu bleiben. Am Beispiel der neuen Aussenmöblierung für den Campus der Künste kreist das Gespräch um die verschiedenen Prozessschritte, die notwendig sind, um ein solches Projekt erfolgreich durchführen zu können. Das Gespräch wurde am 28. August 2014 im neuen Ateliergebäude der Hochschule geführt.

Der <Dreisitz> – ein Aussenmöblierungsprojekt
für das neue Campusgelände

Susanne Neubauer im Gespräch
mit Werner Baumhagl und Johannes Fuchs

Susanne Neubauer Wir sprechen heute über das Projekt zur Aussenmöblierung des Campus der Künste. Mich interessiert dabei sehr, wie solche Projekte, die ja <reale> Projekte sind, bei euch umgesetzt werden. Und was die Problematiken dabei sind, Lehre und Praxis auf diese Art und Weise zu verbinden. Das Projekt hatte ja einen Vorlauf von vier Jahren. Welches Projekt hat es nun geschafft, für die Eröffnung umgesetzt zu werden?

Werner Baumhagl Vielleicht muss man die Frage, die du stellst, zweiteilen. Das eine ist ja die Frage nach dem Verhältnis von Lehre und Kooperation mit Firmen, das heisst mit einem konkreten Praxisbezug, und die andere Frage betrifft die tatsächlichen Rahmenbedingungen für die Entwicklung solcher Projekte wie der am Ende gewählte <Dreisitz>, der von unseren ehemaligen Studierenden Rahel Inauen und Benedikt Löwenstein entworfen wurde. Und es ist in der Tat so, dass der Praxisbezug bei uns eine ganz wichtige Säule in der Ausbildung ist. Wir versuchen bereits vom ersten Semester an, die Studierenden mit externen Kooperationspartnern zusammenzubringen, weil das, so glaube ich, unsere Vorstellung vom Berufsbild des <Industrial Designers> am besten reflektiert. Ein Industrial Designer arbeitet eigentlich immer in einem Team und eine Autorschaft bildet sich auch immer in einem Netzwerk unterschiedlicher Partner und Interessen aus. Und deshalb muss man das auch sehr früh üben. Ich glaube, die grosse Frage, die sich in Bezug vor allem auf die Lehre stellt, oder das grosse Spannungsfeld dabei ist: Was nützt den Studierenden und was nützt den Firmen und wie kann man das in Übereinstimmung bringen? Nicht alles, was von uns gewünscht ist, oder was Partnerfirmen als Entwicklungspotenzial gerne hätten, ist unbedingt das, was unsere Studierenden im Studium weiterbringt. Das ist ein wichtiger Aspekt, mit dem wir immer wieder konfrontiert werden. Wie bringt man diese beiden Dinge so in Übereinkunft, dass es funktioniert? Im Falle des <Dreisitz>-Projekts war es so, dass die Christoph Merian

Stiftung und die Westpol – das Büro für Landschaftsarchitektur des Campus' – mit dem Vorschlag auf die Hochschule zugekommen sind, einen studentischen Wettbewerb für ein Aussenmöblierungskonzept auszuschreiben. Wir haben das aufgenommen und umgesetzt und du, Johannes, hattest dann die Projektleitung.

Johannes Fuchs Entscheidend an diesem Projekt war, dass es kein Dienstleistungsprojekt im klassischen Sinne war, sondern es gab sowohl von der Hochschule als auch von den Landschaftsplanern das Bedürfnis, für etwas, nämlich die Aussenmöblierung, zu sensibilisieren, das beim Hauptprojekt anfänglich gar nicht so eine Relevanz hatte. Die Möblierung wurde am Anfang nämlich etwas stiefmütterlich behandelt. Man sah aber dann, dass sie sehr orts- und sinnstiftend sein kann, auch für die Hochschule selbst. Auf diese Weise kam sie dann glücklicherweise und dank der Weitsicht der Verantwortlichen als ein solches Projekt an die Hochschule. Als Semesterprojekt wurde es von einer Gruppe Studierender mit fachlicher Unterstützung von Westpol bearbeitet. Durch die Semesterpräsentation der Studierenden konnte dann das Thema «Aussenmöblierung» der Christoph Merian Stiftung noch stärker vermittelt werden und zwar so weit, dass nun ein Entwurf auch tatsächlich realisiert wurde.

Susanne Neubauer Wann war für euch klar, dass dies in seiner Anlage ein geeignetes studentisches Projekt sein kann? Zunächst schien es ja eine Anfrage der Stiftung an die Hochschule gewesen zu sein, oder? Und was für Qualitätskriterien sind relevant, um ein Projekt von Studierenden bearbeiten zu lassen? Es bedeutet ja sicherlich auch für euch, ein Projekt aufzubereiten, es eventuell zu vereinfachen. Wie sieht ein solches Format aus, mit dem man an die Studierenden herantreten kann?

Werner Baumhagl Ja, die Anfrage kam direkt an mich und es war eigentlich kein grosser Entscheidungsprozess notwendig. Im Gegenteil, es war für mich sofort klar, dass wir die Möglichkeit, als Institut für die gesamte Hochschule mit einem solchen Projekt Raum und Bedürfnisse der Hochschule abbilden zu können, sofort nützen müssen. Normalerweise prüfen wir die Wirtschaftlichkeit bei Kooperationen mit externen Partnern sehr gründlich. Aber in diesem Falle standen ganz andere Motive im Vordergrund. Nämlich dass Studierende die Chance haben, ihr zukünftiges Arbeits- und in gewisser Weise auch Lebensumfeld selbst zu gestalten. Die organisatorischen Rahmenbedingungen sind mehr oder weniger

nachgeordnet gewesen, aber es war klar, dass dies von unserer Seite auch gut geleistet werden konnte. Ich glaube auch nicht, dass man für Studierende unbedingt die Komplexität eines Themas herunterschrauben muss, auf keinen Fall. Wir organisieren nur die Prozessschritte, so dass der Zugang funktioniert.

Susanne Neubauer Das Framing.

Werner Baumhagl Ja, das Framing, und das erfolgt eigentlich immer in einem intensiven Prozess. Im Fall der Aussenmöblierung hatten alle Partner relativ klare Vorstellungen. Zum Beispiel hatte Westpol bestimmte Vorstellungen, was die Anforderungen angeht, vielleicht sogar schon konkrete Vorstellungen, wie ein Ergebnis aussehen könnte. Da positionieren wir uns aber und machen klar, dass das Thema sehr frei gestellt sein muss, also keine inhaltlichen Vorgaben für Ergebnisse bestehen dürfen. Es gibt immer Rahmenbedingungen, die setzen sich aber nicht unbedingt sofort in einem Entwurf fest oder dürfen sich auf keinen Fall limitierend abbilden. Wir verhandeln dann intensiv mit den Partnern an einer adäquaten Ausformulierung des Projektthemas.

Susanne Neubauer Könnt ihr etwas konkreter auf diese Anforderungen und Vorstellungen von Westpol eingehen? Was war deren Rolle im Kontext des Campus der Künste?

Johannes Fuchs Das Briefing von Westpol war sehr ausführlich. Sie haben, wie ich finde, eine sehr spannende Aussenplanung vorgelegt, die sich sehr stark auf den Ort bezieht. Sie haben stark mit den Spuren des früheren Zollfreilagers gearbeitet und beispielsweise die unterschiedlichen Bodenbeläge und die Frei- und Wasserflächen in den Blick genommen. Im Grunde genommen haben sie den Studierenden durch ihre Planung aufgezeigt, wie sich die Situation später entwickeln wird: Was diesen Ort ausmacht, wer da alles an Anrainern zusammenkommt. 2010 war das noch gar nicht richtig absehbar. Für die Studierenden war der Dreispitz am Anfang ein alter industrieller Ort mit Schienen – das hat sich ja extrem in der Zwischenzeit verändert. Was Westpol sehr gut vermittelt hat, war die Atmosphäre auf dem Platz. Auch die Frage nach den Dimensionen und wie man damit umgehen soll. Es gibt ja riesige Gebäude und auch grosse Freiflächen. Was für eine Rolle muss dann so ein Möbel in so einer Umgebung übernehmen? Eine Vorgabe war, dass die Möbel frei positioniert werden sollten, unterschiedliche Bespielungen des Platzes ermöglichen. Wie werden die Möbel genutzt, wie werden sie verortet, was machen

sie mit dem Raum? Dieses waren Fixpunkte für die Arbeit der Studierenden, an denen sie sich orientieren konnten. Durch die Vorgaben ist ihnen schon ein recht guter Rahmen gegeben worden, der trotzdem noch viel Freiraum liess. Letztendlich sind sehr unterschiedliche Arbeiten entstanden.

Werner Baumhagl Es gibt drei wichtige Kernbereiche: der eine ist der Ort, der Kontext, die Spurensuche, der zweite ist die Nutzung und in dem Fall auch natürlich stark die Nutzung durch die Hochschule beziehungsweise die Studierenden und die Mitarbeitenden, die ja vielleicht andere Anforderungen haben als an ein normales Stadtmöbel, und der dritte Bereich sind dann einfach die Anforderungen des öffentlichen Raums. Da geht es um Sicherheit, da geht es um Absturzhöhen, da geht es um Vandalismus, um Missbrauch, um Unterhalt – ganz praktische, handfeste Dinge, beispielsweise dass ein Möbel bei Sturm nicht durch die Gegend fliegen darf. Daraus ergeben sich dann die Rahmenbedingungen, die man vielleicht in Wünsche und Anforderungen unterteilen kann und das ist, glaube ich, der Kern einer jeden guten Entwurfsarbeit in der Gestaltung. Es sollte sich immer eine möglichst gute Symbiose oder Synthese aus beiden Teilen ergeben.

Susanne Neubauer Was mich noch interessieren würde: Wieviel Praxisprojekte macht ihr am Institut, oder wie gross ist der Anteil der Praxisprojekte an den Studierendenprojekten im Allgemeinen?

Werner Baumhagl Der ist sehr, sehr hoch. Ich würde sagen, dass wir in den Projektfächern von sechzig bis achtzig Prozent sprechen können. Aber ich sage es nochmal: Es geht nicht darum, dass Studierende als Dienstleister gegenüber Projektfirmen auftreten – deswegen spreche ich auch immer nur von Partnerschaften. Projektpartner müssen in gewisser Weise bereit sein, die Anforderungen, die wir an eine Zusammenarbeit stellen, erfüllen zu wollen. Es geht dabei nicht darum, für eine Firma einfach eine Nähmaschine zu entwerfen. Unsere Aufgabe ist es, ein Szenario mit verschiedenen Möglichkeiten zu entwickeln, sich zu überlegen, in welchem Kontext wir eine Nähmaschine in zehn oder fünfzehn Jahren sehen. Gibt es Bereiche, die noch nicht Berücksichtigung gefunden haben? Das ist unser eigentliches Ziel, ein <Think Tank> innerhalb der Hochschule zu sein. Auf alle Fälle kein Büro, das Design als Dienstleistung anbietet. Dies braucht es auch, um überhaupt erst bei Studierenden so etwas wie eine Haltung zu entwickeln, die sie später unbedingt brauchen.



Susanne Neubauer **Eine eigene Haltung.**

Werner Baumhagl **Eine persönliche Haltung, eine Berufshaltung, aber auch eine Haltung gegenüber ihrer Profession. Ich glaube, das ist notwendig.**

Susanne Neubauer **Da sprechen wir schon über die Problematik, wie man sich positioniert. Wie wird in der Lehre <gebildet> zum Beispiel am Projekt <Dreisitz>? Meine Frage war ja auch, was für Vorarbeiten ihr noch gemacht habt, bevor das Projekt überhaupt an die Studierenden ging.**

Werner Baumhagl **Zunächst geht es immer darum, ein Projekt gründlich vorzubereiten. Und das, was ich vorher so klar in drei Stichworten formuliert habe, ist zu Beginn nicht unbedingt sichtbar. Allein beim Thema <Spurensuche> waren wir der Meinung, dass der Kontext nicht nur für die Architektur, sondern auch für den Produktbereich wichtig ist. Und dass wir uns einen solchen Kontext auch erst schaffen mussten, indem wir den Ort selbst begingen und ihn besichtigten, bevor wir ein Studierendenprojekt daraus entwickelten. Aus solchen Vorarbeiten leiten sich dann die eigentlichen Projektinputs ab. Jedes Projekt hat spezielle Strukturen, die den Zugang zum Thema öffnen. Johannes, darüber kannst du vielleicht noch mehr sagen.**

Johannes Fuchs **In der Regel ist es so, dass die Studierenden, die sich im Semester davor vielleicht mit Küchenwaagen beschäftigt haben, für einen komplett neuen Bereich sensibilisiert werden müssen. Dazu gibt es das Briefing, also die Vorgaben. Man muss sie dann aber wieder ein bisschen wegführen und fragen, was sind da und dort eigentlich die Parameter? Was unterscheidet diesen Bereich von einem anderen und wie sind die Rahmenbedingungen? Das hat natürlich im Fall der Aussenmöblierung ganz viel mit dem Thema <Benutzung des öffentlichen Raums> zu tun. Dass man es zum Beispiel nicht mit einem kleinen Konsumgut zu tun hat, das man mit nach Hause nimmt. Wir sprechen auch theoretisch darüber, zeigen Beispiele auf, diskutieren, was einen Raum ausmacht, was seine Qualitäten sind, wo man sich wohl fühlt, wo unwohl. Es geht immer um eine Hinführung zum Entwurf, so dass die Studierenden eine Art Handwerkszeug erhalten, wie sie sich einem Thema annähern können. Zunächst geht es immer um die elementaren Dinge.**

Susanne Neubauer **Eine ganz andere Frage: Wie sucht ihr die Studierenden aus?**

Werner Baumhagl Grundsätzlich ist es so, dass wir – auch bedingt durch die recht grosse Anzahl an Studierenden – immer versuchen, Wahlangebote zu kreieren. Das dient vor allem auch der persönlichen Profilierung der Studierenden. Es gibt Studierende, die wollen sich vielleicht überhaupt nicht mit Design im architektonischen Umfeld beschäftigen – darum handelt es sich ja hier – diese sollen die Möglichkeit haben, etwas anderes zu machen. Gleichwohl eröffnen wir durch diese Wahl aber auch die Möglichkeit zu sagen: Hey, das finde ich wirklich ein tolles, spannendes Thema, da möchte ich gerne mitarbeiten. Und das bedeutet, dass wir eigentlich in der Regel sehr interessierte Studierende in diesen Projekten haben, die sich in dem jeweiligen Feld auch verwirklichen und ein wirklich gutes Ergebnis produzieren wollen.

Susanne Neubauer Zwischenfrage: Müssen sich die Studierenden irgendwie äussern, weshalb sie ein Projekt übernehmen möchten?

Werner Baumhagl Nein. Nicht vorher. Das wäre auch ein zu grosser Aufwand. Wir gehen davon aus, wenn sich jemand für ein bestimmtes Modul anmeldet, ist er dran interessiert. Im Projekt selbst gibt es aber sehr wohl einen vergleichbaren Prozessschritt. Du hast vorher vom Briefing gesprochen. Das Briefing ist als Orientierung sehr, sehr wichtig. Ich würde es eher wie einen Leuchtturm oder wie eine Boje sehen, um vielleicht zu entscheiden, segle ich darauf zu oder segle ich links oder rechts daran vorbei. Das entspricht auch eigentlich der späteren beruflichen Situation. Man muss sich mit Anforderungen und, ja, auch mit Vorstellungen eines Partners auseinandersetzen. Aber letztlich geht es darum, wo ich mich später als Gestalterin oder Gestalter positioniere, mit diesen Anforderungen und im Hinblick auf diese Anforderungen. Und das bedeutet für uns als Dozierende, dass wir so etwas im Projekt selbst nochmals abfragen. Und das ist wichtig. Studierende müssen sich mit einem Exposé im Projekt selbst positionieren, indem sie genau sagen, dass sie dieser oder jener bestimmte Aspekt interessiert. Oder dass sie beispielsweise die Umsetzung mit einem ganz bestimmten Material interessiert oder ein historischer Kontext. Praktisch bedeutet das, dass es ein Briefing auf der einen Seite und dann eine Art Projektbeschreibung, eine Art Vertrag auf der anderen Seite gibt. An diesem «Fahrplan» entlang entwickeln die Studierenden dann ihr Thema.

Johannes Fuchs Es gibt aber auch das positiv Unbedarfte, die Neugier, Studierende, die noch nicht so viele Briefings hatten oder die ein-

fach sagen: «Das will ich». Dann kommt es auch vor, dass gewisse Punkte ausgelassen werden und das ist in Ordnung. Es ist auch toll zu sehen, wie da jemand seine eigene Vorstellung umsetzt, eine Vision im Kopf hat. Und das zuzulassen ist auch, glaube ich, ganz wichtig.

Werner Baumhagl Das Prozessuale spielt eine wesentliche Rolle. Wenn wir von der aktuellen Netzwerk-Theorie ausgehen wollen, so versuchen wir einfach, den Prozess so anzulegen, dass es möglichst viele Synapsen gibt, an die man andocken kann.

Susanne Neubauer Oder auch Schlaufen.

Werner Baumhagl Man kann es auch Schlaufen nennen. Es gibt ja auch Zwischenkritiken, bei denen die Partner anwesend sind und bei denen die Studierenden ihr Thema vorstellen. Und zwar nicht im Seminarraum, sondern vor Ort. Auch ein wichtiges Instrument war, dass wir ein Modell des Freilager-Platz' gebaut haben. Wir dürfen nicht vergessen, dass vor vier Jahren dieses Ateliergebäude, in dem wir jetzt sitzen, für die Studierenden nur eine vage Vorstellung war. Das Modell war rund drei Meter gross, damit man sich erst einmal in die Lage versetzen konnte, wie das wohl später sein wird. Das sind alles Prozessschritte, die subtil ablaufen. Sie sind kein vordergründiges Instrument, aber ganz wichtig, um sich überhaupt auf ein Thema einlassen zu können.

Susanne Neubauer Das ist interessant, denn die Studierenden sind eigentlich auf eine gute Art und Weise mit einer Art Projektmanagement-Situation konfrontiert, die sehr real ist. Aber in der sie trotzdem noch lernen können, wie konzeptuell gedacht wird, wie an ein Thema herangegangen wird. Es gibt ja immer verschiedene Ebenen bei solchen Projekten, die sich auf sehr interessante Weise verschränken. Aber wie gross sind eure Zeitfenster, oder diese Zeitschlaufen? Es sollte doch immer wieder Phasen geben, in denen man sich inhaltlich auseinandersetzt, in unserem Fall hier mit dem Raum, der Materialität. Die Frage ist aber auch, hat es hier noch Platz für Theorie? Wieviel Zeit gebt ihr den Studierenden dafür? Und kann eine solche Herangehensweise nicht vielleicht doch auch Probleme mit Praxispartnern bereiten, wenn man beispielsweise mit einem Terminplan konfrontiert ist?

Johannes Fuchs Es bleibt immer Zeit für den Austausch, mit Mitstudierenden, mit Dozierenden, dann wächst ein Projekt. Beim «Dreisitz»-Projekt gab es natürlich auch Meilensteine, Zwischenpräsentationen mit den Landschaftsarchitekten beispielsweise,

an denen die Studierenden ihre Projekte vorgestellt haben und Feedback bekamen. Natürlich ist es auch entscheidend, dass man sein eigenes Zeitmanagement einzuteilen lernt, gerade wenn es zu den Präsentationen kommt.

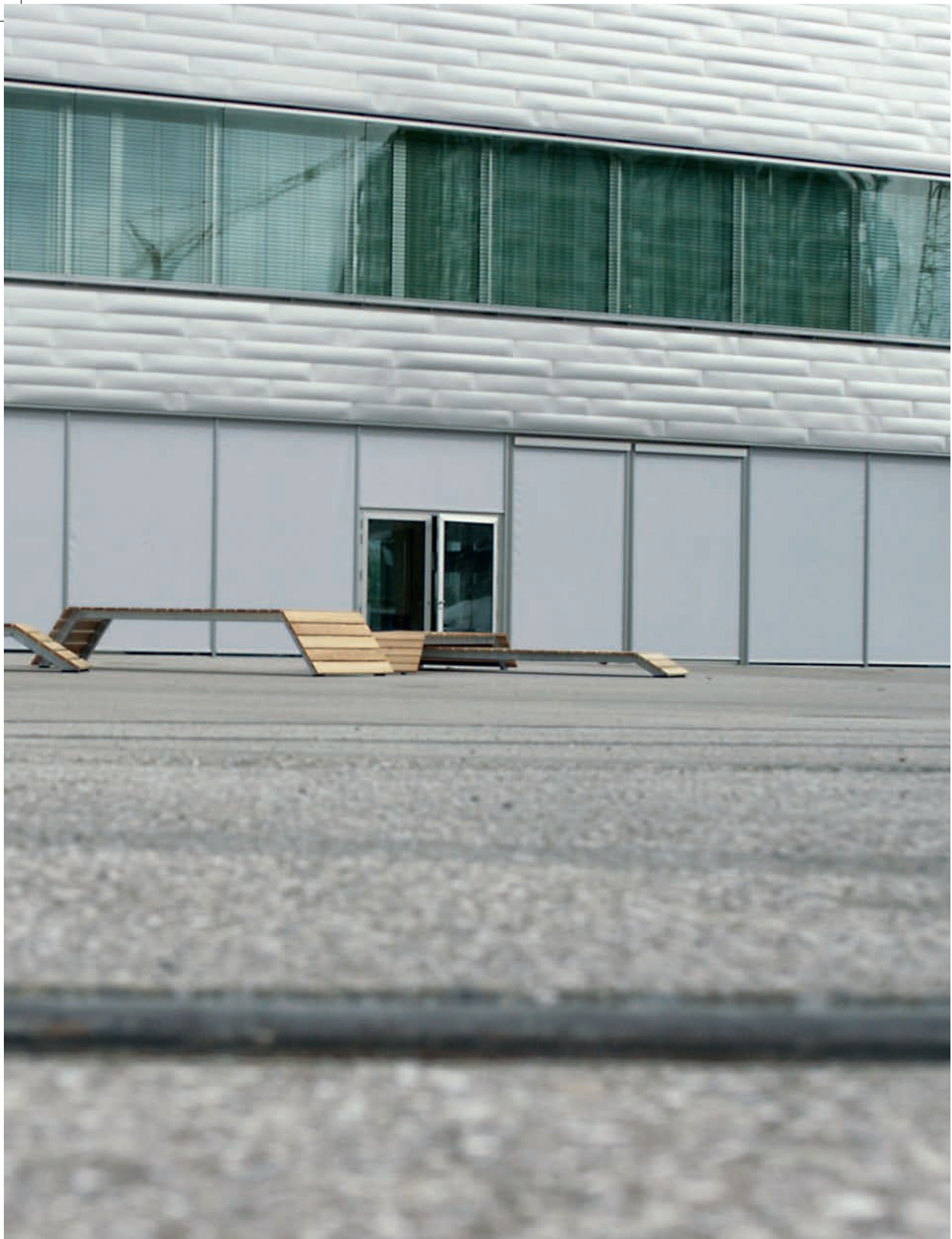
Werner Baumhagl Es ist unsere Aufgabe, diese Schritte transparent zu machen. Es gehört auch zu unserem Beruf, dass wir meistens in wahnsinnig engen Zeitkorsetts agieren müssen. Bei Semesterprojekten wissen wir, dass am Ende, oft sogar früher oder in Zwischenschritten, präsentiert werden muss. Das gehört einfach dazu, step by step sozusagen, dass sich die Studierenden an die Rahmenbedingungen im Design gewöhnen. Meistens ist es aber eine riesige Motivation für Studierende, wenn es da einen Partner gibt, der ein richtiges Setting mitbringt. Es ist für jeden Designer eine grosse Motivation zu wissen, dass nachher vielleicht der eigene Entwurf auf dem Platz steht. Deswegen ist die Motivation bei unseren Studierenden auch sehr hoch.

Susanne Neubauer Inwieweit spielt der Wettbewerb unter Studierenden eine Rolle?

Werner Baumhagl Die Frage ist wichtig. Es geht natürlich darum, dass man seinen eigenen Entwurf dort haben möchte. Aber man stellt ganz schnell fest, dass schierer kompetitiver Egoismus bei dieser Tätigkeit nicht weit führt. Deshalb ist auch ein grosser Teamspirit bei uns vorhanden. Man hilft sich untereinander, der eine kann die Grafik besser machen, der andere unterstützt bei der Dokumentation. Natürlich will man gut sein, aber meine Erfahrung ist, dass man dies eher im Team wahrnimmt. Wir wollen hier keine Einzelkämpfer ausbilden, die erfolgreich sind, indem sie sich gegen andere durchsetzen. Es geht auch nicht um Autorschaft, um sich von anderen abzugrenzen. Es geht immer darum, einen Prozess in Gang zu setzen. Der zeigt dann rasch, dass man mit anderen zusammenarbeiten muss, um am Ende erfolgreich zu sein. Es ist eine Art Demokratieverständnis, das bei uns eine grosse Rolle spielt. Deswegen gibt es auch keine <Bewerbung> um ein Projekt. Jeder kann sich einschreiben. Denn Konkurrenzdenken unterbindet Kommunikation und Austausch, das macht keinen Sinn und ist auch nicht interessant. Deswegen organisieren wir auch immer Foren, in denen Ideen ausgetauscht werden. Es gibt nicht den versteckten Entwurf, der am Ende dann aus dem Hut gezaubert wird.

Susanne Neubauer Ich denke, dass ist auch ein wichtiger Aspekt, den ihr als Dozierende vorlebt und kommuniziert. Dass es eben nicht um





eine Wettbewerbssituation geht, sondern dass solche Aspekte für die Ausbildung, oder Bildung, relevant sind.

Werner Baumhagl Exakt. Trotzdem kann man das Thema nicht wegdiskutieren. Am Schluss will natürlich jeder, dass sein Entwurf umgesetzt wird. Aber ich glaube, es gibt unterschiedliche Biotope, wie man damit umgehen will und kann. Aber ‹Erfolg› per se sollte im Studium nicht unbedingt das erste Ziel sein.

Susanne Neubauer Ihr habt im Vorfeld gesagt, dass das ‹Dreisitz›-Projekt seinen Anfang 2010 genommen hat. Jetzt, 2014, wird es umgesetzt. Ich will nochmals auf die Abstimmung solcher Projekte mit dem Curriculum zurückzukommen, denn das erscheint mir doch etwas problematisch. Die Studierenden, die das Projekt entworfen haben, das jetzt realisiert wird, haben ihr Studium bereits abgeschlossen. Wie hat sich das Projekt dann entwickelt, wurde es zu eurer Aufgabe? Oder blieben die Studierenden involviert?

Johannes Fuchs Das Projekt ist sehr speziell gewesen, da es auch von politischen Entscheidungen abhängig war und sich die Sache deshalb lange hingezogen hat, sodass die Studierenden dann wirklich nicht mehr involviert werden konnten. In der Regel sind die Dienstleistungsprojekte so angelegt, dass sie nach einem Semester abgeschlossen sind oder es im Falle von konkreten Umsetzungen meist möglich ist, dass die Studierenden bis zum Ende alles abwickeln können. Das war beim ‹Bernina›-Projekt mit der Nähmaschine der Fall. Ziel ist auch, dass die Studierenden in den sechs Semestern möglichst viel Erfahrung mit unterschiedlichen Projekten sammeln können.

Werner Baumhagl Das ‹Dreisitz›-Projekt war schon ein extrem komplexer Prozess, da viele Parteien involviert waren, was für einen Architekten wahrscheinlich wenig verwunderlich ist. In den zwölf Jahren, in denen ich hier am Institut als Leiter tätig bin, war es wahrscheinlich – einfach vom Ablauf her – das anspruchsvollste Projekt überhaupt. Auch von den Ansprechpartnern her natürlich, die teilweise gewechselt haben. Beispielsweise sind wir hier ja nur Mieter, definieren jedoch das Nutzungsprofil dieser Aussenmöblierung. Es war einfach sehr kompliziert. Der Natur der Sache entsprechend gab es auch Momente, in denen das Projekt ganz in Frage gestellt worden ist. Aber wir haben immer wieder versucht, es zu beleben. Am Ende ging es nur darum, das Projekt wieder kompakt zu bekommen, auch in Bezug auf die Finanzierung. Trotz Änderungen basiert die Umsetzung aber auf der Idee

der Studierenden, und dass tatsächlich nächste Woche diese Möbel, an denen wir inzwischen alle so intensiv gearbeitet haben, hier stehen werden, das ist ein toller Erfolg.

Susanne Neubauer Eben, aber von dem Moment, wo das Projekt gestoppt wurde, bis jetzt, da ist am Entwurf oder am Material nichts mehr gross geändert worden?

Werner Baumhagl Doch. Eigentlich relativ viel. Im Laufe des Projekts gab es beispielsweise die Auflage, dass sich die Herstellungskosten halbieren sollten. Und das ist natürlich eine sehr, sehr grosse Herausforderung, dass ein Objekt wie dieses noch dem entspricht, was wir haben wollten. Und da haben wir halt intensiv nochmals am Entwurf gearbeitet.

Johannes Fuchs Hauptaugenmerk bei der Überarbeitung war aber schon, dass der Charakter erhalten bleibt. Und ich denke, das ist uns gelungen. Auch unter herstellungstechnischen Aspekten wurde das Möbel optimiert.

Werner Baumhagl Es gab Anpassungen in den Grössen, im Rastermass. Auch die Funktionalität wurde erhöht. Aber durch die enge Taktung in dieser Phase ist es auch nicht mehr möglich gewesen, mit den betreffenden Studierenden, die inzwischen in aller Welt verteilt sind, zu arbeiten.

Susanne Neubauer Das bedeutet für euch zusätzliche Arbeit zum Tagesgeschäft.

Werner Baumhagl Ja, wir haben auch noch Ressourcen dafür gebraucht. Aber ehrlich gesagt kommt es durchaus sehr häufig vor, dass wir unseren Anteil leisten, denn die Partnerfirmen interessiert es nicht, ob Studierende da sind oder nicht. Ihre Perspektive ist ja eine ganz andere: Sie haben einen Vertrag und wollen Ergebnisse. Es bedeutet für uns immer ein überdurchschnittliches Engagement, das bei uns aber, ich würde sagen, die Regel ist.

Susanne Neubauer Das heisst aber auch, dass ihr hier als Produktionsort institutionalisiert seid.

Werner Baumhagl Ja. Das sind wir. Wir sind aber trotzdem kein Designbüro, auch wenn wir vielleicht alle diesen Geist atmen, weil alle Kolleginnen und Kollegen hier natürlich auch als Designer, als Designerin arbeiten und einige auch eigene Büros haben ... Es hat natürlich einen Grund, weshalb wir dieses Profil in dieser Zusammensetzung haben. Deswegen sind unsere Prozesse am Institut auch durchaus professionalisiert. Ich habe beispielsweise einen Koordinator für Dienstleistungen, der bei der Vertragsgestaltung,

beim Schützen von Ideen und so weiter hilft. Mit diesen Prozessen können wir auch eine Professionalität garantieren, die uns dann auch Partnerschaften in der Lehre einbringt. Verträge können sehr komplex sein.

Susanne Neubauer Das fragt man sich aber auch, ob das Experimentelle noch in eurer Lehre Platz hat. Ist es denn noch möglich, das Unmögliche zu denken, bei sechzig bis achtzig Prozent Praxisprojekten? Wie gross ist dieser Anteil des Experimentellen in der Lehre, oder wie gross ist seine Wichtigkeit? Vielleicht auch im Vergleich zu anderen Instituten, hier an der Hochschule natürlich.

Werner Baumhaki Ich bin nicht unbedingt sicher, ob sich das ausschliessen muss. Also das wollte ich damit ja eigentlich sagen. Mit Projektpartnern zusammenzuarbeiten, heisst nicht, dass es automatisch eine Beschränkung geben muss. Wir haben Projekte mit Partnern gemacht, da ging es um Szenarien im Jahr 2020. Die Forschungsabteilung von Volkswagen fragt uns an, weil sie eigentlich mit uns Visionen entwickeln will, die sie eben nicht mit ihren regulären Partnern entwickelt. Also das Experimentelle, das Forschende ist für uns absolut Bestandteil, auch in Partnerprojekten... Und es gibt natürlich noch ganz andere Gefässe, die wir entwickelt haben, beispielsweise die «International Workshop Weeks». Da laden wir Gäste aus der ganzen Welt ein. Diese haben «Carte Blanche» und können machen, was sie wollen, ausser wir haben vielleicht gerade das gleiche Thema vorher behandelt. Also wenn ich sechzig bis achtzig Prozent bei den Wahlangeboten sage, dann heisst das, dass wenn man drei Projekte hat, dann sind zwei mit Partnern und auch die können experimentell sein, aber eines ist sicherlich frei. Das spielt eine grosse Rolle. Ich glaube, was wir sehr schätzen und worauf wir uns jetzt sehr freuen, sind die veränderten Möglichkeiten auf dem Campus der Künste. Am Standort Aarau waren wir vom Industrial Design auf unseren Bereich beschränkt. Das wird jetzt anders werden. Und es geht ja nicht nur um die eigene experimentelle Freiheit, sondern auch darum, was in den anderen Instituten passiert. Da haben wir eine sehr grosse Vorfreude und auch keine Berührungängste, denn wir hatten vorher bereits ein Lehrkonzept, in dem wir gemeinsame Veranstaltungen etwa mit Medienkunst-Studierenden hatten.

Susanne Neubauer Gibt es schon Vorprojekte? Wie könnten diese funktionieren, am neuen Standort?

Werner Baumhagl Ich glaube, wir müssen alle erstmal starten und dann schauen wie es funktioniert. Es gibt natürlich viele Initiativen, sei es in der ersten Woche «Co-Create», sei es die Veranstaltungsreihe «Projektplattform» am Mittwoch. Natürlich hat es Initiativen auch die letzten Jahre gegeben, übergreifende Workshops, in denen sich die Studierenden aus den unterschiedlichen Instituten zusammentun könnten. Es wird genügend Beispiele geben, auf die wir in einem Jahr oder vielleicht in eineinhalb Jahren zurückblicken können.

Susanne Neubauer Das modulhafte Arbeiten, das ihr ja schon als Designer macht, wie können überhaupt Kollaborationen unter den Instituten stattfinden? Wie können Zeitfenster modular aufgebaut werden? Auch eine andere, vielleicht letzte Frage, die mich beschäftigt: virtuelle Kommunikation versus Austausch im wirklichen Raum. Wie funktioniert die Vermittlung eurer Arbeit am besten?

