WIN-WIN

SYNERGIEN IN DER KUNST

02.09.2020 – 13.02.2021

WIN-WIN

SYNERGIEN IN DER KUNST

MIT WERKEN VON:

David Claerbout
Jochen Gerz
Beate Gütschow
Jochem Hendricks
Sven Johne
Sara-Lena Maierhofer
Andreas Mühe
Helena Petersen
Adrian Sauer

» TITELBILD: ANDREAS MÜHE, MÜHE I,
AUS DER SERIE: MISCHPOCHE, 2016–2019 (DETAILANSICHT)

»Wenn wir uns innerlich sicher fühlen, sind wir bereit zu experimentieren und uns neugierig zu entwickeln … Deshalb versuche ich, Kooperation als handwerkliche Kunst zu begreifen. Sie erfordert die Fähigkeit, einander zu verstehen und aufeinander zu reagieren, um gemeinsames Handeln zu ermöglichen.«

RICHARD SENNETT

»Wir sind – aus neurobiologischer Sicht – auf soziale Resonanz und Kooperation angelegte Wesen.«

JOACHIM BAUER

»Zusammenarbeit ist schwer, weil jeder etwas aufgeben muss, um etwas Anderes zu gewinnen. Es muss nicht immer besser sein und bedarf der Modifikation. Nur wenn man beweglich bleibt, ist Veränderung möglich.«

JAMES BALDWIN

WIN-WIN

Es ist keine Geringere als die Harvard Universität, die das grundlegende Konzept der Win-win-Situation[1] als Konfliktlösungsstrategie entwickelt hat. Was dabei im Vordergrund stand, war der Versuch, sich neben den vorgebrachten Argumenten der Konfliktparteien auch mit den dahinterliegenden Emotionen zu befassen, um herauszufinden, welche Vermischungen zwischen Emotionen und Argumenten vorliegen. Genau so geht es uns mit Kunstwerken. Wir stehen rationalen Argumenten skeptisch gegenüber, wenn uns ein Bild einfach nicht gefällt, weil wir es zum Beispiel mit negativen Erinnerungen in Verbindung bringen. Nehmen wir jedoch wahr, was hinter unserer Abwehr liegt, entstehen alternative Denkmuster.

Die Ausstellung »Win-Win. Synergien in der Kunst« hieß zunächst »Konzept Kooperation«. Wir wollten untersuchen, ob Künstlerinnen und Künstler nicht immer wieder auch auf Kooperationen mit anderen Experten angewiesen sind, um ihre Ideen umsetzen zu können. Im weiteren Verlauf der Vorbereitungen wurde uns zunehmend deutlich, dass es uns nicht nur um das Phänomen des Zusammenarbeitens geht, sondern auch um die Frage danach, ob, wenn wir uns zusammentun, nicht jeder Einzelne einen Teil seiner Vorstellungen aufgeben sollte, um etwas komplett Neues, etwas Unvorhergesehenes erreichen zu können. Diese Idee bezieht auch den Betrachter von Kunstwerken mit ein. So erhalten nicht nur die kooperierenden Parteien eine andere Sicht auf Inhalte und Prozesse, sondern auch diejenigen, die sich mit offenem Herzen den Kunstwerken wie auch den Texten in der Broschüre zuwenden. Wir haben diese Wahrnehmung als sehr bereichernd empfunden und die Ausstellung daher umbenannt.

Wir leben nicht erst seit den aufwühlenden Reden von Greta Thunberg, der Corona-Krise oder dem Aufflammen der Black-Lives-Matter-Bewegung in herausfordernden Zeiten. Schon die vorangegangene Ausstellung »Unwiderstehliche historische Strömung« von Katharina Sieverding hat eine Vielzahl an Themen aufgeworfen, denen wir uns als Gesellschaft stellen sollten. Wir wollten der Frage nachgehen, welche künstlerischen Strategien Impulse erkennen lassen, um kreativ mit unseren Herausforderungen umgehen und einen anderen Blick auf sie werfen zu können. Dabei geht es bei weitem nicht nur darum, sich die Motive, die Themen ins Bewusstsein zu rufen, sondern immer wieder auch um die gewählten künstlerischen Materialien, die eine Verarbeitung der Inhalte oft erst ermöglichen.

In diesem Sinne haben wir auch unsere Broschüre zusammengestellt. Das Ergebnis gleicht einem amerikanischen Quilt[2]. Die äußere Form ist die Publikation, deren Inhalt durch die Künstlerinnen und Künstler und Autorinnen und Autoren aus verschiedenen Disziplinen gestaltet wurde. Jede und jeder Einzelne hat eine andere Sicht auf die Dinge und verarbeitet sie auf unterschiedliche Weise. Jede und jeder Einzelne kommt aus einem anderen Kontext und bringt andere Erfahrungen mit. Das Ergebnis ist eine Steppdecke, genäht und bestickt aus Assoziationsketten, Impulsen und Denkanstößen.

Einigen Autoren geht es um den Prozess der Aneignung, andere beschreiben ein Phänomen oder eine Annahme, von der die künstlerische Arbeit ihren Ausgang nimmt. Was bei der Zusammenstellung der Beiträge sehr deutlich wird, ist die Offenheit der Haltung, die Einstellung, der Entwicklung ihren Lauf zu lassen, bei gleichzeitiger Orientierung in eine bestimmte Richtung, die immer wieder modelliert wird. Denn selbstverständlich werden in den künstlerischen Strategien und in den Ansätzen der Autorinnen und Autoren auch deren eigene Standpunkte formuliert: Ihre Fragen, ihre Einflüsse, ihre Prägungen und Werkzeuge treten zutage. Die Ergebnisse sind Momentaufnahmen, fragmentarische Antworten, die sich im Prozess der künstlerischen Aneignung auch gemeinsam mit dem Rezipienten weiterentwickeln – wie das auf eindrückliche Weise in der Soundinstallation von Adrian Sauer deutlich wird.

Letztlich spiegelt unsere Ausstellung auch die Vielfalt und Crossovers der fotografischen Ausdrucksformen wider, die die Frage aufwerfen, ob die Verknüpfung unterschiedlichster künstlerischer Techniken nicht auch immer wieder eine Offenheit der Gedanken ermöglicht, da sie ein Ausdruck der Suche nach einem anderen, einem neuen Mittel ist.

Abwesenheit und Präsenz

Die Philosophin Cathrin Nielsen weist in ihrem Text auf die Ränder von Bildern hin, deren wir alle auf höchst unterschiedliche Weise gewahr werden, wodurch sich die Inhalte in unserer Vorstellung formen, deren Ursprung uns jedoch nicht immer bewusst ist. Dasselbe gilt auch für die Rezeption anderer Ausdrucksformen, beispielsweise von Texten. Die Varianz der wahrgenommenen Themen hat viele Ursachen und lässt sich neben biologischen[3] Unterschieden auch auf die Verschiedenheit unserer Erlebnisse und Erfahrungen zurückführen. Sämtliche Sichtweisen aus dieser Ausstellung dokumentieren zu wollen, würde das Format dieser Publikation sprengen. Erlauben Sie mir daher nur einige Gedanken zu den Künstlerinnen und Künstlern, die mit keinem eigenen Text erwähnt sind, und lassen Sie mich bei **Adrian Sauer** (*1976 Berlin, DDR) beginnen:

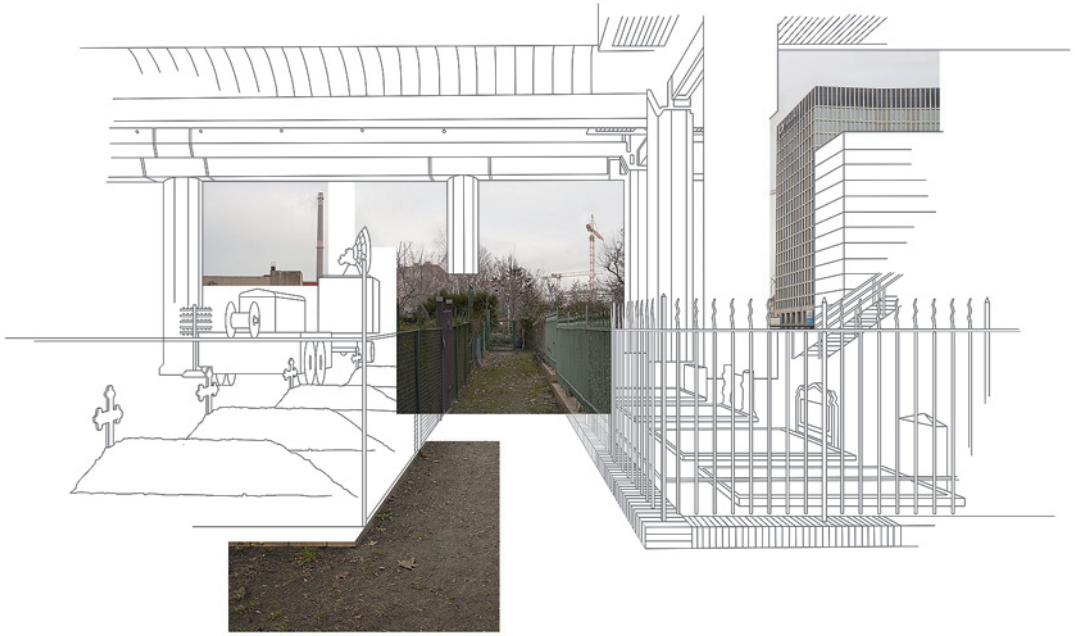
Die fotografische Soundinstallation »Fotografie ist«, 2019 (siehe S. 20-23), die in die Philosophie der Fotografie hineinreicht, behandelt nachträglich modifizierte Suchergebnisse, die der Künstler bei Google auf seine Eingabe »Fotografieren ist« erhalten hat. Was dabei von der Suchmaschine als Ergebnis aufgeführt wird, hängt von vielen Faktoren ab, die sich so-

wohl auf den Standort, den Nutzer und dessen Suchverhalten als auch sein Werkzeug (Rechner oder Smartphone etc.) beziehen können. Adrian Sauer hat die Resultate nicht nur durch seine Auswahl und durch unterschiedliche Negationsformen der Sätze bearbeitet, sondern auch, indem er die Abfolge der »Strophen« in ein neues Bezugssystem stellt. Anschließend ließ er den Text von der Schauspielerin Charlotte Puder und ihrem Kollegen Felix Preißler aufsprechen. Die Installation wird als Vierkanalton im Raum abgespielt. Durch die Verneinung der Suchergebnisse und die Neukontextualisierung der Inhalte werden dem Zuhörer einige Leerstellen bewusst, was ihn in die Lage versetzt, weitere Inhalte erdenken zu können und mit den gesprochenen Sätzen in Verbindung zu bringen. Diese Arbeit ist unendlich und formuliert kein Ziel, sondern lediglich einen kleinen Ausschnitt möglicher Antworten auf die Frage, was Fotografie sein kann.

Ebenso versucht **David Claerbout** (* 1969 Kortrijk, Belgien) seinen Rezipienten die Leerstellen vor Augen zu führen, mit denen wir beim Betrachten eines Bildes konfrontiert sind. Ursprünglich ausgebildet als Maler, arbeitet er heute in verschiedenen Medien. Unsere Aufmerksamkeit hat sein bewegtes Bild »Highway Wreck«, 2013 erregt. Darin hat er eine Fotografie animiert, die er in einem Buch über zivile Bauten des Dritten Reichs in der Berliner Staatsbibliothek fand. Ein uniformierter junger Mann steht mit zwei Buben vor der linken Seite eines Autos, die rechte Wagentür ist offen. Die Personen scheinen sich den BMW genauer anzusehen. Er wirkt, als sei er stehengelassen worden, was auch durch den Titel hervorgerufen sein kann. Der Künstler nimmt uns mit auf seine assoziative Reise. Beim Anblick des Bildausschnitts musste er an Autobahnen denken – vermutlich, weil die Deutschen schon in den 1930er Jahren bekannt für ihre Schnellstraßen waren – und hat die Szene daher in eine Geschichte eingebettet, die am Rande einer Autobahn spielt. Genauso hätte es auch jedes andere Narrativ sein können, in dem ein Auto auf einer Wiese vor einer Waldkulisse am Straßenrand zurückgelassen wird: ein Picknick, das dringende Bedürfnis des Beifahrers, seine Blase zu leeren, das Erblicken einer bekannten Person oder eines entlaufenen Tieres am Waldrand und viele Handlungen mehr.

