

Kritik und Design

Gestaltungspraktiken als
politisches Instrument

Katrin Brümmer, Friedrich Weltzien (Hg.)

[transcript] Design

Katrin Brümmer, Friedrich Weltzien (Hg.)
Kritik und Design

Katrin Brümmer (M.A.) ist wissenschaftliche Mitarbeiterin im Bereich der Kultur- und Designwissenschaften an der Hochschule Hannover.

Friedrich Weltzien (Dr. phil.) ist Kunsthistoriker und Kulturwissenschaftler. Seit 2013 lehrt er als Professor für Kreativität und Wahrnehmungspsychologie an der Hochschule Hannover.

Katrin Brümmer, Friedrich Weltzien (Hg.)

Kritik und Design

Gestaltungspraktiken als politisches Instrument

[transcript]

Bibliografische Information der Deutschen Nationalbibliothek

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



Dieses Werk ist lizenziert unter der Creative Commons Attribution-Non-Commercial 4.0 Lizenz (BY-NC). Diese Lizenz erlaubt unter Voraussetzung der Namensnennung des Urhebers die Bearbeitung, Vervielfältigung und Verbreitung des Materials in jedem Format oder Medium ausschliesslich für nicht-kommerzielle Zwecke.

(Lizenztext: <https://creativecommons.org/licenses/by-nc/4.0/deed.de>)

Um Genehmigungen für die Wiederverwendung zu kommerziellen Zwecken einzuholen, wenden Sie sich bitte an rights@transcript-publishing.com

Die Bedingungen der Creative-Commons-Lizenz gelten nur für Originalmaterial. Die Wiederverwendung von Material aus anderen Quellen (gekennzeichnet mit Quellenangabe) wie z.B. Schaubilder, Abbildungen, Fotos und Textauszüge erfordert ggf. weitere Nutzungsgenehmigungen durch den jeweiligen Rechteinhaber.

Erschienen 2024 im transcript Verlag, Bielefeld

© **Katrin Brümmer, Friedrich Weltzien (Hg.)**

transcript Verlag | Hermannstraße 26 | D-33602 Bielefeld | live@transcript-verlag.de

Umschlaggestaltung: David Schwarzfeld

Lektorat: Katrin Brümmer, Alina Schlegel, Friedrich Weltzien

Korrektorat: Katrin Brümmer, Friedrich Weltzien

Satz: David Schwarzfeld

Druck: Majuskel Medienproduktion GmbH, Wetzlar

Print-ISBN 978-3-8376-7303-6

PDF-ISBN 978-3-8394-7303-0

<https://doi.org/10.14361/9783839473030>

Buchreihen-ISSN: 2702-8801

Buchreihen-eISSN: 2702-881X

Gedruckt auf alterungsbeständigem Papier mit chlorfrei gebleichtem Zellstoff. Besuchen Sie uns im Internet: <https://www.transcript-verlag.de>

Unsere aktuelle Vorschau finden Sie unter www.transcript-verlag.de/vorschau-download

Kritik in Designtheorie und -studium

Mara Recklies

15

Designkritik nach Auschwitz

Zur kritischen Theorie der Gestaltung

Petra Eisele

34

UN/SEEN: Wo sind die Frauen im Grafik-Design geblieben?

Designgeschichte neu schreiben

Lisa Baumgarten

50

Designvermittlung als (selbst-)kritische Praxis

Birgit S. Bauer

68

Müde Superhelden: Kritisch-aufgeklärte Akteure im Designstudium

Kritik gestalten, Kritik vermitteln

Helene Bierstedt, Lara Stöbe, Maira Gath und Tessa Stetter

80

use less, choose well, make it last – Slow Fashion als Kritik an Fast Fashion

Vanessa Zeissig

100

mit einem Manifest von Daria Lou Koehler, Teresa Jägler und Jakob Knopp

Macht- und Diskriminierungskritik in Museen

Marcel René Marburger

122

Selbstkritik als Haltung – Methode für ein vorurteilsloses Gestalten

Friedrich Weltzien

137

Interkulturelle Dimensionen der Kritik. Zeitgenössische Kunst in Japan

Katrin Brümmer

160

Rebellische Räume. Zwischen Subversion und performativer Aneignung

Kritik und Medium

Vivien Tauchmann 181

An Other Self:

Über Empathie als Haltung und das Potential des Unbequemen

Maiken Laackmann 195

Sie kommen, die Brillen.

Von Augmented Reality und digitalem Vandalismus

Uli Bernhard 205

»Lügenpresse, halt die Fresse!«

Ursachen und Konsequenzen von Kritik an den Massenmedien

Martin Scholz 216

Nachdenkliche Zeichen – Überlegungen zu einer Kritik der reinen Gestaltung

Vorwort

Katrin Brümmer und Friedrich Weltzien

Kritik, die Unterscheidung zwischen Gutem und Schlechtem, Richtigem und Falschem, ist in Zeiten von sozialen Medien und Bewertungsalgorithmen allgegenwärtig. Eine kritische Haltung bedeutet, sich selbst, das eigene Denken und die eigenen Entscheidungen infrage zu stellen. Kritik als Haltung meint, glänzende Fassaden und glatte Oberflächen zu durchdringen, um dahinter zu blicken. Als Gestalter*in kritisch zu sein, bedarf es dabei guter Methoden, um auf der Suche nach der eigenen Haltung nicht *fake news* oder Verschwörungsnarrativen aufzusitzen. Ein kritisches Verhältnis zu Behauptungen und Heilsversprechungen kann helfen, diese zu reflektieren, statt ihnen einfach Glauben zu schenken. Wo findet das kritische Individuum Orientierung in einer unübersichtlichen Gegenwart der Informationsgesellschaft und ihrer medialen Kanäle?

Kritik bedeutet: Jede einzelne Perspektive zählt, jede Person darf ihre Meinung äußern – dies ist Teil des demokratischen Grundverständnisses. Aber kann sich der Zustand unseres Planeten derzeit dieses Recht Kritik überhaupt noch leisten? Dürfen wir bei den Maßnahmen gegen die Klimaerwärmung, im Ringen um eine neue Weltordnung oder im Kampf gegen Pandemien überhaupt kritisch sein – oder ist nicht eher vernunftgemäßer Konsens und überzeugte Solidarität gefragt? Kostet die kritische Diskussion nicht viel zu viel Zeit, die uns am Ende fehlt, um alle gemeinsam und Hand in Hand die dringlichen Probleme zu lösen? Welche Formen von Kritik verdienen Beachtung, ab welchem Punkt kippt Kritik in Überheblichkeit oder gar Machtmissbrauch? Wann ist Kritik produktiv und nicht nur destruktiv? Und wie gehen Gestaltungsdisziplinen mit Kritik um, wie können kritisches Design und kritische Kunst heute aussehen?

Diese Fragen standen am Ausgangspunkt der Tagung »Kritik als Haltung und Methode«, die am 26. und 27. Oktober 2023 im Rahmen der Kurt Schwitters Symposien für Designtheorie an der Fakultät III der Hochschule Hannover abgehalten wurde. Die Vortragenden, die sich gemeinsam mit Studierenden und Lehrenden der Fakultät mit dem Thema auseinandergesetzt haben, kommen aus der Theorie und aus der Praxis der Gestaltung, sind Designer*innen und Künstler*innen, Kurator*innen und Aktivist*innen, Hochschullehrende und Wissenschaftler*innen. Wie es einer Beschäftigung mit der Kritik gebührt, war ein erheblicher Teil der Zeit der Diskussion und dem Gespräch vorbehalten. In diesem Sinne war auch das Publikum aktiver Teil der Tagung.

Ein Aspekt, der sich dabei immer wieder bestätigt fand, besteht darin, dass Kritik kein Selbstzweck sein sollte, sondern als ein Werkzeug benutzt werden kann, um die Welt besser zu verstehen. Aus diesem Verständnis heraus lassen sich Kriterien der Gestaltung schärfen. Was sich aber auch zeigt, ist, dass wenige Begriffe solch unterschiedliche, ja gegenläufige Lesarten haben, wie das Wort Kritik. Im Alltagsgebrauch ist Kritik oft negativ konnotiert, als besserwisserischer oder übergriffiger Kommentar. In der Philosophie hingegen ist Kritik eine Grundvoraussetzung für die Freiheit des Einzelnen: Nur wer seine Umwelt kritisch reflektiert, kann freie Entscheidungen treffen. In der Wissenschaftstheorie bedeutet Kritik das stetige Hinterfragen aller Wahrheitsansprüche. Eine wissenschaftliche Hypothese hat nur so lange Gültigkeit, bis sie als widerlegt gilt. Im sozialen und politischen Miteinander hingegen bezeichnet Kritik das diskursive Aushandeln von Kompromissen in Konfliktsituationen. In der Medizin wiederum spricht man von einer kritischen Phase als Moment der Wende im Krankheitsverlauf. Der Kulturbereich kennt Kritik als kenntnisreiche und wertende Einordnung von Werken, Ausstellungen und Aufführungen. Kritik kann eine Haltung, eine Methode, ein Prozess, ein Moment oder eine Form sein. Sie sich in Hitzigkeit, Streitlust und Distanzverlust äußern, oder umgekehrt im Gewand von Reflektiertheit, Nüchternheit und kühler Analyse einhergehen. Immer jedoch greift sie vom Ich auf das Du über. In der westlichen Tradition steht Kritik von Sokrates¹ bis Immanuel Kant², von Karl Marx³ bis Max Horkheimer⁴, von Michel Foucault⁵ bis Judith Butler⁶ immer für einen dynamischen, veränderlichen und gestaltbaren Lebensentwurf. Dieser grundlegende Ansatz, mit Hilfe kritischer Methoden den Ausgegrenzten, Unter-

1 | Die Sokratische Technik der »diakritike techne« besteht nach Platon »aus der Kunst, Wahres von Falschem zu unterscheiden«. Vgl.: Hammer, Thomas: *Kritik*. In: Precht, Peter/Burkard, Franz-Peter (Hrsg.): *Metzler Lexikon Philosophie*, Heidelberg 2008, Sp. 1170. [online] URL: <https://www.spektrum.de/lexikon/philosophie/kritik/1170>, [Letzter Zugriff: 24.07.24].

2 | Die zuerst 1781 erschienene »Kritik der reinen Vernunft« ist die erste der drei sogenannten kritischen Schriften Kants, die die Möglichkeiten menschlicher Erkenntnis untersuchen. Kant, Immanuel: *Kritik der reinen Vernunft*. In: ders.: *Werke in zwölf Bänden*. Herausgegeben von Wilhelm Weischedel, B. 3, Frankfurt a.M. 1977.

3 | Karl Marx: »Die Waffe der Kritik kann allerdings die Kritik der Waffen nicht ersetzen, die materielle Gewalt muss gestürzt werden durch materielle Gewalt, allein auch die Theorie wird zur materiellen Gewalt, sobald sie die Massen ergreift.« Vgl.: Marx, Karl: *Einleitung zur Kritik der Hegelschen Rechtsphilosophie*, Marx-Engels-Gesamtausgabe. Abt. I. Bd 2., Berlin 1975, S. 177.

4 | Horkheimer, Max: *Traditionelle und kritische Theorie* (1937). In: ders.: *Kritische Theorie*. Bd. II., Frankfurt 1968.

5 | Vgl. u.a.: Foucault, Michel: *Was ist Kritik?*, Berlin 1992.

6 | Wichtig ist ihre Kritik am geschlechtlichen Identitäts- und Subjektbegriff, der eine non-binäre und queere Denkweise stark macht. Vgl. Butler, Judith: *Gender Trouble. Feminism and the Subversion of Identity*, New York u.a. 1990.

drückten und Übersehenen eine emanzipierende Stimme zu verleihen, wird auch von nichtwestlichen Autor*innen wie Gayatri Chakravorty Spivak⁷ oder Ailton Krenak⁸ aufgenommen.

Kritik benötigt immer eine Gruppe, ein Netzwerk, eine differenzierte Vielheit. Und Kritik gestaltet immer: Sie verändert, greift ein, will und sucht etwas. Das Unterscheiden und Bewerten, das Hinterfragen und Korrigieren, das Testen und Verwerfen, das Eingreifen und Neuausrichten, die Skepsis und der gute Wille – all dies hat die Kritik mit allen gestalterischen Praktiken gemein. Ohne das noch wortlose Gefühl eines Unbehagens käme keine Kritik auf, und ohne die Erfahrung einer »transzendentalen Obdachlosigkeit«⁹ (Georg Lukács) bestünde keine Not zur Kunst. Im Paradies gibt es kein Design, weil dort nichts zu kritisieren ist. Design ist mehr als nur Formgebung und Ästhetik. Es ist im besten Falle die Kunst, Lösungen zu schaffen und Dinge zu verbessern, Innovationen einzubringen oder sich an veränderte Bedingungen anzupassen. Doch wie können diese Verbesserungen erreicht werden? Wie können Designs entwickelt werden, die nicht nur äußerlich ansprechend sind, sondern auch eine größere Wirkung entfalten können?¹⁰

Es gibt vermutlich nicht die eine richtige Antwort, aber ein Teil dieser Antwort könnte in der Kritik liegen. In einer Zeit, in der Informationen uns überfluten und Oberflächlichkeit oft siegt, erfordert die Fähigkeit zur Kritik eine bewusste Entscheidung. Sie erfordert die Bereitschaft, nicht nur oberflächlich zu urteilen, sondern tiefer zu graben und grundlegende Fragen zu stellen: Warum wird so gestaltet, wie gestaltet wird? Warum werden bestimmte Formen, Farben und Funktionen gewählt?

7 | Spivak, Gayatri Chakravorty: *Kritik der postkolonialen Vernunft. Hin zu einer Geschichte der verrinnenden Gegenwart*, Stuttgart 2013.

8 | Der indigene Autor Krenak kritisiert unter anderem westliche Konzepte der Nachhaltigkeit, die nicht die Ausbeutung von Natur und Menschen aufhalten. Auf Deutsch erschien Krenak, Ailton: *Ideen, um das Ende der Welt zu vertagen*, München 2021.

9 | Vgl. Lukács, Georg: *Die Theorie des Romans: Ein geschichtsphilosophischer Versuch über die Formen der großen Epik* (1914/1915), Bielefeld 2009.

10 | Konzepte des »critical design« werden schon seit langem diskutiert. Victor Papanek hat bereits 1971 ein vielzitiertes Referenzwerk geschaffen. In den letzten Jahren sind in unterschiedlichen Disziplinen und politischen Perspektiven Arbeiten veröffentlicht worden, die eine Engführung von Design und Aktivismus einfordern. Dazu zählen u.a. Papanek, Victor: *Design for the real world. Human Ecology and Social Change*, New York 1971; Dunne, Anthony/Raby, Fiona: *Design Noir. The Secret Life of Electronic Objects*, Basel u.a. 2001; Flannagan, Mary: *Critical Play. Radical Game Design*, Cambridge 2009; Pater, Ruben: *Caps Lock. How Capitalism Took Hold of Graphic Design, and How to Escape from It*, Amsterdam 2021; Lorusso, Silvio: *What Design Can't Do. Essays on Design and Disillusion*, Eindhoven 2023.

Kritik als Handlung kann dazu führen, sich nicht mit oberflächlichen Antworten zufrieden zu geben, sondern tiefer zu graben und weitergehende Fragen zu stellen. Sie kann dazu herausfordern, das *Warum* und *Wie* zu erforschen und Möglichkeit eröffnen, gestalterisches Handeln zu hinterfragen. Kritik verlangt, sich mit den Auswirkungen von Entscheidungen auseinanderzusetzen und den Dialog zu suchen, auch wenn dies bedeutet, zu diskutieren, Konflikte auszutragen und Kompromisse zu akzeptieren. Auch Empathie ist eine notwendige Voraussetzung für Kritik – die Fähigkeit, sich in die Perspektiven anderer hineinzusetzen und die Vielschichtigkeit von Designentscheidungen zu verstehen. Zudem erfordert Kritik Mut, denn sie kann unbequem sein und manchmal schmerzhaft. Sie kann Überzeugungen erschüttern und Unsicherheit hervorrufen. Doch gerade in dieser Unbequemlichkeit liegt vielleicht auch ihre größte Stärke. Sie zwingt, aus der Komfortzone herauszutreten, nach neuen Wegen zu suchen und ein tieferes Verständnis für die Welt zu entwickeln.

Der vorliegende Band fasst die Beiträge in drei Kapitel zusammen. »Kritik in Designtheorie und -studium« verbindet jene Positionen, die sich primär historischen, philosophischen oder didaktischen Fragen der Kritik in der Gestaltung beschäftigen. »Kritik gestalten, Kritik vermitteln« versammelt jene Beiträger*innen, die ausdrücklich kreative Methoden des Entwerfens zu einer Haltung finden, auch über das Verfassen von Manifesten. Das letzte Kapitel »Kritik und Medium« schließlich bringt jene Stimmen zusammen, die den Fokus darauf richten, wie das Medium der Kritik deren Effekt bedingt und steuert.

KRITIK IN DESIGNTHEORIE UND -STUDIUM

Mara Recklies untersucht in ihrem Beitrag die politische Designkritik der Philosophie des 20. Jahrhunderts und wie sie sich deutlich vom gängigen Designkanon dieser Zeit unterscheidet. Diese Kritik richtet ihren Fokus nicht auf Fragen des guten Geschmacks oder stilistischer Erziehung, sondern darauf, wie Gestaltung zu Kriegsverbrechen, Menschenrechtsverletzungen und Genoziden beigetragen hat. Besonders hervorgehoben wird, wie moderne, westliche Werte und Rationalität in der Designpraxis diese Verbrechen ermöglicht haben. Recklies bezieht sich dabei auf die Werke von Hannah Arendt, Theodor W. Adorno, Günther Anders und Vilém Flusser, die trotz inhaltlicher Unterschiede durch ihre jüdische Herkunft und das Exil vor dem NS-Regime verbunden sind. Im Zentrum steht die Analyse von Auschwitz als Metapher und realer Ort, sowie die Kritik an Funktionalismus und Nützlichkeitsdenken, die sich auf die Gestaltung der Nachkriegsgesellschaft und deren Konsumverhalten erstreckt.

Petra Eiseles Beitrag beleuchtet die historische Marginalisierung von Frauen im deutschen Grafikdesign. Sie kritisiert die fehlende Anerkennung und Sichtbarkeit weiblicher Designerinnen in der Designgeschichtsschreibung. Das Forschungsprojekt »UN/SEEN« konzentriert sich auf die Zeit von 1865 bis zur Gründung des Bauhauses 1919 und zeigt auf, wie Frauen trotz gesellschaftlicher Barrieren bedeutende Beiträge zum Design geleistet haben. Somit trägt dieses Projekt dazu bei, die historische Unsichtbarkeit zu revidieren und weiblichen Gestalterinnen eine Vorbildrolle für die folgenden Generationen zu bieten.

Lisa Baumgarten untersucht in ihrem Beitrag die Machtstrukturen in der Designausbildung an Kunsthochschulen, die oft von patriarchalen, rassistischen und kapitalistischen Systemen geprägt sind. Sie analysiert drei kritische Bildungsformate – *In The Meantime* in Hamburg, *Klasse Klima* in Berlin und die *foundation*Class* in Berlin – die von marginalisierten Gruppen initiiert wurden. Diese Formate hinterfragen traditionelle Lehrmethoden und bieten alternative Ansätze, die auf Erfahrungswissen, Zugänglichkeit und die Reflexion von Ambivalenzen basieren. Baumgartens Arbeit zeigt, wie solche Initiativen zur Transformation und Öffnung von Designstudiengängen beitragen können, indem sie strukturelle Diskriminierung sichtbar machen und innovative Lehrstrategien entwickeln.

Birgit S. Bauer beleuchtet die aktuellen Herausforderungen im Designstudium. Trotz hoher Ansprüche an kritisches und visionäres Denken sind Studierende in einer wettbewerbsorientierten und instabilen Plattform-Ökonomie desillusioniert. Traditionelle Lehrmethoden wie die *Critique* haben Schwierigkeiten, analytisches Denken zu fördern. Designausbildung muss sich daher auf systematische Bewertungskriterien und eine gerechtere Didaktik konzentrieren, um den Superheldenmythos zu überwinden und realistische Ziele sowie faire Arbeitsbedingungen zu fördern.

KRITIK GESTALTEN, KRITIK VERMITTELN

Helene Bierstedt, Lara Stöbe, Maira Gath und Tessa Stetter untersuchen die Prinzipien der ressourcenschonenden, bewussten und nachhaltigen Nutzung von Mode. Sie kritisieren das umweltschädliche und sozial problematische System der Modeindustrie, insbesondere das Modell der Fast Fashion, und betonen die Notwendigkeit einer Veränderung. Der Beitrag beleuchtet anhand von drei Bachelor-Kollektionen verschiedene Perspektiven der Kritik an Fast Fashion. Ziel ist es, die Designerinnen selbst zu Wort kommen zu lassen und die Vielfalt der Ansätze zu zeigen, ohne universelle Lösungen vorzugeben. Die Kollektionen werden unter

den Aspekten Materialwahl, Designprozess und Designmethode betrachtet, die für ein nachhaltigeres und sozial gerechtes Bekleidungsdesign entscheidend sind.

Der Beitrag von **Vanessa Zeissig** mit einem Manifest von Daria Lou Koehler, Teresa Jägle und Jakob Knopp setzt sich kritisch mit Macht- und Diskriminierungskritik in Museen auseinander. Er beginnt mit der Feststellung, dass Museen auf patriarchalen und kolonialen Strukturen beruhen und soziale Ausschlüsse sowie Gewaltverhältnisse normalisieren. Trotz theoretischer Kritiken haben sich strukturelle Veränderungen auf institutioneller Ebene bisher kaum durchgesetzt. Der Text beleuchtet die Entwicklung des Museumskonzepts im Kontext gesellschaftlicher Umbrüche und zeigt, wie Kritiken zwar zu Reformen geführt haben, aber die grundlegenden Machtasymmetrien und Diskriminierungsmechanismen im Museumswesen fortbestehen.

Marcel René Marburger untersucht die Entwicklung und Bedeutung künstlerischer Manifeste zu Beginn des 20. Jahrhunderts. Diese ausgewählten Manifeste wurden zu einer eigenen Kunstgattung, die durch schriftbasierte Kommunikation Kritik an bestehenden Umständen ausdrückte und teilweise künstlerische Werke ersetzte. Insbesondere in Berlin propagierten Dadaisten wie George Grosz, John Heartfield und Hannah Höch die politische Rolle der Kunst. Manifeste boten eine klare und direkte Kommunikationsform im Gegensatz zu den oft mehrdeutigen Kunstwerken, die aufwendig herzustellen waren. Nach dem Zweiten Weltkrieg verlagerte sich der Fokus von Manifesten auf ästhetisch-konzeptuelle Themen. Beispiele sind das Manifest zur Guten Form von Max Bill, die Prinzipien zum guten Design von Dieter Rams und Dogma 95 von Thomas Vinterberg und Lars von Trier. Unabhängig vom Thema manifestieren Manifeste ein gestalterisches Selbstverständnis, das auf Kritik beruht, indem sie den Status Quo herausfordern.

Der Beitrag von **Friedrich Weltzien** beschäftigt sich mit der Untersuchung der Rolle und Wahrnehmung von Kritik in der zeitgenössischen japanischen Kunst. Im Rahmen eines interkulturellen Dialogs führt Weltzien Interviews mit Künstler*innen und Designer*innen in Japan, um zu verstehen, wie diese ihre kritische Haltung ausdrücken und reflektieren. Das Ziel der Analyse ist es, die Vielfalt der kulturellen Einflüsse und deren Interaktionen sichtbar zu machen und eine postkolonialistische Perspektive auf Kritik zu entwickeln. Der Beitrag versteht sich dabei als eine Kritik der Kritik, wobei Kritik als Instrument der Differenzierung genutzt werden soll, das zur Reflexion und zum Respekt gegenüber anderen Weltbildern führt, ohne die eigenen Überzeugungen aufzugeben.

Katrin Brümmer untersucht verschiedene Aspekte des öffentlichen Raums, insbesondere in städtischen Umgebungen, und wie diese durch Machtstrukturen und soziale Dynamiken geprägt werden. Es wird betont, dass der öffentliche Raum nicht nur ein passiver Ort für menschliche Aktivitäten ist, sondern aktiv zur Reproduktion sozialer Hierarchien beiträgt und bestimmte Gruppen ausschließt oder marginalisiert. Der Beitrag schlägt vor, dass eine kritische Reflexion über die Gestaltung und Nutzung des öffentlichen Raums notwendig ist, um soziale Gerechtigkeit und demokratische Teilhabe zu fördern. Zudem werden alternative Handlungsstrategien, wie performative räumliche Interventionen, als Mittel zur Herausforderung und Veränderung von Machtstrukturen im öffentlichen Raum diskutiert.

KRITIK UND MEDIEN

Vivien Tauchmanns Beitrag behandelt die Überzeugung, dass Körper als verbindende Materialität entscheidend sind, um Macht- und Unterdrückungsbedingungen aufzudecken, zu konfrontieren und zu unterwandern. Körper haben einen tiefgreifenden Einfluss darauf, wie die (sowohl menschlichen als auch nicht-menschlichen) Anderen und die Umwelt wahrgenommen und behandelt werden. Es wird argumentiert, dass theoretisches Wissen über intersektionale Diskriminierungsformen wie Rassismus oder Klassismus allein nicht ausreicht. Ohne die körperliche Auseinandersetzung mit diesen Einflüssen könnten weiterhin Verhaltensweisen gezeigt werden, die auf Dominanz, Unterwerfung, kolonialen Kontinuitäten und Überlegenheitsüberzeugungen basieren. Einfacher ausgedrückt: Körper bewegen und werden bewegt.

Maiken Laackmann beschäftigt sich mit den potenziellen Auswirkungen der Massentauglichkeit von Augmented Reality-Brillen. Sie skizziert eine Zukunft, in der physische und digitale Realitäten verschmelzen, wodurch private Wohnräume und öffentliche Stadträume zu Megadisplays digitaler Inhalte werden könnten. Die zentrale Frage des Beitrags ist, wie die Gesellschaft an dieser Entwicklung nicht nur als Konsumenten teilnehmen kann. Laackmann argumentiert dafür, dass es wichtig ist, nichtkommerzielle Potenziale von Extended Reality zu untersuchen, politische Entscheidungsträger zu sensibilisieren und gemeinschaftliche Initiativen zu fördern, um eine demokratische Mitgestaltung des digitalen öffentlichen Raums zu ermöglichen.

Der Beitrag von **Uli Bernhard** untersucht die zunehmende Kritik an journalistischen Massenmedien. Diese Kritik, besonders von Bewegungen wie PEGIDA und den Querdenken während der Covid-Pandemie, richtet sich grundlegend

gegen die Berichterstattung zu bestimmten Themen. Bernhard beleuchtet zwei zentrale Fragen: die Ursachen der Unzufriedenheit mit den Medien und deren gesellschaftliche und politische Konsequenzen. Eine Erklärung für die Unzufriedenheit ist der *Hostile-Media-Effekt*, bei dem Menschen, die stark mit einer Konfliktseite sympathisieren, die Berichterstattung als gegen ihre Ansichten gerichtet wahrnehmen, selbst wenn sie objektiv ist. Dieser Effekt tritt besonders in Zeiten gesellschaftlicher Großkonflikte auf, wie während der *Flüchtlingskrise* 2015/2016 oder der Debatten um die Impfpflicht.

Der Beitrag von **Martin Scholz** untersucht die Vorstellung, dass Filme, Zeitungsartikel und Bilder kritisch sein können, und hinterfragt, ob diese Medien selbst kritikfähig sind oder ob diese Bezeichnung eher die kritische Urteilskraft der Autor*innen beschreibt. Martin Scholz analysiert, wie Filme durch gestalterische und dramaturgische Elemente der Schöpfer*innen *ein Eigenleben entwickeln, das eine neue Form der Kritik oder einen kritischen Blick auf das Dargestellte ermöglicht*. Die zentrale Frage ist, ob Gestaltung von sich aus Kritik provozieren kann. Eine solche Gestaltungsweise müsste eine Methode sein, die eine kritische Haltung beim Publikum erzeugt und einen Mehrwert über bloße Illustration oder autorenschaftliche Kritik hinaus bietet.

DANKSAGUNG

Wir sagen allen Beitragenden der Tagung Kritik als Haltung und Methode herzlichen Dank und auch den Autor*innen des vorliegenden Bandes. Hierin finden sich alle Beiträge der Tagung wieder, allein diejenigen von Ruben Pater und Margit Kern sind nicht vertreten. Dafür ist Martin Scholz mit einem Aufsatz dabei, der auf der Tagung nicht vorgestellt wurde. Ein weiterer Dank geht an Maiken Laackmann und Tobias Still für die Augmented Reality Installation im Atrium der Hochschule Hannover, sowie an unsere wissenschaftlichen Hilfskräfte Chiara Petz und Maria Christler für die Unterstützung während der Tagung, David Schwarzfeld für das Layout und den Buchsatz sowie an Alina Schlegel für die Unterstützung beim Lektorat.

Katrin Brümmer und Friedrich Weltzien

Designkritik nach Auschwitz

Zur kritischen Theorie der Gestaltung

Mara Recklies

Die Philosophie des 20. Jahrhunderts birgt eine politische Designkritik avant la lettre, die nicht nur angesichts gegenwärtiger politischer Entwicklungen unsere Aufmerksamkeit erhalten sollte, sondern auch weil sie sich erheblich vom viel-rezipierten Designkanon des gleichen Zeitraums unterscheidet. Während das Design der nationalsozialistischen Infrastruktur, der Konzentrations- und Vernichtungslager, sowie das Design von Waffen und Propagandamedien lange Zeit in der Designtheorie und -geschichte, ja selbst in der Designkritik eine untergeordnete Rolle spielten, setzt die politische philosophische Designkritik direkt bei diesen Ereignissen und Phänomenen an.¹ Ihr geht es nicht um die stilistische Erziehung von Menschen, der Diskussion von Geschmacksangelegenheiten oder der Frage nach dem »guten Design«, sondern sie widmet sich der Frage, inwiefern Gestaltung zu den Kriegsverbrechen, Menschenrechtsverletzungen und Genoziden beigetragen – oder sie erst überhaupt erst möglich gemacht hat. Dabei stehen spezifisch westliche, moderne Werte, sowie das diesen entsprechende Weltverständnis, das in professionalisiertem Design zum Ausdruck kommt, besonders im Fokus. Denn sie prägen eine Entwurfspraxis, die moderne Rationalität, Effizienz- und Profitsteigerung zum leitenden Handlungsprinzipien gemacht hat. Um diese philosophische Designkritik zu skizzieren, werde ich mich folgend auf Beiträge von Hannah Arendt, Theodor W. Adorno, Günther Anders und Vilém

1 | Dass die Zeit der Verdrängung vorbei sein könnte, zeigen mehrere Untersuchungen, insbesondere Jens-Uwe Fischers umfangreiche Dissertationsschrift *Franz Ehrlichs Werk in 43 Stichworten. Gestaltung zwischen Bauhaus, Buchenwald und Sozialismus*, HFBK Hamburg 2024, sowie Fischers 2022 in Berlin erschienene Publikation *Gefangen in der Totalitätsmaschine. Der Bauhäusler Franz Ehrlich*. Des Weiteren Hornuff, Daniel: *Keine Kompromisse? Wilhelm Wagenfeld und der Nationalsozialismus*, Berlin 2022; Erhoff, Michael: *Im Schatten von Design: Zur dunklen Seite der Gestaltung*, Basel 2021; als auch die Jahresausstellung der Klassik Stiftung Weimar, die sich erstmals öffentlich mit dem Thema »Bauhaus und Nationalsozialismus« auseinandersetzt und in der Begleitpublikation relevante Texte bündelt: Blümm, Anke/Otto, Elizabeth/Rössler, Patrick (Hrsg.): *Bauhaus und Nationalsozialismus*, München 2024.

Flusser beziehen. Diese teilweise zurecht kontrovers diskutierten² Denker*innen unterscheiden sich auf den ersten Blick erheblich voneinander. Zwar wurden inhaltliche Überschneidungen bei Anders und Arendt bereits thematisiert³, jedoch galt besonders Arendts politische Theorie lange als unvereinbar mit der kritischen Theorie von Adorno. Allerdings zeigt die jüngere Forschung auf, dass es nicht nur zwischen Adorno und Arendt große inhaltliche Parallelen gibt, sondern beispielsweise auch, dass Adorno und Arendt einen großen Einfluss auf Flussers Werk ausübten.⁴

Neben zahlreichen inhaltlichen Überschneidungen eint die genannten Philosoph*innen allerdings auch, dass sie jüdisch sind. Sie mussten vor ihrer Verfolgung durch das NS-Regime flüchten und waren gezwungen, einige ihrer zentralen Schriften im Exil zu verfassen, nachdem ihre Angehörigen in den Konzentrationslagern ums Leben gekommen waren. Vermutlich bildet Auschwitz, das größte nationalsozialistische Vernichtungslager – mal als Metapher und mal als realer Ort⁵ – auch deshalb einen wichtigen Bezugspunkt in der Auseinandersetzung mit moderner Gestaltungs- und Entwurfspraxis, dem ich mich in diesem Beitrag als erstes widmen möchte. Daran anschließend werde ich auf die Funktionalismus- und Nützlichkeitskritik eingehen, die unmittelbar an die Auseinandersetzung mit der Gestaltung der Konzentrationslager anknüpft. Dass die philosophische Designkritik nicht bei dem Entwurf der Lager oder totalitaristischen Infrastrukturen verharret, sondern sich von dort aus auch auf das Design der Waren in der Nachkriegsgesellschaft erstreckt, die von Hyperkonsum, Überproduktion und Obsoleszenz geprägt ist, möchte ich als drittes darlegen. Dabei folge ich der These, dass genau dieses moderne Weltverständnis, das bereits zum Entwurf von Auschwitz führte, auch zur Überproduktion und Vermüllung der Erde führt. Schlussendlich werde ich kurz auf den Praxisbezug der philosophischen Kritik eingehen, aber auch ihren Anspruch darlegen. Ich möchte darauf verweisen, dass die philosophische Designkritik von Hoffnung und dem Glauben an die Möglich-

2 | Insbesondere der Rassismus im Werk von Arendt wird zurecht problematisiert. Vgl. Rebenitsch, Juliane: *Der Streit um Pluralität. Auseinandersetzungen mit Hannah Arendt*, Berlin 2022.

3 | U.a. von Liessmann, Konrad Paul: *Thought after Auschwitz and Hiroshima: Günther Anders and Hannah Arendt*. In: *Enrahonar: Quaderns de Filosofia* 46, 2011, S. 123-135

4 | Zu Arendt und Adorno vgl. Auer, Dirk/Rensmann, Lars/Wessel, Julia Schulze: *Adorno und Arendt*, Frankfurt a. M. 2003 sowie zu Arendt und Flusser Bruns, Oliver: *Das ›Ende der Politik‹ in der Kulturphilosophie Vilém Flussers*, Flusser Studies 09, November 2009. [online] URL: <https://www.flusserstudies.net/sites/www.flusserstudies.net/files/media/attachments/bruns-ende-politik.pdf>, [Letzter Zugriff: 04.05.24].

5 | Vgl. Duarte, Rodrigo: *Auschwitz as Philosophical Device: An Adornian Heritage in Flusser's Thought?*, Flusser Studies 33, May 2022.

keit gesellschaftlicher Emanzipation getragen ist, auch wenn sie sich den düstersten Kapiteln des 20. Jahrhunderts widmet.

AUSCHWITZ ALS KONSEQUENZ MODERNER WESTLICHER RATIONALITÄT

Mit großer Übereinstimmung wird der Holocaust von Arendt, Anders, Adorno und Flusser als Konsequenz moderner westlicher Logik betrachtet, in der Rationalisierung, Technisierung, Arbeitsteilung und Organisation durch komplexe bürokratische Verwaltung die westlichen Gesellschaften maßgeblich umgestaltet haben. »Von den Förderbändern der Ford-Werke und den taylorisierten Schreibischen der Verwaltungsapparate führt eine direkte Linie zu Himmlers Vernichtungslagern«⁶ fasst Christian Dries ihre zentrale These zusammen. Das Design der Konzentrationslager, mitsamt der Infrastruktur, auf die sie angewiesen waren, folge tayloristischer Logik. Die Prinzipien industrieller Produktion, wie Effizienzsteigerung durch komplexe bürokratische Verwaltung, Arbeitsteilung, die Gliederung der Produktionskette in viele kleine einzelne Arbeitsschritte, seien auf die Tötung von Menschen übertragen worden. Weshalb auch das Ziel der Gestaltung von Auschwitz kein brachialer Massenmord war, sondern, die »institutionelle und fabrikmäßige Verteilung von Menschen«⁷, die »Massenherstellung von Leichen«⁸, die »nach strengen Vorschriften und Anweisungen«⁹ durchgeführt wurde, wie Arendt schrieb.

Allerdings zeigt sich das moderne westliche Weltverständnis nicht nur in der tayloristischen Gestaltung des Mordens, sondern auch in dem radikalen Extraktivismus von Auschwitz. Gemäß der modernen Weltauffassung, in der alles »prinzipiell als Rohstoff gilt«¹⁰, habe auch die »Verwandlung des Menschen in Rohstoff«¹¹ durch die Verwertungslogik der Lager eine neue Dimension angenommen, so Anders. Und das nicht, weil Menschen als Arbeits- und Labormaterial betrachtet wurden – was es schon vor Auschwitz gab – sondern weil noch darüber hinaus alles »Verwertbare« ganz »arglos«¹² von ihnen entnommen wurde. Haare und Wert-

6 | Dries, Christian: *Die Welt als Vernichtungslager. Eine kritische Theorie der Moderne im Anschluss an Günther Anders, Hannah Arendt und Hans Jonas*, Bielefeld 2012, S. 280.

7 | Anders, Günther: *Wir Eichmannsöhne*, München 2002, S. 19.

8 | Ebd.

9 | Arendt, Hannah: *Der Auschwitz-Prozeß*. In: dies.: *Nach Auschwitz. Essays & Kommentare 1*, Berlin 1989, S. 99-136, hier S. 120 und 128.

10 | Anders, Günther: *Die Antiquiertheit des Menschen*. Bd. II, 1994 München, S. 26.

11 | Ebd. S. 22.

12 | Ebd. Kursivierung im Original.

gegenstände wurden von Lebenden, von Verstorbenen Goldzähne, Haare und Fett »gewonnen«.¹³ Für Adolf Eichmann – den später für seine Kriegsverbrechen zu Tode Verurteilten SS-Obersturmbannführer – waren alle, so Anders, »prospektive Leichen«¹⁴. Und »da er sie verbrennen ließ, gleichermaßen prospektive Asche«, und »da er diese Asche über die Felder von Auschwitz ausstreuen ließ, gleichermaßen prospektive Düngemittel«¹⁵.

Flusser, der im Gegensatz zu Anders das Horten von Goldzähnen eher als typisches Verbrecherverhalten interpretierte und weniger als Konsequenz eines modernen Weltbezugs¹⁶, radikalisiert die These, dass Auschwitz die Konsequenz moderner Rationalität sei. Er betrachtet Auschwitz nämlich nicht nur als ein modernes Phänomen und damit »ein Produkt okzidentaler Ideologie, Wissenschaft und Technik«, sondern als »direkt in den westlichen Grundlagen, in den jüdisch-christlichen Vorstellungen und Werten verankert.«¹⁷ Auschwitz als modernes »Ereignis«¹⁸ aufzuarbeiten greift deshalb für ihn zu kurz. Wird der Nationalsozialismus lediglich als »Zivilisationsbruch« oder Bruch mit den Werten der westlichen Kultur aufgearbeitet, und nicht als ihre Konsequenz, könne nicht verhindert werden, dass sich die westliche Kultur erneut in einem Verbrechen wie Auschwitz realisiert, so Flusser. Und er war sich sicher, dass »[d]as Programm des Westens« auch »noch andere bisher unverwirklichte Möglichkeiten« enthält – »das Spiel des Westens«¹⁹ sei noch nicht beendet, schrieb er. Um dem Einhalt zu gebieten

13 | Die Forschungsliteratur bestätigt diese Aussagen. Im »Kalendarium Auschwitz« heißt es: »Nicht allein den Häftlingen, sondern auch den durch Giftgas Getöteten wurden die Haare abgeschnitten. Die Kommandanturen der Konzentrationslager verkaufen diese Haare, die u.a. zu Filz und Matratzen verarbeitet werden, für 0,50 Reichsmark pro Kilogramm an deutsche Firmen.« S. 312. Zu den Goldzähnen gibt es unter anderem eine Notiz aus dem Jahr 1944 die lautet: »Die SS-Lagerbehörden gewinnen 40 kg Gold und Weissmetall aus künstlichen Zähnen, die zwischen dem 16. und 31. Mai getöteten Juden entfernt worden sind.« S. 790. In: Czech, Danuta: *Kalendarium der Ereignisse im Konzentrationslager Auschwitz-Birkenau 1939-1945*, Reinbek bei Hamburg 1989. Für den kollegialen und fachkundigen Hinweis auf diese Quelle danke ich dem Designhistoriker Jens-Uwe Fischer.

14 | Anders, 2002 (wie Anm. 7), S. 94.

15 | Ebd.

16 | Flusser, Vilém: *Der Boden unter den Füßen. Und der Himmel über uns*. In: ders.: *Nachgeschichten. Essays, Vorträge, Glossen*. Zusammengestellt und bearbeitet von Volker Rapsch, Düsseldorf 1990, S. 59-68, hier S. 62.

17 | Ebd., S. 60.

18 | Ebd.

19 | Ebd., S. 64.

müsse fortan nicht nur die Moderne, sondern die ganze westliche Kultur beständig auf dem Prüfstand stehen.²⁰

DIE GEWÖHNLICHKEIT VON MORDWERKZEUGEN UND TÖTUNGSHANDLUNGEN

Dem Design von Oberflächen, beziehungsweise der Schnittstelle von Nutzer*in und Objekt, kommt in der philosophischen Kritik eine ganz besondere Rolle zu: denn es verschleiert, was die Dinge eigentlich sind. Das Design des »Monströsen« – und das »Monströse« ist, wie Anders formuliert hat, die »institutionelle und fabrikmäßige Vertilgung von Menschen [...]; und zwar von Millionen«²¹ – bedient sich Mitteln, die es nicht monströs, sondern rational, vernünftig und modern erscheinen lassen. Die bürokratische Organisation des Mordens, der »Mord an Millionen durch Verwaltung«²², wie Adorno es nannte, erzeugt eine Distanz zwischen Opfern und Täter*innen. Gleiches gilt für das Design der Gaskammern und Selbstschussanlagen an den Zäunen der Konzentrationslager, die quasi auf Knopfdruck, oder sogar ganz unmittelbar, morden.²³

Arendt ist der Auffassung, dass diese Mechanisierung des Mordens zentral für die Ermöglichung des Holocausts war.²⁴ Weil es dann nicht mehr als konkrete Handlung erscheint, für die das handelnde Subjekt Verantwortung übernehmen muss. »Was soll man mit dem Begriff des Mordes anfangen,« fragt Arendt, »wenn man mit der Fabrikation von Leichen konfrontiert ist?«²⁵ Ganz ähnlich hat auch Anders bemerkt, dass es eigenartig »ungenau« klinge, würde man behaupten,

20 | Vgl. Duarte, 2022 (wie Anm. 5).

21 | Anders, 2002 (wie Anm. 7), S. 19.

22 | Adorno, Theodor W.: *Negative Dialektik*, Frankfurt a. M. 1994, S. 355.

23 | Es ist an dieser Stelle bedeutsam hinzuzufügen, dass die These des »Mord an Millionen durch Verwaltung« bzw. des »mechanisierten Mordens« eine philosophische, und keine historische ist. Tatsächlich starben im Nationalsozialismus die meisten Jüd*innen nicht in den Gaskammern – und auch das Sterben in Auschwitz vollzog sich keinesfalls nur »mechanisiert«. Eine bedrückende Übersicht über die alltäglichen Abläufe, das Morden und Sterben in Auschwitz findet sich in dem bereits zitierten »Kalendarium« von Czech (wie Anm. 14).

24 | Dabei sollte die hier diskutierte Philosophie nicht verschleiern, dass in Auschwitz Inhaftierte gezwungen wurden, die Gaskammern als auch Krematorien selbst zu betreiben. Vgl. hierzu Venezia, Shlomo: *Meine Arbeit im Sonderkommando Auschwitz. Das erste umfassende Zeugnis eines Überlebenden, in Zusammenarbeit mit Béatrice Prasquier*, München 2008. Auch zum Ziehen der Goldzähne bei den Toten wurden Inhaftierte gezwungen, vgl. Greif, Gideon: »Wir weinten tränenlos ...«. *Augenzeugenberichte des jüdischen »Sonderkommandos« in Auschwitz*, Frankfurt a. M. 1999, S. 256.

25 | Arendt, Hannah: *Elemente und Ursprünge totaler Herrschaft*, München 2023, hier S. 948.

»daß der Hiroshima-Pilot, als er auf seinem [sic!] Knopf drückte, ›gehandelt‹ habe.«²⁶ Schließlich kaschiere die Gestaltung der Mordwaffen die folgenschweren Konsequenzen des Knopfdrückens. Selbst Massenmorden erscheint als bloßes Bedienen einer Maschine, für deren Tätigkeit keine Verantwortung zu übernehmen ist. Das ist auch der Grund, weshalb Anders vor der zunehmenden »*Maschinen-* (bzw. *Apparat-*)*haftigkeit*«²⁷ der Welt warnte: sie führe zu einer »übermäßigen *Vermitteltheit* unserer Arbeits- und Handlungsprozesse«²⁸, die in wachsender Verantwortungslosigkeit mündet.

Doch nicht nur die Distanz zur Mordhandlung und den Sterbenden, sondern auch die ästhetische Gewöhnlichkeit der Mordwerkzeuge verschleiert, was sie sind. Die Dinge zeigen sich nicht mehr, wie einst von Heidegger beschrieben, als »Phänomene«, so Anders, sondern sind überhaupt nichts »sich Zeigendes« mehr. Sie bleiben stumm, weil ihr Design keine Rückschlüsse auf das erlaubt, was sie sind. So wie die Zyklon B-Dosen, die in Auschwitz zum Töten eingesetzt wurden »nach nichts«²⁹ ausgesehen haben, weil man sie kaum von »Fruchtkonservenbüchsen«³⁰ unterscheiden könne. Und er hält es für ein Problem, wenn »ihr Aussehen nichts mehr von ihrer Bewandnis verrät.«³¹ Denn dann sind sie wahrnehmbar, aber gleichzeitig »unverkennbar«³², man kann ihnen nicht mehr ansehen, was sie sind: »Sie schützen ein Aussehen vor, das mit ihrem Wesen nichts zu tun hat, sie *scheinen weniger als sie sind.*«³³

DIE APORIE DES KONSEQUENTEN UTILITARISMUS ODER DIALEKTIK DES FUNKTIONALISMUS

Darüber hinaus führt die Auseinandersetzung mit dem Design nationalsozialistischen Mordens zu einem grundlegenden Misstrauen gegenüber dem – insbesondere in den Nachkriegsjahren – hochgelobten funktionalistischen Design als auch übermäßig zweckbetonter Gestaltung.³⁴ Denn in der Art, wie die nationalsozialistischen Verbrechen gestaltet waren, hatte sich das gezeigt, was Horkheimer

26 | Anders, 1994 (wie Anm. 11), hier S. 67.

27 | Anders, 2002 (wie Anm. 7), hier S. 48. Kursivierung im Original.

28 | Ebd. Kursivierung im Original.

29 | Anders, 1994 (wie Anm. 11), S. 35.

30 | Ebd.

31 | Ebd., S. 34.

32 | Ebd.

33 | Ebd., S. 34. Kursivierung im Original.

34 | Dass ausgerechnet das funktionalistische Design als gestalterisches Mittel zur Entnazifizierung angepriesen wurde ist ein Paradoxon, dass Xenia Riemann anschaulich gemacht hat:

als »instrumentelle Vernunft«³⁵ bezeichnet hat: eine rational technische Vernunft, die nicht in der Lage ist Zwecke, sondern nur Mittel zu erfassen.