Werner Baumhagl Das waren jetzt viele Fragen! Ich bin jetzt nicht ganz sicher, worauf die Frage abzielt, aber du hattest vorher von Kooperationen gesprochen. Vielleicht da nochmals eine kurze Anmerkung, wie das konkret bei uns aussieht. Zurzeit gibt es im Master ein Forschungsprojekt und zusammen mit Bachelor-Studierenden werden wir an diesem Projekt arbeiten. Das zeigt eigentlich, dass es da eine hohe Durchlässigkeit und viele Anschlusspunkte gibt. Das gleiche betrifft die Situation mit unseren eigenen Leuten, mit denen wir auf du und du sind. Wir behandeln diese auch wie Projektpartner, mit denen es einen Vertrag und Rahmenbedingungen gibt. Das zeigt schon relativ gut auf, wie wir in diesem forschenden Kontext tätig sind. Wie das genau organisiert sein wird, das kann ich heute noch nicht sagen, denn das ist von sehr vielen Faktoren abhängig, von der Raumplanung, den Studieninhalten, der Kreditierung ... So etwas passiert auch in der strategischen Hochschulentwicklung. Und da sind wir auch dabei, uns zu finden. Dass solche kooperativen Projekte stattfinden werden, da bin ich überzeugt. Auch die Studierenden äussern dieses Bedürfnis. Und die Durchlässigkeit, die Bereitschaft, die Flexibilität, die ist, glaube ich, bei allen Instituten da. Die Frage ist, ob es die vor allem administrativen Rahmenbedingungen hergeben. Zum Beispiel haben wir ein grosses Netz an Partnerhochschulen, da müssen teilweise administrativ Termine gesetzt werden, ohne zu wissen, wer und ob dann überhaupt jemand ins Ausland gehen will oder nicht. Das sind eher kontraproduktive Rahmenbedingungen. Man kann auch nicht alles in einem Rutsch erledigen.

Susanne Neubauer **Das muss sich einpendeln.**

Werner Baumhagl **Wir werden in drei Wochen den Semesterstart haben und dann wird sich zeigen, wie es funktioniert.**

Johannes Fuchs **Ich glaube, der Ort wird einfach eine sehr wichtige Rolle spielen. Dass man kurze Wege hat, dass man sich trifft, andere Fachbereiche kennenlernt und dass da Dinge angestossen werden. Das kann im Bistro, aber auch auf einem < Dreisitz > sein, wenn man plötzlich neben anderen Studierenden sitzt und mitbekommt, was die machen. Da ist es dann ein kleiner Schritt zu einem gemeinsamen Projekt.**

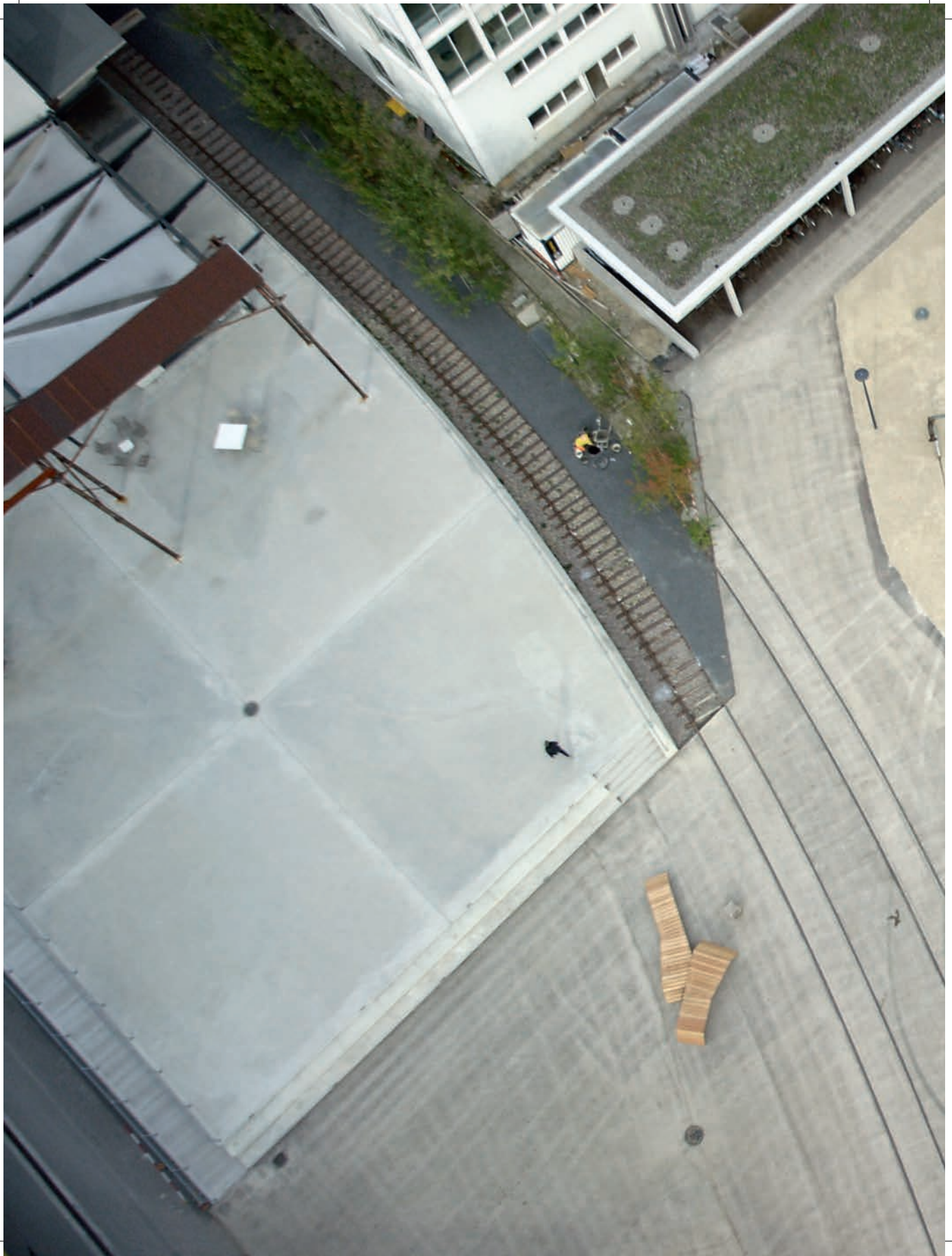
Werner Baumhagl **Ich denke, der informelle Austausch am Ort ist mindestens so wichtig wie alle geplanten und strategischen Entwicklungen, die man in Sitzungen festlegt.**

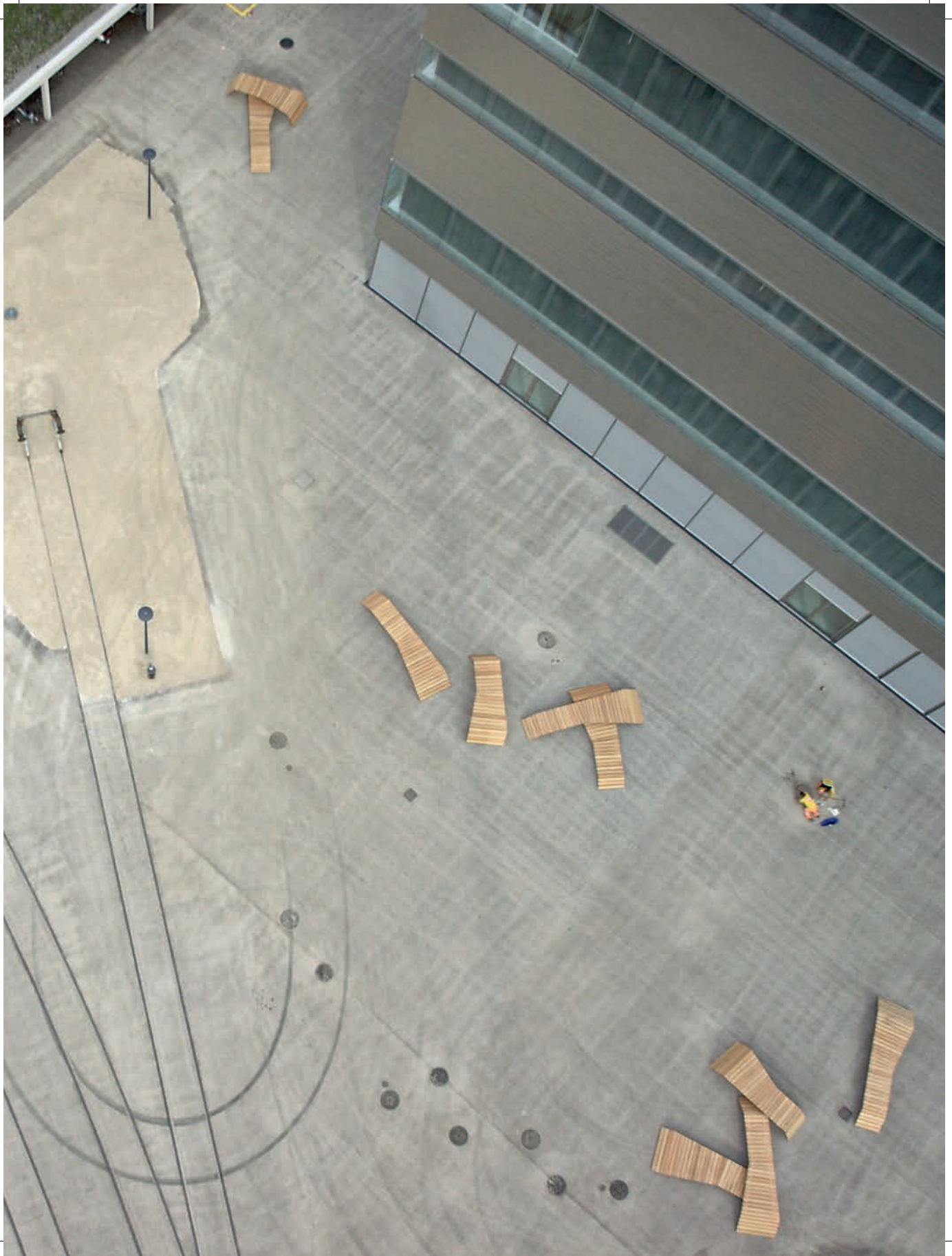
Susanne Neubauer **Das wurde auch wissenschaftlich breit untersucht. Aber die Frage noch zur Vermittlung eurer Arbeit? Vielleicht dazu noch ein paar Worte? Wie zeigt ihr eure Arbeit nach aussen? Weshalb sollen Studierende nach Basel kommen, um bei euch zu studieren?**

Johannes Fuchs **Ich freue mich enorm auf Basel, weil ich glaube, dass es für angehende Studierende auch einen Standortfaktor gibt. Die Grossstadt ist vielleicht wichtig, auch die Ablesbarkeit: Was passiert da? Ich glaube, dass wir in Basel im Vergleich zum Standort Aarau eine viel grössere Präsenz haben werden. Wir haben die Jahresausstellung, die Diplomfeiern, so etwas wie ein Material- und Schaulager des Designs an unserem Institut mit offenen Türen, sodass man sehen kann, wie gearbeitet wird. Und nach wie vor auch das, was über Jahre in Aarau sehr gut funktioniert hat, die Mund-zu-Mund-Propaganda. Auch denke ich, dass die Interdisziplinarität, die wir hier erleben werden, dem Fachbereich sehr gut tun wird.**

Werner Baumhagl **Was du gesagt hast, fasst es ganz gut zusammen. Die letzte Frage einmal zuerst beantwortet: < Warum sollen Leute hier studieren? > Interessanterweise sagen die allermeisten Bewerber – wir evaluieren das bei den Info-Anlässen – sie kämen auf Empfehlung zu uns, durch Freunde, durch Ehemalige, durch WG-Partner. Trotz aller anderen Massnahmen ist unser Institut in erster Linie auf das, ich würde es < Oral Marketing > nennen, gebaut. Wir leben stark von dieser persönlichen Kommunikation, überhaupt von der persönlichen Wahrnehmung. Unser Institut wird immer als sehr persönlich wahrgenommen. Es waren auch Befürchtun-**

gen da, dass das Persönliche beim Wegzug von Aarau wegfallen würde, denn wir «wären ja ein kleines Institut»! Aber wenn ich die Leute dann informiere, dass wir seit rund zehn Jahren das grösste Designinstitut der Schweiz sind, dann können sie das gar nicht glauben. Also sprich, wir haben eigentlich immer schon die meisten Studierenden, jetzt auf Bachelorniveau, früher auf Diplomniveau, in der Schweiz gehabt. Und deshalb bin ich der Meinung, es ist keine Frage der Grösse, sondern es ist eine Frage der Institutskultur. Wir versuchen, die Öffentlichkeit zu erreichen, nicht im Sinne von klassischer Public Relation, sondern indem wir den Studierenden ein Forum bieten, um ihre Arbeiten sichtbar zu machen. Alle Arbeiten werden jedes Semester in einer Ausstellung gezeigt, wir haben Publikationen, die Diplombücher werden von den Studierenden für die Absolvierenden gestaltet. Wir sind an wichtigen Veranstaltungen dabei, sei es zum Beispiel der «Designer's Saturday», für den wir jetzt gerade vorbereiten. Wir sind auch an Messen und wir fordern unsere Studierenden auf, an möglichst vielen Wettbewerben teilzunehmen. Die Hochschule ist aufgrund der Teilnahme beim renommierten Red Dot Award jetzt bei den zehn besten Designhochschulen Europas und Amerikas gelistet. Wir machen viel, haben aber nie Marketing im Sinne einer professionellen Kommunikation betrieben. Ich bin sicher, wir werden hier am neuen Campus der Künste auch in diesem Bereich profitieren können.





Fokus «Arbeitsfläche»

Benjamin Adler

Im siebten Obergeschoss des neuen Hochhauses der Hochschule für Gestaltung und Kunst FHNW werden zukünftig Direktion, Stab, Sekretariat und weitere Dienste der Hochschule in einem Büro mit offenem Grundriss gemeinsam arbeiten. Auf der Suche nach einer eigenständigen und individualisierten Lösung für die Möblierung entwickelten Studierende des Masterstudio Design unterschiedliche Tischarbeitsflächen. Unabhängig von dem Ziel, mit einem der Entwürfe in Produktion zu gehen, rückte der Entwurfsprozess selbst in den Vordergrund. Es stellte sich die Frage, wie dieser beschaffen sein muss, damit die in Lehre und Forschung gesetzten Schwerpunkte der Hochschule für Kunst und Gestaltung FHNW ausreichend berücksichtigt sind. Der Beitrag schildert die Entwicklung dieses Projekts, in dem einerseits neue digitale Entwurfstechnologien angewandt, andererseits die Kooperation mit Partnern ausserhalb des Hochschulbetriebs gefördert werden konnten. Eingelöst wurden diese Ansprüche durch die fruchtbare Zusammenarbeit der Berliner Designerin Judith Seng, die mit Heinz Wagner vom Masterstudio Design die Leitung des Projekts übernahm, mit Jürgen Dürrbaum, Director Projects & Central Support, von Vitra sowie Kai Strehlke und Edyta Augustynowicz, die im Digital Technologies Department bei Herzog & de Meuron arbeiten. Benjamin Adler ist Dozent am Institut Architektur der Hochschule für Architektur, Bau und Geomatik FHNW.

Fokus <Arbeitsfläche>

Benjamin Adler

Es ist eine besondere Aufgabe, wenn eine Gestalterin oder ein Gestalter ein Werkzeug für sich selbst entwirft. Frei von den Vorgaben eines fremden Auftraggebers gewährt die Verwirklichung eines solchen Entwurfs nämlich einen tiefen Einblick in die freie Entwurfsarbeit und den dahinter liegenden Überzeugungen. Als Aussenstehende können wir darauf hoffen, dass Erzeugnisse dieser Art mehr über ihre Urheber preisgeben als wir es sonst erwarten dürfen. Warum sonst sollten wir uns für das eigene Haus eines Architekten oder die eigens entworfenen Stühle in der Wohnung eines Möbeldesigners besonders interessieren, wenn nicht aus diesem Grund?

Die Entwicklung, die die Hochschule für Gestaltung und Kunst FHNW in Basel derzeit durchläuft, ist solchen Konstellationen gar nicht so unähnlich, denn auch an ihr wird gearbeitet, ihr neuer Standort wird bezogen und sie wird eingerichtet. Ein Blick in die Geschichte mag daran erinnern, welch kreatives Potenzial freigesetzt wird, wenn Verantwortliche solcher Ausbildungsstätten für künstlerisch-gestaltende Berufe ihre Bedürfnisse gleich selbst in Ausbildungskonzepte und Architektur umsetzen. Sicher ist es heute weitaus unwahrscheinlicher, dass die Schulleitung sich ihren eigenen Ausbildungsort gleich selbst als Gesamtkunstwerk schafft. Und überhaupt scheint in Zeiten der Informationsgesellschaft die Vorstellung des genialen Schöpfers, der sich über alle Regeln hinwegsetzt und sich ein Manifest aus Stahl und Beton errichtet, an Reiz verloren zu haben. Trotzdem ist die Idee, die Tätigkeit des Entwerfens für sich selbst als Ausgangspunkt für die weitere gestalterische Arbeit, alles andere als obsolet – darin liegt interessanterweise eine der Eigenheiten des modernen Designs im Gegensatz zu den früheren gestalterischen Vorgehensweisen. Hinzu kommen die stets anwachsende Informationsflut und eine Unendlichkeit an Möglichkeiten, die den Prozess des Entwerfens beeinflussen. Sie fordern, dass der Entwurfsprozess adäquat formuliert wird und zugleich offen für die durch die Digitalisierung und Vernetzung sich laufend verändernden Bedingungen bleibt. Umso wichtiger sind daher die Überlegungen zur Beschaffenheit der Grundlage, mit der die Arbeit am Entwurf

überhaupt erst in Gang gesetzt werden kann. Sie gewinnt gegenüber früher enorm an Bedeutung und erfordert den Einsatz neuer Mittel.

Das Projekt, die Büroräumlichkeiten von Direktion, Stab, Services, den Human Resources und den Sekretariaten im neuen Hochhaus-Gebäude der Hochschule für Gestaltung und Kunst auf dem Dreispitz-Areal einzurichten, mag als Beispiel für einen solchen komplexen Entwurfsprozess dienen. Dabei drohte das reizvolle Vorhaben, Studierende Arbeitsplätze für das eigene Ausbildungsinstitut entwerfen zu lassen, zunächst zu scheitern. In einer ersten Phase glaubte man nämlich, die mit offenen Grundrissen geplanten Büroräume mit zwar hochwertigem, aber letztlich konventionellem Mobiliar ausstatten zu können. Die erste von Vitra vorgeschlagene Möblierungsvariante hätte zwar mehr als bloss praktische Anforderungen erfüllt. Trotzdem stellte sich die Frage, ob nicht eine eigenständigere Lösung im Bereich des Möglichen läge, auch wenn dieser Wunsch zu jenem Zeitpunkt noch ohne konkrete Vorstellungen formuliert wurde.

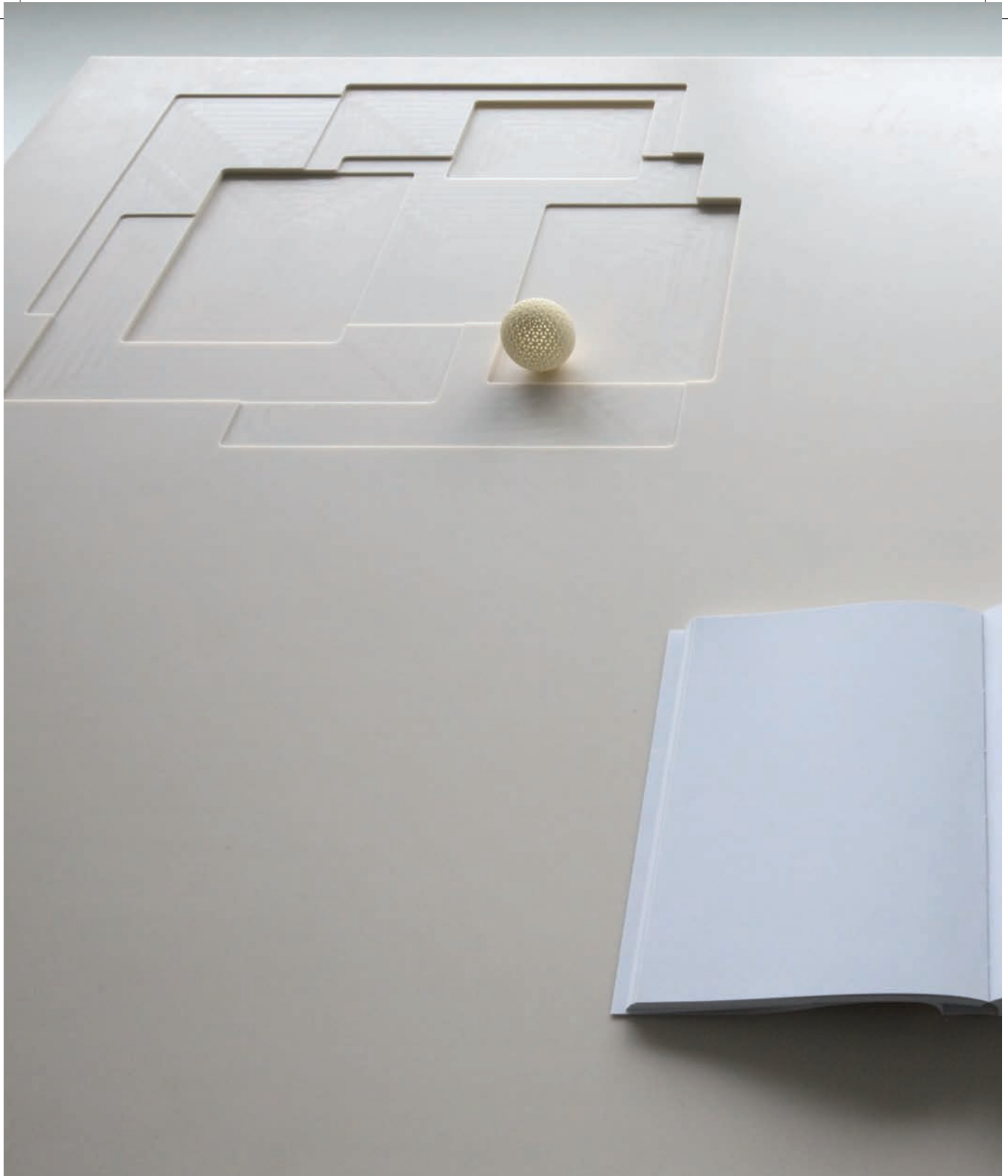
In dem über die Länge eines Semesters angelegten Fokusprojekt «Arbeitsfläche» ging es zunächst darum, Möglichkeiten der Kooperation zwischen der Hochschule für Kunst und Gestaltung FHNW rund um Kirsten Langkilde und Heinz Wagner und Vitra um Jürgen Dürrbaum auszuloten. Die eigentliche Entwurfsarbeit sollte bei verschiedenen Studierenden des Masterstudios Design der Hochschule liegen, während Vitra als Industriepartner den Fortgang des Projekts mit inhaltlichen Inputs unterstützen würde. Das ambitionierte Unternehmen, in kurzer Zeit bis zur Campus-Eröffnung nicht nur zu entwerfen, sondern auch zu produzieren, wurde zugunsten einer vertieften Auseinandersetzung mit dem Entwurfsprozess aufgegeben.

Resultierend aus den vorrangig angestellten Überlegungen zu möglichen Kooperationen bestand das Fokusprojekt in Folge darin, nur die Arbeitsfläche zu gestalten. Als Tischuntergestell hat sich die Projektgruppe auf den Fuss des von Vitra produzierten Programms «Ad-Hoc» von Antonio Citterio (1994/2010) geeinigt. Die Tischfläche bildet die unmittelbare Umgebung all jener ab, die in einem Büro arbeiten. Sie ist sowohl im wörtlichen als auch im übertragenen Sinn die «Grundlage» der im Büro zu verrichtenden Arbeit. Da die Tischfläche als Unterlage für all jene Gegenstände dient, die wir für unsere Arbeit benötigen, macht sie diese Arbeit überhaupt erst möglich. Zudem ist sie ein raumbestimmendes Element, das die Gliederung und die Gesamtwirkung eines Büros wesentlich mitprägt. Folglich ist sie auch in ästhetischer Hinsicht als ein zentraler Einrichtungsgegenstand zu bewerten.

Durch die Vergabe des Projekts an die Studierenden des Masterstudio Design war es von Anfang an klar, dass den Studierenden als Auszubildende das Know-how und die Erfahrung fehlten, um ihren Anteil des Projekts alleine bestreiten zu können. Zudem schärften Gespräche die Ansprüche an das Produkt bei gleichzeitiger Beschränkung der zur Verfügung stehenden Mittel. Durch die Idee, auch den neuen Hochschulschwerpunkt «Digitalität» in das Projekt praktisch einfließen zu lassen, sahen Kirsten Langkilde und Heinz Wagner die Chance, nicht nur mit neuen Technologien zu experimentieren, sondern diese auch praktisch bei der Entwicklung der eigenen Arbeitsplätze anzuwenden. Dafür konnten Kai Strehlke und Edyta Augustynowicz von der Abteilung für Digitale Technologien beim Basler Architekturbüro Herzog & de Meuron als Praxispartner gewonnen werden. Die Zusammenarbeit mit Strehlke und Augustynowicz ermöglichte nicht nur den Studierenden den Einstieg in die Technik der generativen Gestaltung und damit in eine aktuelle Entwurfstechnologie, sondern sie bildete auch eine erste interdisziplinäre Kooperation mit einem Praxispartner auf dem Dreispitz-Areal, was mit dem Umzug und Zusammenzug der Hochschule zum Campus der Künste auch zukünftig weiter ausgebaut werden soll.

Durch den weiteren Zuwachs an Kooperationspartnern erhielt die sinnvolle Strukturierung des Projekts zusätzliche Dringlichkeit. Die Leitung wurde nun Judith Seng übertragen, die als freischaffende Designerin in ihren Arbeiten schon mehrfach den Entwurfsprozess selbst zum Gegenstand von Installationen und Performances im Übergang verschiedener gestaltender Disziplinen gemacht hatte. Sie führte von nun an die Beteiligten durch die verschiedenen Phasen des Projekts. Dazu entwarf sie einen Ablauf, der von den Recherchearbeiten und der Erlernung neuer Techniken bis hin zur konkreten Entwurfsarbeit und der eigentlichen Herstellung reichte. Im Wissen darum, dass keine echte Wertschöpfung aus einer linearen Abfolge von Einsätzen der jeweiligen Partner entsteht, gestaltete sie die gemeinsame Arbeit als Interaktion. Die jeweiligen Beteiligten sollten auch während der Phasen, in denen sie weniger stark involviert waren als andere, in Standortbestimmungen eingebunden werden und gemeinsam über Probleme und Lösungen nachdenken. Ziel war eine Verflechtung der sonst mehr oder weniger getrennt nacheinander ablaufenden Prozesse.

Eine erste Annäherung an das Thema der Arbeitsfläche erfolgte durch die Dokumentation typischer Situationen im Büroalltag. Dazu besuchten die Studierenden nebst den hauseigenen Büros auch Unternehmen wie Vitra oder Google, die sich intensiv mit der Arbeitsraumgestal-





tung der Zukunft beschäftigen. In dieser Hinsicht profitierte das Projekt auch von der langjährigen Erfahrung Vitras: Jürgen Dürrbaum ermöglichte aufschlussreiche Einblicke in unterschiedliche thematisch verwandte Studien von Vitra, die es den Studierenden ermöglichten, innerhalb eines neu entwickelten Rasters zentraler Begriffe die eigenen Beobachtungen einzuordnen. Neben den Parametern Format, Grösse, Beschaffenheit von Kanten und Oberflächen, die durch die gegebene Interaktion zwischen Nutzern und der Arbeitsfläche bestimmt werden, kristallisierte sich das Spannungsverhältnis zwischen Privatheit und Öffentlichkeit heraus. Gerade Büroräume mit offenem Grundriss, wie sie auch im neuen Hochhaus der Hochschule realisiert sind, vereinfachen Interaktionen und fördern die Transparenz der Abläufe, gleichzeitig bleibt in vielen Fällen das Bedürfnis bestehen, ungestört arbeiten zu können und ein bestimmtes Territorium als sein eigenes beanspruchen zu dürfen. Sich einen eigenen, individuellen Arbeitsplatz einzurichten, ist nicht bloss aus der eigenen Arbeitsweise abzuleiten, sondern auch dem Bedürfnis geschuldet, die eigene Sphäre vom kollektiv genutzten Raum abgrenzen zu können.

Diese Überlegungen bestimmten in der Folge das zentrale Thema «Durchlässigkeit», das sich beim Entwurf der Arbeitstischflächen als Leitgedanke durchgesetzt hatte. Sollten nachträglich Grenzen markierende Elemente wie Paravents oder vertikal aufragende Behältermöbel vermieden werden, die zudem dem offenen Grundriss direkt entgegenwirkten, bestand die Herausforderung darin, die «Durchlässigkeit» an den horizontal ausgerichteten Arbeitsflächen umzusetzen. Dies sollte so geschehen, dass die Integrität des Arbeitsplatzes bewahrt wurde und durch die Mitarbeitenden eine vertraute Umgebung geschaffen werden konnte, ohne dass dies den Austausch mit den andern Nutzern des Büros beeinträchtigte.

Im Anschluss an den eher diagnostischen Teil des Projekts sollten nun Entwürfe durch den Prozess der generativen Gestaltung und folglich mittels der digitalen Entwurfstechnologie ausgearbeitet werden. Nebst der Erarbeitung des technischen Know-hows bestand die Aufgabe darin, den adäquaten Einsatz von Programmen zum Zeichnen und Programmieren dreidimensionaler Geometrien am konkreten Entwurfsprojekt zu üben. Wie sich erwiesen hat, provoziert die generative Gestaltung ein Umdenken im Gestaltungsprozess, da sie die konventionelle Vorgehensweise auf den Kopf stellt. Die Vorstellung eines Entwurfs wird nicht mehr in ein Bild auf ein Blatt Papier übertragen oder per Computer gezeichnet, sondern in ein System von Regeln überführt, das die Software visuell umsetzt. Anstelle der traditionellen prozesshaften Konkretisierung wird in der integrativen Gestaltung verlangt, von der ursprünglichen Idee zu abstrahieren.

Denn erst wenn sich beispielsweise eine bestimmte Form oder Flächenstruktur durch ein System von Regeln reformulieren lässt, können diese Regeln in einen für den Computer verständlichen Code übertragen werden. Der Code bildet die Basis, um entsprechende Formen zu rekonstruieren. Hierin liegt ein weiterer Unterschied zur konventionellen Entwurfsmethode, denn das Bild wird nicht mehr vom Menschen selbst gezeichnet, sondern vom Computer anhand der ihm zur Verfügung gestellten Regeln generiert. Das bedeutet unter anderem, dass eine Änderung des so erstellten Bildes nicht durch einen direkten Eingriff ins Bild, sondern nur durch die Einführung anderer oder neuer Regeln und damit einer Änderung des Quellcodes erfolgen kann. Nebst dem Umstand, dass durch diesen digitalen Prozess beispielsweise innert kürzester Zeit eine grosse Menge variabler Elemente auf eine bestimmte Weise angeordnet und diese Ordnung selbst wiederum relativ einfach manipuliert werden kann, liegt ein wesentlicher Vorteil der generativen Gestaltung darin, dass sich der Nutzer – indem er seine Idee in einen bestimmten Algorithmus überführt – sein eigenes individuelles Werkzeug zur Erzeugung komplexer Formen entwickeln kann.

Am eindeutigsten von dieser Gestaltungsmethode geprägt zeigte sich die Projektarbeit «Hidden Surfaces» der Studierenden Alban Mahrer und Luca Vicente. Ihre Grundidee bestand darin, parallel verlaufende Streifen in die Tischfläche einzulassen, die aus verschiedenen Perspektiven betrachtet unterschiedliche bildähnliche Strukturen ergaben. Die eigentliche Variationsmöglichkeit bestand explizit darin, dass die Stärke der einzelnen Streifen an beliebigen Abschnitten des betreffenden Streifens vergrössert oder verkleinert werden konnte und diese Veränderungen mit der Form der angrenzenden Streifen gekoppelt wurden. Auf diese Weise entstanden aus einer relativ einfachen Manipulation komplexe Strukturen, die seitlich betrachtet an topografische Reliefmodelle erinnerten und den Blick aus der siebten Etage des Neubaus auf die Hügel- und Strassenzüge der umliegenden Umgebung in den unmittelbaren Arbeitsbereich der Mitarbeitenden übertrugen. Da die Manipulation der Formen über die Veränderung der Werte nur einzelner Parameter erfolgte, bestand der Vorteil dieses Projekts in der einfachen Anpassung der verschiedenen Arbeitsplätze an die individuellen Bedürfnisse und Vorlieben.