In seiner Geschichte hat er die alte Fotografie mit Motiven aus der Gegenwart verbunden, die er selbst an verschiedenen Orten aufgenommen hat. »Obschon mir das am Anfang nicht sofort bewusst war, geschieht dies, weil es mir um Kollaboration geht. Dabei verwende ich das Wort ›Kollaboration‹ so, wie es ein Spion tun würde. Er gibt vor zu kollaborieren, kollaboriert aber nicht tatsächlich. Ganz in diesem Sinne kollaboriere ich mit dem Bild als Bezugsrahmen, weil ich fühle, dass eine meiner Waffen die Erinnerung an das Bild ist und nicht das Bild selbst. […] Der Betrachter meiner Arbeiten sieht seine Bilderinnerung mit […].«[4]

David Claerbout, Highway Wreck, 2013
Einkanal-Video, HD-Animation, ohne Ton, 15 Min. (Standbilder)



Beate Gütschow, Z#1, 2015/2019, aus der Serie: Z, 2015–2016
Pigmenttintenstrahldruck auf Baumwollpapier, Blatt: 150 x 300 cm

Mit Erinnerungen beschäftigt sich auch **Beate Gütschow** (* 1970 Mainz, Deutschland) in ihrer Serie »Z«, 2015/2016. Es gibt Orte, beispielsweise Klöster, Kirchen, Friedhöfe oder Burgen, die eine besondere Atmosphäre ausstrahlen. Wenn man an solchen Orten sitzt, scheint man den Geist der Stätte förmlich einzuatmen. Das gilt in belastender Weise auch für das Zellengefängnis Lehrter Straße, Berlin. In einem Trakt, der nicht durch den Zweiten Weltkrieg zerstört wurde, hatte Beate Gütschow über viele Jahre ihr Atelier. Bevor sie auszog, weil auch der letzte Komplex der Haftanstalt abgerissen werden sollte, beschäftigte sie sich mit dem geschichtsträchtigen Gelände. Unter Zuhilfenahme von computergenerierten Architekturzeichnungen – in das Programm konnte sie sich mit der Hilfe einer befreundeten Architektin einarbeiten – setzt sie ihre Motive digital zusammen. Die Vorlagen für die Zeichnungen stammen aus Archivmaterial, das Beate Gütschow mit fotografischen Fragmenten, die sie selbst aufgenommen hat, kombiniert. Eines der beiden Bilder zeigt einen Friedhof, der neben einer Kirche zum Gefängnis gehörte und auf dem verstorbene Häftlinge beerdigt wurden. Die 1849 fertiggestellte Haftanstalt war die erste in Deutschland, in der die Gefangenen in Einzelhaft untergebracht werden konnten. Dies diente der Absonderung der Insassen (Sicherheitsverwahrung). In diesem Gebäudekomplex wurden während der NS-Zeit auch diejenigen inhaftiert und gefoltert, die sich am Widerstand gegen den Nationalsozialismus beteiligt hatten. Unter ihnen waren Erich Honecker (zwischen 1935 und 1937) und Klaus Bonhoeffer, der mit weiteren Insassen noch im April 1945 erschossen wurde. Mit ihrer analytischen Lupe der Erinnerung schafft Beate Gütschow – auf ganz andere Weise, als das der Gedenkpark tut, der zwischen 2003 und 2006 auf einem Teil des Geländes errichtet wurde – eine Möglichkeit der Befragung der eigenen individuellen sowie der kollektiven Geschichte.

Mit historischen Ereignissen aus jüngerer Zeit beschäftigt sich **Jochem Hendricks** (* 1959 Schlüchtern, Deutschland) in dem Tableau »25/05/1973, Banküberfall 1, Neu-Isenburg«, 1973/2011, das zur Werkgruppe »Revolutionäres Archiv« gehört. Der Konzeptkünstler, der sich immer wieder neue Techniken erarbeitet, für die er mit Experten und Wissenschaftlern aus diversen Fachgebieten zusammenwirkt, stellt fotografische Serien und Filme aus einem Polizeiarchiv zusammen, in dem Ereignisse aus der Studentenbewegung und Aktionen der RAF (Rote Armee Fraktion) zwischen 1973 und 1985 für polizeiliche Zwecke dokumentiert wurden. »Es zeigt Bilder von politischen Unruhen, Terroranschlägen, Demonstrationen, Menschen, die aus Häusern vertrieben wurden, und Banküberfällen.«[5] Die Zusammenstellungen der Werkgruppe stammen von Jochem Hendricks; die einzelnen Aufnahmen hat dagegen die Fotografin Magdalena Kopp (1948–2015) als Silbergelatineabzüge neu entwickelt. Das Brisante daran ist, dass Magdalena Kopp Mitbegründerin und aktives Mitglied der Revolutionären Zellen und mit dem Terroristen Ilich Ramírez Sánchez (Carlos) verheiratet war, der seit 1994 in Frankreich inhaftiert ist, wo er 1997, 2011 und 2017 jeweils zu lebenslanger Haft verurteilt wurde und immer noch einsitzt. Indem sie die Polizeifotos in der Dunkelkammer bearbeitet, schreibt sie auch ihre eigene Vergangenheit in die Vergrößerungen mit ein. Das Tableau »Banküberfall 1« ist das erste Werk aus dem gesamten Opus, welches nach wie vor fortgeführt wird. Es zeigt den Überfall auf eine Filiale der Dresdner Bank in Neu-Isenburg 1973, bei dem zum ersten Mal der »finale Rettungsschuss« zum Einsatz kam: Der Überfall wird vereitelt, indem der Bankräuber gezielt erschossen wird. Die dem »finalen Rettungsschuss« zugrun-

Jochem Hendricks, 25/05/1973, Banküberfall, Neu-Isenburg, 1973/2011
Silbergelatine-Abzug auf Barytpapier, Blatt: je 40 x 50 cm,
Einsatzplan, Blatt: 53 x 90 cm, Tableauansicht

deliegende juristische Entscheidung für die Erweiterung der Landesgesetzgebung ergab sich durch den Terroranschlag auf das Münchner Olympia-Stadion 1972.

Mit einer immer wieder sehr persönlichen Haltung widmet sich der Fotograf und Künstler **Andreas Mühe** (* 1979, Karl-Marx-Stadt, DDR) politischen und gesellschaftlichen Fragestellungen. So auch in seiner Werkgruppe »Mischpoche«, 2019, die aus fotografischen Serien, Skulpturen und Einzelbildern besteht. Ausgehend vom klassischen Familienporträt hat er versucht, sich der Familie seiner Mutter und seines Vaters anzunähern, indem er sie in unterschiedlichen Konstellationen auf einer Bühne inszeniert. Die Bühne hat er dabei nicht zuletzt deshalb gewählt, weil er aus einer Schauspieler- und Regisseurfamilie stammt. Um die verstorbenen Protagonisten mit ins Bild setzen zu können, ließ er sie – in Zusammenarbeit mit unterschiedlichen Gewerken wie etwa dem Porzellanhersteller Rosenthal – als lebensgroße Figuren nacharbeiten. Die Vorbilder für die fehlenden Personen fand er in den Fotoalben aus dem Familienbestand.
Das Ergebnis sind Fotografien, in denen er einerseits den Entstehungsprozess der fehlenden Angehörigen dokumentiert und andererseits die verschiedenen Konstellationen lebender und verstorbener Familienmitglieder als Familienporträts zusammengestellt hat.

In einer Installation aus sich überlagernden Glasscheiben präsentiert Andreas Mühe fotografische Fragmente des Projekts so, dass, je nach dem Standpunkt, den man einnimmt, unterschiedliche Blickachsen auf seine Angehörigen sichtbar werden. Dadurch werden auch die verschiedenen Perspektiven der Familienmitglieder deutlich, die ähnliche Erlebnisse anders gespeichert haben und daraus andere Verhaltensweisen und Konsequenzen gezogen haben. Man kann auch sagen, dass er psychische Schichten sichtbar werden lässt.

Was ihn daran interessiert, sind neben der Geschichte der eigenen Herkunft auch Fragen, die sich aus einer allgemeinen Betrachtung der letzten hundert Jahre ergeben, in denen die Generation, die um 1900 geborenen wurde, zwei Weltkriege erlebte und aus deren letzterem ein geteiltes Deutschland und später seine Wiedervereinigung hervorgingen. All dies sind Einflüsse, die in Familien unterschiedliche Spuren hinterlassen und zu mehr oder minder schwerwiegenden Konsequenzen geführt haben. Um Andras Mühes Arbeit erfassen zu können, bedarf es des Dialogs, des Rückzugs in die Recherche über die eigene Familie, die wieder Fragen hervorruft, welche zur Wiederholung dieses Vorgangs führen.

Synergien

Synergie meint das Zusammenwirken von Lebewesen, Stoffen und Kräften mit dem Ziel der gegenseitigen Förderung sowie ein daraus resultierendes gemeinsames Erfüllen von Aufgaben. Die Komplikationen, die sich hieraus ergeben, sind vielseitig: Lebewesen können sich missverstehen, Stoffe können schlecht dosiert sein und beispielsweise Vergiftungen hervorrufen und Kräfte, wenn sie unausgewogen sind, können zu Katastrophen führen. Verständigung ist ein schwieriges Geschäft und bedarf immer wieder der Bereitschaft für ein Entgegenkommen, wie die Infragestellung der eigenen Wahrnehmung oder die Bewusstwerdung von Bedürfnissen und deren Ursachen.

Leider ist es im Rahmen dieser Publikation nicht möglich, auf alle Synergien einzugehen, die in den Kunstwerken und den Texten verborgen sind. Daher müssen wir hier auf eine Analyse der Autorentexte mit ihren interdisziplinären Verweisen und deren Rückwirkungen auf die Kunstwerke verzichten. Ebenso wenig konnten die Kunstwerke untereinander in Beziehung gesetzt werden, um auf ihre unterschiedlichen Ansätze hinzuweisen, die gleichzeitig viele Gemeinsamkeiten in sich tragen.
Wir hoffen daher, dass wir uns über die beobachteten Phänomene der Zusammenarbeit in der persönlichen Begegnung unserer dialogischen Kunstführungen und Workshops austauschen und dabei unsere Wahrnehmung mit der unserer Besucherinnen und Besucher ergänzen können. Das Resultat könnte – ganz wie die Arbeit von Adrian Sauer – eine niemals endende Analyse möglicher Synergien ergeben.

Wir möchten den Künstlerinnen und Künstlern sowie den Autorinnen und Autoren von Herzen danken. Die Zusammenarbeit hat uns einmal mehr deutlich gemacht, dass Kooperation nicht nur Spaß macht, sondern auch zutiefst anregend ist. Zudem sei allen Mitwirkenden an der Ausstellung und der Broschüre gedankt – ohne ihr Zutun hätten wir das Projekt nicht umsetzen können.

Zu guter Letzt sei darauf hingewiesen, dass auch die DZ BANK aus einer Zelle der Kooperation hervorgegangen ist, einer Zusammenarbeit von Genossen, die das Ziel formulierten, einen größeren Teil der Bevölkerung bei der Entwicklung ihrer geschäftlichen Vorhaben zu unterstützen. Dieser Geist wirkt auch in die DZ BANK Kunstsammlung hinein.