Adorno befürchtete, dass gerade versachlichende Entwürfe in eine totalitäre Gestaltung führen, die ihre wahren Zwecke nicht preisgibt – so wie die Dialektik der Aufklärung einst unter den Fahnen des Fortschritts in den Terror des vermeintlich Rationalen führte. Funktionalistische Architektur und Gestaltung dürfe, so schrieb er, »die Menschen, wie sie sind, nicht einfach negieren«³⁶. Überspringe die Gestaltung den Menschen so wie er ist, beginne sie, einen Menschen erschaffen zu wollen und ermächtige sich zu »einer fragwürdigen Anthropologie und womöglich Ontologie«³⁷. Es sei kein Zufall, so Adorno, dass Le Corbusier Menschenmodelle erschaffen habe.³⁸

Auschwitz beweist, dass durch die Verabsolutierung des Zweckmäßigen und Funktionalen selbst der Entwurf des Monströsen vernünftig – sogar zweckmäßig und sinnvoll erscheinen kann, was den Grundstein für die Welt legte, die Anders als moderne »Eichmannwelt«³⁹ bezeichnet hat. Nämlich eine Welt, in der Effizienz zu einer handlungsleitenden Maxime wird und »Kühlschränke nicht weniger effizient hergestellt [werden] als Leichenberge«⁴⁰, wie Dries paraphrasiert. In welche gestalterischen Fahrwasser der absolute Effizienzgedanken führt, illustriert auch Flusser an dem Beispiel eines Briefes, der während der Nürnberger Prozesse aufgetaucht sei. In ihm bittet ein Nazi-Funktionär um Verzeihung, dass seine Gasöfen nur hunderte und nicht tausende Menschen auf einmal töten konnten.⁴¹

Auch Arendt diskutiert das Problem der Dominanz instrumenteller Vernunft in der »Vita activa« als die »Aporie des Utilitarismus«⁴². Für sie liegt das Problem darin, dass die faschistisch indoktrinierten homini fabri, die Gestalter der nationalsozialistischen Infrastruktur und ihre ideologisch-gestalterischen Nachfahren,

Riemann, Xenia: *Die ›Gute Form‹ und ihr Inhalt. Über die Kontinuität des sachlichen deutschen Designs zwischen 1930 und 1960*. In: *Kritische Berichte* 1, 2006, S. 52–62.

35 | Vgl. Horkheimer, Max: *Zur Kritik der instrumentellen Vernunft*, Frankfurt a. M. 2007.

36 | Adorno, Theodor W.: *Funktionalismus heute*. In: ders.: *Prismen. Kulturkritik und Gesellschaft I/II*. Herausgegeben von Rolf Tiedemann unter Mitwirkung von Gretel Adorno, Susan Buck-Morss und Klaus Schulz, Frankfurt a. M. 1986, S. 375–395, hier S. 389.

37 | Ebd.

38 | Ebd.

39 | Anders, 2002 (wie Anm. 7), S. 66.

40 | Dries, 2012 (wie Anm. 6), S. 281.

41 | Vgl. Flusser, Vilém: *Ethik im Industriedesign?*. In: ders.: *Vom Stand der Dinge. Eine kleine Philosophie des Designs*. Herausgegeben von Fabian Wurm, Göttingen 1993, S. 28–34, hier S. 30.

42 | Arendt, Hannah: *Vita activa oder Vom tätigen Leben*, München/Berlin 2016, S. 183.

einen konsequenten Utilitarismus zu ihrer »Weltanschauung«⁴³ gemacht haben. Und dieser konsequente Utilitarismus geht mit einer »inhärente[n] Unfähigkeit zu diagnostizieren«⁴⁴ einher. Ihnen fehlt das Vermögen, einen »Unterschied zwischen dem Nutzen und dem Sinn einer Sache zu verstehen«⁴⁵. Der Nutzen wird zum Ideal – und das so absolut, dass das Ideal des Nutzens selbst zum Nutzen wird. Das bedeutet, Nutzen »ist nicht die Antwort auf eine Zweckfrage«⁴⁶, sondern der Nutzen wird generell sinnstiftend. Der Mensch tut Dinge, weil sie nützlich sind – und selbst die Frage nach dem Nutzen des Nutzens wird damit beantwortet, dass der Nutzen »nützlich sei«⁴⁷.

Zudem, so hat Adorno geschrieben, könne das Nützliche nie universelle Geltung beanspruchen, weil die Gesellschaft selbst voll von »Irrationalitäten«⁴⁸ ist, die sich in dem spiegeln, was als nützlich erachtet wird. Das Nützliche sei, so hat er es formuliert, »verflochten in den Schuldzusammenhang«⁴⁹.

DAS GEFÄLLE ZWISCHEN VORSTELLUNGS- UND HERSTELLUNGSKRAFT

Dass es überhaupt zum Entwurf der nationalsozialistischen Infrastruktur kam, liegt nach Anders jedoch nicht allein an der Verabsolutierung modernen Effizienz- und Nützlichkeitsdenkens, sondern auch daran, dass »wir«, die modernen (westlichen) Menschen, von dem Glauben geleitet seien, »was wir können, auch zu dürfen, nein: zu sollen, nein: zu müssen«⁵⁰. Eine Technologie zu haben, jedoch auf ihre Nutzung zu verzichten, weil sie leicht zu missbrauchen oder ihre Wirkung auf die Gesellschaft nicht vorhersehbar ist, sei für moderne Menschen quasi undenkbar.

Was sich für Anders daran zeigt, dass Kriegstechnologien – etwa der für Propagandazwecke von Goebbels in Auftrag gegebene Rundfunk beziehungsweise Volksempfänger, ohne den »die Massenerfolge Hitlers nicht denkbar«⁵¹ gewesen seien – auch nach dem Krieg selbstverständlich genutzt wurden. Hitler und Goebbels hätten erfolgreich getestet, so Anders, wie Menschen zuhause »gleichgeschal-

43 | Ebd., S. 182.

44 | Ebd.

45 | Ebd.

46 | Ebd., S. 183.

47 | Ebd.

48 | Adorno, 1986 (wie Anm. 37), S. 379.

49 | Ebd.

50 | Anders, 2002 (wie Anm. 7), S. 32.

51 | Anders, 1994 (wie Anm. 11), S. 88.

tet und »vermasst« werden⁵² können, ohne auf »physische crowd-Bildung«⁵³ angewiesen zu sein. Und nun würden die gleichen Technologien auch nach dem Krieg eingesetzt werden, um Menschen ideologiegerecht zu konfigurieren. Dass aus dieser Perspektive der Rundfunk nicht als neutrales Medium erschien, sondern für Anders ein Korrelat des Faschismus blieb, ist durchaus verständlich.⁵⁴ Und er war nicht allein mit dieser Einschätzung – auch Adorno war der Überzeugung, dass eine strukturelle Übereinstimmung zwischen Faschismus und Kulturindustrie existiere. Weshalb massenmediale crowd-Bildung in seiner Auseinandersetzung mit der Nachkriegsgesellschaft eine zentrale Rolle spielt und letztlich auch zu seiner These führt, »daß der Unterschied zwischen bürgerlich kapitalistischer und autoritärer Staatsordnung lediglich graduell ist.«⁵⁵

Allerdings wird die Implementierung von Massenmedien – wie die Herstellung materieller Kultur generell – nicht allein als problematisch betrachtet, weil Menschen meinen, alles machen zu müssen, was sie machen können, sondern auch, weil ein klaffendes »Gefälle zwischen Vorstellung- und Herstellungskraft«⁵⁶ existiere. Anders ist der Ansicht, dass Menschen nicht mehr in der Lage seien, die Dimensionen zu verstehen, in denen sie wirksam werden. Wofür er erstens die »Zuspitzung der heutigen Arbeitsteilung« verantwortlich macht, die dazu führe, dass Menschen nur »winzige Stücke des Gesamtprozesses«⁵⁷ wahrnehmen, an dem sie beteiligt sind. Doch den »Gesamteffekt«⁵⁸ des Apparates, in dem sie tätig sind – also der Zweck, dem er dient – sehen sie nicht. Als zweiten Grund betrachtet er die Unüberblickbarkeit der Dimension, in der Menschen wirksam werden und Entwürfe realisiert werden. Selbst im Nationalsozialismus hätten die Menschen nicht richtig begriffen, was in Auschwitz geschieht, weil es die Grenzen der Vorstellbarkeit übersteigt: die meisten Menschen könnten sich zehn getötete Juden besser vorstellen als sechs Millionen, so Anders.⁵⁹ Die »herrliche Unzulänglichkeit des Vorstellens und Fühlens«⁶⁰ Sorge dafür, dass Menschen unvorstellbare Dinge tun können, ohne Schuld zu empfinden oder Verantwortung zu übernehmen.

52 | Ebd.

53 | Ebd.

54 | Ebd.

55 | Schweppenhäuser, Gerhard: *Adorno*, Hamburg 1996, S. 162.

56 | Anders, 2002 (wie Anm. 7), S. 32.

57 | Ebd., S. 49.

58 | Ebd.

59 | Ebd., S. 28

60 | Ebd., S. 40

Dabei spielt sicherlich auch eine Rolle, dass Orte wie Auschwitz im Rahmen der (Lohn)arbeit, entworfen und in Betrieb gehalten wurden.⁶¹ Morde, Massenmorde, werden in der Moderne minutiös geplant und zugleich völlig gedankenlos begangen. Eben weil sich Täter*innen darauf berufen, dass sie nur Aufträge ausführen und am Schreibtisch sitzen und planen, statt selbst eine konkrete Mordhandlung vorzunehmen. Arendt hat in Eichmann den Prototyp eines solchen Schreibtisch-Täters gesehen. Sie schrieb, dass er sich »niemals vorgestellt, was er eigentlich anstellte.«⁶² Sein »absoluter Mangel an Vorstellungskraft« habe zusammen mit seiner »nahezu totale[n] Unfähigkeit, jemals eine Sache vom Gesichtspunkt des anderen her zu sehen«⁶³, einen Schutzwall gegen die Wirklichkeit erzeugt, in der er einen Massenmord an unschuldigen Menschen, Männern, Frauen und Kindern plante und koordinierte.

Die Lehre, die aus dem Fall Eichmann zu ziehen ist, beschäftigte Arendt weit über den Fall Auschwitz hinaus. In mehreren Texten widmet sie sich der Frage, ob es denn sein könne, dass Menschen einfach nicht mehr in der Lage seien »gedanklich nachzuvollziehen,«⁶⁴ was sie tun. »Sollte sich herausstellen, daß Erkennen und Denken nichts mehr miteinander zu tun haben, daß wir erheblich mehr erkennen und daher auch herstellen können, als wir denkend zu verstehen vermögen« schreibt sie in »Vita activa«, »so würden wir wirklich uns selbst gleichsam in die Falle gegangen sein«⁶⁵. Denn damit würden Menschen zu Sklaven ihres »eigenen Erkenntnisvermögens«⁶⁶ werden, von »allem Geist und allen guten Geistern verlassene Kreaturen«, die hilflos ihren eigenen Erzeugnissen ausgeliefert sind, weil sie nicht anders können als herzustellen, was sie herzustellen irgendwie in der Lage sind, »ganz gleich wie verrückt oder wie mörderisch«⁶⁷ seine Auswirkungen sind.

61 | Wobei zu dem unmittelbaren Betrieb von Auschwitz, der sowohl seelisch als auch körperlich eine unermessliche Belastung bedeutet, größtenteils Inhaftierte gezwungen wurden. Vgl. Anm. 24.

62 | Arendt, Hannah: *Eichmann in Jerusalem. Ein Bericht von der Banalität des Bösen*, München 2005, S. 126.

63 | Ebd., S. 124.

64 | Arendt, 2016 (wie Anm. 43), S. 11.

65 | Ebd.

66 | Ebd.

67 | Ebd.

›WEGWERF-WELT‹ UND ›WEGWERF-MENSCHHEIT‹

Wie verhängnisvoll die Kombination aus mangelnder Vorstellungskraft, Gedankenlosigkeit und unüberschaubarer Herstellungsmacht ist, zeigt sich daran, dass Menschen, wie Anders formuliert hat, »mehr herstellen als vorstellen und verantworten können.«⁶⁸ Wobei er – wie übrigens auch Arendt oder Flusser – die Fähigkeit, im großen Maßstab Entwürfe umzusetzen oder zu produzieren, nicht grundsätzlich für problematisch hält. Er betont sogar, dass die Fähigkeit des Menschen »in größtem Maßstab Produkte zu erzeugen,« das heißt, »Maschinen zu bauen, uns von diesen bedienen zu lassen, Installationen zu errichten, Verwaltungen zu organisieren und Organisationen zu koordinieren usf.« an sich »nichts Monströses, sondern etwas Großartiges«⁶⁹ sei. Problematisch sei diese Fähigkeit nur geworden, weil sie den Menschen sprichwörtlich über den Kopf gewachsen ist und sie offensichtlich nicht mehr in der Lage sind, die Konsequenzen ihrer Herstellungsmacht zu verstehen. Was sich besonders an der kapitalistischen Produktion zeigt, die einfach »zuviel«⁷⁰ geworden sei. Unverhältnismäßige Produktion und Warenakkumulation seien alltäglich geworden. Um Wirtschaftswachstum zu erzeugen, würde unermüdlich neu produziert und die angebliche Neuheit von Waren beworben werden, zugleich treten Phänomene wie geplante Obsoleszenz auf. »Wegwerfobjekte«⁷¹ herzustellen sei das richtungsgebende Produktionsprinzip geworden und es gebe eine »nie abreißende Ablösung der Produktmodelle«⁷² die Menschen animieren soll neue Güter zu konsumieren, obwohl die alten noch funktionieren.

Auch Flusser hat sich diesem Phänomen kritisch gewidmet und resümierte, dass ›Fortschritt‹ in der materiellen Kultur nichts anderes mehr bedeute als »ehemals Überflüssiges in Notwendiges [zu] verwandeln und neues Überflüssiges zu schaffen, um es seinerseits wieder notwendig werden zu lassen.«⁷³ Weshalb durch Design Dinge nicht in die Welt, sondern »in den Weg entworfen«⁷⁴ werden. Die Entwürfe, die angeblich den Fortschritt des Menschen gewährleisten sollen, hindern ihn am Fortschreiten, weil permanent neue Dinge entworfen werden, die nach kurzer Gebrauchsdauer zu Müll werden sollen. Fortschritt sei nichts weiter,

68 | Anders, 2002 (wie Anm. 7), S. 32.

69 | Ebd., S. 24.

70 | Ebd.

71 | Anders, 1994 (wie Anm. 11), S. 282.

72 | Ebd. S. 300.

73 | Flusser, Vilém: *Vom Überfluß*. In: ders.: *Nachgeschichten. Essays, Vorträge, Glossen*. Zusammengefasst und bearbeitet von Volker Rapsch, Düsseldorf 1990, S. 35-39, hier S. 37.

74 | Flusser, Vilém: *Design: Hindernis zum Abräumen von Hindernissen*. In: ders., 1993 (wie Anm. 42), S. 40.

so Flusser, als die Transformation von Kultur in Abfall⁷⁵ – und »der Abfall beginnt, uns mindestens ebenso zu behindern wie die Gebrauchsgegenstände.«⁷⁶

Ein Fortschritt, der nur ein Fortschritt »von Materialbeherrschung, von Technik«⁷⁷ ist, führe in das Verderben, fasste auch Adorno zusammen. Er schreibt, dass sich wahrer Fortschritt erst dann vollziehe, wenn der Versuch fortschrittlich zu sein, ende.⁷⁸ Denn Fortschritt, der nicht moralischer Natur sei, oder ein Fortschritt des Ganzen, sondern lediglich technischer Fortschritt, drohe in Totalitarismus zu münden, in einer »unaufhaltsame[n] Regression«⁷⁹.

Was die Konsequenzen solch einer Regression sind, hat Anders anschaulich gemacht. Er schreibt, dass eine Gesellschaft, die verantwortungslose Herstellung normalisiert hat, auch »in Griff, Gang, Sitz und Miene Acht- und Achtungslosigkeit«⁸⁰ normalisiere. Und zwar nicht nur im Umgang mit den Dingen, sondern auch miteinander: »Die Menschheit, die die Welt als ›Wegwerf-Welt‹ behandelt, behandelt auch sich selbst als ›Wegwerf-Menschheit‹.«⁸¹

Der Fortschritt im 20. Jahrhundert hat zunächst darin bestanden, so könnte man im Sinne dieser philosophischen Designkritik zusammenfassen, die Infrastruktur und Instrumente für einen Genozid zu entwerfen, um im Anschluss an den Genozid durch Überproduktion und Atomtechnologie auch einen »Globozid«⁸² zu begehen, das heißt, die Auslöschung des planetaren Lebens, wie wir es kennen. Dabei gilt das Vernichten von Menschen und Natur mal als akzeptables Mittel, mal als hinnehmbarer Kollateralschaden bei der Durchsetzung ›fortschrittlicher‹ politischer oder ökonomischer Interessen. Und das, was als schützenswert gilt, was »unter allen Umständen bewahrt werden muß«, wie Anders formuliert, sind nicht die Menschen an sich, »sondern die Welt der Produkte und Produktionsmittel, der Autos, Fabrikanlagen, der Kühlschränke, der Bohrinseln, der Kassettenrecorder, der Interkontinentalraketen, der nuklearen Kraftwerke.«⁸³

75 | Flusser, Vilém: *Gespraech, Gerede, Kitsch. (Zum Problem des unvollkommenen Informationskonsums)*, Typoskript im Flusser Archiv, Berlin, Best. 1608 Nr. 786, S. 4.

76 | Flusser, 1993 (wie Anm. 75), S. 43.

77 | Adorno, Theodor W.: *Fortschritt*. In: ders.: *Kulturkritik und Gesellschaft II. Gesammelte Schriften* 10.2. Herausgegeben von Rolf Tiedemann unter Mitwirkung von Gretel Adorno, Susan Buck-Morss und Klaus Schulz, Frankfurt a.M. 1986, S. 617-638, hier S. 638.

78 | Vgl. Adorno: *Fortschritt*, S. 625.

79 | Adorno, Theodor W./Horkheimer, Max: *Dialektik der Aufklärung. Philosophische Fragmente*, Frankfurt a. M. 2020, S. 43.

80 | Anders, 1994 (wie Anm. 11), S. 41.

81 | Ebd., Kursivierung im Original.

82 | Ebd., S. 410.

83 | Ebd., S. 280.

DESIGN SOLLTE NICHT NUR DER LOGIK DES PRODUKTIONSPROZESSES FOLGEN

Es ist überraschend, dass sich in der hiermit knapp skizzierten Designkritik konkrete Ideen für eine verantwortungsvollere Entwurfspraxis finden lassen. Denn besonders Adorno, aber auch Anders oder Flusser haben sich zeitlebens bewusst dagegen verwahrt, konkrete Anweisungen zur Umsetzung ihrer Theorie in die Praxis zu geben. Und das keinesfalls, weil sie die Situation ausweglos fanden oder jeden Glauben an Widerstand aufgegeben hatten, sondern aufgrund der Überzeugung, dass es ihre Expertise übersteige, Vorschläge zu machen, wie eine »gute Gesellschaft« auf materieller als auch immaterieller Ebene, zu gestalten ist. Schließlich konnten alle vier zu Lebzeiten verfolgen, wie die praktische Umsetzung solcher theoretisch ersonnenen Gebilde erst recht zu Terror, Krieg und Totalitarismus führten. Er wolle seine Kritik der unmittelbaren Anwendbarkeit, dem »Zwang zu einer Positivität, welche Umsetzung in die Praxis erlaubt«⁸⁴ entziehen, hat Adorno einmal erklärt.

Dennoch haben insbesondere Flusser und Anders Aussagen über die Gestaltungs- und Entwurfspraxis getroffen, die sich unmittelbar als Handlungsmaximen oder sogar konkrete Gestaltungsaufträge in die Designpraxis überführen lassen.

Flusser hat beispielsweise mehrfach darauf hingewiesen, dass es im Design nicht in erster Linie um die Frage gehen dürfe, wie es nützlicher, innovativer, fortschrittlicher sei, sondern dringend Lösungen für die ethischen Probleme gefunden werden müssen. Die Rückwirkung der Entwürfe auf Menschen, auf die Gesellschaft, müsse einkalkuliert werden. Und das bedeute, das »Denken in Objekten«⁸⁵ aufzugeben und durch ein »Denken in Prozessen« oder »Relationen«⁸⁶ zu ersetzen: »Bahnhöfe, Flughäfen, selbst Sozialbauwohnungen müssen prozessual gedacht werden, das kann nicht als Sache gedacht werden.«⁸⁷ Zudem müsse es eine kritische Auseinandersetzung mit der arbeitsteiligen Organisation von Designprozessen geben. Da in der Regel keine einzelne Person für ein Produkt zuständig sei, fühle sich niemand für die Konsequenzen der Entwürfe verantwortlich. Diese Verantwortungslosigkeit folge »der Logik des Produktionsprozes-

84 | Adorno, Theodor W.: *Kritik*. In: ders.: *Kulturkritik und Gesellschaft II. Gesammelte Schriften 10.2*. Herausgegeben von Rolf Tiedemann unter Mitwirkung von Gretel Adorno, Susan Buck-Morss und Klaus Schulz, Frankfurt a.M. 1986, S. 785-793, hier S. 793.

85 | Flusser, Vilém: *Zwiesgespräche. Interviews 1967-1991*. Herausgegeben von Klaus Sander, Göttingen 1996, S. 142.

86 | Ebd.

87 | Ebd.

ses« und werde solange moralisch verwerfliche Erzeugnisse hervorbringen«, so Flusser, bis es »eine Art ethischen Code für das Design«⁸⁸ gebe. Anders wiederum verfasste eine Art Fragenkatalog, mit dem sich prüfen lässt, ob der Entwurf beziehungsweise die Herstellung einer Sache zu verantworten sind. Es müsse darüber Klarheit bestehen, so schreibt er, was das zu entwerfende Objekt »uns, oder unserem Lebensstil, oder dem unserer Kinder, antun könnte«⁸⁹. Darüber hinaus aber auch »wie sich die Welt als ganze durch dessen Dasein verändern könnte« oder »welche anderen Produkte auf Grund seiner Existenz nötig werden könnte[n]«⁹⁰. Des Weiteren müsse Gewissheit darüber bestehen, »ob nicht der Fortbestand der Menschheit durch seine Existenz bedroht sein könnte« oder »dieses äußerste Risiko vielleicht deshalb gewagt und deshalb ignoriert wird, weil das System Wirtschaft, damit auch das System der Herrschaft, durch Abbruch der Produktion dieses Produktes beschädigt werden könnte«⁹¹.

HOFFNUNG STATT RESIGNATION

Weil die philosophische Designkritik, besonders von Adorno, es vermeidet einen Praxisbezug herzustellen oder ermutigende Zukunftsszenarien zu skizzieren, wird sie oft für düster und pessimistisch gehalten. Oder es wird sogar vermutet, dass sie grundsätzlich die Möglichkeit einer widerständigen Praktik – oder widerständigem Design – negieren würde.⁹²

Allerdings wird diese Einschätzung dem Potential der diskutierten Philosophie nicht gerecht. Düster ist nämlich nicht ihr Anspruch, sondern düster sind die Gegenstände, denen sie sich widmet. Ihre Rezeption des 20. Jahrhunderts als »dark age«⁹³ ist nämlich nicht von der Einsicht in Ausweglosigkeit, sondern vielmehr der Überzeugung getragen, dass bestehende Verhältnisse fundamental verändert werden können. Adorno habe dementsprechend, so schreibt Gerhard Schweppenhäuser, »die Rettung des Hoffnungslosen« als sein »Zentralmotiv«⁹⁴ bezeichnet. In einem Radiovortrag aus dem Jahr 1969 hat er zudem betont, dass

88 | Flusser, 1993 (wie Anm. 42), S. 29.

89 | Anders, 1994 (wie Anm. 11), S. 399.

90 | Ebd., S. 400.

91 | Ebd.

92 | Vgl. Geiger, Anette: *What is a critical object? Design as ›desubjugation‹ (after Foucault)*. In: Mareis, Claudia u.a. (Hrsg.): *Critical by Design? Genealogies, Practices, Positions*, Bielefeld 2022, S. 32–49, besonders S. 38–41.

93 | Anders, 2002 (wie Anm. 7), S. 26.

94 | Schweppenhäuser, 1996, (wie Anm. 56).

»Denken« mit »der törichtesten Weisheit von Resignation«⁹⁵ nicht vereinbar sei. Wer die Fähigkeit zu Denken – und damit auch die Fähigkeit Kritik zu üben – nicht verkümmern lasse, so Adorno, der habe nicht resigniert.

Arendt hat erklärt, dass sie ihre kritische Arbeit als Mittel gegen den »oft ruchlos anmutenden Optimismus«⁹⁶ verstehe, als Besinnung, die zu weiteren Besinnungen anregen soll. Diese Kritik toxischer Positivität bedeutet aber auch bei ihr nicht, dass sie eine resignative Grundhaltung einnimmt. Sie führt in der »Vita activa« aus, dass es die menschliche »Fähigkeit des Neubeginnens, des Anhaltens und des Eingreifens«⁹⁷ sei, die jederzeit Anlass zu Hoffnung gebe. Der Mensch sei nicht »dazu verurteilt, alles spezifisch Menschliche immer wieder in seinen Untergang zu reißen und zu verderben«, weil er auch »die aus dem Handeln sich ergebende Verantwortlichkeit für die Welt«⁹⁸ besitze. Der Mensch sei nicht zum Sterben geboren, »sondern im Gegenteil, um etwas Neues anzufangen«⁹⁹. Die »Natalität«, das bedeutet die Tatsache, dass überhaupt immer wieder Menschen geboren werden, die fähig sind zu Handeln und neu zu beginnen, ist für Arendt der Beweis, »[d]aß es in dieser Welt eine durchaus diesseitige Fähigkeit gibt, »Wunder« zu vollbringen« – und »Wunder vollbringen«¹⁰⁰ bedeutet für sie, konkret zu Handeln. »Glaube und Hoffnung«¹⁰¹ kann es deshalb solange geben, wie Menschen geboren werden und Handeln können.

Auch Anders Denken ist von Hoffnung getragen und ihm war durchaus bewusst, dass sich Menschen überall auf der Welt bereits auflehnten. Er bezeichnete die Proteste der Anti-Atombewegung als große »Chance«¹⁰² und würdigte ausdrücklich, dass es »in fast allen Ländern unserer Erde – eine Bewegung von Menschen gibt, die gegen das Eichmannprinzip unserer Welt ankämpfen.«¹⁰³ Er versuchte sogar Klaus Eichmann, den Sohn Adolf Eichmanns, durch einen offenen Brief als Gallionsfigur für den Widerstand gegen das bedrohliche atomare Aufrüsten zu

95 | Adorno, Theodor W.: *Resignation*. In: ders.: *Kulturkritik und Gesellschaft II. Gesammelte Schriften* 10.2. Herausgegeben von Rolf Tiedemann unter Mitwirkung von Gretel Adorno, Susan Buck-Morss und Klaus Schulz, Frankfurt a.M. 1986, S. 799-794, hier S. 798.

96 | Arendt, 2016 (wie Anm. 43), S. 14.

97 | Ebd., S. 315-316.

98 | Ebd., S. 316.

99 | Ebd.

100 | Ebd.

101 | Ebd.

102 | Ebd., S. 63.

103 | Ebd.

gewinnen. »Sie haben eine Chance«¹⁰⁴ beteuert er darin: »Gewiß, nur diese eine. Aber diese eine ist groß.«¹⁰⁵

EIN WEITERES AUSCHWITZ DARF NICHT ENTWORFEN WERDEN

Die hier diskutierte Philosophie fühlt sich verpflichtet, die Wiederholung von Auschwitz zu verhindern. »Keiner von uns vergisst Auschwitz oder Hiroshima« hat Anders erklärt: »Aber nicht aus Rachsucht entspringt unser gutes Gedächtnis, sondern der Einsicht in das, was die Wiederholung bedeuten würde.«¹⁰⁶ Ganz ähnlich haben Adorno, Gretel Karplus-Adorno¹⁰⁷ und Max Horkheimer in der »Dialektik der Aufklärung« geschrieben, dass den Menschen durch Hitler ein neuer kategorischer Imperativ aufgezwungen worden sei: Nämlich so zu handeln und denken, dass sich Auschwitz nicht wiederhole.¹⁰⁸ Und die Gefahr, dass es sich wiederholt, schien keinem von ihnen gebannt. »Kein geschärftes Gehör ist erforderlich, um einen hohlen Unterton aus den Schritten herauszuhören, mit denen wir uns der Zukunft entgegenbewegen,«¹⁰⁹ heißt es bei Flusser. Es existiere eine »existentielle Bodenlosigkeit« denn »jeder Versuch, die Gegenwart in den Griff zu bekommen«, führe zu den immergleichen Fragen: »Wie konnte es zu Auschwitz kommen? Und: Wie kann man nachher leben?«¹¹⁰ Flusser war der Auffassung, dass auch ein Großteil der »Fortschritte« nach dem zweiten Weltkrieg – und das nicht nur im technischen Bereich – »Variationen zum Thema »Vernichtungslager«¹¹¹ darstellen. Mithilfe der insbesondere in den 1980er Jahren verbreiteten Apparatmetapher fasste er Auschwitz, mitsamt der nationalsozialistischen Infrastruktur, als Apparat. Und warnte bis zu seinem Tod vor ihrer Ausbreitung: »Überall schießen Apparate wie Pilze aus dem Boden, wie Pilze nach dem Auschwitzer Regen.«¹¹² Sie zu ignorieren und vor ihnen die Augen zu verschließen –

104 | Anders, 2002 (wie Anm. 7), S. 66.

105 | Ebd.

106 | Anders, 2002 (wie Anm. 7), S. 64.

107 | Zur Mitarbeit von Gretel Karplus-Adorno vgl. Eva Redecker: »Vorwort«. In: Horkheimer, Max/Adorno, Theodor W.: *Dialektik der Aufklärung*, Frankfurt a. M. 2022, S. IX–XXX, S. XII als auch Boeckmann, Staci Lynn von: *The Life and Work of Gretel Karplus/Adorno: Her Contributions to Frankfurt School Theory*, Oklahoma 2004.

108 | Adorno, 1994 (wie Anm. 23), S. 358.

109 | Flusser, 1990 (wie Anm. 17), S. 59.

110 | Ebd., S. 60.

111 | Vgl. Flusser, 1990 (wie Anm. 17), S. 63.

112 | Ebd.

trotz ihrer kontinuierlichen Verbesserung – ändere nicht, »was sie ihrem Wesen nach notwendigerweise sind: Instrumente zur Verdinglichung des Menschen, das heißt eben Vernichtungslager.«¹¹³ Für Flusser trägt besonders die Designdisziplin die Verantwortung, diese Entwicklung zu verhindern. Er appellierte, dass sie sich dringend ihren ethischen Problemen stellen müsse, weil sonst »Nazismus, der Irak-Krieg und ähnliche Ereignisse lediglich die Anfangsstadien von Zerstörung und Selbstzerstörung darstellen«¹¹⁴ würden.

Flussers drastisch formulierte Mahnung, als auch Anders Bemerkung, dass es keinen Anlass gebe, »dem Gestern gegenüber hochmütig zu sein«¹¹⁵, ist leider aktuell geblieben. Die hier skizzierte Designkritik hat viele Jahrzehnte über den Tod ihrer Verfasser*innen ihre Gültigkeit bewahrt. Sie hat sich, zumindest in gewisser Hinsicht, angesichts der Klimakatastrophe und bestimmten globalen politischen Entwicklungen, nämlich der Ausweitung autoritärer Regime und der Selbstverständlichkeit, mit der Massenmorde vor den Augen der Weltbevölkerung begangen werden, sogar noch verschärft. Der in diesem Beitrag skizzierten Kritik folgend steht das Design damit noch immer vor der Aufgabe, seine hohe *Vereinnahmbarkeit* durch politische und ökonomische Kräfte zu reflektieren. Um zukünftigen Schaden zu verhindern, kann es aus ihrer Perspektive nicht genügen, Design als Bollwerk gegen den Rechtsradikalismus oder Totalitarismus zu inszenieren – oder sogar zu behaupten, es sei wesentlich ein Werkzeug zur Förderung von Demokratie. Denn es ist zugleich auch ein Instrument, dass bei der Durchsetzung ökonomischer und politischer Interessen beflissentlich hilft. Es bleibt daher wichtig, aktuelle sowie vergangene Entwurfs- und Gestaltungspraxis philosophisch zu reflektieren. Die Designkritik von Arendt, Adorno, Anders und Flusser kann für dieses Vorhaben sicherlich ein spannendes Fundament und zahlreiche Anknüpfungspunkte bieten.

LITERATUR

Adorno, Theodor W.: *Funktionalismus heute*. In: ders.: *Kulturkritik und Gesellschaft II. Gesammelte Schriften 10.2*. Herausgegeben von Rolf Tiedemann unter Mitwirkung von Gretel Adorno, Susan Buck-Morss und Klaus Schulz, Frankfurt a.M. 1986, S. 375–395.

Adorno, Theodor W.: *Fortschritt*. In: ders.: *Kulturkritik und Gesellschaft II. Gesammelte Schriften 10.2*. Herausgegeben von Rolf Tiedemann unter Mitwirkung von

113 | Ebd., S. 64.

114 | Flusser, 1993 (wie Anm. 42), S. 31.

115 | Anders, 2002 (wie Anm. 7), S. 58.

- Gretel Adorno, Susan Buck-Morss und Klaus Schulz, Frankfurt a.M. 1986, S. 617-638.
- Adorno, Theodor W.: *Kritik*. In: ders.: *Kulturkritik und Gesellschaft II. Gesammelte Schriften 10.2*. Herausgegeben von Rolf Tiedemann unter Mitwirkung von Gretel Adorno, Susan Buck-Morss und Klaus Schulz, Frankfurt a.M. 1986, S. 785-793.
- Adorno, Theodor W.: *Resignation*. In: ders.: *Kulturkritik und Gesellschaft II. Gesammelte Schriften 10.2*. Herausgegeben von Rolf Tiedemann unter Mitwirkung von Gretel Adorno, Susan Buck-Morss und Klaus Schulz, Frankfurt a.M. 1986, S. 799-794.
- Adorno, Theodor W.: *Negative Dialektik*, Frankfurt a. M. 1994.
- Adorno, Theodor W./ Horkheimer, Max: *Dialektik der Aufklärung. Philosophische Fragmente*, Frankfurt a. M. 2020.
- Anders, Günther: *Philosophische Stenogramme*, München 1965.
- Anders, Günther: *Die Antiquiertheit des Menschen. Bd. II*, München 1994.
- Anders, Günther: *Wir Eichmannsöhne*, München 2002.
- Arendt, Hannah: *Der Auschwitz-Prozeß*. In: dies.: *Nach Auschwitz. Essays & Kommentare 1*, Berlin 1989.
- Arendt, Hannah: *Eichmann in Jerusalem. Ein Bericht von der Banalität des Bösen*, München 2005.
- Arendt, Hannah: *Vita activa oder Vom tätigen Leben*, München/Berlin 2016.
- Arendt, Hannah: *Elemente und Ursprünge totaler Herrschaft*, München 2023.
- Auer, Dirk/Rensmann, Lars/Wessel, Julia Schulze: *Adorno und Arendt*, Frankfurt a. M. 2003.
- Blümm, Anke/Otto, Elizabeth/Rössler, Patrick (Hrsg.): *Bauhaus und Nationalsozialismus*, München 2024.
- Boeckmann, Staci Lynn von: *The Life and Work of Gretel Karplus/Adorno: Her Contributions to Frankfurt School Theory*, Oklahoma 2004.
- Bruns, Oliver: *Das ›Ende der Politik‹ in der Kulturphilosophie Vilém Flussers*, Flusser Studies 09, November 2009. [online] URL: <https://www.flusserstudies.net/sites/www.flusserstudies.net/files/media/attachments/bruns-ende-politik.pdf>, [Letzter Zugriff: 04.05.24].
- Czech, Danuta: *Kalendarium der Ereignisse im Konzentrationslager Auschwitz-Birkenau 1939 – 1945*, Reinbek bei Hamburg 1989.
- Dries, Christian: *Die Welt als Vernichtungslager. Eine kritische Theorie der Moderne im Anschluss an Günther Anders, Hannah Arendt und Hans Jonas*, Bielefeld 2012.
- Duarte, Rodrigo: *Auschwitz as Philosophical Device: An Adornian Heritage in Flusser's Thought?*, Flusser Studies 33, Mai 2022. [online] URL: <https://www.flusserstudies.net/sites/www.flusserstudies.net/files/media/attachments/duarte-auschwitz.pdf>, [Letzter Zugriff: 02.06.24].
- Erlhoff, Michael: *Im Schatten von Design: Zur dunklen Seite der Gestaltung*, Basel 2021.

- Fischer, Jens-Uwe: *Franz Ehrlichs Werk in 43 Stichworten. Gestaltung zwischen Bauhaus, Buchenwald und Sozialismus*, HFBK Hamburg 2024.
- Flusser, Vilém: *Alltägliche Kunst* (Fuer das Kunstmagazin ART, Hamburg). Flusser Archiv, Best. 1608 Nr. 2530, undatiert.
- Flusser, Vilém: *Gespraech, Gerede, Kitsch*. (Zum Problem des unvollkommenen Informationskonsums), Typoskript im Flusser Archiv, Berlin, Best. 1608, Nr. 786, undatiert.
- Flusser, Vilém: *Vom Überfluß*. In: ebd.: *Nachgeschichten. Essays, Vorträge, Glossen*. Zusammengestellt und bearbeitet von Volker Rapsch, Düsseldorf 1990, S. 35-39.
- Flusser, Vilém: *Der Boden unter den Füßen. Und der Himmel über uns*. In: ders.: *Nachgeschichten. Essays, Vorträge, Glossen*. Zusammengestellt und bearbeitet von Volker Rapsch, Düsseldorf 1990, S. 59-68.
- Flusser, Vilém: *Ethik im Industriedesign?*. In: ders.: *Vom Stand der Dinge. Eine kleine Philosophie des Designs*. Herausgegeben von Fabian Wurm, Göttingen 1993, S. 28-34.
- Flusser, Vilém: *Design: Hindernis zum Abräumen von Hindernissen*. In: ders.: *Vom Stand der Dinge. Eine kleine Philosophie des Designs*. Herausgegeben von Fabian Wurm, Göttingen 1993, S. 40-43.
- Flusser, Vilém: *Zwiegespräche. Interviews 1967-1991*. Herausgegeben von Klaus Sander, Göttingen 1996.
- Geiger, Anette: *What is a critical object? Design as ›desubjugation‹ (after Foucault)*. In: Greif, Gideon: »Wir weinten tränenlos ...«. *Augenzeugenberichte des jüdischen »Sonderkommandos« in Auschwitz*, Frankfurt a. M. 1999.
- Horkheimer, Max: *Zur Kritik der instrumentellen Vernunft*, Frankfurt a. M. 2007.
- Hornuff, Daniel: *Keine Kompromisse? Wilhelm Wagenfeld und der Nationalsozialismus*, Berlin 2022.
- Mareis, Claudia/Hardt, Meike: *Critical by Design. Cultures, Epistemologies, Practices*, Bielefeld 2022, S. 34-49.
- Rebentisch, Juliane: *Der Streit um Pluralität. Auseinandersetzungen mit Hannah Arendt*, Berlin 2022.
- Redecker, Eva: »Vorwort«. In: Horkheimer, Max/Adorno, Theodor W.: *Dialektik der Aufklärung*, Frankfurt a. M. 2022, S. IX-XXX,
- Riemann, Xenia: *Die ›Gute Form‹ und ihr Inhalt. Über die Kontinuität des sachlichen deutschen Designs zwischen 1930 und 1960*. In: *Kritische Berichte 1*, 2006, DOI: <https://doi.org/10.11588/kb.2006.1.9906>, [Letzter Zugriff: 21.07.24].
- Schwepenhäuser, Gerhard: *Adorno*, Hamburg 1996.
- Venezia, Shlomo: *Meine Arbeit im Sonderkommando Auschwitz. Das erste umfassende Zeugnis eines Überlebenden*, in Zusammenarbeit mit Béatrice Prasquier, München 2008.

UN/SEEN:

Wo sind die Frauen im Grafik-Design geblieben? Designgeschichte neu schreiben

Petra Eisele

Gesehen zu werden ist der erste Schritt, um wahrgenommen zu werden. Wer nicht gesehen wird, bleibt unsichtbar. Beruflich professionell als Designerin in Erscheinung zu treten ist für uns heute selbstverständlich, früher war es das nicht. Dennoch gab es Frauen im Grafik-Design, die schon vor dem Ersten Weltkrieg als Kunstgewerberin beruflich erfolgreich waren als angestellte oder selbstständige Gebrauchsgrafikerinnen, auch mit eigenen Ateliers. Ihre gestalterischen Leistungen wurden in Magazinen und Ausstellungen gezeigt, ihre Reklameentwürfe für zum Teil heute noch bekannte Marken in hoher Auflage produziert. Damit waren sie in ihrer eigenen Zeit sogar sichtbarer als heute. Wo sind also all die Frauen in der Geschichte des Grafik-Designs geblieben?

Das vom BMBF geförderte Forschungsprojekt »UN/SEEN«¹ kritisiert die Marginalisierung von Frauen in der deutschen Designgeschichte, indem es sie und ihre gestalterischen Leistungen für einen designhistorisch frühen Zeitabschnitt sichtbar macht: Es fokussiert auf die Zeit ab 1865, als Frauen im Kontext der ersten Frauenbewegung Zugang zu Erwerbstätigkeit und Ausbildungsmöglichkeiten einforderten, bis zur Eröffnung des Bauhauses 1919. Es zeigt, dass und wie Frauen über private Schulen und die langsame Öffnung von Kunstgewerbeschulen nach und nach eine professionelle Ausbildung erreichen konnten, die eine eigenständige berufliche Tätigkeit erlaubte. Das Projekt konzentriert sich auf die Gebrauchsgrafik, einen Bereich, der bis heute ebenfalls marginalisiert wird, da sich Designgeschichte insbesondere in Deutschland nahezu ausschließlich auf Industrie-Design konzentriert. Damit werden Frauen, die im gebrauchsgrafischen Bereich tätig waren und sind, bis heute doppelt ausgegrenzt.

1 | Dieser Aufsatz fasst einzelne diskurstheoretische Aspekte und biografische Recherchen zum Forschungsprojekt »UN/SEEN«. Für die Sichtbarkeit. Innovative Frauen im Grafik-Design 1865-1919 und heute zusammen und stellt erste Thesen vor. »UN/SEEN« ist Teil der Förderrichtlinie »Innovative Frauen im Fokus« vom Bundesministerium für Bildung und Forschung (BMBF).

Um einen Einblick geben zu können, wie sich Frauen in diesem Gestaltungsfeld trotz vielfältiger gesellschaftlicher Ausgrenzungs- und Marginalisierungsstrategien durchgesetzt haben, wird zunächst die Zeit um und nach 1919 in den Blick genommen, um dann anhand ausgewählter Biografien weibliche Emanzipationsstrategien vor 1919 vorzustellen.

UM 1919

Während des Ersten Weltkrieges übernahmen Frauen die Arbeitsplätze der eingezogenen Männer: im Transportwesen und Verkehr, in Ämtern und Büros und in den Fabriken der Kriegsindustrie. 1918 war dann nicht nur der Erste Weltkrieg beendet. Die »Novemberrevolution« führte auch zur Abdankung des Deutschen Kaisers und zur Ausrufung der Republik. Ende November trat das Frauenwahlrecht in Kraft, das zur Wahl der Deutschen Nationalversammlung am 19. Januar 1919 erstmals ausgeübt wurde: Knapp 10% der Delegierten waren weiblich. In der Gesetzgebung der Weimarer Republik wurde auch die Gleichheit der Geschlechter festgeschrieben. Das bedeutete auch, dass Frauen jetzt an Kunstakademien zugelassen wurden.

FRAUEN AM BAUHAUS

Inmitten dieser gesellschaftspolitischen Umbrüche wurde nun also auch für Frauen das Studium am neu eröffneten Bauhaus möglich. Gemäß den veränderten politischen Vorgaben schrieb Walter Gropius: »Aufgenommen wird jede unbescholtene Person ohne Rücksicht auf Alter und Geschlecht, deren Vorbildung vom Meisterrat des Bauhauses als ausreichend erachtet wird und soweit es der Raum zulässt.«² Gropius hatte mit »50 Damen« und »100 Herren« gerechnet.³ Im ersten Sommersemester waren Frauen jedoch leicht in der Überzahl.⁴ Daraufhin entschieden Gropius und der Meisterrat, dass die Anzahl der weiblichen Studierenden auf etwa ein Drittel begrenzt werden sollte und die der Männer nicht übersteigen dürfe.⁵ Schon im Wintersemester 1919/1920 sank der Anteil weiblicher

2 | Gropius, Walter: *Programm des Staatlichen Bauhauses in Weimar*, April 1919.

3 | Wieber, Sabine: *Jugendstil Women and the making of modern design*, London 2021, S. 18-19.

4 | 84 Frauen gegenüber 79 Männern, vgl. Droste, Magdalena: *bauhaus 1919-1933*, Köln 1991, S. 40.

5 | Im Februar 1920 forderte Gropius eine scharfe Reduzierung des weiblichen Geschlechts. Vgl. Baumhoff, Anja: *The Gendered World of the Bauhaus. The Politics of Power at the Weimar Republic's Premier Art Institute, 1919-1932*. Frankfurt a.M./Berlin/Bern 2001, S. 14 sowie S. 58; vgl. zudem Dietzsch, Folke: *Die Studierenden am Bauhaus – Statistisches*. In: *Wissenschaftliche Zeitschrift für Architektur und Bauwesen Weimar* 1989, Nr. 2, S. 90.

Studierender auf 43 Prozent – eine Tendenz, die sich bis zum Ende des Bauhauses fortsetzen sollte: In Dessau reduzierte sich der Frauenanteil weiter von etwa 30 auf 20 Prozent; 1932/33 wurden noch 11,9 Prozent weibliche Studierende aufgenommen.⁶ Hintergrund waren grundsätzliche Entscheidungen: Zu Beginn hatten sich Gropius und der Meisterrat auf das Ideal mittelalterlichen Bauhütten und damit auf eine ausschließlich männerorientierte Zunftordnung zurückbesonnen, die Frauen explizit ausgeschlossen hatte.⁷ Ab 1923 orientierte sich das Bauhaus weg vom Kunstgewerbe hin zum Entwurf prototypischer Produkte für die industrielle Massenproduktion und Gropius argumentierte entschieden gegen »kunstgewerblichen Dilettantismus«,⁸ der damals besonders Frauen nachgesagt wurde.⁹

FRAUENEMANZIPATION IM KUNSTGEWERBE VOR DEM BAUHAUS

In den Anfängen der organisierten Frauenbewegung spielte die Förderung der Erwerbsfähigkeit eine große Rolle. Bereits im 1866 gegründeten »Verein zur Förderung der Erwerbsfähigkeit des weiblichen Geschlechts«, aus dem der Lette-Verein hervorging, stand eine qualitative und standesgemäße Ausbildung der Mädchen und Frauen des bürgerlichen Mittelstandes im Zentrum der Forderungen – allerdings im Rahmen patriarchaler Regeln und Vorstellungen.¹⁰ Die emanzipatorischen Forderungen nach besserer Ausbildung und Berufstätigkeit liefen in etwa parallel zu der sich entwickelnden Kunstgewerbebewegung, der gesellschaftlich und wirtschaftlich eine immer größere Rolle zukam. So strömten, angespornt durch die Motivation nach einer höheren Ausbildung, um und nach 1900 Mädchen und junge Frauen an die Kunstgewerbeschulen, einer der öffentlichen Institutionen, an denen sie aufgenommen wurden.¹¹ Eine in dieser Hinsicht sehr

6 | Vgl. Tabelle in: *Frauen im Design. Berufsbilder und Lebenswege seit 1900*. Kat. Landesgewerbeamt Baden-Württemberg, Design-Center, Stuttgart 1989, S. 199.

7 | Baumhoff, 2001 (wie Anm. 5), S. 14 sowie S. 47-52.

8 | Gropius, Walter: *Grundsätze der Bauhausproduktion*. In: *Neue Arbeiten der Bauhauswerkstätten* (Bauhausbücher Bd. 7) 1925, S. 8.

9 | Am Bauhaus herrschte eine negative Konnotation zwischen weiblich und Kunstgewerbe, vgl. Droste, Magdalena: *Beruf: Kunstgewerblerin. Frauen in Kunsthandwerk und Design 1890-1933*. In: (wie Anm. 6), S. 189-190.

10 | Gerhard, Ute: *Unerhört. Die Geschichte der deutschen Frauenbewegung*, Hamburg 1990, S. 83.

11 | Pepchinski, Mary: *Vom Women's Building zum Haus der Frau: Kulturexport, Typologie und das Problem der Repräsentation, 1893-1914*, In: Köth, Anke/Krauskopf, Kai/u.a. (Hrsg.): *Building America. Eine große Erzählung*, Bd. 2. Dresden 2008, S. 192.

fortschrittliche Schule stellte Henry van de Veldes kunstgewerbliches Seminar dar, das die Weimarer Kunstgewerbeschule vorbereitete.

KUNSTGEWERBLICHES SEMINAR UND KUNSTGEWERBESCHULE WEIMAR

Im Oktober 1902 eröffnete van de Velde sein privates kunstgewerbliches Seminar, das anfangs nur eine »Handvoll Schüler« hatte.¹² Hier fokussierte der belgische Architekt, Künstler und Kunstgewerbler auf zwei wesentliche Grundlagen: kunstgewerbliches Zeichnen und Modellieren sowie Farben- und Ornamentlehre. Unterstützt wurde er dabei von seiner Assistentin Dora Seeligmüller,¹³ die ihm zusammen mit ihrer Lebensgefährtin Dora Wibiral aus Berlin nach Weimar gefolgt war. Nachdem die beiden jungen Frauen eine zweijährige Weiterbildung in Schmuck- und Emailtechniken in Wien absolviert hatten, kehrten sie 1906 nach Weimar zurück und gründeten ihre private Werkstatt für Goldschmiedearbeit und Emailtechniken in van de Veldes im Aufbau befindlicher Kunstgewerbeschule. Anstatt Miete zu zahlen, unterrichteten sie die dortigen Schülerinnen und Schüler. Zudem unterrichtete Wibiral Ornamentik,¹⁴ Seeligmüller lehrte das Studium der Farben und ihre Anwendung auf verschiedene Materialien.¹⁵ 1907 wurde der Unterricht in der neu errichteten Kunstgewerbeschule aufgenommen. Insgesamt waren an der Kunstgewerbeschule 383 Schülerinnen und Schüler eingeschrieben, davon 230 Schülerinnen. Entsprechend verweist Antje Neumann darauf, dass der Anteil weiblicher Studierender von Anfang an sehr hoch gewesen sei.¹⁶ Angeboten wurden Werkstätten für Buchbinderei, Keramik, Metallarbeiten und Ziselieren, Goldschmiedearbeit und Email, Weberei und Stickerei sowie für

12 | Neumann, Antje; Winnicke, Winfried; Van de Velde, Henry: *Henry Van de Velde und seine Schüler: Erica von Scheel, Mathilde Satz-Glücksburg, Thilo Schoder und andere*. Kabinettsausstellung zum van de Velde Jubiläum 2007, Greiz 2007, S. 6.