Das Thema der Topografie spielte auch bei der am Ende zur Realisation vorgeschlagenen Arbeit «Ästhetik des Chaos» von Katharina Berger eine Rolle. Ausgangspunkt war hier zunächst die aus den Beobachtungen verschiedener Arbeitsplätze hervorgegangene Feststellung, dass der Arbeitsplatz selbst eine Art Topografie nebeneinander aufge-

schichteter Papierstapel und Gerätschaften bildet. In der zentralen Phase der individuellen Entwurfsarbeit am eigenen Projekt, die durch Inputs zur Materialkunde ergänzt wurde, setzte Katharina Berger das Hauptaugenmerk zunächst auf das Phänomen des Stapels. Es zeigte sich, dass dessen komplexe und zuweilen chaotische Gestalt letztlich aus einer Kombination einer beschränkten Zahl verschiedener DIN-Formate resultierte. Neben diesem durch Form und Farbe geprägten, eher ästhetisch Bezug nehmenden Aspekt, sind Stapel auch Orte der Erinnerung und der Dokumentation. Sie speichern nicht nur die in ihnen abgelegten Informationen, sondern bilden durch ihre Schichtung auch einen zeitlichen Verlauf ab. Denn je tiefer unten im Stapel, desto weiter zurück liegt die dort abgelegte Information und desto stärker ist diese vom Vergessen bedroht. Indem bei der Arbeit ›Ästhetik des Chaos‹ die verschiedenen DIN-Formate analog zu den teilweise mehrfach überlagerten Stapeln als Negativform in die Arbeitsfläche hinein gefräst wurden, wandelte sich die Arbeitsfläche selbst zum Erinnerungsträger. Die Anordnung der Vertiefungen wurde mit den verschiedenen Benutzerinnen und Benutzern vorgängig eruiert und nach individuellen Präferenzen ausgerichtet. Die daraus entwickelte reliefartige Struktur der Arbeitsfläche wurde folglich zum Abbild der eigenen Arbeitsweise und bildete auch als leergeräumte Fläche unbewusst vollzogene Bewegungen und Abläufe ab. Gleichzeitig übernahmen die Vertiefungen sowohl funktionale als auch ästhetische Aufgaben. Sie sollten dabei helfen, die persönlich bevorzugte Ordnungsstruktur beizubehalten (oder sich bewusst von ihr zu distanzieren) und manche Dinge vielleicht schneller wiederzufinden als bei einer konventionellen Tischplatte. Zusätzlich wurden die horizontal geschichteten Flächen um winkelförmige Filzelemente erweitert, die bei Bedarf in die Vertiefungen gelegt oder gestellt zum einen den abgelegten Gegenständen Halt geben, zum anderen als Raumtrenner einen privaten Bereich unter Wahrung der Durchlässigkeit abschirmen können. Die Platten selbst bestehen aus zwölf Millimeter starkem Corian, einem Acrylstein, in die die Vertiefungen millimeterweise eingelassen werden, sodass weiterhin die Möglichkeit einer flexiblen Benutzung der Arbeitsplätze gegeben ist. Gleichwohl sind die reliefartigen Fräsungen gut sichtbar und versprechen, in Kombination mit der porzellanähnlichen Oberflächenbeschaffenheit des Corian, das durch die grosszügigen Fenster einfallende Licht während des Tagesverlaufs in einem wechselnden Spiel von Schatten und verschiedenen Weisstönen sichtbar zu machen.

Gibt nun der Entscheid, Katharina Bergers Vorschlag umsetzen zu lassen, im Sinne der eingangs formulierten Überlegungen Aufschluss

über die Anliegen und Ziele der Basler Hochschule für Gestaltung und Kunst? Sicherlich. Der Arbeitsflächenentwurf darf in mehrfacher Hinsicht als Sinnbild für die Bestrebungen der Hochschule für Gestaltung und Kunst FHNW gesehen werden. Der über die Reliefstruktur geschaffene Bezug zur Aussenwelt erinnert an die am neuen Standort noch stärker gewichtete und gewünschte Zusammenarbeit mit anderen ortsansässigen Institutionen. Darauf, dass eigene, an der Hochschule entwickelte Arbeitsweisen stets einer kritischen und wohlwollenden Überprüfung unterstehen, verweisen die auf memorative Prozesse hin angelegten Oberflächen. Kernstück des ganzen Projekts bleibt jedoch der insgesamt in Gang gesetzte Entwurfsprozess. Diesen Prozess unter Berücksichtigung zukunftsweisender Technologien als Interaktion zwischen verschiedenen Akteuren gestaltet zu haben, darin liegt der Hauptverdienst des Fokusprojekts «Arbeitsfläche».





Ausstellen und Sammeln von Plakaten

Michael Renner im Gespräch
mit Alexandra Schüssler und Kurt Würmli

Die Plakatsammlung der Schule für Gestaltung Basel zeigte vom 14. Mai bis zum 26. Juni 2014 die Ausstellung «Gute Aussichten». In dem Ausstellungsraum, der auf beiden Längsseiten Oberlichtfenster aufweist, befand sich zunächst nur sichtbar ein an die Wand gestelltes und mit einer Treppe ausgestattetes Baugerüst. Dieses lud die Besucher ein, einen Blick durch die Fenster in die nähere Umgebung zu werfen. Im angrenzenden Raum ermöglichte ein rundes Loch im Boden von rund zehn Zentimeter Durchmesser Einblick in das darunterliegende Archiv der Plakatsammlung. Der Ausstellungsbereich wurde in einem Raum gegenüber der Portierloge durch eine Palette mit viertausend historischen Plakaten und einem Tisch ergänzt. Mit weissen Handschuhen war es den Besuchern möglich, diese auch zum Verkauf stehenden Plakate umzuschichten und einzeln zu betrachten. Im gleichen Raum befand sich auch eine Kasse und es lag ein Text zum Museum von Peter Sloterdijk auf. Über das aktuelle und zukünftige Ausstellen und das Sammeln Schweizer Plakate unterhielten sich Michael Renner von der Hochschule für Gestaltung und Kunst FHNW, die Ausstellungskuratorin Alexandra Schüssler und der Konservator der Plakatsammlung Kurt Würmli. Das Gespräch fand am 22. Mai 2014 in den Räumlichkeiten der Basler Plakatsammlung statt.

Ausstellen und Sammeln von Plakaten

Michael Renner im Gespräch
mit Alexandra Schüssler und Kurt Würmli

Michael Renner Welche Bezüge stellt ihr mit den Objekten im leeren
Ausstellungsraum her?

Alexandra Schüssler Die Ausstellung ist eine Reaktion auf die aktuelle Situation der Plakatsammlung. Wir müssen die Räumlichkeiten der Plakatsammlung und des Ausstellungsraums im Jahr 2016 verlassen und wir wissen zurzeit noch nicht, wo die Plakatsammlung in Zukunft untergebracht, und ob der Ausstellungsraum direkt an die Sammlung angegliedert sein wird. Für mich als Kuratorin erscheint es essentiell, dass durch Ausstellungen ein Zugang zur Sammlung geschaffen werden kann. Aus der Sammlung entwickeln sich nun mal die Ideen für Ausstellungen. Die direkte Berührung mit dem Material, das in der Öffentlichkeit gezeigt wird, ist oftmals Grundlage für die Konzeption und Realisation von Ausstellungen, sei es zum Thema Plakat oder zu anderen Inhalten.

Kurt Würmli Zusätzlich zur aktuellen Situation des angekündigten Umzugs der Sammlung zeigt der Stapel von viertausend Plakaten auch die andauernde Problematik von Sammlungen. Die Frage stellt sich natürlich immer, was man für die Nachwelt aufbewahren soll und dabei muss man berücksichtigen, dass die Ressourcen immer limitiert sind. «Gute Aussichten» ist eine weitere unserer Ausstellungen, die eine situationistische Strategie verfolgt. Wir konzipieren Ausstellungen nicht mit grossem zeitlichen Vorlauf, sondern wollen so kurzfristig wie möglich auf Veränderungen, Ereignisse und Beobachtungen in unserem Umfeld reagieren. Man mag dies auf den ersten Blick als eine unorthodoxe Arbeitsweise beurteilen, aber diese Vorgehensweise ermöglicht es uns, bestimmte Qualitäten herauszuarbeiten, die darin bestehen, dass wir auf aktuelle Phänomene reagieren und damit einen Beitrag zum gesellschaftlichen Diskurs leisten können.

Alexandra Schüssler Die Ausstellung kann man auch als Tabula rasa beschreiben. Wir haben uns im Laufe der Vorbereitungen nochmals ganz zentrale Fragen des Ausstellungsmachens gestellt, wie bei-

spielsweise ‹Was machen wir eigentlich?›, ‹Was ist ein Plakat?› oder ‹Was sind Ausstellungen über Plakate in diesem Raum?›. Als Kuratorin fülle ich diese ‹Schuhschachtel› immer wieder aufs Neue und räume sie danach leer, aber ich habe vorher nie die Zeit gehabt, inne zu halten und die Tätigkeit des Ausstellens in Frage zu stellen.

Michael Renner Eine Plakatausstellung ohne Plakate an der Wand, eine Treppe mit Blick nach draussen, ein Loch im Boden mit Blick in die Räumlichkeiten der Sammlung, was ergibt sich daraus für eine Aussage über das Plakat?

Alexandra Schüssler Plakate zeigen uns die Welt in den meisten Fällen aus einem spezifischen Blickwinkel. Plakate sind oft Erzählungen, in denen sich alles aus der Perspektive des Auftraggebers zum Guten wendet. Durch den schönen Schein wännen wir uns in Sicherheit. Und diesen Mechanismus wollte ich durchbrechen. Darum spreche ich von Tabula rasa und deswegen sind auch die Wände leer, weil die Plakate diese Wirkung nicht entfalten sollen. Die Idee der Tabula rasa bezieht sich deswegen auch auf das Genre der Plakatausstellung selbst. Normalerweise kommen die Besucher einer solchen Ausstellung in den Ausstellungsraum, um sich ‹schöne› Plakate anzusehen. Sie verlangen von der Kuratorin, dass sie ihnen ein kohärentes Konzept einer Ausstellung und damit einen bestimmten Blick auf die Welt im geschützten Raum vorlegt. Dies hilft den Besucherinnen und Besuchern im Idealfall, Dinge, welche uns in der Welt da draussen widerfahren, verstehen und verhandeln zu können. Dieser potenziell erzieherischen Aufgabe von Plakatausstellungen verweigert sich die aktuelle Ausstellung komplett. Ich übergehe das traditionelle Format und dirigiere den Blick der Ausstellungsbesucher direkt auf das Draussen, die Welt.

Michael Renner Wir schauen also geschützt durch das Glas nach draussen und machen uns das eigene Plakat im Kopf?

Alexandra Schüssler Ja, genau – oder ich bringe durch den Blick nach draussen das Draussen in den ‹White Cube›, den Ausstellungsraum. Damit will ich nicht in erster Linie einen Ausschnitt der Welt präsentieren, sondern unter anderem auf diesen Unterschied zwischen aktuellem und traditionellem Ausstellungskonzept aufmerksam machen. Herkömmlich ist es ja so, dass das Museum beziehungsweise der Ausstellungsraum den Besucher vor der Realität schützt. Das Arbeiten im Register des Symbolischen funktioniert wie ein Filter, wie eine Zensur des Realen.

Mit dem «Museumsshop», der aus dem Plakatstapel, einer Kasse, Handschuhen und Verpackungsmaterial besteht, will ich auf diese übergeordnete Lesart nochmals in anderer Weise anspielen, sie sozusagen nochmals verdoppeln. Auch da kommt ein Stück Realität in den Ausstellungsraum, nämlich das simple Tauschgeschäft «Geld gegen Plakat».

Michael Renner Das Plakat wird letztlich damit als Ware präsentiert.

Alexandra Schüssler Absolut. Auch die Form der Präsentation folgt dem Anliegen, radikal zu verdichten, das «Nehmen» wörtlich umzusetzen. Ich wollte die Inhalte so präsentieren, dass einem die Luft weg bleibt. Deshalb viertausend Plakate, das sind eintausend Kilo Gewicht. Die ganze Auswahl wird dem Betrachter dargeboten. Wenn der Ausstellungsbesucher die Zeit aufbringt, sieht er viel mehr Plakate als in einer herkömmlichen Ausstellung.

Michael Renner Und in den untersten hundert Exemplaren sind die wirklichen Sammlerstücke versteckt?

Kurt Würmli An der Vernissage konnte man die Wirkungsweisen des Stapels und des Umschichtens erleben. Die Diskrepanz, die sich aus der Aussage und der Ästhetik des Plakats auf dem Stapel und dem aktuellen Blick aus dem Fenster ergibt, ist für die Ausstellungsbesucher enorm aufschlussreich. Obwohl die meisten Plakate erst wenige Jahrzehnte alt sind, lassen sie eine Vielzahl von Veränderungen erkennen, an die wir uns gewöhnt haben. Die Herausforderung, diese Veränderungen bei jedem neuen Aufdecken eines Plakats nachzuzeichnen, ist viel wirkungsvoller als bei einer traditionellen Hängung. Bei der traditionellen Plakatausstellung fragt der Besucher immer nach dem Ausstellungskonzept. Oft verlieren Plakate dann ihre zeitliche Bedingtheit und werden als rein ästhetische Produkte in einem bestimmten Kontext wahrgenommen. Mit dem sozusagen «unkuratierten» Stapel passiert dies nicht. Man wundert sich über die grosse Anzahl an Alkohol- und Zigarettenreklame, über sexistische Motive, nationalistische Mitteilungen und auch über gewisse Ästhetiken und Aussagen, die zum Schmunzeln Anlass bieten, gerade weil sie so nicht mehr aktuell sind. Der Stapel provoziert ein «Flohmarkt-Syndrom»: Finde ich noch etwas Absurderes, ein Plakat, an dem sich eine Epoche noch deutlicher zeigt, ein schlechtes Plakat einer ruhmreichen Agentur oder eben eine Ikone der Schweizer Grafik?

Alexandra Schüssler Ja, gerade diesen Jagdtrieb wollten wir mit dem Plakatstapel provozieren. Es ist erstaunlich, welche Diskussionen

durch ihn entstanden sind. Einige Besucher der Ausstellung waren über die hohen Preise enttäuscht, andere wollten wissen, ob dies alles Originale sind und waren sich gar nicht bewusst, dass Plakate immer in Auflagen gedruckt werden.

Michael Renner Gleich bei der Kasse liegt der Ausstellungstext, eine Kopie eines Textes von Peter Sloterdijk mit dem Titel «Museum: Schule des Befremdens», der 1989 im Magazin der «Frankfurter Allgemeinen Zeitung» publiziert wurde.¹ Ist der Blick von der Treppe ein entfremdeter Blick wie ihn Sloterdijk in seinem Text beschreibt oder ermöglichen Plakate überhaupt einen entfremdeten Blick? Wie stehen Sloterdijs Text und die Ausstellung in Verbindung?

Alexandra Schüssler Wenn ich eine Ausstellung konzipiere, dann stelle ich mir Regeln auf, an die ich mich wenn immer möglich halte. So war eine Richtlinie dieser Ausstellung, nichts Neues zu produzieren. Die Plakate, die Kasse und die Treppe waren vorhanden. Gut, wir mussten ein Loch in den Boden bohren lassen, aber dies war nur ein Entfernen von etwas Vorhandenem. Es hat sich folglich die Frage gestellt, welche Art des Saaltexsts passend wäre. Einen eigenen Text zu verfassen, hätte gegen das Prinzip der vorgefundenen Objekte verstossen. Deshalb sind wir daran gegangen, nach einem geeigneten, bereits publizierten Text zu suchen. Der Text von Peter Sloterdijk beschreibt genau das, was ich beim Ausstellungsbesucher mit dem Blick aus dem Fenster bewirken will. Der Blick aus dem geschützten Ausstellungsraum entfremdet den Blick und die Plakate werden, so in Worten Sloterdijs, zu «wild gestikulierenden Objekten». Der Text sollte als eine Art Rezeptionsanleitung funktionieren. Unser modernistischer Ausstellungsraum fördert eine im Text beschriebene Wahrnehmung, die von einem gesicherten Ort heraus entstehen kann: Der entfremdete Blick nach aussen steht in Folge dem zweiten Blick durch das Loch im Boden gegenüber. Bei diesem Blick sind wir als Betrachter noch geschützter, da wir zwar den Raum der Sammlung sehen können, nicht aber selbst gesehen werden. Auch hier können wir von einer Entfremdung sprechen, in der Ereignisse, das «wilde Gestikulieren der Plakate» oder die Welt draussen, aus Distanz betrachtet werden können. Der Besucher der Ausstellung wird gewissermassen zum Voyeur.

Michael Renner In der jüngeren Bilddebatte ist oft vom «Zeigen» die Rede. Postkarten, Fotografien, Zeichnungen oder gemalte Bilder werden als Objekte der «Zeigepaxis» beschrieben,² in der eine

¹ Sloterdijk, Peter: Museum: Schule des Befremdens. In: Frankfurter Allgemeine Zeitung Magazin. Heft 472, 17. März 1989, S. 56–66.

² Boehm, Gottfried / Egenhofer, Sebastian / Spies, Christian (Hg.): Zeigen. Die Rhetorik des Sichtbaren. München 2010; Wiesing, Lambert: Sehen lassen. Die Praxis des Zeigens. Berlin 2013.



Person den Betrachtern etwas zeigt. Kann die Konzeption und Realisation einer Ausstellung auch damit in Verbindung gebracht werden?

Alexandra Schüssler Als wir das Konzept der Ausstellung entwickelt haben, hatte ich die Gelegenheit, es dem österreichischen Philosophen Robert Pfaller vorzustellen. Er war über das Konzept sehr erstaunt und wollte wissen, weshalb ich mich dem ‹Herzeigewang› eines Ausstellungsraumes verweigere. Er war erstaunt, warum ich die an mich gestellten Erwartungen nicht erfüllen wolle und beim Ritual des Zeigens nicht mitmache. Die Erfahrung mit konventionellen Formen der Plakatausstellung und die Fragestellung nach alternativen Ausstellungskonzepten für Plakate haben mich unweigerlich dazu gebracht, dieses Zeigeritual verweigern zu wollen. Besucher wollen meist wissen, wer wann ein Plakat und in welchem Kontext gestaltet hat und vielleicht noch, wann es im Aushang war. Ein weiterführender Diskurs entsteht aus diesen Fragen kaum und das hat mich auch immer wieder enttäuscht. Es hat sich herausgestellt, dass sich das Publikum mit dem Plakatstapel anders verhält als in einem kanonisierten Display. Wir beobachten, dass sich Gemeinschaften bilden, die um den Stapel herumstehen. Sie beginnen, die Plakate zu kommentieren und es entstehen aktuelle, teilweise auch kritische Rezeptionen der alten Plakate. Damit ist das Zeigeritual nicht aufgelöst, aber in eine andere Form gebracht, die aus meiner Sicht als Kuratorin mehr bewirkt, als die herkömmliche Form der Plakatausstellung.

Michael Renner Man konnte diesen Austausch, der sich um den Plakatstapel ergibt, bereits an der Vernissage sehr gut beobachten. Ich frage mich, in Bezug auf eine Plakatsammlung und einer Plakatausstellung, was da passiert, wenn ein Plakat, das eigentlich für die Kommunikation im öffentlichen Raum bestimmt ist, in eine Sammlung, beziehungsweise in einen Ausstellungsraum gehängt wird. Jean-François Lyotards beschreibt in seinem Text ‹The Paradox on the Graphic Artist›,³ der in diesem Zusammenhang aufschlussreich ist, die Aufgabe der Visuellen Kommunikation als eine Bindung von Aufmerksamkeit, die durch die Abweichung von bereits bekannten Bildern entsteht. Visuelle Kommunikation ist deshalb für Lyotard eine ‹Kunst im öffentlichen Raum›, weil sie immer wieder von neuem diese Abweichung suchen muss. Dies unterscheidet sie von der Propaganda, in der bekannte Mechanismen wie ‹Sex and Crime› eingesetzt werden, um Aufmerksamkeit

³ Lyotard, Jean-François: The Paradox on the Graphic Artist. In: Lyotard, Jean-François: Postmodern Fables. Minneapolis, Minn./London 1997, S. 33–48.

zu erregen. Was passiert nun mit einem Objekt der Visuellen Kommunikation – zum Beispiel einem Plakat –, wenn wir es in eine Sammlung legen? Für Lyotard wird das Plakat dann zur Kunst, weil es den Bezug, der erlauben würde, seine Wirkung im öffentlichen Raum zum Zeitpunkt seiner Herstellung zu erkennen, verliert. Das Plakat wird dann zum Objekt, das « nur noch » eine ästhetische Erfahrung vermittelt. Die eigentliche Leistung des Plakats als Innovation im Kontext der Strasse geht verloren.

Alexandra Schüssler Ich bin davon überzeugt, dass es einen Kanon gibt, wie ein Plakat wahrzunehmen ist und auch wie eine Plakatausstellung kuratiert werden soll. Das sind für mich die Rituale des Zeigens. Diese reichen mir als Kuratorin nicht mehr. Ich würde gerne mehr bewirken und im Betrachter etwas auslösen, das über eine ästhetische Erfahrung hinausgeht. Ich möchte ein « Aha-Erlebnis » provozieren. Dieses Erlebnis, das ich anstrebe, entsteht durch die Abweichung vom Bekannten, wie es auch Lyotard beschrieben hat. Durch ein ungewohntes Ausstellungsformat können Besucher ihre kanonisierten Reaktionen nicht entfalten. Dadurch entsteht die Notwendigkeit, dass wir unsere eigenen Schlüsse ziehen müssen. Idealerweise ermöglichen wir mit solchen Ausstellungen Einsichten, die tiefer gehen als der reine ästhetische Genuss.

Michael Renner Ihr habt jetzt die Strategie der aktuellen Ausstellung, mit der ihr die Erwartungshaltung der Ausstellungsbesucher irritiert, beschrieben. Welche Strategien für zukünftige Plakatausstellungen liessen sich nennen, die ebenfalls vom bekannten Schema abweichen?

Kurt Würmli Man kann heute vermehrt die Präsenz digitaler Plakate auf der Strasse erkennen. In der Zukunft werden wir, wie in den USA, mit lebenden Bildern bombardiert werden. Es ist möglich, oder sogar wahrscheinlich, dass das Papierplakat zum Relikt werden wird. Dies würde natürlich mit sich ziehen, dass traditionelle Ausstellungsräume auch zum Relikt im Verhältnis zum digitalen Plakat werden. Eine Plakatausstellung oder -präsentation würde virtuell stattfinden.

Alexandra Schüssler In jüngerer Zeit wurde innerhalb der Sozial- und Kulturwissenschaften ein « material turn » postuliert. Viele Disziplinen interessieren sich aus ihren spezifischen Perspektiven für die materiellen Bedingungen der Wissensproduktion und der Performanz sozialer Praktiken. Für zukünftige Plakatausstellungen intendiere ich dazu, das Exponat zentral zu stellen. Was können das



Hans Hartmann / Publizitätsdienst SBB, SBB Hauptstrasse der Wirtschaft, 1962 Plakatsammlung, Schule für Gestaltung Basel.

Hans Hartmann / Publizitätsdienst SBB, SBB mit neuem Zeichen, 1973 Plakatsammlung, Schule für Gestaltung Basel.

Publizitätsdienst SBB, SBB Sicherheitslinie, 1976/69 Plakatsammlung, Schule für Gestaltung Basel.

GGK, SBB. Den Koffer packen..., 1991 Plakatsammlung, Schule für Gestaltung Basel.

Plakat und die materielle Kultur, die ich ihm im Kontext eines Displays zur Seite stelle, kommunikativ leisten? Das betrachte ich als Parameter, die meine Forschung im Rahmen meiner kuratorischen Arbeit dirigieren. Konkret bedeutet das, dass ich die Möglichkeiten von «design based research» ausloten möchte.

Michael Renner Was kann die Ausstellung im Idealfall bewirken?

Alexandra Schüssler Geprägt vom Denken Slavoj Žižeks ist mir wichtig, dass in unseren Ausstellungen immer wieder darauf hingewiesen wird, wie wir in Ideologien inskribiert sind. Meist wird dies nicht reflektiert. Obwohl viele behaupten, dass wir in der postmodernen Welt Ideologien überwunden haben, prägen diese immer noch unser Weltbild. Wir meinen oft, dass nur die Anderen ideologisch geprägt sind und wir uns davon fern hielten. Die reflexive Strategie, die sich durch die Ausstellung zieht, setzt an dieser Stelle an.

Michael Renner Der Stapel Plakate, der eine zufällige Auswahl in zufälliger Anordnung zeigt, ist also kein Indikator mehr für Innovation im kollektiven Bildgedächtnis der Strasse wie sie Lyotard beschreibt, sondern zeigt viel eher den Wandel des ideologisch geprägten Zeigeregimes auf, der seit der ursprünglichen Hängung und der Gegenwart stattgefunden hat. Wir haben jetzt aber viel über die konkrete Ausstellung und über Plakatausstellungen im Allgemeinen gesprochen. Lasst uns noch etwas konkreter auf das Medium Plakat eingehen. Es würde mich interessieren, wie ihr das Phänomen erklärt, dass das Plakat in der Schweiz immer noch ein wichtiger Kommunikationskanal ist, während es in anderen Ländern von anderen Kanälen verdrängt wurde.

Kurt Würmli Ich denke, dass dies viel mit unserer Tradition des Bewerbens von Ideologien und Konsumgegenständen zu tun hat. Bis heute wird das Plakat von Schweizer Designerinnen und Designern als Gestaltungsobjekt verstanden, das die beschriebene Abweichung vom Bekannten im öffentlichen Raum ermöglicht. Wenn wir aber durch die Schweizer Städte gehen, sind es nur wenige Plakate, mit Ausnahme vielleicht einiger dezidiert politischer, die wirklich eine Debatte auslösen. Da könnte eigentlich viel mehr passieren.

Alexandra Schüssler In den Niederlanden beispielsweise haben mich Plakate immer wieder durch eine unerwartete Form der Botschaft gefangen genommen. Es scheint, als ob die Schweizer Plakate zurückhaltender, mehr auf die formalen Aspekte ausgerichtet sind, die niederländischen Plakate aber ihr provokatives Potenzial mehr

ausschöpfen. Dies hängt wohl auch sehr stark mit der Risikobereitschaft der Auftraggeber zusammen.

Michael Renner Welche Rolle kann eine Plakatsammlung in dieser Situation, in der die Möglichkeiten der Plakatgestaltung kaum ausgeschöpft werden, einnehmen? Oder anders formuliert: Wie kann eine Plakatsammlung zur Schweizer Plakat-Tradition beitragen? Warum sammeln wir Plakate?

Kurt Würmli Ich denke, eine Plakatsammlung muss so in der Öffentlichkeit auftreten, dass sie möglichst vielen Interessierten offensteht und direkt zugänglich ist. Einerseits sind es die Gestalter, die in der Plakatsammlung einen Überblick über die historische Entwicklung erhalten wollen. Zudem geht es in den Kombinationsmöglichkeiten, die eine Sammlung bietet, immer wieder um das Öffnen von neuen, imaginären Räumen. Eine Sammlung muss ihre Wirkung aber auch für eine breite Öffentlichkeit entfalten können. Sie kann und sollte nicht nur für Designer agieren. Eine Plakatsammlung wie die unsere hat sicherlich das Potenzial, zu einer Diskussionsplattform zu werden, die designspezifische Inhalte verhandelt, darüber hinaus aber auch den gesellschaftlich-kulturellen Wandel zur Diskussion stellt und in Ausstellungen vor Augen führt.

Michael Renner Die Öffnung der Sammlung klingt gut, aber wie sammelt man Plakate, wenn man heute nicht weiss, was aus einer zukünftigen Perspektive Bedeutung haben wird?

Kurt Würmli Aus unserer Sicht sollte man alles sammeln. Auch das banalste Plakat spiegelt die Essenz einer aktuellen Situation und tut dies möglicherweise besser als eine stark reflektierte Arbeit.

Michael Renner Diesen Wandel der Lebenswelten, den du vorhin genannt hast, zu erkennen und zur Debatte zu stellen, interessiert sowohl die Hochschule für Gestaltung und Kunst als auch die Schule für Gestaltung. Um einem zeitgemässen Bildungsauftrag gerecht zu werden, ist eine kritische Auseinandersetzung mit den kontinuierlichen Veränderungen, die sich auf die Tätigkeitsfelder der Gestaltung und Kunst auswirken, notwendig. In diesem Aspekt bietet sich die Kooperation an, und eine Reihe von Ausstellungs- und Forschungsprojekten zum Thema «Transformation der Lebenswelten» könnte ausgehend vom Bestand der Plakatsammlung generiert werden.

Kurt Würmli Die Kooperation und gemeinsame Forschungsprojekte sind seit drei Jahren im Aufbau. Durch gemeinsame Seminare wurden auch neue Betrachtungsweisen des Sammlungskonzepts sowie der Sammlungsverwaltung angedacht.

Alexandra Schüssler Nicht nur könnten Forschungs- und Ausstellungsprojekte vom Bestand der Plakatsammlung generiert werden, sondern auch Gestaltung und Kunst könnten auf ihre Verwirklichungstendenz untersucht werden, Haltungen und Standpunkte in Form zu giessen.









Für Synergien und eine gegenseitige Offenheit

Christof Schelbert im
Gespräch mit Ines Goldbach

Ines Goldbach leitet seit dem 1. August 2013 das Kunsthaus Baselland in Muttenz. Das rund 1300 Quadratmeter grosse Ausstellungshaus, das direkt an der Stadtgrenze zu Basel-Stadt und zum benachbarten St. Jakob-Stadion liegt, hat sich in den letzten Jahren einen guten Namen als Plattform für lokale, nationale und internationale Positionen gemacht. Goldbach hat bereits mit ihren ersten Ausstellungen deutlich aufgezeigt, worum es ihr geht und wie sie die Wahrnehmung für das Haus noch steigern will: Es soll ein Ort sein, an dem zeitgenössische Kunst nicht nur ausgestellt, sondern auch entstehen kann, ein Ausstellungs- und Produktionsort also, der für aktuelle Fragen an die Kunst und ihre Präsentation offen ist und der sich über neue Vermittlungsformen an eine Vielzahl von Besuchern, ob jung oder alt, mit oder ohne Kunstwissen, richtet. Christof Schelbert, der seit 2000 das Institut Lehrberufe für Gestaltung und Kunst leitet, traf Ines Goldbach am 5. Mai 2014 zu einem Gespräch inmitten des Kunsthauses und inmitten der Ausstellung, denn ein eigenes Büro hat die promovierte Kunsthistorikerin nicht – das hat sie gleich in ihren ersten Wochen nach Stellenantritt zugunsten einer Bibliothek und der Medien-sammlung aufgegeben.

Für Synergien und eine gegenseitige Offenheit

Christof Schelbert im Gespräch
mit Ines Goldbach

Christof Schelbert Das Kunsthaus Baselland liegt direkt an der Grenze zu Basel, einem kulturellen sowie wirtschaftlichen Zentrum. Muss ein Kunsthaus diese Nähe zu einem solchen Zentrum haben, damit sein Angebot, sein Programm wahrgenommen werden? Wie gehst du mit dieser speziellen Lage an der Grenze zu Basel-Stadt um?

Ines Goldbach Erstaunlicherweise nehme ich selbst die Lage des Kunsthauses gar nicht in dieser Grenzsituation wahr. Im Gegenteil, ich fühle mich vielmehr zu einer kulturell sehr dynamischen Region zugehörig, die weit über Stadtgrenzen und auch Landesgrenzen hinausführt – ohne dabei zu vergessen, dass wir zum Kanton Basel-Landschaft gehören. Ich bin sehr glücklich über einen regen Austausch mit der Gemeinde Muttenz, auf deren Boden wir stehen. Denkt man aber «Region» und «Grenzüberschreitung» statt «Grenzziehung», verändert sich die Frage nach der Lage und der Zugehörigkeit zu einem grösseren Ganzen. Basel wird von aussen als sehr starke und äusserst attraktive Kunststadt wahrgenommen – weltweit – und bringt eine erstaunliche Menge an Kunstinteressierte kontinuierlich in die Stadt. Das wird besonders während der Art Basel deutlich. Davon profitieren alle Basler Kulturinstitutionen. Ich war beeindruckt, wie viele prominente Besucher anlässlich der diesjährigen Art Basel-Woche etwa die Ausstellungen von Sarah Oppenheimer und Ariel Schlesinger bei uns besucht haben. Das ist auch für die Künstlerinnen und Künstler ein wichtiger Moment, um ihre Arbeit zu zeigen und sich darüber mit einer Vielzahl an Personen auszutauschen. Natürlich braucht es zudem ein attraktives, stimmiges Programm, um Leute anzuziehen und sie – in meinem Fall – nach Muttenz zu locken. Das sollte aber immer Motivation und Anspruch sein, unabhängig von der Lage oder auch von parallel stattfindenden Events. Ich sehe das Kunsthaus somit in einem sehr viel grösseren Umfeld verortet.

Christof Schelbert Was heisst das für die Verortung und Positionierung des Kunsthauses innerhalb von Basel-Stadt und Baselland, die

sich auch für mich aus der Überlegung des breiten kulturellen Angebots in Basel stellt? Wie unterscheidet sich das Programm des Kunsthauses Baselland, für das du verantwortlich zeichnest, vom breiten Angebot in Basel?

Ines Goldbach Ich glaube, dass jedes Haus, jede Kunstinstitution ein klares Profil und einen daraus hervorgehenden speziellen Fokus hat, beziehungsweise haben sollte und auch muss. Ein Museum mit einer Sammlung ist anders situiert und hat einen anderen Fokus als etwa eine Kunsthalle wie wir sie sind. Eine Kunsthalle ist zunächst gewissermassen eine leere Hülle, die mit Wechselausstellungen bespielt wird. Und doch geht mit dieser sogenannten leeren Hülle etwas sehr Wesentliches einher beziehungsweise muss eine Wichtigkeit in den inhaltlichen Überlegungen einnehmen: Die Architektur des Gebäudes – ob man das nun anerkennt oder nicht, das ist gegeben und bestimmt alles, was man darin tut, ausstellt und präsentiert. Als ich im Kunsthaus anfang, lies ich mir immer sagen, dass die Architektur so schwierig zu bespielen sei. Ich empfinde das gar nicht so, im Gegenteil. Natürlich ist es eine dominante Architektur, da sie keine einfachen quadratischen Räume, sondern ein sehr charakterstarkes Raumprogramm aufweist – langgezogene, schmale Räume, hohe und niedrige, Durchgangsräume, Kojen, Räume mit Blick nach aussen oder mit reinem Kunstlicht, Typus Shedhalle und so weiter. Wesentlich finde ich in Bezug auf das Ausstellungskonzept, dass man diese Räume mitdenkt, wenn man Künstlerinnen und Künstler einlädt. Das heisst konkret, dass man sich genau überlegen sollte, welche Raumstruktur und Qualität der eine oder andere Künstler oder die Künstlerin benötigen, mit was sie arbeiten und wie sie darin ihre Werke zur Entfaltung bringen könnten. Der Raum und die Architektur sind für die heutige Kunst nicht allein ein Rahmen, sondern können wesentlicher Teil eines Werks werden. Daher muss man, meiner Meinung nach, gerade dem Raum so viel Respekt zollen. Konkret nach dem Programm gefragt ist es mir wichtig, einerseits vor allem regionalen, aber auch nationalen Künstlerinnen und Künstlern eine Plattform zu geben, die übrigens nicht unbedingt jung sein müssen, aber junge und aktuelle Kunst zeigen sollten. Andererseits ist es mir wichtig, wenn ich internationale Positionen einlade, dass diese eine gewisse Sinnfälligkeit für das Haus oder die Region haben, etwa dadurch, dass ein Projekt explizit für den Ort entwickelt wird oder für ihn eine Bedeutung haben könnte. Das

erreicht man sicherlich nicht immer, aber ich würde dies gerne als ein Richtmass für eine zukünftige Programmgestaltung nehmen.