Dr. Christina Leber
Leiterin DZ BANK Kunstsammlung

1 Sie wurde als Methode des »sachgerechten Verhandelns« bei Konflikten im Zusammenhang der ökologischen Bewegung und der Bürgerrechtsbewegungen sowie in anderen politischen, wirtschaftlichen und rechtlichen Streitfällen in den 1970er und 1980er Jahren wissenschaftlich untersucht, entwickelt und erprobt. Die Win-win-Strategie liegt bis heute vielen Ansätzen der Mediation zugrunde.

2 Ein Quilt ist eine Patchworkdecke, die aus zum Teil eigens dafür bestickten Stoffresten genäht und in Gemeinschaftsarbeit hergestellt wird.

3 Joachim Bauer: Prinzip Menschlichkeit: Warum wir von Natur aus kooperieren, München 2008.

4 Heinz Schütz im Gespräch mit David Claerbout: »David Claerbout. Auf der Suche nach der fotografierten Zeit«. In: Kunstforum International. Get Involved. Partizipation als künstlerische Strategie 240 (2016), S. 212–221, hier S. 215.

5 https://jochem-hendricks.de/revolutionary-archive/

Andreas Mühe, Mischpoche, 2016 – 2019
Installationsansicht: Hamburger Bahnhof, Berlin 2019, Foto: Mathias Voelzke

Andreas Mühe, Hahn I, aus der Serie: Mischpoche, 2016 – 2019
Chromogener Abzug, Blatt: 175 x 220 cm

»BACKGROUND POWER«

Cathrin Nielsen

Illustrationen für kooperative Zusammenschlüsse sind üblicherweise der Handschlag oder Händedruck, ineinandergreifende Zahnräder, in einem bunten Knoten zusammenlaufende Fäden oder Puzzleteile, die von zwei oder mehreren Personen ineinandergeschoben werden. Sie symbolisieren temporäre, projektbezogene Bündnisse, bei denen jeder Partner eine bestimmte Aufgabe übernimmt und auf diese Weise zu einem Ziel beiträgt, bei dem alle gewinnen sollen. Jeder Bündnispartner orientiert sich, um es kurz zu sagen, an einer geteilten, in ihrer Bestimmtheit ›freigelegten‹ und ausgesprochenen Motivation: Ihm sollte klar sein, was er da macht und warum er es macht, »Hand in Hand«. Strategische Bündnisse wie diese beschreiben jedoch lediglich ein Bildfenster oder einen Ausschnitt, der selbst auf einem subkutanen Verflochtensein aufruht: unzähligen unbewussten Voraussetzungen, die den Kitt unseres Handelns bilden, aber auch Möglichkeiten für Neues freisetzen.

Ganz gleich, wie man diesen Raum nennen möchte – Archiv, Habitus, Ozean, Gedächtnis, Humus, die »große Vernunft« (Nietzsche): Das, was im Bildausschnitt zu sehen ist, weist auf etwas hin, was unsichtbar bleibt, was rechts und links von ihm existiert, oben und unten, an seinen Rändern, außerhalb oder gar innerhalb als der ›Schatten‹, als die unthematisch bleibende Kehrseite des bewusst gewordenen Motivs. Der Schattenraum selbst bleibt deswegen unthematisch, weil wir uns durch ihn hindurch auf ein Thema beziehen. Er bleibt unausgesprochen, weil er das *Medium* ist, innerhalb dessen Dinge und Belange, die uns wichtig sind, ins Licht gerückt und ausdrücklich zum gemeinsam Intendierten, zum Gegenstand eines Paktes werden können.

Der amerikanische Philosoph John Searle nennt diesen Raum einen »kollektiven Zustand im Bewusstsein« oder kurz den »background«.[1] Zweckgerichtete Bündnisse speisen sich aus einem irreduziblen Geflecht an unbewussten Vorannahmen: Kapazitäten, Triebfedern, Gedächtnisformen und flüssigen Narrativen, die zumeist unsichtbar, unbewusst und namenlos bleiben, die – mit Searles Worten – *selbst keine absichtsvollen Intentionen sind, aber solche bei Bedarf generieren können.* Das Geflecht wirkt hintergründig mit, indem es wie flüssiges Magma die Leerstellen füllt, die implizit mitwirken, einheitliche »Bewusstseinsfelder«, die sich über den Einzelnen hinaus nach vorne und hinten erstrecken und durch die wir alle miteinander verbunden sind. Was an die Oberfläche tritt, was ausgesprochen und Gegenstand einer ausdrücklichen Vereinbarung wird, ist also radikal unterdeterminiert: Es ist nur die Spitze des Eisbergs in einem wahren Ozean an Unausgesprochenem, Trauben von Ober-, Unter- und Nebentönen, die sich an die vordringlich gewordenen Lineaturen heften und mitklingen. Und das heißt immer zugleich: *Real ist auch das, was unbewusst ist und bewusst werden kann.*

Der polyphone Background hat daher als »open source« auch emergierendes Potenzial. In ihm schlummern latente Handlungsoptionen, unerprobte Kräfte und Möglichkeiten, die zunächst nicht offen zutage liegen. Die Gleichzeitigkeit dieses Pools, der nie identisch ist mit einer der »großen Erzählungen«, öffnet Zwischenräume, in denen das Unausgesprochene zu ahnen ist: Das kollektive Plankton des Gedächtnisses,[2] aber auch persönliche Erinnerungskristalle, die nicht eingeschlagene Variante B an einer Weggabelung, Brüche, infektiöse Selbstläufer, Traumata – »flüssige Erfahrungssätze« (Wittgenstein), die dem Erkaltungs- und Härtungsvorgang hin zur Oberfläche bislang entzogen waren. Im kollektiven Bewusstsein spielen unzählige Realitäten ineinander, das heißt, wir agieren in Geflechten, die unsere bewussten Motive tragen, aber ihnen auch in die Quere kommen oder produktiv zuspielen können.

Damit ist ein offener Verlauf von (auch unbewusster) »Kooperation« angespielt: Worauf lasse ich mich ein? Wie bewusst ist mir dieses Geflecht? Was will ich im anderen ansprechen, was spricht er bei mir an? Wir sind alle miteinander verbunden, aber jeder hat seine Stimme, sein individuelles »Bewusstseins-Nadelöhr«, durch das hindurch etwas vordringlich wird und benannt, zur öffentlichen, mit anderen geteilten Geschichte werden will. Wie und in welchem Ausmaß steht uns diese wechselseitige Inanspruchnahme in konkreten Bündnissen vor Augen? Was bündelt sich im ›verhandelbaren‹ gemeinsamen Motiv? Welche Schichten werden angestoßen, bringen sich ein und spielen mit, wenn die Arbeit an diesem Motiv ausdrücklich zur Zusammenarbeit wird?

Ein gemeinsames Bild, interdisziplinäre Strategien, aber auch eine Vision, die auf Resonanz stößt und die Geschichte des anderen als meine eigene mit zum Klingen bringt, beschreiben die Wirklichkeit nicht nur, sie verändern sie auch. Sie schleusen sich ein in die menschliche Rationalität und kreieren Handlungsgründe, die nicht (nur) unserem individuellen Bedürfnis und Nutzenkalkül Rechnung tragen oder einem temporären Bündnis, sondern dem »Ganzen«. Kooperative Praktiken beruhen somit nicht nur auf der Resilienz des »großen Bewusstseins« und zehren von ihr – sie befreien uns aus der Härte der »Fak-

ten« und ermöglichen Neues. Dies deutet auch Ludwig Wittgenstein in seinem Bild vom »Flussbett« an – einer weiteren Umschreibung des Background –, das kein starres System darstellt, sondern sich verändern kann:

»§ 94 Mein Weltbild habe ich nicht, weil ich mich von seiner Richtigkeit überzeugt habe; auch nicht, weil ich von seiner Richtigkeit überzeugt bin. Sondern es ist der überkommene Hintergrund, auf welchem ich zwischen wahr und falsch unterscheide.

§ 95 Die Sätze, die dies Weltbild beschreiben, könnten zu einer Art Mythologie gehören. Und ihre Rolle ist ähnlich der von Spielregeln, und das Spiel kann man auch rein praktisch, ohne ausgesprochene Regeln, lernen.

§ 96 Man könnte sich vorstellen, dass gewisse Sätze von der Form der Erfahrungssätze erstarrt wären und als Leitung für die nicht erstarrten, flüssigen Erfahrungssätze funktionierten; und dass sich dies Verhältnis mit der Zeit änderte, in dem flüssige Sätze erstarrten und feste flüssig würden.

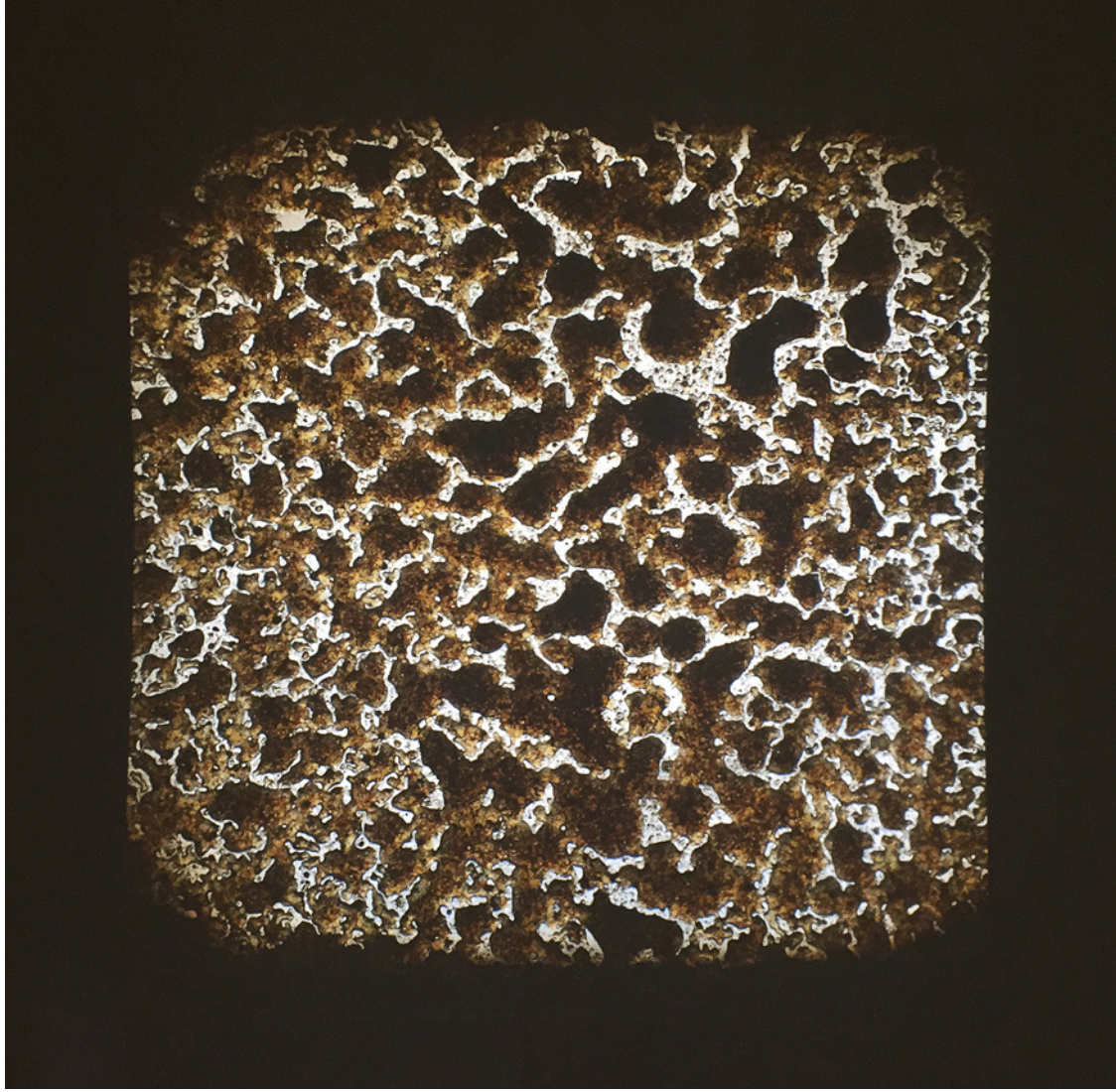
§ 97 Die Mythologie kann wieder in Fluss geraten, das Flussbett der Gedanken sich verschieben.«[3]

1 John Searle: »Response: The Background of Intentionality and Action«. In: Ernest LePore und Robert van Gulick (Hg.), John Searle and His Critics, Cambridge 1991.