13 | Henry van de Velde: *Meine Jahre in Weimar*. Erinnerungen 1901-1917, Wiesbaden 2020, S. 110.

14 | Zu den Arbeiten dieser Schülergruppe vermerkte van de Velde: »Die gleichen Schüler führten unter der Leitung von Fräulein Dora Wibiral im selben großen Atelier Ornamente aus, die sie auf Grund der von mir entdeckten Gesetze entwickelten.« Vgl. van de Velde, 2020 (wie Anm. 13), S. 111-112.

15 | Lobisch, Mechthild: *Zwischen van de Velde und Bauhaus. Otto Dorfner und ein wichtiges Kapitel der Einbandkunst = De van de Velde au Bauhaus*, Halle 1999. S. 31 sowie van de Velde, 2020 (wie Anm. 13), S. 111.

16 | Neumann, Antje: *Keramik der Weimarer Kunstgewerbeschule Henry van de Veldes im Keramik-Museum Bürgel*. In: *Förderkreis Keramik-Museum Bürgel und Dornburger Keramikwerkstatt e.V., Träger des Keramik-Museums Bürgel* (Hrsg.): *Katalog, Bürgel 2023*, o.S., S. 9.

Teppichknüpferei, wobei Frauen in den Werkstätten für Weberei, Stickerei, Batik, Emaille und in der Buchbinderei tätig waren.¹⁷ Von besonderer Bedeutung war hier die Schülerin Else von Guaita, die aus einer traditionsreichen Adelsfamilie stammte und 1907 mit 31 Jahren an der Kunstgewerbeschule aufgenommen worden war, wo sie in der Buchbindewerkstatt unter Otto Dorfner lernte und zahlreiche Mappen, Lederkassetten und Einbände herstellte. Ihr bescheinigte van de Velde, dass ihre Einbände zwar vielleicht nicht ganz die Perfektion ihres Meisters erreichten, sie ihm aber »an künstlerischer Sensibilität« überlegen seien.¹⁸ Von van de Velde besonders geschätzt wurde auch Erica von Scheel, die »mit höchster Begeisterung bei der Sache« und »hochbegabt« gewesen sei.¹⁹ Sie war 1902 nach Weimar gekommen, dann Meisterschülerin und Assistentin van de Veldes geworden. Als typische Kunstgewerblerin ihrer Zeit war sie gesamt-künstlerisch tätig, wurde Lehrerin an der Kunstgewerbeschule und war über die Grenzen Deutschlands hinaus bekannt.²⁰ Weiterhin interessant ist die Malerin und Kunstgewerblerin Mathilde Satz(-Glücksburg), die mit 23 Jahren nach Weimar kam, wo sich ihre kunstgewerbliche Tätigkeit von Keramik über Druckgrafik auf buch-künstlerische Gestaltung bis hin zur Raumkunst erstreckte.²¹

Agnes Peters wiederum studierte ab 1907 an der Weimarer Kunstschule,²² wechselte 1910 an die Kunstgewerbeschule als »Schülerin für Batik und Ornamentzeichnen«.²³ Im Schuljahr 1911 erhielt sie zusammen mit Charlotte Veit ein Belobigungsdiplom im Ornamentzeichnen und 1912 ein Belobigungsdiplom für ihre Gesamtleistungen.²⁴ Peters konzentrierte sich auf das Entwerfen von Buchillustrationen und Keramiken, nahm an einem Schriftkursus von Anna Simons teil²⁵

17 | Van de Velde, 2020 (wie Anm. 13), S. 70.

18 | Van de Velde, 2020 (wie Anm. 13), S. 113.

19 | Van de Velde, 2007 (wie Anm. 12), S. 7.

20 | So wurden ihre künstlerischen Arbeiten, insbesondere ihre Keramiken, auch auf internationalen Ausstellungen präsentiert und prämiert, etwa 1904 auf der Weltausstellung in St. Louis oder 1908 in Oslo. Neumann, 2023 (wie Anm. 16), S. 14.

21 | Laut Antje Neumann war sie auch als Werbegrafikerin tätig, allerdings wurde darüber noch nichts gefunden.

22 | Agnes Peters an die Kunstschule Weimar, 14.07.1907, LATH – HStA Weimar, Großherzoglich Sächsische Hochschule für Bildende Kunst, Nr. 148, Bl. 238, zit. n., Neumann, 2023 (wie Anm. 16), S. 59.

23 | Vgl. Ebenda sowie Volker Wahl (Hrsg.): *Henry van de Velde in Weimar. Dokumente und Berichte zur Förderung von Kunsthandwerk und Industrie*, 1902 bis 1915, [Veröffentlichungen der Historischen Kommission für Thüringen, Große Reihe 14], Köln, Weimar, Wien 2007, S. 246, 257, 266.

24 | Jahresbericht der Kunstgewerbeschule 1911/12, zit. n. Wahl, 2007 (wie Anm. 23), S. 257.

25 | Ebenda, S. 517.

und erhielt 1912/13 eine Auszeichnung für ihre künstlerischen Leistungen.²⁶ 1913 erschienen im Insel Verlag »Die Abenteuer Sindbads des Seefahrers« mit Vollbildern, Initialen und einer Einbandgestaltung nach ihren Entwürfen, für die sie damals die stolze Summe von 1.000 Mark erhielt.²⁷

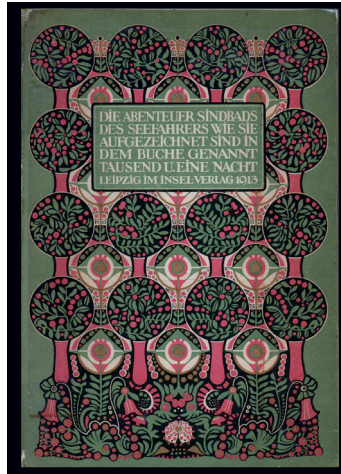


Abb. 1: Die Abenteuer Sindbads des Seefahrers wie sie aufgezeichnet sind in dem Buche genannt Tausend und eine Nacht, 1913. Gestaltung von Agnes Peters. Foto: UN/SEEN

1914 nahm sie mit bemalten Vasen und Keramiken an der Kölner Werkbundaussstellung teil und beteiligte sich vermutlich auch an der Weltausstellung für Buchgewerbe und Grafik (BUGRA) in Leipzig.²⁸

BEKANNTE REKLAMEGESTALTERINNEN

»Oho – eine Dame«, dieser Gedanke schoss einem Reklamefachmann in den Kopf, als er den Namen einer Frau entdeckte, die er als überraschend positive Ausnahme im Gewirr langweiliger oder gleichgültiger Reklamearbeit wahrnahm. Es war Änne Koken, deren gebrauchsgrafische Arbeiten er in einer Sondernummer über Hannover entdeckt hatte.²⁹ Änne Koken (1885–1919) war Kunstgewerblerin und Reklamefachfrau. Ihr Tätigkeitsfeld umfasste nicht nur Plakate und Gebrauchsgrafik, sondern auch Tapeten, Glasfenster, Schmuck und Kleidung. Sie zählte zu den bekannten und anerkannten Reklamefrauen ihrer Zeit und war in zahlreichen Jurys vertreten.

26 | Ebenda, S. 266.

27 | Neumann, 2023 (wie Anm. 16), S. 58.

28 | Ebenda, S. 59.

29 | Bleistein, Rudolf: Änne Koken. In: *Das Plakat*, Berlin 1913, S. 177.

Besonders bekannt waren ihre werbegrafischen Entwürfe für Günther Wagner (»Pelikan«), Bahlsen und Appels Delikatessen – 1909 entwarf sie das bekannte Markenzeichen für die Delikatessen-Grosshandlung und Nahrungsmittelfabrik Heinrich Wilhelm Appel, einen Hummer, der ein Mayonnaiseglas umarmt.³⁰



Abb. 2: Plakat Appels Delikatessen überall gegessen, um 1913.

Gestaltung: Anne Koken

Foto: Museum Wiesbaden, Plakatsammlung Maximilian Karagöz

Sie gestaltete aber auch Geschäftsreklamen für die Lindener Samtfabrik, die Hannoversche Waggonfabrik, Sprengel sowie die international agierende Druckerei Edler & Krische. Nachdem sie als künstlerische Mitarbeiterin bei Bahlsen das Erscheinungsbild nicht nur von Produkten (besonders Keksverpackungen und Reklamemarken, Plakate), sondern auch von Ausstellungsräumen und Messen gestaltet hatte, wurde sie Mitglied des künstlerischen Beirats der Hannoverschen Cakes-Fabrik (Bahlsen).

30 | Als Zweifarben-Druck erschien das Markenzeichen in der Illustrierten Zeitung Nr. 3538 vom 20. April 1911. Noch heute verwendet Appel-Feinkost den Hummer als Markenzeichen, wenn auch in einer stark modifizierten und abstrahierten Form.



Abb. 3: TET-Paket für Bahlsens Keks-Fabrik Hannover, aus der Zeitschrift »Das Plakat«, Juli 1913

Foto: UN/SEEN

Besonders bemerkenswert ist zudem, dass sie bereits 1910 ihr eigenes Atelier »Änne Koken. Werkstatt für angewandte Kunst« in Hannover für »fertige und angefangene Leinen- und Seidenstickereien« sowie »Reklame-Drucksachen« eröffnet hatte.³¹ 1911 gestaltete sie bereits für Bahlsen einen Ausstellungsraum auf der Münchner Gewerbeschau.³² Wie bedeutend sie in ihrer eigenen Zeit war, zeigt der Umstand, dass sie 1912 mit einer eigenen Kollektion in der Abteilung »Angewandte und dekorative Graphik« auf der Ausstellung »Die Frau in Haus und Beruf« vertreten war.³³ Als einer der wenigen Frauen widmete ihr Rudolf Bleistein 1913 den oben bereits erwähnten Artikel, in dem er ihr »ein eigenes Temperament, ein unverkennbares Können« bescheinigte.³⁴ Zudem hob er ihre »Freude an der Farbe, eine strenge sachliche Stilisierung[,] gepaart mit einem liebenswürdigen Humor« hervor.³⁵ Kurz vor dem Ersten Weltkrieg war Änne Koken auf dem Zenit ihrer Bekanntheit und ihres Einflusses angekommen, als sie 1913 Mitglied des DWB (Deutschen Werkbund) und 1914 als Jurymitglied bei der Firma Günther Wagner (»Pelikan«) mit über die Preisträgerinnen beim Reklame-Wettbewerb für das

31 | *Neue Frauenkleidung und Frauenkultur*, 1912, Nr. 8 (Beilage).

32 | Bleistein, 1913 (wie Anm. 29), S. 178.

33 | Ausstellung »Die Frau in Haus und Beruf«: unter dem allerhöchsten Protektorat Ihrer Majestät der Kaiserin u. Königin, Berlin 1912, 24. Februar bis 24. März, Ausstellungshallen am Zoologischen Garten; mit einem Plan der Ausstellung, Berlin 1912, S. 28.

34 | Bleistein, 1913 (wie Anm. 29), S. 177.

35 | Ebenda.

»Haus der Frau« auf der Kölner Werkbund-Ausstellung entschied.³⁶ Auf eben dieser Werkbund-Ausstellung war sie selbst gleich mit mehreren Arbeiten vertreten: In der Haupthalle stellte sie im Ortsbereich Hannover eigene Packungen, Werbe-drucksachen und Stickereien aus, für Bahlsen ein »Wandbild in Glasmosaik« und ein Glasfenster. Des weiteren war sie in der Haupthalle in der Abteilung »Kunst in Handel und Gewerbe« mit »Cakes-Packungen der Firma Bahlsen« vertreten.³⁷ Auch auf der BUGRA stellte sie eine eigene Kojе mit Reklamearbeiten aus³⁸ und erhielt dort den goldenen Preis der Abteilung »Reklame« bei der Ausstellung »Die Frau im Buchgewerbe und in der Graphik«. Anne Koken starb im Alter von 34 Jahren wenige Wochen nach der Geburt ihrer Tochter am 19. April 1919.

Clara Möller-Coburg (1869-1918) war ebenfalls eine frühe Reklamefrau, die bereits um die Jahrhundertwende zu den bekanntesten Frauen im Bereich Gebrauchsgrafik zählte. Sie entwarf Werbegrafik, Reformkleidung und Spielzeug. Möller-Coburg studierte zunächst Malerei in privaten Malateliers in München, dann an der Damenakademie des Münchner Künstlerinnen-Vereins, bevor sie sich dem Kunstgewerbe zuwandte. 1902 wurde sie Mitglied der Steglitzer Werkstatt, die 1900 von Friedrich Wilhelm Kleukens, Fritz Helmuth Ehmcke und Georg Belwe in Berlin-Steglitz gegründet worden war und in eben dieser Zeit expandierte: Zum einen in eine pädagogische Richtung. Jetzt wurde eine eigene »Schule für Buchgewerbe- und angewandte Kunst« eingerichtet, in der unter anderem die verschiedenen Drucktechniken sowie typografische Buchgestaltung vermittelt wurden. In diesem Kontext finanzierte Möller-Coburg eine eigene Abteilung für Kunststickerei und Reformfrauenkleidung, in der sie Reformmode sowie Entwurf und Technik der Textilarbeiten lehrte. Zum anderen hatten Aufträge des Berliner Unternehmers Otto Ring die Steglitzer Werkstatt zu einem Werbebüro gemacht: Insbesondere der Relaunch seiner Marke »Syndetikon«, der formalästhetisch auf sachliche Gestaltung, inhaltlich aber auf erzählerischen Humor setzte, sorgte für Aufmerksamkeit und Anerkennung. Wie die anderen Werkstattmitglieder entwarf auch Möller-Coburg für diese Firma. Neben Verpackungen und Reklamemarken für »Ring's Fleck-Entferner« war sie vor allem für den Syndetikon-Klebstoff tätig: Für Syndetikon entwarf sie Tuben und Verpackungen, Aufsteller, Etiketten, Anzeigen oder Reklamemarken, allesamt in einem zugleich formal reduzierten wie auch humorvoll-erzählerischen Duktus.³⁹

36 | Deutscher Werkbund: Bestimmungen einzelner Firmen. In: *Deutsche Werkbund-Ausstellung Cöln 1914. Das Haus der Frau*. Abt.: Reklame. Reklame-Wettbewerb offen für deutsche und österreichische Künstlerinnen (Pelikan-Archiv), Cöln/Berlin 1914, S. 5

37 | Werkbund-Ausstellung: *Cöln 1914*, Mai-Oktober Cöln, Köln / Berlin 1914, S. 65; 68; 119.

38 | Gerhard, 1990 (wie Anm. 10), S. 200.

39 | Lamberty, Christiane: Reklame in Deutschland 1890-1914. *Wahrnehmung, Professionalisierung und Kritik der Wirtschaftswerbung* (Beiträge zur Verhaltensforschung; H. 38). Diss. Dun-



Abb. 4a / 4b: Clara Möller-Coburg: SYNDETIKON. KLEBT LEIMT KITTET ALLES, Steglitzer Werkstatt, um 1903 (Klingspor-Museum Offenbach)

Foto: UN/SEEN

1905 heiratete Clara Möller-Coburg Fritz Helmuth Ehmcke, behielt aber – sehr emanzipiert für ihre Zeit – ihren Künstlernamen Möller-Coburg bei. Von nun an traten die beiden zudem auch als Designerpaar auf. Entsprechend wurden die Arbeiten der Eheleute Ehmcke oft gemeinsam in Ausstellungen und Zeitungsartikeln vorgestellt, so 1908 in der Zeitschrift »Dekorative Kunst«.⁴⁰ Zwischen 1908 und 1912 wurde zudem eine von Ehmcke und Möller-Coburg noch in Steglitz konzipierte Wanderausstellung ihrer Arbeiten in mehr als zwanzig Orten in Deutschland und in der Schweiz gezeigt. 1911 sind die beiden auf dem Höhepunkt ihrer gemeinsamen Bekanntheit angekommen, als das Deutsche Museum für Kunst in Handel und Gewerbe die Publikation »F. H. Ehmcke/Clara Ehmcke Düsseldorf« he-

cker und Humblot, Berlin 2000, S. 283.

40 | Anonym: F.H. Ehmcke und Clara Möller-Coburg, Düsseldorf. In: *Dekorative Kunst. Illustrierte Zeitschrift für angewandte Kunst*, Nr. 16, 1908, S. 257 ff. – es handelt sich um eine lose Bilderfolge mit Werken von F. H. Ehmcke und Clara Möller-Coburg auf den Seiten 257-271, auf S. 274-275 folgt ein Kommentar zu den Arbeiten von F.H. Ehmcke selbst.

rausgab.⁴¹ Damit war Clara Möller-Coburg nicht nur die einzige Frau, die in dieser wichtigen Reihe über zeitgenössische moderne Reklame vertreten war, sondern auch eine der wenigen Frauen, deren große gestalterische Vielfalt als Reklamegestalterin anhand zahlreicher realisierter Produkte in verschiedenen Größen und Ausführungen insbesondere für »Max Schütze« und »F. Hager« aus Stettin öffentlich sichtbar wurde: Clara Möller-Coburg hatte Verpackungen gestaltet für das Putzmittel »Sandmännchen«, zahlreiche ganz unterschiedliche Anwendungen für »Veilchen« (Shampoo, Puder, Seife, Creme) mitsamt der charakteristischen, auf geometrische Formen reduzierten Wort-Bild-Marke, dem Reinigungsmittel »Antiflex« sowie einer Verpackung für Milchzucker, der Teufelszahn-Zahnpasta, »Hagers´s flüssige Cremefarbe« sowie verschiedene Verpackungen für Mottentee und -pfeffer.



*Abb. 5: F. H. Ehmcke & Clara Ehmcke (Monographien deutscher Reklamekünstler, H. 1 und 2), hrsg. vom Deutschen Museum für Kunst in Handel und Gewerbe Hagen i. Westf. Düsseldorf, Detail Cover, 1911
Foto: UN/SEEN*

41 | Deutsches Museum für Kunst in Handel und Gewerbe Hagen i. Westf. (Hrsg.): *F. H. Ehmcke/ Clara Ehmcke Düsseldorf* (Heft I und II). Dortmund: Fr. Wilh. Ruhfus, 1911.



Abb. 6: Clara Ehmcke: Packungen für die Parfümerie F. Hager, Stettin, aus: . H. Ehmcke & Clara Ehmcke (Monographien deutscher Reklamekünstler, H. 1 und 2), vor 1911
Foto: UN/SEEN

SEEN

Ab etwa der Jahrhundertwende wurden Frauen im gebrauchsgraphischen Bereich demnach medial verstärkt sichtbar. Der gesamt künstlerische Anspruch der Jugendstil- und Reformbewegung hatte sie insofern unterstützt, als dass ihre gestalterischen Talente an fortschrittlichen Schulen geschätzt und gefördert wurden. In der Folge konnten sich Frauen als Reklame- und Plakatgestalterinnen professionell etablieren und erhielten fachliche Anerkennung, Preise und Aufträge.

Forciert durch die aufkommende Reklameindustrie, konnten sich Frauen mit künstlerischer oder kunstgewerbliche Vorbildung also bereits vor dem Ersten Weltkrieg im gebrauchsgrafischen Bereich spezialisieren und beruflich etablieren. Dies wiederum hatte zur Folge, dass die Buch- und Reklamegestaltung ab circa 1920 als Arbeitsbereich für Frauen gesellschaftlich akzeptierter wurde.⁴² Entsprechend spielte sich die Ausbildung moderner Gebrauchs- und Reklamegrafikerinnen nicht am Bauhaus ab, das sich zunehmend an traditionellen Gendervorstellungen orientierte. Vielmehr richteten Schulen wie die Berliner Reimann-Schule eine eigene Abteilung für Plakatkunst ein, in der nach und nach verschiedene grafische Fachklassen aufgebaut wurden: »Flächengrafische Plakatkunst« (Max Hertwig), »Sachplakate und Werbekunst« (Carl Gadau) sowie das Fach »groteske

42 | Droste, 1989 (wie Anm. 9), S. 185.

Plakate«, das ab 1916 von Else Taterka gelehrt wurde.⁴³ Diese wiederum gründete zusammen mit Grete Groß aus Hamburg 1929 den »Verband der werbetätigen Frauen Deutschlands«, der sich 1930 dem »Kontinentalen Reklameverband« und der »Federation of Women's Advertising Clubs of the World« anschloss.⁴⁴

GRAFIK-DESIGNERINNEN INS LICHT DER DESIGNGESCHICHTE RÜCKEN

Die Suche nach derartig speziellen und vermeintlich abseitigen Informationen wurde bislang in der Designgeschichte geschrieben vernachlässigt, die sich im Wesentlichen auf männlich gelesene Gestalterpersönlichkeiten konzentrierte und Frauen, falls überhaupt berücksichtigt, als Ausnahme begriff. Zwar wurden engagierte und kenntnisreiche Untersuchungen unternommen, die Leistungen von Frauen im Grafik-Design insgesamt herauszuarbeiten,⁴⁵ dennoch ergibt sich noch kein detailliertes Bild bezogen auf die Anzahl der Frauen, die genauen Umstände ihrer Ausbildungs- und Professionalisierungswege oder die Bandbreite ihrer gestalterischen Leistungen für bestimmte Phasen oder Zeiträume.

Um dies zu erreichen, nehmen wir für den historischen Teil des Projekts die Phase der frühen Emanzipationsbestrebungen vor dem Bauhaus in den Blick und forschen in Archiven und Sammlungen, aber auch in Publikationen oder Magazinen nach historischen Spuren. Ziel ist es zum einen, bislang unbekannte Namen zu finden, Biografien zu ergänzen und verborgene Arbeitsbeispiele (z. B. Zeichnungen, Anzeigen, Verpackungen, Reklamemarken, Firmen- bzw. Markenzeichen, Plakate, Illustrationen, Layouts für Bücher oder Magazine und Schriftgestaltung) sichtbar zu machen. Zum anderen wird das große Engagement und die Durchsetzungskraft dieser historisch frühen Designerinnen aufgezeigt, mit der sie sich gegen erhebliche Widerstände und Vorurteile, ihre gestalterische Expertise und ihre berufliche Position erobert haben, aber auch die Kontinuität, mit der sie diese Bemühungen betrieben haben. Denn: Frauen stellten, bedingt durch die gesellschaftspolitischen Umstände, zwar eine Minderheit dar, die als Ausnahme

43 | Wickenheiser-Kuhfuss, Swantje: *Die Reimann-Schule in Berlin und London 1902-1943. Ein jüdisches Unternehmen zur Kunst- und Designausbildung internationaler Prägung bis zur Vernichtung durch das Hitlerregime*, Aachen 2009, S. 244.

44 | Frenzel, H.K.: Verband der werbetätigen Frauen Deutschlands e.V. In: *Gebrauchsgraphik*, Bd. 7, H. 1., Januar, Berlin 1930. S. 71.

45 | Für Deutschland vgl. bes. Breuer, Gerda/Meer, Julia (Hrsg.): *Frauen im Grafik-Design/Women in Graphic Design 1890-2012*, Berlin 2012 sowie Breuer, Gerda: *Her Stories in Graphic Design. Dialoge, Kontinuitäten, Selbstermächtigungen. Grafikdesignerinnen 1880 bis heute/Dialogue, Continuity, Self Empowerment. Women Graphic Designers from 1880 until Today*, Berlin 2023.

wahrgenommen wurde und wird. Sie stellten aber keine Ausnahme dar in dem Sinn, dass immer wieder nur sehr vereinzelt talentierte Gestalterinnen auftauchen – meist als Ehefrau, Geliebte oder Büropartnerin berühmter Designer oder Architekten. Sie waren, wenn auch in kleiner Zahl, immer da. Sie durften bislang jedoch nur als Ausnahme die Bühne der Designgeschichte betreten. Das will UN/SEEN ändern, indem das Forschungsprojekt nun sie und ihre gestalterischen Leistungen erstmals detailliert recherchiert, kontextualisiert und ins Scheinwerferlicht der Designgeschichte rückt.

Weitere Informationen unter:
www.unseen-women.design
 @unseen.women.design

ABBILDUNGSVERZEICHNIS

- Abb. 1: Die Abenteuer Sindbads des Seefahrers wie sie aufgezeichnet sind in dem Buche genannt Tausend und eine Nacht, 1913. Gestaltung von Agnes Peters.
 Foto: UN/SEEN
- Abb. 2: Plakat Appels Delikatessen überall gegessen, um 1913. Gestaltung: Änne Koken
 Foto: Museum Wiesbaden, Plakatsammlung Maximilian Karagöz
- Abb. 3: TET-Paket für Bahlsens Keks-Fabrik Hannover, aus der Zeitschrift »Das Plakat«, Juli 1913
 Foto: UN/SEEN
- Abb. 4a / 4b: Clara Möller-Coburg: SYNDETIKON. KLEBT LEIMT KITTET ALLES, Steglitzer Werkstatt, um 1903 (Klingspor-Museum Offenbach)
 Foto: UN/SEEN
- Abb. 5: F. H. Ehmcke/Clara Ehmcke (Monographien deutscher Reklamekünstler, H. 1 und 2), hrsg. vom Deutschen Museum für Kunst in Handel und Gewerbe Hagen i. Westf. Düsseldorf, Detail Cover, 1911
 Foto: UN/SEEN
- Abb. 6: Clara Ehmcke: Packungen für die Parfümerie F. Hager, Stettin, aus: . H. Ehmcke & Clara Ehmcke (Monographien deutscher Reklamekünstler, H. 1 und 2), vor 1911
 Foto: UN/SEEN

LITERATURVERZEICHNIS

Anonym: *F. H. Ehmcke und Clara Möller-Coburg*. In: *Dekorative Kunst. Illustrierte Zeitschrift für angewandte Kunst*, Nr. 16, Düsseldorf 1908.

- Anonym: *Neue Frauenkleidung und Frauenkultur*, Nr. 8 (Beilage), Karlsruhe 1912, o.S.
 Ausstellungshallen am Zoologischen Garten: »Die Frau in Haus und Beruf«: unter dem allerhöchsten Protektorat Ihrer Majestät der Kaiserin u. Königin, 24 Februar bis 24. März; mit einem Plan der Ausstellung, Berlin 1912.
- Baumhoff, Anja: *The Gendered World of the Bauhaus. The Politics of Power at the Weimar Republic's Premier Art Institute, 1919-1932*, Frankfurt a.M./Berlin/Bern u. a. 2001.
- Bleistein, Rudolf: *Aenne Koken*. In: Verein der Plakatfreunde e.V. (Hrsg.): *Das Plakat*, Berlin 1913, S. 177.
- Breuer, Gerda/Meer, Julia (Hrsg.): *Frauen im Grafik-Design/Women in Graphic Design 1890-2012*, Berlin 2012.
- Breuer, Gerda: *Her Stories in Graphic Design. Dialoge, Kontinuitäten, Selbstermächtigungen. Grafikdesignerinnen 1880 bis heute/Dialogue, Continuity, Self Empowerment. Women Graphic Designers from 1880 until Today*, Berlin 2023.
- Deutscher Werkbund: *Bestimmungen einzelner Firmen*. In: *Deutsche Werkbund-Ausstellung Cöln 1914. Das Haus der Frau. Abt.: Reklame. Reklame-Wettbewerb offen für deutsche und österreichische Künstlerinnen* (Pelikan-Archiv), Cöln/Berlin 1914.
- Deutsches Museum für Kunst in Handel und Gewerbe Hagen i. Westf. (Hrsg.): *F. H. Ehmcke & Clara Ehmcke Düsseldorf* (Heft I und II), Dortmund 1911.
- Dietzsch, Folke: *Die Studierenden am Bauhaus – Statistisches*. In: *Wissenschaftliche Zeitschrift für Architektur und Bauwesen*, Nr. 2., Weimar 1989, o.S.
- Droste, Magdalena: *Bauhaus 1919-1933*, Köln 1991.
- Droste, Magdalena: *Beruf: Kunstgewerblerin. Frauen in Kunsthandwerk und Design 1890-1933*. In: Kat. Landesgewerbeamt Baden-Württemberg, Design-Center (Hrsg.): *Frauen im Design. Berufsbilder und Lebenswege seit 1900*, Stuttgart 1989.
- Frenzel, H.K.: *Verband der werbetätigen Frauen Deutschlands e.V. In: Gebrauchsgraphik*, Bd. 7, H. 1., Januar, Berlin 1930.
- Gerhard, Ute: *Unerhört. Die Geschichte der deutschen Frauenbewegung*, Hamburg 1990.
- Gropius, Walter: *Grundsätze der Bauhausproduktion*. In: *Neue Arbeiten der Bauhauswerkstätten* (Bauhausbücher Bd. 7), München 1925.
- Gropius, Walter: *Programm des Staatlichen Bauhauses in Weimar*, April, Weimar 1919.
- Kat. Landesgewerbeamt Baden-Württemberg, Design-Center Stuttgart (Hrsg.): *Frauen im Design. Berufsbilder und Lebenswege seit 1900*, Stuttgart 1989.
- Lamberty, Christiane: *Reklame in Deutschland 1890-1914. Wahrnehmung, Professionalisierung und Kritik der Wirtschaftswerbung* (Beiträge zur Verhaltensforschung, H. 38, gleichzeitig Diss.), Berlin 2000.
- Lobisch, Mechthild: *Zwischen van de Velde und Bauhaus. Otto Dorfner und ein wichtiges Kapitel der Einbandkunst = De van de Velde au Bauhaus*, Halle 1999.
- Neumann, Antje: *Keramik der Weimarer Kunstgewerbeschule Henry van de Velde im Keramik-Museum Bürgel*. In: Förderkreis Keramik-Museum Bürgel und Dornburger Keramikwerkstatt e.V., Träger des Keramik-Museums Bürgel (Hrsg.): *Katalog*, Bürgel 2023, o.S.

- Neumann, Antje/Winnicke, Winfried/Van de Velde, Henry: *Henry Van de Velde und seine Schüler: Erica von Scheel, Mathilde Satz-Glücksburg, Thilo Schoder und andere. Kabinettsausstellung zum van de Velde Jubiläum 2007*, Greiz 2007.
- Pepchinski, Mary: *Vom Women's Building zum Haus der Frau: Kulturexport, Typologie und das Problem der Repräsentation, 1893-1914*. In: Köth, Anke/Krauskopf, Kai/ u.a. (Hrsg.): *Building America. Eine große Erzählung*, Bd. 2., Dresden 2008.
- Van de Velde, Henry: *Meine Jahre in Weimar. Erinnerungen 1901-1917*, Wiesbaden 2020.
- Wahl, Volker (Hrsg.): *Henry van de Velde in Weimar. Dokumente und Berichte zur Förderung von Kunsthandwerk und Industrie, 1902 bis 1915*, [Veröffentlichungen der Historischen Kommission für Thüringen, Große Reihe 14], Köln/Weimar/Wien 2007.
- Wickenheiser-Kuhfuss, Swantje: *Die Reimann-Schule in Berlin und London 1902-1943. Ein jüdisches Unternehmen zur Kunst- und Designausbildung internationaler Prägung bis zur Vernichtung durch das Hitlerregime*, Aachen 2009.
- Wieber, Sabine: *Jugendstil Women and the making of modern design*, London 2021.

Designvermittlung als (selbst-)kritische Praxis

Lisa Baumgarten

EINLEITUNG

Historisch geprägt von weißen, männlichen und imperialistischen Perspektiven sind Kunsthochschulen die »exklusivsten tertiären«¹ Bildungseinrichtungen in Europa. Hier werden zukünftige Designer*innen ästhetisch-gestalterisch gebildet sowie Werte und Normen der Designdisziplinen² aufrechterhalten und weitergegeben. Dass die Verwobenheit von Design und ästhetischer Bildung³ mit Systemen wie dem Patriarchat, weißer Vorherrschaft und dem Kapitalismus auch heute noch eine große Rolle spielt, haben Wissenschaftler*innen ausführlich dargestellt.⁴ Das Wirken dieser Machtstrukturen wird unter anderem durch die Anbeziehungsweise Abwesenheit bestimmter Körper an Kunsthochschulen sichtbar. Rassistische, heterosexistische und ableistische Ein- und Ausschlussmechanismen sind dabei entscheidend für sowohl den Zugang als auch den Verbleib in der Institution.⁵ Im Designstudium an Kunsthochschulen wird das Verständnis für

1 | Mörsch, Carmen und Institute for Art Education ZHdK (Hrsg.): *Zeit für Vermittlung. Eine online Publikation zur Kulturvermittlung. Im Auftrag von Pro Helvetia*, 2012, S. 35. [online] URL: www.kultur-vermittlung.ch/zeit-fuer-vermittlung, [Letzter Zugriff: 21.11.23].

2 | Wenn ich an dieser Stelle von »Design« spreche, meine ich alle etablierten Designdisziplinen, die an Kunsthochschulen studierbar sind: Industriedesign/Produktdesign, Kommunikationsdesign/Grafikdesign, Modedesign, aber auch UX Design, Social Design und Transformationsdesign.

3 | Ästhetische Bildung wurde in Bildungseinrichtungen wie Museen zur Bildung einer nationalen Identität und zur Rechtfertigung kolonialer Gewalt entwickelt und umgesetzt. Vgl. hierzu Mörsch, 2012 (wie Anm. 1), S. 33. Zitiert nach Sturm, Eva: *Woher kommen die KunstvermittlerInnen? Versuch einer Positionsbestimmung*. In: Sturm, Eva/Rollig, Eva (Hrsg.): *Dürfen die das? Kunst als sozialer Raum. Art/Education/Cultural Work/Communities*, Wien 2002, S. 198–212.

4 | Siehe hierzu u. a. Buckley, 2020; Canli & Prado de O. Martins, 2016; Costanza-Chock, 2020; Criado-Perez, 2019; Escobar, 2018; Fry, 2017; Irbouh, 2013; Mörsch, 2019; Pater, 2016; Tlostanova, 2020.

5 | Vgl. Onat, Rena: *Queere Künstler_innen of Color – Verhandlungen von Disidentifikation, Überleben und Un-Archiving im deutschen Kontext*, Bielefeld 2023, S. 68.

Design und eine Beziehung zur Welt geprägt.⁶ Somit spielt es eine entscheidende Rolle für die Ausbildung zukünftiger Gestalter*innen, die zukünftige Gesellschaften mitgestalten. Zu fragen, wie sich die Designausbildung verändern muss, birgt deshalb ein großes Potential, Machtstrukturen nicht nur zu analysieren und Vorschläge für umsetzbare Alternativen zu entwickeln, sondern Designstudiengänge an Kunsthochschulen langfristig strukturell zu verändern und zu öffnen. Lehrformate und Formate studentischer Initiativen stellen strukturelle Diskriminierung und Machtmissbrauch an Kunsthochschulen seit Jahren öffentlichkeitswirksam zur Diskussion.⁷ So auch *In The Meantime* an der Hochschule für Bildende Künste Hamburg (HfBK), die *Klasse Klima* der Universität der Künste Berlin (UdK) und das Projekt **foundationClass* an der weißensee kunsthochschule berlin (khh). Auch wenn institutionskritische Formate Alternativen aufzeigen, Machtstrukturen sichtbar und dadurch veränderbar machen,⁸ werden sie oft nicht ernst genommen und die Chance, von ihnen zu lernen, wird verpasst. Diese Arbeit fragt deshalb: Was kann von institutionskritischen Formaten in Bezug auf die Designlehre an Kunsthochschulen gelernt werden? Was wird kritisiert und welche Vermittlungsmethoden nutzen sie, um Kritik zu üben? Und in welches Verhältnis setzen sie sich selbst zur Kunsthochschule?

HERANGEHENSWEISE

In dieser Arbeit betrachte ich die drei institutionskritischen Bildungsformate, die ich im folgenden Kapitel – als Beispiele widerständiger Praxen in Institutionen – kurz vorstelle. Methodisch nähere ich mich diesen Fragen mittels feministischer Herangehensweisen. Um die Vermittlungspraktiken der drei Formate in ihrem jeweiligen Kontext zu verstehen, führe ich mit den Initiator*innen bzw. Teilnehmenden persönliche Gespräche, die als Grundlage der vorliegenden Analyse die-

6 | Vgl. Baumgarten, Lisa: *Resonance and Ontological Design – On facilitating and obstructing transformative teaching and learning experiences in design education*. In: Mehl, Johanna; Höfler, Carolin (Hrsg.): *Attending [to] Futures – Matters of Politics in Design Education, Research, Practice*, Hamburg 2023.

7 | Siehe hierzu u. a.: *Black Student Union*. [online] URL: <https://www.instagram.com/blackstudentunion.usb/>, *Futuress*. [online] URL: <https://futuress.org/>, *depatriarchise design*. [online] URL: <https://depatriarchisedesign.com/>, *Critical Diversity Blog der UdK*. [online] URL: <https://criticaldiversity.udk-berlin.de/>, *Escape Racism*. [online] URL: <https://escaperacism.wordpress.com/>, *Eine Krise Bekommen*. [online] URL: <http://einekrisebekommen.xyz/>, *A New School, A Summer School*. [online] URL: <http://www.newschool-summer-school.org/>, *Unlearning University*. [online] URL: <https://www.udk-berlin.de/en/event/unlearning-university/>

8 | Vgl. Kolb, Lucie/Flückiger, Gabriel: *New Institutionalism Revisited*. In: *(New) Institution(Al)ism*, no. 21 (December), 2013, S. 15.

nen. Im Sinne der Prinzipien des *feminist reflexive interviewing* nach Marjorie L. DeVault und Glenda Gross konzipierte ich die Treffen als »a process of seeking meaning together«⁹, als einen »collaborative moment of making knowledge [...] that is for rather than about the people«¹⁰, beruhend auf dem Verständnis, dass Erfahrungen als eine wichtige Ressource für kritische Reflexion ernst genommen werden.¹¹

Ich beschäftige mich mit macht- und institutionskritischen Formaten, die von marginalisierten Subjektpositionen initiiert und/oder angeleitet werden, weil sie durch ihre Standpunkte diskriminierende Strukturen besser benennen können. Dabei beziehe ich mich auf die *Feminist Standpoint Theory*¹², die besagt, dass hierarchische oder unterdrückerische Systeme nur durch den Standpunkt marginalisierter Positionen verstanden werden können und nicht aus der Perspektive der herrschenden Institutionen oder Gruppen, die vom aktuellen System profitieren. Personen, die selbst von struktureller Diskriminierung innerhalb einer Institution betroffen sind und gleichzeitig sowohl Insider als auch Außenseiter sind, können dabei helfen, Aspekte zu sehen und zu benennen, die für diejenigen, die nur Insider sind, unsichtbar bleiben.¹³ Insbesondere die Perspektiven von denjenigen, die Widerstand leisten, sind relevant, um kritische Standpunkte zu finden und alternative Strategien zu entwickeln.¹⁴ Die ausgewählten Methoden ermöglichen es, einen aktuellen Ausschnitt institutionskritischer Lehrpraxen an deutschsprachigen Kunsthochschulen sichtbar zu machen und einen Einblick in den derzeitigen Stand machtkritischer, designpädagogischer Praxis zu geben. Da sich die Formate unterscheiden, geht es nicht darum, sie empirisch zu vergleichen, denn so würden wichtige Aspekte verloren gehen. Vielmehr geht es darum, das Augenmerk auf Muster, die sichtbar werden, zu legen.¹⁵

9 | DeVault, Marjorie L./Gross, Glenda: *Feminist Interviewing – Experience, Talk, and Knowledge*. In: Nagy Hesse-Bieber, Sharlene (Hrsg.): *Handbook of Feminist Research – Theory and Praxis*, Thousand Oaks 2007, S. 181.

10 | Ebd., S. 184.

11 | Vgl. ebd., S. 179.

12 | Vgl. Harding, Sandra: *Feminist Standpoints*. In: Nagy Hesse-Biber, 2012 (wie Anm. 9), S. 45–70.

13 | Vgl. Hill Collins, Patricia: *Learning from the outsider within: The sociological significance of Black feminist thought*. In: *Social problems*, 33 (6), 1986, S. S14–S32.

14 | Vgl. Onat, 2023 (wie Anm. 5), S. 39.

15 | Muster (*pattern, patterning*) verstehe ich dabei als eine Form der Wissensproduktion, die die Gewohnheit, den Fokus auf die dominanten Positionen zu setzen, herausfordert, als ein *device*, welches Klassifizierungssysteme und Objektivitätskonzepte überwinden kann, um eine intuitivere Methode vorzuschlagen, als eine Art Collagenprozess. Vgl. Jeffers, Janis: *Pattern*,

Meinen theoretischen Bezugsrahmen, den ich im vierten Kapitel darlege, bilden dabei vor allem der Institutionsbegriff von Sara Ahmed und das Konzept der kritischen Vermittlung von Carmen Mörsch. Im Anschluss daran arbeite ich drei Herangehensweisen und Kernaspekte der Formate heraus, die sich als Reaktion auf institutionelle Strukturen entwickelt haben und auf dem geteilten Bedürfnis basieren, diese transformieren zu wollen: Das Zentrieren von Erfahrungswissen, das Schaffen von Zugängen und das Anerkennen von Ambivalenzen als notwendige Grundlage der Lehr-/Lernpraxis.

DIE FORMATE

Im Sinne von Kunst- und Medienwissenschaftlerin Rena Onat betrachte ich künstlerisch-gestalterische Vermittlungspraxen als Form der Wissensproduktion, die im Zusammenhang mit dem Erfahrungswissen spezifischer Akteur*innen »widerständige Strategien hervorbringen [können], die [...] eigene Visionen entwickeln oder sogar neue Welten vorstellbar machen.«¹⁶ Die drei Formate – *In The Meantime*, *Klasse Klima* und **foundationClass* – habe ich ausgewählt, weil sie sich selbstkritisch mit ihrer Positionierung innerhalb der institutionellen Strukturen auseinandersetzen. Ein essentieller Teil dieser Auseinandersetzung ist die Reflexion der jeweiligen institutionellen Rahmenbedingungen – mit ihren politischen, sozialen, ökonomischen und ideologischen Implikationen.¹⁷ Die Formate unterscheiden sich in ihrer Skalierung, ihrer thematischen Ausrichtung sowie der Einbettung in den curricularen Rahmen der Studiengänge und ermöglichen das Aufzeigen unterschiedlicher Handlungsstrategien. Im Folgenden werden die Formate kurz vorgestellt. Im fünften Kapitel leite ich aus Ihnen mögliche Prinzipien kritischer Vermittlungsstrategien ab, die für eine produktive Institutionskritik stehen.

IN THE MEANTIME

In the Meantime ist ein studentisch organisiertes Format an der Hochschule für bildende Künste in Hamburg (HFBK), dessen Anliegen es ist, »die Kunsthochschule durch alltägliche Handlungen zu einem zugänglicheren, offeneren und wertschätzenderen Raum zu machen«¹⁸. Ursprünglich initiiert von Charlotte

patterning, in: Lury, Celia/Wakeford, Nina (Hrsg.): *Inventive Methods – The Happening of the Social*, London/New York 2012, S. 125–135.

16 | Onat, 2023 (wie Anm. 5), S. 69.

17 | Vgl. Gau, Sönke: *Institutionskritik als Methode*, Wien/Berlin 2017, S. 14.

18 | Perka, Charlotte: *Gespräch mit Anna Unterstab und Charlotte Perka*, 15.02.23.

Perka, Anna Unterstab – meinen Gesprächspartnerinnen – sowie Marie-Therese Böhmker und Elisa Goldammer, entstand das Format aus dem Bedürfnis heraus, eine Alternative zu der als isolierend, individualistisch und kompetitiv empfundenen Kunsthochschule zu formulieren und zu erproben.

Über den Austausch geteilter Erfahrungen in der *Experimentellen Klasse* von Joke Jansen und ANna Tautfest¹⁹ lernen sich Unterstab und Perka kennen und beginnen, Alternativen zur vorherrschenden Kultur an der HFBK zu entwickeln, die sie als »sehr hierarchisch und angstgeprägt«²⁰ wahrnehmen. Im Rahmen ihrer selbstinitiierten Formate entwerfen sie Vermittlungsstrategien, die dabei helfen sollen, sich theoretischen Konzepten in einem *safe(r) space* angstfrei anzunähern. Anstatt komplexe Theorien auf einer Meta-Ebene verstehen und universalisieren zu müssen, öffnen die Initiator:innen das Gespräch und behandeln Fragen wie: »Welche Erfahrungen finden wir bei uns wieder? Wie nah ist eigentlich dieser Text an uns dran und wie können wir auf so eine vielleicht auch sehr einfache Weise über diese Texte sprechen und auch auf jeden Fall Fragen ermöglichen?«²¹ *In The Meantime* bezieht sich stark auf die Literatur schwarzer, intersektional feministischer Autor*innen, die als Grundlage dazu dient, die eigenen Erfahrungen zu versprachlichen und in einen größeren gesellschaftlichen Kontext einordnen zu können. Inspiriert durch die Theorien der kritischen Behindertenbewegung, unter anderem vertreten durch Eva Egermann und Romily Alice Walden, wird die Interdependenz dem Gefühl der Isolation, der »Vereinzelnung«²² und dem Alleinkämpfen entgegengestellt. Abhängigkeit wird im Kontext der Kunsthochschule als etwas positives umdefiniert, mit dem Ziel, die Notwendigkeit von Netzwerken der Fürsorge anzuerkennen und bereits bestehende sichtbar zu machen.²³

KLASSE KLIMA

Die *Klasse Klima* ist eine studentische Initiative an der UdK, deren Kernanliegen es ist, »die Dringlichkeit der Klimakrise in der kreativen Bildung zu verankern«²⁴. Sie fordern somit auch einen »inhaltlichen Wandel [...] von Lehrinhalten«²⁵. Den Startschuss gab der Aufruf einer Studierendengruppe zum Wintersemes-

19 | Kein Schreibfehler

20 | Unterstab, Anna: Gespräch mit Anna Unterstab und Charlotte Perka, 15.02.23.

21 | Perka, Charlotte: Gespräch mit Anna Unterstab und Charlotte Perka, 15.02.23.

22 | Unterstab, Anna: Gespräch mit Anna Unterstab und Charlotte Perka, 15.02.23.

23 | Vgl. ebd.

24 | Klasse Klima: *Info*. [online] URL: <https://klasseklima.org/info>, [Letzter Zugriff: 21.11.23].

25 | Schubert, Lena: Gespräch mit Lili Hillerich, Antonia Grohmann und Lena Schubert, 17.02.23.

ter 2019.²⁶ Für diese Arbeit sprach ich stellvertretend mit Lili Hillerich, Antonia Grohmann sowie Lena Schubert. Das wöchentlich stattfindende Seminar bildet den Rahmen für eine Vielzahl an unterschiedlichen aktivistisch-gestalterischen Outputs im Spannungsfeld von Kunst, Design und Ökologie.²⁷

Die Klasse Klima hat ihren Ursprung zwar an der UdK, ist aber mittlerweile für die Beteiligung Studierender anderer Bildungsinstitutionen geöffnet. Schon bei der Gründung des Formats wurde mitgedacht, dass das Engagement in der Klasse keine zusätzliche Belastung zum ohnehin hohen Studienaufwand sein darf.²⁸ Mit der Entscheidung, das Seminar rein studentisch zu organisieren, sank die Anzahl der zu erreichenden ETCS-Punkte, was die Gruppe im Tausch gegen ihre Selbstbestimmtheit in Kauf nahm. Diese Entscheidung liegt in den Negativerfahrungen in der Zusammenarbeit mit Lehrenden begründet.²⁹ Hierarchien, so Grohmann und Schubert, bremsen einen kreativen Diskurs aus,³⁰ verunmöglichen »eine bestimmte Form von Politisierung«³¹ und ließen sich aufgrund der Privilegienunterschiede zwischen Lehrenden und Studierenden nicht verleugnen.³² Die Reflexion der Lehr- und Lernsituation ist ein wichtiger Teil der *Klasse Klima*.³³ Die *Klasse Klima* ist vor allem »ein Rahmen«³⁴, den die Teilnehmenden flexibel und

26 | Der Aufruf wurde initiiert von Katharina Brenner, David Reitenbach, Julia Rosenstock, Niklas Apfel (Grafik), Mattis Bettels, Robert Schnüll, Jil Gieleßen. Siehe hierzu: Klasse Klima: *Poster Klimawoche UdK*. [online] URL: <https://klasseklima.org/projects/poster-klimawoche-udk>, [Letzter Zugriff: 21.11.23].