Christof Schelbert **Stand die Ausstellung der amerikanischen Künstlerin Sarah Oppenheimer, die du von Mai bis September in diesem Jahr gezeigt hast, exemplarisch für diese Frage nach der Sinnfälligkeit für den Ort?**

Ines Goldbach **Ja, sehr sogar. Oppenheimer hat ein spezifisches Werk lange Zeit im Vorfeld für das Kunsthaus konzipiert und anschliessend innerhalb mehrerer Wochen vor Ort realisiert; ein Werk, das die Architektur des Kunsthauses Teil des Werks werden liess. Sie bespielte vollständig den Kunsthaus-Annex, der sich durch seine langgestreckte Struktur mit sechs sehr grossen Fenstern auszeichnet. Sie transformierte den Charakter des Raums in etwas komplett Neues, indem sie die Längsgerichtetheit des Raums und zugleich die Laufrichtung der Besucher durch den Raum anhand von zwei zusätzlichen, im fünfundvierzig Grad-Winkel angelegten Wänden durchbrochen hat, welche man über eine Glas-Aluminium-Rahmung durchschreiten konnte. Durch die Verschränkung der einzelnen Elemente mit der gegebenen Architektur wurde alles zum «Werk», eben auch die Architektur dieses Teils des Kunsthauses. Das ist für mich ein Glücksfall und zeigt auch genau auf, was ich mir in Zukunft, je nach finanziellen Mitteln, immer wieder wünschen würde: Ein Ort an und für die Kunst zu sein, an dem auch Werke neu produziert werden können. Mich würde allerdings auch interessieren, wie du die Frage nach der Verortung für dich und aus deiner Position heraus siehst. Spielt für dich die Region im Hinblick auf deine Vorstellung und deinen Wunsch von Kunstvermittlung eine Rolle? Und welche Bedeutung hat dabei die Institution Hochschule für Gestaltung und Kunst FHNW, an der du tätig bist beziehungsweise deren Institut für Lehrberufe du leitest? Worin liegt für dich das Spezifische?**

Christof Schelbert **Die Region Basel hat im Vergleich zu ihrer Grösse ein ungemein breites und grosses Kulturangebot. Besonders im Bereich der bildenden Kunst sind die Zahl und Qualität der Institutionen herausragend und in der Schweiz konkurrenzlos. Auch scheint mir der Rückhalt in der Bevölkerung und der Politik gegenüber diesen Kunstinstitutionen sehr ausgeprägt. In anderen Regionen ist dies weit weniger der Fall. Allerdings finden sich andernorts auch weit weniger finanzkräftige Mäzene, die sich der Kultur verschrieben haben. Für die Fachhochschule Nordwestschweiz ist**

die Region Basel aber nur Teil ihres Einzugsgebiets und wird in anderen Regionen der Nordwestschweiz wohl nicht gleich wahrgenommen wie das hier der Fall ist.

Ines Goldbach Und was heisst das für dich in Bezug auf die Lehre?

Christof Schelbert Die Region Basel bietet mit ihrem kulturellen Angebot ideale Bedingungen für ein Studium in Kunstvermittlung. Dies zeigt sich auch an der langen Tradition, auf die wir zurückblicken dürfen. Vor fast einhundert Jahren begann in Basel der erste Ausbildungsgang für Zeichenlehrer, wie die Lehrpersonen für die Vermittlung von Kunst und Gestaltung damals bezeichnet wurden. Über all die Jahrzehnte passte sich die Ausbildung und später das Studium den wandelnden Bedürfnissen und Anforderungen bis zum heutigen Bachelor- und Masterstudiengang an. Dazu kommt, dass Basel als Ausbildungs- und Studienort für Design und Kunst schon lange weit über die Region hinaus, bis ins nahe oder weitere Ausland bekannt ist. Unsere Studierenden für das Lehramt kommen daher nicht nur aus der Region, sondern aus der ganzen Schweiz. In einigen anderen Studiengängen der Hochschule ist dieses Einzugsgebiet noch grösser und internationaler. Da können wir als Institut für Vermittlung in Kunst und Design nicht in gleicher Form mitziehen, sind doch im Bereich des Lehramts die länderspezifischen Unterschiede zu gross und die Anerkennung der Abschlüsse zu unterschiedlich.

Ines Goldbach Sicher sind daher auch von eurer Seite neue Ansätze und Fragestellungen an die Lehre von Vermittlung gefragt. Was verstehst du unter Kunstvermittlung? Das ist ja inzwischen ein sehr breit angewandter Begriff. Jede Kunstinstitution kann heute gar nicht mehr ohne ein Vermittlungsangebot auskommen und doch gibt es dabei natürlich keine einheitliche Vorstellung davon, was Vermittlung ist oder kann. Du bildest angehende Lehrkräfte aus, die dann wiederum die Rolle übernehmen werden, direkte Vermittler zu sein. Was gibst du diesen mit?

Christof Schelbert Der Begriff Kunstvermittlung wird, wie der Vermittlungsbegriff ganz allgemein, heute sehr häufig verwendet. Ebenso wird viel vom Vermittlungsauftrag bei den verschiedensten Institutionen gesprochen. Einige verstehen darunter einen pädagogischen Auftrag, andere sehen darin einen allgemeinen Bildungsauftrag, wieder andere weiten den Begriff bis zur kuratorischen Arbeit aus oder sehen darin den didaktischen Ansatz zum Beispiel einer Ausstellung. Der Begriff hat seine Unschärfe und wird meist





für alles, was als Mittlerin zwischen Produzierenden und Rezipierenden steht, eingesetzt. Der primäre Auftrag unseres Instituts im Bereich der Lehre ist die Ausbildung von Lehrpersonen für Kunst und Design auf der Gymnasialstufe. Wir weiten diesen Auftrag allerdings teilweise auch auf die Kunstvermittlung im auserschulischen Bereich aus, um das Profil des Studiums zu öffnen und auch verwandte Vermittlungsfelder miteinzubeziehen. Als Lehrperson für Kunst und Design hat der Begriff «Vermittlung» die Bedeutung, einerseits praxisorientiert gestalterisches, künstlerisches Tun zu lehren, an gestalterische, künstlerische Auseinandersetzung zu Kunst und Design heranzuführen, den Erwerb von Kompetenzen über Kunst und Design zu ermöglichen und schliesslich auch Mittlerperson zwischen den Schülerinnen und Schülern und der gestalteten Umwelt zu sein. Für mich stehen dabei das Erreichen von Offenheit gegenüber künstlerischen Artefakten, die Wahrnehmungsfähigkeit von Gestaltetem und die Entdeckung der eigenen gestalterischen Möglichkeiten im Vordergrund. Wenn unsere Studienabgängerinnen und -abgänger ihre lehrende und vermittelnde Tätigkeit nicht nur kompetent planen und durchführen, sondern auch entsprechend begründen und reflektieren können, haben wir unsere Aufgabe mit Erfolg erfüllt.

Ines Goldbach Bislang waren einige Institute auch ausserhalb Basels verteilt, die nun alle an einen gemeinsamen Ort ziehen. Welche Chancen, vielleicht auch Risiken, siehst du in diesem neuen Zusammenschluss der Hochschule auf dem Campus Dreispitz? Gibt es vielleicht auch konkrete Wünsche für die Zukunft, was den Punkt Synergien betrifft, oder auch Chancen für die Studierenden?

Christof Schelbert Auf dem Campus der Künste werden wir uns besser austauschen und von den Begegnungen, vom zusammengefassten Know-how und der zentralen Infrastruktur profitieren können. Hier zähle ich auf die Stärke der einzelnen Institute, mit ihren eigenen Prägungen, ihrer Kreativität und den doch sehr unterschiedlichen Studienzielen in den Bereichen Design, Kunst und Vermittlung. Eine wichtige Rolle werden auf dem Dreispitz aber auch die Nachbarschaften zu den dortigen Unternehmen oder auch zu weiteren Kunst- und Kulturinstitutionen spielen. Es gibt seit einiger Zeit ja auch Pläne, das Kunsthaus auf den Dreispitz umzuziehen. Was wäre für dich das Wünschenswerte daran?

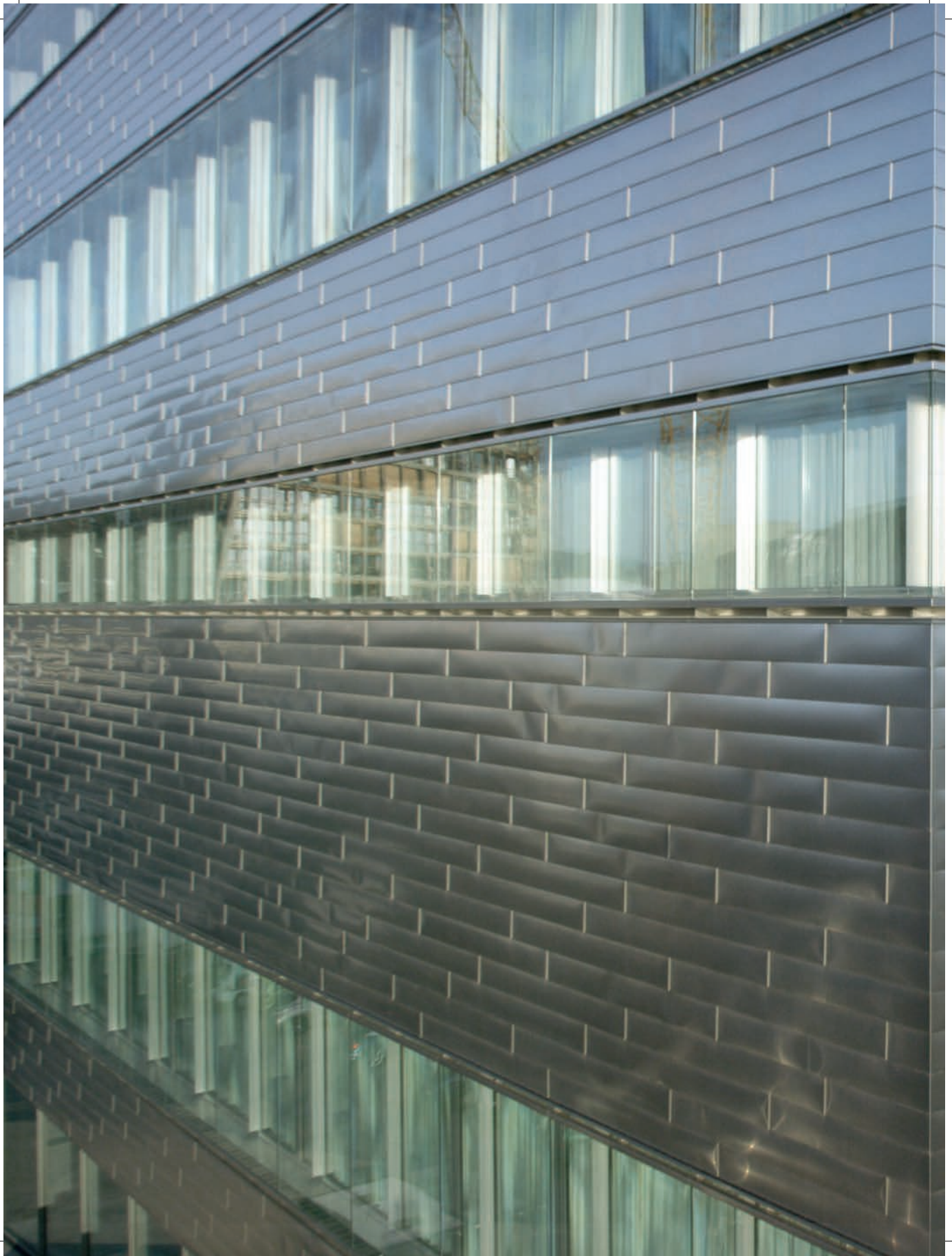
Ines Goldbach Das kreative und zugleich unfertige, im Sinne von noch im Entstehen begriffene, Umfeld. Das wäre das Reizvollste und

das Zukunftsträchtigeste an diesem Projekt. Gerade die Nähe zur Hochschule kann interessante Synergien und Reibungsflächen bieten. Ich schätze es bereits jetzt sehr, dass einige Dozierende der Hochschule mit ihren Studierenden jede Ausstellung besuchen und sie diskutieren. Dieser Austausch ist wunderbar. Zugleich ist es ein toller Gedanke, wenn die Studentinnen und Studenten aller dort ansässigen Institute regelmässig zu uns kämen. Ins Kunsthhaus zu gehen, sich der Kunst dort auszusetzen und darüber zu diskutieren, sollte so normal sein wie rasch einen Kaffee an der Ecke zu trinken. Zugleich würde ich mir aber auch wünschen, dass das Raue, das im Dreispitz-Areal zurzeit noch zu spüren ist, das Industrielle und teilweise noch Unfertige und nicht Geplante seinen Platz behält. Wenn Wirtschaft, Industrie, Universität, Kunst- und Kulturinstitutionen, aber auch das Wohnen für Menschen mit sehr unterschiedlichen Hintergründen dort möglich wäre und man eher an ein Stadtgefüge als an einen Campus denkt, mit allem, was das heisst, kann die so wichtige Lebendigkeit dieses Ortes eine sehr grosse Chance für alle dort Beteiligten sein.

Christof Schelbert **Noch eine andere Frage zum Schluss, die ich mir selbst immer wieder im Hinblick auf die Kunstvermittlung in Institutionen stelle und die mich interessiert: Läuft deiner Meinung nach die zeitgenössische, bildende Kunst nicht auch Gefahr, nur noch von einem Insider-Publikum wahrgenommen zu werden?**

Ines Goldbach **Kunst hatte immer schon das Problem, dass sie nicht von einer breiten Bevölkerung gesehen und rezipiert wurde. Wenn wir etwa an Gemälde oder Fresken in Kirchen denken, stand diese Kunst immer im Dienst von etwas, beziehungsweise jemandem, war es die Kirche oder ein bestimmter Herrscher. Oft genug, wie bei Kirchengebäuden der Fall, war sie aber auch mit einem Ort verbunden, der breit besucht wurde, sodass die Kunst folglich von einer grossen Besucherzahl profitieren konnte. Heute müssen wir gezielt das Museum, die Kunsthalle oder die Galerie aufsuchen, um Kunst zu erleben, wenn wir einmal die Kunst im öffentlichen Raum oder an anderen Orten ausserhalb von Kunstinstitutionen ausser Acht lassen. Tatsächlich bedeutet das für viele, aus unterschiedlichsten Gründen, eine grosse Hemmschwelle überwinden zu müssen. Ich denke, dass es heute unsere Aufgabe sein muss, nicht nur gute Kunst zusammen mit den Künstlern zu realisieren und auszustellen, sondern mit ihnen auch darüber nach-**

zudenken, wie sie zugänglich gemacht werden kann. Welche Formen der Vermittlung sind überhaupt noch zu denken? Eine wichtige Frage ist hierbei für mich: Wie bringe ich Personen sämtlicher Generationen mit unterschiedlichen Hintergründen an einen Kunstort und wie schaffe ich es, dass sich die Besucher nicht nur durch die Ausstellung oder die Sammlung bewegen, sondern dort auch Dinge erfahren, die ihnen etwas bedeuten? Letztlich arbeiten wir an einem Ort, an dem die Besucher Entdeckungen und Erfahrungen machen können. Es liegt an uns, die Zugänglichkeit und Offenheit eines Ortes noch weiter zu stärken.





Musik – Pavillon – Lesestück

Claude Enderle

Marino Formenti: < ~~ZU~~ HÖREN - (AUF) HÖREN >, Mai 2014
Schrift auf Pavillon-Innenwand, Bleistift auf roher Fichte

Der vorliegende Essay zeichnet einen Gedankenaustausch zwischen dem Pianisten und Dirigenten Marino Formenti, den Basler Studierenden der Innenarchitektur und der Szenografie Adrian Beerli und Stefan Waser sowie dem Kunsthistoriker Claude Enderle nach, der am 14. Mai 2014 von 14.00 bis 15.00 Uhr in der Bibliothek der Allgemeinen Lesegesellschaft Basel stattgefunden hat. Anlass für das Gespräch war ein Pavillon-Entwurf, der von Beerli / Waser für den < Verein pro Münsterplatz > als Plattform für die Musikperformance < reinhören > vom 11. bis 25. Mai 2014 realisiert wurde. Claude Enderle hat den Gedankenaustausch transkribiert. Dabei hat er den umgangssprachlichen Duktus übernommen, um die vielen, lediglich angedeuteten Gefühle, Erfahrungen und Assoziationen mit und zu Musik, Performance und Pavillon-Architektur möglichst unmittelbar wiederzugeben. Im Zentrum des Gesprächs standen Fragen zur Beziehung von Musiker, Werkinterpretation und Zuhörerschaft sowie zum architektonischen Innenraum. Die Gliederung des Essays folgt Marino Formentis programmatischen < Performance-Quotes >, die er mit Bleistift auf die rohen Fichtenwände des Pavillon-Interieurs schrieb. Weitere < Quotes > in Form von Zitaten aus unterschiedlichen Diskursen sowie Kommentare des Publikums ergänzen den Gedankenaustausch. Die < Performance-Quotes > lauten:

< ~~ZU~~ HÖREN - (AUF) HÖREN >
< BRING EIN BUCH, SCHLAF EIN >
< CAGE IN A LANDSCAPE >
< LASS DIE ZEIT IN RUHE >
< CAGE MUSIC FOR PIANO (AND BAUSTELLE) >
< (DON'T) LISTEN >

Musik – Pavillon – Lesestück

Claude Enderle

Marino Formenti: «BRING EIN BUCH, SCHLAF EIN», Mai 2014
Schrift auf Pavillon-Innenwand, Bleistift auf roher Fichte

RAUMANEIGNUNG 1: ORIENTIEREN

Publikum **Wo lagern – jetzt, wo der Pavillon abgebaut ist – alle diese Anmerkungen («Quotes»), die der Pianist Marino Formenti¹ auf die Innenwände des Pavillons notiert hat? Werden Architekturfragmente des Pavillon-Innenraums unverhofft als Referenzen für oder Reverenzen an eine fünftägige Piano-Performance in irgendeinem Museum wieder auftauchen?**

¹
<http://www.marinoformenti.com>
(12.08.2014).

Claude Enderle **Und noch eine letzte Frage, Herr Formenti: Ich habe gesehen, dass die Wände im Innern des Pavillons beschrieben sind. Ist das eine Art Programmtafel oder eher ein Tagebuch?**

Marino Formenti **Na ja, ich habe mich gefragt ... – übrigens finde ich das Zusammenspiel (von Performance-Dokumentation und Pavillon-Interieur, Anm. C. Enderle) schön, das ist ein sehr künstlerisches Projekt, ein sehr kunstvolles ... Das ist jetzt nicht so ein «squatterhouse», so ein bisschen beschmutzt mit Alltag ...**

Claude Enderle **Das ist nun ein rein ästhetisches Statement ...**

Marino Formenti **Nein, nein, no, no, no! Ich habe mich gefragt, wie ich in diesem Pavillon am besten mit anderen kommunizieren kann, welche Stücke ich spiele. Und ich habe keine andere wirklich passendere Form gefunden als das Provisorische des Schreibens mit Bleistift auf die Innenwände. Alles andere wäre einfach fehl am Platz gewesen. Und es ist auch eine Art Tagebuch, denn ich habe ein paar Informationen – aber nicht mit erhobenem Zeigefinger – als Sätze geschrieben, die eine Haltung suggerieren oder bei der Rezeption meiner Musik helfen könnten. Was für Sätze habe ich geschrieben? ... Ja, beispielsweise «schlaf ein». Ein guter Nebeneffekt ist auch, dass der Raum sich im Laufe der Zeit quasi visuell füllt. Man sieht auch – für die, deren Ohren nicht fein-**

sinnig genug sind – dass der Pianist dort schon seit zwanzig oder dreissig Stunden spielt und sich dies auch im Raum visuell niederschlägt. Trotzdem ist es ein bisschen eine Aneignung des Raumes im Provisorischen.

Publikum Provisorisch, vorläufig also, der *Habitus Formentis* im Pavillon. Sind hier Habitus und Architekturtypus bewusst aufeinander abgestimmt? Denn Pavillon, man erinnert sich, ist aus dem französischen *pavillon*, deutsch *Zelt*, entlehnt und dieses wiederum aus dem lateinischen *papilio, onis*, *«Schmetterling»*.² Vom Zelt aus entstanden dann weitere, festere Kleinbauten. Architektur als genuin Provisorisches oder Ephemeres, heute Langlebiges – Monumentales gar?

Nein, für Kleinbauten gibt es keine Typologie; denn kein architektonisches Klassifizierungssystem vermag das Phänomen *«Pavillon»* zu domestizieren.³ Zu disparat sind die Gebilde, die unter diesem Begriff vereinigt wurden.⁴ Denn die Architekturgeschichte kennt unendlich viele verschiedene Kleinbauten von den Garten-Pavillons im Alten Ägypten über Avantgarde-Bauten der Weltausstellungen im frühen 20. bis hin zu architektonischen Extravaganzen der Serpentine Gallery in London im 21. Jahrhundert.⁵

Typisch für Pavillons vielleicht: Die Geschichte vom Basler Schützenmattpark, wo ein muschelförmiger, funktional und formal klar determinierter Musikpavillon aus Holz von Emil Raesch zwischen einem Kiosk – als Variante des Pavillons – und einer *«Ziegenmilchbude»* präzise platziert das Zentrum der Parklandschaft von 1900 markierte.⁶ Dieser ausdifferenzierten Pavillon-Topologie wurde im Jahre 2003, nach dem Brand des Musik-Pavillons 1999, eine neue Landschaft mit modernistischem Schützenmatt-Pavillon als multifunktionalem Park-Café mit Kinderspielplatz entgegengesetzt.

Untypisch vielleicht: Die Landschaften des Musik-Pavillons von Beerli/Waser. Dieser Pavillon steht trotz der vielen Bäume nicht in einem Park oder Garten. Er ist kein Garten-Pavillon. Dessen ungeachtet beschirmen die Bäume auf dem Kleinen Münsterplatz die Architektur-Skulptur aus sechs dunkelroten, ineinander verschachtelten Quadern.

Der Pavillon bietet Ausblicke auf diese Bäume und die hellen Häuser um den Münsterplatz – fokussierte Blicke auf die Stadtlandschaft. Das Dachfenster des Pavillons ist genau auf die Spitzen der Münstertürme ausgerichtet. Dass diese Ausrichtung mehr als eine naheliegende Bezugnahme ist, zeigt die farbliche Übereinstimmung von weinrotem Münsterstein und Pavillon-Hülle. Farblich komplementär vergraut sich so

² Kluge, Friedrich: *Etymologisches Wörterbuch der deutschen Sprache*, 24. erw. Auflage. Berlin / New York 2002, S. 687.

³ Gerade die Bezeichnung *«Pavillon-Skulptur»* (1981) für Max Bills Installation an der Bahnhofstrasse in Zürich bestätigt eine typologische Unschärfe.

⁴ Vgl. Pavillons. In: *Werk, Bauen + Wohnen*, Zeitschrift für Architektur, Heft 1-2, 2013, S. 4-11.

⁵ Vgl. Bussmann, Kerstin: *Der Pavillon. Eine Geschichte der beständigen Vergänglichkeit. Essay*. In: *Der Pavillon. Lust und Polemik in der Architektur*, Ausstellungskatalog Deutsches Architekturmuseum. Ostfildern Ruit 2009, S. 34-50.

⁶ Schützenmattpark. Stadtgärtnerei Basel (Hg.), Basel 2007, http://www.stadtgartnerei.bs.ch/schuetzenmattpark_gruen_09.pdf, S. 2-3. (25.06.2014)

der Pavillon im Grün der Bäume. Trotzdem verschwindet er nicht. Soweit der Ort und der lokale Kontext, die eine Landschaft.

Im Pavillon selbst gibt es eine andere Landschaft. Es ist keine Wohnlandschaft. Denn das karge Innere bietet grosse Stufen, Schrägen mit roten Kissen und ein riesiges Wandregal aus rohem Fichtenholz. Das alles so, damit man beim Zuhören liegen, dösen, sitzen, lesen, schlafen, kauern, stehen, hinausschauen kann und so weiter.

Vor, während und nach den Performances wäre noch über eine dritte Landschaft zu sprechen gewesen: eine Musik- oder Klanglandschaft – doch das ist jetzt Geschichte. Damals zumindest war völlig unbestimmt, wo alle diese Pavillon-Landschaften beginnen oder enden.

Marino Formenti: «CAGE IN A LANDSCAPE», Mai 2014
Schrift auf Pavillon-Innenwand, Bleistift auf roher Fichte

RAUMANEIGNUNG 2: ORTSCHAFFEN

Adrian Beerli/Stefan Waser Eine Leitidee des Entwurfs war die Offenheit des Innenraumes – ohne beliebig zu werden. Ausgehend von möglichst vielen unterschiedlichen Positionen sowohl fürs Zuhören als auch für die verschiedenen Performerinnen und Performer haben wir den Pavillon von innen nach aussen entwickelt. Der Einrespektive Ausgang ohne Türe ist als einladende architektonische Geste zu lesen ... auch im Sinne einer offenen Musik- oder Klanglandschaft, die sich über den Innenraum hinaus auf den ganzen Platz und Stadtraum ausdehnt.⁷

Marino Formenti Eine Sache, die mir an der Innenraumgestaltung des Pavillons besonders aufgefallen ist – und die meinen jetzigen Sehnsüchten sehr zugute kommt – ist die grosse Vielfalt an Positionierungsmöglichkeiten für die einzelnen Zuhörer, die die Eigenständigkeit der einzelnen Zuhörer besonders fördert. Das ist etwas, was ich in einem solchen Projekt unbedingt anstrebe: dass jeder Mensch Bedeutung hat. Ich will keine Agora und schon gar nicht ein Rudel von Menschen, sondern ich wünsche mir eine Ansammlung von Individuen.

Das ist mir wichtig, weil ich weg von einem gewissen Populismus oder gar von einer Bevormundung der Zuhörer strebe. Ich will selber auch nicht auf einem Sockel stehen. Es interessiert mich nicht, es tut mir nicht gut, es tut der Musik nicht gut – sicherlich nicht dieser Musik, die mich hier interessiert.

⁷ Unveröffentlichte Pavillon-Präsentation von Beerli/Waser am 15. April 2014.



Ich behaupte auch, dass dies ein bisschen das Problem des heutigen klassischen Musikverständnisses ist ..., dass eine Art Passivität oder auch Unterordnung des Hörers angesichts der Musik verlangt wird. Eine aus der Monarchie kommende Konditionierung, ja. Es kommt der grosse Beethoven, das Abbild des Kaisers der Musik, und schreibt eine Symphonie von A bis Z und du kleiner geduckter Bürger darfst nur ehrfurchtsvoll nach oben schauen und kuschen.

Heute ist das zum Glück nicht mehr so, auch dank Twitter, iTunes, iPod und so weiter. Es entwickelt sich eine Generation oder Society von Podcastern, die als Zapper eher Interpreten sind. Nun muss man natürlich nicht alle Dummheiten mitmachen. Wir müssen nicht alle zappen und zappeln. Aber man darf und muss sich über andere Formen der Kommunikation Gedanken machen und muss den Veränderungen klar und offen begegnen. Das ist auch ein Versuch, den Menschen, also Zuhörern, ihre Freiheit zurückzugeben.⁸

Dafür arbeite ich manchmal mit der Position des Klaviers auf der Bühne. Es macht einen grossen Unterschied, ob man den Pianisten sieht oder nicht mehr sieht. Es sind manchmal sehr kleine Unterschiede, die aber unheimlich viel über eine musikalische Interpretation erzählen und die musikalische Erfahrung prägen und vor allem verändern können.⁹

⁸ Vgl. Rancière, Jacques / Engelmann, Peter (Hg.) / Stuerer, Richard (Übers.): Der emanzipierte Zuschauer. Wien 2009, S.11–34.

⁹ Vgl. Frei, Marco: Der Raum als Instrument. Komponist, Musiker und Klangregisseur – André Richard, der Luigi Nonos «Prometeo» wie kein Zweiter kennt, im Gespräch über seine Erfahrungen mit diesem Werk. In: Festspiele Zürich. Prometheus. Sonderbeilage Neue Zürcher Zeitung, 12. Juni 2014, S.19.

¹⁰ Unveröffentlichte Pavillon-Präsentation von Beerli / Waser am 15. April 2014.

Marino Formenti: «LASS DIE ZEIT IN RUHE», Mai 2014
Schrift auf Pavillon-Innenwand, Bleistift auf roher Fichte

RAUMANEIGNUNG 3: MASSNEHMEN

Adrian Beerli / Stefan Waser Eine weitere Leitidee des Entwurfs war die Entwicklung der Form aus unterschiedlich proportionierten Modulen. Von der Musik ausgehend haben wir Proportionen aus den Intervallen Oktave, Quint, grosse Terz und Septime abgeleitet und diese additiv zusammengefügt. Es ist also nichts dekonstruiert ... und nichts «Frank Gehry». Genau genommen kann unser Pavillon deshalb musikalisch als Major-Seven-Akkord interpretiert werden.¹⁰

Leon Battista Alberti Und tatsächlich bestätige ich immer wieder den Ausspruch des Pythagoras: Es ist vollkommen sicher, dass sich die Natur in allem immer gleich bleibt. So verhält es sich auch. Die Zahlen aber, welche bewirken, dass jenes Ebenmass der Stim-

men erreicht wird, das den Ohren so angenehm ist, sind dieselben, welche es zustande bringen, dass unsere Augen und unser Inneres mit wunderbarem Wohlgefühl erfüllt werden. Von Musikern also, welche diese Zahlen am besten kennen und ausserdem daraus, worin die Natur uns einen besonders geeigneten und wertvollen Anhaltspunkt gewährt, wollen wir das ganze Gesetz der Beziehungen ableiten. Doch ich will nicht weiter gehen, als es für einen Architekten nötig ist.¹¹

Paul von Naredi-Rainer Als bedeutendster moderner Versuch, der Architektur eine am Mass des Menschen orientierte mathematische Ordnung zu geben, kann Le Corbusiers Modulor angesehen werden ... Der alte Gedanke, dass menschliche Gestalt und mathematische Gesetzmässigkeiten einander entsprechen, liegt auch dem Modulor zugrunde, obwohl Le Corbusier damit der Menschheit ein ganz neues «Masswerkzeug» zu schenken meinte (...) Sein Ausgangspunkt ist die Teilbarkeit des – von einem Doppelquadrat umschlossenen – menschlichen Körpers durch den Goldenen Schnitt ...¹²

Paul von Naredi-Rainer Das geometrische Grundprinzip der Quadratur, das sukzessive Verkleinern der Grundfigur durch Halbierung ihrer Seiten, gilt auch für andere Polygone, zum Beispiel das gleichseitige Dreieck oder Fünfeck, das in dieser Form zur Konstruktion des Treppenturms am Martinsturm des Basler Münsters benutzt wurde ... Die ins Virtuose und Phantastische gesteigerte Variierung dieses geometrischen Konstruktionsprinzips konnte der Kunsthistoriker Walter Ueberwasser (1898–1972), dessen Forschungen Wesentliches zur Kenntnis gotischer Bau-Geometrie beigetragen haben ..., an der Serie der spätgotischen «Basler Goldschmiederisse» nachweisen ...¹³

Publikum Das schräge Dachfenster des Musik-Pavillons von Beerli / Waser ist, wie oben beschrieben, auf die beiden Münstertürme, den Georgs- und den Martinsturm, ausgerichtet. Ist das eine Hommage an eine Formfindungsmethode per Zahlenspiel? Oder eher der Hinweis auf die wirkliche Wirklichkeit der «wahren Ortszeit» – ablesbar an der Sonnenuhr des Martinsturms?

John Cage I think, Duchamp would agree with me. He said for instance, the human mind works very poorly. And though in his case it worked, I believe, better than usual, it still works extraordinarily poorly and

¹¹ Alberti, Leon Battista / Theuer, Max (Übers.): De re aedificatoria, 1458. Über die Baukunst. Wien / Leipzig 1912, Reprint Darmstadt 1975. In: Neumeyer, Fritz: Quellentexte zur Architekturtheorie. München / Berlin / London / New York 2002, S.108.

¹² Naredi-Rainer, Paul von: Architektur und Harmonie. Zahl, Mass und Proportion in der abendländischen Baukunst, 5. überarb. Aufl. Köln 1995, S.101-102.

¹³ Ebenda, S.222.



particularly when it is involved with organization. Because only the simplest possibilities seem to fascinate the organizing mind. I might even or someone else might say of me that my whole dedication to music has been an attempt to free music from clutches of A-B-A. When I was just beginning to write music I made a list of all the permutations of numbers such as would produce forms or relationships of parts in a musical composition. And I made them for all the numbers from 2 through 11. By the time you get to the number 11 the possibilities are extraordinary numerous. Now, when you look at all those possibilities or structural relationships, you see that European music has used only a tiny number of them, whereas if you simply listen to environmental sound you're over and over struck by the brilliance of non-organization.¹⁴

¹⁴ Interview Hans G. Helms mit John Cage, 7. April 1972, in seiner Wohnung Bank Street, New York City. In: Metzger, Heinz-Klaus / Riechen, Rainer (Hg.): John Cage. Sonderband Musik-Konzepte, Text + Kritik. München 1978, S. 23.

¹⁵ Atelier Bow-Wow: Echo of Space / Space of Echo. Tokyo 2009, S. 16.