2 Vgl. Walter Kempowski: Plankton. Ein kollektives Gedächtnis, hg. von Simone Neteler, München 2014.

3 Ludwig Wittgenstein: Über Gewißheit, Frankfurt am Main 1970, §§ 94–97.

Cathrin Nielsen lebt und arbeitet als philosophische Autorin, Lektorin und Herausgeberin in Frankfurt am Main.



Helena Petersen, Cinis I Pompeji #12
aus der Serie: Cinis I Pompeji, 2014–2018, vulkanische Asche auf Quarzglasträger, Diaprojektion

FOTOGRAFIEREN IST

Adrian Sauer

Fotografieren ist eine Sprache, um nachzudenken.
Fotografieren ist keine Sprache, um nachzudenken.
Fotografieren ist eine Sprache, um nicht nachzudenken.
Fotografieren ist keine Sprache, um nicht nachzudenken.

Fotografieren ist nicht schwierig, solange man nichts davon versteht.
Fotografieren ist nicht schwierig, solange man etwas davon versteht.
Fotografieren ist schwierig, solange man nichts davon versteht.
Fotografieren ist schwierig, solange man etwas davon versteht.

Natur fotografieren ist erleben aus erster Hand.
Natur fotografieren ist nicht erleben aus erster Hand.

Fotografieren ist philosophieren mit Bildern.
Fotografieren ist nicht philosophieren mit Bildern.

Besser fotografieren ist out.
Besser fotografieren ist in.
Schlechter fotografieren ist out.
Schlechter fotografieren ist in.

Fotografieren ist für mich wie Tagebuch schreiben.
Fotografieren ist für mich wie nicht Tagebuch schreiben.
Fotografieren ist für mich nicht wie Tagebuch schreiben.

Fotografieren ist mehr als nur abdrücken.
Fotografieren ist nur abdrücken.
Fotografieren ist nicht mehr als nur abdrücken.
Fotografieren ist weniger als nur abdrücken.

Das Fotografieren ist hier strengstens untersagt.
Das Fotografieren ist hier unbedingt erwünscht.
Das Fotografieren ist hier nicht strengstens untersagt.
Das Fotografieren ist hier nicht unbedingt erwünscht.

Fotografieren ist malen mit Licht.
Fotografieren ist nicht malen mit Licht.
Fotografieren ist malen mit Dunkelheit.

Fotografie – ist mehr, als einfach zu klicken.
Fotografie – ist nicht mehr, als einfach zu klicken.
Fotografie – ist weniger, als einfach zu klicken.

Fotografieren ist eine Sprache, die Kamera ein Instrument, um Stimmungen und Augenblicke einzufangen.
Fotografieren ist keine Sprache, die Kamera kein Instrument, um Stimmungen und Augenblicke einzufangen.

Das Fotografieren ist heute so einfach geworden, dass man zu selten bewusst darüber nachdenkt.
Das Fotografieren ist heute so kompliziert geworden, dass man zu oft bewusst darüber nachdenkt.
Das Fotografieren ist heute so kompliziert geworden, dass man zu selten bewusst darüber nachdenkt.
Das Fotografieren ist heute so einfach geworden, dass man zu oft bewusst darüber nachdenkt.

Bitte achte auch im normalen Leben darauf, keine Polizisten zu fotografieren.
Ist der Polizist oder Soldat vielleicht ein Beiwerk einer Straßenszene?

Fotografieren ist fast wie angeln.
Fotografieren ist nicht fast wie angeln.
Fotografieren ist anders als angeln.

Essen fotografieren ist nicht überall erlaubt.
Essen fotografieren ist überall erlaubt.
Essen nicht fotografieren ist nicht überall erlaubt.
Essen fotografieren ist nicht überall verboten.

Fotografieren ist unsere Leidenschaft.
Fotografieren ist nicht unsere Leidenschaft.

Mit neuem Equipment zu fotografieren ist aufregend.
Mit neuem Equipment zu fotografieren ist nicht aufregend.
Mit altem Equipment zu fotografieren ist aufregend.
Mit neuem Equipment nicht zu fotografieren ist aufregend.

Unter den Rock fotografieren ist schon strafbar.
Nicht unter den Rock fotografieren ist schon strafbar.
Unter den Rock fotografieren ist nicht strafbar.
Nicht unter den Rock fotografieren ist nicht strafbar.

Das Wichtigste, um deine Kunst professionell zu fotografieren, ist das Licht.
Das Unwichtigste, um deine Kunst professionell zu fotografieren, ist das Licht.

Das Smartphone ermöglicht es jedem von uns, heimlich andere Menschen zu fotografieren.
Das Smartphone ermöglicht es jedem von uns, öffentlich andere Menschen zu fotografieren.
Das Smartphone hindert jeden von uns daran, heimlich andere Menschen zu fotografieren.
Das Smartphone hindert jeden von uns daran, offen andere Menschen zu fotografieren.

Fotografieren ist zeichnen mit Licht.
Fotografieren ist nicht zeichnen mit Licht.
Fotografieren ist zeichnen ohne Licht.
Fotografieren ist nicht zeichnen ohne Licht.

Heimlich unter Röcke zu fotografieren, ist in Deutschland keine Straftat.
Offen unter Röcke zu fotografieren, ist in Deutschland keine Straftat.
Heimlich unter Röcke zu fotografieren, ist in Deutschland eine Straftat.
Offen unter Röcke zu fotografieren, ist in Deutschland eine Straftat.

Richtig fotografieren ist gar nicht so einfach.
Richtig fotografieren ist gar nicht so schwer.
Falsch fotografieren ist gar nicht so einfach.
Falsch fotografieren ist gar nicht so schwer.

Fotografieren ist sozial und interaktiv.
Fotografieren ist asozial und interaktiv.
Fotografieren ist sozial und passiv.
Fotografieren ist asozial und passiv.

Vögel zu fotografieren, ist für viele Fotografen ein tolles Erlebnis.
Vögel zu fotografieren, ist für viele Fotografen ein unschönes Erlebnis.
Keine Vögel zu fotografieren, ist für viele Fotografen ein tolles Erlebnis.
Keine Vögel zu fotografieren, ist für viele Fotografen ein unschönes Erlebnis.

Fotografieren ist das Festhalten der Augenblicke, die so nie wiederkehren.
Fotografieren ist das Loslassen der Augenblicke, die so nie wiederkehren.
Fotografieren ist das Festhalten der Augenblicke, die so immer wiederkehren.
Fotografieren ist das Loslassen der Augenblicke, die so immer wiederkehren.

Fotografieren ist ein kreativer Prozess, der bis zum Schluss fließend ist.
Fotografieren ist ein einfältiger Prozess, der bis zum Schluss fließend ist.
Fotografieren ist ein kreativer Prozess, der bis zum Schluss stockend ist.
Fotografieren ist ein einfältiger Prozess, der bis zum Schluss stockend ist.

»Fotografieren ist«, 2019
4-Kanal-Audio, 8:10 Minuten, 2019
Sprecherin: Charlotte Puder
Sprecher: Felix Preißler
Tontechnik: Peter Hermans
Transkription: Thea Kleinhempel

Adrian Sauer (* 1976, Berlin, DDR)
lebt und arbeitet in Leipzig.

EIN UNGEWÖHNLICHES TANDEM

Helena Petersen (* 1987, München, Deutschland) im Gespräch mit dem Vulkanologen Corrado Cimarelli über die Zusammenarbeit für das Projekt »CINIS – Pompeji«

Durch Ihre wissenschaftliche Forschung habe ich herausgefunden, dass sich Vulkanasche in Glas verwandelt, wenn sie bei hoher Temperatur erhitzt wird. Das war die Initialzündung für mein Projekt, vulkanische Asche aus Pompeji – die ja nicht nur für den Tod der Stadtbewohner ursächlich war, sondern zugleich wie eine Fotografie seinen exakten Zeitpunkt einfing – als Glasdia zu zeigen. Wenn es an die Wand projiziert wird, funktioniert das wie ein Bild. Wir haben also diesen Zeitpunkt in Form einer Kooperation wieder ins Leben gerufen.

Sie, ein experimenteller Vulkanologe, und ich, eine abstrakte Fotografin – was für ein ungewöhnliches Tandem! Als wir uns das erste Mal trafen, bekam ich Ihre berühmten Bilder von vulkanischen Blitzen zu sehen, die Sie anhand von simulierten Vulkanausbrüchen in Ihrem Labor erzeugen. Das erinnerte mich an meine letzte Serie »Pyrographie«, in der das Mündungsfeuer einer Waffe während des Abschusses auf lichtempfindlichem Papier eingefangen wird. Trotz ihrer Verschiedenheit hat unsere Faszination für eindringliche, gewaltvolle Lichtquellen vieles gemeinsam. »CINIS – Pompeji« trägt dem Rechnung.

Wie würden Sie die Zusammenarbeit mit einer Künstlerin oder einem Künstler im Vergleich zu der mit einem Wissenschaftskollegium beschreiben?

Zunächst hatte ich gewisse Schwierigkeiten, die Idee hinter dem Projekt zu erkennen. Trotz dieser Verständnishürden blieben wir im Gespräch und ein erster wichtiger Schritt bestand darin, dass wir dazu übergingen, gemeinsam im Labor zu arbeiten. Auf diese Weise wurden mir das Projekt und die in ihm verborgene Vision zunehmend klarer. Es war wirklich überraschend für mich, zu sehen, welches Ausmaß an wissenschaftlicher Methodik hier eine Künstlerin mit ins Labor brachte. Ich war beeindruckt von der akribischen Herangehensweise, mit der Sie die Glasdias hergestellt und systematisch die Wirkung der hohen Temperatur auf die von uns verwendeten Materialien dokumentiert haben. Irgendwie hatte ich immer das Gefühl, eher mit einer Forscherkollegin zusammenzuarbeiten als mit einer Künstlerin.

Was fasziniert Sie als Experten für Vulkanasche am meisten an Ihrem Forschungsgegenstand – und hat unsere Zusammenarbeit Sie dazu geführt, die Vulkanasche in einem anderen ›Licht‹ zu sehen?