27 | Die Projekte umfassen u. a. Kampagnen zur Aufklärung über Klimagerechtigkeit, die Formulierung von klimapolitischen Forderungen an die UdK, Workshops mit zivilgesellschaftlichen Akteur*innen und Initiativen, dem Netzwerkaufbau und Austausch mit internationalen Kunsthochschulen, Vorträgen, Befragungen, Gesprächsrunden und der Organisation eines digitalen Symposiums zum *European Green Deal* und dem *New European Bauhaus*. Die Klasse Klima produziert außerdem Inhalte wie Publikationen, Referenzlisten für Literatur und einen Podcast.

28 | Schubert, Lena: Gespräch mit Lili Hillerich, Antonia Grohmann und Lena Schubert, 17.02.23.

29 | Vgl. Hillerich, Lili: Gespräch mit Lili Hillerich, Antonia Grohmann und Lena Schubert, 17.02.23.

30 | Vgl. Grohmann, Antonia: Gespräch mit Lili Hillerich, Antonia Grohmann und Lena Schubert, 17.02.23.

31 | Schubert, Lena: Gespräch mit Lili Hillerich, Antonia Grohmann und Lena Schubert, 17.02.23.

32 | Vgl. ebd.

33 | Vgl. Hillerich, Lili: Gespräch mit Lili Hillerich, Antonia Grohmann und Lena Schubert, 17.02.23.

34 | Schubert, Lena: Gespräch mit Lili Hillerich, Antonia Grohmann und Lena Schubert, 17.02.23.

spontan mitgestalten können, was bedeutet, dass die Teilnahme und ein Engagement zu jedem Zeitpunkt im Semester erlaubt und erwünscht ist.³⁵ Den Umgang mit Vereinnahmung beschreibt Schubert als »zentrale[n] Teil unserer Praxis«³⁶, der in ständigem Widerstreit mit der Institution, aber auch externen Veranstalter*innen ausgehandelt werden müsse.³⁷

*FOUNDATIONCLASS

Die **foundationClass* wurde 2016 unter anderem von Prof. Ulf Aminde mit Unterstützung des Fachgebietes der Künstlerisch Gestalterischen Grundlagen an der khb gegründet, um als studienvorbereitendes, mehrmonatiges Programm Geflüchteten und von Rassismus betroffenen Studieninteressierten einen Raum zu bieten, um ein Portfolio aufzubauen oder rekonstruieren zu können, um sich an deutschsprachigen Kunst- und Designschulen zu bewerben oder ein bereits im Herkunftsland begonnenes Kunst- oder Designstudium durch einen Studienwechsel fortsetzen zu können.³⁸ Meine Gesprächspartner:innen für diese Arbeit waren Yemisi Babatola und Katharina Kersten, die von 2020 bis 2023 die gemeinsame Co-Leitung der **foundationClass* bildeten. Mit der Besetzung der Lehrstellen durch Künstler*innen, Designer*innen, Wissenschaftler*innen und Aktivist*innen, die selbst BIPOC sind und/oder deren Familien nach Deutschland migriert sind, sollte ein Wissen an die Hochschule geholt werden, das es vorher nicht gab und das immer noch unterrepräsentiert ist.³⁹ Die Herangehensweise an die Lehrstruktur ist eine grundlegend machtkritische, die sich nicht nur in den Inhalten, sondern auch in den Beziehungen zwischen den Seminarleitenden und Studieninteressierten widerspiegelt.⁴⁰

Eines der Gründungsziele war es, »einen (...) Raum innerhalb der khb zu schaffen, in dem dominante Blicke und Narrative in der Kunstausbildung reflektiert und in Frage gestellt werden«⁴¹. Der Anspruch der **foundationClass* ist es, die Studierenden nicht nur während des Programms zu unterstützen, sondern die Hürden, die durch strukturelle Diskriminierung im weiteren Verlauf des Studiums oder

35 | Vgl. ebd.

36 | Ebd.

37 | Vgl. ebd.

38 | Vgl. weißensee kunsthochschule berlin: **foundationClass*. [online] URL: <https://kh-berlin.de/studium/internationales/foundationclass>, [Letzter Zugriff: 21.11.23].

39 | Vgl. Kersten, Katharina: Gespräch mit Yemisi Babatola und Katharina Kersten, 23.02.23.

40 | Ebd.

41 | Babatola, Yemisi: Gespräch mit Yemisi Babatola und Katharina Kersten, 23.02.23.

Berufslebens auftauchen und die sich verändernden Lebenssituationen der Teilnehmenden mitzudenken.⁴²

Es sei ein Balanceakt und eine Herausforderung, mit der Kunsthochschulrealität einerseits und den Hoffnungen und Wünschen der Studieninteressierten andererseits umzugehen. Babatola betont, dass Institutionskritik zwar ein Teil von Empowermentarbeit sei, es aber wichtig sei, den Ermächtigungsaspekt nicht zugunsten der Kritik zu vernachlässigen, denn »diese Empowermentarbeit [ist] für die paar Leute, die es dann an die Institution schaffen, so wertvoll [...], also so hilfreich [...], um auch drinnen bleiben zu können.«⁴³

THEORETISCHER RAHMEN

Institutionen bei Sara Ahmed

Wichtig für das Nachdenken über die Kunsthochschule als Institution sind für mich Sara Ahmeds Forschungen zu struktureller Diskriminierung und Diversitätsarbeit an Universitäten⁴⁴ und ihr darauf basierendes Verständnis von Institutionen⁴⁵ als etwas, das sich durch Praktiken stabilisiert und verfestigt – also etwas, das gestaltet ist. Ihr Konzept hilft mir dabei, das ambivalente Spannungsfeld zu greifen, in dem sich die untersuchten institutionskritischen Formate behaupten und bestärkt mich darin, Designlehre/-lernen als mögliche Gegenpraxis zu denken.⁴⁶ Der von ihr entwickelte Institutionsbegriff und die damit verbundene Praxis sind außerdem relevant, weil sie damit einen Analyserahmen für die oft schwer artikulierbaren Erscheinungen von struktureller Diskriminierung in Bildungsinstitutionen wie Kunsthochschulen schafft und diese gleichzeitig als etwas Gemachtes, aber auch Veränderbares sichtbar zeichnet.⁴⁷

Mit dem Konzept der Queer Phenomenology versucht sie zu verstehen, wie Institutionen durch gewohnte Handlungen in Erscheinung treten und welche Körper

42 | Vgl. ebd.

43 | Ebd.

44 | Vgl. Ahmed, Sara: *On being included. Racism and Diversity in Institutional Life*, Durham 2012. / Ahmed, Sara (2015): *Institutional Habits*. [online] URL: <https://feministkilljoys.com/2015/02/02/institutional-habits/>, [Letzter Zugriff: 21.11.23].

45 | Ahmed, 2012 (wie Anm. 44), S. 28.

46 | Ein wichtiger Bezugspunkt hinsichtlich der Aus- bzw. Einschlüsse minorisierter Positionen sowie der Verflechtungen von künstlerischem Wissen, Erfahrungswissen und akademischem Wissen sind außerdem Rena Onats kritische Auseinandersetzungen zur Unterrepräsentation von QTIBIPoCs in Kunst und visueller Kultur und ihre Rezeption von Ahmeds *Queer Phenomenology*. Siehe hierzu: Onat, 2023 (wie Anm. 5).

47 | Vgl. Ahmed, 2012 (wie Anm. 44), S. 21–22.

gewohnheitsmässig den institutionellen Raum definieren.⁴⁸ Wie Subjekte in einer räumlichen Anordnung positioniert sind – in welcher Entfernung zueinander, ob im Zentrum (dominante Positionen) oder in der Peripherie (marginalisierte Positionen) – bestimmt, was »within reach«⁴⁹ ist. Vom Rand aus ist das Zentrum schwieriger erreichbar. Umgekehrt sind die Perspektiven der Subjekte am Rand für die dominanten Positionen im Zentrum außer Reichweite.⁵⁰ Sobald ein bestimmter Körper als vorausgesetzt gilt, kann er einen (institutionellen) Raum leichter einnehmen, selbst wenn der Raum als offen für jeden gedacht ist.⁵¹ Die Phänomenologie zu *queeren* birgt für Ahmed das Potential, die Aufmerksamkeit vom Zentrum, also der Dominanzkulturellen Perspektive auf die Peripherie umzuleiten.⁵² Gewohntes Handeln sei, so Ahmed, konstitutiv für den Prozess der Institutionalisierung, der durch Mechanismen der Zugehörigkeit, des Ausschlusses, des sich Raumnehmens unsichtbar gezeichnet (»becoming background«⁵³), nicht benannt oder explizit gemacht werden kann.⁵⁴

KRITISCHE VERMITTLUNG ALS WIDERSTÄNDIGE PRAXIS BEI CARMEN MÖRSCH

Die Kulturwissenschaftlerin und Kunstvermittlerin Carmen Mörsch setzt sich in ihrer Forschung intensiv mit diskriminierungssensiblen und machtkritischen Vermittlungsstrategien unter anderem im Kontext von Museen, auseinander.⁵⁵ Anders als in der Designlehre gibt es im Museumskontext bereits seit den 1970er Jahren eine kritische Auseinandersetzung mit grundlegenden Fragen der Zugänglichkeit von Institutionen und der Repräsentation von kanonischem Wissen.⁵⁶ Kritische Vermittlung als widerständige Praxis nach Mörsch hilft als analytische Linse, die hier besprochenen Formate hinsichtlich ihrer machtkritischen Praxis einzuordnen und ihre Herangehensweisen zu erkennen und zu benennen.

48 | Ahmed, Sara: *Queer Phenomenology*, Durham 2006.

49 | Ebd., S. 107.

50 | Vgl. Onat, 2023 (wie Anm. 5), S. 41.

51 | Vgl. Ahmed, 2.2.2015 (wie Anm. 44).

52 | Vgl. Onat, 2023 (wie Anm. 5), S. 40.

53 | Vgl. Ahmed, 2012 (wie Anm. 44), S. 21.

54 | Vgl. Ahmed, 2012 (wie Anm. 44), S. 21.

55 | Vgl. u.a. Mörsch, 2012 (wie Anm. 1).

56 | Vgl. Mörsch, Carmen (Hrsg.): *Kunstvermittlung 2*, Zürich/ Berlin 2009, S. 18.

Kritische Vermittlung formierte sich in Deutschland seit Beginn der 1990er Jahre⁵⁷ und basiert auf »einem selbstreflexiven Bildungsverständnis«⁵⁸, wobei sie selbst zum Gegenstand von Dekonstruktion beziehungsweise Transformation erklärt wird. Ziel dieses Ansatzes sei es, so Mörsch, »Kulturinstitutionen, die Künste und auch die Bildungs- und Kanonisierungsprozesse, die durch sie stattfinden, gemeinsam mit dem Publikum kritisch zu befragen.«⁵⁹ Dabei werden Werkzeuge zur Wissensaneignung vermittelt, anstatt sich auf die »individuelle Begabung«⁶⁰ der Teilnehmenden zu verlassen. Kritische Vermittlung nimmt die Beteiligten und deren situiertes Wissen ernst, bezieht Stellung – sie ist methodisch und inhaltlich machtkritisch ausgerichtet – und positioniert sich beispielsweise anti-sexistisch und anti-rassistisch.⁶¹ Zusammen mit den Beteiligten versucht sie, »Gegenerzählungen zu erzeugen und damit die dominanten Narrative«⁶² der Institution zu stören, möchte aber gleichzeitig vermeiden, dass jene Gegenerzählungen selbst wiederum zu neuen »Meistererzählungen«⁶³ werden. So können unter anderem historische Kontinuitäten sichtbar gemacht, und die damit einhergehenden Machtverhältnisse reflektiert und kontinuierlich neu verhandelt werden.⁶⁴ Vermittlung soll hierbei nicht als einseitige Wissensvermittlung begriffen werden, sondern als Herstellung von Austauschbeziehungen zwischen Lehrenden, Lernenden, gesellschaftlichen Akteur:innen und der Institution. Ziel ist es, auf diese Weise verschiedenen Perspektiven und Herangehensweisen einen Raum zu geben.⁶⁵ Dabei geht es darum, »Verstehenslücken [...] als Ausgangspunkt für die Entstehung von Dialogen, Aushandlungs- und Gestaltungsprozessen«⁶⁶ zu begreifen. Kritische Vermittlung arbeitet mit den »Zwischenräumen und Widersprüchen«⁶⁷, die innerhalb der institutionellen Räume produziert werden und möchte diese Räume dahingehend transformieren, dass sie gerade von denen

57 | Die Forderungen zur Einbeziehung bisher ausgeschlossener Subjektpositionen und zur Transformation des Museums in einen Ort des interaktiven Austauschs, gehen maßgeblich auf den Kampf für Zugänglichkeit und Sichtbarkeit im kulturellen Feld feministischer und migrantischer Bürgerrechtsgruppen zurück. Vgl. Mörsch 2009 (wie Anm. 55), S. 19.

58 | Ebd., S. 12.

59 | Mörsch, 2012 (wie Anm. 1), S. 115.

60 | Mörsch, 2009 (wie Anm. 55), S. 20–21.

61 | Vgl. ebd.

62 | Ebd.

63 | Ebd.

64 | Mörsch, 2012 (wie Anm. 1), S. 115.

65 | Vgl. ebd., S. 17.

66 | Ebd.

67 | Mörsch, 2009 (wie Anm. 55), S. 20–21.

hergestellt werden, die nicht im Machtzentrum stehen. Dazu muss sie die Grenzen zwischen innerhalb und außerhalb der Institution durchlässig machen.⁶⁸

(MACHT-)KRITISCHE VERMITTLUNG IM DESIGN AN DER KUNSTHOCHSCHULE: DREI WIDERSTÄNDIGE STRATEGIEN

Aus meiner Analyse der Gespräche im Dialog mit den theoretischen Ansätzen habe ich drei zentrale Herangehensweisen der Formate im Umgang mit Machtstrukturen in Lehr-/Lernräumen herausgearbeitet: das Zentrieren von Erfahrungswissen, das Schaffen von Zugängen und das Erklären von Ambivalenzen zur notwendigen Grundlage einer machtkritischen Praxis. Im Sinne des dekonstruktiv-transformativen Ansatzes nach Mörsch gelingt es ihnen, Zwischenräume für widerständige Wissensproduktion zu schaffen und zu halten, in denen Machtstrukturen sichtbar gemacht, gestalterisch-vermittelnd hinterfragt und transformiert werden. Diese Herangehensweisen können als kritische Vermittlungsstrategien gelesen werden, die – wie ich zeigen konnte – bereits jetzt punktuell eine gerechtere Designausbildung ermöglichen und konkret umsetzbare Vorschläge für eine strukturelle Veränderung im Kontext der Kunsthochschule artikulieren.

ERFAHRUNGSWISSEN ZENTRIEREN

Eine Strategie, die die Formate im Umgang mit den genannten Ausschlussmechanismen entwickelt haben, ist das Zentrieren des Erfahrungswissens der Teilnehmenden anstelle ihres kulturellen Kapitals oder ihrer individuellen »Begabung«⁶⁹. Im Sinne der dekonstruktiven Funktion kritischer Vermittlung hinterfragen die Formate so Bildungs- und Kanonisierungsprozesse, auf die sie mittels konkreter Handlungen – wie beispielsweise durch Öffnen des Formats für externe Interessierte, Zentrierung marginalisierter künstlerisch-gestalterischer Praxen im Curriculum oder durch die Minimierung von Teilnahmebedingungen – antworten.⁷⁰ Dadurch, dass die Formate Raum geben für positioniertes Erfahrungswissen, machen sie institutionelle Strukturen sichtbar, die sonst als gegeben gelten.⁷¹ In

68 | Vgl. ebd.

69 | Für eine kritische Auseinandersetzung mit dem Konzept der Begabung vgl. Sternfeld, Nora (2005): *Der Taxispielstrick. Vermittlung zwischen Selbstregulierung und Selbstermächtigung*. [online] URL: <https://whtsnxt.net/280>, [Letzter Zugriff: 21.11.23].

70 | Vgl. Mörsch, 2012 (wie Anm. 1), S. 115.

71 | Ebd.

The Meantime schafft es beispielsweise, eine Verbindung zwischen den Alltagserfahrungen und der systemischen Ebene herzustellen. Weiterhin wird durch spielerisches Infragestellen von Werten und Habitus⁷² positives Erfahrungswissen erzeugt und mit körperlichen Erfahrungen verknüpft. Wie Ahmed schreibt, sind institutionelle Normen auch körperliche Normen⁷³. Das heißt, die institutionellen Erfahrungen wirken sich auf den Körper aus, und Körper sind immer anwesend und Teil der Lehr-/Lernsituation. Insbesondere bei der Arbeit der **foundationClass* ist das Mitdenken der Lebenssituationen der Studieninteressierten und Flexibilität in Hinsicht auf die Organisation des Programms wichtig. Es geht darum, individuell zu unterstützen und die Erfahrungen, aber auch Wünsche ernst zu nehmen und nicht mit den Anforderungen der Kunsthochschule zu überschreiben. Das positionierte Wissen der Studentinteressierten »im Kontext akademischer Wissensproduktion«⁷⁴ auf Augenhöhe mit dominanten eurozentrischen Narrativen zu bringen, kann eine Veränderung von künstlerisch-gestalterischer Wissensproduktion bewirken, »denn es wirft die Fragen auf, wie sich Methoden, Theorien und Institutionen verändern und erweitern müssen«, damit bislang marginalisierte Stimmen »überhaupt als Expert_innen vorkommen können und ›gehört‹ werden.«⁷⁵ Die *Klasse Klima*, organisiert von Studierenden für Studierende, sieht in der diverse(re)n Repräsentation von studentischem Erfahrungswissen eine Möglichkeit, hierarchiearm voneinander zu lernen und kritische Themen dauerhaft im Curriculum zu verankern. Sie wird dabei als Raum verstanden, in dem Austauschbeziehungen zwischen den Studierenden, gesellschaftlichen Akteur*innen und der Institution entstehen können, die individuelle Perspektiven der Teilnehmenden zentrieren.⁷⁶

ZUGÄNGE SCHAFFEN

Mit dem Zentrieren von Erfahrungswissen ist auch das Moment des Öffnens verbunden – des Verknüpfens der »Institutionen mit deren Außen, ihren lokalen und geopolitischen Kontexten«⁷⁷ –, des Raumgebens und des Mitdenkens von Formen der Teilhabe und des Mitgestaltens.

72 | Zum Begriff des Habitus im Kontext von Ungleichheitsforschung vgl. Bourdieu, Pierre: *Die feinen Unterschiede. Kritik der gesellschaftlichen Urteilskraft*, Frankfurt a. M. 1987.

73 | Ahmed, 2.2.2015 (wie Anm. 44).

74 | Onat, 2023 (wie Anm. 5), S. 46.

75 | Ebd.

76 | Vgl. Mörsch, 2012 (wie Anm. 1), S. 17.

77 | Mörsch, 2009 (wie Anm. 55), S. 20–21.

In *The Meantime* sieht das grundlegende Problem in der Vereinzelung und Isolation der Studierenden, die durch den hohen Konkurrenzdruck entsteht. Eine Auswirkung davon ist, dass Strukturen des füreinander Sorgetragens fehlen, um Menschen, die nicht der Norm entsprechen und beispielsweise eine körperliche Einschränkung haben, während ihres Studiums zu unterstützen. Als eine weitere Trennlinie werden Seminarthematiken wie voraussetzungsvolle Theorie-seminare und Vermittlungsmethoden oder das Klassensystem sowie Projektpräsentationen genannt, die auf Klassismus basierende Ausschlüsse reproduzieren, hierarchisch sind und bestimmte Persönlichkeitsstrukturen bevorzugen. Die Gesprächspartner*innen der *Klasse Klima* kritisieren die fehlende Repräsentation diverser Stimmen in der Lehrendenschaft und machen deutlich, dass Studierende oft unbezahlt wichtige strukturelle Arbeit leisten. Ein Privileg, wie sie sagen, das nicht vorausgesetzt werden kann und die Teilnahme erschwert. Sara Ahmed schreibt, dass diejenigen, die der institutionellen Norm nicht entsprechen, oft damit beauftragt werden, diese Normen zu transformieren.⁷⁸ Eine Erwartung, deren Erfüllung eine Last sein kann, wie Babatola und Kersten am Beispiel der **foundationClass* deutlich machen. Während sie versuchen, Räume für Wissen von migrantischen beziehungsweise geflüchteten Positionen zu halten, müssen sie diese im Kontext einer »weißen Institution«⁷⁹, in der struktureller Rassismus Alltag ist, verteidigen. Zwischen Selbsterhaltung und Vereinnahmung und unter dem Druck von zeitlich begrenzten Förderungen wird klar, dass eine diskriminierungskritische Haltung nur nachhaltig ist, wenn sie strukturell verankert, dauerhaft und grundlegend Teil der Hochschulstrukturen ist.

Ein Umgang mit den verschlossenen Zugängen ist, die Struktur (soweit möglich), an der Lebensrealität, den Bedürfnissen, Kapazitäten und Interessen der Teilnehmenden auszurichten. Letzteres könnte ein Grund dafür sein, dass die *Klasse Klima* trotz ständigem Wechsel der Teilnehmenden seit einiger Zeit fortbesteht. Im Sinne der kritischen Vermittlung wird so das Machtverhältnis umgedreht und die Lehr-/Lernstruktur nicht nur in Frage gestellt, sondern an dieser Stelle auch transformiert, weil sie »von denen hergestellt w[ird], die explizit nicht zum Machtzentrum«⁸⁰ gehören. Die *Klasse Klima* wird vor allem als ein offener Rahmen gedacht, innerhalb dessen viele verschiedene Formate zur Klimakrise angeboten werden können, der wiederum offen für alle Interessierten ist. Teil des Selbstverständnisses der Klasse ist, dass – als bewusster Gegenentwurf – miteinander gelernt, kein Vorwissen vorausgesetzt wird und jede:r soviel gibt, wie sie oder er kann, ohne unter Bewertungsdruck zu stehen. Welche Wissenslücken⁸¹ geschlos-

78 | Vgl. Ahmed, 2015 (wie Anm. 44).

79 | Vgl. u. a. Babatola, Yemisi: Gespräch mit Yemisi Babatola und Katharina Kersten, 23.02.23.

80 | Mörsch, 2009 (wie Anm. 55), S. 20–21.

81 | Vgl. Mörsch, 2012 (wie Anm. 1), S. 17.

sen werden sollen und wer dafür als externe Expert:innen verstanden und eingeladen wird, bestimmt die Klasse selbst.

Umdenken, um Zugänge zu schaffen, setzt ein selbstkritisches Hinterfragen der institutionellen Inklusions- und Exklusionsprozesse wie beispielsweise der Aufnahmeverfahren voraus. Wie und wem wird der Zugang gewährt? Wer sind die Gatekeeper? Und wie wird das Verbleiben im Lehr-/Lernraum an der Kunsthochschule ermöglicht? Die **foundationClass* versucht, diese Fragen unter anderem mit niederschweligen Aufnahmebedingungen und einer Betreuung, auch über das Studium hinaus, zu beantworten. Die Repräsentation bestimmter Subjektpositionen durch Leitung des Programms durch professionellen Künstler*innen, Designer*innen, Wissenschaftler*innen und Aktivist*innen, die selber BIPOC, und/oder deren Familien nach Deutschland migriert sind, ist dabei ein essenzieller Aspekt des Zugangschaffens.⁸² Es geht auch hier darum, voneinander zu lernen und transparent und selbstreflexiv mit den Hierarchien zwischen Lehrenden und Lernenden umzugehen, um Wege zu finden, diese abzubauen. Auch bei *In The Meantime* steht Zugänglichkeit auf verschiedenen Ebenen im Zentrum des Formats. Mit gestalterisch-kuratorischen Mitteln wird ein eigener Zugang zu theoretischen Texten gefunden und darüber hinaus das Thema Barrierefreiheit in Form einer Bibliothek zugänglich gemacht. Frei von Leistungsdruck soll durch eine Balance zwischen transparenter Planung und Freiraum für Selbstfürsorge unterschiedlichen Bedürfnissen in kollaborativen Arbeitsprozessen Raum gegeben werden. Im Sinne der kritischen Vermittlung versteht das Format »die institutionellen Anordnungen selbst nicht als statisch, sondern interessiert sich für die Arbeit mit den Lücken, Zwischenräumen und Widersprüchen«⁸³, um zu zeigen, wie alternative Lehr-/Lernräume konkret umgesetzt werden können.

AMBIVALENZ ALS (VERMITTLUNGS-)STRATEGIE

Ein weiteres Thema, das immer wieder in allen Gesprächen auftauchte, ist die ambivalente Position, in der sich die Formate in Relation zur Kunsthochschule setzen, wobei Ambivalenz nicht nur als Verhalten zur Kunsthochschule beschrieben wird, sondern als eine Haltung beziehungsweise eine Strategie im Umgang mit ihr. Ambivalenz ist nach Mörsch eine grundlegende Zustandsbeschreibung der Vermittlung, die sich zwischen »der Stabilisierung und Legitimierung der

82 | Die Publikation **foundationClass – the book* ist ein weiterer Versuch, die Stimmen der Teilnehmenden in Hinsicht auf zukünftige Studieninteressierten hörbar zu machen. Vgl. **foundationClass: *foundationClass – the book*, Berlin 2022.

83 | Mörsch, 2009 (wie Anm. 55), S. 20–21.

Kulturinstitutionen« und deren Störung befindet.⁸⁴ Kritische Vermittlung »erzeugt Gegennarrative«⁸⁵ und thematisiert gleichzeitig aber auch »das durch die Ausstellungen und Institutionen repräsentierte Wissen und ihre festgelegten Funktionen unter Sichtbarmachung der eigenen Position.«⁸⁶ Ebenjene ambivalente Haltung wird bei der **foundationClass* als Notwendigkeit artikuliert. Im Sinne der kritischen Vermittlung beziehen die Initiator*innen eine klare Haltung zu rassistischen Strukturen und fehlenden Räumen. Sie sind inhaltlich und methodisch machtkritisch ausgerichtet, wobei sie deutlich machen, dass sie nur durch das Nutzen der Kunsthochschulstrukturen Räume für diejenigen, die für gewöhnlich nicht repräsentiert sind, schaffen und halten können.⁸⁷ Das *Gegen* ist ihrer Arbeit inhärent und gleichzeitig braucht es das *Mit*, also die Fähigkeit beides mitzudenken.

In The Meantime und *Klasse Klima* eignen sich tradierte gestalterisch-künstlerische und akademische Methoden neu an und richten diese gegen die institutionellen Strukturen. Sie sind sich einerseits ihrer Impliziertheit bewusst, lesen darin aber gleichzeitig einen Aufruf, sich kritisch selbst zu reflektieren und ihren Handlungsrahmen über die Kunsthochschule hinaus zu erweitern. Meine Gesprächspartner*innen der *Klasse Klima* beispielsweise distanzieren das Format klar von der Universität der Künste und sehen Klimabildung als eine gesamtgesellschaftliche Aufgabe. Die Infrastruktur der UdK wird vielmehr gehackt und die Potentiale von künstlerisch-gestalterischem Arbeiten als Werkzeug in Bildungsprozessen erprobt.⁸⁸ Die Kunsthochschule wird als Ort gesehen, der Raum für aktivistisches Engagement bietet und gleichzeitig Fragen der Sprecher*innen-Position aufwirft. Wer studiert an Kunsthochschulen und hat Zeit, sich gesellschaftspolitisch einzubringen?

Eine hegemoniekritische Praxis bedeutet immer auch, mit sich selbst im Widerspruch zu stehen⁸⁹, nicht nur in Bezug auf die Institutionen, die wir selbst verkörpern, sondern auch in Bezug auf die eigene Verwicklung in den Prozess des Aufrechterhaltens hegemonialer Ordnungen. Denn Kritik an den Machtstrukturen ist Bestandteil der hegemonialen Ordnung und kann »nicht behaupten, sich ausserhalb der von ihr kritisierten Verhältnisse zu befinden.«⁹⁰ »Sie tendiert dazu,

84 | Mörsch, 2012 (wie Anm. 1), S. 36.

85 | Mörsch, 2009 (wie Anm. 55), S. 20–21.

86 | Ebd.

87 | Vgl. ebd.

88 | Schubert, Lena: Gespräch mit Lili Hillerich, Antonia Grohmann und Lena Schubert, 17.02.23.

89 | Vgl. Mörsch, 2012 (wie Anm. 1), S. 39. Zit. n. Haug, Frigga: *Zum Verhältnis von Erfahrung und Theorie in subjektwissenschaftlicher Forschung*. In: *Forum Kritische Psychologie* 47, 2004, S. 4–38.

90 | Vgl. Mörsch, 2012 (wie Anm. 1), S. 38.

selbst hegemonial zu werden, selbst den gesellschaftlichen Konsens darzustellen.«⁹¹

In The Meantime erhebt keinen Anspruch, die zugrundeliegenden Strukturen verändern zu wollen, sondern setzen den Fokus auf die zwischenmenschlichen Beziehungen und auf das Ermöglichen von Positiverfahrungen. Die Teilnehmenden erarbeiten sich im Sinne der kritischen Vermittlung selbst »Werkzeuge für die Aneignung von Wissen.«⁹², mit denen sie spielerisch, langsam und verletzlich differenziert Kritik an der Lehre und den Lehr-/Lernräumen üben und nicht nur auf Mängel aufmerksam machen, sondern wichtige strukturelle Arbeit leisten. Die Kunsthochschule scheint für *In The Meantime* ein Ort zu sein, an dem repräsentativ Fragen des Kunst- und Designbetriebs verhandelt werden, ein Ort der Reibung, der verbindet, der (wieder-)angeeignet⁹³ werden, aber aus dem schlussendlich herausgetreten werden muss.

ABSCHLIESSENDE GEDANKEN UND AUSBLICK

Das Designstudium an der Kunsthochschule ist Rena Onat folgend »kein neutraler Raum, sondern ebenso wie auf sämtlichen anderen gesellschaftlichen Ebenen wirken auch hier ungleichheitsgenerierende Machtverhältnisse, die die Institution, die akademische Wissensproduktion und die Wissenschaftskultur durchziehen und zugleich durch sie mithervorgebracht werden.«⁹⁴ Wenn man über das Designstudium an Kunsthochschulen als ein Ort nachdenkt, an dem zukünftige Designer*innen ausgebildet werden, die zukünftige Gesellschaften mitgestalten, dann braucht es kritische Vermittlungsstrategien um die historischen Implikationen und Auswirkungen der Designdisziplin zu verstehen und die Grenzziehungen, entlang derer Ausschlüsse reproduziert werden, zu verschieben und durchlässig zu machen. Meine Gesprächspartner*innen machen die Symptome historisch gewachsener Strukturen durch ihre Praxis eindrücklich sichtbar, verbleiben jedoch nicht in der Kritik, sondern entwickeln konkrete Handlungsstrategien im Umgang mit der Institution im Sinne des dekonstruktiv-transformativen Ansatzes der kritischen Kulturvermittlung. Sie schaffen Zwischenräume für widerständige Wissensproduktion, in denen Machtstrukturen sichtbar gemacht,

91 | Ebd.

92 | Mörsch, 2009 (wie Anm. 55), S. 20–21.

93 | (Wieder-)aneignung verstehe ich im Sinne vom *Büro trafo.K* als eine politische Strategie, als Aneignung von etwas, das vorher gewaltvoll fremdbestimmt war. Siehe hierzu: trafo.K: *Umdeuten – Vermittlung als kollaborative Lust an der Verschiebung des Selbstverständlichen*. In: Stolba, Julia/Sternfeld, Nora/Kolb, Gila/Herring, Carina/Güleç, Ayse (Hrsg.): *Vermittlung vermitteln*, Berlin 2020, S. 124.

94 | Onat, 2023 (wie Anm. 5), S. 82.

gestalterisch-vermittelnd hinterfragt und alternative Formen des miteinander und voneinander Lernens erprobt werden. Sie denken die künstlerisch-gestalterische Ausbildung neu, setzen gerechtere Formen des Lehrens und Lernens bereits um und liefern damit eine Grundlage für strukturelle Veränderung der Kunsthochschule. Es ist nicht nur lehrreich, sondern notwendig, diese Formate beim Weiterdenken und -entwickeln einer gerechteren Designausbildung ernst zu nehmen.

Dieser Text ist für Anna, Charlotte, Antonia, Lena, Lili, Katharina und Yemisi. Danke, dass ihr eure Zeit und Erfahrungen mit mir geteilt habt.

LITERATUR

- Ahmed, Sara (2015): *Institutional Habits*. [online] URL: <https://feministkilljoys.com/2015/02/02/institutional-habits/>, [Letzter Zugriff: 21.11.23].
- Ahmed, Sara: On being included. *Racism and Diversity in Institutional Life*, Durham 2012.
- Ahmed, Sara: *Queer Phenomenology*, Durham 2006.
- Baumgarten, Lisa: *Resonance and Ontological Design – On facilitating and obstructing transformative teaching and learning experiences in design education*. In: Mehl, Johanna/Höfler, Carolin (Hrsg.): *Attending [to] Futures – Matters of Politics in Design Education, Research, Practice*, Hamburg 2023.
- Bourdieu, Pierre: *Die feinen Unterschiede. Kritik der gesellschaftlichen Urteilskraft*, Frankfurt a.M. 1987.
- Buckley, Cheryl: *Made in Patriarchy II: Researching (or Re-Searching) Women and Design*. In: *Design Issues*, 36(1), 2020, S. 19–29.
- Canli, Ece/Prado de O. Martins, Luiza: *Design and Intersectionality. Material Production of Gender, Race, Class – and Beyond*. In: Ellens, Pernilla (Hrsg.): *Sense & Sensibility*, Eindhoven 2016, S. 175–181.
- Costanza-Chock, Sasha: *Design Justice: Community-Led Practices to Build the Worlds We Need*. Cambridge/Massachusetts 2020.
- Criado-Perez, Caroline: *Invisible Women. Exposing Data Bias in a World Designed for Men*, London 2019.
- DeVault, Marjorie L./Gross, Glenda: *Feminist Interviewing – Experience, Talk, and Knowledge*. In: Hesse-Biber, Sharlene (Hrsg.): *Handbook of Feminist Research – Theory and Practice*, Thousand Oaks 2007, S. 173–198.
- Escobar, Arturo: *Designs for the Pluriverse. Radical Interdependence, Autonomy, and the Making of Worlds*, Durham 2018.
- *foundationClass: **foundationClass – the book*, Berlin 2022.
- *foundationClass: *Workshop Program 2022*. [online] URL: https://kh-berlin.de/fileadmin/user_upload/Studium/foundationclass/fc_workshop_program_2022.pdf, [Letzter Zugriff: 21.11.23].

- Gau, Sønke: *Institutionskritik als Methode*, Wien/Berlin 2017.
- Harding, Sandra: *Feminist Standpoints*. In: Hesse-Biber, Sharlene (Hrsg.): *Handbook of Feminist Research – Theory and Practice*, Thousand Oaks 2007, S. 45–70.
- Haug, Frigga: *Zum Verhältnis von Erfahrung und Theorie in subjektwissenschaftlicher Forschung*. In: *Forum Kritische Psychologie* 47, 2004, S. 4–38.
- Hill Collins, Patricia: *Learning from the outsider within: The sociological significance of Black feminist thought*. In: *Social problems*, 33 (6), 1986, S. S14–S32.
- In The Meantime: *About*. [online] URL: <http://www.in-the-meantime.net/about> [Letzter Zugriff: 21.11.23].
- Irbouh, Hamid: *Art in the Service of Colonialism – French Art Education in Morocco 1912–1956*, London 2013.
- Janssen, Joke/Tautfest, ANna (Hrsg.): *Kanon*. In *Zusammenarbeit mit der Experimentellen Klasse der HFBK Hamburg*, 2019–2021, Hamburg 2021.
- Jeffers, Janis: *Pattern, patterning*. In: Lury, Celia/Wakeford, Nina (Hrsg.): *Inventive Methods – The Happening of the Social*, London/New York 2012, S. 125–135.
- Klasse Klima: *Info*. [online] URL: <https://klasseklima.org/info>, [Letzter Zugriff: 21.11.23].
- Klasse Klima: *Poster Klimawoche UdK*. [online] URL: <https://klasseklima.org/projects/poster-klimawoche-udk>, [Letzter Zugriff: 21.11.23].
- Kolb, Lucie/Flückiger, Gabriel: *New Institutionalism Revisited*. In: *(New) Institution (Alism)*, no. 21 (December), 2013.
- Liepsch, Elisa/Warner, Julian: *Allianzen – Kritische Praxis an weißen Institutionen*, Bielefeld 2018.
- Mörsch, Carmen/Institute for Art Education ZHdK (Hrsg.) (2013): *Zeit für Vermittlung. Eine online Publikation zur Kulturvermittlung. Im Auftrag von Pro Helvetia*. [online] URL: www.kultur-vermittlung.ch/zeit-fuer-vermittlung, [Letzter Zugriff: 21.11.23].
- Mörsch, Carmen (Hrsg.): *Kunstvermittlung 2.*, Zürich/Berlin 2009.
- Onat, Rena: *Queere Künstler_innen of Color – Verhandlungen von Disidentifikation, Überleben und Un-Archiving im deutschen Kontext*. Bielefeld 2023.
- Sternfeld, Nora (2005): *Der Taxispülertrick. Vermittlung zwischen Selbstregulierung und Selbstermächtigung*. [online] URL: <https://whstnxt.net/280>, [Letzter Zugriff: 21.11.23].
- Sturm, Eva: *Woher kommen die KunstvermittlerInnen? Versuch einer Positionsbestimmung*. In: Sturm, Eva/Rollig, Stella (Hrsg.): *Dürfen die das? Kunst als sozialer Raum: Art/Education/Cultural Work/Communities*, Wien 2002, S. 198–212.
- Tlostanova, Madina: *Unlearning and relearning design*. In: Fry, Tony/Nocek, Adam (Hrsg.): *Design in Crisis: New Worlds, Philosophies and Practice*, London 2020, S. 163–180.
- trafo.K: *Umdeuten. Vermittlung als kollaborative Lust an der Verschiebung des Selbstverständlichen*. In: Stolba, Julia/Sternfeld, Nora/Kolb, Gila/Herring, Carina/Güleç, Ayse (Hrsg.): *Vermittlung vermitteln*, Berlin 2020, S. 123–131.
- weißensee kunsthochschule berlin: **foundationClass*. [online] URL: <https://kh-berlin.de/studium/internationales/foundationclass>, [Letzter Zugriff: 21.11.23].

Müde Superhelden: Kritisch-aufgeklärte Akteure im Designstudium

Birgit S. Bauer

Designer*innen sollen Superheld*innen sein: Spätestens seit Victor Papaneks »Design for the Real World« erhebt das Design einen ganzheitlichen Anspruch. Designer*innen sollten vor allem kritisch, visionär und reflektiert sein, komplexe Probleme angehen, die Welt verbessern, so die Selbstwahrnehmung. Doch beruflich erwartet die Studierenden der auf Kennzahlen ausgerichteten Hochschulen eine hyperkompetitive, instabile Plattform-Ökonomie. Das desillusioniert die Lehrenden und die Gen-Z-Designer*innen gleichermaßen. Design ist kaputt – doch wie reparieren?¹ Durch immer neue Spezialgebiete, durch Versprechungen auf Problemlösungen in einer chaotischen und kranken Gesellschaft? Oder ist es möglich, Design wieder auf eine handhabbare Größe zu bringen?

Die mentale Gesundheit der Studierenden ist schlecht: 37% der Studierenden geben an, stark emotional erschöpft zu sein.² Erhöhte Lebenshaltungskosten, politische Unsicherheiten und Krisen – und die schwer zu fassende Sinnhaftigkeit des Designstudiums nehmen den Studierenden den Wind aus den Segeln. In einer Stichprobe unter Absolvent*innen des Studiengangs Kommunikationsdesign der HTW der letzten 15 Jahre³ wurde die Kluft zwischen den Ansprüchen an gesellschaftliche Wirksamkeit und der beruflichen Realität spürbar, wie folgendes Beispiel zeigt:

»Ich finde es manchmal schwierig, das kritische Denken und Haltung gegenüber Design in meiner Arbeit gerecht zu werden - ich habe das Gefühl, dass im Studium viel Wert darauf gelegt wurde, was es dann ziemlich schwierig macht in der Praxis Jobs, Projekte und Herangehensweisen zu finden, wie man ethisch und kritisch mit Design umgehen kann.«⁴

1 | Vgl. Lorusso, Silvio: *What Design Can't Do. Essays on Design and Disillusion*, Eindhoven 2023.

2 | Techniker Krankenkasse TK: *Studie Gesundheitsreport 2023*. »Wie geht's Deutschlands Studierenden?«, 2023. [online] URL: <https://www.tk.de/presse/themen/praevention/gesundheitsstudien/tk-gesundheitsreport-2023-2149758?tkcm=ab>, [Letzter Zugriff: 29.09.23]

3 | Bauer, Birgit: *Onlineumfrage Alumni HTW Berlin Kommunikationsdesign. Spielt kritisches Denken im Studium eine Rolle?* N=122, unpublizierte Studie, 2023.

4 | Ebd. Item 85, 12.9.23.

Unsere Superheld*innen sind also müde – dieser Text stellt Überlegungen darüber an, welche Widersprüche und Konflikte im zeitgenössischen Designstudium zu dieser Ermüdung beitragen und welche Perspektiven es für die Zukunft gibt.



GEGENWARTSFIXIERUNG OHNE SPIELRAUM

Die ökonomische Vereinnahmung von Kreativität hat bereits der Soziologe Andreas Reckwitz analysiert. Er spricht vom Wesen der »Creative Industries« als »Kulturökonomisierung« und »Kulturalisierung der Arbeit«, besonders in der »Designarbeit«. Die Konflikte, die diese Anordnung für die darin handelnden Subjekte mit sich bringt, sind elementar: »Eine erste und entscheidende Spannung ist die zwischen dem Anspruch des kreativen Arbeitens auf einen intrinsischen Wert und der Einbettung dieses Anspruchs in hyperkompetitive Marktstrukturen.«⁵

5 | Reckwitz, Andreas: *Die Gesellschaft der Singularitäten*, Berlin 2017, S. 216.

Der Kunsthistoriker Philipp Zitzlsberger greift dieses Motiv auf und denkt in seinem Buch »Das Design-Dilemma zwischen Kunst und Problemlösung« über die historischen Bedingungen dieses ökonomisierten Designbegriffs nach. Vor allem interessiert ihn, wann die künstlerische Autonomie aus dem Design »verschwand« und die »Problemlösung« Einzugs hielt.⁶ Die Unterscheidung zwischen Kunst und Design als Teil der Identität des Designs zu verstehen, spiegelt eine ideologische Sichtweise wider – eine Differenzierung, die tief in den Vorstellungen der Moderne verwurzelt und längst passé sei. Historiker Zitzlsberger argumentiert, dass diese Sicht die Wirkzusammenhänge von Design-Ästhetik zugunsten einer übermäßigen Fixierung auf die Gegenwart ignoriere.⁷

Auch als Antwort auf die Konsumkritik der 1960er Jahre, so stellt er fest, zeigte sich im Design eine »Fixierung auf technische, ökonomische und soziale Problemlösungen [...]«. ⁸ Diese Konzentration auf Probleme mündet in einer Gegenwartsorientierung, die wenig Spielraum für eine Designästhetik mit historischem Bewusstsein lässt.⁹ Auch Reckwitz spricht vom »Regime des Neuen«, dem Dispositiv der spätmodernen Gesellschaft, dass die Kreativen vorantreibt.¹⁰ Die unentwegte Suche nach »Erlebnischancen« und dem »symbolisch und erlebnishaft Neue[n]«, wie Reckwitz die Aktivität der Kreativen beschreibt.¹¹

Auch die ständig neuen kritischen Manifeste im Design scheinen sowohl Ausdruck der Fokussierung auf die Gegenwart als auch Teil einer Show der Kreativität zu sein, die nicht nur auf Ästhetik reduziert werden will. Diese Entwicklung zeigt sich auch in der Lehre.¹²

6 | Vgl.: Zitzlsberger, Philipp: *Das Design-Dilemma zwischen Kunst und Problemlösung*, Berlin 2021, S. 19.

7 | Ebd.: S. 22.

8 | Ebd.: S. 19.

9 | Ebd.: S. 19.

10 | Vgl.: Reckwitz, Andreas: *Das Kreativitätsdispositiv und die sozialen Regime des Neuen*. In: Rammert, Werner/Windeler, Arnold/Knoblauch, Hubert u.a. (Hrsg.): *Innovationsgesellschaft heute*, Wiesbaden 2016. https://doi.org/10.1007/978-3-658-10874-8_6, <https://rdcu.be/dANc8>, [Letzter Zugriff: 29.09.23].

11 | Reckwitz, Andreas: *Der Kreative als Sozialfigur der Spätmoderne*. In: ders.: *Kreativität und soziale Praxis. Studien zur Sozial- und Gesellschaftstheorie*, Bielefeld 2016, S. 189.

12 | Die Gegenwartsfixierung lässt sich auch an Diskussionen darüber ablesen, dass Kunstgeschichte angeblich Design »nicht versteht«, und daher Designgeschichte nicht von Historiker*innen gelehrt werden könne. Zum Beispiel hier in den Kommentaren zu einem Beitrag der Deutschen Gesellschaft für Designgeschichte von 2014: Gronert, Siegfried/Schepers, Wolfgang/Eisele, Petra (2014): *Der Verzicht auf Vergangenheit*. [online] URL: <http://www.designcritics.org/der-verzicht-auf-vergangenheit/>, [Letzter Zugriff: 29.09.23].



SUPERHELD*INNEN AUS ELITESCHMIEDEN?

Es gibt viele Publikationen über einzelne Aspekte der Designlehre, die 2021 erschienene Studie »Designing Design Education – Weissbuch zur Zukunft der Designlehre« ist einer der seltenen Versuche eines Überblicks. 2016 gab es in Deutschland laut »Designing Design Education« 115 Designhochschulen.¹³

Trotz Zugangsbeschränkungen in Form von Eignungstests handelt es sich beim Designstudium heute um einen niederschweligen Bildungsweg: Kein Numerus Clausus, die Gültigkeit von Fachabitur und Begabtenklausel und die schiere Auswahl an Studienmöglichkeiten unterschiedlichster Richtungen und Institutionen ist alles andere als elitär. Design zu studieren ist folglich kein Sonderfall mehr, sondern durchaus geläufig. Nicht nur die Anzahl der Designhochschulen, sondern auch die der Fachvarianten hat sich enorm vergrößert; ein Umstand, der eine Debatte um die Qualität der Lehre, ihre Ziele und Methoden unumgänglich macht.

Für das Weissbuch Lehre wurden 150 Interviewpartner*innen in Designhochschulen auf der ganzen Welt nach ihrer Vision einer »neuen Designhochschule« befragt.¹⁴ Nicht überraschend ist, dass sich alle Befragten klar vom Formalen abgrenzen und den ganzheitlichen Aspekt des Designstudiums betonen. Für die Zukunft des gesamten Berufsstandes werden Umwälzungen prognostiziert:

»Am deutlichsten wird die Veränderung daran sichtbar werden, dass den etablierten Tätigkeiten der formalästhetischen Gestaltung immer weniger Einfluss auf das Gelingen von Projekten im Design und auf den Erfolg von Designerinnen und Designern zugesprochen wird. Das bedeute nicht, [...] dass Designerinnen und Designer keine Kompetenzen in diesem Feld benötigen – ganz im Gegenteil, sie werden als unabdingbar vorausgesetzt.«¹⁵

13 | Böninger, Christoph/Frenkler, Fritz/Schmidhuber, Susanne/Spitz, René (Hrsg.): *Designing Design Education. Weissbuch zur Zukunft der Designlehre*, Stuttgart 2021, S. 76.

14 | Ebd.: S. 38.

15 | Ebd.: S. 67.

Für das Wissen und die Fähigkeit, Dingen eine Form zu geben, sei ein Designstudium aber nicht mehr erforderlich. Die folgende Sammlung von Ansprüchen an das Design der Zukunft impliziert, welche Lernerfahrungen und Inhalte von einem Studium erwartet werden:

»[D]as Design der Zukunft [wird] als eine ganzheitliche Praxis gesehen, für deren Gelingen die folgenden Ansprüche erfüllt werden: Fähigkeit zur systematischen Integration aller relevanten Kontexte einer Aufgabe: technische, betriebswirtschaftliche, kulturelle, politische, gesellschaftliche; Fähigkeit zur analytischen und empathischen Erkenntnisgewinnung über alle relevanten Aspekte des tatsächlichen Gebrauchs (Abläufe und Erfahrungen) aus der Perspektive der Anwender; Fähigkeit zur interpersonellen Kommunikation in interkulturellen, internationalen und interdisziplinären Teams auf allen hierarchischen Ebenen; Fähigkeit zur kritischen Distanz gegenüber Autoritäten bei gleichzeitigem Respekt gegenüber kulturellen Traditionen und zum kreativen Transfer von Ideen aus einem Bereich in einen anderen Bereich; Fähigkeit zum resilienten Umgang mit Ungewissheiten und dynamisch wechselnden Rahmenbedingungen, zur Bildung von Prioritäten trotz unvollständiger Informationen und zur verantwortlichen Entscheidungsfindung.«¹⁶

Diese Sammlung – als Ergebnis jahrelanger Diskussionen – zeigt um so mehr, wie schwierig es ist, erstens die Praxis und zweitens die Wirkweise von Design in einem Komplex der »Ganzheitlichkeit« zu fassen. Und es wird wiederum deutlich, was Reckwitz und Zitzlsberger jeweils aus unterschiedlichen Blickwinkeln problematisieren: Der dominante Gegenwartsbezug und das ambivalente Verhältnis zur Design-Ästhetik.