Marino Formenti: <CAGE MUSIC FOR PIANO
(AND BAUSTELLE)>, Mai 2014
Schrift auf Pavillon-Innenwand, Bleistift auf roher Fichte

PAVILLON(s) AM INSTITUT INNENARCHITEKTUR
UND SZENOGRAFIE

Atelier Bow-Wow **Both the <form of being> as a physical environment and the <form of doing> as its development and maintenance are simultaneously present in architectural, urban and landscape experiences ... If a place has a definite <form of doing> it will let feel us its interiority even if it is outdoors. Modernist Architecture has basically interpreted this internal continuity as a closure, labeled it as conservatism, and criticized it from a futuristic perspective. While it admittedly played a particular role in the 20th Century, we cannot continue to have the spatial echo between the forms of being and doing broken and in disarray. How can we create lively spaces where the forms of being and doing are in echo with each other in the 21st Century?**¹⁵

Marino Formenti **Luigi Nono, er gehört zu einer ganz anderen Generation, hat für sein Stück <Prometeo> eine gigantische Holzarche von Renzo Piano bauen lassen ...**

Adrian Beerli / Stefan Waser **Renzo Piano in Holz ...!?**

Marino Formenti **Ja, das muss 1983 gewesen sein und das Projekt war wahnsinnig teuer und das war ein bisschen das Problem. Aber das war nun ein Projekt, das Musiker und Architekt total aufeinander**

der abgestimmt realisiert haben und es war wieder wie in der Renaissance ... das Stück war ganz toll! Damals gab es noch viel Geld, aber weil es trotzdem politische Diskussionen gab, musste der Pavillon nochmals genutzt werden. Deshalb wurde er nach Mailand transportiert und dort nochmals aufgebaut. Ich habe dort eine Aufführung der ‹Dreigroschenoper› gesehen oder gehört – und da waren ganz komische Klangreflexionen. Die Architektur war also kaum für etwas anderes zu bespielen als für dieses Stück von Nono.

Marshall McLuhan / Bruce R. Powers **Der akustische Raum ist der natürliche Raum der unangetasteten Natur, die von nichtliteralisierten Menschen bewohnt wird. Sie entspricht dem ‹inneren Ohr› (‹mind's ear›) oder der akustischen Imaginationsfähigkeit, die das Denken von präliteralen und auch postliteralen Menschen beherrscht ... Sie ist sowohl diskontinuierlich als auch nichthomogen. Akustische und visuelle Raumstrukturen sind so wenig vergleichbar, wie es unsere Begriffe einer Geschichte und der Ewigkeit sind; zugleich sollte man sie als komplementär ansehen, wie das Verhältnis von Kunst und Wissenschaft oder den Bikulturalismus.**¹⁶

Marino Formenti **Dazu würde ich gerne sagen, dass ich die Arbeit an diesem offenen Raum von Beerli / Waser sehr inspirierend gefunden habe und dass ich im Dialog zwischen Musiker und Innenarchitekten in diesem Sinne sehr viel Potenzial sehe, weil die Beziehungen zwischen Raum und Klangquelle – oder Musiker – und Zuhörer und allen Menschen, wenn Musik öffentlich gemacht wird, sehr wohl die musikalische Erfahrung verändern kann. Dies geht von unsichtbaren Spielern bis zur Position der Zuhörer, über den Musiker oder den Spieler bis zum Instrument und so weiter und so sofort ...**

¹⁶ McLuhan, Marshall / Powers, Bruce R.: Visueller und akustischer Raum (1989). In: Günzel, Stephan (Hg.): Texte zur Theorie des Raumes. Stuttgart 2013, S. 186.

Marino Formenti: <(DON'T) **LISTEN**>, Mai 2014
Schrift auf Pavillon-Innenwand, Bleistift auf roher Fichte

Akteure

Veranstalter <reinhören>:

<Verein Pro Münsterplatz>, Pascal Eisner, St.-Alban-Vorstadt 21, Basel

Projektleitung <reinhören>:

Moni Gelzer, Felicia Maier

Musiker und Ensembles:

Pianist und Dirigent Marino Formenti <reinhören>:

11.–15. Mai 2014, 14.00–22.00 h

Ensemble Thélème und SoloVoices <Un coup de Dés>:

16. Mai, 2014

Monika Zeiner und Marinafon <Die Ordnung der Sterne über Como>:

17. Mai 2014, 14.00–22.00 h

Matterhorn Produktionen <Nach Lampedusa – Wandererfantasien>:

18. Mai 2014, 14.00–22.00 h

Ensemble Tétraclavier <Tétraptéron O – IV>:

19. Mai 2014, 14.00–22.00 h

Hanneli-Musig <Alte Basler Tanzmusik à la carte>:

20. Mai 2014, 14.00–22.00 h

Flamante Tango Quartett <Tango infinito>:

21. Mai 2014, 16.00–22.00 h

Zafraan Ensemble <Schichtung>:

22. Mai 14.00–22.00 h

<Exercices de style – Stilübungen>:

23. Mai 14.00–22.00 h

eunoia – Quintett für Neue Musik <Live Music Box>:

24. Mai 14.00–22.00 h

Balthasar Ewald <Wohnzimmerkonzert>:

25. Mai 14.00–22.00 h

Pavillon-Architektur:

Adrian Beerli / Stefan Waser, Institut Innenarchitektur und Szenografie,
Hochschule für Gestaltung und Kunst Basel FHNW

Projektleitung:

Andreas Wenger

Pavillon:

85 m²; 264 m³; 15 t Dreischicht-Fichtenplatten, verschraubt;

Aussenhülle beschieferte Dachpappe

Konstruktion und Montage:

Tschopp Holzbau AG, Alex Elmiger, An der Ron, Hochdorf

Spengler:

Von Büren Dach GmbH, Hochdorf

Transport:

Stamm Bau AG, Basel

Elektrik:

M. Hunziker AG

Fotos:

Lea Hildebrand, Adrian Beerli / Stefan Waser,

Felix Schaffert, Claude Enderle

IX) ~~MACHAU~~ CASO
~~TRES DOUCE DATE~~
CASO
IN A LANDSCAPE
CASO
MUSIC FOR PIANO
(AND BAUSTELLE!)

S?
EN SCARLATTI
X SONATA









« Grenzgang ».
Vom Dreispitz
in den
trinationalen
Raum

Beate Florenz
Markus Schwander

Was macht den Raum aus, in dem wir leben? Wie lässt sich dieser Raum, ausgehend von der individualisierten Erfahrung des Gehens, fassen? Und wie wird das Konglomerat der definierten und nichtdefinierten – wilden – Nutzung des trinationalen Raums um Basel wahrnehmbar? Das Forschungsprojekt ‹Grenzgang – Künstlerische Untersuchungen zur Wahrnehmung und Vermittlung von Raum im trinationalen Grenzgebiet› geht solchen Fragen im Modus künstlerischer Forschung nach. Dem Projekt integral ist der Ansatz, die erarbeiteten Ergebnisse einer breiteren Diskussion zur Verfügung zu stellen und in den Diskurs der Kunstvermittlung einzubringen. ‹Grenzgang› wird am Institut Lehrberufe für Gestaltung und Kunst der Hochschule für Gestaltung und Kunst FHNW in Kooperation mit der Hochschule für Musik FHNW durchgeführt. Gefördert durch den Schweizerischen Nationalfonds zur Förderung der wissenschaftlichen Forschung SNF arbeiten Daniel Brefin, Amadis Brugnoli, Simone Etter, Beate Florenz, Corinne Hasler und Markus Schwander in einem interdisziplinären Forschungsteam über die Laufzeit von zwei Jahren zusammen. Der Campus der Künste auf dem Basler Dreispitz-Areal bildet die Basisstation und den geographischen Ausgangspunkt des Projekts.

«Grenzgang». Vom Dreispitz in den trinationalen Raum

Beate Florenz
Markus Schwander

In den Untersuchungen des Forschungsprojekts «Grenzgang» wird in einem konkreten räumlichen Feld angesetzt: Ort der experimentellen Vorgehensweise ist das trinationale Grenzgebiet der Region Basel. Die Nutzung dieses dicht besiedelten Gebiets ist ausgesprochen vielschichtig. Produktions- und Verkehrsflächen, Schutzgebiete, Wohnbebauung, Freizeit-, Industrie- sowie Hafenanlagen greifen ineinander. Die Umnutzung der unterschiedlichen Zonen und die hierzu geführten Diskussionen verdeutlichen den hohen Wert, den der Raum in der Region Basel – und nicht nur dort – hat. In einem solchen Gebiet der Frage nach der Wahrnehmung von Raum nachzugehen, lässt sich aus diversen disziplinären Perspektiven denken – hier wären etwa Soziologie und Ethnologie zu nennen. «Grenzgang» setzt jedoch weder auf soziologische noch auf ethnologische Arbeitsweisen. Zwar erheben die Teammitglieder ein Datenkonvolut, doch gründet sich dieses gesammelte Datenmaterial auf künstlerischen Arbeitsweisen. Die experimentelle Anlage des Projekts basiert auf der künstlerischen Forschung. Wobei künstlerische Forschung nicht als Methode im engeren Sinn, sondern als Forschungsmodus, der auf gegenwärtiger künstlerischer Praxis beruht, verstanden wird.¹ Die konzeptionelle Anlage als Teamforschung impliziert ein Denken in Wechselwirkung von individueller Untersuchung und kollektiver Diskussion. Dieses Vorgehen wurde im ersten Halbjahr getestet. Gemeinsame und individuelle Spaziergänge führten zu unterschiedlichen, aus je eigenständigen Arbeitsweisen entstandenen Protokollen, welche in der Gruppe ausgetauscht wurden. Die Ergebnisse der geführten Diskussion flossen wieder in die Planung und Ausführung der individuellen Vorgehensweisen ein. Erreicht wurde damit eine medial verdichtete Vielfalt der gesammelten Daten des untersuchten Raums, die als spezifische Wahrnehmungsprotokolle gelesen werden kann.

Performance, Installation, Improvisation / Audiodesign und Video begründen als individualisierte künstlerische Arbeitsformen den jeweiligen Forschungsmodus der Teammitglieder, der «gehend» vor Ort zur Anwendung kommt. Eben diesem spazierenden Gehen kommt im Projekt

¹ Vgl. hierzu Dombois, Florian / Bauer, Ute Meta / Mareis, Claudia / Schwab, Michael (Hg.): *Intellectual Birdhouse: Artistic Practice as Research*. London 2012, S. 4. Die Herausgeber konstatieren hier: «We believe that artistic research should not be seen as a discipline or a topic, nor is it really a method.» Sie fordern dazu auf, in den verschiedenen Künsten nach Vorgehensweisen zu suchen, die sich zum Forschen eignen, ohne disziplinäre Grenzen zu definieren. Sie schlagen eine Arbeitsweise vor, «which tries to steer into a direction that is closer to contemporary artistic practices and the challenges they face.»

«Grenzgang» ein besonderer Status zu. Hierin verbindet sich der Ansatz der künstlerischen Forschung mit der Arbeitsweise der «Promenadologie» Lucius Burckhardts.² Die von Lucius und Annemarie Burckhardt begründeten Spaziergangswissenschaften sollten «gleichzeitig mit der Wahrnehmung (der Landschaft beziehungsweise des urbanen Raumes, Anm. d. Verf.) auch die Determiniertheit unserer Wahrnehmungsformen aufzeigen, so dass auch neue und ungewohnte Beurteilungen altbekannter Situationen möglich werden.»³ Zum Zeitpunkt der Drucklegung der vorliegenden Publikation wurde die Testphase der Datensammlung durch künstlerische Arbeitsweisen entlang der Spaziergänge in einem festgelegten geographischen Gebiet abgeschlossen. Die hier publizierte Auswertung dieser Testphase spiegelt einen ersten Zwischenstand dieses Work in progress' wider. Die heterogenen Datensammlungen entstanden in denselben Gebieten, am selben Tag beziehungsweise zum selben Zeitpunkt anlässlich der im Vorfeld definierten Spaziergänge. Urbane Bereiche, Naherholungsgebiete, Agglomeration und angrenzende landwirtschaftliche Zonen wurden gehend durchstreift. Die folgenden Abbildungen und Erläuterungen geben Einblick in eine Auswahl der in der Testphase erhobenen Daten.

Ausgehend von einer performativen künstlerischen Praxis hat Simone Etter den Fokus auf die Sammlung von Datenmaterial mittels der blossen Anwesenheit des eigenen Körpers gelegt. Einem festgelegten Modus folgend sammelte sie über ihre Füße beziehungsweise Hände Spuren des gegangenen Weges.



So authentisch diese in Socken und Handschuhen gesammelten Spuren sind – die Socken wurden während eines Spazierganges fortwährend und auf verschiedenen Untergründen getragen und die Handschuhe

² Die Forschungen Lucius Burckhardts haben gerade in letzter Zeit wieder vermehrt Aufmerksamkeit erfahren. So stellt ihn Hans-Ulrich Obrist im Schweizer Pavillon der Architekturbiennale 2014 in einen Dialog mit dem englischen Architekten Cedric Price, vgl. <http://www.prohelvetia.ch/Biennalen-von-Venedig.1477.0.html> (11.09.2014). Auch der neue Direktor der Documenta 14, Adam Szymczyk, erwähnte Burckhardt in der ZEIT ONLINE vom 14. Januar 2014 als jemanden, der sich aus seiner Sicht sehr produktiv mit Landschaft auseinandersetze, vgl. <http://www.zeit.de/2014/01/documenta-adam-szymczyk-interview> (11.09.2014). Die Spaziergangswissenschaften wurden durch das Ehepaar Burckhardt im Zusammenhang der Lehrtätigkeit Prof. Lucius Burckhardts an der GHK Universität Kassel im Fachbereich Architektur, Stadt- und Landschaftsplanung begründet, vgl. Obrist, Hans Ulrich / Burckhardt, Lucius: Strolology als Nebenfach – Ein Gespräch mit Hans Ulrich Obrist. In: Burckhardt, Lucius / Ritter, Markus / Schmitz, Martin (Hg.): Warum ist Landschaft schön? Die Spaziergangswissenschaft. Berlin 2008, S.5–11.

³ Burckhardt, Lucius: Spaziergangswissenschaft (1995). In: Burckhardt, Lucius / Ritter, Markus / Schmitz, Martin (Hg.): Warum ist Landschaft schön? Die Spaziergangswissenschaft. Berlin 2008, S.259.

legen Zeugnis davon ab, dass Etter über die gesamte Distanz eines Spaziergangs mit den Händen Hauswände, Geländer und Böden entlangfuhr – so sehr verändern sie unsere Vorstellung von dem, was während eines Spaziergangs wahrnehmbar ist. Als Relikte eines vorübergehenden Handelns manifestieren Materials Spuren, Abrieb und Löcher in den Geweben eine physische Präsenz des Körpers, der diesen Weg gegangen ist oder mit dem wir in unserer Vorstellung einen Weg gehen. Die Dauer des zurückgelegten Weges und damit die Dimension der Zeit sind diesem Datenmaterial ebenso inhärent wie die physische Präsenz.

Markus Schwander erprobte auf seinen Spaziergängen der Testphase einen Aufzeichnungsmodus, der schriftliche und zeichnerische Notation miteinander verknüpft. Ausgehend von dem auf eine Intervention Paul-Armand Gettes zurückgehenden «Om» bei Burckhardt⁴ skizziert Schwander auf den Spaziergängen das direkt vor ihm Liegende und hält alles in der Ferne Liegende in kurzen schriftlichen Sätzen oder Wortfolgen auf derselben Karte fest.

⁴ Paul-Armand Gette formulierte mit seiner für das Schloss Wilhelmshöhe in Kassel 1985 realisierten Arbeit «Om» die Frage, wie sich der Anfangspunkt einer Landschaft, in der sich Betrachterin oder Betrachter selbst befinden, bestimmt. Anknüpfend an diese Arbeit begaben sich Lucius und Annemarie Burckhardt 1987, versehen mit einem T-Shirt mit der Aufschrift «Om» auf dem Rücken, als laufender O-Punkt der Landschaft auf die Furka. Vgl. Ebenda, S. 13.

⁵ Unter der Adresse http://www.raumforschung.ch/grenzgang_brugnoni ist eine Auswahl aus diesem Audio-material abrufbar. (06.10.2014)



Der Blick, den dieser Aufzeichnungsmodus auf die Landschaft wirft, springt vom Nahen zum Fernen und verknüpft das Dokumentarische von Zeichnung und Bezeichnung durch die Wortsprache mit der Imagination von Landschaft und Raum. Durchnummeriert und einem spezifischen Ort zugeordnet bleibt der ordnende Charakter dieser Datensammlung trotz deren Poesie gleichwohl erhalten.

Die Datensammlung des Musikers und Audiodesigners Amadis Brugnoni kommt als ein akustisches Dokument der Spaziergänge daher.⁵ Die Aufnahmen dokumentieren die zeitliche Ausdehnung des Gehens mit all seinen akustischen Unauffälligkeiten, aber auch das Zusammen-

treffen von Klängen und Tönen der Umgebung sowie der eigenen Schritte. Punktuelle Laute vermischen sich so mit kontinuierlichen und bedingen die auditive Färbung der jeweiligen Situation. Die Wahrnehmung von Raum wird mit dieser Datensammlung um die akustische Ebene erweitert.

Daniel Brefin testete in der ersten Projektphase eine fotografische Datensammlung im Raum. Nahaufnahmen entlang der durchlaufenen Wegstrecken zeigen unspektakuläre Objekte der Strassenränder, die sich unserer alltäglichen Wahrnehmung entziehen.



Die Fotografien dokumentieren zwar einen ganz bestimmten Ort, weisen aber durch ihre Bezeichnung mittels eines schriftlichen Codierungssystems der Vermessung zugleich von diesem weg. Der 0,0 Punkt der Bundesstrasse 3 (B3) im deutschen Grenzgebiet bei Basel verweist auf die Fortsetzung dieser alten, entlang mittelalterlicher Handelswege gezogenen Verbindungsstrasse, die über eine Gesamtlänge von 812 km Weil am Rhein mit dem im Norden Deutschlands gelegenen Buxtehude verbindet. Das fotografische Bild des Strassenschildes kondensiert, was an diesem geographischen Punkt nicht sichtbar ist: Die Verbindung eines Ortes mit anderen Orten. Anders ausgedrückt: Als dokumentarische Nahaufnahme verweist das Bild nicht nur auf einen anderen, nicht sichtbaren Ort, sondern eben darin auf unsere lebensweltliche Vernetzung im Raum.

Künstlerisches Forschen und Kunstvermittlung

Ziel des Projekts «Grenzgang» ist, die Erkenntnisweise der künstlerischen Forschung mit einer epistemischen Praxis der Kunstvermittlung⁶ zu verknüpfen, um einerseits Vermittlungsformen der Raumwahrnehmung und andererseits die Theoriebildung kunstvermittlerischen Handelns wei-

⁶ Florenz, Beate: Kunstvermittlung: Eine epistemische Praxis. In: Caviezel, Flavia et al: Forschungskizzen. Einblicke in Forschungspraktiken an der Hochschule für Gestaltung und Kunst FHNW. Zürich 2013, S. 41–46.

terzuentwickeln. Möglich wird ein solches Vorhaben erst in der Zusammensetzung des Forschungsteams, das Künstlerinnen und Künstler mit einem dezidierten künstlerischen Forschungs- beziehungsweise Vermittlungsinteresse mit einer theoretisch begründeten Position zur Kunstvermittlung zusammenführt. Die gemeinsame Entwicklung des Forschungsvorhabens und die auf einen intensiven Dialog der Forschenden angelegte Projektstruktur gehören zu den zentralen Forschungsinstrumenten. Eine dezidiert vermittlungsorientierte Haltung prägt zudem die gemeinsame Arbeit: das Einlassen auf das Denken des jeweils Anderen.

Für die kunstpädagogische Diskussion lässt sich mit einem solchen Vorhaben insbesondere an die Überlegungen Karl-Josef Pazzinis anknüpfen, der auf die Wechselwirkung von Kunst und Pädagogik in der Gegenwart setzt und das pädagogische Verständnis seiner «KunstPädagogik»⁷ aus der Kunst der Gegenwart heraus diskutiert. Pazzinis Ansatz aufnehmend, Kunst und Pädagogik in einer Wechselbeziehung zu denken, sind auch Arbeitsweisen der künstlerischen Forschung in das kunstpädagogische Denken einzubeziehen. «Grenzgang» erprobt die hierin liegenden Möglichkeiten einerseits hinsichtlich der Wahrnehmung und Vermittlung von Raum und wird andererseits die Erfahrungen des Projekts in die Theoriebildung der Kunstvermittlung und insofern auch in den kunstpädagogischen Diskurs einbringen. Von gegenwärtigen künstlerischen Positionen auszugehen, ist der Kunstpädagogik nicht fremd. Gerade die jeweils aktuelle Kunst hat die Fachdiskussion der Kunstpädagogik spätestens seit den 1960er-Jahren stark geprägt, auch wenn die Frage, wie dies geschieht, ausgesprochen divergent gehandhabt wird.⁸ Den Modus künstlerischer Forschung in den kunstpädagogischen Diskurs einzubringen bedeutet jedoch, die Veränderungen des kunstpädagogischen Denkens zu akzentuieren:⁹ Kunst und künstlerisches Handeln werden damit nicht als ein zu vermittelnder Gegenstand verstanden, sondern als aktiver Forschungspartner anerkannt.

Dem dialogischen Konzept des Projekts geschuldet, lag es nahe, mit einem «Trinationalen Festival des Spazierens» im Mai 2014 die Öffentlichkeit und externe Fachpersonen anzusprechen, grundlegende Überlegungen des Projekts vorzustellen und auf einer über das Projektteam hinausgehenden Plattform zur Diskussion zu stellen.

Ein öffentliches Festival als Recherchetool

«Weg – Das trinationale Festival des Spazierens»¹⁰ fand vom 9. bis zum 11. Mai 2014 im deutsch-französisch-schweizerischen Grenzgebiet statt.¹¹ Grenzüberschreitend verbanden die Wege den Basler Dreispitz,

⁷ Vgl. Pazzini, Karl-Josef: Kann Didaktik Kunst und Pädagogik zu einem Herz und einer Seele machen oder bleibt es bei ach zwei Seelen in der Brust? Kunstpädagogische Positionen 8. Hamburg 2005. Die Nähe von Kunstvermittlung beziehungsweise Kunstpädagogik und forschenden Ansätzen in der Kunst belegen auch die folgenden Publikationen: Meyer, Torsten / Sabisch, Andrea (Hg.): Kunst Pädagogik Forschung. Aktuelle Zugänge und Perspektiven. Bielefeld 2009; Sturm, Eva: Von Kunst aus. Kunstvermittlung mit Gilles Deleuze. Wien 2011.

⁸ Bereits der Kunstpädagoge Gunter Otto setzte in seinen Überlegungen auch bei der ihm zeitgenössischen Kunst an, vgl. hierzu neben dessen eigenen Publikationen: Legler, Wolfgang: Gunter Otto – Begründung und Ende einer Kunstpädagogik. Vorlesung in der Reihe: Kunstpädagogische Positionen. Hamburg 2002, S. 7–22. Die Divergenz der Positionen zeigt sich in Begrifflichkeiten wie «kunstorientiert» und «bildungsorientiert», in die aktuelle kunstpädagogische Positionen häufig eingeteilt werden.

⁹ Für diesen Zusammenhang sei hier auf den kunstpädagogischen Fachdiskurs bei Pierangelo Maset, Eva Sturm, Torsten Meyer und Christine Heil verwiesen, vgl. Meyer, Torsten / Sabisch, Andrea (Hg.): Kunst Pädagogik Forschung. Aktuelle Zugänge und Perspektiven. Bielefeld 2009 und Maset, Pierangelo: Ästhetische Operationen und kunstpädagogische Mentalitäten. Hamburg 2005.

¹⁰ <http://www.wegfestival.org> (11.09.2014)

¹¹ Konzipiert und organisiert wurde das Festival durch Daniel Brefin, Leonie Brenner und Markus Schwander vom Institut Lehrberufe für Gestaltung und Kunst der Hochschule für Gestaltung und Kunst FHNW.

das Vitra Design Museum in Weil am Rhein und die FABRIKculture in Hégenheim. Zahlreiche Institutionen wie La Kunsthalle Mulhouse, die Haute école des arts du Rhin HEAR, die Internationale Bauausstellung IBA Basel 2020 oder der Verein «flatterschafft» waren in die vorbereitenden Recherchen involviert. «Weg» war Teil der von Pro Helvetia lancierten Initiative «Triptic – Kulturaustausch am Oberrhein».¹²

Geführte Spaziergänge, partizipative Performances, kulinarische Intermezzi und thematische Vorträge boten unterschiedliche Zugänge zur Wahrnehmung und Vermittlung von Raum. Öffentlichkeit und Fachpersonen kamen auf unkonventionelle Art und Weise spazierend als Festivalteilnehmende in Kontakt. Zwei Ausstellungen beleuchteten das Thema: In der Ausstellung «Bewegungen» im iaab-Projektraum «Basement», der sich auf dem Dreispitz-Areal befindet, wurden Arbeiten von Christoph Fink, Esther Hiepler und Max Philipp Schmid einer kleinen Hommage an Annemarie und Lucius Burckhardt gegenübergestellt. «À la croisée des chemins potentiels» in der FABRIKculture in Hégenheim zeigte Arbeiten von sechs jungen Künstlerinnen und Künstlern, die sich mit dem Themenbereich des Spazierens, Flanierens, aber auch des Verirrens auseinandersetzen. In Zusammenhang mit dem Festival entstand die Publikation «Hégenheim!»,¹³ mit der Einzelpersonen, Gruppen und Schulklassen den Raum beim Spazieren neu erkunden konnten. Die in der Publikation enthaltenen verschiedenen Audioguides (per Link über das Smartphone zu hören), handgezeichnete Karten und Wegbeschreibungen leiteten und begleiteten auf unterschiedliche Weise den Weg nach Hégenheim.¹⁴

Das Festival begann mit einem promenadologischen Spaziergang. Angeleitet vom Spaziergangswissenschaftler Bertram Weisshaar gingen die Festivalgäste zu Fuss vom Flughafen Mulhouse über die Kiesbrache «La Prairie» nach St. Louis.



¹² Vgl. <http://www.prohelvetia.ch/Triptic.2477.0.html> (11.09.2014)

¹³ Brenner, Leonie / Schwander, Markus / Brefin, Daniel (Hg.): Hégenheim!. Basel 2014.

¹⁴ Bezugsmöglichkeit unter <http://www.wegfestival.org> (11.09.2014).

Hannah Stippl reflektiert die Erfahrung der Teilnehmenden eines solchen Spaziergangs: « Der promenadologische Spaziergang ist eine vielfältige, wandelbare und von Lucius Burckhardt in unterschiedlichen Kontexten und Ausformungen angewandte Methode, mit deren Hilfe bislang Ungesehenes, Ungedachtes und Unerkanntes sichtbar gemacht werden kann. (...) Der promenadologische Spaziergang stellt je situativ eine Irritation des selbstverständlichen Handelns her und macht die Vorprägungen des landschaftlichen Blicks erfahrbar. »¹⁵ Ein zentraler Ort, der am Festival entdeckt werden konnte, war der neue Campus Dreispitz.

¹⁵ Stippl, Hannah: Der promenadologische Spaziergang. In: Weisshaar, Bertram (Hg.): Spaziergangswissenschaft in Praxis. Berlin 2013, S. 97.

¹⁶ <http://www.info-----ost.info/> (11.09.2014)

¹⁷ <https://www.facebook.com/OSTLiveHoerbuch> (11.09.2014).



An der Oslo-Strasse trafen in Kooperation mit dem iaab-Projekt-raum «Basement» und dem Haus der elektronischen Künste Performances auf Vorträge und künstlerische Audioguides auf eine Ausstellung. Hier erzählte die Künstlerin Katrin Herzner aus Freiburg von ihrer Wanderung nach Osten. Seit 2010 geht sie etappenweise in einer möglichst geraden Linie ostwärts. Zu ihren bisher etwa zweitausend zurückgelegten Kilometern konstatiert Herzner: «Wandern ist zeichnen auf dem Planet Erde. «OST» ist ein Kunstwerk ohne bleibende Dokumentation. Es wird gespeichert in menschlichen Wesen. «OST» geschieht und verschwindet wieder. Und genau so kann man ihm dabei zuhören.»¹⁶ Dokumentiert wird die Reise durch ein Hörbuch auf Facebook¹⁷ und eine anlässlich des Festivals entstandene Performance der Reihe «Monologe». Vor dem Publikum auf und ab gehend wurden die Erlebnisse der Künstlerin durch Geste, Haltung und Stimme körperlich erfahrbar.



18
Wilson, Ariane: Un violoncelle sur le
toit du monde. Paris 2002.

Ausgerüstet mit einem Bauhelm, an dem ein einstellbarer Rückspiegel befestigt war, konnten Festivalbesucher auf dem Freilager-Platz in konzentrierter Bewegung rückwärtsgehen. Durch den runden Spiegel war nur eine Partie des Raums hinter ihnen sichtbar. Von dem, was sie real, das heisst nicht im Spiegel sahen, bewegten sich die Besucher weg. André Lehmann hatte diese Geh- und Sehhilfen für sein Projekt «reculer pour mieux contempler» konzipiert und erstmalig am «Festival des Spazierens» getestet.



Neben Performances und geführten Spaziergängen fanden im Verlauf des Festivals verschiedene Vorträge auf dem Campus Dreispitz statt. Die Historikerin und Architektin Ariane Wilson berichtete anlässlich ihres Vortrags von ihrer Reise in den Himalaya, auf der sie mit ihrem Cello Begegnungen durch Töne suchte.¹⁸ Und der Architekt und Aktivist Lorenzo Romito erläuterte am Beispiel der Spaziergänge der Gruppe «Stalker» in

Rom, wie durch die kollektive Praxis des Gehens Veränderungen im eigenen Verhalten bewirkt werden können. « One of the differences is that in the first walks we were experimenting ourselves and on ourselves the possibilities of knowing, representing and living those undefined and uncertain spaces that we call « actual territories ». Now instead, we are trying to promote this practice as social and collective practice. Changing the way we behave in order to change the society we live in. »¹⁹ Deutlich machte Romito dabei, dass « Stalker » erst im Prozess die Haltung der Einzelnen entwickelt.



Die für das Festival organisierten Angebote, sich mit verschiedenen Weisen des Gehens und den damit verbundenen Wahrnehmungen auseinanderzusetzen, ermöglichte nicht nur neue Erfahrungen, die zur Reflexion anregten. Die Erfahrungen des Festivals lieferten auch wertvolle Hinweise für die Weiterentwicklung der praxisorientierten Forschung. Dem Forschungsprojekt « Grenzgang » diente das Festival als Recherchetool. Es ermöglichte dem Forschungsteam, die eigene Perspektive auf den Untersuchungsgegenstand im heterogenen Feld der Festivalteilnehmerinnen und -teilnehmer kritisch zu beleuchten und die eigene Sicht auf den zu untersuchenden Raum zu klären. So regten konkrete Ortsbegehungen dazu an, unterschiedliche Raumsituationen auf intensive Art individuell und kollektiv wahrzunehmen.²⁰

Recherche heisst in der Kunst und damit auch in der künstlerischen Forschung vor allem Ausprobieren, Erfahrungen machen, Handeln. Janneke Wesseling charakterisiert diesen Zusammenhang folgendermassen: « The exceptional thing about research in and through art is that practical action (the making) and theoretical reflection (the thinking) go hand in hand. The one cannot exist without the other, in the same way action and thought are inextricably linked in artistic practice. »²¹ Um diesen wechselseitigen Pro-

¹⁹ DigiCult – digital art, design and culture, <http://www.digicult.it/digimag/issue-064/the-roman-spring-by-stalker-wondering-around-with-lorenzo-romito/> (11.09.2014).

²⁰ Weitere Informationen, Bilder und Videos vom Festival, Links und Adressen sowie die Aufzeichnungen der Vorträge unter <http://www.weg-festival.org> (11.09.2014).

²¹ Wesseling, Janneke: See it Again, Say it Again – The Artist as Researcher. Amsterdam 2011, S. 2.

zess von Machen und Denken anzutreiben, müssen Ideen ausprobiert und Handlungen vollzogen werden, nur so lässt sich ihr Potenzial ausloten. Im spazierenden Gehen wird der Körper als Aktions- und Wahrnehmungsorgan genutzt. Das gemeinsame Gehen in spürbarer Distanz der Beteiligten voneinander führt zu einer Wahrnehmung der Ausdehnung des Raums. Die Sinnlichkeit eines solchen Vorgehens betont insbesondere Dieter Mersch: «Die Künstlerische Forschung ist eine andere Art von Forschung, und zwar deswegen, weil sie sich nicht der exakten Begründung oder des Diskurses bedient, sondern mit den Sinnen im Wahrnehmbaren arbeitet und die Materialien, die immer singulär sind, aufeinander reagieren und sich zeigen lässt. Ihre Logik ist deshalb nicht das Sagen, sondern das Zeigen.»²²

²² Mersch, Dieter: Paradoxien, Brüche, Chiasmen. In Mersch, Dieter / Ott, Michaela (Hg.) Kunst und Wissenschaft. München 2007, S. 97





**Die wieder-
gefundene Zeit
im Pariser
Palais de
Tokyo**

Melanie Franke

« Sie hätte an den Wänden meines Zimmers gern Photographien der schönsten Bauwerke oder Landschaften gesehen. Aber sobald sie solche für mich kaufen wollte, fand sie, wiewohl die darstellte Sache selbst ihren ästhetischen Wert in sich trug, daß die Gewöhnlichkeit, die bloße Nützlichkeit bei der mechanischen Art der Reproduktion durch Photographie zu sehr die Oberhand bekämen. ... so wollte sie sie doch wenigstens vermindern und sie weitgehend durch etwas ersetzen, was auch noch Kunst war; sie versuchte gleichsam mehrere Schichten von Kunst übereinanderzulagern: anstatt Photographien der Kathedrale von Chartres, der « Grandes Eaux » von Saint-Cloud oder des Vesuvs zu erwerben, erkundigte sie sich bei Swann, ob nicht ein großer Maler sie darstellt habe, und schenkte mir dann lieber Photographien der von Corot gemalten Kathedrale Wenn nun der Photograph bei der Wiedergabe des Kunstwerks oder der Naturschönheit selbst ausgeschaltet ..., so kam er auf diese Weise doch bei der Reproduktion der künstlerischen Darstellungen wiederum zu Worte. »*

*Proust, Marcel: Unterwegs zu Swann. In: Proust, Marcel: Auf der Suche nach der verlorenen Zeit, Bd. I. Frankfurt am Main 1981, S. 57/58.