Als Vulkanologe betrachte ich die Asche üblicherweise durch die Linse des Mikroskops, um ihre Textur zu analysieren und ihre mikroskopischen Eigenschaften aufzudecken. Um das zu tun, muss die Asche auf einen extrem feinen Abschnitt von wenigen Mikrometern reduziert werden, um vom Licht durchdrungen werden zu können. Diese feinen Ausschnitte bilden die Messnorm, die es erlaubt, Vergleichsstudien unter gleichen analytischen Bedingungen herzustellen. Unser Gemeinschaftswerk ist genau das Gegenteil davon, insofern wir die erhitzte Asche auf natürliche Weise auf jedem einzelnen Glasdia fließen und gerinnen ließen, ohne jeden Eingriff von außen. Der Prozess des Wiederschmelzens hat die Asche ›aufgeschlossen‹ und in glühende Schmelze umgewandelt, die wieder fließen kann, eine Art frisch generiertes Magma, das seinen eigenen Lauf nimmt. Durch den Abkühlungsprozess formt sich die Asche von Neuem in eine Dreidimensionalität. Wenn man nun das Dia durch einen Lichtprojektor an die Wand wirft, offenbart sich ein unentdecktes Universum in seiner ganz eigenen Vollkommenheit, ein Makrokosmos bislang unbekannter Farben, Frakturen und Hohlräume, die sich unmöglich in mikroskopischen Aufnahmen, wie ich sie üblicherweise verwende, fassen lassen.

Während der Schmelzung der 2000 Jahre alten Vulkanasche aus Pompeji haben wir uns über diesen Prozess ausgetauscht und festgestellt, dass wir die Asche eigentlich in ihre einstige glühende Lebendigkeit zurückversetzt haben. Was hat das für ein Gefühl bei Ihnen ausgelöst?

Aus einer wissenschaftlichen Perspektive betrachtet ist Vulkanasche im Wesentlichen ein natürliches Glas, das durch das extrem schnelle Erkalten des Magmas entsteht, das während eines Vulkanausbruchs herausgeschleudert wird. Als solches ist es der nächste Zeuge dieses Eruptionsmomentes, ein Zeuge, der den Ausbruch unmittelbar aus dem Inneren des Vulkans einfängt. Es handelt sich also, wenn man so will, um eine besondere »Insiderperspektive«. Im Falle des Ausbruchs des Vesuv bezeugt die Asche darüber hinaus auf höchst präzise Weise eine geschichtliche Zäsur: die ebenso plötzliche wie dramatische Auslöschung einer pulsierenden Stadt und ihrer Bewohner. Die Asche von Pompeji im Rahmen unserer Zusammenarbeit wieder zum Leben erweckt und diesen Moment gleich mehrere Male gewissermaßen wieder ›eingefangen‹ zu haben, geht weit über den Wert eines wissenschaftlichen Experimentes hinaus. Wie unzählige Echos lassen uns die projizierten Dias nahezu unmittelbar selbst zum Zeugen dieses einzigartigen Momentes werden.

Indem wir die Asche wieder zu flüssiger Glut und Glas werden lassen, stellen wir Bilder dieses historischen Ereignisses her, das auch heute in seiner Bedrohlichkeit

Helena Petersen, Cinis I Pompeji, 2014–2018
Installationsansicht: C/O Berlin 2018, Foto: David von Becker

nicht abgenommen hat. Gegenwärtig zeigen die Campi Flegrei (die Phlegräischen Felder) – ein sogenannter »Supervulkan« unterhalb einer dicht besiedelten Gegend um Neapel – eine erhöhte vulkanische Aktivität. Denken Sie, dass wir eine andere Aufmerksamkeit dafür schaffen können, wenn wir unsere Gemeinschaftsarbeit in einem künstlerischen Kontext zeigen?
Für Wissenschaftler erweist es sich oft als schwierig, einem größeren Publikum etwas mitzuteilen. Es kommt häufig vor, dass wir mit unserer Fachsprache und den komplizierten Konzepten das Interesse der Öffentlichkeit nicht gerade anregen und somit einen weiteren Austausch verhindern. Kunst dagegen richtet sich an die Sinne, ruft Emotionen hervor und spricht gleich mehrere Sprachen auf ganz unterschiedlichen Ebenen. Das ist für mich ein zusätzlicher Kernaspekt unserer Zusammenarbeit, der auch dazu beitragen kann, eine wissenschaftliche Botschaft zu übermitteln, wie hier das derzeitige vulkanische Risiko in der Gegend um Neapel.

Meinen Sie, Sie haben etwas gelernt aus unserem kooperativen Projekt?
Ganz bestimmt! Es hat mir einen anderen Blick auf die Arbeit von Künstlerinnen und Künstlern ermöglicht, auf ihre Motivation und Inspiration sowie die Praktiken und Techniken, mit denen sie sich bei der Herstellung ihres Werkes beschäftigen. Es freut mich, dass sich meine wissenschaftlichen Interessen mit der künstlerischen Inspiration einer erfahrenen und professionellen Fotografin verschränken lassen. Ich bin gespannt, die weitere Entwicklung dieser besonderen Technik in Bezug auf die Farbfotografie zu verfolgen, die mich wirklich beeindruckt und hoffnungsvoll sein lässt, dass sie uns für zukünftige Formen der Zusammenarbeit wieder zusammenbringt. Zu guter Letzt hat mir die Tatsache, dass sich mein wissenschaftlicher Background in die bildende Kunst übertragen lässt, eine neue Perspektive eröffnet, Wissenschaft auf ungewöhnlichen und eher persönlichen Wegen zu kommunizieren. Dafür bin ich Ihnen, Helena, besonders dankbar.

Aus dem Englischen von Cathrin Nielsen.

PD Dr. Corrado Cimarelli ist Vulkanologe am Department for Physical and Experimental Vulcanology an der Ludwig-Maximilians-Universität München.

ARCHIV

von Aleida Assmann

Das Wort ›Archiv‹ geht auf das griechische Wort ›arché‹ zurück, das neben ›Anfang‹, ›Ursprung‹ und ›Herrschaft‹ auch ›Behörde‹ und ›Amtsstelle‹ bedeutet. Derrida hat den irreduziblen Doppelsinn des Wortes ›arché‹ betont, als er auf die Verknüpfung von ›commencement‹ und ›commandment‹ (›Anfang‹ und ›Befehl‹) hinwies. Zu seiner Definition von Archiv gehören darüber hinaus die Bedeutungskomponenten von ›Substrat‹ und ›Residenz‹ sowie die Institution von Wächtern, die das Gesetz hüten, es in Erinnerung rufen und auslegen. Das Archiv ist von Anfang an mit Schrift, Bürokratie, Akten und Verwaltung verbunden.[1] Die Bedingung der Möglichkeit eines Archivs sind Aufzeichnungssysteme, die als externe Speichermedien fungieren, allen voran die Technik der Schrift, die das Gedächtnis aus dem Menschen auslagert und es unabhängig von lebendigen Trägern befestigt hat. […] Auf diese Weise ließ sich mit der Organisationsstütze der Schrift ein großräumiges Speicher- und Versorgungssystem aufbauen. Da Schriftdokumente nach dem Ende ihres Gebrauchs nicht wie Naturalien verfallen, bilden sie einen Rest, der eigens gesammelt und aufbewahrt werden kann. So entsteht aus dem Archiv als Gedächtnis der Verwaltung und Wirtschaft das Archiv als Zeugnis der Vergangenheit.

Vor dem Archiv als Gedächtnis der Historie kommt allerdings das Archiv als Gedächtnis der Herrschaft. Dieses besteht aus Legaten und Testaten, aus Urkunden, die Beweischarakter haben für Ansprüche auf Macht, Besitz und Abstammung. In den Archiven der Fürsten, Klöster, Kirchen und Städte wurden im Mittelalter jene Dokumente aufbewahrt, die zur Beglaubigung von Institutionen und Gruppen dienten. Derrida versteht unter Archiv eine grundsätzlich politische Kategorie: »Die Frage kann niemals als eine politische Frage unter anderen gestellt werden. Sie bestimmt das ganze Feld und entscheidet in Wirklichkeit von A bis Z über die res publica. Es gibt keine politische Macht ohne Kontrolle über die Archive, ohne Kontrolle über das Gedächtnis.«[2]

Kontrolle des Archivs ist Kontrolle des Gedächtnisses. […] Das Archiv ist ein kollektiver Wissensspeicher, der verschiedene Funktionen erfüllt. Dabei spielen wie bei jedem Speicher drei Merkmale eine besondere Rolle: Konservierung, Auswahl und Zugänglichkeit. […]

Zunächst zur *Zugänglichkeit*. Archive definieren sich über Schließung und Öffnung. Ob es sich um eine demokratische oder repressive Institution handelt, zeigt sich an seiner Zugänglichkeit. In Athen zum Beispiel wurden im Archiv die Gesetze und die in ihnen verbrieften Rechte der Bürger auf Dauer verwahrt und gesichert. Es sind dies die Texte, auf die sich ein Gemeinwesen gründet oder über die sich eine Gruppe definiert. In antiliberalen und totalitären Staaten sind die Bestände geheim, in demokratischen sind sie ein öffentlicher Gemeinbesitz, der individuell genutzt und gedeutet werden kann. »Es gibt keine politische Macht ohne Kontrolle des Archivs«, um noch einmal Derrida zu zitieren. Aber ohne Archiv gibt es auch keine Öffentlichkeit und keine Kritik. […]

Depot Rautenstrauch-Joest-Museum, Köln
Studie zu: Sara-Lena Maierhofer (* 1982, Freudenstadt, Deutschland), Kabinette, 2018

Wo der unmittelbare Funktionswert verloren ist, muss eine kritische Deutung der Dokumente an die Stelle treten, wenn die Bestände nicht zu einem reinen Speichergedächtnis und materiellen Depot verkommen sollen. »Archive, die Material speichern«, müssen »gelesen und interpretiert werden […], wenn ihr Inhalt in ein Gedächtnis zurückgerufen werden soll.«[3] Als einem potentiellen Gedächtnis, beziehungsweise als materieller Voraussetzung zukünftiger kultureller Gedächtnisse kommt dem Archiv eine hervorragende Bedeutung zu. Darüber hinaus ist in das Archiv als Speichergedächtnis auch ein Funktionsgedächtnis eingelagert, das mit dem Namen ›kulturelles Erbe‹ bezeichnet

wird und ebenfalls den Archivaren in Verwahrung gegeben ist, die damit beauftragt sind, es gegen mögliche Natur- und Kulturkatastrophen wie Erdbeben und Atomkriege zu sichern.

Das zweite Stichwort heißt *Auswahl*. Nachdem zunächst das Aufheben und Konservieren im Mittelpunkt des Archivs gestanden hatte, wurde seit dem 19. Jahrhundert das Ausmisten und Wegwerfen zu einer nicht weniger wichtigen Tätigkeit der Archivare. […] Für die ›Kassation‹, wie die Vernichtung von Archivbeständen in der Fachsprache heißt, gibt es in jeder Epoche gewisse Aussonderungsprinzipien und Wertmaßstäbe, die aber nicht unbedingt von späteren Generationen geteilt werden. Was der einen Epoche Abfall ist, ist der anderen kostbare Information. Deshalb sind Archive nicht nur Orte der lnformationsbestände, sondern ebenso sehr Orte der Informationslücken, die keineswegs nur auf Katastrophen- und Kriegsverluste zurückgehen, sondern zu einem wesentlichen, strukturell nicht zu eliminierenden Teil auch auf eine »aus späterer Sicht verfehlte Kassation«.[4]

Das Problem der Auswahl spielt in zwei Definitionen des Archivs eine besondere Rolle, die eine metaphorische Ausweitung dieses Begriffs vornehmen. Beide haben in ihren Beschreibungen des Archivs den Aspekt der institutionellen materialen Bestandssicherung ausgeklammert. Die folgende Definition stammt von Michel Foucault: »Mit diesem Ausdruck (i. e. Archiv, A. A.) meine ich nicht die Summe aller Texte, die eine Kultur als Dokumente ihrer eigenen Vergangenheit oder als Zeugnis ihrer beibehaltenen Identität bewahrt hat; ich verstehe darunter auch nicht die Einrichtungen, die in einer gegebenen Gesellschaft gestatten, die Diskurse zu registrieren und zu konservieren, die man im Gedächtnis und zur freien Verfügung behalten will.« Nach diesen Negativbestimmungen, mit denen er die landläufigen Definitionen von Archiv erfasst hat, kommt Foucault zu seiner eigenen Definition:

»Das Archiv ist zunächst das Gesetz dessen, was gesagt werden kann, das System, das das Erscheinen der Aussagen als einzelne Ereignisse beherrscht. Aber das Archiv ist auch das, was bewirkt, dass all diese gesagten Dinge sich nicht bis ins Unendliche in einer amorphen Vielzahl anhäufen, auch nicht allein schon bei zufälligen äußeren Umständen verschwinden. […] Das Archiv […] ist das, was an der Wurzel der Aussage selbst als Ereignis und in dem Körper, in dem sie sich gibt, von Anfang an *das System ihrer Aussagbarkeit definiert*.«[5]

Eine materiale Definition von Archiv reicht für Foucault nicht aus, um auf die in dieser Institution verankerte Machtstruktur aufmerksam zu machen. Das Archiv ist für ihn kein vom gesellschaftlichen Leben abgekoppeltes Depot von Daten, sondern ein repressives Instrument, das den Umfang von Gedanken und Artikulationen einschränkt. […]

Boris Groys, der vom »kulturellen Archiv« als einer Bezugsgröße für »das Neue« spricht, hat diese Bedenken angemeldet und Foucaults Definition des Archivs als zu immateriell kritisiert. Er schlägt demgegenüber vor, das Archiv als real existierend zu verstehen »und in diesem Sinne auch durch die Zerstörung bedroht und deswegen endlich, exklusiv, begrenzt, so dass nicht alle möglichen Aussagen in ihm vorformuliert gefunden werden können«.[6] In seinem Entwurf einer Kulturökonomie hat er das Archiv (das er mit ›Museum‹ und ›kulturellem Gedächtnis‹, aber nicht mit ›Bibliothek‹ gleichsetzt) als den Sammlungsort alles dessen definiert, was in der Kultur zu einem gegebenen Zeitpunkt einmal als »neu« bewertet worden ist. Das Alte und das Neue sind für ihn dialektisch miteinander verbunden, denn die Innovation ist der einzige Weg, der ins Archiv führt. »Jedes Ereignis des Neuen ist im Grund der Vollzug eines neuen Vergleichs von etwas, das bis dahin noch nicht verglichen wurde, weil niemandem dieser Vergleich früher in den Sinn kam. Das kulturelle Gedächtnis ist die Erinnerung an diese Vergleiche, und das Neue findet nur dann Eingang ins kulturelle Gedächtnis, wenn es seinerseits ein neuer derartiger Vergleich ist.«[7] Das Archiv ist bei Groys das Gedächtnis der Kunst, in das die innovativen Werke eingegangen sind, an deren Maßstab der innovative Gehalt neuer Werke gemessen wird. Mit anderen Worten: Das Archiv ist für Groys die Basis des Vergleichs für die Differenzqualität des Neuen. […]

1 Eckhart G. Franz, Einführung in die Archivkunde, Darmstadt 1974.

2 Jacques Derrida: »Archive Fever. A Freudian Impression«. In: Diacritics 25.2 (1995), S. 9–63, hier S. 10–11. Derridas Aufsatz geht zurück auf einen Besuch des Freud-Museums in London und beschäftigt sich vorrangig mit der Geschichte Freuds und der Psychoanalyse.

3 Andreas Schelske: »Zeichen einer Bildkultur als Gedächtnis«. In: Klaus Rehkämper, Klaus Sachs-Hombach (Hgg.), Bild. Bildwahrnehmung, Bildverarbeitung, Wiesbaden 1998.

4 Franz, Archivkunde, S. 120.

5 Michel Foucault: Die Archäologie des Wissens, Frankfurt am Main 1973, S. 186–188.

6 Boris Groys: Über das Neue. Versuch einer Kulturökonomie, München 1992, S. 179.

7 Groys, Über das Neue, S. 49.

Aleida Assmann hat Literatur- und Kulturwissenschaft an der Universität Konstanz unterrichtet und mit ihrem Mann Jan Assmann zusammen den Begriff des Kulturellen Gedächtnisses entwickelt.

Der Text ist ein Auszug aus Aleida Assmanns Buch »Erinnerungsräume. Formen und Wandlungen des kulturellen Gedächtnisses«, München 2018, S. 343–347. Wir danken der Autorin herzlich für die Veröffentlichungsrechte.

Sara-Lena Maierhofer, Rautenstrauch-Joest-Museum, Köln, 2018
aus der Serie: Kabinette, Fotoemulsion auf Acrylglas, Objekt: 98 x 57 x 5 cm

Sara-Lena Maierhofer, Regal (Weltkulturen Museum, Frankfurt), 2018
aus der Serie: Kabinette, Fotogramm auf PE-Papier, Blatt: 245,5 x 130 cm

RÜCKZUG UND KOOPERATION

Zur Zusammenarbeit mit Sven Johne (* 1976, Bergen auf Rügen, DDR)
bei »Anomalien des frühen 21. Jahrhunderts / Einige Fallbeispiele« von Sebastian Orlac

Eine Fabrikarbeiterin aus Detroit legt ihren 16 Kilometer langen Arbeitsweg zu Fuß zurück, ein Milliardär erwirbt rund um sein Anwesen weiteres Land und ein Pharmakologe aus London begeht aus Protest gegen seine Arbeitsbedingungen Suizid. Die Arbeit »Anomalien des frühen 21. Jahrhunderts / Einige Fallbeispiele« des Künstlers Sven Johne porträtiert Menschen, die aus unterschiedlichen Gründen den Ausstieg oder zumindest den Umstieg wagen. Sie brechen mit ihren Gewohnheiten, sie wehren sich gegen die Umstände ihres Lebens – und sei es mit dem radikalen Schritt, es zu beenden.

Anomalien (entlehnt aus altgriechisch ›anomalia‹: Unebenheit, Unregelmäßigkeit) haben spätestens seit den Wunderkammern der Renaissance ihren festen Platz in der Kulturgeschichte. Das Unebene, das Spröde, die Abweichung ziehen uns an. In den vielfältigen individuellen Lebensentwürfen des 21. Jahrhunderts ist – so könnte man glauben – die Abweichung zur Norm geworden. Doch in der steten Kapitalisierung unseres Daseins scheinen wir alle unentrinnbar den gleichen (Markt-)Gesetzen unterworfen zu sein. In den in Johnes Werk versammelten Biografien wagen dennoch einige Menschen den Ausbruch.

Die Fabrikarbeiterin aus Detroit läuft zu Fuß zur Arbeit, weil sie für die Wiedereinführung ihrer Buslinie protestiert. Der Milliardär Mark Zuckerberg kauft Land um sein Anwesen, weil er seine Privatsphäre schützen möchte. Und der Pharmakologe aus London begeht Selbstmord, um auf die prekären Arbeitsbedingungen im akademischen Betrieb aufmerksam zu machen. Allen großen oder kleinen Ausstiegen liegt hier eine Verweigerungshaltung zugrunde. Es ist, wenn man so will, ein Nein zur Kooperation: Ich mache da nicht mit! Dass Zuckerberg sich weigert, seine Privatsphäre preiszugeben, wo er doch gleichzeitig mit der von mittlerweile 1,9 Milliarden Nutzern sein Geld macht, bleibe mal dahingestellt.

Sven Johnes »Anomalien des frühen 21. Jahrhunderts / Einige Fallbeispiele« ist eine Collage aus drei Bildebenen. Unter einer Reihe gerahmter Porträtfotos finden sich großgedruckte Zitate, darunter wiederum kurze, schriftlich verfasste Porträts. Im Frühjahr 2015 entstand die Arbeit in Kooperation mit dem Autor des vorliegenden Textes. Wie schon in früheren Arbeiten Johnes (u. a. bei »The Greatest Show On Earth«, 2011) haben wir uns auch hier zusammengetan, um gemeinsam an den

Texten zu schreiben. Neben der Wandarbeit ist 2016 zudem das Buch »Anomalien« (Spector Books) entstanden. Das Thema der Arbeit und seine Entstehungsform bilden einen gewissen Gegensatz: Ein gemeinsamer Text über Menschen, die sich der Kooperation verweigern, entsteht aus einer Kooperation. Wie kann das gehen?

Das gemeinsame Verfassen eines Textes gestaltet sich oft problematisch. Mit zunehmender Digitalisierung gelingt kollektive Autorenschaft durchaus beim Programmieren oder auch beim Verfassen von Wikipedia-Einträgen. Aus meiner Erfahrung ist beim gemeinsamen literarischen Schreiben weniger das Fehlen einer einheitlichen Stimme das Problem als vielmehr die mangelnde Fähigkeit, sich gemeinsam zu versenken. Hier spielt sicher auch das angelernte Bild vom Autor als alleinigem Urheber eine große Rolle. Mittlerweile lernen in Deutschland bereits Grundschülerinnen und Grundschüler, gegenseitig ihre Texte zu redigieren. So etwas kam zu meiner Schulzeit in den 1980er Jahren kaum vor. Im angelsächsischen Kulturraum hat dies eine viel längere Tradition. Nicht umsonst entstehen einige der innovativsten Erzählungen unserer Zeit in den USA oder Großbritannien in Kollektiven. TV-Serien wie »Die Sopranos« oder »Better Call Saul« werden mitunter von bis zu zwölf Autorinnen und Autoren gleichzeitig im sogenannten ›writersroom‹ entwickelt. In diesem Raum spielt es keine Rolle, von wem eine Idee stammt. Entscheidend ist, dass sie die Erzählung vorantreibt.

Der ›writersroom‹ von Sven Johne und mir für »Anomalien« fiel dagegen bescheiden aus. Künstlerische Arbeit entsteht ja oft in von Familienleben und Selbstverwaltung abgerungener Lebenszeit. Ein tatsächlicher Ausstieg, um unsere Aussteigergeschichten zu schreiben, war gar nicht möglich. Also haben wir uns ein kleines, kompetitives Spiel ausgedacht: Über drei Monate schreibt jeder von uns eine Aussteigergeschichte pro Tag. In der Pingpong-Bewegung entstand zunächst ein quantitativer Druck (»Verdammt, er hat heute schon geliefert!«). Bald aber war es auch möglich, sich gegenseitig zu inspirieren, anzustacheln. Neue Töne wurden übernommen, andere weggelassen. Man setzte eins drauf, unterspielte, variierte. Nach drei Monaten wurde aus dem so entstandenen Material ein gemeinsamer Text, verdichtet auf 66 Geschichten.

Die Figuren in »Anomalien« interessieren sich nicht für Kooperation. Sie verabschieden sich in den Wald, den Wahnsinn oder den Freitod. In ihrem Protest gegen eine Gesellschaft, in der jeder nur an sich denkt, folgen sie denselben Regeln. Auch die Aussteigerinnen und Aussteiger machen ihr Ding und entziehen sich dabei der Solidargemeinschaft. Aber ist es denn auch möglich, beides miteinander zu verbinden: Rückzug und Kooperation? In der Zusammenarbeit mit Sven Johne ist es zumindest ein Stück weit gelungen.

Sebastian Orlac, Autor und Künstler, lebt mit seiner Familie gerne in Berlin.

Sven Johne, Anomalien des frühen 21. Jahrhunderts / Einige Fallbeispiele, 2015
Pigmenttintenstrahldruck auf beschichtetem Papier
Blatt je 50 x 40 cm, Tableauansicht

DER PROZESS GEGEN EINEN KOLLABORATEUR: MAURICE PAPON IN BORDEAUX

von Jean-Marc Dreyfus

Am 8. Oktober 1997 wird in Bordeaux ein Gerichtsverfahren eröffnet, das von Anfang an als historisch wahrgenommen wurde – der Prozess gegen Maurice Papon. Er ist auf zwei Monate angesetzt, wird jedoch sechs Monate dauern und die ständige Aufmerksamkeit der Medien und der französischen Öffentlichkeit auf sich ziehen.