Im folgenden Absatz des Weissbuches, »Konsequenzen für das Studium der Zukunft« hören sich die Überschriften schon bescheidener an, vermutlich, weil es unmöglich ist, diese »Superhelden«-Eigenschaften anders als im Status Quo der Designhochschulen zu sortieren:

- »Gestaltungskompetenz als Voraussetzung des Studiums«,
- »Design als integrativer Prozess«
- »Projektbasiertes Studium«
- »Experiment, Forschung, Wissenschaft«
- »Gesellschaftliche Verantwortung«¹⁷

¹⁶ | Ebd.: S. 67.

¹⁷ | Ebd.: S. 69.



Vielleicht ist nicht die Frage, *was* gelernt wird, sondern *wie*? Das untersuchte die Meta-Studie »How Future-Proof is Design Education?« von Lore Brosens et al. 2023, die 95 wissenschaftliche Artikel zum Thema Design Education analysierten.¹⁸ Die Untersuchungen zeigen, dass die Tradition der »Critique«¹⁹ im Design erhebliche Schwächen aufweist. Ihr Wert soll im Transfer von »Tacit knowledge« liegen, aber oft fällt es den Studierenden schwer, dieses implizite Wissen zu übertragen und anzuwenden: »[...T]his LA [Learning Activity] category is heavily preoccupied on tacit knowledge development, mimetic learning, and the master's practice, and neglects analytical thinking skills improvement, and the individual's process of constructing knowledge«, paraphrasieren Brosens et al. Nicos Souleles. Souleles geht in seinem Paper sogar noch weiter: »[...] [I]n fact, it is argued that the competencies supported by teacher-centred instructional strategies are diametrically opposed to notions of user-centred and evidence-based design.«²⁰ Was genau zu tun ist, bliebe in allen Studien im Unklaren, so Brosens et al.: »[...] recommendations stay quite vague and most research limits their conclusions to what should be instead of explaining how to get there.«²¹

18 | Brosens, Lore/Raes, Annelies/Octavia, Johanna Renny /Emmanouil, Marina: *How Future-Proof is Design Education? A systematic review*. In: *International Journal of Technology and Design Education* 33: S. 663–683, 2023, <https://doi.org/10.1007/s10798-022-09743-4>, [Letzter Zugriff: 29.09.23].

19 | Arbeiten von Studierenden werden innerhalb eines Klassen- oder Gruppenkontextes präsentiert und diskutiert.

20 | Souleles, Nicos: *Design for social change and design education. Social challenges versus teacher-centred pedagogies*. In: *The Design Journal*, 20(sup1), 2017, <https://doi.org/10.1080/14606925.2017.1353037>, S. S934, [Letzter Zugriff: 29.09.23].

21 | Brosens, u.a., 2023 (wie Anm. 17), S. 677.

Die Studio-Lehre sei Sinne eines »Constructive Alignment« von Lernziel, Lernaktivität und Assessment weiterzuentwickeln, formulieren die Autor*innen im Fazit als eine der Herausforderungen für die Designlehre.²²

Viele Lehrende im Designbereich haben neben ihrer eigenen Studienerfahrung kaum Kenntnisse in Didaktik. Für eine Professur wird zwar »Lehrerfahrung« verlangt, aber selten wird genau geklärt, was das eigentlich bedeutet. Die Herausforderungen der Designlehre sind anspruchsvoller geworden: Wir haben weniger Zeit für mehr Studierende mit sehr unterschiedlichem Vorwissen. Ein solides Fundament in Didaktik außerhalb der »Critique« wäre nötig, damit das Lernen zugänglicher und damit letztlich auch gerechter wird.

Traditionell nebulöse Praktiken der Designlehre zu entzaubern, ist das Anliegen von beispielsweise Guido Kühn, Michael Hebel und Christoph Hahn. Mit »COTES« (Competence Oriented Transparent Evaluation System) beschreiben sie einen systematisierten, skalierbaren Kriterienkatalog für die »Critique«, die Bewertung von Entwürfen im Studium. Im Feldversuch machten Kühn, Hebel und Hahn sogar einen transparenten, partizipativen Prozess zusammen mit den Studierenden daraus.²³

STUDIERENDE UND LEHRENDE UNTER DRUCK

Neben der Sinnsuche und der didaktischen Unsicherheit belastet auch die Studienorganisation das System. Die letzten 20 Jahre in Deutschland waren von der Umstrukturierung der Hochschulen (Bologna-Reform) geprägt. Seit der Organisation in Bachelor- und Master haben die Studierenden einen größeren »Werkload« als zuvor. Zudem hat die stufenweise Umstellung des Studiums zusammen mit einem allgemeinen Zuwachs an Studieninteressierten vielerorts zu einem »Aufwuchs« (im Studiengang Kommunikationsdesign der HTW Berlin beispielsweise 2012 von 40 auf 80 Studierende pro Jahrgang) geführt. Die Studienzeiten im Design-Bachelor sind kürzer als vordem in Diplom-Studiengängen – so muss im Bachelor-System schneller mehr Leistung erbracht werden. Gleichzeitig sind mehr Studierende auch zu Vorlesungszeiten auf einen oder mehrere Nebenjobs angewiesen und die Mieten in Städten wie Berlin stiegen in den letzten 10 Jahren um mehr als 100%.²⁴

22 | Ebd.

23 | Vgl.: Kühn, Guido/ Hebel, Michael/ Hahn, Christoph: *COTES – Competence Oriented Transparent Evaluation System*. In: Bauer, Birgit/Hensel, Daniela (Hrsg.): *Designlernen. Diskurs, Praxis und Innovation in der Designlehre*, München 2018, S. 99–110.

24 | Schmid, Barbara (2019): *104 Prozent in 10 Jahren: Trotz Mietpreisexlosion Ist Berlin Im Städtevergleich Noch Im Mittelfeld*. [online] URL: <https://www.immowelt.de/ueberuns/presse/>

Auch die Lehrenden sind von Leistungsverdichtungen im System Hochschule betroffen: Die Professor*innen an HAW (Hochschulen für Angewandte Wissenschaften) in Deutschland haben beispielsweise eine hohe Lehrverpflichtung (18 SWS), es gab bis vor kurzem keinen Mittelbau und gleichzeitig sollen die HAW auch mehr forschen – was sie auch tun. Die Leistungsbezüge (die so genannte »W-Besoldung«) – das System wurde um 2003 eingeführt – sind an Einzelleistungen gekoppelt, Kollegiales und Solidarisches werden nicht belohnt. War die vorherige Besoldungsform noch an das Alter gekoppelt, ist es heute völlig im Unklaren, welche Bezüge für wen wie zu erreichen sind.²⁵ Auch die unzähligen Lehrbeauftragten stehen unter Druck: Die Arbeitsverträge sind befristet und die Stundensätze sind prekär – weil sie ohne Anerkennung von Vor- und Nachbereitung der gehaltenen Stunden berechnet werden.

Einen Lehrauftrag muss man sich leisten können. Dazu kommt, dass die Finanzierung der Studiengänge an die Auslastung gebunden ist. Eine Qualitätssicherung und Weiterentwicklung in der Didaktik sind so nur schwer möglich – auch, weil es keine Zeit für den Austausch gibt. Ein Schritt zu mehr Professionalisierung und damit Gerechtigkeit der Lernchancen sind Lernzentren für die Lehrenden, wie zum Beispiel das »Lehrenden Service Center« an der HTW Berlin. Hier können alle Lehrenden, auch Lehrbeauftragte, individuelle Hilfestellung erhalten oder Kurse wahrnehmen. Da es langwierig ist, die ungerechte Entlohnung von Lehraufträgen im System zu beenden, können Angebote wie diese gerade jungen Dozent*innen einen gewissen Wert mitgeben.



pressemittelungenkontakt/immoweltde/2019/104-prozent-in-10-jahren-trotz-mietpreis-explosion-ist-berlin-im-staedtevergleich-noch-im-mittelfeld/, [Letzter Zugriff: 20.03.24].

25 | Vgl: Plesling, Tobias: *Eine persönliche Sicht auf die W-Besoldung*. In: DNH 1|2024, 2024, S. 20–21.

KEINE HELDEN MEHR

Wir haben nun beispielhaft behandelt, wie die Umstände des Bildungssystems und seiner Akteure, gepaart mit den historisch gewachsenen, teils unscharfen, teils größenwahnsinnigen Ansprüchen an Design in einer instabilen Welt, zur Ermattung und Desillusionierung von Studierenden und Lehrenden führen. Welche Perspektiven gibt es?

Public Value als Bezugsrahmen schlagen Böninger et al. in »Designstudium in Deutschland« vor. Das Konzept »Public Value« stellt die Gemeinwohlverpflichtung von Organisationen in den Vordergrund und macht sie operationalisierbar.²⁶

Jesko Fezer betont mit dem Begriff »Parteiisches Design« die politische Dimension und schlägt vor, Design als eine Form des gesellschaftlichen Engagements zu verstehen, das unterschiedliche politische Positionen widerspiegeln kann.

»Wenn Design politisch ist, dann gibt es – so wie es konservative und fortschrittliche, soziale und neoliberale Politik gibt – auch rechtes und linkes Design. Demokratische Politik ist nicht ohne gesellschaftliche Positionierung und ohne die Auseinandersetzung darum zu haben. Design auch nicht.«²⁷

Folglich gibt es nicht »das Design«, sondern viele. Silvio Lorusso identifiziert zwei vorherrschende Werthaltungen im Design: Die Kultur des Beitrags gegenüber der Kultur des Neuen, die fortwährende Suche nach Innovation (»smart culture«) und eine Kultur des Beitrags (»contribution culture«), die sich durch Demut und Kompromissbereitschaft auszeichnet. Diese Perspektive unterstreicht die Bedeutung von Erhaltung und Verbesserung des Bestehenden gegenüber der ständigen Neuschöpfung. »Whereas smart culture creates, contributory culture maintains.«²⁸

Ruben Pater legt den Fokus auf »solide Designarbeit« und weist auf die Notwendigkeit hin, den Mittelbau der Designarbeit zu stärken. Dies deutet darauf hin,

26 | Böninger, Christoph/Diefenthaler, Anette/Spitz, René/Frenkler, Fritz/IF Design Foundation (Hrsg.): *Designstudium in Deutschland 2023. Der Beitrag zum Public Value*, Stuttgart 2023, S. 17.

27 | Fezer, Jesko: *Parteiisches Design*. In: Förster, Marius/Hebert, Saskia/Hofmann, Mona/Jonas, Wolfgang (Hrsg.): *Un/Certain Futures – Rollen des Designs in gesellschaftlichen Transformationsprozessen*, Berlin 2018. S. 162-173, S. 167. DOI: 10.14361/9783839443323, [Letzter Zugriff: 20.03.24].

28 | Lorusso, 2023 (wie Anm. 1), S. 305.

grundlegende Fähigkeiten und Arbeitspraktiken zu stärken, die für die Qualität und damit auch die Nachhaltigkeit von Designprojekten entscheidend sind.²⁹

Design als Retter der Welt – das war einmal. Die Designer*innen – und niemand sonst – haben sich an diesem Mythos abgearbeitet. Nun ist es an der Zeit, sich von Legenden zu lösen und handfeste Ziele in der Designlehre weiterzutreiben: durchdachte Lehrpläne, gerechte Studienbedingungen, sinnvolle Didaktik, faire Arbeit und Entwicklungsmöglichkeiten für alle. Außerhalb der Legende, das ist das Gute, sind wir ja bereits eine Gemeinschaft, die durch Kritik lernt und wächst. Und keine Superheld*innen.

ABBILDUNGSVERZEICHNIS

Abb. 1-4: Pätz, Flynn Jorinde: Zeitgeist-Ästhetik – Studie anhand eines Teppichs, Bachelorarbeit an der HTW Berlin 2022, Betreut von Prof. Birgit Bauer und Prof. Dr. Jona Piehl.

Im Rahmen ihrer Bachelorarbeit setzt sich Flynn Jorinde Pätz mit dem traditionellen Teppichhandwerk und seiner Adaption als modernes Kommunikationsmedium auseinander. Lange Zeit verbildlichten sie gesellschaftliche Werte, historische Ereignisse und waren Ausdruck der kulturellen Identität als Folklore. Mittlerweile sind Teppiche als Medium zur Überlieferung weitestgehend verdrängt. Für die Bachelorarbeit diente daher die Fragestellung: Wie sieht ein zeitgenössischer, folkloristischer Teppich heute aus? Flynn Pätz ermittelte die Motive aus der Arbeit mit Zeitgenossen und bildet im Teppich aktuelle Erzählungen unserer Zeit ab.

<https://www.instagram.com/flynn.jorinde.ptz/>

LITERATURVERZEICHNIS

Bauer, Birgit: *Onlineumfrage Alumni HTW Berlin Kommunikationsdesign. Spielte kritisches Denken im Studium eine Rolle?* N=122, unpublizierte Studie, 2023.

29 | Vgl.: Pater, Ruben: *Für wertorientiertes Design müssen wir zusammenarbeiten*. Ruben Pater im Gespräch mit Prof. Dr. Felix Kosok. In: DDC-Magazin, 2023. <https://www.ddc.de/de-magazin/fuer-wertorientiertes-design-muessen-wir-zusammenarbeiten.php>, [Letzter Zugriff: 23.02.24].

- Böninger, Christoph/Diefenthaler, Anette/Spitz, René/Frenkler, Fritz/IF Design Foundation (Hrsg.): *Designstudium in Deutschland 2023. Der Beitrag zum Public Value*, Stuttgart 2023.
- Böninger, Christoph/Frenkler, Fritz/Schmidhuber, Susanne/Spitz, René (Hrsg.): *Designing Design Education. Weissbuch zur Zukunft der Designlehre*, Stuttgart 2021.
- Brosens, Lore/Raes, Annelies/Octavia, Johanna Renny/Emmanouil, Marina: *How Future-Proof is Design Education? A systematic review*. In: *International Journal of Technology and Design Education*, Volume 33, 2023, S. 663–683. <https://doi.org/10.1007/s10798-022-09743-4>.
- Fezer, Jesko: *Parteiisches Design*. In: Förster, Marius/Hebert, Saskia/Hofmann, Mona/Jonas, Wolfgang: *Un/Certain Futures – Rollen des Designs in gesellschaftlichen Transformationsprozessen*, 2018, S. 167. DOI: 10.14361/9783839443323.
- Gronert, Siegfried/Schepers, Wolfgang/Eisele, Petra (2014): *Der Verzicht auf Vergangenheit*. [online] URL: <http://www.designcritics.org/der-verzicht-auf-vergangenheit/>, [Letzter Zugriff: 29.09.23].
- Kühn, Guido/Hebel, Michael/Hahn, Christoph: *COTES – Competence Oriented Transparent Evaluation System*. In: Bauer, Birgit/Hensel, Daniela (Hrsg.): *Designlernen. Diskurs, Praxis und Innovation in der Designlehre*, München 2018, S. 99–110.
- Lorusso, Silvio: *What design can't do: Essays on Design and Disillusion*, Eindhoven 2023.
- Pater, Ruben: *Für wertorientiertes Design müssen wir zusammenarbeiten*. Ruben Pater im Gespräch mit Prof. Dr. Felix Kosok. [online] URL: <https://www.ddc.de/de/magazin/fuer-wertorientiertes-design-muessen-wir-zusammenarbeiten.php>, [Letzter Zugriff: 23.02.24].
- Plessing, Tobias: *Eine persönliche Sicht auf die W-Besoldung*. In: DNH, 1|2024, 2024, S. 20–21.
- Reckwitz, Andreas: *Die Gesellschaft der Singularitäten*, Berlin 2017.
- Reckwitz, Andreas: *Das Kreativitätsdispositiv und die sozialen Regime des Neuen*. In: Rammert, Werner/Windeler, Arnold/Knoblauch, Hubert u.a. (Hrsg.): *Innovationsgesellschaft heute*, Wiesbaden 2016. https://doi.org/10.1007/978-3-658-10874-8_6, [online] URL: <https://rdcu.be/dANc8>, [Letzter Zugriff: 29.09.23].
- Reckwitz, Andreas: *Der Kreative als Sozialfigur der Spätmoderne*. In: *Kreativität und soziale Praxis*, Bielefeld 2016.
- Schmid, Barbara (2019): *»104 Prozent in 10 Jahren: Trotz Mietpreisexplosion Ist Berlin Im Städtevergleich Noch Im Mittelfeld«*. [online] URL: <https://www.immowelt.de/ueberuns/presse/pressemitteilungenkontakt/immoweltde/2019/104-prozent-in-10-jahren-trotz-mietpreisexplosion-ist-berlin-im-staedtevergleich-noch-im-mittelfeld/>, [Letzter Zugriff: 20.03.24].

Souleles, Nicos: *Design for social change and design education. Social challenges versus teacher-centred pedagogies*. In: *The Design Journal*, 20(sup1), 2017, <https://doi.org/10.1080/14606925.2017.1353037>, S. S934.

Techniker Krankenkasse TK (2023): *Studie Gesundheitsreport 2023*. »Wie geht's Deutschlands Studierenden?«. [online] URL: <https://www.tk.de/presse/themen/praevention/gesundheitsstudien/tk-gesundheitsreport-2023-2149758?tkcm=ab>, [Letzter Zugriff: 29.09.23].

Zitzlsberger, Philipp: *Das Design-Dilemma zwischen Kunst und Problemlösung*, Berlin 2021.

use less, choose well, make it last – Slow Fashion als Kritik an Fast Fashion

Helene Bierstedt, Lara Stöbe, Maira Gath und Tessa Stetter

use less, choose well, make it last: diese drei Prinzipien stehen für eine ressourcenschonende, bewusste und nachhaltige Nutzung von Mode. Sie formulieren eine Kritik am schnellen, umweltschädlichen und sozial wie gesellschaftlich problematischen System der Modeindustrie, das durch das Modell der Fast Fashion stetig wächst. Dass dieses Modell verändert werden muss, ist keine provokante Kritik mehr, sondern mittlerweile Teil der Transformationsprozesse der Industrie. Das USE-LESS Zentrum für nachhaltige Designstrategien nimmt in diesem Feld seit 2015 eine treibende Rolle ein.¹ Unter der Leitung von Professorin Martina Glomb wird im USE-LESS Zentrum an der Hochschule Hannover gemeinsam mit Studierenden aus Modedesign, Innenarchitektur und Produktdesign über ganzheitliches Slow-Fashion-Design und andere Strategien geforscht, wie Kleidung, Produkte und Raum- sowie Materialkonzepte nachhaltiger und kritisch gestaltet werden können.

In diesem Beitrag stellen wir anhand von drei Bachelor-Kollektionen unterschiedliche Perspektiven der Kritik an der Modeindustrie vor. Sie wurden von Lara Stöbe, Maira Gath und Tessa Stetter, gemeinsam mit Mitarbeiterinnen der Nichtregierungsorganisation Ni En More,² entworfen und sind in Zusammenarbeit mit USE-LESS entstanden.

Wir schreiben diesen Beitrag gemeinsam, damit die Designerinnen der Kollektionen selbst zu Wort kommen. Damit möchten wir auch hervorheben, dass es keine universellen Lösungen gibt, um Mode nachhaltiger³ zu gestalten. Vielmehr fließen im Gestaltungsprozess viele komplexe Faktoren zusammen, die zur Ent-

1 | USE-LESS Zentrum für nachhaltige Designstrategien wird im Textverlauf mit USE-LESS Zentrum oder USE-LESS abgekürzt.

2 | Nichtregierungsorganisation wird im Textverlauf mit NGO abgekürzt. Vgl. NI EN MORE, <https://nienmore.org/>, [Letzter Zugriff: 21.03.24].

3 | Wir definieren nachhaltige Gestaltung in diesem Text als eine Gestaltung, die es allen Menschen, ebenso wie anderen Lebewesen, ermöglicht, innerhalb der planetaren Grenzen des Planeten zu gedeihen. Mit dieser Definition schließen wir an John Ehrenfeld an: »[Sustainability is] the possibility that humans and other life will flourish on the planet forever«.

scheidung für ein bestimmtes Material, eine bestimmte Verarbeitungs- und Gestaltungstechnik oder ein Handwerk führen. Im Rahmen dieses Beitrags werden die Kollektionen unter drei Aspekten betrachtet, die wegweisend für nachhaltigeres und soziales Gestalten von Bekleidung sein können: Materialwahl, Designprozess und Designmethode.

Wir nehmen unterschiedliche Perspektiven auf Slow-Fashion-Design ein. Diese sind trotzdem geprägt von unseren Sozialisierungen in Deutschland und unseren spezifischen Erfahrungen als *weiße* Designerinnen. Inspiriert von Ramia Mazé möchten wir dies benennen, da wir nicht neutral schreiben, sondern durch das Schreiben unsere persönlichen Schwerpunkte setzen.⁴

SPANNUNGSFELD FAST FASHION || SLOW FASHION

Slow Fashion ist eine Kritik an Fast Fashion. Slow Fashion ist eine Art und Weise, die Mode- und Bekleidungsindustrie anders zu entwerfen und neu zu verorten: in Netzwerken, sorgend, klimagerechter, sozialer und nachhaltiger, als Kommunikationsmittel und Raum für Erfahrungen. Der Begriff Slow Fashion wird seit 2007 verwendet und wurde von der britischen Mode- und Nachhaltigkeitsforscherin Kate Fletcher geprägt.⁵ Er steht für eine entschleunigte Modeindustrie und betrachtet Mode, Produktion und Konsum ganzheitlich im Kontext ihrer Auswirkungen auf Ökosysteme und Gesellschaften.

Das USE-LESS Zentrum definiert Slow Fashion als Gestaltungsansatz, mit dem schädliche Umweltauswirkungen minimiert und der Ressourcenverbrauch in der Modeindustrie reduziert werden können. Dies impliziert eine nachhaltige Materialwahl sowie die Verlängerung der Nutzungsphasen von Textilien, ebenso wie zirkuläres Design und den Aufbau von Infrastrukturen, die Kreislauffähigkeit ermöglichen. Ein wesentlicher Aspekt von Slow Fashion ist die Förderung von bewussten Konsumententscheidungen und das Bereitstellen entsprechender Bildungsangebote, die den Wert von Kleidung vermitteln und die Arbeit dahinter

Ehrenfeld, John: *Sustainability by Design. A Subversive Strategy for Transforming Our Consumer Culture*, New Haven, Connecticut 2008, S. 53. Kursivierung im Original. In *un_nachhaltigen Systemen, wie dem fossilen Spätkapitalismus, kann daher keine wirkliche Nachhaltigkeit erreicht werden.*

4 | Vgl. Mazé, Ramia: *Design Education Futures. Reflections on Feminist Modes and Politics*. In: Ma-reis, Claudia/Paim, Nina (Hrsg.): *Design Struggles. Intersecting Histories, Pedagogies, and Perspectives*, Amsterdam 2021, S. 259-278, S. 260.

5 | Vgl. Fletcher, Kate: *Slow Fashion. Auf: the ecologist. Informed by nature*, theecologist.org, 2007, <https://theecologist.org/2007/jun/01/slow-fashion>, [Letzter Zugriff: 21.03.24].

sichtbar machen.⁶ Slow Fashion bezieht sich mit der Etablierung transparenter Lieferketten, sicherer Arbeitsplätze und existenzsichernder Löhne auf Aspekte der sozialen Nachhaltigkeit. Dazu gehört insbesondere auch, Sorgfaltspflichten in der gesamten Produktionskette juristisch zu verankern, um Unternehmen für Menschenrechtsverletzungen in den Lieferketten haftbar machen zu können. Darüber hinaus betonen Modedesigner*innen und Modeforscher*innen wie Dilys Williams, Mathilda Tham und Kate Fletcher die positive Bedeutung von Slow Fashion für wünschenswerte gesellschaftliche Zukünfte und die Bedeutung von Mode als identitätsstiftendes Element.⁷ Die Vielfalt der Kleidungsformen und -traditionen sowie das Wissen über textile Verarbeitung und Handwerke spielen dabei eine entscheidende Rolle. Und schließlich arbeiten im gesamten Sektor weltweit ungefähr 25 Millionen Menschen, mehrheitlich Frauen.⁸ Wir verdienen unseren Lebensunterhalt in diesem System, auch wenn ein Großteil der Beschäftigten, insbesondere in den Lieferketten, von Ausbeutung betroffen ist. Trotzdem kann die Industrie dazu beitragen, dass Infrastrukturen geschaffen werden, die für die Beschäftigten wirtschaftliche Unabhängigkeit und Selbstbestimmung bedeuten können.⁹ Im Kontrast dazu stehen ausbeuterische, umweltschädliche und intransparente Arbeitsbedingungen, Massenproduktion und Überkonsum im dominante Fast-Fashion-Modell.

Fast Fashion ist ein mittlerweile geflügelter Begriff für das schnelle und lineare Geschäftsmodell in der Modeindustrie, das von der Ausbeutung von Ökosystemen, Menschen und Tieren profitiert. Trotzdem ist die Verwendung des populären Begriffs nicht unproblematisch, da er nicht eindeutig definiert ist. Historisch wurde der Begriff »Fast Fashion« das erste Mal im Dezember 1989 in einem Artikel der *New York Times* genutzt.¹⁰ Damals, und auch heute, bezeichnete er Unternehmensstrategien von Unternehmen wie Zara und H&M, die Kleidung mit einer extrem kurzen Durchlaufzeit vom Design zum fertigen Produkt in den Verkauf bringen. Er ist eng mit der Globalisierung in den 1990er und frühen 2000er Jah-

6 | Vgl. Landsbek, Beatrix/Silies, Maria: *Q+ Interviews: Dokumentation zum Arbeitspaket 1 »Weiterentwicklung Curriculum« im Studiengang Modedesign*, Fakultät III, Medien, Information und Design, Hochschule Hannover, unveröffentlicht, Hannover 2022, S. 60.

7 | Vgl. Williams, Dilys/Stevenson, Nina/Crew, Julia u.a.: *The FashionSEEDS Reader*, London 2020, S. 15, <https://www.fashionseeds.org/the-reader>, [Letzter Zugriff: 21.03.24], Fletcher, Kate/Tham, Mathilda: *Earth Logic. Fashion Action Research Plan*, London 2019, S. 18 sowie Landsbek/Silies, 2022 (wie Anm. 6), S. 61.

8 | Vgl. Fletcher, Kate/Tham, Mathilda, 2019 (wie Anm. 7), S. 18.

9 | ebd.

10 | Vgl. Idacavage, Sara: *Fashion History Lesson. The Origins of Fast Fashion*. Auf: *Fashionista*, fashionista.com, 2016, aktualisiert 2018, <https://fashionista.com/2016/06/what-is-fast-fashion>, [Letzter Zugriff: 21.03.24].

ren verwoben und der damit einhergehenden Produktionsauslagerung in ärmere Länder, immer auf der Suche nach niedrigen Produktionskosten.¹¹ Ausbeuterische Arbeitsbedingungen, enge Produktionszeitpläne, Produktionsauslagerungen, Massenproduktion, schnelle Trendwechsel, Überkonsum, Umweltverschmutzung und Tierwohlgefährdung sind jedoch strukturelle Probleme und betreffen ebenso Luxus- und Premium-Marken und Unternehmen im mittleren Preissegment, die unnachhaltig arbeiten. Tanita Heckling und Lavina Muth schreiben, der unklare Begriff suggeriere, dass nur einige Unternehmen oder Produktionsbedingungen problematisch seien und dabei die strukturellen Probleme der Industrie ausgeklammert werden könnten.¹² Ein tiefgreifender und systemischer Wandel wird somit verhindert, zugunsten von oberflächliche Lösungen.

Neben der ökologischen und sozialen Kritik an der schnelllebigen Modeindustrie ist eine weitere Kritik, dass Designer*innen durch die Arbeitseinteilung »nur ein winziges Eingriffsfenster und kaum Handlungsoptionen«¹³ haben, um Mode und die Textilindustrie nachhaltiger und gerechter zu gestalten. Designer*innen sind hauptsächlich in die Modellentwicklung und Konfektionierung eingebunden und haben keinen Einfluss auf den gesamten Lebenszyklus eines Kleidungsstücks. Anders ist es im ganzheitlichen Slow-Fashion-Design. Ein zentraler Ansatz besteht laut Martina Glomb darin, dass Modedesigner*innen den gesamten Lebenszyklus von Kleidung ganzheitlich mitgestalten können und sollten.¹⁴ Der »textile Kreislauf« überträgt die lineare Produktion, Nutzung und Verwertung von Kleidung in eine zirkuläre Dimension und visualisiert die Akteur*innen, die am Lebenszyklus eines Kleidungsstücks beteiligt sind: von der Materialwahl, über die Veredelung der Fasern, verschiedenen nachhaltigeren Designmethoden und Reparaturmöglichkeiten bis zur Verwertung. Das heißt, bei jedem Schritt im Gestaltungsprozess wird bereits das funktionale Ende eines Produktes mitgedacht. Der Kreislauf beleuchtet vor allem Materialflüsse und verweist durch die Visualisierung auf die Kreislaufwirtschaft als nachhaltigen Wirtschaftsansatz. Die

11 | Fletcher/Tham, 2019 (wie Anm. 7), S. 17

12 | Vg. Heckling, Tanita/Muth, Lavina: *7 problems with the term »fast fashion«*. Auf: The Crisps, thecrisps.substack.com, 2024, <https://thecrisps.substack.com/p/7-problems-with-the-term-fast-fashion>, [Letzter Zugriff: 22.07.24]. The Crisps ist ein Newsletter über Anti-Greenwashing und ehrliche Mode- und Nachhaltigkeitskommunikation. Es gibt neben dem zitierten Artikel einen weiteren Artikel, der die Diskussion über die Begriff Fast Fashion weiterführt: *what else could we call »fast fashion«?*

13 | Vgl. Glomb, Martina: *Mythos: Modedesigner*in – ein Superstar-Ideal. Wie das Berufsbild die Chance hat, ein Change Agent zu sein*. In: Böckel, Alexa/Quaing, Jan/Weissbrod, Ilka u.a. (Hrsg.): *Mythen der Circular Economy*, Hamburg 2022, S. 115. DOI: 10.25368/2022.163, [Letzter Zugriff: 21.03.24].

14 | Ebd., S. 116.

strukturelle, soziale, kulturelle und ökologische Ausbeutung, auf der Fast Fashion basiert, wird nicht explizit genannt.

Kreislauf

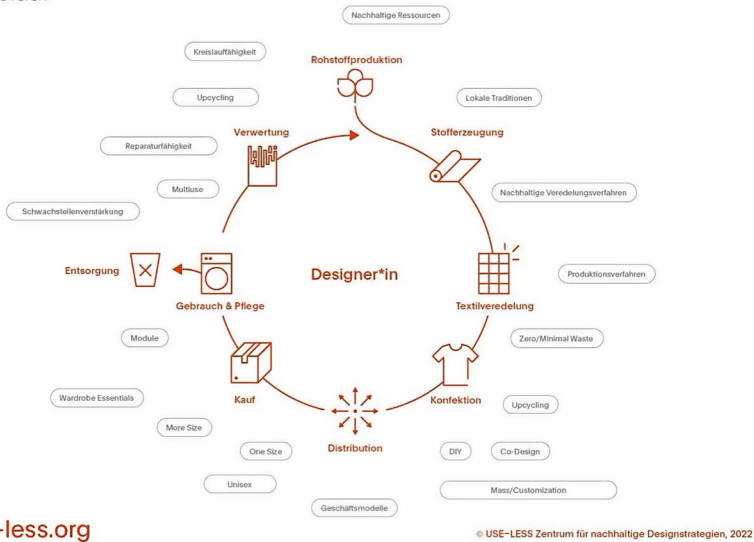


Abb. 1: Textiler Kreislauf mit Strategien, 2022.

Ein Grundgedanke der Kreislaufwirtschaft ist, dass Materialien, wenn sie in ökologische und technologische Kreisläufe überführt werden können, nicht mehr verloren gehen und »unendlich« recycelt werden könnten. In der Realität ist die Textil- und Modeindustrie weit von einem kreislauffähigen Modell entfernt. Laut einer McKinsey-Studie von 2022 könne momentan weniger als ein Prozent des Textilmülls in den EU-Staaten und der Schweiz zu neuen Fasern recycelt werden. Mehr als 65 Prozent der jährlich entsorgten Textilien würden direkt in der Müllverbrennung oder auf Deponien landen.¹⁵ Der Bericht prognostiziert großes Potenzial für das technische Textilrecycling und die Erschließung neuer Märkte, stellt dabei aber nicht die zugrundeliegenden Wachstumswerte des aktuellen Systems in Frage. Denn der Gedanke an Kreislaufwirtschaft geht oft mit dem Glauben einher, dass Wachstum möglich sei, solange es zirkuläres Wachstum ist. Wissenschaftlerinnen wie Kate Fletcher und Rawan Maki kritisieren diesen Ansatz als »Technofix«. Sie kritisieren, dass Kreislaufwirtschaft zwar eine Antwort auf die wachsende globale Ressourcenverknappung und die massive Vermüllung

15 | Vgl. Hedrich, Saskia/Janmark, Jonatan/Langguth, Nikolai u.a.: *Circular Fashion in Europe: Turning waste into value*. Auf: McKinsey & Company, mckinsey.com, 2022, <https://www.mckinsey.com/de/news/presse/2022-07-14--textile-recycling>, [Letzter Zugriff: 21.03.24].

des Planeten sein kann. Fragen, wie die Mode- und Textilindustrie inklusiver, partizipativer und sozialer werden kann, würden jedoch wenig gestellt.¹⁶ Wir können uns mit diesen Fragen aber auseinandersetzen, wenn wir jede Station im textilen Kreislauf analysieren und sie auf Hebelpunkte für nachhaltigere Mode überprüfen.

MATERIALWAHL, DESIGNPROZESS UND DESIGNMETHODE

Im Rahmen dieses Beitrags werden wir die Materialwahl und Designprozesse der drei ausgewählten Kollektionen vorstellen. Insbesondere die Materialwahl nimmt hierbei eine wichtige Rolle ein und bestimmt die Pflege- und Trageeigenschaften eines Kleidungsstücks, aber auch technische Eigenschaften, wie Atmungsaktivität, Feuchtigkeitsaufnahme, Färbereigenschaften und die Recyclingfähigkeit von Kleidung.

Der Designprozess und die Wahl der Designmethoden bieten die Möglichkeit für eine intensive und kritische Auseinandersetzung mit Materialien und Produktionsprozessen. Auf den nächsten Seiten werden Maira, Lara und Tessa ihre Kollektionen, die Materialwahl und den Designprozess vorstellen. Dabei setzen sie sich mit der Rolle der Designer*in als alleiniger Entscheider*in auseinander und hinterfragen sowohl die Hierarchien innerhalb der Lieferketten als auch den massiven Ressourcenverbrauch in der Modeindustrie.

STRUKTURCHAOS

von Maira Gath

In meiner Arbeit *StrukturChaos* habe ich die Ideen der Slow Fashion mit traditionellem Handwerk verbunden. Ich möchte damit ein Statement gegen die steilen Hierarchien und großen Distanzen in der vorherrschenden Fast-Fashion-Industrie setzen, die dazu führen, dass die Arbeit der Näher*innen weder von Unternehmen noch von Konsument*innen wertgeschätzt werden. Außerdem habe ich Wert darauf gelegt, keine Stoffreste bei der Produktion entstehen zu lassen. Denn beim Zuschnitt konventioneller Kleidungsstücke werden durchschnittlich 15 Pro-

16 | Vgl. Fletcher, Kate/Maki, Rawan: *Transnational Fashion Sustainability: Between and Across the Gulf and the UK*. In: *Fashion Theory* 4, 2022, S. 513, DOI: 10.1080/1362704X.2022.2046864, [Letzter Zugriff: 21.03.24].

zent des Stoffes zu Verschnitt.¹⁷ Der Verschnitt wird in der Regel nicht wiederverwertet, sondern als Abfall verbrannt oder endet auf Müllkippen.¹⁸

Gerade wenn Design und Stoffherstellung räumlich getrennt sind und sich zum Beispiel in verschiedenen Ländern befinden, ist richtige Zusammenarbeit und gemeinsame Ideenentwicklung eigentlich kaum möglich. Eine nicht-hierarchische (und regionale) Organisation ist nicht nur in Bezug auf die Entwicklung von Zero-Waste Designs, sondern auch aus kreativer Sicht höchst sinnvoll.¹⁹ Ich habe mich darum in Norddeutschland mit zwei Handweberinnen zusammengetan. Gemeinsam konnten wir unsere Kenntnisse aus Handwebkunst und Zero-Waste-Design verbinden.

Mit der Kollektion *StrukturChaos* möchte ich zeigen, dass flache Hierarchien, eine hohe Wertschätzung für Ressourcen und Arbeit, traditionelles Handwerk und Zeit die Qualität eines Produkts ausmachen.

MATERIALWAHL

Die Wahl der Garne basiert zum Teil darauf, welches Kettgarn die Weberinnen bereits auf ihren Webstühlen eingespannt hatten. In Absprache mit den Weberinnen habe ich mich entschieden, Garne aus deren Fundus zu verwenden, da sie bereits viele Garne seit mehreren Jahren auf Lager hatten. Dieser Fundus bestand aus Garnresten vorangegangener Webprojekte oder aus Garnen von Atelierauflösungen anderer Weber*innen und waren teilweise aus den 1960er und 1970er Jahren.

Wichtig ist uns auch die Wahl von ausschließlich Naturmaterialien, welche wir auf Schurwolle und Baumwolle eingrenzen, da ich auf die Stärken der Weberinnen eingehen möchte und sie damit am meisten Erfahrungen haben und sich auf spezielle Techniken damit spezialisierten. Die Auswahl an Farben und Naturmaterialien war mehr als ausreichend für die Kollektion.

17 | Vgl. Rissanen, Timo/McQuillan, Holly: *zero waste fashion design*, London/Oxford/New York 2015, S. 10.

18 | Vgl. Franke, Sabine: *Ökologie und Bekleidung*. In: Schulze, Sabine/Banz, Claudia (Hrsg.): *Fast Fashion. Die Schattenseite der Mode = Fast Fashion. The Dark Sides of Fashion*, Hamburg 2015, S. 50–52.

19 | Vgl. Rissanen/McQuillan, 2015 (wie Anm. 17), S. 43–44.

DESIGNPROZESS UND DESIGNMETHODEN

Anfangs habe ich mich mit den Weberinnen ausgetauscht und sie näher kennengelernt. Mit dem Ziel einer handgewebten Zero-Waste-Kollektion haben wir überlegt, wie wir ihre Webkenntnisse mit meinem Wissen über Zero-Waste-Design vereinen können. Dabei habe ich ihre Stärken kennengelernt und auch neue Techniken mit ihnen entwickelt.

Silke Schnau ist mit einem computerunterstützten Handwebstuhl ausgestattet, was ihr eine nahezu unendliche Auswahl an Webmustern ermöglicht. Sie hat sich bereits auf das Spiel mit Wolle und Baumwolle spezialisiert. Bei dieser Technik wird beim Weben eines Baumwollstoffes anteilig Wolle mit eingewebt, so kann die Form, Struktur und Breite des Stoffes nach dem Weben durch einen Waschvorgang bei 60 Grad manipuliert werden. Beim Waschen geht die eingewebte Wolle ein, verfilzt und zieht sich zusammen, während die Baumwolle nur minimal eingeht. Dadurch entsteht eine Art Kräuseleffekt.

Imke Henze hat mehrere unterschiedlich breite Webstühle und ist flexibler in der Webbreite. Sie hat die Schlauchwebtechnik mit eingebracht und webt viel mit unterschiedlich dicken Garnen. Bei der Technik des Schlauchwebens werden an einem Webstuhl zwei Stoffe übereinander gewebt. Dabei ist es möglich, die obere und untere Stofflage beliebig an den Seiten miteinander zu verbinden oder zu trennen. So entsteht dann der Schlauch, welcher sich zum Beispiel für einen Ärmel eignet.

Die Techniken, die aus unserem Austausch hervorgingen, sind die zwei unterschiedlichen gewebten Halslöcher und die eingewebten Schlaufen, die ich selbst bei einer Webstunde ausprobierete.



Abb. 2: Gewebtes Halsloch.

Mit dem Wissen und den Techniken, die ich mit den Weberinnen besprochen hatte, konnte ich anfangen zu drapieren, um so erste Ideen für die Formen der Kleider zu sammeln. Dabei habe ich eine Zero-Waste-Drapier-Methode entwickelt, mit der ausschließlich in den Stoff geschnitten wird, ohne etwas abzuschneiden. Die Drapier-Technik habe ich auf die bereits gewebten Stoff-Formen angewendet.



Abb. 3: Gewebte Kleider mit gewebten Trägern bzw. Halsloch, Models (v.l.n.r.): Victoria Spreitz, Lauryn Adam-Beth.

Die Designs sind jeweils angepasst auf die Stärken der jeweiligen Weberin, daher gibt es zwei unterschiedliche Formen der Kleider, welche jeweils ihren eigenen Charakter bilden. Durch die Kombination dieser Techniken lassen sich die Stoffe bereits auf dem Webstuhl in Form bringen. Anders als bei konventionellen Zero-Waste-Schnitten muss hier nicht mehr viel geschnitten werden und der Stoff bleibt in einem Stück.

Damit die Stoffe auch passend zum Design gewebt werden können, habe ich genaue Webanleitungen für die Weberinnen angefertigt. Mit diesen technischen Zeichnungen konnten sie die Stoffe individuell für das Design weben. Ich habe dann den in Form gewebten Stoff mit meiner Drapier-Methode zum finalen Kleid weiterverarbeitet.



Abb. 4: Gewebte Kleider mit Kräuseltechnik, Models (v.l.n.r.): Sydney Roosamonda, Lauryn Adam-Beth.

ICH GEHE MIT MEINER NARBE SPAZIEREN

von Lara Stöbe

In meiner Upcycling-Kollektion mit dem Titel *Ich gehe mit meiner Narbe spazieren* habe ich die Parallelen zwischen der Vergänglichkeit von Kleidungsstücken und der Vergänglichkeit des menschlichen Lebens erforscht. Dabei stellte ich mir die Frage, wie wir Schönheit in Vergänglichkeit und Makeln sehen und darstellen können und worin das Potential alter Kleidungsstücke liegt. Gleichzeitig suchte ich nach Designtechniken, die den Upcycling-Prozess etwas schneller und somit kostengünstiger gestalten können – nicht um Fast Fashion zu imitieren, sondern vielmehr um Upcycling-Strategien weiterzuentwickeln und effizienter reproduzieren zu können. Denn bisher sind upgecycelte Kleidungsstücke aufgrund von aufwändigen Handwerkstechniken hochpreisige Unikate. Die Idee ist also, Upcycling einer breiteren Masse zugänglich zu machen und die Materialien durch intelligentes Design aufzuwerten.

MATERIALWAHL

Anders als bei vielen herkömmlichen Designprozessen ist es beim Upcycling hilfreich, bei der Materialwahl zu beginnen. Akzeptierend, dass man nicht jeden beliebigen Stoff benutzen kann, welcher am besten zu einer Entwurfszeichnung passt, hilft es, zuerst zu recherchieren, welche Materialien oft weggegeben werden, als Müll anfallen oder nicht verkauft werden. Hierbei war es mir besonders wichtig, darauf zu achten, dass die Kleidungsstücke auch auf dem Secondhand-Markt keinen hohen Marktwert mehr haben würden. Somit fiel meine Wahl auf Sporttrikots aus Merchandise-Beständen, eingelaufenen Wollpullovern, fehlerhaft gestrickten Prototypen von Strick-Unternehmen und alter Militärkleidung. Mit diesen Materialien als Ausgangspunkt konnte ich nun mit den Textilien und Formen experimentieren. Das hat zugleich den Vorteil, dass man direkt sieht, wie sich das jeweilige Material am Körper verhält, wie es sich anfühlt und fällt.

Bei der Materialauswahl waren die Kontakte zu Textil-Sammelstellen äußerst hilfreich. Ich bezog meine Materialien fast ausschließlich vom *Textilhafen* der Berliner Stadtmission und einem Militärkleidungslagerhaus in den Niederlanden. Dadurch, dass ich in beiden Fällen die Mitarbeitenden bereits kannte, wurde die Materialsammlung erheblich erleichtert. Ich besprach vorerst mit den Teams, welche Materialien in großen Mengen vorhanden sind und selten verkauft werden. Mit Hilfe eines Suchauftrages sammelte das *Textilhafen*-Team für mich alte Sportshirts von Veranstaltungen und falsch gewaschene, eingelaufene Wollpullover. In dem Lagerhaus für Militärkleidung gab es zu der Zeit Hunderte ausranzierte Jeanshosen aus dem Schweizer Militär, kaputte Parka-Futter sowie meterlange Stoffreste aus Bouretteseide.

DESIGNPROZESS UND DESIGNMETHODEN

Um dem massenhaften Ressourcenverbrauch der Fast Fashion entgegenzuwirken, entschied ich mich dafür, meine Kollektion fast ausschließlich upzucyclen. Während man unter Recycling die Wiederverwertung von Ressourcen versteht, geht es beim Upcycling darum, den Produktwert durch Weiterverarbeitung zu steigern.

Im Designprozess lag mein Fokus also darin, den gesammelten alten Kleidungsstücken durch möglichst simple Designmethoden eine neue Wertigkeit zu geben und die unterschiedlichen Materialien optisch miteinander zu verbinden. Dafür benutzte ich verschiedene textile Manipulationstechniken.

Jacke mit Fake-Smok aus Sporttextilien und Wolle

Um die billigen Sporttrikots aufzuwerten und optisch trotz unterschiedlicher Farbgebungen miteinander zu verbinden, habe ich die Trikots zuerst zusammengenäht und anschließend mit organischen Linien auf ein Wollvlies gesteppt. Nachdem die Jacke durch einen für die Wolle absichtlich zu heißen Waschgang eingelaufen ist und die Sporttrikots nicht, entsteht ein Effekt, der ein wenig an Smok-Techniken erinnert. Durch die Verbindung mit der Wolle besitzt die Jacke nun verbesserte bekleidungsphysiologische Eigenschaften. Durch die Trikots wird Feuchtigkeit von der Haut abtransportiert und kann von der Wolle aufgenommen und neutralisiert werden.

Die Steppungen könnten theoretisch automatisch maschinell gefertigt werden. Das würde die Arbeitszeit reduzieren und dennoch ein hochwertiges Ergebnis erzielen. Ein Nachteil ist, dass die verschiedenen Materialien durch das Vernähen fest miteinander verbunden sind, was ein erneutes Recyclen deutlich erschwert.



Abb. 5: Vorher: Sporttrikot.

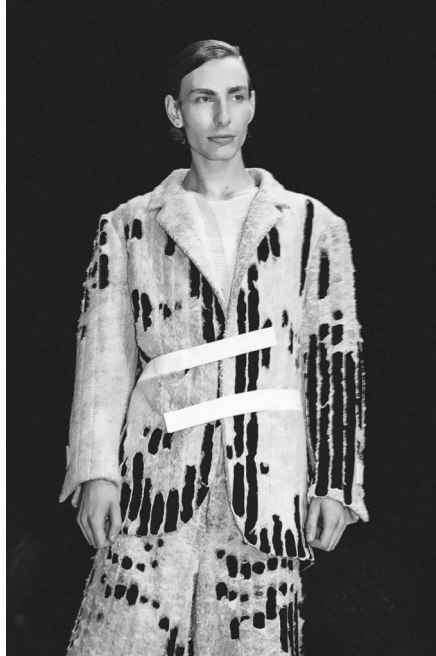


Abb. 6: Nachher: Bomberjacke, Model: Nova Lübbers.

Nadelstreifen-Optik auf Wollpullovern

Bei dem Anzug-Outlet ging es mir darum, durch die Materialwahl und die Form ein Storytelling zu kreieren, welches die kapitalistische *Hustle Culture* kritisiert. Um den unterschiedlichsten, falsch gewaschenen, einfarbigen Pullovern eine Optik zu verpassen, welche an einen klassische Nadelstreifen-Stoff erinnert, steppte ich ein Baumwoll-Volumenvlies in Streifenmustern auf die zuvor zusammengenähten Wollpullover. Die Volumenvlies-Seite wird auf der rechten Seite getragen,

sodass die angenehme Wolle die Haut berührt und sich das Volumenvlies mit dem Lauf der Zeit abträgt und somit die (in diesem Fall schwarze) Seite freigibt. Das Absteppen könnte auch in diesem Fall maschinell umgesetzt werden. Die Pull-over müssten zuvor in Rechtecke zusammengenäht werden, die groß genug für die Schnittmuster sind. Der abgetragene Look ist beabsichtigt und zelebriert die Ästhetik, die eigene Kleidung so lange wie möglich zu behalten, zu pflegen und wertzuschätzen. Auch das ist ein Gegenmodell zur Fast Fashion, wo ein Trend auf den anderen folgt und die Lebensdauer der Kleidung nur sehr kurz ist.