Die wiedergefundene Zeit im Pariser Palais de Tokyo
Eine Forschungsskizze

Melanie Franke

Monumental, aber nicht präventios liegt das Palais de Tokyo am rechten Seineufer nahe dem Trocadéro-Hügel und blickt auf seine bewegte Geschichte zurück. Die Zeit der Identitätsfindung scheint bis heute nicht abgeschlossen, zahlreiche Zwischen- und Umnutzungen zeugen von einer nicht enden wollenden inhärenten Transformation – als würde sich dieser Ort unentwegt dem Geist der Zeit anpassen wollen. Von Beginn an war das Palais de Tokyo von einer Politik im Hinblick auf soziale Öffentlichkeit und einem über einzelne Kulturen hinausweisenden – transkulturellen – Blick geprägt. Wie das benachbarte Palais de Chaillot wurde es anlässlich der Weltausstellung von 1937 als Schauplatz für nationale und städtische Museen moderner Kunst geplant und steht als eines der wenigen auf Dauer angelegten Gebäude dieser Weltausstellung durch eine international beachtete Ausstellungspraxis bis heute prominent da. Zwar gilt es als einer der bedeutendsten Schauplätze für zeitgenössische Kunst und wird in diesem Kontext auch häufig zitiert, doch bislang steht eine grundlegende Untersuchung der historischen Nutzungsperioden dieser prädestinierten Institution für die europäische Ideengeschichte noch aus.

An meinen ersten Besuch 1991 erinnere ich mich noch gut – lange vor seinen fundamentalen Umbauphasen (2000–2002 und 2011/12). Damals war das Palais de Tokyo für mich der Inbegriff eines Museums: ein mächtiger Kolonnadenbau, dem die Zeit scheinbar nichts anhaben konnte. Ich näherte mich über die kaskadenartigen Steinstufen dem Museum, das wie ein Tempel erhöht auf einem Sockel thronte. Vorbei an den wandfüllenden Basreliefs von Alfred Janniot und einer Skulptur, der Allegorie des «Ewigen Frankreich» von Antoine Bourdelle. Oben auf der hellen Terrasse angekommen genoss ich den herrschaftlichen Blick in Richtung Tour Eiffel und die Spiegelungen des Himmels im Wasserbecken. Lange vor der Gründung des Palais de Tokyo träumte Charles Baudelaire im «Rève Parisien» (1857) von einem Palast aus Kaskaden von Wasser, die in einem Becken zusammenkommen und in mattes Gold überlaufen: «Nicht Bäume, sondern Kolonnaden // Umgaben einst den stillen Teich. (...)». In den poe-



tologischen Bildern Baudelaires ist die Vegetation verschwunden; es gibt kein Leben in dieser Stadt aus kristallinen Vorhängen, Marmor und Metall. Seine Worte wirken wie eine frühe Vision des Palais de Tokyo und führen ihn weit in eine Gedankenwelt hinaus – in ferne Kontinente. Bis zur Initiation des Palais de Tokyo im Jahre 1934 sollten noch Jahre vergehen. Walter Benjamin ist gerade mit seiner Übersetzung der Gedichte von Baudelaire befasst und schreibt seinen epochalen Aufsatz *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit* (1936): Zur Geburtsstunde des Palais ist Paris noch die Stadt der breiten und belebten Boulevards, der schmalen Passagen, Tempel und Heiligtümer – Schauplatz der urbanen Panoramen und jener Traumwelten, in denen die Flaneure gemächlich mit Schildkröten an der Leine spazieren. Walter Benjamin hat diese anachronistische Gestalt des Flaneurs im *Passagen-Werk* (1928/29) als Denkfigur verfasst. Der Flaneur bewegt sich durch Raum und Zeit und vergleichbar mit «dem Haschischesser, nimmt er den Raum in sich auf wie dieser. Im Haschischrausch beginnt der Raum uns anzublinzeln ...». Figur und Raum vermögen einander anzusehen und verweben ihre Blicke zu einer visuellen Textur der Stadt. Benjamin schreibt diese Zeilen während seiner Emigration in Paris – in der Stadt, die den Flaneur hervorgebracht hat und der einzigen, die sich wirklich *modern* nennen konnte – eine andere Seite der melancholischen Schönheit. Kunst und Technik werden anlässlich der Weltausstellung in den Kontext des modernen Lebens gestellt: Die *Exposition internationale des arts et des techniques appliqués dans la vie moderne* feiert Paris als Stadt einer fernen Zukunftsvision. Nach der Weltausstellung ziehen städtische und staatliche Museen verteilt auf Ost- und Westflügel ins Palais de Tokyo ein und blicken einander an. Ein mächtiger Portikus verklammert sie zu einem Gebäude, das in sich vertraute europäische Antike und etwas Fremdes vereint. Das klingt auch in seinem Namen, der japanischen Hauptstadt an, welche auf die historische Strassenbezeichnung zurückgeht; mittlerweile liegt das Palais an der Avenue du Président-Wilson. Auch auf dieser Ebene hat das Palais de Tokyo zwischen Ost und West die Seiten gewechselt. Der Untertitel *Site de création contemporaine* des Westflügels ist symptomatisch für die Idee einer permanenten und konservierten Gegenwart. Während das bis heute im Ostflügel ansässige Musée d'art moderne de la Ville de Paris das Palais de Tokyo konstant als musealen Ort prägt und insbesondere durch die Ausrichtung der Biennalen von Paris 1959 bis 1985 verstärkt Aufmerksamkeit auf sich zog, blickt der Westflügel auf eine bewegte Geschichte an Um- und Zwischennutzungen zurück: ein Patchwork an Medien und Institutionen als Zeugnis für eine Suche nach der eigenen Identität, die im

Jahre 1937 begann. Damals hiess es Palais des musées d'art moderne und beherbergte das Musée nationale d'art moderne mit ihren staatlichen Sammlungen moderner Kunst und repräsentierte folglich die offizielle französische Ankaufspolitik und den Fonds national d'art contemporain (bis 1991). 1977 zog das Musée nationale d'art moderne ins neu gegründete Centre Georges Pompidou, das alle Künste und eine umfangreiche Bibliothek hinter seiner gläsernen Fassade beherbergte und Flexibilität und Transparenz versprach. Es avancierte zum Gegenmodell des Palais de Tokyo, zum «Anti-Palais». Nach dem Auszug der Sammlungen beherbergte der Westflügel ein Musée d'art et d'essai (1977–1986) und einzelne Bestände des Louvre, bevor diese ins Musée d'Orsay wanderten. Die Ausstellungspolitik dieser Zeit wird nicht mehr als repräsentativ, sondern als «didaktisch» und allgemein unbedeutend empfunden. Das ändert sich in den 1980er-Jahren: Ab 1984 bekommt das Palais durch die allgemein aufkommende Historisierung von Medien Aufwind und verwandelt sich durch Nutzung verschiedener Institutionen ausgerechnet in ein Medienzentrum. Das Centre national de la photographie und die Cinémathèque française führen zur Initiation eines Palais des arts de l'image. Dieses Projekt ist ebenso wie die Vision eines Palais du cinéma Utopie geblieben. Nach Wegzug der Medieninstitutionen zog es kurzzeitig (1988–1990) sogar den berühmten Museumsmann Pontus Hultén mit seinem experimentellen – die Aura des Black Mountain Colleges anstrebenden – postgraduierten Programm «IHEAP – Institut des hautes études en arts plastiques» ins Palais de Tokyo. Das sind nur ausgewählte Stationen aus der vielfältigen Nutzung des Westflügels, der sich darauffolgend zwei fundamentalen Umbauphasen unterzieht: Nach der ersten Bauperiode von 2000 bis 2002 folgt von 1999 bis 2012 die vorerst letzte, die zur Verdreifachung der Ausstellungsfläche durch eine Erschliessung von vierzehntausend Quadratmetern führt, was insbesondere im Inneren unterirdisch sichtbar wird. Ein Erkundungsgang durch die neuen Gebäudeteile fühlt sich wie eine «promenade architecturale» durch eine labyrinthische Baustelle in der Stadt an – oder wie eine nie enden wollende Baustelle. Der Zustand ist gewollt «unvollendet». Unverputzte Wände, über Putz laufende Kabel und Röhren – man steigt auf und ab über unfertig wirkende Betontreppen, durchquert unüberschaubare Räume, geht Wendeltreppen hinauf bis zu einem Ausblick durch eine immens hohe Fensterfront auf das Musée du Quai Branly am andern Ufer. Die Dynamik zwischen unten und oben kehrt sich bei den drei unteren Geschossen um – man verliert sich in einer Piranesi-ähnlichen Landschaft aus Beton, Stahl und Abbruchspuren, fühlt sich wie in einer brüchigen Filmkulisse; vieles erscheint manieriert-französisch, aber

dennoch «rough». Der Raum bröckelt, indem er sich in die verschiedenen darin eingeschriebenen Zeitschichten auflöst, brüchig wird. Die labyrinthische Ruinenromantik zieht eine Erinnerung an den vibrierenden Eklektizismus der Berliner 1990er-Jahre nach sich. Kein anderes Gebäude zeugt von diesem Zustand drastischer als das sich in Konstruktion befindliche Berliner Stadtschloss. Die Zeitenwenden des 20. Jahrhunderts haben diesen Bau nach ihren Massstäben gestaltet. Nach dem Ende des Zweiten Weltkriegs hatte die Deutsche Demokratische Republik die verbliebenen Ruinen vom Schloss der Hohenzollern abgerissen und an selber Stelle den repräsentativen Palast der Republik errichten lassen. Zwanzig Jahre nach dem Ende des Kalten Krieges und dem Fall der Mauer wurde dieser erneut abgerissen, um die Fassade des verschwundenen Stadtschlusses wieder zu errichten – dahinter sollen zukünftig die ausser-europäischen Sammlungen der ehemaligen West-Berliner Museen beherbergt werden. Im Berlin der Nachwendezeit und im zeitlichen Regime des «Empire» (Hardt / Negri 2000) treffen nun Kaiserzeit, Kolonialismus und Sozialismus zusammen. Indem das heute sich im Bau befindende Berliner Stadtschloss im Sinne einer «Site de création contemporaine» einen Anspruch auf permanente Gegenwart behauptet, zieht es einen Anachronismus nach sich – nichtsdestotrotz ist es ein Ort, an dem historische Veränderung sichtbar wird. Berliner Schloss wie Palais de Tokyo zeigen, wie Institutionen unter dem Einfluss von Kulturpolitik und herrschenden Ideologien immer wieder neu genutzt werden und sich umgekehrt als medienübergreifende Schauplätze der Ausstellungsgeschichte ausweisen. Darüber hinaus zeichnet sich gerade das Palais de Tokyo seit Anbeginn durch eine global orientierte Ausstellungspraxis aus und zeitigt eine Ideengeschichte, die nach den Bedingungen der Herstellung und der Beschaffenheit des Erkenntnisbereichs europäischer Denkfiguren fragt – und damit implizit nach einem deutsch-französischen Verhältnis als historischen Kern des europäischen Gedankens überhaupt.

Es wurde bereits erwähnt, dass die wechselvolle Nutzung des Palais de Tokyo bisher nicht als dynamische Ausstellungsgeschichte untersucht wurde. Dieses Desiderat zu schliessen verlangt ein universitäres Forschungsniveau und setzt eine Konzentration auf die mit geopolitischen Ereignissen verwobenen Wendepunkte voraus. Während die Phase der Initiierung im Kontext der Weltausstellung gerade nur mit Blick auf die nationale Propaganda erschlossen ist, fehlt eine Untersuchung der zentralen Interaktionen von Kunst und Technik im Sinne einer sozialen Praxis, ebenso wie der Austausch zwischen den Kulturen bis hin zu den zahlreichen Hybridbildungen, die sich an diesem Schauplatz der ehemaligen

Pariser Weltausstellung ereigneten. Im Pavillon des Landes Uruguay beispielsweise befanden sich Gemälde lateinamerikanischer Landschaften uruguayischer Künstler in typisch impressionistischem, beziehungsweise französischem Stil gemalt. Sie sind Ausweis einer ‹Instabilität› zwischen kolonialer Unterwerfung und ‹Einverleibung des Fremden› im Sinne des ‹anthropophagischen Manifests›. Damit zeitigen sie einen ‹dritten Raum›, der immer schon als Voraussetzung und nicht als ein irgendwann zu Erreichendes gilt. Ist von einer Weltausstellung die Rede, dann muss in diesem Zuge ebenso die Frage gestellt werden, was denn die globale Perspektive der Ausstellung definiert. Unter dem Titel ‹Bilder von der Globalisierung› (2010) hat Beat Wyss diese Frage für die weitaus umfangreichere Weltausstellung von 1889 klären können – für die Ausstellung von 1937 stellt dieser Punkt noch ein Desiderat da. Kurz vor Ausbruch des Krieges, als das Konzept der Nation seinen Höhepunkt erreicht hatte, konzentrierte sich die Aufmerksamkeit auf die Gegenüberstellung von deutschem und sowjetischem Pavillon – ein architektonisches, stark politisch ambitioniertes Wettüben. Berühmt geworden ist ebenfalls die Inszenierung von Picassos grossformatigem Gemälde des Angriffs der Nationalsozialisten auf die gleichnamige Stadt, ‹Guernica›, im Pavillon von Spanien. Anders als kurz vor dem Ersten Weltkrieg standen die Zeichen bereits 1937 eindeutig auf Krieg. Während dieser Zeit zog das Musée national d'art moderne 1942 unter seinem politisch sehr engagierten Direktor Jean Cassou ins Palais de Tokyo ein. Dieser bewegten Phase hat jüngst das Musée d'art moderne de la Ville de Paris die Ausstellung ‹L'Art en Guerre, France 1938–1947› (12.10.2012–17.02.2013) gewidmet. Der in dieser Ausstellung im Zentrum stehenden Phase der Résistance widmet sich auch gegenwärtig ein umfangreiches Forschungsprojekt am Deutschen Forum für Kunstgeschichte in Paris.

Als eine weitere Gallionsfigur aus der Geschichte des Palais de Tokyo ist André Malraux zu nennen. Während der Amtszeit von Charles de Gaulle war er von 1959 bis 1969 Minister für kulturelle Angelegenheiten in dem gerade dafür gegründeten Ministerium. Fraglich ist, wie er in dieser Funktion auf das repräsentative Museum französischer Staatskunst im Palais de Tokyo sowie auf das Palais selbst Einfluss nahm. Zwar war er ein Tausendsassa, doch lag sein Interesse klar im Schönegeistigen, wie sich dies im Konzept und Essay des ‹imaginären Museums› (1947) augenscheinlich zeigt. In Form eines Buches mit den Möglichkeiten der Fotografie wurde realisiert, was den schwerfälligen und in allen Teilen der Welt verorteten Gegenständen unmöglich war: Auf dem Papier konnte ein universeller Zusammenhang zwischen allen Zeiten, Epochen und Kulturen

behauptet und inszeniert werden. Malraux zog alle Register der Dramatisierung, um Ähnlichkeiten zwischen den Werken zu zeitigen: Zuspitzung der Verhältnisse von Totale und Nahaufnahme sowie die differenzierten Ausleuchtungsstrategien, Ausschnitt und Sichtwinkel, Nähe und Distanz, Tiefenschärfe und Profilierung sowie die Bearbeitung der Kontur gehören zu den Möglichkeiten der damaligen Zeit, Bilder zu manipulieren. Mitte des 20. Jahrhunderts, lange vor der digitalen Bildbearbeitung, war ein solcher Auftritt triumphal und wurde als «Paradigmenwechsel in der Tradition des Sammeln» angesehen, wie Walter Grasskamp in «André Malraux und das imaginäre Museum» (2014) schreibt. Bis heute ist das imaginäre Museum auf Papier jedoch Vision geblieben – ausserhalb des Buches konnte es keiner kritischen Revision oder Prüfung auf Realisierbarkeit unterzogen werden.

Das sind nur wenige Aspekte aus der wechsellvollen Ideengeschichte des Palais de Tokyo, zu deren Aufarbeitung das Forschungsprojekt einen substantiellen Beitrag leistet. Darüber hinaus zieht es Fragen nach den Bedingungen der Herstellung und Repräsentation des Erkenntnisbereichs transkultureller Thematiken in den Künsten nach sich. Zur Kartierung dieser Fragestellung richtet sich das Forschungsprojekt an zwei Achsen aus: Auf einer diachronen Ebene nimmt es einen Zeitraum zwischen der Entwicklung des «Weltkunstbegriffs» um 1900 und der um 1990 einsetzenden «Global Art» in den Blick. Auf einer synchronen Ebene untersucht es anhand konkreter Ausstellungsräume, performativer Praktiken und Objekte transkulturelle Verflechtungsprozesse, die einander affizieren und verbinden, sich zu Mustern verweben, um sich wieder aufzulösen oder zu transformieren. Im Sinne einer «entangled history» spiegelt es auf einer strukturellen Ebene die den Kulturen zugeschriebenen Praktiken, Muster und Bilder in der jeweils anderen beziehungsweise eigenen Kultur. Am Beispiel der dynamischen Ausstellungsgeschichte des Palais de Tokyo soll gezeigt werden, wie Transkulturalität konzipiert, realisiert, rezipiert und theoretisiert wird. Weiteres Ziel dieses mit Blick auf Recherchen in zahlreichen französischen Archiven angelegten induktiven Forschungsablaufs ist eine quellennahe Annäherung an ein sich in komplexen visuellen, sozialen und performativen Wechselbeziehungen darstellendes kulturübergreifendes Beziehungsgefüge. Das zieht weitere Fragen nach den Bedingungen der Repräsentation des Erkenntnisbereichs der Künste im globalen Kontext und darin verwobener visueller Diskurse nach sich. Diese gewollt fragmentarische Ideengeschichte des Palais de Tokyo führt die theoretischen Entwürfe dreier Nutzungsperioden auf ihre historischen und visuellen Grundlagen zurück. Methodologisch wird weniger Geschichte

erzählt, das heisst ein Geschehen geschildert, als Differenzen und Ähnlichkeiten zwischen Objekten aufgezeigt und Ordnungen durch Anordnungen hergestellt. Die Argumentation ist mit jener zu vergleichen, die im Museum praktiziert wird, doch bietet die mediale Transformation viele zusätzliche Möglichkeiten. Die Auffassung vom Bild ist allumfassend: Alles ist Bild, kann Bild werden – auch historische Epochen und Kulturen finden ihr Nachleben in optischen Signalen. Bezugnehmend auf zeitdiagnostische Überlegungen der 1930er-Jahre stellt sich die Frage nach dem Bild abermals neu. Die «Piktoralisierung» der Welt und insbesondere der Historie übt Kritik an ihrer visuellen Verfügbarkeit, indem sie sich stetig steigend des Visuellen bedient. Ist von der Bedeutung des Visuellen für die Geschichtswissenschaft die Rede, dann muss in diesem Zuge ebenso die Frage gestellt werden, was denn historische Wirklichkeit sei, respektive ob diese überhaupt bestünde – was auch mit der Problematik der Bezugnahme begründet wird. Die Trennung zwischen Faktum und Fiktion – Bild und Ereignis – erscheint auf den ersten Blick nachvollziehbar zu sein. Jedoch gibt es das Bild ohne den Zusammenhang, in den es eingebettet ist, nicht. Ein Bild ist immer schon ein gedeutetes, gleiches kann für das Faktum behauptet werden, das als Vergangenes immer nur indirekt zugänglich ist. Daran schliesst der Gedanke an, dass Geschichte instabil, unsicher und veränderlich sei.

«À la recherche du temps perdu»: Marcel Proust beschreibt die Einrichtung eines Zimmer in der Welt des Monsieur Swann und in diesem Zuge die Bedeutung des Originals im Gegensatz zur Reproduktion. Nur vordergründig ist es eine detaillierte Schilderung der dekadenten Pariser Bourgeoisie um die Jahrhundertwende. Auf der Ebene des Bildes stellt er in dieser Passage die Frage nach den geheimnisvollen Fäden, die Gegenwart und Vergangenheit – das Unmittelbare und bereits Gedeutete, miteinander verweben.





With Deepest

Sympathy.

Paul Chan

in Basel

**Nicolaj van der Meulen,
Jörg Wiesel – mit Marc Hörler**

Der Text thematisiert den Gastlehrauftrag des Künstlers Paul Chan im Frühlingssemester 2014 an der Hochschule für Gestaltung und Kunst FHNW. Chans grosses kartografisches Interesse an Basel und besonders am Dreispitz wird an seine Untersuchungen der griechischen Antike herangeführt. Friedrich Nietzsches Anwesenheit in Basel ist dabei zentral. Zudem wird der Blick auf Paul Chans unterrichtende Tätigkeit an der Hochschule durch die Arbeit Marc Hörlers *«Mnemo»* gelenkt, die ein Reenactment antiker Mythologie im Medium Buch skizziert. Nicolaj van der Meulen und Jörg Wiesel sind seit Juli 2014 Leiter des Instituts Ästhetische Praxis und Theorie, Marc Hörler studiert Kunst am Institut Kunst der Hochschule für Gestaltung und Kunst FHNW und hat am Kurs *«Printed Matter»* von Paul Chan teilgenommen.

With Deepest Sympathy.

Paul Chan in Basel

Nicolaj van der Meulen, Jörg Wiesel –
mit Marc Hörler



Paul Chan ist weg, abgetaucht, irg endwo verschwunden – zumindest im Moment. Seine ausgezeichnete Klangwelt, die er unter dem Namen «National Philistine» öffentlich gemacht hat, «ruht in Frieden», ist geschlossen. Nur der Wasserfall rauscht, wenn auch ohne Klang.

Dass Paul Chan gleich zugesagt hat, an der Hochschule für Gestaltung und Kunst FHNW zu unterrichten, war neu und überraschend. Im Sommer 2013 machte das Schaulager seinen Aufenthalt und die Ausstellung in Basel 2014 bekannt. Sofort nahmen wir Kontakt über seinen damaligen Manager Gavin Kroeber in New York auf und trafen uns mit Paul und Gavin im September 2013 auf dem Dreispitz-Areal. Chan zeigte sich interessiert und begeistert von dem, was er sah, hörte und sogleich kartografierte: Die herausgehobene räumliche Situation des Gebiets, das als heterotopische urbane Spezifität Basels nicht nur über eine stadtgeografische Geschichte verfügt, sondern als ein zentraler Eckpfeiler die Achsen der Stadt signifikant verschieben wird, hat Paul in sein Wissen über Basel eingetragen und mit in die Arbeit an seiner Ausstellung im Schaulager genommen. Schon hier zeigte sich die künstlerisch-reflexive Position Chans, die vor allem darin zu bestehen scheint, dem infiniten Strom an Informationen einen finiten Filter vorzuschalten. Paul filtert in je unterschiedlichen

Medien eine Fülle von Daten, Referenzen, Kontexten und Bildern. Denn in genau dem Moment, in dem Chan ein Buch publiziert oder eine Ausstellung ko-kuriert, stellt er den Informationsfluss still, hält ihn an und unterbricht ihn. Dies könnte bereits als das Politische seiner Kunst verstanden werden, setzt es doch das explizite Innehalten als ‹Dialektik im Stillstand› voraus: George Baker hat den Bezug Chans zu Walter Benjamins Geschichts-Konzept in dessen ‹Passagenwerk› klar herausgearbeitet.¹ Und Benjamin war bemüht, im Begriff des dialektischen Bildes Geschichte und ihre Erfahrung zu fassen: «Das dialektische Bild ist ein aufblitzendes. So, als ein im Jetzt der Erkennbarkeit aufblitzendes Bild, ist das Gewesene festzuhalten. Die Rettung, die dergestalt – und nur dergestalt – vollzogen wird, lässt sich immer nur an dem, im nächsten Augenblick schon unrettbar verlorenen (sich) vollziehen.»² Benjamins ‹Dialektik im Stillstand› als Bild, «worin das Gewesene mit dem Jetzt blitzhaft zu einer Konstellation zusammentritt»³ – das ist eine von vielen Möglichkeiten, Paul Chans Kunst zu fassen.

In dieser Weise war unsere erste Begegnung mit Paul in Basel sehr nah an seiner künstlerischen Positionierung, überlagerten sich hier doch ein buchstäbliches Innehalten vor Ort, auf dem zukünftigen Gelände des Campus der Künste, und sein kartografierender Blick, der unter anderem auf Friedrich Nietzsches Anwesenheit in Basel gerichtet war und hier besonders dessen Rekurs auf die griechische Antike in Ohr und Auge hatte. Pauls fortwährende Fragen nach dem historischen und dem heutigen Basel, nach Figuren wie Friedrich Nietzsche und Jacob Burckhardt, nach wirkungsmächtigen Unternehmen, Institutionen und Familien entsprechen dem Entwurf einer Tiefenkartografie, eines Mappings, das die Akkorde von Raum und Zeit recherchiert und koordiniert. Doch nimmt Paul Chan jene Tiefenkartografie nicht abstrakt vor. Wiederholt berichtete er uns von seinen visuellen Erkundungen in Basel, auf den Spuren Nietzsches, Burckhardts und anderer. Die vielfältigen Bewegungen des Aufnehmens von Informationen stehen mit einem selegierenden Blick im Wechselspiel. Aus der Lektüre Michel de Certeaus heraus gesprochen oszillieren Paul Chans Recherchen zwischen einem ‹Sehen› (dem Erkennen einer Ordnung) und einem ‹Gehen› (einer raumbildenden Handlung).⁴ Hierin liegt der erwähnte künstlerische Filter Paul Chans, der aus den Recherchen eben jenes ‹dialektische Bild› destilliert, welches das Gewesene als Jetztzeit und die Bewegung der Geschichte als Stillstand begreift. Die Geschichte ist also stets präsent. Wie im Falle von Paul Chans Interesse an Friedrich Nietzsche eröffnet eine gegenwärtige Lektüre den Blick in eine spezifische Verfängenheit, zum Beispiel in das ‹ausschweifende Athen›:

¹ Baker, George: Eine neue Welt verlangt eine neue Sprache. In: Chan, Paul / Baker, George (Red.) / Banks, Eric (Red.): Selected Writings. Münchenstein / Basel 2014, S. 9–31.

² Benjamin, Walter / Tiedemann, Rolf (Hg): Das Passagen-Werk, 1. Bd. Frankfurt am Main 1982, S. 577.

³ Ebenda.

⁴ De Certeau, Michel: Kunst des Handelns. Berlin 1988, S. 221.



«Selbst als der Fischmarkt Athens seine Denker und Dichter bekommen hatte, besaß die griechische Ausschweifung immer noch ein idyllischeres und feineres Aussehen, als es je die römische oder die deutsche Ausschweifung hatte. Die Stimme Juvenals hätte dort wie eine hohle Trompete geklungen: ein artiges und fast kindliches Gelächter hätte ihm geantwortet.»⁵ In dieser Weise stellte Nietzsche in seiner Schrift *«Menschliches, Allzumenschliches»* (1878) die griechische Klassik gegen die römische Dekadenz. Gemäss seiner ursprünglichen Ausstellungsszenografie plante Paul Chan für den oberen Stock des Schaulagers eine an das klassische Griechenland angelehnte Ausstellungsarchitektur, zu dem als Gegenpol das antike Rom im Untergeschoss hätte platziert werden sollen. In dem Ausstellungsentwurf *«The Veil of Isis»* legt Chan über eine Karte Athens mit markierten Wegnetzen zeitgenössische und historische Fotografien und Grundrisse griechischer Monumente. Auch taucht eine Fotografie Nietzsches aus der Basler Zeit auf. Darunter in die Strassen Athens hineinnotiert die Worte: *«NIETZSCHE – Art as Freedom»*. In dieser ursprünglichen Ausstellungskartografie bezeichnet die Fotografie Nietzsches aus seiner Basler Zeit keine Ortsmarkierung, sondern sie bildet den beiseite gezogenen Schleier der Isis und ermöglicht einen für Chan durch Nietzsche ermöglichten freien Blick in die Kultur und Mythologie der griechischen Antike.

⁵ Nietzsche, Friedrich: *Menschliches, Allzumenschliches*, Bd. 2. München 1988, Nr. 225.

Immer wieder bedient sich Paul Chan zweier Kulturtechniken, der Schrift und des Bildes, die in seinem Werk diagrammatisch enggeführt sind. Sein ausserordentliches Interesse an Schriftbildern und Grafiklayouts war auch der gemeinsame Ausgangspunkt für die Planung eines Seminars an der Hochschule für Gestaltung und Kunst FHNW. Welche Rolle spielen der Buchdruck und die Grafik für die Basler Kultur? Welche Bedeutung kam den Grafikern Armin Hofmann und Emil Ruder in den 1960er-Jahren zu? Paul Chans Interesse an diesen Fragen und der vom Künstler selbst geführte Verlag befruchteten den Entwurf eines Seminarthemas, das als *Ästhetische Praxis* zwischen Reflexion und Handlung situiert sein sollte. Nicht zuletzt schwebte Paul Chan bereits in unserem ersten Gespräch in Basel eher ein Objekt denn eine theoretische Reflexion als Ergebnis des Seminars vor. Sei es, dass sich Chans Aufenthalt und Arbeit in Basel in einer künstlerisch-gestalterischen Aussenperspektive der Studierenden spiegeln, sei es, dass einige seiner Schriften durch die Studierenden neu gesetzt werden sollten. So entstand die Idee einer Auseinandersetzung mit Paul Chans Kurs *«Printed Matter»* als eine experimentelle *Ästhetische Praxis* der Auseinandersetzung, der Aneignung und des Dialogs: *«Using texts from the book Paul Chan: Selected Writings 2000–2014 as a de-*

parture point, [I] will discuss [my] longstanding interests in design and typography, and how what is printed articulates ideas through form. Special emphasis will be placed on the vibrant history of artist book making and publishing in New York from 2000 on. [I] will also lead students on a printed project that will use *Selected Writings* as conceptual and visual material.»⁶

Das alles – im September 2013 – hat Paul Chan mit zurück nach New York genommen, um es in die letzte Phase seiner Ausstellungskonzeptionierung und die Planung seines Unterrichts an der Hochschule für Gestaltung und Kunst FHNW sowie an der Universität Basel einfließen zu lassen. Ein Besuch in New York im Atelier in Brooklyn zeigte die verblüffende Genauigkeit, mit der Chan und sein Team vorgehen, planen, die Phasen der Ausstellung und der Transporte rhythmisierten und finalisierten. Denn die Schau in Basel ist auch für Paul eine exponierte Unterbrechung im Prozess seiner künstlerischen Arbeit; notorisch zieht sich die Erzählung eines auf das Jahr 2009 gesetzten Ausstiegs aus der Kunst und ihrer systemischen Ökonomie durch die Publikationen – nur die Einladung nach Basel habe ihn nochmals auf «die Spur einer Art Rückschau auf sich selbst gesetzt». Diesen Bruch zeigen Szenografie und Konzept der Ausstellung deutlich. Im Rückblick auf die erste Begegnung vor Ort erscheint Chan so als Künstler, der die topografische Spezifität des Dreispitz-Areals audiovisuell erkundet und vor allem die Töne und den Klang dieses Basler Gebiets an die dithyrambische Erkundung Nietzsches der antiken Kultur gebunden hat. Die Erforschung der Sonorität der Stimme und der Sprache vor dem Hintergrund einer sich nie im politischen Organ einer chrischen Gemeinschaft findenden Polis teilt Chan mit Nietzsche.

Paul Chan hat sich ausgiebig mit Schriftarten und Alternumerik beschäftigt: Im Kontext seiner verlegerischen Tätigkeit ist dies erwähnenswert, zumal er die Publikation unterschiedlichster Texte und Bilder auch an ein experimentelles typografisches Szenario koppelt. Alternumerik «untersucht das Verhältnis von Sprache und Interaktivität, indem sie den einfachen Computerfont in eine Kunstform verwandelt, welche die Kluft zwischen dem, was wir schreiben, und dem, was wir meinen, auslotet.»⁷ Hier ist die Stelle, an der Chan seine Lehrtätigkeit hat beginnen lassen: Textuelle und grafische Fragmente ersetzen Buchstaben und Zahlen, denn so «verwandelt die Alternumerik jeden mit einem Drucker verbundenen Computer in einen interaktiven Kunstapparat.»⁸ Die Konzepte des frühsozialistischen Reformers und Utopisten Charles Fourier fallen dabei nicht ohne Grund in Pauls Filter und geben die Folie ab, vor der er – neben anderen Referenzen wie Donatien Alphonse François de Sade oder Jacques Lacan – seine Schriften entwickelt und ein grafisches Sys-

⁶ Vorlesungsverzeichnis Kontext/ Ästhetische Praxis, Frühlingssemester 2014, Hervorhebung im Original.

⁷ Chan, Paul: Häufig gestellte Fragen zur Alternumerik. In: Chan, Paul/ Baker, George (Red.)/ Banks, Eric (Red.): *Selected Writings*. Münchenstein/ Basel 2014, S. 225–227, S. 225.

⁸ Ebenda.

tem libidinöser Artifizialität und Ökonomie entwirft. Bereits Walter Benjamin hat darauf hingewiesen, dass Fourier in den Passagen «den architektonischen Kanon des phalanstère gesehen» hat.⁹ Die Passagen werden bei Fourier «Wohnstätten», die den landwirtschaftlichen oder industriellen Produktions- und Wohngenossenschaften eine Behausung geben, in das ein (infinites) hochkomplexes menschliches Beziehungsgefüge eingepasst ist, das die Bereiche Arbeit, Sexualität und Leben koordiniert. In dieser Sozialutopie leben idealerweise bis zu 1620 Menschen; das architektonische Vorbild ist Versailles.

⁹ Benjamin, Walter / Tiedemann, Rolf (Hg): Das Passagen-Werk, 1. Bd. Frankfurt am Main 1982, S.38.

Marc Hörler hat an Paul Chans Kurs im Frühlingssemester 2014 teilgenommen und in gewisser Weise die Rückwendung Pauls in die Antike doppelt überschrieben: Er hat den Orpheus-Mythos bei Ovid <reenacted> und einen <Mnemo>-Entwurf vorgelegt, der eine individuelle Reinszenierung des Mythos vorsieht.

MNEMO
REENACTMENT OF A MYTH II

Marc Hörler

What happens with texts, stories, impressions or notes before we are able to just take a piece of paper or a computer or even our smartphone to write something down, type it or record a short spoken message?