Mehr als fünfzig Jahre nach dem Ende des Zweiten Weltkriegs ist Frankreich das einzige Land überhaupt, das einen seiner höheren Beamten wegen Verbrechen gegen die Menschlichkeit vor Gericht stellt. Das Verfahren gegen Papon aufgrund seiner Mitschuld an der Deportation von Juden war dabei nicht der erste große französische Prozess zur Aufdeckung der Mitverantwortung am Holocaust: Von Mai bis Juli 1987 wurde Klaus Barbie, Gestapo-Chef von Lyon, vor Gericht gestellt und verurteilt; im März und April 1994 stand Paul Touvier, Chef der Miliz in Lyon (einer von der Vichy-Regierung eingesetzten, in hohem Maße ideologisierten Polizei, die Juden und Widerstandskämpfer verfolgte), in Versailles vor Gericht. Aber der Papon-Prozess ist anders: Papon ist Franzose, er ist nicht antisemitisch, er begann seine politische Laufbahn im »Parti radical«, also in der linken Mitte, und ist weder in Richtung Rechtsextremismus noch Faschismus abgedriftet. Er wurde mit Orden der französischen Ehrenlegion ausgezeichnet und war während der Präsidentschaft Valéry Giscard d'Estaings von 1978 bis 1981 Haushaltsminister. Während des Präsidentschaftswahlkampfes von 1981 war er, sollte Giscard wiedergewählt werden, als Kandidat für das Amt des Premierministers im Gespräch.

Während dieses Präsidentschaftswahlkampfes, und zwar genau zwischen den beiden Wahlgängen, erschien ein erster und solitär bleibender Artikel über die Rolle Papons bei der Deportation von Juden aus Bordeaux. In der Satirezeitschrift »Le Canard enchaîné« wurde, von Nicolas Brimo unterzeichnet, ein kurzer Beitrag mit dem Titel »Papon, aide de camp« veröffentlicht. Das Wortspiel[1] war gewagt, aber es basierte auf Dokumenten, die erst kurz zuvor zugänglich gemacht worden waren und die ein lokaler Historiker, Michel Bergès, in den Archiven des Départements Gironde (Bordeaux) gefunden und in Kopie an Michel Slitinsky weitergegeben hatte. Michel Slitinsky wird zusammen mit anderen jüdischen Familien aus Osteuropa (im Falle der Slitinsky-Familie aus der Ukraine) am Ausgangspunkt des Papon-Prozesses stehen. Er war ein junger Widerstandskämpfer, dessen gesamte Familie von der französischen Polizei verhaftet und ohne Rückkehr nach Auschwitz deportiert worden war. Die Archivdokumente belegen die Rolle der Präfektur des Départements Gironde bei der Zählung, Kennzeichnung und Festnahme der Juden der Stadt, aber auch bei der Organisation der Zugtransporte zum Lager Drancy. Drancy in der Pariser Region war das Vorzimmer zu Auschwitz, ein Transitlager, von dem aus die meisten Sondertransporte in die Gaskammern abgingen.

Diese Dokumente, und zwar Hunderte, waren von Maurice Papon, Generalsekretär der Präfektur und treuer, omnipräsenter Assistent des Präfekten Maurice Sabatier, unterzeichnet. Ein wesentlicher Teil des Verfahrens gegen Papon ist dem Bemühen gewidmet, die administrativen Zuständigkeiten in der Dienststelle »Jüdische Angelegenheiten« der Präfektur zu entwirren. Auch Sabatier wurde angeklagt, verstarb jedoch vor dem Prozess.

Es ist nicht einfach für Frankreich, ein Urteil über Papon zu sprechen. Die ersten Klagen wurden im Herbst 1981 erhoben. Papon ist ein bemerkenswerter Gaullist, der auf illustre Weise vier politische Regime durchgestanden hat (Vichy und drei Republiken). Er war Parlamentsabgeordneter über mehrere Legislaturperioden, vor allem aber war er viele Jahre (von 1958 bis 1966) Präfekt der Polizei von Paris. Die Aufgabe dieser Zentrale der Republik mit Oberbefehl über sämtliche Pariser Polizeieinheiten besteht darin, die herrschende Macht zu schützen. Papon unterdrückte mit eiserner Hand jegliche Bestrebungen, den Unabhängigkeitskampf in Algerien zu unterstützen, und es gab viele Tote. Insbesondere organisierte er die gewaltsame Niederschlagung einer Demonstration am 17. Oktober 1961 mitten in Paris, bei der Dutzende von Menschen ums Leben kamen. Diese Tatsache wurde im Prozess von Bordeaux nur am Rande erwähnt.

Denn Maurice Papon erwies sich in all den Ämtern, die er während seiner langen Laufbahn bekleidete, als ein hervorragender Verwalter, aber auch als ein Mann mit Durchsetzungskraft, stets bereit, die Befehle seiner Vorgesetzten, vom Innenminister von Vichy bis zu General de Gaulle, gewissermaßen ›überzuerfüllen‹. In seinem Prozess wird er beschuldigt, die Deportation von 1600 Juden in acht Sondertransporten nach Drancy organisiert zu haben. Die Anhörungen sind äußerst gründlich: Widerstandskämpfer wiederum bezeugen, dass Papon ihnen in den letzten Monaten der Besatzung geholfen habe. Er bereitete seinen Wechsel zur »Libération« vor, der für ihn ohne Schwierigkeiten verlaufen sollte. Die Rolle der einzelnen französischen Verwaltungen bei der Verfolgung der Juden, aber auch ihre Beziehungen zur örtlichen Gestapo, werden beschrieben, wobei den Franzosen, die an ihren Fernsehgeräten hängen, außergewöhnliche öffentliche Geschichtsstunden erteilt

Jochen Gerz, Die Zeugen von Cahors, 1998
Offsetdruck, Siebdruck auf Büttenpapier, Blatt: je 42 x 29,7 cm, Tableauansicht

werden. Der Prozess zeigt, dass Maurice Papon nicht einfach nur ein hochrangiger Beamter unter anderen war, sondern dass er hinsichtlich der Juden einen besonderen Eifer an den Tag legte. Die letzten Sondertransporte, die er 1944 organisierte – zu einem Zeitpunkt also, als die polizeiliche Kollaboration in ganz Frankreich bereits zum Erliegen kam –, sind ein Beweis dafür.

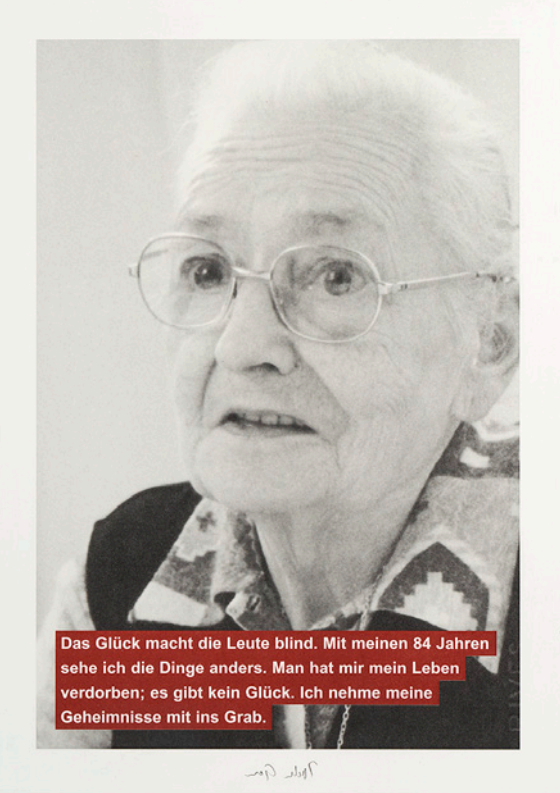
Maurice Papon bleibt äußerst würdevoll, eine stets tadellose Erscheinung. Er macht den Eindruck eines freien Mannes. Er leugnet seine Rolle bei der Judenverfolgung. Er sei nur Sekretär der Präfektur gewesen, kein Entscheidungsträger. Er zeigt keinerlei Mitgefühl für die Opfer.

Am 2. April 1998 wird Papon lediglich wegen seiner Rolle bei der Organisation von vier Sondertransporten zu zehn Jahren Gefängnis verurteilt. Er flieht zunächst in die Schweiz, wird dort aber gestellt und nach Frankreich überführt, wo er seine Haftstrafe antritt. Er ist 88 Jahre alt. Ein allerletztes Schnippchen, das er seinen Opfern und der Justiz schlägt: Begraben lässt er sich mit seiner Ehrenlegion, dem Orden, der ihm nach der Verurteilung aberkannt worden war.

Aus dem Französischen von Beate Bank.

1 »Aide de camp« ist ein militärischer Begriff und bedeutet »Adjutant«; wortwörtlich könnte er mit »Lagerknecht« übersetzt werden.

PD Dr. Jean-Marc Dreyfus ist Historiker, Dozent am Historischen Seminar an der Universität Manchester (Großbritannien) und an Sciences Po Paris.



Jochen Gerz, Die Zeugen von Cahors, 1998
Offsetdruck, Siebdruck auf Büttenpapier, Blatt: je 42 x 29,7 cm, Detailansicht

VERMITTLUNGSANGEBOTE ZUR AUSSTELLUNG

Öffentliche Führungen*
Donnerstags um 18 Uhr, an jedem letzten Freitag im Monat um 17.30 Uhr

Kuratorenführung*
Donnerstag, 21.01.2021, 18 Uhr; mit Dr. Christina Leber

Tandemführung*
Samstag, 07.11.2020, 11 Uhr; Dr. Christina Leber im Dialog mit Hubertus Spieler (Systemischer Berater/Aufsteller und Lehrtrainer, DGfS)
Donnerstag, 17.12.2020, 18 Uhr; Dr. Christina Leber im Dialog mit Prof. Dr. Anja Klöckner (Lehrstuhl für Klassische Archäologie, Goethe-Universität Frankfurt am Main)

Kinder-Kunsträtsel-Plus
Mit unserem Kunsträtsel können Inhalte der Ausstellung auf spielerische Weise erforscht werden. Das Quiz beinhaltet einen praktischen Kreativteil, der mit Materialien aus unserer »Art-Box« umgesetzt werden kann. Das Rätsel und die Box liegen im ART FOYER für die Kinder bereit.

Kunst für Kids*
Neben den individuell buchbaren Workshops bieten wir an jedem letzten Freitag im Monat von 15.30 bis 17.30 Uhr »Kunst für Kids« an. Eine Altersbegrenzung gibt es nicht. Die Teilnehmenden können alleine oder in Kleingruppen zu uns kommen und sich durch eigene künstlerische Praxis den Themen der Ausstellung annähern. Eltern sind ebenso willkommen.

Fortbildung für Lehrende*
Zu jeder Ausstellung im ART FOYER DZ BANK Kunstsammlung gibt es eine Fortbildung für Lehrende. Diese besteht aus einer einstündigen Führung sowie der Vorstellung der angebotenen Workshops. Das Vermittlungsprogramm wurde an das schulische Curriculum angepasst.