*Abb. 7: Anzug aus upgecycleten Pullovern,
Model: Leon Jakupi.*

SISTERS SIN FRONTERAS – CROSSING BORDERS BY THE POWER OF SISTERHOOD

von Reyna Mariscal Carrillo, Rosalinda Lopez Moreno, Bertha Alicia Moreno Carrillo, Monica Angelica Gutierrez Perez, Tessa Stetter

Die Kollektion *SISTERS SIN FRONTERAS – crossing borders by the power of sisterhood* entstand in Kooperation mit der mexikanischen NGO NI EN MORE. Das soziale Projekt wurde von den Textilkünstlerinnen Janette Terrazas und Lise Bjerne Linnert 2016 in Ciudad Juárez gegründet. Beide Künstlerinnen machen in ihrer Arbeit auf die Thematik der Femizide, besonders in Mexiko, aufmerksam.

NI EN MORE möchte vor allem Frauen unterstützen, die durch ihre Lebensumstände besonders gefährdet sind, denn Ciudad Juárez ist medienbekannt für Femizide und die Machtkämpfe zwischen Kartellen. NI EN MORE möchte Frauen zu finanzieller Unabhängigkeit und einem selbstbestimmten Lebensstil verhelfen. Die Mitarbeiterinnen haben die Möglichkeit, die Herstellung von Kleidung zu lernen. Die Kleidungsstücke werden durch den Online-Shop auf der Website verkauft.²⁰ Neben den Nähfertigkeiten lernen die Frauen das Färben der Textilien mit natürlichen Färbemitteln. NI EN MORE verbindet durch dieses Engagement politischen Aktivismus mit Kunst und Mode.

Die Kollektion *SISTERS SIN FRONTERAS* soll die Frauen hinter unseren Kleidungsstücken sichtbar machen und sie gleichzeitig zu Co-Designerinnen, also einem aktiven Part der Kollektion, machen. Die traditionelle Modeindustrie ist auf Strukturen von Unterdrückung und Ausbeutung aufgebaut, unter der vor allem Frauen leiden. Ich wollte sicherstellen, dass jede Frau sichtbar ist und ihre eigene Botschaft und alles, was sie ausdrücken möchte, mit ihrem Design kommunizieren kann. Somit liegt der Fokus der Kollektion nicht auf dem Endprodukt. Meine Co-Designerinnen Reyna Mariscal Carrillo, Rosalinda Lopez Moreno, Bertha Alicia Moreno Carrillo, (Monica) Angelica Gutierrez Perez und ich haben die Kollektion *SISTERS SIN FRONTERAS* zusammen entworfen, umgesetzt und uns inspirieren lassen von Frauen und der Natur.



Abb. 8: *SISTERS SIN FRONTERAS*, Models (v.l.n.r.): Aylin Ruiz Campos, Adelina Martha Sandoval Bustillos, Arianny Ruiz Campos, Nadia Arriazola Flores, Eulalia Shiner, Beatrice Soliz, Aleena White.

20 | Vgl. Ni En More: *Our Mission*. Auf: NI EN MORE, (wie Anm. 2).

MATERIALWAHL

Die Materialwahl hat sich zum einen durch das Verwenden von natürlichen Färbemitteln ergeben und zum anderen durch den Anspruch, die Kooperation so nachhaltig wie möglich zu gestalten. Alle Teile der Kollektion wurden aus drei verschiedenen Baumwollstoffen gefertigt. Ein Stoff wurde durch eines der Signature Pieces von NI EN MORE, das Sewá-Kleid, definiert.

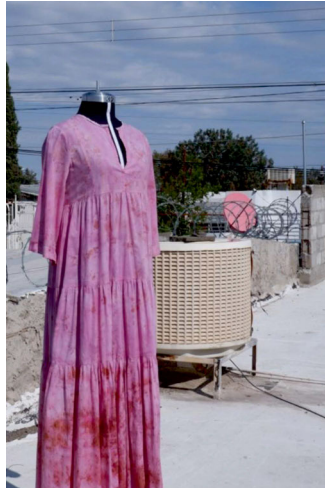


Abb. 9: Das Sewá-Kleid von NI EN MORE.

Der leichte Baumwollstoff ist fester Bestandteil der Produktion bei NI EN MORE und wird in Mexiko produziert. Der Gedanke der Nachhaltigkeit ist in Mexiko noch nicht im Zentrum der Gesellschaft verankert, da das Land mit anderen schwerwiegenden Problematiken, wie zum Beispiel anhaltender Armut, der systematischen Kriminalität oder der Korruption, zu kämpfen hat. In meiner langwierigen Recherche nach nachhaltigen Textilien bin ich auf *Khadi Oaxaca* gestoßen. Dieses Kollektiv ist ebenso wie NI EN MORE auf sozialen und fairen Arbeitsstrukturen aufgebaut. Die verwendete Baumwolle wird ökologisch angebaut, die Bäuerinnen und Bauern werden dazu ermutigt, die Baumwolle innerhalb einer Mischkultur anzubauen. Chemikalische oder umweltschädliche Pestizide werden bei dieser Anbauweise ausgeklammert, stattdessen wird der Schwerpunkt auf traditionelles Wissen über Agrarkultur gesetzt. Die Baumwolle wird mit der Hand versponnen und mit Hilfe von zwei verschiedenen Webtechniken zu Stoffen verarbeitet.²¹

21 | Vgl. Khadi Oaxaca: *Farming. FARM TO FABRIC*. Auf: KHADI OAXACA, khadioaxaca.com, <https://khadioaxaca.com/en/tierra-al-textil/>, [Letzter Zugriff: 21.03.24].

Alle Textilien für die Kollektion wurden in ihrer natürlichen Farbe oder in Weiß gekauft. Die gesamte Kollektion wurde mit natürlichen Färbemitteln gefärbt. Die Farben und Färbetechniken wurden dabei individuell von uns Designerinnen gewählt. Bei dem natürlichen Färbeprozess von Textilien gelangen im Gegensatz zur synthetischen Färbung keine Schadstoffe in die Umwelt. Der Arbeitsprozess findet oft im Einklang mit der Natur statt, dadurch wird die Gefährdung von Arbeiter*innen und umliegender Umwelt durch die Veredelung von Textilien vermieden. Die Natur gibt beim natürlichen Färben oft die Produktionsgeschwindigkeit vor. *Mutter Natur* tritt beim Färbeprozess mit natürlichen Färbemitteln ebenfalls in die Rolle einer Co-Designerin, da schon kleinste Nuancen, wie der Zeitpunkt der Ernte oder die Wetterlage, Einfluss auf das spätere Farbbild haben. Als Färbemittel für *SISTERS SIN FRONTERAS* wurden von uns zum Beispiel der Kreosotbusch, der in der Wüstenregion rund um Ciudad Juárez beheimatet ist oder Cochineal, eine Schildlaus, die auf Feigenkakteen besonders in Oaxaca kultiviert wird, verwendet.

DESIGNPROZESS UND DESIGNMETHODEN

Die Kollektion *SISTERS SIN FRONTERAS* entstand in Kooperation mit NI EN MORE. Durch mein absolviertes Pflichtpraktikum bei NI EN MORE waren mir die Arbeitsstrukturen und das soziale Ethos des Projekts bekannt, was das Arbeiten innerhalb der NGO deutlich erleichterte. NI EN MORE besteht aus einem intersektionalen und internationalen Team. Das Team setzt sich aus indigenen Frauen von der Rarámuri Community, Frauen aus Mexiko, Frauen aus den USA und Frauen aus Europa zusammen. Ebenso wurden alle Frauen in verschiedenen sozialen Umfeldern assimiliert. Es ist sehr wichtig, diese Information beim Arbeiten in einem intersektionalen Team in jeder Situation zu bedenken, besonders für mich, als weiße Frau aus dem globalen Norden.

Ziel von *SISTERS SIN FRONTERAS* war es von Anfang an, eine Kollektion in Kooperation mit einigen Mitarbeiterinnen von NI EN MORE zu schaffen. Bevor ich mit dem Projekt angefangen habe, habe ich lange Gespräche mit Janette Terrazas und den jeweiligen Frauen geführt, um sicherzustellen, dass sie auch wirklich Teil der Kooperation sein möchten. Meine Co-Designerinnen Rosalinda, Reyna, Angelica und Bertha waren bereit, mit mir zusammen eine Kollektion zu erarbeiten. In diesem Prozess agierten die vier Frauen als Designerinnen und waren für ihre eigenen Outfits zuständig. Ich nahm in dem Entstehungsprozess die Rolle ihrer Mentorin ein und stand ihnen bei fachlichen Fragen zur Seite. Ich nahm zusätzlich auch die Rolle der Co-Designerin ein, da die Anforderungen meiner Universität den Beitrag von mindestens drei selbstdesignten Outfits als notwendige Leistung zum Bestehen des Bachelors vorschreiben. Bertha, Reyna, Angelica und

Rosalinda haben ihr individuelles Outfit der Kollektion selbst designt, genäht und gefärbt. Mir ist es sehr wichtig, diese Leistung meiner Co-Designerinnen jederzeit hervorzuheben. Der Prozess des Co-Designs setzte voraus, dass wir alle gleichermaßen an dem Entstehungsprozess beteiligt waren. Jede Designerin hatte die Möglichkeit, ihre individuellen Erfahrungen, Ideen und persönlichen Anforderungen an das Design in ihren finalen Entwurf zu integrieren.



Abb. 10: Starke Aussagen meiner Co-Designerinnen.

Wir einigten uns auf die grundlegende Inspiration durch Frauen und Natur ebenso wie das Integrieren von Tunnelzügen als Designelement.

Für mich persönlich war es anfangs schwierig, den Designprozess aus der Hand zu geben, da während des Studiums vermittelt wird, Entscheidungen bezüglich des Designs eigenständig zu treffen. Um dies zu überwinden, war es sehr wichtig, dass wir innerhalb unseres Teams viel kommunizierten, egal ob über Zeichnungen oder Worte. Für mich, in meiner Rolle als Mentorin, war es besonders wichtig, viele Fragen zu stellen und meine Co-Designerinnen auf einer persönlichen Ebene kennen zu lernen, um sie persönlich beraten zu können. Unser gemeinsamer Designprozess überwindet durch bedachte Kommunikation und Zusammenarbeit Grenzen: soziale, kulturelle und internationale.

ABSCHLIESSENDE GEDANKEN

Um zum Ende zu kommen, möchten wir hervorheben, welche Aspekte für uns Slow Fashion definieren und damit die Kritik an Fast Fashion an dieser Stelle abschließen. Die drei Kollektionen von Maira, Lara und Tessa geben Einblicke, wie Slow-Fashion-Prinzipien, wie *use less, choose well, make it last*, konkret übersetzt werden können. Bei jeder Kollektion wurde Wert darauf gelegt, möglichst wenig neue Materialien zu verarbeiten. Die Verwendung von Restgarnen aus

dem Fundus der Weberinnen oder die Nutzung der Designstrategien Zero Waste und Upcycling waren aktive Designentscheidungen, um weniger Ressourcen zu verbrauchen. Ebenso wurde genau überlegt, wie sich die Kleidungsstücke beim Tragen verändern können, entweder durch Bindetechniken, Materialabrieb oder integrierte Tunnelzüge, damit die Kleidung möglichst langlebig gestaltet wird.

Als weiteres Prinzip möchten wir *cooperate* ergänzen, weil der enge Austausch mit Handweberinnen, Altkleider-Lieferant*innen und Co-Designerinnen essentiell für die Designprozesse war. Für die Kollektion *StrukturChaos* war Maira in enger gestalterischer Absprache mit den Handweberinnen aus dem Netzwerk *Weben+* und lernte verschiedene Webtechniken kennen. Im Designprozess und in den fertigen Kleidungsstücken verbinden sich so die Erfahrungen der Weberinnen mit den Fasern Wolle und Baumwolle mit dem Zero-Waste-Design.

Für die Kollektion *Ich gehe mit meiner Narbe spazieren* hat Lara im Dialog mit Altkleider-Lieferant*innen erfahren, welche Materialien in großen Mengen in den Sortierungen vorhanden sind und auf dem Secondhand-Markt einen geringen Wert haben. Mit diesem Wissen wählte Lara Materialien, die häufig entsorgt werden und in das Kollektionskonzept passen. Die Entwürfe in der Kollektion wurden durch eine begrenzte Materialauswahl limitiert – anders als in der vorherrschenden Modeindustrie, wo es trotz endlicher Ressourcen keine Regularien für Materialverbrauch gibt.

In der Kollektion *SISTERS SIN FRONTERAS – crossing borders by the power of sisterhood* ist der Co-Designprozess, das gegenseitige Kennenlernen und die Zusammenarbeit, ein genauso wichtiges Element, wie das finale Produkt. Dadurch gewinnt der Design- und Entstehungsprozess an Wert und kann nicht ausgeklammert werden.

Das gemeinsame Gestalten, das Lernen miteinander und das Kombinieren verschiedener Disziplinen verbindet die drei Kollektionen. Diese Aspekte definieren Slow Fashion, gemeinsam mit materiellen, ökologischen und sozialen Aspekten, und heben hervor, dass Slow Fashion weniger ein Modell, sondern eine Art zu produzieren, zu gestalten und zu konsumieren ist. Und vor allem ist das Praktizieren von Slow Fashion eingebettet in Netzwerke, die Kooperationen auf Augenhöhe ermöglichen. Für diesen Beitrag und die vorgestellten Kollektionen sind das USE-LESS Zentrum und das Netzwerk dahinter ein Ausgangs- und Drehpunkt, von dem aus wir weiter gestalten werden.

DANKSAGUNG

Kollaboratives, praktisches Arbeiten und gemeinsames, gegenseitiges Lernen sind wichtig für mehr Nachhaltigkeit, Gerechtigkeit und Zukunftsfähigkeit in der Mode. Wir möchten uns darum an dieser Stelle bei unseren Netzwerken bedanken, ohne die weder die Kollektionen noch dieser Text möglich gewesen wären.

ABBILDUNGSVERZEICHNIS

Abb. 1: Textiler Kreislauf mit Strategien, 2022.

Foto: USE-LESS Zentrum für nachhaltige Designstrategien

Abb. 2: Gewebtes Halsloch.

Foto: Maira Gath

Abb. 3: Gewebte Kleider mit gewebten Trägern bzw. Halsloch, Models (v.l.n.r.): Victoria Spreitz, Lauryn Adam-Beth.

Foto: Jan Kräutle

Abb. 4: Gewebte Kleider mit Kräuseltechnik, Models (v.l.n.r.): Sydney Roosamonda, Lauryn Adam-Beth.

Foto: Jan Kräutle

Abb. 5: Vorher: Sporttrikot.

Foto: Lara Stöbe

Abb. 6: Nachher: Bomberjacke, Model: Nova Lübbers.

Foto: Riccardo Prevete

Abb. 7: Anzug aus upgecycleten Pullovern, Model: Leon Jakupi.

Foto: Isabell Kessler

Abb. 8: SISTERS SIN FRONTERAS, Models (v.l.n.r.): Aylin Ruiz Campos, Adelina Martha Sandoval Bustillos, Arianny Ruiz Campos, Nadia Arriazola Flores, Eulalia Shiner, Beatrice Soliz, Aleena White.

Foto: Diana Selene Jurado Vargas

Abb. 9: Das Sewá-Kleid von NI EN MORE.

Foto: Tessa Stetter

Abb. 10: Starke Aussagen meiner Co-Designerinnen.

Foto: Tessa Stetter

LITERATURVERZEICHNIS

Ehrenfeld, John: *Sustainability by Design. A Subversive Strategy for Transforming Our Consumer Culture*, New Haven 2008.

- Ellen MacArthur Foundation: *What is the linear economy?*. [online] URL: <https://www.ellenmacarthurfoundation.org/what-is-the-linear-economy>, [Letzter Zugriff: 21.03.24].
- Fletcher, Kate (2007): *Slow Fashion*. [online] URL: <https://theecologist.org/2007/jun/01/slow-fashion>, [Letzter Zugriff: 21.03.24].
- Fletcher, Kate/Maki, Rawan: *Transnational Fashion Sustainability: Between and Across the Gulf and the UK*, In: *Fashion Theory* 4, 2022, S. 513, DOI: 10.1080/1362704X.2022.2046864, [Letzter Zugriff: 21.03.24].
- Fletcher, Kate/Tham, Mathilda: *Earth Logic. Fashion Action Research Plan*, London 2019.
- Franke, Sabine: *Ökologie und Bekleidung*. In: Schulze, Sabine/Banz, Claudia (Hrsg.): *Fast Fashion. Die Schattenseite der Mode. Fast Fashion. The Dark Sides of Fashion*, Hamburg 2015.
- Glomb, Martina: *Mythos: Modedesigner*in – ein Superstar-Ideal. Wie das Berufsbild die Chance hat, ein Change Agent zu sein*. In: Böckel, Alexa/Quaing, Jan/Weissbrod, Ilka u.a. (Hrsg.): *Mythen der Circular Economy*, Hamburg 2022, S. 115. DOI: 10.25368/2022.163, [Letzter Zugriff: 21.03.24].
- Heckling, Tanita/Muth, Lavinia (2024): *7 problems with the term »fast fashion«*. [online] URL <https://thecrips.substack.com/p/7-problems-with-the-term-fast-fashion>, [Letzter Zugriff: 22.07.24].
- Hedrich, Saskia/Janmark, Jonatan/Langguth, Nikolai u.a. (2022): *Circular Fashion in Europe: Turning waste into value*. [online] URL <https://www.mckinsey.com/de/news/presse/2022-07-14--textile-recycling>, [Letzter Zugriff: 21.03.24].
- Idacavage, Sara (2016/2018): *Fashion History Lesson. The Origins of Fast Fashion*. [online] URL: <https://fashionista.com/2016/06/what-is-fast-fashion>, [Letzter Zugriff: 21.03.24].
- Khadi Oaxaca: *Farming. Farm to Fabric*. [online] URL: <https://khadioaxaca.com/en/terra-al-textil/>, [Letzter Zugriff: 21.03.24].
- Landsbek, Beatrix/Silies, Maria: *Q+ Interviews. Dokumentation zum Arbeitspaket 1 »Weiterentwicklung Curriculum« im Studiengang Modedesign, Fakultät III, Medien, Information und Design, Hochschule Hannover*. Unveröffentlicht, Hannover 2022.
- Mazé, Ramia: *Design Education Futures. Reflections on Feminist Modes and Politics*. In: Mareis, Claudia/Paim, Nina (Hrsg.): *Design Struggles. Intersecting Histories, Pedagogies, and Perspectives*, Amsterdam 2021, S. 259-271.
- Ni En More: *Our Mission*. [online] URL: <https://nienmore.org/>, [Letzter Zugriff: 21.03.24].
- Rissanen, Timo/McQuillan, Holly: *zero waste fashion design*, London/Oxford/New York 2015.
- Williams, Dilys/Stevenson, Nina/Crew, Julia u.a. (2020): *The FashionSEEDS Reader*. [online] URL: https://www.fashionseeds.org/_files/ugd/edo694_8f92d71d49ab46329cf26872do2c38f5.pdf, [Letzter Zugriff: 21.03.24] S. 15.

Macht- und Diskriminierungskritik in Museen

Vanessa Zeissig mit einem Manifest von Daria Lou Koehler, Teresa Jäggle und Jakob Knopp

EINLEITUNG

Dank feministischer und postkolonialer Kritiken kann heute das problematische Fundament der Institution Museum und dessen Kontinuitäten deutlich benannt werden: Museen basieren auf patriarchalen und kolonialen Herrschaftsstrukturen und sind somit »von sozialen Ausschlüssen und der Normalisierung von Gewaltverhältnissen geprägt«.¹ Kolonialismus und die Dominanz eines weißen und cis-männlichen Bildungsbürgertums sind ausschlaggebend für die Etablierung des Museumswesens und bis heute darin verankert. Obgleich Kolonialität sowie patriarchale und klassistische Strukturen auf breiter Ebene in Museen kritisiert und die Erkenntnisse weit über den theoretischen Diskurs hinausgetragen werden, hat sich bisher jedoch auf struktureller, institutioneller Ebene wenig verändert.²

Der vorliegende Beitrag setzt sich vor diesem Hintergrund mit Macht- und Diskriminierungskritik in Museen auseinander, um die Verstrickung von Museen und Macht, aber auch von Museen und Kritik hervorzuheben und damit die Bedingungen sowie die (ausbleibenden) Folgen der Kritik in Bezug zueinander zu setzen. Dafür wird zunächst auf ein gesellschaftlich vorherrschendes Verständnis des Begriffs (sowie der Institution) Museum eingegangen, das vergleichbar mit der tiefen Verankerung binärer Geschlechterstereotypen die eingeschriebenen Machtverhältnisse normalisiert und somit ein grundlegendes Umdenken erschwert. Mit dem Museumsverständnis verknüpfend werden zudem Zäsuren der Entwicklungsgeschichte von Museen dargestellt. Durch diese Hervorhebung

1 | Mörsch, Carmen/Piesche, Peggy: *Warum Diskriminierungskritik im Museum?* (ohne Datum) [online] URL: <https://www.lab-bode-pool.de/de/t/museum-bewegen/diskriminierungskritisch-arbeiten/warum-diskriminierungskritik-im-museum/>, [Letzter Zugriff: 12.03.2024].

2 | Vgl. Griesser-Stermscheg, Martina/Haupt-Stummer, Christine/Höllwart, Renate/Jaschke, Beatrice/Sommer, Monika/Sternfeld, Nora/Ziaja, Luisa: *Wie kann die Kritik am Museum im Museum Folgen haben? Die Herausgeberinnen im Gespräch*. In: dies. (Hrsg.): *Widersprüche. Kuratorisch handeln zwischen Theorie und Praxis*, Berlin 2023, S. 11-19, hier S. 17-18.

soll deutlich gemacht werden, dass museale Kulturinstitutionen zwar zum einen seit ihrer modernen Etablierung kontinuierlich mit Kritik konfrontiert sind und diese auch Auslöser für umfassende Veränderungen im Museumswesen gewesen ist. Zum anderen wird daran jedoch auch gezeigt, dass grundlegende Kritiken an Machtasymmetrien und Diskriminierungsmechanismen innerhalb der Institutionen zumeist keine strukturellen Transformationen begünstigt haben, sondern vielmehr in das ursprüngliche museale Fundament integriert und damit wirkungslos gemacht wurden. Der Beitrag stellt darauf basierend die These auf, dass sich die (vermeintlich) selbstkritische Auseinandersetzung mit Macht seitens der Museen vielmehr an ökonomischen Verwertungslogiken orientiert, die den Erhalt der eigenen Existenz zum Ziel haben, und deshalb Macht- und Diskriminierungskritik bisher keine nachhaltige Transformation nach sich gezogen hat. Am Ende der Ausführungen steht ein Manifest, das in Auseinandersetzung mit der Frage nach der Zukunft von Museen von den Studierenden Daria Lou Koehler, Teresa Jägge und Jakob Knopp der Universität Hildesheim formuliert worden ist.

MUSEUMSGESCHICHTE ALS GESCHICHTE DER KRITIK

In der gesellschaftlichen Konnotation sowie in der offiziellen Museumsdefinition des Internationalen Museumsverbandes ICOM³ (lässt man die diversitätssensiblen Schlagwörter zunächst außer Acht) werden Museen als kulturelle Institutionen wahrgenommen, die Natur- und Kulturerbe sammeln, bewahren, ausstellen und vermitteln. Sie dienen damit als Orte der Bildung, des Wissenstransfers sowie der Reflexion über Vergangenheit, Gegenwart und Zukunft. Durch dieses tief verankerte Verständnis werden sie als wahrheitsgetreue Speicher und Repräsentanten ›der Gesellschaft‹ wahrgenommen und bekommen einen hohen kulturellen, bildungspolitischen, gesellschaftlichen und wirtschaftlichen Wert beigemessen. Exemplarisch (wohlwissend überzeichnet) für das recht homogene Bild von Museen – das trotz der musealen Genrevielfalt sowie ausschlaggebender Differenzen wie ›Größe, Lage, Status, Trägerschaft und Funktion‹⁴ in der gesellschaftlichen Wahrnehmung eingebettet ist – wird hier die stilisierte Visualisierung eines Museums in einem audiovisuellen Medium für Kinder genutzt:

3 | Vgl. ICOM Deutschland: *Klarheit geschaffen: Offizielle deutsche Übersetzung der neuen Definition für Museen veröffentlicht*, 2023. [online] URL: <https://icom-deutschland.de/de/component/content/category/31-museumsdefinition.html?Itemid=114#:-:text=%22Ein%20Museum%20ist%20eine%20nicht,f%C3%B6rdern%20Museen%20Diversit%C3%A4t%20und%20Nachhaltigkeit,> [Letzter Zugriff: 12.03.24].

4 | Pomian, Krzysztof: *Was macht ein Museum erfolgreich?*, in: *Museumskunde* 72/2, 2007, S. 16-25, hier S. 16.

In der Folge »Museumsbesuch«⁵ der britischen Kinderzeichentrickserie »Peppa Wutz« fährt eine vierköpfige, heteronormative Familie zu einem Museum, wobei die Farben und Kleidungsstile das binär und stereotyp dargestellte Geschlecht der jeweiligen Figuren suggerieren sollen. Dies gibt bereits Aufschluss über die zwar plakative, aber gesellschaftlich geläufige mediale Darstellungsweise (vermeintlicher) Normen, mit der auch das Museum bildlich beschrieben wird: Zu sehen ist ein repräsentatives, mehrgeschossiges Gebäude mit säulenbesetzter Tempelarchitektur, mehreren Ornamenten, einer Fahne auf dem Dach sowie einem imposanten Eingangsbereich. Der Vater wird von der Tochter gefragt, was ein Museum sei, woraufhin er auf die Materialität sowie auf das hohe Alter der dort gesammelten Gegenstände eingeht. Von der Mutter wird erläutert, dass ein Raum Dinge einer Königin beherberge, wohingegen der Vater in der Beschreibung eines weiteren Raums auf einen Dinosaurier hinweist. Abgesehen von der problematischen Reproduktion von Geschlechterstereotypen, die sich in der Reaktion der Kinder auf die jeweiligen Themenbezüge wiederholt, ergänzen die inhaltlichen Erläuterungen das dargestellte Museumsbild nochmals um weitere Aspekte: Die beiden Räume machen sowohl die Verstrickung von Museen mit Nationenbildung und der eng damit verbundenen Funktion von Museen als Repräsentanten einer Nation deutlich (hier: monarchische Geschichte), als auch die häufige Assoziation des Museumsbegriffs mit naturkundlichen Ausrichtungen (hier: paläontologische, prähistorische Funde).

Diese Art der medialen Darstellung national- und naturhistorisch geprägter Museumsbilder speist sich aus den Wurzeln des modernen Museums. Insbesondere durch die parallele Etablierung von Nationalstaaten und Museen im 19. Jahrhundert wurde der Grundstein für unser heutiges Verständnis von Museen gelegt, denn beide, das heißt Nationalstaaten wie Museen, muten in ihrer Existenz selbstverständlich an. Im Zuge der geschichtlichen Entwicklung des Museumswesens lassen sich zwar deutliche Veränderungen des musealen Konstrukts zum Beispiel hinsichtlich Zugänglichkeit, Funktionen, inhaltlicher Ausrichtungen sowie Präsentationsformen feststellen, das kollektive Verständnis von Museen bleibt aber trotz Reformen und Neuausrichtungen mit dem Fundament verbunden. Spannend an der Entwicklungsgeschichte ist, dass die Transformationen zum Großteil auf von außen geübter Kritik zurückzuführen sind, die wiederum im Vorfeld durch gesellschaftliche, politische, wissenschaftliche, wirtschaftliche und technische Umbrüche entfacht wurde. Das bedeutet, die Kritiken am Museum lösten mitunter tiefgreifende Reformen aus, die wiederum neue Kritiken und schließlich wieder neue Entwürfe hervorbrachten. Einfacher gesagt: »Die

5 | Vgl. Anonym, 2015. [online] URL: <https://youtu.be/WkFS8afYaUA>, [Letzter Zugriff: 12.03.24].

Geschichte des modernen Museums ist eine Geschichte der Kritik.«⁶ Im Folgenden soll die Wechselwirkung zwischen Kritik und Transformation in aller Kürze skizziert werden, um darauf aufbauend zu beleuchten, inwiefern der stetige, auf Kritik basierende Wandel von Museen und die Stagnation des Museumsverständnisses und ihres Fundaments nur scheinbar im Widerspruch zueinanderstehen. Im Zuge der Französischen Revolution Ende des 18. Jahrhunderts wurde mit der Besetzung des heutigen Louvre erreicht, dass der Zutritt zu Museen nicht mehr einer kleinen, privilegierten Gruppe gewährt, sondern zu einem allgemeinen Recht wurde. Museen haben sich seither sukzessive geöffnet und mit stetig wachsender Professionalität Vermittlungs- und Gestaltungsweisen weiterentwickelt, die das Publikum immer mehr ins Zentrum stellen. Am Ausgangspunkt des modernen Museums Ende des 18. Jahrhunderts steht folglich die bürgerliche Kritik am Ausschluss von königlichen Sammlungen einhergehend mit der Forderung, Kulturerbe öffentlich zugänglich zu machen. Im Verlauf der revolutionären Entwicklungen und der Nationenbildung etablieren sich Museen als repräsentative, identitätsstiftende Orte. Mit der Industrialisierung im 19. Jahrhundert kommt die Kritik auf, dass Museen den Anschluss an die Gegenwart verlieren.⁷ Daraufhin halten neue Darstellungsweisen, die sich aus den Präsentationsformaten des parallel entstehenden Ausstellungswesens bedienen,⁸ sowie aktuelle Themen des Alltags Einzug in Museen. Diese Neuausrichtung wird allerdings wiederum stark von Stimmen kritisiert, die den geschichtlichen, erinnerungspolitischen und repräsentativen Fokus der Institutionen auf nationales Kulturerbe bewahren wollen. Während es zwar zu Vermischungen der temporären und konsumorientierten Anmutung von Ausstellungen mit den traditionsreichen, dauerhaften Zurschaustellungen gesammelter Artefakte in Museen kommt, verharret das Museumswesen in seiner Funktion eines Speicherortes für Wissenschaft, Kunst und Geschichte. Um die Jahrhundertwende wird es daher mit massiven Kritiken der Avantgarde konfrontiert, die Museen als Friedhof der Dinge kritisiert und ihnen die Zerstörung der Kunst vorwirft.⁹ Erneut steht die Forderung im Raum, das Museum zu öffnen und gegenwartsbezogene Kunst und Themen einzubinden. Dies wird vor allem durch neue Formate der Darstellungs- und Vermittlungsweisen in musealen Ausstellungen erprobt. So beschäftigen sich nach dem Ersten Weltkrieg beispielsweise experimentelle Gestaltungsansätze kritisch mit bisheri-

6 | Zeissig, Vanessa: *Die Zukunft der Literaturmuseen. Ein aktivistisches Manifest*, Bielefeld 2022, S. 29.

7 | Vgl. u.a. te Heesen, Anke: *Theorien des Museums zur Einführung*, Hamburg 2012, S. 74.

8 | Vgl. ebd., S. 73.

9 | Vgl. ebd., S. 106-107; Vgl. Fliedl, Gottfried: *Das Museum des 19. Jahrhunderts*. In: Walzl, Markus (Hrsg.): *Handbuch Museum. Geschichte – Aufgaben – Perspektiven*, Stuttgart 2016, S. 47-52, hier S. 51.

gen Präsentationsformen und brechen mit normativen Ordnungsprinzipien sowie Sehgewohnheiten.¹⁰ Die Experimente stellen künstlerische und gestalterische Formen von Kritik an Museen dar und prägen die heute etablierten Disziplinen des Ausstellungsdesigns und der Szenografie maßgeblich – nicht zuletzt der Merzbau von Kurt Schwitters, der als Ursprung einer raumnutzenden Ausstellungsgestaltung gelten kann.¹¹

Einen massiven Einschnitt erfährt das Museumswesen mit dem Zweiten Weltkrieg und den Folgen für die Kulturlandschaft. In der Nachkriegszeit wird darauf reagiert, indem die gezeigten Inhalte eine sogenannte Enthistorisierung und Entkontextualisierung mit dem Ziel der Distanzierung zu jeglicher politischen Instrumentalisierung durchlaufen. Damit soll verhindert werden, dass Museen für propagandistische Zwecke, wie sie zu Zeiten des Nationalsozialismus vorgenommen wurden, missbraucht werden. Dies hat jedoch zur Folge, dass in den musealen Schauen nur noch die Aura der Objekte im Fokus steht und Erläuterungen ausbleiben.¹² Die Präsentationsweisen werden im Zuge der gesellschaftspolitischen Umbrüche der 1960er und 70er Jahre wiederum massiv kritisiert: Verschiedene Gruppierungen, Intellektuelle und Künstler*innen üben Kritik an der Kontextlosigkeit, an der Enthistorisierung, an der Verstaubtheit, vor allem aber auch an der dadurch evozierten Exklusivität und Exklusion von Museen.¹³ In diesem Prozess arbeiten viele Künstler*innen wieder institutionskritisch wie zu Zeiten der Avantgarde und kritisieren beispielsweise den marktförmigen Kunstbetrieb, den Elitismus der Hochkultur, die Machtstrukturen im Kulturbetrieb, die rassistischen und kolonialen Darstellungen und Kontexte von ethnologischen Museen sowie die sexistischen und geschlechtsbasierten Ausschlüsse in Kunstmuseen.¹⁴ Die Werke konfrontieren Museen radikal mit ihrem problematischen Fundament und den

10 | Siehe dazu Arbeiten wie den »Merzbau« von Kurt Schwitters, das »Leger-Träger-System« und »Raumstadt« von Friedrich Kiesler, das »Kabinett der Abstrakten« von El Lissitzky, »Field of Vision« von Herbert Bayer etc., vgl. Müller, Anna/Möhlmann, Frauke: *Neue Ausstellungsgestaltung 1900-2000*, Stuttgart 2014, S. 14, 41, 45; vgl. Sommer, Monika: *Museologie und Museumsgeschichte*, in: ARGE schnittpunkt (Hrsg.): *Handbuch Ausstellungstheorie und -praxis*, Wien 2013, S. 13-21, hier S. 17.

11 | Vgl. Schulz, Isabel: *Kurt Schwitters. Merzkunst*, München 2020.

12 | Vgl. te Heesen, Anke/Schulze, Mario: *Einleitung*. In: dies./dold, Victor (Hrsg.): *Museumskrise und Ausstellungserfolg. Die Entwicklung der Geschichtsausstellung in den Siebzigern*, Berlin 2015, S. 7-17, hier S. 11.

13 | Vgl. ebd., S. 9; vgl. Sommer, Monika: *Museologie und Museumsgeschichte*, 2013, S. 13-21, hier S. 18; vgl. Baur, Joachim: *Was ist ein Museum?*, In: ders. (Hrsg.): *Museumsanalyse. Methoden und Konturen eines neuen Forschungsfeldes*, Bielefeld 2010, S. 15-48, hier S. 34, 36-37, 40.

14 | Siehe dazu beispielsweise Arbeiten von Hans Haacke, Ulay, Andrea Fraser, Fred Wilson sowie den Guerrilla Girls.

daraus resultierenden Missständen. Es wird zudem kritisiert, dass die institutionelle Vorherrschaft und Beschaffenheit der Museen nicht nur die Involviertheit der Besucher*innen hemmt, sondern überhaupt den Zugang zur musealen Institution und damit grundsätzlich kulturelle Teilhabe erschwert. Die Konsequenz sind erneute Forderungen nach Öffnung und Gegenwartsbezug sowie nach der Aufhebung der hegemonialen Deutungshoheit.

Um den Vorwürfen entgegenzuwirken, wird in den Ausstellungen nunmehr vor allem auf pädagogische Maßnahmen gesetzt, die das Museum mit Erläuterungen und didaktischen Präsentationen zum Lernort ausdifferenzieren und das Publikum vermehrt zentrieren. Diese Neuerungen werden jedoch sowohl aus traditionsbewusster als auch aus progressiver Perspektive hinterfragt: Die pädagogischen Maßnahmen der Didaktisierung und »Literarisierung«¹⁵ von Museumspräsentationen ziehen einerseits die Kritik nach sich, dass das Objekt als Meisterwerk aus dem Fokus der Museen verdrängt werde und dadurch Traditionen des Musentempels verloren gingen.¹⁶ Andererseits werden die niedrigschwelligen Erläuterungen zwar nicht als Konkurrenz zu den Exponaten verstanden, jedoch als Einschränkung der subjektiven Wahrnehmung.¹⁷ So wird verurteilt, dass Ausstellungsinhalte mit den konkreten Erläuterungen nicht individuell interpretiert und sinnlich erlebt werden könnten. Aus der Kritik an der fehlenden Sinnlichkeit entwickelt sich der Ansatz einer raumgreifenden Inszenierung der Themen in Ausstellungen. Das Wissen soll durch die räumliche und mediale Gestaltung nicht nur kognitiv, sondern auch körperlich und emotional erfahrbar gemacht werden. Auf diese Weise wird dem didaktischen »Vorkauen« von Inhalten der gesamte Ausstellungsbesuch als individuelles Erlebnis entgegengestellt. Diese Form der Rauminszenierung wird jedoch wiederum massiv mit dem Vorwurf der Disneyfizierung, der Eventisierung und der Effekthascherei konfrontiert, die das vermittelte Wissen relativieren beziehungsweise banalisieren würden.¹⁸ Die Ambivalenz der Kritiken kommt auch hier wieder zum Ausdruck, indem einerseits die Popularisierung von Museen durch die Inszenierungsmethoden, andererseits weiterhin die fehlende Verknüpfung der Institutionen mit Unterhaltung und Interaktivität kritisiert werden. Deutlich wird dieser Spannungszustand aus

15 | Mit dem Begriff »Literarisierung« wird die textliche Kontextualisierung von Ausstellungsinhalten und -exponaten in den 1970er Jahren beschrieben, die auf ein »lesendes und dazu schauendes Verstehen« setzt: Müller/Möhlmann, 2014 (wie Anm. 10), S. 14.

16 | Vgl. Zeissig, 2022 (wie Anm. 6), S. 56-57.

17 | Vgl. te Heesen, 2012 (wie Anm. 7), S. 145-146.

18 | Vgl. Baur, Joachim: *Ausstellen. Trends und Tendenzen im kulturhistorischen Feld*. In: Graf, Bernhard/Rodekamp, Volker (Hrsg.): *Museen zwischen Qualität und Relevanz. Denkschrift zur Lage der Museen*, Berliner Schriften zur Museumsforschung, Band 30 – Sonderband, Berlin 2012, S. 131-144, hier S. 137.

verschiedenen Kritiken um die Jahrtausendwende mit dem Aufkommen Neuer Medien. Da viele Museen nicht schnell genug auf die technischen Novationen reagieren (können), wird ihnen fehlende Anschlussfähigkeit und Rückständigkeit vorgeworfen, während gleichzeitig die fortschreitende Technisierung des Museums als Entfremdung und Traditionsverlust moniert wird.¹⁹

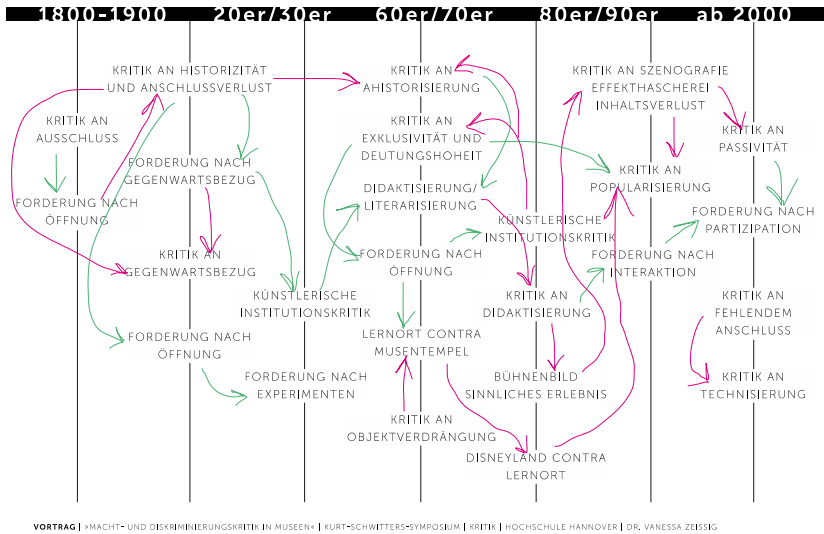


Abb. 1: Wechselwirkung von Kritik und Transformation innerhalb der musealen Entwicklungsgeschichte. Präsentationsfolie aus dem Vortrag für das Kritik-Symposium der Hochschule Hannover im Oktober 2023.

Spätestens an dieser Stelle lassen sich die Muster und Kontinuitäten erkennen, die sich durch die museale Entwicklungsgeschichte ziehen: Der Wandel manifestiert sich in einem komplexen Wechselspiel aus Kritik und Transformation, die sich nicht nur kontinuierlich gegenseitig bedingen und dabei stark von politischen und gesellschaftlichen Umbrüchen beeinflusst werden, sondern sich auch beharrlich wiederholen. Besonders deutlich wird dies an der spätestens seit der Französischen Revolution immer wieder aufkommenden Forderung, das Museum zu öffnen, die einhergeht mit sozialen Bewegungen und ihren Forderungen nach Gleichberechtigung und Teilhabe. Folglich erzählen nicht nur die Sammlungen und Ausstellungen von Museen eine Geschichte der Menschheit, sondern der Wandel von Museen selbst spiegelt sozialpolitische Entwicklungen der Ge-

19 | Vgl. Reussner, Eva M.: *Publikumsforschung für Museen: Internationale Erfolgsbeispiele*, Bielefeld 2010, S. 46.

sellschaft wider. Vor dem Hintergrund der massiven, wiederkehrenden Kritik, die nicht nur mit einem grundlegenden Transformationsimperativ, sondern mit der radikalen Infragestellung der allgemeinen Existenzlegitimation von Museen einhergeht, steht die Frage nach der Zukunft von Museen in den Reformbewegungen elementar im Zentrum und hat daher im Grunde durchgehend bis heute Konjunktur.²⁰

KRITIK OHNE (TATSÄCHLICHE) FOLGEN?

Bereits mit der kurzen Übersicht über die museale Entwicklungsgeschichte lässt sich die Frage nach der Zukunft von Museen auf die Anschlussfähigkeit der Museen an gesellschaftlichen und technischen Wandel zurückführen. Das bedeutet, dass sich die öffentlichen Kulturinstitutionen aufgrund variierender sozialer Bedingungen und politischer Lagen sowie aufgrund neuer Technologien an dynamische Anforderungen kontinuierlich anpassen müssen. Obgleich durch diese notwendige »Zeitgenossenschaft«²¹ von Museen und Ausstellungen immer wieder neue Entwürfe hervorgebracht werden, die laut Anke te Heesen immer variantenreicher ausfallen je massiver die Kritik ist,²² fällt auf, dass sich das Museum in seinem Fundament und kollektiven Verständnis wenig verändert hat. Im Folgenden sollen die Hintergründe davon genauer beleuchtet werden, um die Verstrickung von Museen und Macht darzustellen und die damit zusammenhängenden Gründe für das Ausbleiben struktureller Transformationen von Museen herauszuarbeiten.

Die Verstrickung von Museen mit Macht, Ausbeutung und Ausschluss wird evident, insbesondere wenn die Bedingungen und Hintergründe ihrer Entstehung und ihres Aufschwungs berücksichtigt werden: Das moderne Museum hat sich in einem Kontext patriarchaler, kolonialer, nationaler, industrieller, kapitalistischer und klassistischer Strukturen entwickelt. Bereits im Mittelalter wandelt sich die

20 | Vgl. Bott, Gerhard (Hrsg.): *Das Museum der Zukunft: 43 Beiträge zur Diskussion über die Zukunft des Museums*, Köln 1970; vgl. schnittpunkt/Baur, Joachim (Hrsg.): *Das Museum der Zukunft. 43 neue Beiträge zur Diskussion über die Zukunft des Museums*, Bielefeld 2020.

21 | Korff, Gottfried/Reinhardt, Uwe J./Teufel, Philipp: *Die Rückgewinnung des Dings. Tendenzen des Ausstellens im 21. Jahrhundert. Ein Gespräch mit Gottfried Korff*. In: Reinhardt, Uwe J./Teufel, Philipp (Hrsg.): *Neue Ausstellungsgestaltung 01*, Ludwigsburg 2008, S. 26–55, hier S. 52. Korff beschreibt mit dem Phänomen der Zeitgenossenschaft, dass sich Museen und Ausstellungen angelehnt an aktuelle »Sichtweisen, Wahrnehmungsmuster und Sehgewohnheiten« verändern müssen.

22 | Vgl. te Heesen, 2012 (wie Anm. 7), S. 116.

als musealer Ursprung gewertete Kulturpraxis des Sammelns mit der fortschreitenden Etablierung der Sammelstätten und -bestände zu einem Herrschaftsinstrument, um Reichtum und Macht zu demonstrieren. Mit der kolonialen Expansion nimmt diese Praxis perfide, menschenverachtende Ausmaße an: Durch den Raub von Kulturgütern bis hin zu Entführungen und Zurschaustellungen von Menschen aus kolonisierten Ländern wird eine Expansionswelle von Museen ausgelöst, die zu zahlreichen Neugründungen sowie zu kulturellem und wirtschaftlichem Aufschwung des Museumswesens führt. Die Existenz beziehungsweise der Erfolg von Museen lässt sich demnach auch mit den europäischen Kolonialverbrechen in Verbindung setzen, was sich zudem auch in ihrer Funktion als Erziehungsinstrument manifestiert: Das Machtgefüge zeigt sich darüber hinaus in der Zugänglichkeit und in der Repräsentation. Während die Errungenschaft der öffentlichen Zugänglichkeit von Kulturerbe durch die Louvre-Besetzung zwar einen Meilenstein der musealen Geschichte darstellt, müssen hier zweierlei Aspekte berücksichtigt werden: Der Begriff »[...] ›öffentlich‹ adressierte von Beginn an eine bürgerliche, weiße und vornehmlich männliche Öffentlichkeit«²³, wie Carmen Mörsch hervorhebt. Das bedeutet, dass die neue Zugänglichkeit der königlichen Sammlungen vielmehr eine Machtverschiebung darstellt, die das Museumswesen für eine ebenfalls privilegierte und machthabende Gruppe (hier dem Bildungsbürgertum) öffnet und ihr die Deutungshoheit zuteilwerden lässt.²⁴ Darüber hinaus dient die spätere sukzessive Öffnung der Museen, die erst durch soziale Bewegungen von Arbeiter*innen und Feminist*innen erkämpft wurde, vor allem dem Zweck der Erziehung, Kontrolle und Disziplinierung der bisher ausgeschlossenen Gesellschaftsgruppen basierend auf Verhaltensnormen und Werten des Bildungsbürgertums.²⁵ Besonders gravierend ist das Zusammenspiel der kolonialen Prägung und der erzieherischen Funktion, wie Christian Kravagna hervorhebt:

»Museen sind nicht nur Monumente kolonialen Unrechts, sie sind vor allem auch Monumente der Erziehung des weißen europäischen Menschen in

23 | Mörsch/Piesche, ohne Datum (wie Anm. 1).

24 | Vgl. Asche, Farina/Döring, Daniela/Sternfeld, Nora: *›The Radical Democratic Museum‹ – A Conversation about the Potentials of a New Museum Definition*. In: *Museological Review: What is a museum today*, Issue 24 (2020), S. 34-41, hier S. 36.

25 | Vgl. Bennett, Tony: *The Birth of the Museum. History, Politics, Theory*, London 1995; vgl. Marchart, Oliver: *Die Institution spricht, Kunstvermittlung als Herrschafts- und als Emanzipationstechnologie*. In: schnittpunkt/Jaschke, Beatrice/Martinz-Turek, Charlotte/Sternfeld, Nora (Hrsg.): *Wer spricht? Autorität und Autorschaft in Ausstellungen*, Wien 2005, S. 34-58, hier S. 39; vgl. te Heesen, 2012 (wie Anm. 7), S. 74.

kolonialem Denken und eurozentrischer Überlegenheitsfantasie, der epistemischen und ästhetischen Schulung in Exotismus und Rassismus.«²⁶

Mit der Deutungshoheit und Kontrolle werden nicht nur diskriminierende Denkweisen und ein klassistisch geprägter Habitus in Kultureinrichtungen, sondern auch die Inhalte festgelegt. Das bedeutet, die bürgerliche Elite bestimmt, was in Museen erinnert wird und wie dies vermittelt und rezipiert werden soll. Die Kanonisierung von künstlerischen oder wissenschaftlichen Werken und die allgemeine Geschichtsschreibung manifestieren die Präsentation eines vermeintlich allgemeingültigen Kulturerbes durch die Archive, Sammlungen und öffentlich zugänglichen Ausstellungen der Museen. Allerdings kann Archiv und Erinnerung(skultur) nie losgelöst von den politischen und sozialen Bedingungen, das heißt von der Kontrolle durch politische Macht gedacht werden, wie Jacques Derrida betont.²⁷ Es muss folglich reflektiert werden, dass die Festlegung von Geschichte und Kanon immer eine Machtausübung²⁸ darstellt und diese in der Repräsentation des festgelegten Wissens (durch Museen) aufrechterhalten wird. Museen reproduzieren demnach, was und wer repräsentiert wird und was und wer ausgelassen bis hin zu unsichtbar gemacht wird. In Museen wird somit auch sichtbar, wer überhaupt das Privileg hatte, Kunst und Kultur zu schaffen und wer die Ressourcen hatte, sich und das eigene Schaffen zu vermarkten, um schlussendlich in den Kanon aufgenommen zu werden. Inwiefern sich dies in der Museumslandschaft äußert, soll anhand der folgenden zwei Beispiele veranschaulicht werden – obgleich sich die patriarchal und kolonial geprägte Deutungshoheit grundlegend im gesamten Museumswesen zeigt.