<Reenactment of a Myth II> refers to the oral tradition of humanity where books or other tools to store knowledge were not yet possible, not yet invented or still too costly to produce. People grew up with a huge knowledge of stories, be it myths of nature and of spirituality or be it stories of their ancestors or of their tribe's history. History was everywhere. It was floating in the air and there to be picked up and told to others. There was a more personal knowledge and there was a public knowledge everyone knew. Together, these stories build a misty or cloudy presence in the everyday movements of people. They wear the stories like an aura. Public and personal mythologies become auratic, floating in the air around everyone and changing through everyone's movements in society and space.

The aim is to reinfuse the book with this presence. How can we bring back the oral quality of auratic stories into a book or an object with pages and text? <Mnemo> is an object. It is a leather jacket characterised by its lamellae surface of leather strips. Through these lamellae, the surface of the leather jacket is multiplied and becomes suitable for text. That is, text is punched into the surface of the leather strips. Through use, the text becomes altered and reinterpreted, and thus cul-

tural history is transformed into an everyday performance. The text is hidden within the surface of the jacket becoming visible in use. Anyone who wears the jacket performs the text, as our ancestors did. And by performing the transformation from text to sense and back again, the mythological quality of stories is reenacted.

The object is called «Mnemo» from Greek mythology. Mnemosyne is both the name of the goddess of remembrance and of a river in Hades. Imbibing the water of this river bestowed the power omniscience. Mnemosyne is the mother of the nine muses and a daughter of Gaia and Uranus.

«Reenactment of a Myth II» refers to Orpheus, a fabulous singer in Greek mythology. Ovid describes his transformation in the «Metamorphoses» («Orpheus and Eurydice»).

Orpheus was born as a son of Oeagrus (king and god of rivers) or Apollo (god of the arts, music, singing) and the muse Calliope. Calliope herself was the daughter of Zeus and Mnemosyne (goddess of remembrance). She is the muse of epic literature, science and philosophy. The text on the leather strips written in hexameters is an excerpt from Ovid's «Metamorphoses» in which the poet describes the metamorphoses of Orpheus and Eurydice. To better remember stories and knowledge, oral cultures combined spoken text with music, verse, melodies and even movements. This is what happens with the user of «Mnemo». The type chosen to punch the text into the leather is *Capitalis Monumentalis* which was used to write on stone in the first century AD. «Mnemo» comprises the leather jacket as a potential unique object and an e-book consisting of patterns and texts and so the possibility to reenact a myth oneself.







Das ‹Extra›

ist kein

additives

Mehr.

**Katrin Kruse im Gespräch
mit Kathrin Grossenbacher**

Mode ist im 21. Jahrhundert mehr als das blosse Kleid. Das Institut Mode-Design verfolgt mit seinem Credo **«Doing Fashion»** eine Philosophie, die dieser Veränderung entspricht: Mode heisst, sich gesellschaftlich zu involvieren, das konventionelle Modeverständnis durch neue Gestaltungsformen zu erweitern und gesellschaftliche Ideen des Schönen kühn zu unterlaufen. Kathrin Grossenbacher hat im Sommer 2014 ihr Bachelorstudium am Institut Mode-Design mit der Kollektion **«Extra – Art Xe»** abgeschlossen. Katrin Kruse ist Dozentin für Modetheorie. Ein Gespräch im Juni 2014 über den **«Extra»-Wahn**, die virtuelle Heimat der eigenen Ästhetik, die Rolle des Ortes für die Mode – und natürlich: über Autositze als Vehikel des Neuen.

«Das ‹Extra› ist kein additives Mehr.»

Katrin Kruse im Gespräch
mit Kathrin Grossenbacher

Katrin Kruse Deine Abschlusskollektion ‹Extra – Art Xe› hat in ihrem Titel gleichzeitig ihr Zentrum. Liest man ‹Art Xe› rückwärts, landet man bei ‹Extra›. Fangen wir mit diesem heimlichen Zentrum an: Inwiefern zählt das ‹Extra›?

Kathrin Grossenbacher Der ‹Extra›-Wahn regiert unser Konsumverhalten: Es existieren unzählige – zu viele – Produkte mit dem Versprechen ‹extra› in unserer Welt. Ausgangspunkt meiner Kollektion war die Frage: Wie kann ich mich vom ‹Extra›-Wahn abheben? Im Laufe meines Studiums in Mode-Design wurde mir klar, wie viel Verschiedenartiges in der Geschichte des Modedesigns schon erschaffen wurde. Das spornt einerseits an, weiter zu kreieren, lässt einen aber zuweilen auch an den Punkt kommen, der am besten mit Margot S. Baumanns Worten wiedergegeben werden kann: ‹Das Rad kann man nicht neu erfinden. Wir können nur noch ein wenig daran drehen.›

Katrin Kruse Bleiben wir im Bild. Wie hast du daran gedreht?

Kathrin Grossenbacher Ich bin unter dem Begriff ‹Extra› auf die Suche nach dem Eigentlichen gegangen, das dem Design eine unvergleichliche Note gibt. Was ist das ‹Extra› eines Ganzen? Wie muss eine Kollektion beschaffen sein, damit es mir gelingt, mich damit gegen alle Beliebigkeit und das Erwartbare abzugrenzen – und zwar auch von anderen Produkten, die mit eben diesem Anspruch auf dem Markt sind.

Katrin Kruse Zugespitzt gesagt versuchst du, zum Exzeptionellen, zum ‹Extra› im ursprünglichen Sinne zu kommen, indem du dich vom ‹Extra›-Wahn verabschiedest – und so das Neue durch die Hintertür hereinlässt.

Kathrin Grossenbacher (Lacht) Zumindest was den Ausgangspunkt der Kollektion betrifft: Der Autositz, oder besser die ‹Extra-Pakete› der Autoindustrie. Meine Kollektion besteht aus sieben ‹Extra›-Outfits, die sieben ‹Extra›-Autositze darstellen. Zu meinen Kleidern, zu den Entwürfen, kam ich durchs Collagieren. Die einzelnen



Outfits sind kleine ‹Extra-Pakete›, die Kollektion im Gesamten das ‹Auto-Extra-Paket›. Nur steht das Auto nicht mehr für Fahrzeug, sondern für die Selbstbestimmung und Selbstgestaltung. Für die Autonomie des Trägers.

Katrin Kruse Und auch für die Autonomie des Mode-Designers. Denn deine Haltung, wenn ich dich richtig verstehe, ist: ‹Take it or leave it›.

Kathrin Grossenbacher Im Grunde, ja. Es geht nicht darum, jeden Kunden zufrieden zu stellen. Es geht um den einen, individuellen Kunden, der Freude an meinen ‹Extra›-Kleidern hat.

Katrin Kruse Das ‹Extra› als Versprechen des Andersartigen wurde bei dir dann zu ‹Art Xe›. Erklär uns das!

Kathrin Grossenbacher Wieder kam mir das Spielen mit dem Wort und den Wörtern zu Hilfe. Beim Drehen und Wenden kam ich auf ‹Art Xe›. ‹Art›, Englisch für Kunst, und ‹xe› beziehungsweise ‹gseh› aus dem Schweizer Dialekt für ‹gesehen› kommen zum Vorschein, wenn wir ‹extra› von hinten nach vorne lesen. ‹Art Xe› weist auf den tieferen Sinn meiner ‹Extra›-Kollektion. Es betont, dass das ‹Extra› nicht ein additives Mehr ist, sondern das künstlerisch-kunstvolle Andere, das dem Ganzen einen besonderen Ausdruck verleiht.

Katrin Kruse Das Andere bedeutet in der Mode immer auch: das Versprechen des Neuen. Auch wenn es mit Walter Benjamin gesprochen die ‹ewige Wiederkehr des Neuen› ist.

Kathrin Grossenbacher Im grossen Kontext der Mode vom ‹Extra› zu sprechen ist vielleicht absurd. Bei mir ging es erst einmal um eine Bachelor-Kollektion, die ganz einfach ‹extra› werden sollte. Eine Kollektion also, die bis jetzt nicht in Produktion gegangen ist und möglicherweise auch nie diesen Durchbruch ins Reale erleben wird. Jedes Kleidungsstück ist ‹extra›, unterscheidet sich vom anderen durch Form, Print und Farbe. Und als Ganzes stellen die Kleider eine ‹Extra›-Kollektion dar. Sie funktionieren einzeln – aber auch in der Gesamtheit als ‹Extra›-Auftritt.

Katrin Kruse Sprechen wir über diesen grossen Kontext der Mode, über den Modebegriff. Was heisst Mode für dich?

Kathrin Grossenbacher Mode ist, was Menschen anzieht und was sie anziehen. Eben: Mode ist überall. Sie gehört zu unserem Alltag – aber sie nimmt dem Alltag das Alltägliche. Sie macht ihn zum Fest. Mode erleichtert uns den Auftritt im Leben. Sie macht Menschen erkennbar und interessant. Und Mode ist ein Signal, das Kommunikation einleitet.

Katrin Kruse Was kommunizierst du?

Kathrin Grossenbacher Eines meiner Ziele ist, die Menschen aufzufordern, sich vom Diktat der Trends zu lösen. Ich sage ihnen: «Es ist egal, was du anziehst!» Mit «egal» meine ich diese Absage an jegliches Diktat. Die Mode darf nicht uniform, egalitär im Sinne von vereinheitlichend daherkommen. Mode braucht den Raum der Freiheit des kreativen Denkens und Schaffens. Darum muss auch der Begriff «Mode» immer neu reflektiert werden, damit er die Weite des Raums nicht einengt, den er offen halten soll. Nur so wird Mode nie gleichgültig, sondern wird zu jeder Zeit bedeutend und aussagekräftig bleiben. Mode kann und darf nicht ausgewogen oder gar gleichgültig werden. Und schon gar nicht egal!

Katrin Kruse Als die Mode Anfang des 20. Jahrhunderts in grossem Stil einen Typus zu verkörpern begann, war sie durchaus das: Vorgabe für alle, auf das Einkommensniveau heruntergebrochen. Die deutsche Ausgabe der Vogue hatte 1929 dafür einen hübschen Jargon: «Paris gibt vor». Wie erfährst du diesen Aspekt der Vorgabe heute?

Kathrin Grossenbacher Mode ist mehr als einfach nur ein Trend, der Standards setzt, die zum Diktat werden können. Mode ist mehr und entzieht sich dem diktatorischen Trend, der dem Kunden zum «Muss» wird. In meinem Verständnis ist Mode Spiel mit dem Zeitgeist. Trend unterwirft sich dem Zeitgeist und macht ihn zum Diktat für die Massen. Mode steht in ihrem kreativen Ausdruck über dem Diktat. Wird sie diktatorisch, dann walzt sie sich selbst platt: Man spürt die Absicht und ist verstimmt. Die Mode wird in ihrer Kommerzialität uniform.

Katrin Kruse Kommerzialität ist in der Mode eine tückische Kategorie. Verkauft sich etwas gut, steht es unter Kommerzialitätsverdacht, verkauft es sich gar nicht, heisst es: «Am Zeitgeist vorbei!» Schauen wir in der hier gebotenen Kürze genauer hin: Was bedeutet für dich, samt Konnotationen, Kommerzialität?

Kathrin Grossenbacher Kommerzialität beginnt für mich dann, wenn ein Produkt gemacht ist, um eine breite Masse von Menschen zu erreichen. Ob ein Kleidungsstück kommerziell gedacht ist oder nicht, kann man meist schnell erkennen. Für ein klassisches T-Shirt zum Beispiel gibt es gewisse Codes in Bezug auf Form, Material und Verarbeitung. Es weist in der Silhouette eine T-Form auf, ist aus Jersey gefertigt und normalerweise mit einer Overlock- und einer Cover-Naht verarbeitet. Allein durch einen anderen Schnitt, einen

anderen Stoff und die Verarbeitungs-Technik kann es eine ganz andere Wertigkeit bekommen und zu einem designten Kleidteil werden. Viele Designer bewegen sich ja gleichzeitig in beiden Sparten. Sie führen eine kommerziellere Linie, die eine breitere Masse erreicht, auch schon dadurch, dass die Kleider produktionstechnisch weniger aufwändig sind und deshalb erschwinglicher. Die kommerzielle Linie finanziert dann ihre Kreativität und Innovation.

Katrin Kruse Der Ort also, wo Erfindungen passieren. Es gibt Kleiderteile in deiner Kollektion, bei denen nicht ganz klar ist, ob es ein Oberteil oder eine Jacke oder etwas ganz anderes ist. Sie sind wichtig für die Weiterentwicklung der Männermode – dass man die Weise des Bekleidetseins quasi neu erfindet?

Kathrin Grossenbacher Kleiderteile neu zu überdenken, empfinde ich als wichtig, um die Mode frei voran zu treiben. So denke ich, dass es spannender ist, wenn Grenzen ineinanderfließen. Beispielsweise kann ein Shirt, das länger ist als nur bis zur Hüfte, plötzlich zu einem Kleidshirt werden. Durch eine andere Proportion eines Kleidungsstückes wird automatisch die Silhouette verändert, was dem Träger einen komplett anderen Look gibt – mitunter auch einen bisher unbekanntenen. Der Körper wird oftmals in zwei Teilen gedacht: Oberteil und Hose. Das wird zur hemmenden Konvention. Nehmen wir die Mode des Orients, wo der Sari getragen wird: Ein Stück Stoff, vier bis acht Meter, der dem Träger die freie Wahl bietet, wie er ihn selbst um sich wickelt. Grundsätzlich gibt es in der Mode keine Tabus. Sie darf und soll alles. Sie muss sogar: Mode hat die Aufgabe, dem Menschen etwas Neues zu bieten. Das macht ihre Erfindungskraft aus. Dies gilt ganz grundsätzlich – nicht nur in der Männermodewelt. Die Frauenmode bedarf genauso neuer Erfindungen.

Katrin Kruse Die Erfindungen allerdings erfordern eine ästhetische Sensibilität und eigene Stilsicherheit, um die richtigen Entscheidungen zu treffen – durchaus im Sinne eines intuitiven Wissens. Was macht für dich die Qualität deiner Kollektion aus?

Kathrin Grossenbacher Ich denke, es ist mir gelungen, «Extra – Art Xe» umzusetzen. Eine Kollektion, bestehend aus sieben «Extra»-Outfits, welche aber zusammen ein Ganzes ergeben, eine «Extra»-Kollektion. Dass die Kleiderteile in ihrer Verarbeitungstechnik und Materialwahl ebenfalls so «extra» sind, macht für mich auch ihre Qualität aus – ist für mich aber zugleich eine Hemmschwelle, den





Schritt zur Produktion zu wagen. Würde ich nun eine Produktion starten wollen, würde es mich nicht nur in der Produktion unheimlich viel Geld kosten, sondern der Preis würde mir den Verkauf der Teile auch extrem erschweren.

Katrin Kruse An dieser Stelle also ein Ruf nach kluger Designförderung. Ich möchte noch über den Designprozess sprechen: Bist du durch deine Methode auf Formen gekommen, die überraschend waren?

Kathrin Grossenbacher Das digitale Collagieren mit Photoshop hat mich sicherlich auf andere Formen gebracht, als wenn ich meine Outfits mit einem Bleistift gezeichnet hätte. Somit waren die Silhouetten durchaus überraschend, als ich aus Autoprospekten eingescannte Autositze digital mit verschiedensten Werkzeugen über eine Figurine gezogen habe. Sofort wurde der Autositz zu einem kompletten Outfit, welches aber noch immer die gleichen Schnittlinien hatte wie der Autositz selbst. Dies brachte mich auf andere Linien und Formen.

Katrin Kruse Gibt es eine Zeit in der Geschichte der Mode oder Persönlichkeiten, die dich besonders prägen?

Kathrin Grossenbacher Wenn ich an die Geschichte der Mode denke, kommen mir meist zwei Designerinnen in den Sinn: Coco Chanel und Madeleine Vionnet. Beide waren prägend und sind noch immer von nicht geringem Einfluss auf die Gegenwart. Coco Chanel erzielte einen Durchbruch, indem sie die Abschaffung des Korsetts modisch durchgesetzt hat. Bahnbrechend erscheint mir Madeleine Vionnets Entdeckung des schrägen Fadenlaufs für die Schnittkonstruktion. Die Denkweise der beiden Designerinnen hat mich stark beeindruckt. Beide haben Konventionen getrotzt und so die Mode vorangetrieben. Ihre Innovationen werden heute als selbstverständlich angesehen. Aber für mich sind sie ein Anreiz, die Dinge, die existieren, immer wieder neu zu überdenken, um so auf weitere innovative Ergebnisse zu kommen.

Katrin Kruse Wo gibt es in der Mode das Meiste zu tun?

Kathrin Grossenbacher Im Speziellen würde es mich freuen, wenn ich den Männern kreative Mode anbieten könnte. Es gibt noch vieles, was wir in der Männermode noch nicht gesehen haben. Und es reizt mich, Männer aus der Reserve zu locken. Sie sind nämlich grundsätzlich resistenter, was die Mode angeht. Das möchte ich aufbrechen. Ein Mann ist für mich nicht erst dann gut angezogen, wenn er in einen Anzug schlüpft und sich eine Krawatte umbindet. So

hoffe ich, dass sich die Männer des 21. Jahrhunderts von alten Konventionen lösen werden.

Katrin Kruse Woher kommt deiner Beobachtung nach die Zurückhaltung der Männer in der Mode?

Kathrin Grossenbacher Es sind schlicht Konventionen, wie sich Mann und Frau zu kleiden haben. Ein Mann hat in einem Anzug daherzukommen, die Frau in einem Kleid. Glücklicherweise ist es Coco Chanel gelungen, diese Konventionen in der Damenmode zu durchbrechen. Der Männerwelt gelang es aber nie, den Rock auch in die eigene Garderobe männlicher Kleidungsstücke aufzunehmen. Ob es daran liegt, dass die Mode weiblich scheint? Es scheint, dass die Mode chancenlos ist, auch männlich zu werden. Dabei wäre es doch durchaus denkbar: Die Erinnerung an Louis XIV genügt, es für möglich zu halten. Es ist eine Frage der Kultur einer Zeit.

Katrin Kruse Solange die Mode weiblich codiert ist, hat die Männermode mit einem perfiden Mechanismus zu kämpfen: Sie hat schnell eine Nähe zum Lächerlichen. Wie bist du in deiner Kollektion damit umgegangen?

Kathrin Grossenbacher In meiner Vision habe ich das Lächerliche nie mitgedacht – also bin ich unbekümmert und ohne innere Zensur ans Entwerfen gegangen. Ich glaube, dass es oft nur eine Frage der Inszenierung ist, wenn Kleider den Eindruck der Lächerlichkeit erwecken. Durch meine eigene Ernsthaftigkeit beim Entwerfen der Kleider habe ich das, glaube ich, bezwungen. Erst zu dem Zeitpunkt, wo alle Kleiderteile fertig waren und die Models sich für das Fotoshooting anzogen, gab es bei mir einen Moment der Unsicherheit. Doch solange ich die Gestaltung in der Hand hatte und ich meine Models in der Pose so choreografieren konnte, wie es meiner Vorstellung entsprach, konnte ich jedes Kleidungsstück so ins Licht setzen, wie ich mir das bei allem freudigen Ernst der Sache als Abschluss, im Kontext der Präsentation, vorgestellt hatte.

Katrin Kruse Du hast deine Kollektion auf dem Dreispitz, im Parkhaus der Christoph Merian Stiftung, präsentiert und auch fotografiert. Wie wichtig war der urbane Raum für deine Kollektion?

Kathrin Grossenbacher Die Wahl des Parkhauses gehörte zum Konzept. Ein «Extra»-Ort sozusagen – also einer, der über einen konventionellen Laufsteg hinausgeht. Die Inspiration durch die «Extras», die mir in den Katalogen der Automobilindustrie redundant begegnet sind, als ewige Wiederholungen der gleichen Angebote,

legte es mir nahe, meine Mode in der Welt der Automobile zu zeigen. Es war also mehr als ein Gag, die Jury mit einem Auto zum Laufsteg ins Parkhaus zu bringen. Ich wollte, dass der Ausgangspunkt meines Konzepts erfahrbar wird: Das war ja dieser Autositz, auf den ich die Jury gesetzt habe. Und am Schluss gab es eine Rochade, und die Models fuhren in den ›Autositzkleidern‹ mit den Autos weg.

Katrin Kruse Du hast am Institut Mode-Design studiert, wo die performative Gesamtinszenierung der Mode zentral für den Ansatz des ›Doing Fashion‹ ist. Wie hat dieser Ansatz die Präsentation geprägt?

Kathrin Grossenbacher Wichtig war mir, auch die urbane Architektur zum Raum dieser Kollektion zu machen. Ganz im Sinne des Instituts, in dem ich meine Ausbildung machen durfte: Der Raum mit der mitgestaltenden Infrastruktur ist ein entscheidender Ausgangspunkt, sich und das, was man schafft, zu entfalten. Die Umgebung und die Mittel, die sie mitprägen, betrachte ich als essentiell für das gestalterische Arbeiten. Zu Hause wäre kaum das entstanden, was in der Abschlusskollektion herausgekommen ist. Darüber hinaus: Mode braucht Raum, um wahrgenommen zu werden. Die Kleidung ist die unmittelbare Hülle um uns, die zweite Haut, und die Architektur ist die Hülle der Kleider. Mode entfaltet sich durch Kleider, und das gelingt ihr nur, wenn sie den Raum für sich mittels der Atmosphäre gewinnen kann, die sie ausstrahlt.

Katrin Kruse Inwieweit hast du in deiner Studienzeit in Basel die Mode als standortabhängig erfahren?

Kathrin Grossenbacher Der Ort, an dem wir unsere Ausbildung machen, hat sicher grossen Einfluss. Trotz Globalisierung gibt es nicht überall dieselbe Ästhetik. Allerdings: Der Denkprozess, der im Verlauf der Gestaltung vonstattengeht, scheint sich meiner Ansicht nach kaum zu unterscheiden – in dieser Hinsicht ist es egal, ob in Basel, Zürich oder in New York Mode entworfen wird. Zu individuell und eigen sind die Eindrücke, die zur Inspiration beitragen. Mir scheint Basel ein kulturell günstiger Standort zu sein – die alljährliche Art Basel, das Schaulager, die guten Museen. Entsprechend hat mich Basel geprägt und meine Kollektion in gewissem Mass beeinflusst – auch die Wahl der Schauplätze für das Shooting und der Präsentation meiner Abschlusskollektion.

Katrin Kruse Dein halbjähriges Praktikum hast du in New York gemacht, also einer Stadt, die zwar Bestandteil des Schauenkalenders ist,

aber doch nach ganz anderen modischen Gesetzen funktioniert als etwa das klassische Paris. Du warst bei Alexander Wang. Wie hat dich diese Zeit geprägt, wie hat sich deine Sicht verändert?

Kathrin Grossenbacher Die Stadt New York hatte einen starken Einfluss auf meine Vordiplom-Kollektion «Egal». Diese Stadt der Städte mit ihren Reizüberflutungen prägte mein Arbeiten sehr. Ich ging in dieser Kollektion «Egal» von der Yankee Jacke aus und habe mich von den Leuten in New York auf der Strasse und im Subway inspirieren lassen. Der Einblick in das Modehaus Alexander Wang war sehr stimulierend. Den Fuss in ein internationales Modehaus dieser Kategorie zu setzen, bedeutete mir viel und hat mich in vieler Hinsicht weitergebracht. Es war eine Horizonterweiterung und ich erhielt wertvolle Impulse. Zu erfahren, wie dort praktisch gearbeitet wird, war für mich vor allem bereichernd und hat mich für die Berufspraxis nach meinem Bachelor-Abschluss gut vorbereitet. Mir wurde bewusst, wie wenig in der kommerziellen Praxis am Design an sich gearbeitet wird bis eine Kollektion entsteht. Und das hat mich angespornt, das letzte Jahr meines Studiums noch vertiefter zu nutzen.

Katrin Kruse Sprechen wir über die virtuelle Heimat – was schaust du dir an, was sind deine Referenzen, wo bist du ästhetisch zu Hause?

Kathrin Grossenbacher Inspirierend wirken auf mich immer wieder die Blogs unkonventioneller Mode-Magazine. Sie sind für mich bereichernd, geben Denkanstösse und Ideen. Das Schweizerische «Novembre»-Magazin wurde mir zu einer guten Inspirationsquelle. Ein Mittel gegen Ideentrockenheit. Es scheint mir wertvoll, weil es analog wie auch digital sehr gut funktioniert. Das Magazin als Print erscheint zweimal im Jahr – wie die Haupt-Modekollektionen. Zumal bietet es gute Interviews in drei Sprachen: Deutsch, Englisch und Französisch. Das alles spricht aus meiner Sicht für die Qualität. Denn Sprache und Mode sind in meinem Arbeiten immer sehr eng miteinander verknüpft. Sprache und Mode sind Ausdrucksmittel, die in einem inneren Dialog stehen. Nur durch und mit der Sprache kann sich Mode entfalten. Mode soll aus- und ansprechen. Sprache soll Mode mündig machen, aus dem Nichtssagenden zur Aussage bringen.

Katrin Kruse Für deinen Arbeitsprozess heisst das: Du beginnst mit der Sprache?

Kathrin Grossenbacher Sprache ist für mich wichtig. Sie kleidet Wirklichkeit. Also gehe ich oft von einem Wort, einem Begriff aus. Besser

gesagt, ich bleibe an einem Wort hängen, das zum eigenen Code wird, aus dem sich dann Sichtbares entfaltet. So war in meinem Vordiplom die Mehrdeutigkeit des Wortes «egal» von zentraler Wichtigkeit. In meinem Diplom bezog ich mich auf den Begriff «extra». In der Auseinandersetzung mit einem Wort entfaltet sich mir ein ganzes Universum, mit dem ich Schritt für Schritt auf meine Kollektion komme.

Katrin Kruse Sprache kleidet Wirklichkeit – sag mehr dazu.

Kathrin Grossenbacher Die Sprache bietet mir im Vergleich zu einem Moodboard voller Bilder eine andere Substanz. Für mich ist die Sprache prägnanter als ein Bild. Ein Bild kann eine Atmosphäre liefern. Die Sprache aber reduziert, konzentriert, führt gezielter zum gedanklichen Kern meiner Kollektion. Das Spielerische beim Durchdeklinieren von Wörtern weckt Ideen. Aus dem Begriff «Extra» in seiner Mehrdeutigkeit ist meine eigene Bildwelt, der visuelle Raum meiner Kollektion, entstanden. So kleidet Sprache für mich Wirklichkeit – kleiden ganz wörtlich verstanden.

Katrin Kruse Du hast ein Faible für Sportswear-Anklänge, hast dein Praktikum bei Alexander Wang gemacht, arbeitest derzeit bei Julian Zigerli. Gehen wir noch einmal zurück zur Kollektion: Der Look, die Anmutung deiner Kollektion – ist das für dich Sportswear?

Kathrin Grossenbacher Ich glaube, es liegt eine Spur von Sportswear darin. Allerdings wirklich nur im Look – aber bezogen auf die Funktionalität der Kleider gar nicht. Da passt der Ausdruck «Ready-to-Wear» besser, am liebsten natürlich im Wortsinn. Vor allem aber: Die «Extra»-Kollektion in eine Sparte einzuordnen, das geht natürlich nicht. Dann wäre sie schließlich nicht mehr «extra»!





Autorinnen und Autoren

Dr. Benjamin Adler (*1978) forscht und schreibt als freier Autor in den Bereichen Design- und Architekturgeschichte. Er studierte an der Universität Basel Philosophie, Germanistik und Kunstgeschichte und promovierte zum Thema der narrativen Identität im Bereich der praktischen Philosophie an der Universität Fribourg. Seit 2009 unterrichtet er als Dozent am Institut Architektur der Hochschule für Architektur, Bau und Geomatik FHNW im Masterstudiengang Grundlagen zur Methodik und bietet im Bachelorstudium Vertiefungsfächer zur Designgeschichte an. Er ist Gründer und Geschäftsführer von Designbutik, einem Geschäft für moderne Möbel und Objekte des 20. Jahrhunderts.

Prof. Werner Baumhagl (*1966), Dipl.-Des., ist Leiter des Instituts Industrial Design der Hochschule für Gestaltung und Kunst FHNW. Er engagiert sich in der Initiative Kreativwirtschaft Basel IKB, ist Vorstandsmitglied der Swiss Design Association und hat Einsitz in internationale Designjürys und -kommissionen. Werner Baumhagl studierte Architektur an der Technischen Universität München und Produktgestaltung an der Hochschule für Gestaltung in Schwäbisch Gmünd. Er arbeitete für den Designer Wolfgang C. R. Mezger, für Rolf Heide, Innenarchitektur und Design in Hamburg, als Studioleiter des Designbüros wiege Wilkhahn in Hannover und als Mitglied des Leitungsteams bei designaffairs, München. Seit 2003 ist er als selbständiger Designer tätig und wurde mit zahlreichen Auszeichnungen geehrt. Werner Baumhagl hatte diverse Lehraufträge in Finnland, Deutschland und Spanien inne.

Adrian Beerli (*1984) ist gelernter Schreiner und seit 2011 Student am Institut für Innenarchitektur und Szenografie an der Hochschule für Gestaltung und Kunst FHNW. Zusammen mit Stefan Waser arbeitet er unter dem Label «Steadifurniture» an der Entwicklung einer Möbellinie.

Jeremy Däpp (*1986) studierte von 2010 bis 2014 Visuelle Kommunikation an der Hochschule für Gestaltung und Kunst FHNW und absolvierte einen einsemestrigen Erasmus-Aufenthalt an der Royal Danish Academy of Fine Arts, School of Design, in Kopenhagen (2012/13). Er hat eine Lehre als Hochbauzeichner 2006 abgeschlossen und mit einer gestalterischen Berufsmatura in Aarau

(2007/08) sowie dem gestalterischen Vorkurs «Basics in Design» (2009/10) an der Schule für Gestaltung SfG in Basel ergänzt.

Theodore Davis (*1983) ist ein amerikanischer Künstler, Designer und Dozent. Er erforscht und unterrichtet Interaction Design am Institut Visuelle Kommunikation der Hochschule für Gestaltung und Kunst FHNW. In seiner Recherche im Bereich der inhaltsbasierten Bildersuche (Content Based Image Retrieval CBIR) im Rahmen des SNF-Projekts «Visual Research+» untersucht er alternative grafische Anwenderschnittstellen für zukünftige Bildsuchmaschinen. In seiner eigenen Arbeit und seiner Lehre beschäftigt er sich mit der Bildgenerierung und dem Bilddesign mittels Programmierung neuester Medientechnologien und in Einbezug von Störimpulsen. Er hält im Rahmen dieser Forschungsthemen zahlreiche Vorträge und Workshops in Europa und den USA.

Prof. Dr. Claude Enderle ist seit 1999 Dozent am Institut Innenarchitektur und Szenografie, seit 2007 Mentor für Theorie am Institut Industrial Design Aarau sowie seit 2008 Mentor am Institut Integrative Gestaltung / Masterstudio Design an der Hochschule für Gestaltung und Kunst FHNW. Nach seiner Ausbildung zum Maschinenzeichner in Zürich sowie zum Innenarchitekten und Produktdesigner an der Fachklasse für Innenausbau FFI Basel folgte eine mehrjährige Tätigkeit als Produktdesigner in Bereichen des Corporate Designs und als Innenarchitekt im Gastronomie- und Shop-Design. Sein nachfolgendes Studium der Kunstgeschichte, Wirtschafts- und Sozialgeschichte sowie der Philosophie schloss Claude Enderle mit einer Dissertation an der Universität Zürich ab. Von 2006 bis 2008 war er Senior Lecturer an der Architekturabteilung der Eidgenössischen Technischen Hochschule ETH Zürich im Rahmen der Gastdozentur Jasmin Grego. Claude Enderle hat diverse Beiträge zu Design und Architektur verfasst.

Prof. Marion Fink (*1971), Dipl.-Des., MA, ist seit 2004 Professorin am Institut Visuelle Kommunikation der Hochschule für Gestaltung und Kunst FHNW. Sie unterrichtet in den Bereichen Typografie, Publikationsdesign und Informationsdesign, ist Dozentin im «Master of Visual Communication and Iconic Research» und zeichnet für die Koordination des Bachelorstudiengangs verantwortlich. Bis 2010 war sie zudem Vertreterin des Instituts Visuelle

Kommunikation im Board des 2008 gegründeten Masterstudio Design, jetziges Institut Integrative Gestaltung, dessen Mentoratsaufträgen sie ebenfalls nachkommt. Marion Fink studierte ein Jahr Architektur an der Hochschule für angewandte Wissenschaften in Würzburg, bevor sie Visuelle Kommunikation an der Hochschule für Gestaltung in Schwäbisch Gmünd und Visual Communication, Art and Design am Royal College of Art in London studierte. Von 1999 bis 2003 arbeitete sie als Teilzeitdozentin an der Kingston University und am London College of Printing und parallel als Designerin bei Pentagram und MetaDesign in London, Mutabor in Hamburg und KMS Team in München, wo sie mit zahlreichen Auszeichnungen geehrt wurde. Von 2002 bis 2008 war sie Gründungsmitglied und Partnerin des Gestaltungsbüros MarX in München mit den Schwerpunkten Corporate Identity, Editorial-, Ausstellungs- und Messedesign.

Prof. Beate Florenz (*1964) ist seit 2009 Professorin für Kunst- und Designvermittlung am Institut Lehrberufe für Gestaltung und Kunst an der Hochschule für Gestaltung und Kunst FHNW. Studium der Kunstgeschichte, Pädagogik und Philosophie in Münster, Giessen, Bochum und Basel, 2003–2009 Aufbau und Leitung der Kunstvermittlung am Schaulager in Münchenstein / Basel. Mitbegründerin des Swiss Art Education Research Network SAERN und Mitarbeit in verschiedenen Netzwerken zur Kunstvermittlung. Zahlreiche Vorträge und Veröffentlichungen zur Kunst- und Designvermittlung, zur Kunst des 17. Jahrhunderts und der Gegenwart. Forschungstätigkeit im Bereich Kunst- und Designvermittlung, unter anderem mit den Forschungsprojekten Kunstvermittlung in *«Transformation»* (Förderung SNF, 2009/10) und *«Grenzgang»* (Förderung SNF, 2014/15).