Nächste Termine:
Mittwoch, 09.09.2020, 16.30 bis 18 Uhr
Mittwoch, 21.10.2020, 16.30 bis 18 Uhr

Sonderführungen und -workshops*
Ab einer Gruppengröße von 6 Personen können Sie Führungen auf Anfrage buchen.
Dies gilt für Erwachsene wie für Kinder und Jugendliche ab der Grundschule.
Dauer: 30 min / 60 min / 90 min / 120 min

WORKSHOPS*

Ergänzend zu den Führungen werden spannende neue Workshops für Schulklassen angeboten. In ihnen können die Schülerinnen und Schüler das Gesehene und Gehörte durch eigene praktische Arbeit vertiefen. Führungen und Workshops stimmen wir gerne auf bestimmte Fächer und Unterrichtsinhalte ab.
Dauer: 60 min / 90 min / 120 min (Führung + Workshop)

WORKSHOP I (Primarstufe)
Mein Museum, meine Geschichte
Sara-Lena Maierhofer hat für ihr künstlerisches Projekt mit Sammlungen ethnologischer Museen gearbeitet. Sie zeigt in ihren Werken unter anderem Abbildungen der dort aufbewahrten Artefakte, die von der Vielfalt sozialer und kultureller Lebensweisen zeugen. Dabei behandelt sie auch die Frage nach der eigenen Identität und deren Entstehung. In der Führung werden Fragen diskutiert wie: Warum sammeln wir? Was sammeln wir? Und inwiefern haben das Warum und das Was des Sammelns etwas mit uns selbst zu tun? Im Workshop gestalten wir anschließend ein eigenes Museum. Dort bringen wir Bilder an die Wand, legen unsere eigene Sammlung an und erzählen durch die ausgestellten Miniaturwerke unsere je ganz eigene Geschichte.

WORKSHOP II (Primarstufe, Sek I, Sek II; Kerncurriculum Kunst gymnasiale Oberstufe Q2.1, Q2.2, Q4.2)
Ich sehe was, was du nicht riechst!
So individuell jeder und jede Einzelne von uns ist, so individuell nehmen wir auch die Welt um uns herum wahr. Verschiedene Blickwinkel und damit auch Ansichten einer bestimmten Situation werden zum Beispiel in der Videoarbeit »Highway Wreck« von David Clearbout behandelt. Während der Führung besprechen wir die unterschiedlichen Perspektiven auf einen verunglückten Wagen am Straßenrand und loten aus, wie sich die Wirkung auf uns als Betrachtende verändert. Im Workshop versuchen wir, uns das Werk durch andere Wahrnehmungsformen zu erschließen, indem wir uns beispielsweise fragen: Welche Gefühle löst der Film in uns aus? Welche Gerüche assoziieren wir mit dem Geschehen (Öl, Natur, Wald, Benzin usw.)? Könnte die Arbeit auch in Zahlen oder geometrischen Formen dargestellt werden? Die Teilnehmenden bekommen einen Eindruck davon, wieviel mehr als nur das Sehen dazu beiträgt, sich eine (künstlerische) Wirklichkeit zu erschließen, und wie bereichernd es sein kann, wenn andere Personen ihre eigenen Wahrnehmungen beisteuern.

WORKSHOP III (Sek I, Sek II; Kerncurriculum Kunst gymnasiale Oberstufe Q2.1, Q2.2, Q4.3, Q4.4)
Arrangierte Biografien
Der Künstler Sven Johne und der Autor Sebastian Orlac haben gemeinsam die Arbeit »Anomalien des frühen 21. Jahrhunderts/ Einige Fallbeispiele« gestaltet. Sie zeigt auf künstlerische Weise, wie sich durch das Zusammenspiel von Bild und Text Geschichten um Personen spinnen lassen. Die Porträts wählte Johne aus dem Internet aus, die Texte entstanden in Zusammenarbeit mit dem Autor. Durch das Zusammenfügen von Text und Bild wird eine Einheit konstruiert, die wir in der Führung genauer untersuchen. Zugleich hinterfragen wir Möglichkeiten der Selbstdarstellung in den Sozialen Medien. Auch im Workshop beschäftigen wir uns mit der Selbstdarstellung von Personen und der Frage, wodurch diese beeinflusst werden kann. Welche Informationen erhalten wir durch das genaue Betrachten von Porträts? Die Aufgabe wird in Gruppen erarbeitet. Am Ende bringen wir neue Bild- und Textpaare zusammen und besprechen, wie die Porträts im Verbund mit anderen Texten wirken und wie diese Neuorganisation unsere Wahrnehmung der abgebildeten Personen verändert.

WORKSHOP IV (Sek I, Sek II; Kerncurriculum Kunst gymnasiale Oberstufe Q2.1, Q2.2, Q4.2, Q4.3)
Was wäre, wenn …?
In einigen Arbeiten der Ausstellung haben Künstlerinnen und Künstler mit Wissenschaftlerinnen und Wissenschaftlern zusammengearbeitet und geforscht. Die Ergebnisse dieser Kooperationen erlauben uns einen neuen und anderen Blick auf Phänomene oder Ereignisse. In der Führung betrachten wir diese Synergien aus unterschiedlichen Arbeitsfeldern genauer. Im Anschluss untersuchen wir, wie wissenschaftliche Fakten mithilfe künstlerischer Arbeitsweisen so dargestellt werden können, dass man einen anderen Zugang zu ihnen erhält. Gibt es Dinge in unserem alltäglichen Leben, die verständlicher werden, wenn man sie auf andere Art und Weise kommuniziert? Durch die Hinterfragung bildgebender Verfahren wie beispielsweise das Röntgen entwickeln die Teilnehmenden im Austausch Möglichkeiten, ihre je eigene Wahrnehmung der Welt ins Bild zu setzen.

Der Eintritt, die Führungen sowie die Workshops sind kostenfrei. Eine Anmeldung ist erforderlich.

* Einschränkungen durch Corona-Vorsichtsmaßnahmen: Die Workshop-Angebote können zurzeit nicht realisiert werden. Die öffentlichen Führungen, die Kuratorenführungen, die Tandemführungen und die Fortbildung für Lehrende sind auf 8 bzw. 9 Teilnehmer beschränkt. Eine verbindliche Anmeldung ist erforderlich. Weitere Informationen zu Ihrem Besuch und zur Anmeldung finden Sie unter www.dzbank-kunstsammlung.de (Stand: Juli 2020)

DZ BANK Kunstsammlung

Sammlungsleitung
Dr. Christina Leber

Kuratorin der Ausstellung
Dr. Christina Leber

Kuratorin ART FOYER
Janina Vitale

Kurator, Registrar, Webadministrator
Dietmar Mezler

Digitales Sammlungsmanagement
Jana Zimmermann

Besucherservice ART FOYER
Claire Zimmermann
Fabian Zimpel

Führungs- und Workshopbuchung
Claire Zimmermann

Kunstpädagogik
Juliane Kutter

Lesesaal, Archiv
Fabian Zimpel

Presse
Freya Ruckelshausen
+49-69-7447-4 14 56

Konservatorische Begleitung, Art Handling
Dierk Gessner

Art Handling
Kurt Hofmann

Ausstellungsaufbau
Dierk Gessner
Kurt Hofmann

Ausleuchtung
Tobias Cunz
Stephan Zimmermann
Fabian Zimpel

Transporte
hasenkamp Internationale Transporte GmbH

Kunstvermittlung
Berby Krägefsky
Juliane Kutter
Robert Mondani
Lara Nahrwold
Sonja Palade
Daniel Schierke
Katja Schöwel
Leonore Spemann
Claire Zimmermann

IMPRESSUM

Konzeption und Redaktion
Katrin Thomschke

Bildredaktion
Jana Zimmermann

Texte
Prof. Dr. Aleida Assmann
PD Dr. Jean-Marc Dreyfus
Dr. Christina Leber
Dr. Cathrin Nielsen
Sebastian Orlac
Helena Petersen (im Gespräch mit PD Dr. Corrado Cimarelli)
Adrian Sauer

Übersetzung und Lektorat
Dr. Cathrin Nielsen

Übersetzung
Beate Bank

Grafische Gestaltung
Burkardt | Hotz
Büro für Gestaltung GbR

Druck
ColorDruck Solutions GmbH

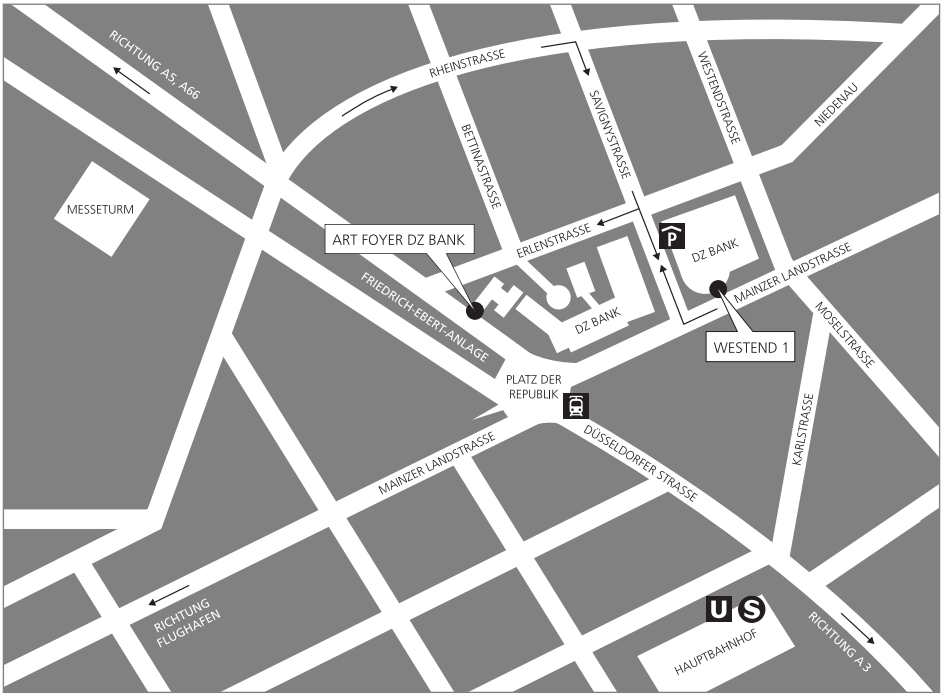
DZ BANK AG
Deutsche Zentral-Genossenschaftsbank, Frankfurt am Main
Platz der Republik
60325 Frankfurt am Main

Postanschrift
60265 Frankfurt am Main

Telefon +49 69 7447-01
Telefax +49 69 7447-16 85
mail@dzbank.de
www.dzbank.de

Vertreten durch den Vorstand:
Uwe Fröhlich, Co-Vorstandsvorsitzender
Dr. Cornelius Riese, Co-Vorstandsvorsitzender
Uwe Berghaus
Dr. Christian Brauckmann
Ulrike Brouzi
Wolfgang Köhler
Michael Speth
Thomas Ullrich

» URHEBERRECHTSHINWEIS: ALLE ABBILDUNGEN IN DIESER BROSCHÜRE SIND URHEBERRECHTLICH GESCHÜTZT.



ART FOYER
DZ BANK Kunstsammlung
Platz der Republik
60325 Frankfurt am Main

Eingang: Cityhaus I
Friedrich-Ebert-Anlage

Nahverkehrshaltestelle:
»Platz der Republik«
Öffentliches Parkhaus:
»Westend«

Telefon +49 69 7447-99144
kunst@dzbank.de
www.dzbank-kunstsammlung.de

Nutzen Sie #dzbank_artfoyer
und #dzbankkunstsammlung
für Ihre Beiträge
in den Sozialen Netzwerken.

Öffnungszeiten:
Di. bis Sa. 11 bis 19 Uhr
Eintritt frei

Öffentliche Führungen:
Jeden Donnerstag um 18 Uhr sowie
an jedem letzten Freitag im Monat
um 17.30 Uhr.
Die Teilnahme ist kostenfrei.
Eine verbindliche Anmeldung ist
erforderlich.

Buchungsanfragen für Führungen
und Workshops richten Sie bitte an:
kunstvermittlung@dzbank.de

Genossenschaftliche FinanzGruppe
Volksbanken Raiffeisenbanken

DZ BANK
Die Initiativbank