Das erste Beispiel zeigt, dass auf jedes Literaturmuseum, das einer weiblichen Schriftstellerin gewidmet ist, mindestens 25 Literaturmuseen kommen, die männlichen Schriftstellern gewidmet sind. Prozentual gesehen betrifft dies 4% der literarmusealen Institutionen in Deutschland, die sich ausschließlich mit einer Schriftstellerin und ihrem literarischen Schaffen befassen.²⁹

26 | Kravagna, Christian: *Vom ethnologischen Museum zum unmöglichen Kolonialmuseum*. In: *Zeitschrift für Kulturwissenschaften* 1/2015, Bielefeld 2015, S. 95-100, hier S. 96.

27 | Vgl. Derrida, Jacques: *Mal d'Archive: une impression freudienne*. Paris 2015; zitiert in: Raabe, Isabel: *Wissen dekolonialisieren*. In: *appropriate! Journal zur Aneignung und Vermittlung von Kunst*, Issue 4/Machtverhalten, 2022/23. [online] <https://www.appropriate-journal.art/raabe>, [Letzter Zugriff: 12.03.2024].

28 | Vgl. Raabe, 2022/23 (wie Anm. 27).

29 | Vgl. Zeissig, 2022 (wie Anm. 6), S. 142.

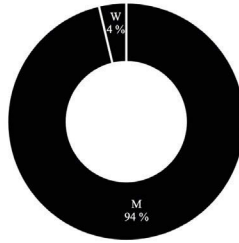


Abb. 2: (Binäre) Geschlechterverteilung von Literaturmuseen, die Personen gewidmet sind.³⁰

Das zweite Beispiel demonstriert die patriarchale Unterdrückung anhand archivierte Arbeiten. So konnte im Rahmen der Sonderausstellung »The F*Word« des Museums für Kunst und Gewerbe Hamburg festgestellt werden, dass von 400.000 im Museum gesammelten Grafikarbeiten nur 1,5% der Werke von Grafikerinnen sind.



Abb. 3: Verteilung nach (binärem) Geschlecht der Urheber*innen von im MK&G archivierten Grafikarbeiten, Poster in der Sonderausstellung »The F*Word – Guerrilla Girls und feministisches Grafikdesign«, MK&G Hamburg, 2023.

Davon gibt es, wie erwähnt, sehr viele Beispiele (nicht nur auf die Differenzkategorie Geschlecht bezogen), die die Wissens- und Machtstrukturen verdeutlichen, auf denen Museen aufgebaut sind. Damit reproduzieren Museen folglich

beständig das Narrativ dass nur eine bestimmte (nämlich *weiße* und cis-männliche) Gruppe Menschen verantwortlich und prägend für die Entwicklung von Geschichte und Kultur sei.³⁰ Mit diesem Bild verankern Museen nicht nur vermeintliche Normen und Rollen in der Gesellschaft, die auf so simple, aber gravierende Weise beispielsweise in Kinderzeichentrickserien wie »Peppa Wutz« an die nächsten Generationen weitervermittelt werden, sondern halten damit auch die dafür verantwortlichen Machtasymmetrien und Gewaltmechanismen aufrecht. Angesichts der Entstehungsbedingungen und der geschichtlichen Entwicklung wird deutlich, dass Museen weniger ein Spiegel der Gesellschaft sind als vielmehr ein Spiegel herrschaftlicher Strukturen der Gesellschaft.³¹ Sie stellen kein akkurates historisches Bild dar, sondern offenbaren die Geschichte von Reichtum und Macht.³²

»Machtverhältnisse spiegeln sich in musealen Sammlungen, die – in ihrem Bestand wie in ihren Leerstellen – vielfach von kolonialer Eroberung oder kriegerischer Auseinandersetzung, von Geschmack und Einfluss herrschender Schichten, von patriarchaler Dominanz sowie allgemein von vergangenen und gegenwärtigen Interessenskonstellationen zeugen.«³³

Die Kontinuität davon wird in der gesamten Kulturlandschaft bis heute und hier exemplarisch an den oben genannten zwei Beispielen sichtbar. Dadurch bleibt das Museumswesen trotz tiefgreifender Kritiken und radikaler Forderungen ein institutionelles Machtgefüge, das Natur- und Kulturerbe basierend auf patriarchalen und kolonialen Denkmustern sammelt, bewahrt, ausstellt und vermittelt. Obgleich die massive Kritik daran Neugründungen und politisch motivierte Projekte hervorgebracht hat, lässt sich dennoch erkennen, dass diese tatsächlichen Utopien oder kritischen Auseinandersetzungen vielmehr vereinzelte Ausnahmefälle darstellen: Wie Carmen Mörsch ausführt, hatten etwa Gründungen von alternativen Museen, die sich explizit gegen das machtasymmetrische Fundament etablierter Institutionen richten, »bislang kaum Effekte auf die Personal- und Wissensstrukturen der hegemonialen Museen«³⁴. Auch die Herausgeberinnen

30 | Vgl. Lerner, Gerda: *Die Entstehung des Patriarchats* (1986), München 1997, S. 274.

31 | Vgl. Davison, Patricia: *Museums and the Reshaping of Memory*, in: Nuttall, Sarah/Coetzee, Carli (Hrsg.): *Negotiating the Past. The Making of Memory in South Africa*, Oxford/New York 1999, S. 143-160, hier S. 145-146; zitiert in: Baur, 2010 (wie Anm. 13), S. 15-48, hier S. 38.

32 | Vgl. Micossé-Aikins, Sandrine/Sharifi, Bahareh: *Widerstand kuratieren. Politische Interventionen in eine elitäre, hegemoniale Kulturlandschaft*. In: Bayer, Natalie/Kazeem-Kaminski, Belinda/Sternfeld, Nora (Hrsg.): *Kuratieren als antirassistische Praxis*, Berlin 2017, S. 135-153, hier S. 137.

33 | Baur, Joachim: *Was ist ein Museum?* In: ders. 2010 (wie Anm. 13), S. 15-48, hier S. 38.

34 | Mörsch/Piesche, Ohne Datum (wie Anm. 1)

des Sammelbandes »Widersprüche. Kuratorisch handeln zwischen Theorie und Praxis« machen deutlich, dass »Umbrüche im Sinne eines kritisch-reflexiven Handelns [...] im institutionellen Kontext meist nur auf Projektbasis möglich«³⁵ seien und die »Wirkmacht dieses projektbezogenen Aufbrechens«³⁶ überschaubar bleibe. So seien zwar immer wieder Projekte im Kontext des Diskurses der kritischen Museologie entstanden, die »Dinge anders erprobt [haben] oder einen Perspektivwechsel ermöglichen«,³⁷ allerdings haben diese oft nur »für den Moment etwas bewegt, doch noch keine dauerhafte Veränderung hervorgerufen.«³⁸ Vielmehr stellen sich die »anderen Museen« und die zahlreichen Projekte entweder als Einzelfälle gegenüber dem hegemonialen Museumswesen dar oder ihre Konzepte, Ansätze und Methoden werden schleichend in das bestehende museale System integriert. Das bedeutet, dass die Neugründungen und kritischen Projekte zwar auf der künstlerischen Institutionskritik der 1960er und 70er Jahre sowie auf den feministischen, queeren und postkolonialen Kritiken der 1980er und 90er Jahre aufbauen, die das Museumswesen herausfordern und grundlegend hinterfragen. Allerdings verschmilzt die Machtkritik schnell mit dem musealen Machtgefüge: Die Kritiken werden von den Museen institutionalisiert und damit selbst in den Kanon der Kunstgeschichte aufgenommen. Durch diese Kanonisierung wird der Machtkritik jedoch jegliches Wirkungs- beziehungsweise Transformationspotenzial entzogen.³⁹ Selbst die häufig geforderte und sukzessiv umgesetzte Öffnung der Museen stellt vielmehr eine paternalistische Geste seitens der Institutionen dar, wie etwa Oliver Marchart oder Paul Mecheril statuieren,⁴⁰ anstatt das tatsächlich etwas verändert wird. Das Museum öffnet zwar im Zuge der Forderung nach der Öffnung vermeintlich die Türen, allerdings ohne langfristig und strukturell etwas im Inneren zu transformieren. An dieser Stelle muss festgestellt werden, dass das Museumswesen folglich auf die Kritiken reagiert und sich mit neuen Konzepten der Gestaltung und Vermittlung sowie mit neuen technischen Möglichkeiten auf ästhetischer und didaktischer Ebene verändert, die grundlegenden Strukturen und Funktionen bleiben hingegen im musealen Fundament verankert. Das Museum denkt sich demnach nicht radikal neu, sondern entwirft

35 | Griesser-Stermscheg u.a., 2023 (wie Anm. 2), S. 11-19, hier S. 11.

36 | Ebd.

37 | Ebd., S. 18.

38 | Ebd.

39 | Vgl. Sternfeld, Nora: *Das radikaldemokratische Museum*, Berlin 2018, S. 30.

40 | Vgl. Marchart, Oliver: *Die Institution spricht, Kunstvermittlung als Herrschafts- und als Emanzipationstechnologie*. In: schnittpunkt u.a., 2005 (wie Anm. 25), S. 34-58, hier S. 36; vgl. Mecheril, Paul: *Exotinnen genießen? Von der Wahrnehmung des Wahrgenommenen zur Wahrnehmung der Wahrnehmung und wieder zurück*. In: Gaensheimer, Susanne/Hagenberg, Julia (Hrsg.): *Wem gehört das Museum?*, Köln 2020, S. 62-65, hier S. 63.

vor allem verschiedene Variationen,⁴¹ die zwar temporäre, visuelle oder kommunikative Änderungen suggerieren, sich aber nicht grundlegend vom musealen Ursprung lösen. Es bedarf folglich einer Kritik an und in Museen, die nicht nur die Machtstrukturen und das diskriminierende Fundament, sondern auch die Umstände der Folgenlosigkeit von Kritiken und projektbasierten, ephemeren Umbrüchen konkreter beleuchtet beziehungsweise miteinander in Verbindung setzt.

MACHTKRITIK IN MUSEEN UND EIN MANIFEST

Es gilt, auch die Kritik an und in Museen in dem institutionellen Machtgefüge zu verorten, sodass nachvollzogen werden kann, warum die stetigen Kritiken im Verlauf der musealen Entwicklungsgeschichte auf struktureller Ebene scheinbar folgenlos geblieben sind. Denn so wenig das gesammelte und ausgestellte Kulturerbe neutral ist, so sehr muss auch Kritik in gesellschaftlichen Strukturen von Ungleichheit und Unterdrückung verortet werden. Hier müssen also Fragen danach gestellt werden, wer überhaupt in der Position war, Kritik äußern zu können, und vor allem, wem Gehör geschenkt wurde, wie ernst die Kritik genommen wurde und welche Ziele bei der Auseinandersetzung mit der Kritik im Fokus standen. Wie oben bereits erwähnt wurde, wurde die Kritik am Museum durch gesellschaftliche und politische Umbrüche ausgelöst, die vonseiten unterdrückter und marginalisierter Gesellschaftsgruppen in sozialen Bewegungen wie beispielsweise der Schwarzen Bürger*innenrechtsbewegung und dem Feminismus erkämpft wurden. Daran wird deutlich, dass die Kritik nie intrinsisch war, sondern von den Museen zum Zwecke der Entmachtung übernommen wurde. Wie Nora Sternfeld formuliert, haben die Kämpfe aus »bürgerlicher, proletarischer, feministischer, antirassistischer und antikolonialer Perspektive«⁴² vielmehr Museumskrisen bewirkt, auf die die Institutionen reagieren mussten: »Und als sie nicht mehr zum Schweigen gebracht werden konnten, haben sie sich diese entweder angeeignet, um sich selbst zu institutionalisieren (wie im Fall der Französischen Revolution), oder sie wurden von den mächtigen Diskursen institutionell integriert.«⁴³ Mit Blick auf diese Institutionalisierung der Kritik unter dem Deckmantel der selbstkritischen Reflexion seitens der Museen treten die Ziele der Aneignung der Kritiken und ihre paternalistischen, aber folgenlosen Umsetzungsgesten zu Tage. Denn während Museen seit der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts und insbesondere in den letzten zehn bis zwanzig Jahren ausgelöst von sozialen, kritischen

41 | Vgl. Tyradellis, Daniel: *Müde Museen. Oder: Wie Ausstellungen unser Denken verändern könnten*, Hamburg 2014, S. 229.

42 | Sternfeld, 2018 (wie Anm. 40), S. 61.

43 | Ebd.

Bewegungen immer selbstkritischer die eigene Museumspraxis reflektieren und motiviert sind, Konzepte wie Inklusion, Barrierefreiheit und Diversität in ihren Räumen umzusetzen, so sichtbar werden auch die Grenzen dieser Selbstkritik, bis zu denen Machtkritik und Diversität in kulturellen Räumen geduldet werden.⁴⁴ Peggy Piesche weist auf den begrenzten Rahmen hin, in dem Barriereabbau und »Diversity« vonseiten der Museen initiiert stattfinden:

»Diversity ist wie Vielfalt, ist positiv, lässt alle zusammenkommen und Schuld, Scham und Verantwortung für historische Ungleichheitsdimensionen erstmal vergessen. Und nur so erscheint es aus institutioneller Sicht möglich, das, was Diskriminierungskritik will, auch umzusetzen. Das eigentliche Konzept dahinter wird jedoch selten wirklich bemüht. Das nämlich fordert dazu auf, innezuhalten in der Verstörung, die spürbar wird, wenn das Ausmaß der Barrieren, der Erblast kolonialer Gewalttaten und deren permanente kulturelle Repräsentationen, der Reproduktion von (Fremd-)Zuschreibungen und Zugehörigkeiten, der Wirkmächtigkeit von Weißsein und der damit verbundenen Unzugänglichkeit des Museums bewusst werden. Museumsverantwortliche nehmen dies durchaus wahr und verspüren, was historisch gewachsene und immer wieder abgerufene Ungleichheitsdimensionen sind. Aber sie handeln bislang in aller Regel nicht aus dieser Wahrnehmung heraus, machen diese Verstörung nicht fruchtbar. Vielmehr berufen sie sich auf vermeintlich objektive und universelle Strukturen und wollen vor allem schnell handeln: Etwas anders machen, das Verstörende verändern.«⁴⁵ Die Hinwendung zu schnellen Veränderungsgesten statt wirksamer und vor allem macht- und diskriminierungskritischer Transformation von Museen liegt nicht nur an der Umgehung einer Konfrontation mit Schuld, Verantwortung und Machtabgabe, sondern zeigt gleichermaßen die neoliberalen Ziele von Museen hinsichtlich Kritik und Transformation. Das heißt, der Widerspruch, einerseits die Kritik anzunehmen bis hin zur selbstkritischen Reflexion und davon Handlungsmaßnahmen abzuleiten, andererseits aber vorrangig projektbasiert oder mit wirkungslosen Gesten und rhetorischen Anpassungen⁴⁶ zu arbeiten, offenbart die Orientierung an ökonomischen Verwertungslogiken: Die Kritik wird für die eigenen Interessen der Optimierung und damit für die Existenzsicherung umgenutzt. Die Ziele sind also nicht, Machtasymmetrien und Diskriminierung abzubauen, sondern das eigene Museum zu erhalten. Vor diesem Hintergrund nimmt auch die Frage nach der Zukunft von Museen, die vor allem auch durch die

44 | Vgl. Humuza, Corinna/Nixon, Christopher/Schmidt, Katharina/Singer, Katrin: *Ein Gespräch zum Verhältnis von Kunst und Raum*. In: Singer, Katrin/Schmidt, Katharina/Neuburger, Martina (Hrsg.): *Artographies – Kreativ-künstlerische Zugänge zu einer machtkritischen Raumforschung*, Bielefeld 2023, S. 39-54, hier S. 50.

45 | Mörsch/Piesche, ohne Datum (wie Anm. 1).

46 | Vgl. Kravagna, 2015 (wie Anm. 16), S. 95-100, hier S. 97.

wiederkehrende Kritik immer wieder ausgelöst und demnach auch selbstkritisch von Museen gefragt wird, einen anderen Stellenwert ein. So zeigt Carmen Mörsch auf, dass die Zukunftsfrage »als Strategie zum Erhalt bürgerlicher Privilegien«⁴⁷ entlarvt werden kann. Das bedeutet, die selbstkritische Auseinandersetzung von Museen dient vor allem der Festigung der eigenen Position – die aber wiederum nicht losgelöst von dem machtasymmetrischen Fundament des Museumswesens ist. Diese Art der Kritik und vermeintlichen Transformation, die dadurch erreicht wird, kann mit Nora Sternfelds umfassender Museuskritik im Rückgriff auf Antonio Gramsci als »Transformismus«⁴⁸ bezeichnet werden, und zielt nicht auf die Veränderung von Machtverhältnissen ab, sondern auf deren Erhalt: »Das Ziel des Transformismus besteht darin, Kritik zu integrieren, ohne dass die Verhältnisse und Strukturen von Macht und Ausschluss selbst ins Spiel kommen müssen.«⁴⁹ So sehr Kritik und Veränderung also mit Museen verbunden sind, so sehr sind sie an die institutionelle Existenzsicherung geknüpft, die wiederum – wenn es genau genommen wird – im Widerspruch zu einer auf Transformation ausgelegten Machtkritik steht: Denn »[e]ine Kritik ernst zu nehmen heißt eigentlich nicht, sie aufzunehmen, sich ihrer zu bedienen, ohne Konsequenzen daraus zu ziehen.«⁵⁰

Es stellt sich folglich die Frage, wie Museen nachhaltig kritisiert werden können beziehungsweise wie Kritik nachhaltig und strukturell Folgen haben kann.⁵¹ Wie führt Kritik nicht nur zu kosmetischen Eingriffen oder leeren Gesten, die vor allem der institutionellen Reputation und Existenzsicherung dienen, sondern zu strukturellen Veränderungen? Welche Konsequenzen gehen aus tatsächlicher Machtkritik hervor und was bedeutet das für das Verständnis, aber auch für die Existenz von Museen? An dieser Stelle zeigt sich, wie tiefgehend Macht- und Diskriminierungskritik sein muss: Wenn beispielsweise die Exklusion und fehlende Repräsentation marginalisierter sozialer Gruppen in Museen kritisiert wird, wird daraufhin sowohl die Öffnung der Institutionen als auch die Ergänzung des Kanons, der Sammlungen und der Ausstellungsinhalte als Ziel formuliert,

47 | Mörsch, Carmen: *auf_hören: Plädoyer für einen Hiatus*. In: schnittpunkt/Baur, 2020 (wie Anm. 20), S. 195-202, hier S. 196.

48 | Vgl. Sternfeld, 2018 (wie Anm. 40), S. 75; zit. n.: Gramsci, Antonio: *Gefängnishefte. Kritische Gesamtausgabe*, Band 10/II, § 44, Hamburg 1994, S. 1727-1728.

49 | Ebd., zitiert aus: Marchart, Oliver: *Hegemonie im Kunstfeld. Die documenta Ausstellungen dX, d11, d12 und die Politik der Biennialisierung*, Köln 2008, S. 25.

50 | Bayer, Natalie u.a., 2017 (wie Anm. 33), S. 17-47, hier S. 28.

51 | Vgl. Griesser-Stermscheg u.a., Berlin 2023 (wie Anm. 2), S. 11-19; vgl. Sternfeld, 2018 (wie Anm. 40), S. 79-81; vgl. Rogoff, Irit: *Looking Away: Participations in Visual Culture*. In: Butt, Gavin (Hrsg.): *After Criticism. New Responses to Art and Performance*, Malden/Oxford/Carlton 2005, S. 117-134.

um der Exklusion und fehlenden Repräsentation entgegenzuwirken. Dabei fehlt jedoch eine machtkritische Auseinandersetzung mit der Kritik selbst sowie mit den Transformationszielen. Dadurch wird folglich nicht berücksichtigt, dass die Öffnungs- und Hinzufügungsstrategien im Rahmen eines bestehenbleibenden Systems stattfinden. Linda Nochlin wertet bereits in den 1970er Jahren die Öffnung und Hinzufügung bisher ausgelassener Perspektiven und Kunstwerke zwar als relevant und wertvoll, kritisiert jedoch gleichermaßen, dass das Vorgehen keine Unterdrückungstraditionen benennt und vormals Exkludierte in ein Konzept integriert, das durch Herrschaft, Unterdrückung und Ausbeutung überhaupt erst entstanden ist.⁵² Eine Veränderung wird dadurch folglich nicht vollzogen, denn »[d]er androzentrische Irrtum, von dem das gesamte Denken der westlichen Zivilisation zutiefst geprägt ist, kann nicht einfach durch das ›Hinzufügen der Frau‹ korrigiert werden.«⁵³ Bei der Integration in ein System, das auf Machtasymmetrien, Ausschluss und Diskriminierung aufgebaut ist, wird sowohl das problematische, diskriminierende Fundament verkannt beziehungsweise ignoriert, als auch die von den diskriminierenden Strukturen geprägten Denkmuster reproduziert. Es gilt folglich, Kritik am/im Museum macht- und diskriminierungskritisch auszuüben, auch wenn oder gerade damit sie sich dabei gegen die Legitimation und Existenzsicherung der Institution, das heißt gegen eine Zukunft von Museen stellt.

An dieser Stelle des Hinterfragens und Kritisierens setzt ein Manifest an, das im Rahmen eines Seminars zur Zukunft von Museen entstanden ist, das ich im Sommersemester 2023 an der Universität Hildesheim in den Studiengängen Kulturwissenschaften und Ästhetische Praxis sowie Kulturvermittlung gegeben habe. Das Manifest wurde von den Studierenden Daria Lou Koehler, Teresa Jäggle und Jakob Knopp verfasst und soll am Ende dieses Beitrags als möglicher Ansatz dafür stehen, wie Machtkritik an und in Museen geäußert werden und den Impuls geben kann, verankerte Museumsverständnisse sowie Denkweisen zu dekonstruieren und für strukturelle Veränderungen den Weg zu ebnen.

52 | Vgl. Nochlin, Linda: *Why Have There Been No Great Women Artists?* (1971). In: dies. (Hrsg.): *Women, Art and Power and other Essays*, New York 1998, S. 145–178, hier S. 148.

53 | Lerner, Gerda: *Die Entstehung des Patriarchats*, München [1986] 1997, S. 273. Die Formulierung ›das Hinzufügen der Frau‹ muss hier durch weitere Diskriminierungskategorien ergänzt werden.

MANIFEST FÜR/GENEN KUNSTMUSEEN DER ZUKUNFT

von Daria Lou Koehler, Teresa Jägle, Jakob Knopp

»What if the way we respond to crisis is part of the crisis?«⁵⁴

Bayo Akomolafe, 2017

Wir wollten ein Manifest schreiben. Für Museen der Zukunft.

Wir haben ein Manifest erdacht. Für Museen der Gegenwart.

Räume ohne Eintritte, Räume zum Sein, Räume zum Ausprobieren.

Das Museum öffnen. Demokratisieren.

Im Wandel bleiben.

Gelder umverteilen. Gerechter verteilen.

Hochkulturstatus aberkennen.

Das Museum wird kritisiert. Die Kritik wird integriert.

Sie ist Teil der Krise. Wir sind Teil der Krise.

Das Museum sammelt. Forscht. Vermittelt. Bewahrt. Sich selbst.

Was wäre, wenn das Museum keine Zukunft hat?

Gäbe es weiterhin Orte für eine Museumspraxis?

Würde sich eine nomadenhafte, fluidere Ausstellungs-, Vermittlungs- und Sammlungskultur herausbilden?

Wird das Ausstellen und Vermitteln von Kunst dezentraler, lokaler und kollektiv organisiert und praktiziert werden? Was wären die Grundfesten dieser neuen Praxis? Gäbe es die überhaupt?

Ginge es darum, sich immer wieder einer klar fest zu schreibenden Definition entgegenzustellen?

Was passiert mit Sammlungen und der Museumspraxis des Sammelns?

Werden die Sammlungen aufgelöst, zerstört, an Interessierte gegeben, öffentliches Eigentum?

Wird Kunst nicht mehr gesammelt, sondern nur noch gezeigt und dann weiterverarbeitet, recycelt oder zerstört?

Wird Kunst weniger material- und ergebnisbezogen und mehr handlungs- und prozessbezogen?

54 | Akomolafe, Bayo: *A Slower Urgency*, 2017. [online] URL: <https://www.bayoakomolafe.net/post/a-slower-urgency>, [Letzter Zugriff: 12.03.24].

Wie würden Künstler*innen darauf reagieren?

Sind es die Künstler*innen, die neue Orte schaffen oder ihre Praxis ändern?

Gibt es nicht schon diverse Praxen und Orte, außerhalb von Museen, an denen Künstler*innen ihre Kunst einer Öffentlichkeit zugänglich machen?

Wie würde die Arbeit von Museumsmitarbeiter*innen, Kurator*innen, Vermittler*innen, Restaurator*innen aussehen?

Wären sie weiterhin formgebend für Ausstellungs-, Vermittlungs- und Sammlungspraxis?

Würde ihre Arbeit obsolet werden?

Wie würde der Kunstmarkt reagieren?

Würde es diesem zugutekommen, da eventuell Werke auf den Markt kommen,

die vorher vor Privatisierung geschützt waren?

Funktioniert der Kunstmarkt dann noch – lässt sich der finanzielle »Wert« von Kunstwerken ohne die Popularität, die Kunstmuseen Kunstwerken und Künstler*innen verschaffen, noch generieren?

Würde sich das Ausstellen privatisieren und Kunst dadurch noch weniger zugänglich werden?

Würden sich nach einer gewissen Zeit wieder Orte herausbilden, die Museen, wie wir sie jetzt kennen, entsprechen?

Unterscheiden diese Orte sich dann von den Museen, wie wir sie jetzt kennen, dadurch, dass sie nicht die bisherige Museumsgeschichte weiterschreiben, sondern aus einem Geschichts-Bruch gewachsen sind – dass sie vielleicht demokratisch, aus der Bevölkerung heraus entstehen und gegründet werden?

Welche Auswirkungen hätte es für die Kunst-, Kulturgeschichte und Erinnerungskultur?

Wir fordern:

»Museums cannot, and should not, leave for the future« [...].«⁵⁵

Mela Dávila-Freire, 2020

Wir fordern, dass Museen sich eingestehen, dass sie keine Zukunft haben.

Und die Konsequenzen daraus ziehen.

55 | Dávila-Freire, Mela: *Museum of the Future. Between Promise and Damnation*. In: schnittpunkt/Baur, 2020 (wie Anm. 20) S. 105-108, hier S. 108.

ABBILDUNGSVERZEICHNIS

- Abb. 1: Wechselwirkung von Kritik und Transformation innerhalb der musealen Entwicklungsgeschichte. Präsentationsfolie aus dem Vortrag für das Kritik-Symposium der Hochschule Hannover im Oktober 2023.
Foto: © Vanessa Zeissig.
- Abb. 2: (Binäre) Geschlechterverteilung von Literaturmuseen, die Personen gewidmet sind.
Foto: © Vanessa Zeissig
- Abb. 3: Verteilung nach (binärem) Geschlecht der Urheber:innen von im MK&G archivierten Grafikarbeiten, Poster in der Sonderausstellung »The F*Word – Guerrilla Girls und feministisches Grafikdesign«, MK&G Hamburg, 2023.
Foto: © Vanessa Zeissig

LITERATURVERZEICHNIS

- Akomolafe, Bayo (2017): *A Slower Urgency*. [online] URL: <https://www.bayoakomolafe.net/post/a-slower-urgency>, [Letzter Zugriff: 12.03.2024].
- Asche, Farina/Döring, Daniela/Sternfeld, Nora: »The Radical Democratic Museum« – *A Conversation about the Potentials of a New Museum Definition*. In: *Museological Review: What is a museum today*, Issue 24, Leicester 2020, S. 34-41.
- Baur, Joachim: *Ausstellen. Trends und Tendenzen im kulturhistorischen Feld*. In: Graf, Bernhard/Rodekamp, Volker (Hrsg.): *Museen zwischen Qualität und Relevanz. Denkschrift zur Lage der Museen, Berliner Schriften zur Museumsforschung*, Band 30 – Sonderband, Berlin 2012, S. 131-144.
- Baur, Joachim: *Was ist ein Museum?*. In: ders. (Hrsg.): *Museumsanalyse. Methoden und Konturen eines neuen Forschungsfeldes*, Bielefeld 2010, S. 15-48.
- Bayer, Natalie/Kazeem-Kaminski, Belinda/Sternfeld, Nora: *Vorwort der Herausgeber*innen*. In: dies. (Hrsg.): *Kuratieren als antirassistische Praxis*, Berlin 2017, S. 17-47.
- Bennett, Tony: *The Birth of the Museum. History, Politics, Theory*, London 1995.
- Bott, Gerhard (Hrsg.): *Das Museum der Zukunft: 43 Beiträge zur Diskussion über die Zukunft des Museums*, Köln 1970.
- Dávila-Freire, Mela: *Museum of the Future. Between Promise and Damnation*. In: schnittpunkt/Baur, Joachim (Hrsg.): *Das Museum der Zukunft. 43 neue Beiträge zur Diskussion über die Zukunft des Museums*, Bielefeld 2020, S. 105-108.
- Davison, Patricia: *Museums and the Reshaping of Memory*. In: Nuttall, Sarah/Coetzee, Carli (Hrsg.): *Negotiating the Past. The Making of Memory in South Africa*, Oxford/New York 1999, S. 143-160.
- Derrida, Jacques: *Mal d'Archive: une impression freudienne*, Paris 2015.

- Fliedl, Gottfried: *Das Museum des 19. Jahrhunderts*. In: Walzl, Markus (Hrsg.): *Handbuch Museum. Geschichte – Aufgaben – Perspektiven*, Stuttgart 2016, S. 47-52.
- Gramsci, Antonio: *Gefängnishefte. Kritische Gesamtausgabe*. Band 10/II, § 44, Hamburg 1994.
- Griesser-Stermscheg, Martina/Haupt-Stummer, Christine/Höllwart, Renate/Jaschke, Beatrice/Sommer, Monika/Sternfeld, Nora/Ziaja, Luisa: *Wie kann die Kritik am Museum im Museum Folgen haben? Die Herausgeberinnen im Gespräch*. In: dies. (Hrsg.): *Widersprüche. Kuratorisch handeln zwischen Theorie und Praxis*, Berlin 2023, S. 11-19.
- Heesen, Anke te/Schulze, Mario: *Einleitung*. In: dies./dold, Victor (Hrsg.): *Museumskrise und Ausstellungserfolg. Die Entwicklung der Geschichtsausstellung in den Siebzigern*, Berlin 2015, S. 7-17.
- Heesen, Anke te: *Theorien des Museums zur Einführung*, Hamburg 2012.
- Humuza, Corinna/Nixon, Christopher/Schmidt, Katharina/Singer, Katrin: *Ein Gespräch zum Verhältnis von Kunst und Raum*. In: Singer, Katrin/Schmidt, Katharina/Neuburger, Martina (Hrsg.): *Artographies – Kreativ-künstlerische Zugänge zu einer machtkritischen Raumforschung*, Bielefeld 2023, S. 39-54.
- ICOM Deutschland (2023): *Klarheit geschaffen: Offizielle deutsche Übersetzung der neuen Definition für Museen veröffentlicht*. [online] URL: <https://icom-deutschland.de/de/component/content/category/31-museumsdefinition.html?Itemid=114#:~:text=Ein%20Museum%20ist%20eine%20nicht,f%C3%B6rdern%20Museen%20Diversit%C3%A4t%20und%20Nachhaltigkeit>, [Letzter Zugriff: 12.03.2024].
- Korff, Gottfried/Reinhardt, Uwe J./Teufel, Philipp: *Die Rückgewinnung des Dings. Tendenzen des Ausstellens im 21. Jahrhundert. Ein Gespräch mit Gottfried Korff*. In: Reinhardt, Uwe J./Teufel, Philipp (Hrsg.): *Neue Ausstellungsgestaltung 01*, Ludwigsburg 2008, S. 26-55.
- Kravagna, Christian: *Vom ethnologischen Museum zum unmöglichen Kolonialmuseum*. In: *Zeitschrift für Kulturwissenschaften*, 1/2015, Bielefeld 2015, S. 95-100.
- Lerner, Gerda: *Die Entstehung des Patriarchats* (1986), München 1997.
- Marchart, Oliver: *Hegemonie im Kunstfeld. Die documenta Ausstellungen dX, D11, d12 und die Politik der Biennialisierung*, Köln 2008.
- Marchart, Oliver: *Die Institution spricht, Kunstvermittlung als Herrschafts- und als Emanzipationstechnologie*. In: schnittpunkt/Jaschke, Beatrice/Martinz-Turek, Charlotte/Sternfeld, Nora (Hrsg.): *Wer spricht? Autorität und Autorschaft in Ausstellungen*, Wien 2005, S. 34-58.
- Mecheril, Paul: *Exotinnen genießen? Von der Wahrnehmung des Wahrgenommenen zur Wahrnehmung der Wahrnehmung und wieder zurück*. In: Gaensheimer, Susanne/Hagenberg, Julia (Hrsg.): *Wem gehört das Museum?*, Köln 2020, S. 62-65.
- Micossé-Aikins, Sandrine/Sharifi, Bahareh: *Widerstand kuratieren. Politische Interventionen in eine elitäre, hegemoniale Kulturlandschaft*. In: Bayer, Natalie/Ka-

- zeem-Kaminski, Belinda/Sternfeld, Nora (Hrsg.): *Kuratieren als antirassistische Praxis*, Berlin 2017, S. 135-153.
- Mörsch, Carmen/Piesche, Peggy: *Warum Diskriminierungskritik im Museum?* (ohne Datum) [online] <https://www.lab-bode-pool.de/de/t/museum-bewegen/diskriminierungskritisch-arbeiten/warum-diskriminierungskritik-im-museum/>, [Letzter Zugriff: 12.03.2024].
- Mörsch, Carmen: *auf_hören: Plädoyer für einen Hiatus*. In: schnittpunkt/Baur, Joachim (Hrsg.): *Das Museum der Zukunft. 43 neue Beiträge zur Diskussion über die Zukunft des Museums*, Bielefeld 2020, S. 195-202, hier S. 196.
- Müller, Anna/Möhlmann, Frauke: *Neue Ausstellungsgestaltung 1900-2000*, Stuttgart 2014.
- Nochlin, Linda: *Why Have There Been No Great Women Artists?* (1971). In: dies. (Hrsg.): *Women, Art and Power and other Essays*, New York 1998, S. 145-178.
- Pomian, Krzysztof: *Was macht ein Museum erfolgreich?* In: *Museumskunde*, 72/2, 2007, S. 16-25, hier S. 16.
- Raabe, Isabel: *Wissen dekolonialisieren*. In: *appropriate! Journal zur Aneignung und Vermittlung von Kunst*, Issue 4/Machtverhalten, 2022/23. [online] <https://www.appropriate-journal.art/raabe>, [Letzter Zugriff: 12.03.2024].
- Reichel, Bastian: *Peppa Wutz Folge 39 Museumsbesuch*. 2015. [online] <https://youtu.be/WkFS8afYaUA>, [Letzter Zugriff: 12.03.2024].
- Reussner, Eva M.: *Publikumsforschung für Museen: Internationale Erfolgsbeispiele*, Bielefeld 2010.
- Rogoff, Irit: *Looking Away: Participations in Visual Culture*. In: Butt, Gavin (Hrsg.): *After Criticism. New Responses to Art and Performance*, Malden/Oxford/Carlton 2005, S. 117-134.
- Schnittpunkt/Baur, Joachim (Hrsg.): *Das Museum der Zukunft. 43 neue Beiträge zur Diskussion über die Zukunft des Museums*, Bielefeld 2020.
- Schulz, Isabel: *Kurt Schwitters. Merzkunst*, München 2020.
- Sommer, Monika: *Museologie und Museumsgeschichte*. In: ARGE schnittpunkt (Hrsg.): *Handbuch Ausstellungstheorie und -praxis*, Wien 2013, S. 13-21.
- Sternfeld, Nora: *Das radikaldemokratische Museum*, Berlin 2018.
- Tyradellis, Daniel: *Müde Museen. Oder: Wie Ausstellungen unser Denken verändern könnten*, Hamburg 2014.
- Zeissig, Vanessa: *Die Zukunft der Literaturmuseen. Ein aktivistisches Manifest*, Bielefeld 2022.

Selbstkritik als Haltung – Methode für ein vorurteilsloses Gestalten

Marcel René Marburger

»Gegen die blutleere Abstraktion des Expressionismus! Gegen die weltverbessernden Theorien literarischer Hohlköpfe! Für den Dadaismus in Wort und Bild, für das dadaistische Geschehen in der Welt. Gegen dies Manifest sein, heißt Dadaist sein!«¹

»Wir erklären die alten Kinofilme, die romantizistischen, theatralisierten u.a. für aussäztzig.

- Nicht nahekommen
- Nicht anschauen!
- Lebensgefährlich!
- Ansteckend!

Wir bekräftigen die Zukunft der Filmkunst durch die Ablehnung ihrer Gegenwart.«²

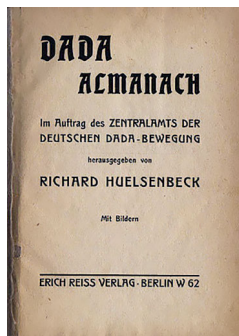


Abb. 1:
Dada Almanach

1 | Huelsenbeck, Richard u.a.: *Dadaistisches Manifest* (1918). In: Bergius, Hanne: *Das Lachen Dada's: die Berliner Dadaisten und ihre Aktionen*, Gießen 1989, S. 26-27.

2 | Vertov, Dziga: *Wir. Variante eines Manifestes* (1922). In: Albersmeier, Franz-Josef (Hrsg.): *Texte zur Theorie des Films*, Stuttgart 1979, S. 19.

Zu Beginn des 20. Jahrhunderts werden künstlerische Manifeste zu einer neuen Kunstgattung und ergänzen oder ersetzen künstlerische Werke durch die unmittelbare und schriftbasierte Kommunikation. Mittels Manifesten, so ließe sich sagen, wird Kritik an den bestehenden Umständen handgreiflich gemacht. Ergänzt werden die Manifeste durch gesellschaftskritische Arbeiten: Insbesondere in Berlin propagieren Dadaist*innen wie George Grosz, John Heartfield oder Hannah Höch, dass Kunst politisch sein müsse. Nun könnte jedem Werk eine politische Komponente zugesprochen werden. Im Berlin der 1920er Jahre sicherlich nicht zu Unrecht und dem Zeitgeschehen geschuldet, sollte die politische Komponente in diesem Fall jedoch die entscheidende sein und jede ästhetische oder epistemologische überwiegen.



Abb. 2: Heartfield Fünf Finger



Abb. 3:
Heartfield Zörgiebel

Warum Manifeste zu dieser Zeit zu einer Gattung werden, hat verschiedene und jeweils individuelle Gründe, aber zwei Motivationen lassen sich dennoch konstatieren. Mittels Manifesten lässt sich einfacher als mit Kunstwerken kommunizieren, erstens: da Kunstwerke uneindeutig sind, also eventuell missverstanden werden können und zweitens: weil Kunstwerke aufwendig herzustellen sind und es für deren Herstellung Zeit braucht oder deren Herstellung sogar unmöglich oder noch nicht möglich ist. In Schriftform lässt sich zunächst einmal alles fordern, auch wenn es gar nicht realisierbar ist – wie zum Beispiel die im Manifest von Dziga Vertov formulierte Idee »die Relativitätstheorie auf die Leinwand« bringen zu wollen.³



Abb. 4: Kinoki

3 | Ebd., S. 22.

Nach 1945 beziehen sich Manifeste wieder vermehrt auf ästhetisch-konzeptuelle Phänomene, neben künstlerischen werden auch gestalterische Themen verhandelt. Beispiele hierfür wären das Manifest zur Guten Form von Max Bill von 1949, die seit den 1970er Jahren ausgearbeiteten zehn Prinzipien zum guten Design von Dieter Rams oder Dogma 95 der dänischen Filmemacher Thomas Vinterberg und Lars von Trier von 1995. Ganz gleich aber, was Gegenstand der Manifeste ist: Grundsätzlich ist allen Manifesten gemeinsam, dass sie ein gestalterisches Selbstverständnis manifestieren, das auf Kritik beruht. Es wird nicht nur die eigene Kunstrichtung propagiert, sondern dabei stets der Status Quo, also bereits vorhandene Positionen kritisiert. Auch wenn dies im besonderen Maße für die Gattung der Manifeste festgestellt werden kann, gilt dies im Übrigen für jede Art der Gestaltung: Indem Kunstwerke oder Designobjekte neu in die Welt gebracht werden, kritisieren sie implizit all jene Werke, die bereits existieren. Mit ihrer Herstellung und Veröffentlichung reklamieren die neuen künstlerischen Positionen für sich, eine vorhandene Lücke in der Design- oder Kunstwelt zu schließen. Problematisch ist dabei jedoch Folgendes: Indem sich Künstler*innen und Gestalter*innen mittels Manifesten gegen andere Werke richten, schränken sie die eigene gestalterische Freiheit zwangsläufig ein. Ihr kritisches Kunstverständnis richtet sich nämlich nicht nur gegen andere, sondern gilt damit ebenso für die eigenen Gestaltungsmöglichkeiten: mit der expliziten Kritik an anderen wird der eigene Gestaltungsfreiraum eingeschränkt. Auf diese Weise werden Manifeste zu Handlungsanweisungen, zu Vorschriften also, nach denen sich ihre Verfasser*innen auch selbst richten müssen. Bezogen auf die künstlerische Praxis laufen sie der Idee eines offenen Kunstwerks von Umberto Eco somit ebenso zuwider wie aleatorischen Verfahren zur Erweiterung der kreativen Werkfindung und Werkgestaltung.⁴

Dazu ein kurzer Exkurs zum Zufall in der Kunst: 1913/14 etwa ließ Marcel Duchamp drei Fäden von einem Meter Länge, aus einem Meter Höhe auf den Boden fallen und fixierte die Fäden dann in der jeweiligen, zufällig entstandenen Form auf Glasplatten. Mit dem »Trois stoppages étalon« genannten Werk richtet sich Duchamp einerseits – wie schon mit seinen Ready Mades – gegen das Bild eines originär schaffenden Künstlergenies. Andererseits integriert er jedoch auf markanteste Weise den Zufall in seinen Schaffensprozess. Wie er später selbst erklärt, war ihm die Bedeutung seiner spielerischen Entdeckung zunächst nicht bewusst:

4 | Vgl. dazu: Eco, Umberto: *Das offene Kunstwerk*, Frankfurt a. M. 1990.

»Ich würde sagen, die Trois Stoppages von 1913 sind mein wichtigstes Werk. [...] Für sich selbst war es kein so bedeutendes Kunstwerk, doch mir bereitete es den Weg – einen Weg, um den traditionellen Ausdrucksmethoden, die man lange Zeit mit der Kunst assoziiert hatte, zu entrinnen.«⁵

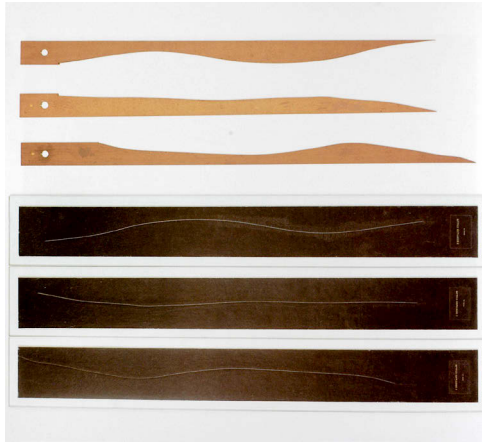


Abb. 5: *Trois Stoppages Etalon* von Duchamp

Weit vor Duchamp wurde der Zufall bereits in gestalterische Prozesse eingebunden: Später unter anderem als »nubigene Einbildungskraft« bezeichnet, wird in der Natur zufällig Gesehenes zum Ausgangspunkt der Bildfindung.⁶ Leonardo da Vinci etwa ließ sich von Flecken, Mauerrissen oder von Wolkenformationen inspirieren und schreibt darüber bereits in einem frühen Traktat zur Malereiausbildung:

»Unter diesen Vorschriften soll aber eine neue Erfindung in der überlegenden Betrachtung nicht fehlen, die [...] von größtem Nutzen ist, den Geist zu mannigfachen Erfindungen anzuregen. Und das geschieht, wenn du manches Gemäuer mit verschiedenen Flecken [...] anschaut; wenn du dir gerade eine Landschaft ausdenken sollst, so kannst Du dort Bilder verschiedener Landschaften mit Bergen, Flüssen, Felsen, Bäumen, großen

5 | Holeczek, Bernhard/Mengden, Lida von: *Zufall als Prinzip. Spielwelt, Methode und System in der Kunst des 20. Jahrhunderts*, Heidelberg 1992, S. 27, 28.

6 | Vgl. dazu: Guldin, Rainer: *Wolkenformationen ... aus dem Dunst der Möglichkeiten. Zur nubigenen Einbildungskraft*. In: Marburger, Marcel René/Zielinski, Siegfried (Hrsg.): *International Flusser Lectures*, Köln 2009.

Ebenen, Tälern und Hügeln verschiedener Arten sehen [...] die du dann in vollendeter Form und guter Gestalt wiedergeben kannst.«⁷

Und weiter:

»Denn du musst verstehen, dass dieser formlose Entwurf, wenn er der Erfindung des Bildes entspricht, um so mehr befriedigen wird, wenn ihn dann die entsprechende Vollkommenheit in allen seinen Teilen ziert. Ich habe in den Wolken und an den Mauern schon Flecken gesehen, die mich zu schönen Erfindungen verschiedenster Dinge anregen.«⁸

Systematisiert und in einem Text beschrieben wurde das Verfahren der zufälligen Bildfindung von dem englischen Maler Alexander Cozens in seinem 1885 erschienenen Buch »A New Method of Assisting the Invention in Drawing Original Compositions in Landscape«.⁹ Um Natur möglichst getreu abbilden zu können, ging Cozens nicht von der Linie, also vom Umriss aus, die ja in der Realität nicht existieren, sondern von der Farbfläche, die nahtlos in andere Farbflächen übergeht. Als Ausgangspunkt der Bildgestaltung begann er häufig mit einem Farbklecks, ein Verfahren, das später als »Klecksografie« bezeichnet wurde.¹⁰

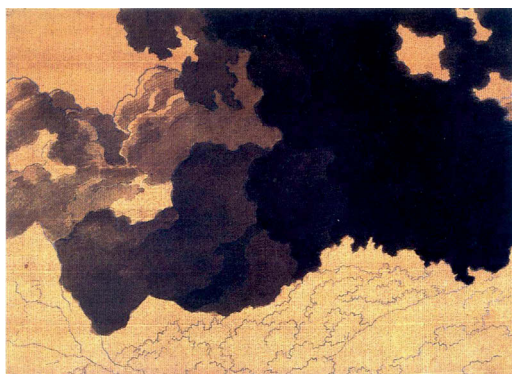


Abb. 6: Cozens

7 | Da Vinci, Leonardo: Sämtliche Gemälde und Schriften zur Malerei. Herausgegeben von André Chastel, München 1990, S. 384-385.

8 | Ebd., S. 385.

9 | Cozens, Alexander: *A New Method of Assisting the Invention in Drawing Original Compositions in Landscape*, London 1785.

10 | Vgl. dazu: Weltzien, Friedrich: *Fleck. Das Bild der Selbsttätigkeit um 1800. Justinus Kerner und die Klecksografie als experimentelle Bildpraxis zwischen Ästhetik und Naturwissenschaft*, Göttingen 2011.