Prof. Dr. Melanie Franke (*1974) ist seit 2009 Professorin für Kunst- und Kulturwissenschaft an der Hochschule für Gestaltung und Kunst FHNW. Als Stipendiatin des Studienwerks Villigst Studium der Kunstgeschichte, Romanistik und bildende Kunst als Doppelstudium in Berlin, Paris und London. Als Stipendiatin der Deutschen Forschungsgemeinschaft Promotion im Graduiertenkolleg an der Berliner Universität der Künste mit einer Arbeit über *«Robert Morris und Anti-Form (1966–69)»*, betreut von Philip Ursprung, Eidgenössische Technische Hochschule ETH Zürich.

Anschliessend Museumsvolontariat bei den Staatlichen Museen zu Berlin, Stiftung Preussischer Kulturbesitz mit den Stationen Neue Nationalgalerie und Hamburger Bahnhof – Museum für Gegenwart, Berlin. Nach einer Postdoc-Stelle an der Technischen Universität Hamburg-Harburg folgte eine wissenschaftliche Mitarbeiterstelle an der Technischen Universität Berlin. Zeitgleich Redakteurin des Berliner Review-Magazins *«vonhundert»*, 2008 Übernahme der Abteilung *«Forschungen zum Kunstbetrieb»* des Schweizerischen Instituts für Kunstwissenschaft. Gastprofessuren in Berlin, São Paulo und Rio de Janeiro.

Johannes Fuchs, Dipl.-Des. ist seit 2007 Dozent im Fachbereich Produkt Design an der Hochschule für Gestaltung und Kunst FHNW. Er studierte an der Hochschule für bildende Künste in Hamburg Produkt Design. Nach fünf Jahren Mitarbeit im Büro Uwe Fischer gründete er 2001 ein eigenes Design-Studio in Frankfurt. Die Arbeit von Johannes Fuchs bewegt sich zwischen Produktentwicklungen, Interior Design und Ausstellungsprojekten auf Zeit. Seine Entwürfe wurden in verschiedenen Wettbewerben wie *«design for europe»* (Kortrijk) und *«interior innovation award»* (Köln) ausgezeichnet.

Liam Gillick lebt und arbeitet als Künstler in New York. Nach seinem Studium am Goldsmith College in London hatte er 1989 seine erste Einzelausstellung in der Karsten Schubert Galerie in London. Gillicks Werk wurde in zahlreichen wichtigen Ausstellungen gezeigt, unter anderem an der documenta und an den Biennalen in Venedig und Berlin. Einzelausstellungen in Museen fanden unter anderem am Museum of Contemporary Art in Chicago, The Museum of Modern Art in New York und an der Tate in London statt. Der Künstler ist in zahlreichen wichtigen öffentlichen Sammlungen wie dem Centre Pompidou in Paris, den Guggenheim Museen in New York und Bilbao sowie dem Museum of Modern Art in New York vertreten. Liam Gillick zählt seit über fünfundzwanzig Jahren zu den profiliertesten Kritikern zeitgenössischer Kunst und publiziert regelmässig in *«Artforum»*, *«October»*, *«Frieze»* und *«e-flux Journal»*. Er ist Autor einer Reihe von Büchern, unter anderem erschienen seine ausgewählten kritischen Schriften bei JRP Ringier im Jahr 2007. Der Künstler hat zudem umfangreiche Projekte im öffentlichen Raum, unter anderem für das Britische Innen-

ministerium in London und den Lufthansa Hauptsitz in Frankfurt am Main realisiert. Gillick hat seine Praxis im Laufe seiner künstlerischen Tätigkeit immer wieder durch experimentelle und kollaborative Projekte unter anderem mit Künstlerinnen und Künstlern wie Philippe Parreno, Lawrence Weiner und Louise Lawler erweitert.

Dr. phil. Ines Goldbach ist seit 1. August 2013 Direktorin des Kunsthauses Baselland in Muttenz. Sie studierte Kunstgeschichte, Germanistik und Geschichte in Siena, Berlin, Freiburg im Breisgau und Frankfurt am Main. Die promovierte Kunsthistorikerin, die ihre Arbeit über den Künstler Jannis Kounellis und die Arte Povera verfasste, arbeitete langjährig als Kuratorin für die Rausmüller Collection an den Hallen für Neue Kunst Schaffhausen. Neben Mitarbeit, Vorträgen und Lehraufträgen unter anderem an den kunsthistorischen Instituten der Universitäten Freiburg im Breisgau, Uppsala, Rom und Nottingham ist sie als Autorin mit den Schwerpunkten neue Architektur, Kunst ab den 1960er-Jahren und Gegenwartskunst tätig.

Kathrin Grossenbacher hat von 2009 bis 2014 am Institut Mode-Design der Hochschule für Gestaltung und Kunst FHNW studiert. Während ihres Studiums hat sie ein Praktikum bei Alexander Wang in New York absolviert. Zurzeit arbeitet sie als Designerin bei Julian Zigerli in Zürich.

Sabine Himmelsbach (*1966) ist seit März 2012 Direktorin des Haus der elektronischen Künste HeK in Basel. Sie studierte Kunstgeschichte an der Ludwig-Maximilians-Universität in München. Von 1993–1996 arbeitete sie für Galerien in München und Wien und wurde anschliessend Projektleiterin für Ausstellungen und begleitende Symposien beim Steirischen Herbst Festival in Graz. 1999 übernahm sie die Ausstellungsleitung am ZKM Zentrum für Kunst und Medientechnologie in Karlsruhe. Von 2005–2011 leitete sie das Edith-Russ-Haus für Medienkunst in Oldenburg. Zu ihren Ausstellungsprojekten gehören unter anderem «Fast Forward» (2003), «Coolhunters. Jugendkultur zwischen Medien und Markt» (2004), «Playback_Simulierte Wirklichkeiten» (2006), «Ökomedien. Ökologische Strategien in der Kunst heute» (2007), «Landschaft 2.0» (2009), «MyWar. Partizipation in Kriegszeiten» (2010) und «Culture(s) of Copy» (2011). 2011 kuratierte sie im Rah-

men der Europäischen Kulturhauptstadt Tallinn «gateways. Kunst und vernetzte Kultur», Kumu Kunstmuseum in Tallinn, Estland. Zu ihren Ausstellungsprojekten am HeK gehören «Sensing Place. Zur Medialisierung des urbanen Raums» (2012), «Semiconductor: Let There Be Light» (2013) und «Perspectives on Imaginary Futures» (2014). In Vorträgen und Texten beschäftigt sich Himmelsbach mit Kunst und digitaler Kultur.

Marc Hörler studiert Kunst am Institut Kunst der Hochschule für Gestaltung und Kunst FHNW und hat im Frühlingsemester 2014 am Kurs «Printed Matter» von Paul Chan teilgenommen.

Lena Klein (*1984) studierte von 2011 bis 2014 Visuelle Kommunikation an der Hochschule für Gestaltung und Kunst FHNW. Nach der Berufsmatura «Design» an der École cantonale d'art du Valais ECAV 2005 machte sie eine Schauspielausbildung in Berlin (2006–2009) und wirkte in Theater und Filmprojekten mit. Seit September 2014 absolviert sie ein sechsmonatiges Praktikum bei Hauser, Schwarz in Basel.

Katrin Kruse ist Kulturwissenschaftlerin. Sie hat universitätsaffine Jahre in Berlin und London verbracht, war feste Modeautorin der «Tageszeitung» in Berlin, Stilredakteurin der «NZZ am Sonntag» und Ressortleiterin des Trendbunds der «Sonntagszeitung» in Zürich. Das Thema ihrer Thesis, «Die Versprechen der Mode», hat die Spur ihrer Neugier begründet und prägt noch heute ihr Arbeiten. Katrin Kruse schreibt und ist Dozentin für Modetheorie am Institut Mode-Design der Hochschule für Gestaltung und Kunst FHNW, wo es ihr Anliegen ist, Theorie und implizites Wissen in eine erhellende Verbindung zu führen. Sie ist Gastdozentin an der Zürcher Hochschule der Künste ZHdK und freie Mitarbeiterin des Gottlieb Duttweiler Instituts GDI. Katrin Kruse schätzt Texte ohne Vorgaben und lebt in Basel.

Prof. Kirsten Merete Langkilde ist seit Juni 2011 Direktorin der Hochschule für Gestaltung und Kunst FHNW. 2001–2009 war sie Vizepräsidentin der Universität der Künste UdK in Berlin sowie Dekanin der dortigen Fakultät Gestaltung. In ihrem Bereich Ästhetische Praxis arbeitete sie experimentell mit Studierenden und führte Projekte mit verschiedenen Unternehmen und Kultur-

partnern durch, unter anderem: «Parcours» in Zusammenarbeit mit der Berlinischen Galerie (2010/11), «Optimierte Dialoge – Reflektiertes Tun» (2010) in Kooperation mit der Akademie der Künste Berlin. Kirsten Merete Langkilde hatte 2004–2007 eine beratende Funktion für das Kulturministerium in Dänemark inne. Das Kunststudium an der Königlichen Dänischen Kunstakademie in Kopenhagen schloss sie 1986 mit Schwerpunkt Installation und Skulptur ab. Seit 1983 realisierte sie Ausstellungen in Galerien und Museen in Europa und New York. Kirsten Merete Langkilde beteiligte sich seit den späten 1990er-Jahren an der gesamteuropäischen Debatte über das Verhältnis zwischen Kunst und Forschung. Beispiele hierfür sind «Re:search in and through the arts» (2003–2005), «Innovation Habitat» im Rahmen des 6. EU-Forschungsrahmenprogramms (2006–2008) sowie «Neue Morphologien» im Rahmen des EU-Regionalfonds (2002–2007). Die künstlerische Forschung ist ein Schwerpunkt, der auch ihre Arbeit an der Hochschule für Gestaltung und Kunst FHNW kennzeichnet.

Prof. Dr. Claudia Mareis ist die Leiterin des Instituts Experimentelle Design- und Medienkulturen ixdm und des dazugehörigen Critical Media Labs. Sie ist eine ausgewiesene Expertin für Designwissenschaften und als solche international in Forschung und Lehre tätig. Nach einer Erstausbildung in Visueller Kommunikation studierte sie Design-, Kultur- und Kunstwissenschaften in Zürich, Berlin und Linz. Die Promotion erfolgte 2010 mit einer diskursanalytischen Arbeit zu «Design als Wissenskultur». Forschungs- und Lehraufenthalte führten sie ans Max-Planck-Institut für Wissenschaftsgeschichte Berlin, die Humboldt-Universität zu Berlin, die Universität der Künste Berlin sowie ans Massachusetts Institute of Technology in Cambridge/MA. Neben ihrer Tätigkeit an der Hochschule für Gestaltung und Kunst FHNW ist Mareis seit 2013 assoziierte Forscherin am renommierten Exzellenzcluster «Bild Wissen Gestaltung» der Humboldt-Universität zu Berlin. Ihre aktuellen Forschungsschwerpunkte umfassen Designtheorien und -methodologien im 20. Jahrhundert, Wissensformate und -diskurse des Entwerfens, Experimentelle Design- und Medienkulturen sowie Geschichte und Praxis von Kreativitäts- und Ideenfindungstechniken. Derzeit arbeitet sie an einer Einführung in Theorien des Designs (Junius Verlag, Oktober 2014) sowie an einer Monografie zu Kreativitätstechniken im 20. Jahrhundert.

Dr. phil. Shintaro Miyazaki (*1980) ist Senior Researcher und Dozent am Institut Experimentelle Design und Medienkulturen der Hochschule für Gestaltung und Kunst FHNW. Er studierte Medienwissenschaft, Philosophie und Musikwissenschaft in Basel und promovierte 2012 in Medienwissenschaft an der Humboldt-Universität zu Berlin. 2011/12 war er ein Resident Fellow für Komposition der Akademie Schloss Solitude in Stuttgart. Er arbeitet experimentell mit Sound, Licht und elektromagnetischen Wellen und zeigt international seine Arbeiten in Konzerten, Vorträgen und Workshops (unter anderem an der Tokyo University of the Arts, der National University of Singapore und am BMW Guggenheim Lab). Shintaro Miyazaki war Dozent an der Humboldt-Universität zu Berlin, an der Kunsthochschule Berlin-Weissensee und an der Universität Basel. Sein aktuelles Forschungsprojekt befasst sich mit experimenteller Datenästhetik und der hochdimensionalen Exploration hochsensibler Datensätze als Problem der Designforschung.

Dr. phil. Susanne Neubauer lehrt und forscht im Rahmen eines von der Deutschen Forschungsgemeinschaft DFG finanzierten Habilitationsprojekts zur transkulturellen Kunstgeschichte an der Freien Universität Berlin. Sie hat Kunstgeschichte, Betriebswirtschaft und Filmwissenschaft an den Universitäten Zürich, Bern und München studiert und wurde 2011 mit einer Dissertationsschrift zum amerikanischen Künstler Paul Thek promoviert. Von 2002 bis 2009 war sie Ausstellungskuratorin am Kunstmuseum Luzern. Als Gastkuratorin hat sie für Institutionen wie das Lehmbruck Museum Duisburg, das Lentos Kunstmuseum Linz und das Moderna Museet Stockholm Ausstellungen realisiert. Von 2009 bis 2014 war sie als Dozentin an der Kingston University London und an der Universität Zürich tätig. 2014 hatte sie eine Vertretungsprofessur für Kunstwissenschaft mit dem Schwerpunkt Kunst der Gegenwart an der Hochschule für Bildenden Künste HBK Braunschweig inne. Sie befasst sich mit Fragen der Ausstellungsgeschichte, der historischen Dokumentation ephemerräumlicher Kunst, der Medienarchäologie des Diapositivs sowie transkultureller Netzwerke zwischen Lateinamerika und Europa im Kontext der Modernitätsentwicklungen der Nachkriegszeit. Zahlreiche Publikationen zur zeitgenössischen Kunst und zur Kunst der 1970er-Jahre.

Kathrin Nutter (*1991) hat 2014 ihren Bachelor of Arts in Visueller Kommunikation an der Hochschule für Gestaltung und Kunst FHNW abgeschlossen. Zuvor absolvierte sie 2011 die gymnasiale Matura mit Schwerpunkt «Bildnerisches Gestalten» an der Kantonsschule in Wettingen. Sie absolvierte ein Praktikum bei Geri Krischker, Fotograf, in Zürich.

Raqs Media Collective wurde 1992 von Jeebesh Bagchi, Monica Narula und Shuddhabrata Sengupta gegründet. Das Künstlerkollektiv lebt und arbeitet in Neu-Delhi. Die hybride Praxis von Raqs Media Collective manifestiert sich in der Beharrlichkeit, ein Feld zu besetzen, das sowohl expressiv-poetisch, als auch rigoros analytisch ist. Raqs folgen ihrem selbst auferlegten Imperativ der «kinetischen Kontemplation», um einen Zustand zu produzieren, der in Bezug auf seine Formen und Methoden nicht nur in konstanter Bewegung ist (Ton, Bild, Video, Text, Objekt, Geste), sondern auch eine Konsistenz spekulativer Verfahren in Anwendung bringt. Das Kollektiv nimmt unterschiedliche Rollen an und ihre Mitglieder agieren als Künstler und Kuratoren, manchmal auch als «philosophische agents provocateurs». Typischerweise lässt sich in ihren Arbeiten eine strukturierte Erfahrung von Zeit finden. Sie erweitern mit ihrer Arbeit Horizonte der «Vernunft und der Imagination» und unterziehen die bestehenden Machtverhältnisse der Moderne der Kritik. Ihre Arbeit wurde unter anderem an der documenta, den Biennalen in Venedig, Istanbul, Taipei, Liverpool, Sydney und São Paulo gezeigt sowie am Centre Pompidou Paris, an der Tate Britain London, der Art Unlimited Basel, am Mori Museum Tokio, SALT Istanbul, CA2M Madrid, Ashkal Alwan Beirut, der Hayward und an der Serpentine Gallery London. Raqs Media Collective kuratierte zahlreiche Ausstellungen in Indien sowie in Europa wie beispielsweise «The Rest of Now» für die Manifesta 7 (2008).

Prof. Michael Renner (*1961) ist Leiter des Instituts Visuelle Kommunikation der Hochschule für Gestaltung und Kunst FHNW. Neben Projekten für den Kulturbetrieb und die Privatwirtschaft im eigenen Büro begann er 1990 an der Hochschule für Gestaltung und Kunst in Basel Informationsdesign, Interaktionsdesign und Methoden des Entwurfs zu unterrichten. Seine Erfahrung in Lehre, Forschung und Praxis sind Grundlage für vielfältige Kooperationen mit Kunst- und Designhochschulen in Europa, USA, Kanada,

Mexico, Korea und den Vereinigten Arabischen Emiraten. Seit 2008 ist Michael Renner Gastprofessor an der University of Illinois at Chicago UIC und verantwortet den «International Master of Fine Arts in Graphic Design» als Kooperationsprojekt zwischen der Hochschule für Gestaltung und Kunst FHNW und der UIC. Seit 2012 ist Michael Renner Mitglied des Dänischen Forschungsnetzwerkes «What Images Do». Nach einer altsprachlichen Matura hat er die Ausbildung zum Grafik-Designer an der Schule für Gestaltung in Basel abgeschlossen. Die digitale Revolution hat er 1986 bis 1990 bei Apple Computer Inc. in Cupertino und bei Richard Saul Wurmans «The Understanding Business» in San Francisco aus erster Hand erfahren. Michael Renner ist seit 2005 Mitglied von Eikones, dem Nationalen Forschungsschwerpunkt NFS Bildkritik. Sein Forschungsinteresse ist die Theoriebildung aus der Entwurfspraxis und deren Rückführung in die Visuelle Kommunikation.

Prof. Christof Schelbert (*1956) ist Leiter des Instituts Lehrberufe für Gestaltung und Kunst der Hochschule für Gestaltung und Kunst FHNW. Er engagiert sich in kultur- und bildungspolitischen Gremien und war langjähriges Mitglied des Kantonalen Kuratoriums für Kulturförderung Solothurn und des Zentralvorstands des Berufsverbands visuelle Kunst Schweiz. Christof Schelbert studierte das Höhere Lehramt für bildende Kunst in Basel und Chicago. Er unterrichtete an verschiedenen Schulen und Hochschulen und ist seit über dreissig Jahren in den heutigen Studiengängen für Vermittlung in Kunst und Design an der Hochschule für Gestaltung und Kunst FHNW tätig. Er lehrt auch an der Pädagogischen Hochschule der FHNW. Seit 1981 ist er zudem als bildender Künstler mit regelmässiger Ausstellungstätigkeit in verschiedenen Städten und Galerien sowie mit einem eigenen Atelier für Gestaltung und Visuelle Kommunikation tätig. 2005 erhielt er den Kunstpreis der Balois Bank SoBa und 2012 den Anerkennungspreis des Kantons Solothurn für Kunstvermittlung.

Prof. Dr. Bernd M. Scherer ist seit 2006 Intendant am Haus der Kulturen der Welt in Berlin und hat seit 2011 eine Honorarprofessur am Institut für Europäische Ethnologie der Humboldt-Universität zu Berlin inne. Von 1999 bis 2004 leitete er das Goethe-Institut in Mexiko und anschliessend die Zentralabteilung Künste des

Goethe-Instituts in München. Seine zentralen Arbeitsgebiete liegen in der Philosophie, Zeichentheorie, Ästhetik und in interkulturellen Fragestellungen. Er initiierte und leitete eine Reihe internationaler Kulturprojekte, darunter «Über Lebenskunst» (2010/11), ein Initiativprojekt der Kulturstiftung des Bundes in Kooperation mit dem Haus der Kulturen der Welt und das «Anthropozän-Projekt». Neben einer Reihe von Artikeln zu interkulturellen Fragestellungen und philosophischen Themen war er Mitherausgeber der Bände «Das Marco-Polo-Syndrom» (1995), einer Auseinandersetzung mit der Rolle der Kunst im globalen Kontext, «Alexander von Humboldt – Aufbruch in die Moderne» (2001) und «1989 – Globale Geschichten» (2009).

Fritz Schumacher (*1950), Dipl. Architekt BSA, Dipl. Ing. Stadtplaner SIA, leitet als Kantonsbaumeister Basel-Stadt den Bereich Städtebau & Architektur im Bau- und Verkehrsdepartement des Kantons Basel-Stadt. Er studierte Architektur und Stadtplanung an der Kunstakademie Düsseldorf, der Universität Kassel und am North London Polytechnikum. Von 1982 bis 1993 leitete er die Stadtplanung von St. Gallen, bevor er nach Basel berufen wurde. Er ist Mitglied des Schweizerischen Ingenieur- und Architektenvereins SIA, des Bunds Schweizer Architekten BSA, dem Fachverband Schweizer Raumplaner FSU sowie der Deutschen Akademie für Städtebau. Als Preisrichter wirkt er häufig in internationalen Architektur- und Planungswettbewerben mit. Fritz Schumacher übernahm verschiedene Lehraufträge an der Eidgenössischen Technischen Hochschule ETH Zürich und anderen Hochschulen. In seiner Funktion als Kantonsbaumeister engagierte er sich intensiv in der Planung des Dreispitz-Areals und bei der Entwicklung des neuen Standorts der Hochschule für Gestaltung und Kunst FHNW.

Dr. Alexandra Schüssler (*1969) leitet das Kuratorium des Ausstellungsraums auf der Lyss, Schule für Gestaltung Basel. Ihre Tätigkeit als Kuratorin und Ausstellungsdesignerin in kulturellen Institutionen in Wien, Prag und Amsterdam wechselte sie mit universitären Lehraufträgen ab. Zurzeit ist sie Mitglied der dänischen «Death, Materiality and the Origin of Time»-Forschungsgruppe unter der Leitung von Rane Willerslev, für die sie interdisziplinäre Designexperimente leitet und für die Gestaltung der Ausstellung im Museum of Cultural History Oslo verantwortlich zeichnet. Ihre

letzten Lehraufträge führten sie an das Documentary Institute Amsterdam (2014) sowie an die Universität van Amsterdam (2005–2013). Von 2008–2010 leitete Schüssler die europäische Abteilung am Musée d’ethnographie in Genf. Der Katalog ihrer dortigen Ausstellung ›Villa Sovietica. Objets Soviétiques: Import-Export‹ wurde vom ›Nouvel Observateur‹ zu einem der schönsten Bücher 2009 nominiert. Nach ihrem Studium der Bildhauerei an der Académie royale des Beaux-Arts in Brüssel und am Central Saint Martins in London absolvierte sie die Ausbildung zur Bühnen- und Kostümbildnerin an der Theaterfakultät der Akademie der Musischen Künste DAMU Prag. Ihre Dissertation an der Fakultät für Kulturanthropologie der Universität van Amsterdam über die Produktion und Rezeption von Art Brut wurde 2007 mit dem ›Praemium Erasmianum‹ der Königlichen Niederländischen Akademie der Wissenschaften ausgezeichnet. Schüsslers wissenschaftliches Interesse richtet sich auf die Schnittpunkte von Kunst und Anthropologie, Psychoanalyse sowie die materielle Kultur in postsozialistischen Ländern.

Markus Schwander (*1960), MA, Bildender Künstler, ist Dozent am Institut Lehrberufe Gestaltung und Kunst der Hochschule für Gestaltung und Kunst FHNW. Er studierte in Luzern und Basel Kunst und Kunstvermittlung und beschäftigt sich seit längerem mit Fragen zum Landschaftsraum sowie den Möglichkeiten von Erkenntnistechneiken. Seit 1988 stellt er als freischaffender Künstler in verschiedenen Institutionen in der Schweiz und im Ausland aus, unter anderem an der Kunsthalle Fri Art Fribourg, der Villa Merkel Esslingen, dem Kunstmuseum Chur und dem Helmhaus Zürich. 2011–2013 war Schwander künstlerischer Mitarbeiter im Forschungsprojekt ›Präparat Bergsturz‹ an der Hochschule der Künste Bern. Schwander ist seit Januar 2014 Co-Leiter des vom Schweizerischen Nationalfonds SNF geförderten Projekts ›Grenzgang – Künstlerische Untersuchungen zur Wahrnehmung und Vermittlung von Raum im trinationalen Grenzgebiet‹.

Suresh Surenthiran (*1966) ist Digital Media und Broadcast Ingenieur an der Hochschule für Gestaltung und Kunst FHNW. Er ist Experte für Real Time Data Transfer, Media Asset Management, Cloud Computing und Social Media Systeme. Als Visionär hält er ständig Ausschau nach bestehenden Kommunikationssystemen

und entwickelt sie weiter. Hierbei möchte er eine intelligente, transparente und für alle Menschen nutzbare Kommunikationsmöglichkeit erschaffen. Stationen seiner Laufbahn waren unter anderem das Historische Museum in Bern und das China Science and Technology Museum in Peking. Als mehrjähriger Content Delivery und System Ingenieur der Ringer AG (Ringer TV, Sat1 Schweiz, Pro7 Schweiz, Presse TV) konnte er branchenweit bekannte Referenzprojekte realisieren, wie zum Beispiel den ersten kommerziell weltweiten iTunes-Store und den Aufbau eines komplett neuen Newsrooms im Hause Ringier.

Prof. Dr. Nicolaj van der Meulen (*1968) ist Co-Leiter des Instituts Ästhetische Praxis und Theorie an der Hochschule für Gestaltung und Kunst FHNW. Habilitation mit einer Arbeit über Bild, Raum und Performanz im spätbarocken Sakralraum von Zwiefalten. 2010–2012 Leitung des Forschungsprojekts ›Shaping the Future. Das Bild als Generator von Innovation‹ im Rahmen der strategischen Initiative FHNW. 2009/10 Mitarbeit bei Eikones, dem Nationalen Forschungsschwerpunkt NFS Bildkritik, Universität Basel. 2009–2012 Koordination Masterstudiengang ›Iconic Research and Visual Communication‹. 2002–2007 Assistent und Lehrbeauftragter am Kunsthistorischen Seminar der Universität Basel bei Prof. Dr. Gottfried Boehm. 1998–2000 Promotion mit einer Arbeit zur Temporalität kubistischer Bilder. 1990–1998 Studium der Kunstgeschichte, Philosophie, Theologie und Kirchengeschichte, insbesondere in Berlin und Basel. Forschung im Bereich Ästhetische Praxis und Gestaltung, Bildtheorie sowie historische Schwerpunkte im späten 18. und frühen 20. Jahrhundert.

Dr. phil. Beat von Wartburg ist seit Juni 2014 Direktor der Christoph Merian Stiftung Basel. Er ist promovierter Historiker und Germanist und arbeitet seit 1988 bei der Stiftung. Dort war er zunächst langjähriger Leiter des Christoph Merian Verlags und des Atelier- und Austauschprogramms für Kunstschaffende iaab, dann Leiter der neu geschaffenen Abteilung Kultur. Neben vielen Mandaten in kulturellen Institution – unter anderem ist er Präsident der Stiftung Haus der elektronischen Künste Hek Basel – engagiert er sich auch für das Stiftungswesen bei Swissfoundations, dem Verband der Schweizer Förderstiftung, den er während sieben Jahren präsidiert hat.

Stefan Waser (*1981), MA, studierte Kunstmanagement an der Zürcher Hochschule für Angewandte Wissenschaften ZHAW und bespielte während zehn Jahren mit dem Comedyduo «Duo Hinterletscht» die Schweizer Kleinkunsth Bühnen. Er schloss 2014 am Institut Innenarchitektur und Szenografie der Hochschule für Gestaltung und Kunst FHNW mit einem Bachelor ab. Zurzeit arbeitet er mit Adrian Beerli an diversen Projekten, unter anderem im Rahmen des Labels «Steadifurniture» an einer Möbelkollektion.

Prof. Dr. Jörg Wiesel (*1964), ist Co-Leiter des Instituts Ästhetische Praxis und Theorie an der Hochschule für Gestaltung und Kunst FHNW. Studium der Theater- und Literaturwissenschaft in München; Promotion zum Dr. phil. an der Universität Basel; Habilitation an der Freien Universität Berlin; Lehrbeauftragter, Wissenschaftlicher Mitarbeiter, Assistent, Dozent an den Universitäten und Hochschulen in Kiel, Giessen, Basel und Zürich; seit 2004/05 Dozent an der Hochschule für Gestaltung und Kunst FHNW Basel; 2005–2010/11 Gastprofessor an der Freien Universität Berlin; 2007/08–2013 am Institut Mode-Design und im Masterstudio Design der HGK FHNW. Zahlreiche Publikationen zur Theatergeschichte und -theorie, Piraterie, Intermedialität, Film, Mode und Kulinarik; 2012: Drittgutachter Promotionsverfahren Universität Passau; 2013/14 Forschung zu den Themen Kochen/Kulinarik, Ökonomien des Ästhetischen, Broadcasting.

Kurt Würmli (*1956), Ph.D., ist seit 2010 Leiter und Konservator der Plakatsammlung und Dozent an der Schule für Gestaltung SfG Basel. Zudem ist er ein Gründungsmitglied des aktiven Künstlerkollektivs «diezelle». Absolvent der Schule für Gestaltung, Fachklasse für Räumliches Gestalten und Fachklasse für Audio-Visuelles Gestalten. Freischaffend in den Bereichen Film, Video, Fotografie, Installationen, Design und Events. Ab 1994 Aufenthalte in den USA und Japan. Studium an der University of Hawai'i mit einem Master of Fine Arts in Theaterdesign. Kurt Würmli realisierte zahlreiche Auftragsarbeiten für diverse Bühnen sowie Tanz- und Theaterinszenierungen im öffentlichen Raum. Anschliessend erweitertes Studium in Asiatischem Theater an der University of Hawai'i und Keio University in Tokio. 2008 Ph.D. in Asiatischem Theater. Schwerpunkt Japanische Postmoderne, Avantgarde, Art in the Underground und Performance. Dissertation mit dem Titel

«The Power of Image: Hijikata Tatsumi's Scrapbooks and the Art of Butô».

David Wyss (*1969), Dipl. Arch. ETH, ist Leiter des Entwicklungsbüros der Hochschule für Gestaltung und Kunst FHNW. In dieser Funktion koordiniert er die externen baulichen sowie die hochschuleigenen Teilprojekte im Zusammenhang mit der Errichtung des Campus der Künste auf dem Dreispitz und beteiligt sich am Diskurs rund um den durch die Christoph Merian Stiftung initiierten Transformationsprozess des Gesamtareals. Nach seinem Architekturstudium an der Eidgenössischen Technischen Hochschule ETH Zürich sowie der École polytechnique fédérale EPF Lausanne war er 1996–2011 als selbständiger Architekt in Zürich tätig, davon 2000–2010 in Zusammenarbeit mit Christine Covas und Pascal Hunkeler. Nebst der praktischen Berufstätigkeit mit Bauten und Projekten im In- und Ausland wirkte er zwischen 1996 und 2008 an der ETH Zürich als Wissenschaftlicher Assistent am Lehrstuhl Prof. Adrian Meyer sowie als Wissenschaftlicher Mitarbeiter am Institut für Geschichte und Theorie der Architektur, wo er an verschiedenen Publikationen zur Schweizer Architektur des 20. Jahrhunderts beteiligt war.

Bildnachweis

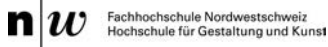
S. 12/13, 48/49, 86/87, 104/105, 120/121, 154/155, 192/193,
206/207, 214/215, 260/261, 308/309, 322/323, 340/341
Fotos: Caspar Brog
S. 30/31, 228/229, 294/295 Fotos: Jana Eske
S. 56 Foto: © Armin Linke
S. 66/67, 170/171, 278/279 Fotos: Kambiz Denzler Shafei
S. 91-103 Fotos: © die Künstler
S. 129, 130, 167, 168 Fotos: Samuel C. Hanselmann
S. 134/135 Foto: Ryuichi Maruo
S. 136 Foto: Lukas Zitzer
S. 140/141 Foto: Sabine Himmelsbach
S. 148, 151 Fotos/ Collagen: Theodore Davis
S. 201 Foto: Sven Michel
S. 222/223, 246/247 Fotos: Hans-Peter Huser
S. 237, 240 Fotos: © Plakatsammlung, Schule für Gestaltung Basel
S. 240, unten links Foto: Philipp Giegel © Plakatsammlung,
Schule für Gestaltung Basel
S. 244/245 Foto: Willem Mes © Plakatsammlung,
Schule für Gestaltung Basel
S. 255, 256 Fotos: Serge Hasenbohrer
© the artist and Kunsthau Baselland
S. 268, 271, 275, 276/277 Fotos: Lea Hildebrand,
Adrian Beerli/ Stefan Waser, Felix Schaffert, Claude Enderle
S. 284, 285 Fotos: Simon Mader
S. 286 Fotos: Daniel Brefin
S. 288, 290, 291 Fotos: Stefan Stuchlik
S. 289 Foto: Eva Staehle
S. 300 Foto: © Florent Michel/11h45
S. 315 © der Künstler
S. 321 © der Künstler
S. 328 Foto: Kathrin Grossenbacher
S. 332/333 Foto: Marie Sutter

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

ISBN 978-3-85616-653-3



Ein Unternehmen der Christoph Merian Stiftung



© 2014 Christoph Merian Verlag und
Hochschule für Gestaltung und Kunst FHNW

© 2014 Texte/Abbildungen:
Autorinnen und Autoren / Fotografinnen und Fotografen

Alle Rechte vorbehalten; kein Teil dieses Werkes darf in irgendeiner
Form ohne vorherige schriftliche Genehmigung des Verlags
reproduziert oder unter Verwendung elektronischer Systeme verarbeitet,
vervielfältigt oder verbreitet werden.

Herausgeberin

Kirsten Merete Langkilde

Editorial Board

Kirsten Merete Langkilde, Melanie Franke, Claudia Mareis,
Susanne Neubauer, Michael Renner, Heinz Wagner

Koordination

Mario Klingner

Lektorat

Susanne Neubauer

Korrektorat

Alina Neumeyer (deutsch)
Peter Robert Burleigh (englisch)

Grafisches Konzept

Büro für Kommunikationsdesign FHNW

Gestaltung

Sven Michel, Margaret Warzecha

Satz

Sven Michel, Margaret Warzecha

Lithos

Hausstaetter Herstellung, Berlin

Druck

Medialis Offsetdruck GmbH, Berlin

Bindung

Stein + Lehmann, Berlin

Schriften

Suisse BP, b+p swiss typefaces

Papier

Inhalt: Claro Bulk 115g/m²
Umschlag: Incada Silk, 280g/m²
Claro Bulk 115g/m²

www.merianverlag.ch