August Strindberg wiederum veröffentlichte 1894 den Aufsatz »Neue Kunstformen. Der Zufall im künstlerischen Schaffen« und betont darin die Wichtigkeit des Zufalls für den künstlerischen Schaffensprozess:

»Was ist das? Die Maler nennen es ›Palettenschabsek, was bedeutet: Nach beendeter Arbeit kratzt der Maler die Reste der Farbe zusammen, und wenn er Lust bekommt, macht er irgendeinen Versuch. [...] Der Mühe entledigt, die Farben zu erfinden, verfügt die Seele des Malers über die Fülle ihrer Kräfte, um die Konturen zu suchen, und indem die Hand auf gut Glück mit dem Spatel hantiert, [...] entpuppt sich das Ganze als dieser reizvolle Mischmasch aus Unbewusstem und Bewusstem. Das ist die natürliche Kunst, bei der der Künstler wie die launische Natur arbeitet und ohne festgesetztes Ziel.«¹¹

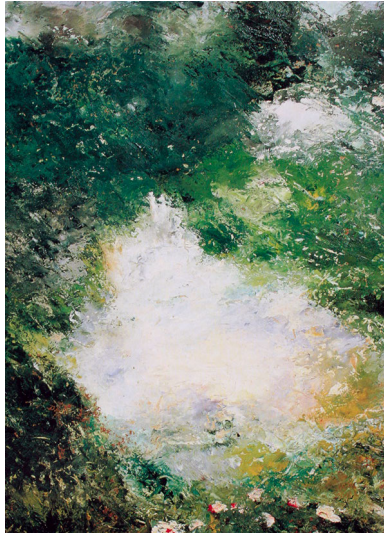


Abb. 7: Strindberg

Dass diese Art der Vorgehensweise immer noch aktuell ist, beweist ein Zitat von Gerhard Richter von 1986:

»Manchmal beunruhigte mich das sehr, und ich sah es als persönliches Manko, dass ich so auf den Zufall angewiesen bin. [...] Und ich brauche ihn,

¹¹ | Strindberg, August: *Neue Kunstformen! Der Zufall im künstlerischen Schaffen*. In: ders. (Hrsg.): *Verwirrte Sinneseindrücke. Schriften zu Malerei, Fotografie und Naturwissenschaften*, Hamburg 2009 (1998), S. 30-38, S. 31.

um weiterzugehen, um meine Fehler auszumerzen, das, was ich falsch gedacht habe, zu zerstören, um etwas Anderes und Störendes einzubringen. Und oft bin ich verblüfft, wie viel besser der Zufall ist als ich.«¹²

Kurzum: Aleatorische Verfahren, also das bewusste Außerkraftsetzen der absichtsvollen, subjektiven Entscheidungsgewalt, ermöglicht Künstler*innen ein Vordringen in gänzlich unbekannte, ästhetische Welten.



Abb. 8: Richter

Die wegweisende theoretische Erläuterung zu aleatorischen Verfahren stammt von Willi Baumeister, der bereits 1944 »Das Unbekannte in der Kunst« verfasste. Wie er als Grundthese seines Werkes formulierte, seien »trotz aller Experimente und Forschungen, trotz dem bewussten Suchen, alle wirklich großen Werte durch Zufall, nebenbei, auf Umwegen, jedenfalls in unkontrollierbarer Weise gefunden worden.«¹³ Die Aufgabe von Künstlerinnen und Künstlern sieht er darin, in das Unbekannte vorzudringen, und diesem »durch seine Werke neue Werte« zu entreißen. Ein originär schaffender Künstler kann sein Vorgehen nicht planen, sondern ist auf Zufälle und Überraschungen angewiesen:

12 | Buchloh, Benjamin: *Gerhard Richter im Interview mit Benjamin Buchloh 1986, 2008*. In: Obrist, Hans-Ulrich (Hrsg.): *Gerhard Richter. Text. Schriften und Interviews*, Frankfurt a. M./Leipzig 1993, S. 149.

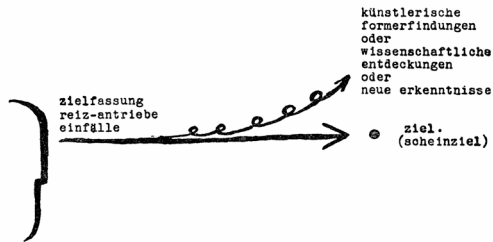
13 | Baumeister, Willi: *Das Unbekannte in der Kunst*, Stuttgart 1947, S. 161.

»Da er als Vorderster mit jedem Werk ins Unbekannte stößt, kann er nicht voraussagen, auf was er stoßen wird. Er kann weder die Endform des einzelnen Werkes voraussehen, noch seine gesamte Lebensleistung überschauen, wenn er auch seiner Sache sicher ist.«¹⁴

Und weiter: »Selbst wenn der Künstler, bewegt von einem unfassbaren Urwillen, in hohem Bewusstsein seiner Handlung seine Sache sagt, meißelt oder malt, lässt er sich überraschen von dem, was unter seinen Händen entsteht.«¹⁵

Baumeister spricht in diesem Zusammenhang von einem schöpferischen Winkel, der den Bereich markiert, der zwischen der künstlerischen Absicht, also dem vorgenommenen Ziel und der künstlerischen Realisierung, also dem abgeschlossenen Werk, auseinanderklafft:

»Es liegt durchaus in der Natur der Sache, dass das geniale Finden auf einem Grundzug beruht, der von allem Suchen abweichen muss, von allem Zielstrebigen und damit von allem bewussten Wollen. Sind Zielstrebigkeit und Wollen wirksam wie bei allen auf Tätigkeit gerichteten Menschen, so tritt beim überlegenen Typ ein Selbstregulativ ein. Dieses arbeitet sogar gegen den Willen des Künstlers.«¹⁶



Willi Baumeister Stiftung

Abb. 9: Baumeister, *Der schöpferische Winkel*

Künstlerinnen und Künstler müssen sich also auf das Unbekannte einlassen und dürfen ihr anfängliches Ziel nicht zu wichtig nehmen:

»Es ist anzunehmen, dass viele Begabungen durch das Zielen auf den Erfolg und der damit verbundenen Hinwendung zum Bekannten scheiterten. Ja, es ist anzunehmen, dass alle schlechte Kunst hierauf beruht, dass

14 | Ebd., S. 156.

15 | A.a.O.

16 | Ebd., S. 163.

dem Unbekannten innerhalb des entstehenden Werks kein Platz gelassen wird.«¹⁷

Kreativ zu sein, so das Hauptargument von Baumeister und den genannten Künstlern, bedeutet, vom eigenen Werk überrascht zu werden. Denn wenn man nicht überrascht wäre, würde man das Werk ja schon kennen und dann wäre es nicht innovativ – also nicht wirklich kreativ. Kommunikationstheoretisch formuliert ließe sich sagen, dass neuartige Informationen nur entstehen können, wenn Geräusche auftreten, also Störungen. Kommunikationsprozesse, die störungsfrei ablaufen, sind dagegen redundant. Zugegeben: Jede Entscheidung, die in der künstlerischen Praxis getroffen wird, schränkt den Möglichkeitsraum zwangsläufig ein – bis hin zum fertigen Werk, bei dem der Möglichkeitsraum vollständig aufgebraucht worden ist. Mit der Zulassung des Zufalls in gestalterische Prozesse wird die Entscheidungsfindung aber von einer bereits vorab bestehenden Absicht losgelöst. Wirkliche Freiheit in der Gestaltung, also wirkliche Kreativität, bedeutet das Vermeiden jeglicher Redundanz. Man muss sich also selbst überraschen beziehungsweise überrascht werden von dem, was man hervorbringt. Im künstlerischen Prozess muss demnach möglichst lange in der Schwebelage verharren, um die größtmögliche kreative Entfaltung herzustellen. In der Schwebelage sein, heißt: im Zustand des Zweifels zu verbleiben – und zwar einem Zweifel an der eigenen Methode und nicht ein Zweifel an dem zu publizierenden Ergebnis der künstlerischen Praxis.

Aber wie ist das umsetzbar? Bereits im Prozess der Herstellung, also im kreativen Akt, gibt es einen Moment, indem sich die Kritik auf sich selbst richtet, beispielsweise im Akt des Malens, im Zurück- und Vortreten von der Leinwand, also im ständigen kritisieren und korrigieren der eigenen formgebenden Praxis. Diese temporäre Selbstkritik ist jedoch zunächst auf das fertig zu stellende Produkt bezogen, nicht aber auf die Methode selbst und birgt in einer möglichen Selbstzensur zudem die Gefahr der automatischen Anpassung an bestehende Denk- und Verhaltensweisen. Die Entscheidungen, die getroffen werden, werden hier bereits unter Berücksichtigung der zukünftigen Rezeption des Werkes getroffen, das heißt ich gestalte so, dass mein Werk einer bestimmten Erwartungshaltung gerecht wird – meiner und der potentiell Rezipierender. Die Annahme, dass das Werk auf eine zu erwartende Weise rezipiert wird und eine Lücke in der Design- und Kunstwelt schließt, beruht jedoch auf Vorurteilen, also auf Erfahrungen, die bereits gemacht worden sind.

Indem er sich auf die Geste konzentriert, sieht Vilém Flusser im Akt des Malens noch einen anderen Aspekt. So schreibt er in dem Essay »Die Geste des Malens«:

17 | Ebd., S. 164.

»Die Geste des Malens ist eine auto-analysierende Bewegung. Man kann an ihr eine Bedeutungsebene beobachten, auf welcher sie sich selbst analysiert. Spezifische Phasen der Geste, zum Beispiel ein spezifisches Zurücktreten von der Leinwand oder ein spezifischer Blick bedeuten Selbstkritik, Autoanalyse.«¹⁸

Und weiter:

»Gäbe es eine allgemeine Theorie der Gesten, eine semiologische Disziplin, welche gestatten würde, Gesten zu entziffern, dann wäre Kunstkritik nicht, wie heute, eine Sache der Empirie oder der ›Intuition‹ oder ein kausales Wegerklären der ästhetischen Phänomene, sondern eine exakte Analyse der zu Gemälden erstarrten Gesten. In Ermangelung einer solchen ›Choreographologie‹ ist es vielleicht die bessere Strategie, die Geste selbst zu beobachten, so wie sie sich konkret vor uns, und daher in uns, ereignet: als ein Exempel der Freiheit.«¹⁹

Für Flusser ist eine Geste eine Mischung aus einer bewussten, also absichtsvollen, und einer unbewussten, also nichtabsichtsvollen Handlung - weshalb sie einen Moment der Freiheit birgt.

In dem Essay »Die Geste des Fotografierens« wiederum beschreibt Flusser eben diese als Bewegung des Zweifels:

»In der Tat spielt sich hier eine doppelte Dialektik ab: zum einen zwischen Ziel und Situation und zum anderen zwischen den unterschiedlichen Gesichtspunkten auf die Situation. Die Gesten des Fotografen zeigen die Spannung dieser beiden intervenierenden Dialektiken. Mit anderen Worten, die Geste des Fotografierens, die eine Bewegung der Positionssuche ist und eine innere wie äußere Spannung enthüllt, welche die Suche vorantreibt - diese Geste ist die Bewegung des Zweifels.«²⁰

Und etwas später ergänzt er:

»Es besteht kein Zweifel, dass der bisher untersuchte Aspekt der fotografischen Geste, die Suche nach einem Standort, eine äußerst gründliche Beobachtung erfordern würde, um völlig erfasst zu werden. Für den Zweck

18 | Flusser, Vilém: *Die Geste der Malerei*. In: ders.: *Gesten. Versuch einer Phänomenologie*, Düsseldorf/Bensheim 1991, S. 92.

19 | Ebd., S. 99.

20 | Ebd., S. 139.

des vorliegenden Essays genügt es zu sagen, dass es sich um eine Serie von theoretischen Entscheidungen handelt, die auf die Prüfung der Situation bezogen sind, dass die Geste folglich die konkrete Bewegung des methodischen Zweifels ist und dass ihre Struktur sowohl durch die betrachtete Situation als auch durch den Apparat wie durch den Fotografen in einer Weise bestimmt wird, die jede Isolierung eines einzelnen der genannten Faktoren verbietet. Gleichwohl handelt es sich um eine Bewegung der Freiheit, denn die Geste ist eine Serie von Entscheidungen, die nicht trotz, sondern wegen der bestimmenden Kräfte getroffen werden, die dabei im Spiel sind.«²¹

Was Flusser bei der fotografischen Geste hervorhebt, ist, dass dabei verschiedene Standpunkte eingenommen werden. Dieser Perspektivwechsel ist zwar auf das in der Zukunft zu verwirklichende Bild bezogen, findet aber in der Gegenwart statt und ist damit existentieller Bestandteil der gestalterischen Praxis. Die Selbstkritik bezieht sich damit nicht mehr nur auf das zu schaffende Werk, sondern ebenso auf die eigene Methode: der eigene Standpunkt wird in Frage gestellt. Flusser selbst bringt diesen Standpunktwechsel mit der Phänomenologie Edmund Husserls zusammen. In »Für eine Philosophie der Fotografie« schreibt er dazu: »Die Fotogeste ist die des ›phänomenologischen Zweifels‹, insofern sie versucht, sich den Phänomenen von zahlreichen Standpunkten aus zu nähern.«²² Die phänomenologische Methode besteht für ihn vor allem darin, die Schichten von Vorurteilen aufzudecken, die das Ich und die Objekte verbergen. Unter anderem ist dazu eine Distanz zu den eigenen Vorurteilen vonnöten, was allerdings schwierig sei. Grundsätzlich beinhaltet die epistemologische Einstellung eine des Zweifels – und zwar sowohl an bestehenden Erkenntnissen, als auch an der eigenen Erkenntnisfähigkeit.

Neben dem Essay »On Edmund Husserl«²³ ist in diesem Zusammenhang auch Flussers Essay »Pilpul« erhellend.²⁴ Beim Pilpul, einer Diskussionsform aus der jüdischen Tradition der Talmudinterpretation, steht das zu Bedenkende in der Mitte der jeweiligen Blätter und ist von Kommentaren verschiedener Personen aus verschiedenen Zeiten umgeben. Wie Flusser hervorhebt, geht es bei Pilpul nicht darum, »die Sache, auf die man immer wieder zurückkommt zu bejahen oder zu verneinen, sondern darum, sie von so zahlreichen wie möglichen Standpunkten anzugehen und dabei diese Standpunkte in gegenseitigen Konflikt zu

21 | Ebd., S. 142.

22 | Flusser, Vilém: *Für eine Philosophie der Fotografie*, Göttingen 1983, S. 35.

23 | Flusser, Vilém: *On Edmund Husserl*. In: *Review of the Society for the History of Czechoslovak Jews*, Vol. 1, New York 1987, S. 91–100.

24 | Flusser, Vilém: *Pilpul*. In: *Kulturrevolution*, Nr. 23, 1990, S. 43–46.

bringen.«²⁵ Ein »vollkommenes« Erkennen ist dabei ausgeschlossen, »weil alles zu Erkennende von einem unerschöpflichen Schwarm von Standpunkten umzingelt ist«, wie er an gleicher Stelle betont, »und nur dann völlig erkannt wäre, wenn alle Standpunkte erschöpft worden wären.«²⁶ Erst aus dem Zusammenspiel der verschiedenen Standpunkte entsteht demnach ein Erkenntnisgewinn. Hierin ähnelt die Methode des Pilpul dem Akt des Fotografierens, bei dem das zu fotografierende Sujet durch das Einnehmen verschiedener Standpunkte ebenfalls zunehmend erfasst wird beziehungsweise erfasst werden kann.²⁷

Übertragen auf die Methode künstlerischen Schaffens bedeutet dies, dass möglichst lange in einem Zustand der Ambivalenz verharret werden soll. Das eigene Vorgehen soll immer wieder auf bereits vorhandene Vorurteile überprüft, die Vorstellung vom fertigen Werk ständig korrigiert werden. Vor allem aber sollen immer wieder neue Standpunkte hinsichtlich des eigenen Vorgehens eingenommen werden. Bei alledem können aleatorische Verfahren helfen. Die Kritik an bestehenden Kunst- beziehungsweise Designpositionen, die jeder Gestaltung implizit ist, wird demnach ersetzt durch eine Kritik an der eigenen Methode – also durch eine möglichst vorurteilslose Kunstpraxis. Die Selbstkritik, für die hier plädiert wird, ist allerdings nicht als Selbstzweifel zu verstehen. Zweifel an der Methode heißt nicht, die eigene Haltung infrage zu stellen. Der Zweifel soll nicht in ein passives Getriebensein münden, sondern zu einem aktiven Handeln führen. Also: Nicht Zweifeln am künstlerischen Handeln selbst, sondern an der konkreten Ausführung.

Indem ich mich selbst kritisiere, befreie ich mich von selbstauferlegten Restriktionen, weil diese damit ebenso kritisiert werden, wie die eigene künstlerische Praxis. Vergleichbar ist dieser Perspektivwechsel hin zu sich selbst mit dem kartesischen »cogito ergo sum«. In den »Meditationes de prima philosophia« schreibt René Descartes 1641: »Da es ja immer noch ich bin, der zweifelt, kann ich an diesem Ich, selbst wenn es träumt oder phantasiert, selber nicht mehr zweifeln.«²⁸ In Anlehnung dazu könnte es hier heißen: Indem ich im künstlerischen Akt an mir selber statt an anderen künstlerischen Positionen zweifle, werde ich erst kreativ. Somit wird die Basis der Erkenntnisfähigkeit bei Descartes im künstlerischen Akt zum Ausgangspunkt von kreativem Handeln: Ich gestalte, also bin ich.

Im Sinne eines vorurteilslosen Entwerfens sollte dann möglichst lange im Zustand des Zweifels verblieben werden. Das Ende dieser Ambivalenz könnte dem der fotografischen Geste ähneln: So wie die Suche nach einem geeigneten Stand-

25 | Ebd., S. 44.

26 | Ebd., S. 45.

27 | Vgl. dazu auch: Marburger, Marcel René: *Flusser und die Kunst*, Köln 2011, S. 138-142.

28 | Descartes, René: *Meditationes de prima philosophia* (1641). In: ders. (Hrsg.): *Philosophische Schriften*, Hamburg 1996, S. 28.

punkt im Akt des Fotografierens mit dem Druck des Auslösers in Bruchteilen von Sekunden endet, könnte das selbstkritische Hinterfragen der eigenen Gestaltung spontan und ungeplant zum Abschluss kommen. Anstatt ein vorab festgesetztes Ziel umständlich zu verfolgen, wird der Fokus auf die ausdauernde Suche gelegt. Um es mit der Begrifflichkeit des Symposiums Kritik, Haltung, Methode zusammenzufassen:

- **Kritik** soll weniger auf andere gerichtet werden und mehr auf die eigene gestalterische Praxis.
- Die **Haltung** wird durch das künstlerische Selbstverständnis definiert, basierend auf dem Willen in unbekannte Erfahrungs- und Erkenntnismöglichkeiten vorzudringen und für diese die einzig mögliche adäquate Form zu finden.
- Die **Methode** besteht in einem fortwährenden Standpunkwechsel unter Berücksichtigung von aleatorischen Verfahren und einer Fokussierung auf die Geste und nicht auf das fertig- und auszustellende Endprodukt.

Was bedeutet dies nun für die zeitgenössische Ausformulierung von Kritik? Manifeste haben durchaus noch ihre Daseinsberechtigung, sollten aber keine Handlungsanweisungen also Vorschriften beinhalten, sondern eher die eigene Haltung formulieren. Ansonsten werden sie, wie dargestellt worden ist, weniger kreativ und damit auch weniger überzeugend beziehungsweise weniger wirkungsvoll sein. Gerade aber wenn Gestaltung auf gesellschaftliche Prozesse einwirken möchte, sollten die Werke ihre bestmögliche Wirkung entfalten. Kurzum: Da wo es zu dogmatisch wird, wo der Möglichkeitsraum zu sehr eingeschränkt wird, wird die gestalterische Praxis weniger überzeugen. Damit Gestaltung auch weiterhin gesellschaftlich relevant sein kann, muss ihr kreatives Potential so gut es geht ausgeschöpft werden: Kunst muss nichts – aber darf gerne alles.

LITERATURVERZEICHNIS:

- Baumeister, Willi: *Das Unbekannte in der Kunst*, Stuttgart 1947.
- Buchloh, Benjamin: *Gerhard Richter im Interview mit Benjamin Buchloh 1986, 2008*.
In: Obrist, Hans-Ulrich (Hrsg.): *Gerhard Richter. Text. Schriften und Interviews*, Frankfurt a.M./ Leipzig 1993.
- Cozens, Alexander: *A New Method of Assisting the Invention in Drawing Original Compositions in Landscape*, London 1785.

- Da Vinci, Leonardo: *Sämtliche Gemälde und die Schriften zur Malerei*. Herausgegeben von André Chastel, München 1990.
- Descartes, René: *Meditationes de prima philosophia (1641)*. In: ders. (Hrsg.): *Philosophische Schriften*, Hamburg 1996.
- Eco, Umberto: *Das offene Kunstwerk*, Frankfurt a.M. 1990.
- Flusser, Vilém: *Die Geste der Malerei*. In: ders. (Hrsg.): *Gesten. Versuch einer Phänomenologie*, Düsseldorf/Bensheim 1991, S. 92.
- Flusser, Vilém: *Für eine Philosophie der Fotografie*, Göttingen 1983.
- Flusser, Vilém: *On Edmund Husserl*. In: *Review of the Society for the History of Czechoslovak Jews*, Vol. 1, New York 1987, S. 91–100.
- Flusser, Vilém: *Pilpul*. In: *Kulturrevolution*, Nr. 23, Essen 1990, S. 43–46.
- Guldin, Rainer: *Wolkenformationen (...) aus dem Dunst der Möglichkeiten. Zur nubigenen Einbildungskraft*. In: Marburger, Marcel René/Wagnermaier, Silvia/Zielinski, Siegfried (Hrsg.): *International Flusser Lecture*, Köln 2009.
- Holeczek, Bernhard/von Mengden, Lida: *Zufall als Prinzip. Spielwelt, Methode und System in der Kunst des 20. Jahrhunderts*, Heidelberg 1992.
- Huelsenbeck, Richard u. a.: *Dadaistisches Manifest*. In: Bergius, Hanne (Hrsg.): *Das Lachen Dada's: die Berliner Dadaisten und ihre Aktionen*, Gießen 1989, S. 26–27.
- Marburger, Marcel René: *Flusser und die Kunst*, Köln 2011.
- Strindberg, August: *Neue Kunstformen! Der Zufall im künstlerischen Schaffen*. In: ders. (Hrsg.): *Verwirrte Sinneseindrücke. Schriften zu Malerei, Fotografie und Naturwissenschaften*, Hamburg 2009 (1998), S. 30–38.
- Vertov, Dziga: *Wir. Variante eines Manifestes (1922)*. In: Albersmeier, Franz-Josef (Hrsg.): *Texte zur Theorie des Films*, Stuttgart 1979.
- Weltzien, Friedrich: *Fleck. Das Bild der Selbsttätigkeit um 1800. Justinus Kerner und die Klecksografie als experimentelle Bildpraxis zwischen Ästhetik und Naturwissenschaft*, Göttingen 2011.

Interkulturelle Dimensionen der Kritik.

Zeitgenössische Kunst in Japan

Friedrich Weltzien

Kritik als philosophisches Konzept kann man als eine Errungenschaft der abendländischen Aufklärung verstehen. Ausgehend von der antiken Philosophie Griechenlands wurde sie in Europa formuliert von Denkern wie René Descartes und Immanuel Kant bis hin zur sogenannten Kritischen Theorie, die im 20. Jahrhundert maßgeblich von Max Horkheimer und Theodor W. Adorno betrieben wurde. Kritik dient dabei als eine Technik, das Wahre vom Unwahren zu unterscheiden. Dieses Konzept vertritt die Aufforderung an jede einzelne Person, die eigenen vernunftgemäßen kritische Fähigkeiten zu nutzen, um sich und die Gesellschaft zu verändern. Machtmissbrauch und Täuschung sollen so verhindert, Freiheit und Emanzipation gefördert werden. Kritisches Design und kritische Kunst erheben in diesem Sinne den Anspruch, einerseits Vorurteile und Stereotype durch kritisches Hinterfragen sichtbar zu machen, und andererseits damit auch die Nutzer*innen und Betrachter*innen zu ermächtigen, sich ebenfalls von Intoleranz und Diskriminierung zu befreien.

Dieser universelle und transkulturelle Anspruch, dass alle Menschen auf der Welt gleichermaßen fähig zur Kritik und damit auch verantwortlich für eine Selbstbefreiung seien, verbirgt aber den Umstand, dass das Konzept selbst Teil eines ausdrücklich europäischen Weltbildes ist. Die positive Einschätzung von Kritik ist nicht notwendigerweise im jeweiligen Wertesystem nichtwestlicher Kulturen auffindbar. Auch wenn Kritik ihrer Definition nach stets die befreiende und emanzipative Wahrheitssuche betreibt, ist sie sowohl als theoretische Denkform wie auch als praktische Kulturtechnik gleichwohl Teil einer eurozentrischen Perspektive.

Im Folgenden soll deshalb der Versuch gemacht werden, im Rahmen eines interkulturellen Dialogs nach den Möglichkeiten einer Kritik der Kritik zu suchen. Während einer Reihe von Interviews mit kreativen Personen aus Kunst und Design im Sommer 2023 in Japan ließen sich hierbei Positionen erkennen, die einen je spezifischen Umgang mit der eigenen kritischen Haltung zeigen.¹ Aus diesem

1 | Die Interviews wurden zwischen März und Mai 2023 größtenteils in Hiroshima durchgeführt. Anwesend waren zumeist die Übersetzerin Kathrin Kusunoki und die Illustratorin

Datenbestand werden hier exemplarisch vier Künstler*innen vorgestellt, deren Werk im skizzierten Sinne als kritisch bezeichnet werden kann. Ziel dieser Zusammenstellung von Fallbeispielen kann es nicht sein, eine explizit japanische Form der Kritik zu umreißen. Weder der Kunstbetrieb noch der Designbetrieb lassen sich in einer globalisierten Welt auf eine derartige kulturelle Essenz eines West-Ost-Gegensatzes reduzieren. Gleichwohl können in der Betrachtung Einflüsse markiert werden, die auf eine historisch wie auch praxeologisch definierte spezifische Kultur verweisen. Das Ziel der folgenden Ausführungen soll es insofern sein, in einer globalen Vielfalt der Kulturen auf deren subtile Interaktionen und Vermischungsprozesse hinzuweisen. Diese Interaktionen können dann in einem weiteren Schritt, der hier allerdings nur anzudeuten ist, zu einer postkolonialistischen Kritik der Kritik genutzt werden.² In diesem Sinne soll Kritik als ein Instrument der Differenzierung geschärft werden, das nicht der Diskriminierung dient. Kritik trägt vielmehr dazu bei, die eigene Haltung zu hinterfragen, ohne sich dabei aufzugeben. Es geht darum, Respekt für Überzeugungen des Gegenübers zum Ausdruck zu bringen, ohne dabei die eigenen Überzeugungen zu negieren.

KOHMIYUKI

Die erste der hier vorgestellten Positionen gehört einem Künstlerkollektiv, das unter dem Namen KOHMIYUKI aktiv ist. Gesprächspartnerin ist Kohmi, eine junge, weiblich gelesene Person, die sich als Sprecherin der Gruppe vorstellt.³ Das Kollektiv hat eine raumgreifende Installation im Zentrum der Ausstellung »Before/After« aufgebaut, die anlässlich der Wiedereröffnung des Museum of Contemporary Art in Hiroshima im April 2023 prominent im Zentrum des Hauptraums gezeigt wird. Ein zweiter Akteur des Kollektivs hat zudem im Verlauf der Ausstellung eine Performance in den Museumsräumen durchgeführt. Er ist eine nichtmenschliche Person. Sein Name ist Kosui, ein Kater, der nach Auskunft

Vanessa Karré, die die Gespräche mit der Methode des graphic interviewings begleitete. Eine Publikation der Interviews wie auch der grafischen Interaktionen im Hinblick auf das Verständnis von Kreativität ist in Vorbereitung. Der hier vorliegende Essay fokussiert auf Aspekte der Kritik.

2 | Ausführlicher haben sich damit z.B. beschäftigt: Grimmig, Wiebke: Die Kunst zu leben. Die biographische Verarbeitung von Katastrophenerfahrungen und Emotionen von Künstlern im gegenwärtigen Japan., Göttingen 2022; Geilhorn, Barbara/Iwata-Weickgenannt, Kristina (Hrsg.): Fukushima and the Arts. Negotiating nuclear disaster, London 2017.

3 | Das Interview mit Kohmi fand am 2. Mai 2023 in den Räumen des Museum of Contemporary Art Hiroshima statt.

von Kohmi der eigentliche Kopf des Kollektivs sei. Seine körperliche Form findet Kosui mit Hilfe eines Kostüms, in das die Protagonistin Kohmi schlüpft. Sie hat Kleidungsstücke, die ihren gesamten Körper einhüllen, angefertigt, um der imaginären Person Kosui eine anschauliche Realität zu verleihen.

Kohmi versteht es, während des Interviews die Gruppe in einer Aura des Ungefähren zu halten. Einige Fragen wurden ausweichend beantwortet. So war es etwa nicht in Erfahrung zu bringen, wie viele weitere menschliche oder nichtmenschliche Tiere dem Kollektiv angehören. Auch wechseln die Namen von Kollektiv und Protagonist*innen von Projekt zu Projekt, was es sehr schwierig, der Gruppe zu folgen. Das Spurenverwischen, die Unsichtbarkeit im Internet, in den sozialen Medien und in gedruckten Publikationen, die Vermeidung von üblichen Vermarktungsstrategien gehören durchaus zur kritischen Praxis von KOHMIYUKI.



Abb. 1: KOHMIYUKI: »Stand Up« (Detail), Installationsansicht MOCA Hiroshima, 2023 (eigene Aufnahme)

Die mehrteilige Installation im Museum of Contemporary Art trägt den Titel »Stand Up«, was bereits als ein Aufruf zum Widerstand verstanden werden kann. Die Arbeit selbst besteht aus einer Anzahl von zerbrochenen und notdürftig wieder zusammengeflackten Porzellanhunden. In Größe, Farbgebung, Körperhaltung und Ausdruck bilden diese realistischen Skulpturen von Hunden ihre lebendigen Vorbilder möglichst täuschend nach und sind in Japan ausgesprochen populär. Im städtischen Alltag begegnet man diesen stummen Wächtern allenthalben an Hauseingängen oder vor Garagen, in Vorgärten oder hinter Fenstern. Dabei kommt ihnen zunächst eine dekorative und repräsentative Funktion zu, die im Einzelfall womöglich auch eine abschreckende Wirkung als Wachhund ent-

falten soll. Symbolisch stehen sie ganz allgemein für Treue und Loyalität, Eigenschaften, die dem Hund in Japan wie auch anderswo zugeschrieben werden. Die Porzellantiere erheben allem Anschein nach keinen Kunstanspruch, gestalterisch sind diese Objekte aus industrieller Fertigung in einem handwerklichen Kontext zu verorten – auch wenn Herstellung und Ausführung bei einigen hochwertigen Exemplaren durchaus aufwändig und in Details individuell sein mag.



Abb. 2: KOHMIYUKI: »Stand Up« (Detail),
Installationsansicht MOCA Hiroshima, 2023
(eigene Aufnahme)

KOHMIYUKI fiel bei der Beobachtung dieser tierlichen Substitute auf, dass sie – ganz gleich welche Rasse repräsentiert wird – immer sitzende Exemplare zeigen. In einem Akt der Ermächtigung hat das Kollektiv die Hunde nun also aufgefordert, aufzustehen. Wie Kohmi sagte, gibt es unter Hundehaltenden zwar den Befehl »Sitz« oder »Lieg«, aber nicht die Aufforderung: »Steh auf«. Die Befehlsprache in der Hundezucht scheint transkulturell recht einheitlich zu sein, auch wenn sich die Tiere mit unterschiedlichen Menschensprachen arrangieren müssen. Die Erweiterung des Standardrepertoires um einen neuen Befehl verweist nicht nur auf die Gegebenheiten der interspezieskommunikation zwischen Mensch und Tier. Dieser besonderen Aufforderung »Stand up« kommt dabei in englischer Sprache (als der globalen lingua franca der Tiererziehung) wie auch im Deutschen die Doppeldeutigkeit des Aufstands, der Rebellion zum Ausdruck.

Um die versteiften Vierbeiner aber auf die Pfoten zu bringen, musste eine gewisse Gewalt angewendet werden. Der Stimme einer fremden Person gehorcht das treue Tier nicht ohne weiteres. Um dem Aufstand Nachdruck zu verleihen,

suchten KOHMIYUKI über das Internet nach kaputten Hundeskulpturen. Mit verschiedenen Hilfsmitteln wie Dachlatten, Bauschaum, Klebeband und anderem haben sie diesen dann aus ihrer sitzenden Position aufgeholfen, indem Beine neu arrangiert und abgebrochene Körperpartien so geschient wurden, dass die Tiere stehen konnten. Wichtig ist dabei, dass jedes Individuum nur aus seinen eigenen Scherben aufersteht. Es gibt keine Chimären, die Einzelteile unterschiedlicher Herkunft zusammenbringen. Bestenfalls werden Prothesen aus artfremden Materialien angefügt, die dann als solche sofort erkenntlich bleiben. Zudem wurden einige mit einem provisorischen Fell ausgestattet, indem Haare oder Federn in den weichen Bauschaum gesteckt wurden, mit dem die Stücke aneinanderhaften. Indem diese flexiblen Flimmerhärchen auf den kleinsten Luftzug der Umgebung reagieren, hilft ihnen deren Bewegung womöglich, sich in ihrer neuen dynamischen Welt zu orientieren.

In der buddhistischen Tradition Japans kommt der Reparatur kaputter Gebrauchsgegenstände ein hoher Wert zu. Bei der Technik des Kintsugi etwa werden mit Hilfe von Urushi-Lack zerbrochene Keramikscherben miteinander verleimt und kleinere Fehlstellen aufgefüllt. Die Bruchstellen bleiben dabei sichtbar, gelegentlich wird zudem noch Goldstaub in den Lack gemischt, was die Aufmerksamkeit auf die stattgefundene Reparatur lenkt. Der Umstand, dass ein Gegenstand einer so aufwändigen Prozedur für wert befunden wurde, verleiht diesem eine höhere Bedeutung, als sie einem unversehrten Objekt zukommt. Mit Kintsugi lasse sich »Stand up« aber nur bedingt in Zusammenhang bringen, sagt Kohmi. Durch diese Technik würde ein Gegenstand wieder in einen Zustand vorheriger Funktionalität zurückversetzt. Die Hunde hingegen bleiben kaputt, sie funktionieren nicht mehr in der Weise, für die sie einmal gemacht worden sind. Vielmehr ermöglichen die improvisierten Hilfsmittel einen provisorischen Neuanfang.

In der Ausstellung wird die Erfahrung der Installation beim Umrunden der Hunde, durch das Bücken im Versuch, Blickkontakt herzustellen, der Schmerz, der mit dem Aufstehen einhergegangen sein muss, nachvollziehbar. Scharfgezackte Bruchkanten zeigen, wo einstmals ein Zusammenhang zwischen nun getrennten Bereichen gegeben war. Die aus der Horizontalen in die Vertikale gekippten Beine folgen nicht mehr einer realistischen Physiologie von Knochenbau und Muskelverlauf. Aber immerhin: die Hunde stehen, wackelig, prekär, unschön, aber sie stehen. Der Unfall, dem ihre ursprüngliche Unversehrtheit zum Opfer fiel, hat den Porzellanhunden, die ihren Weg zu KOHMIYUKI gefunden haben, eine neue Freiheit verschafft, einen neuen Bewegungsradius eröffnet. Aus der dienenden Rolle eines jederzeit ersetzbaren Industrieproduktes haben sie es in den hochgeschätzten Raum des Kunstmuseums geschafft, von der Garageneinfahrt in den Musentempel.

KOHMIYUKI geht es um ein ebenso schmerzhaftes wie befreiendes Aufstehen, es geht um das Heraustreten aus einer vorgegebenen Rolle, um das selbstbe-

stimmte Verlassen des zugewiesenen Platzes. Kohmi, deren eigene Biografie in Japan als Kind chinesisch-koreanischer Eltern stets von einer als leidvoll erfahrenen Ausgrenzung geprägt war, stellt sich mit dieser Arbeit die Frage nach der eigenen Identität. Hier wird deutlich Kritik geübt an Rollenzuweisungen und Erwartungshaltungen, an gesellschaftlichen Herrschafts- und Machtstrukturen. Kohmi arbeitet sich an einem ausgesprochen exklusiven japanischen Selbstbild ab, das in einer Aufwertung der Gruppenidentität gegenüber dem einzelnen Menschen insbesondere Frauen, aber eben auch angeblich nichtjapanische Menschen diskriminiert. In einem solchen chauvinistisch begriffenen Konzept von Japanizität versteinert die Loyalität des Hundes im Porzellan zu einem Kadavergehorsam, des eigenen Willens und der eigenen Gefühle beraubt – so lassen sich KOHMIYUKIS Hunde interpretieren.

In dieser Perspektive lässt sich »Stand Up« zudem auch als Kritik am Umgang mit der Natur verstehen. Die Zurichtung von Lebewesen, die, wie der Hund, mit uns Menschen eine gemeinsame Koevolution und eine gemeinsame Welt teilen, darf nicht zu einer bedingungslosen Unterwerfung der canidischen unter die humanen Bedürfnisse führen, weil das einer Mortifizierung gleichkäme. Ein Ausweg aus der Versteinerung unveränderbarer sozialer Verhältnisse, so lässt sich »Stand Up« lesen, liegt in der Bricolage, im Basteln, in der Praxis und in der Ästhetik des do-it-yourself. Gegen die Vorstellung des für immer Unveränderbaren hilft eine Praxis des Improvisierens: Freiheit aus dem Stehgreif gegen das Gefängnis ewiger Ordnung.

Eine solche Haltung kann auch dann in Anschlag gebracht werden, wenn etwa im Fall einer Katastrophe diese vermeintliche naturgegebene Ordnung gestört worden ist. Nach dem Bruch, nach dem Unfall, nach der Verletzung kommt vielleicht nicht die Wiederherstellung des Urzustandes. Aber es ist immer ein Rearrangement möglich, eine neue Ordnung in die Narben der überkommenen Zustände zu integrieren. Die persönliche Dimension der als diskriminierende Ausgrenzung erlebten Jugend und eine nationale Dimension der Dreifachkatastrophe von Tohoku etwa, während der im Jahr 2011 als Folge eines verheerenden Tsunami das Atomkraftwerk von Fukushima havarierte, finden in der Arbeit »Stand Up« zusammen. Denn KOHMIYUKI bringen nicht nur einen einzelnen auferstandenen Hund ins Museum, sondern tun dies gleich dutzendweise: es handelt sich um eine Kritik an sozialen Zuständen, an Fragen, die die Gemeinschaft von vielerlei Lebewesen betreffen. Und sie schlagen damit einen Ausweg aus einer verfahrenen Situation vor.

TAKAHIRO IWASAKI

Die Zweite Position kritischer Gestaltung wird von der Serie »Out of Disorder« des Bildhauers Takahiro Iwasaki geliefert.⁴ Die Serie umfasst in mehreren Werkgruppen Landschaften, die aus gefundenen Materialien errichtet werden. So entstehen etwa Küstenstriche aus alten Badetüchern oder Stadtansichten aus Flyern, Werbeprospekten und sonstigen vor Ort gesammelten Hinterlassenschaften. Auch Abfall und andere Abjekte wie Staub, Flusen oder Haare werden ortsspezifisch in diese Landschaftsmodelle einbezogen.⁵ Als eigene Werkgruppe gehören dazu auch kleinere Einzelobjekte, die ebenfalls aus Fundstücken entstehen.

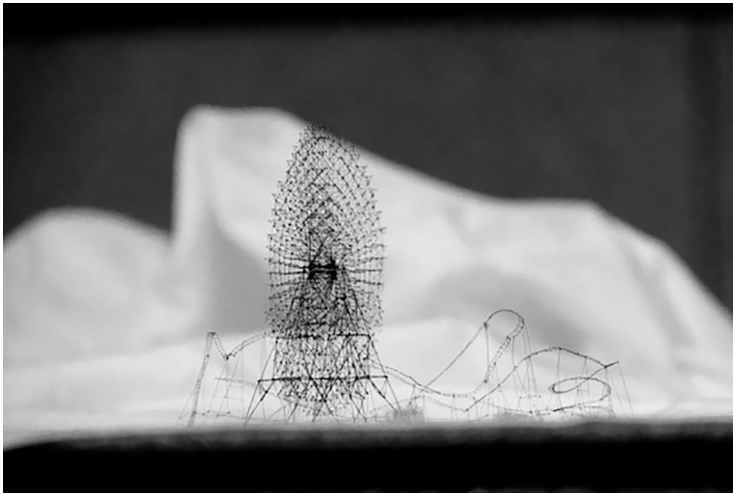


Abb. 3: Takahiro Iwasaki: »Cosmo World«, 2011, aus der Serie »Out of Disorder«, (Foto Iwasaki)

Alltagsgegenstände, die kaum als künstlerisches Material wahrgenommen werden – etwa Rollen von Klebeband oder Lesebändchen in Büchern, Zahnbürsten oder Handfeger, Radiergummis und Bleistiftminen – dienen als ein spielerischer Rohstoff für topografische Darstellungen oder maßstabsgerecht verkleinerte Architekturen, Industriegebäude oder Hafenanlagen. Ein Reiz der Disorder-Modelle ergibt sich aus der Neubewertung ihrer Materialbedeutung: Gebrauchsobjekte des Alltags verwandeln sich in Miniaturwelten, Schmutz und Dreck werden

4 | Das Interview mit Takahiro Iwasaki fand am 24. Mai 2023 in den Räumen der Hiroshima City University statt.

5 | Eine weitere wesentliche Werkgruppe sind die »Reflektions Modelle«, die er seit 2001 erstellt. Auf eine Betrachtung der Zusammenhänge zwischen den unterschiedlichen Werkgruppen werden wir hier verzichtet.

zum Gegenstand ästhetischen Genusses. So empfangen die Arbeiten maßgebliche Inspiration aus dem Material ihrer Entstehung.

Den Ursprung nahm diese Arbeitsweise, so schildert es Iwasaki im Gespräch, aus dem Schock, der im März des Jahres 2011 durch Japan lief. Iwasaki bereitete gerade einen Beitrag für die Kunsttriale in Yokohama vor, als ein enormes Erdbeben einen katastrophalen Tsunami auslöste, der nicht nur tausende von Menschen das Leben kostete, sondern zudem eine Kernschmelze im Atomkraftwerk Daiichi in Fukushima zur Folge hatte. Da die Flutwelle nicht nur den Atommeiler überschwemmte, sondern auch sämtliche Strommasten im Umkreis mit sich gerissen hatte, konnte keine Energie mehr in das havarierte Kraftwerk geleitet werden, um die beschädigten Reaktorblöcke zu kühlen. Daher bezeichnet man in Japan dieses Ereignis gemeinhin als Dreifachkatastrophe von Tohoku.⁶

Ein Wahrzeichen von Yokohama, knapp 300 Kilometer südlich von Fukushima, ist das Riesenrad »Cosmo Clock 21«. Weil auch die Energieversorgung dieses Vergnügungsviertels von Daiichi gespeist wurde, stand es nun still und machte als dunkles Stahlgerippe einen toten, ruinierten Eindruck. Zutiefst erschüttert beschließt Takahiro Iwasaki, aus seinen eigenen Haaren, die er mit Sekundenkleber versteift, ein 13 cm hohes Modell dieses knapp 113 m hohen Sinnbilds nun verlorener Freude herzustellen. Das Material, sein Kopfhaar, spielt im Schaffensprozesse eine wichtige Rolle, weil die Krümmung seiner Locken die Platzierung vorgibt, die jedes einzelne Element im fertigen Modell von Riesenrad und der umgebenden Achterbahn einzunehmen hat. Außerdem baut er im Yokohama Museum of Art die vom Tsunami gefällten Strommasten der sogenannten »Yonomori-Linie« ebenfalls aus seinen Haaren nach. Er platziert sie im Ausstellungsbereich, kaum sichtbar, auf dem Sims einer hohen Säule und nutzt die dort vorgefundenen Staubböden als Landschaftselemente. Um die Modelle betrachten zu können, müssen die Museumsbesucher*innen ein eigenes aufgebautes Fernrohr benutzen.

6 | Vgl.: Zöllner, Reinhard: Japan. Fukushima. Und wir. Zelebanten einer nuklearen Erdbebenkatastrophe, München 2011; Hano, Johannes: »Das japanische Desaster«. Fukushima und die Folgen, Freiburg u. a. 2011.

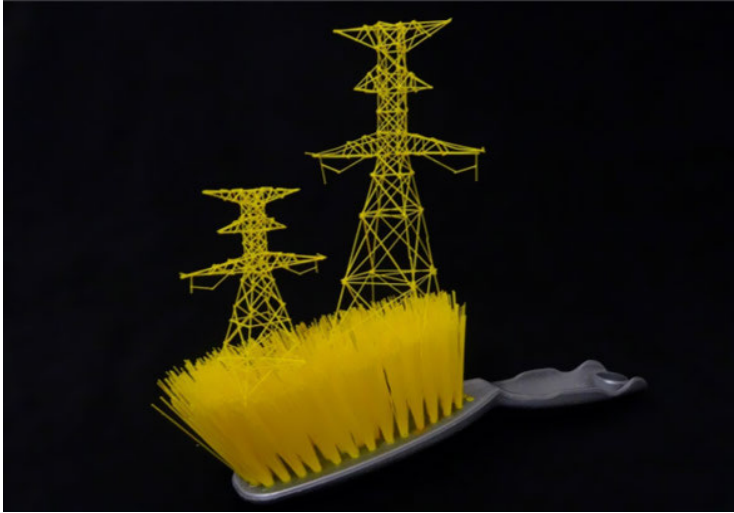


Abb. 4: Takahiro Iwasaki: »Brush«, 2015, aus der Serie »Out of Disorder«, (Foto Iwasaki)

Später erweitert er diese Technik, indem er etwa das »Wonder Wheel« auf Coney Island in New York aus Fäden baut, die er aus gefundenen Badetüchern zieht. Er errichtet Nachbauten von Komplexen der chemischen Industrie oder Erdölraffinerien, die aus schwarzverklebtem Staub bestehen. Gelegentlich nutzt er auch Lebensmittel, wie etwa unterschiedliche japanische Nudelsorten oder Salzkristalle. Die meist winzigen Modelle aus Haaren, Staub und Flusen, aus gebrauchten Textilien und Papier, aus Alltagsgegenständen und Abfällen vermitteln den Eindruck, dass sie bei der geringsten falschen Bewegung kaputtgehen können. »Out of Disorder« macht die Erfahrung von Verletzlichkeit und Fragilität sinnlich spürbar. Gleichzeitig – und dem katastrophalen Drama von Fukushima wie zum Trotz – liegt darin aber auch etwas Spielerisches, Lustvolles und Leichtes. Das Riesenrad von Coney Island am Strand von New York beispielsweise ist aus den farbenfrohen Fasern eines Badetuchs hergestellt. Kräne, Gerüste und Sendemasten, die unter anderem aus den Borsten von Reinigungsgeräten wie Besen und Zahnbürsten entstehen, lassen in ihrer synthetischen Buntheit an Spielzeug denken. So verweist er auch auf seine eigene Kindheit, während der er zuhause aus Pappe und Wäscheklammern Flugzeuge und Roboter bastelte. Tatsächlich nutzt der Künstler seine Arbeitsweise auch heute dazu, um Kinder spielerisch an gestalterische Prozesse heranzuführen, indem er mit ihnen gemeinsam beispielsweise in einer Sommerschule in der Stadt Onomichi die berühmten Brücken, die dort die Hauptinseln Honshu und Shikoku über mehrere kleinere Inseln hinweg

miteinander verbinden, aus Textilien, Linealen, Wollfäden und anderen Haushaltsartikeln nachbaut.

Auf den ersten Blick erscheinen die Landschaften Iwasakis wie ein Szenario für winzige Modelleisenbahnen, man mag zunächst an unschuldigem Zeitvertreib und Kinderspiel denken. Damit lockt der Künstler, wie er sagt, sein Publikum aber in eine Fallgrube, denn unter der fröhlichen Oberfläche liegt die Energie einer existentiellen Erschütterung. Lässt man sich erst einmal auf die Arbeiten ein, ergreift eine kritische Kraft die Neugierigen. Nicht nur, dass die eigene Welt genauso schnell aus den Fugen geraten kann, wie man ein Frotteetuch ausgeschüttelt hat oder Staubflocken zusammengekehrt. Auch das Material der menschlichen Haare ist in hohem Maße emotional aufgeladen. In vielen Kulturen dienen Haare als Teil eines Gedächtniskultes, es werden Strähnen von verstorbenen Personen aufbewahrt oder als Reliquien berühmter Menschen verehrt; man lässt sie bei der Abreise zurück oder schickt sie aus der Ferne seinen Lieben als Zeichen der Verbundenheit.⁷ Gerade in Hiroshima allerdings, so schildert es Iwasaki, wird ein sehr spezifisches Ereignis damit assoziiert, das wie Fukushima 2011 mit der Atomenergie verbunden ist. Wer in Hiroshima nach dem Atombombenabwurf im August 1945 der radioaktiven Strahlung ausgesetzt war, dem gingen als eines der ersten Symptome bald die Haare aus. In dieser Stadt seine eigenen Haare als künstlerisches Material zu benutzen, erweckt die Erinnerung an die Strahlenkrankheit und das damit verbundene millionenfache Leid. Eine Verbindung zwischen den Atombombenabwürfen und der Havarie der vier Reaktorblöcke von Daiichi in Fukushima herzustellen, kann als eine deutliche Kritik am Umgang mit der Atomkraft in Japan verstanden werden.⁸

Die Energie der Kernspaltung treibt die Unterhaltungsindustrie an, die Riesenräder und Achterbahnen, die Neonreklamen und bunten Lichter wie auch alle elektronischen Medien, die doch angeblich nichts weiter als Spaß und Vergnügen bieten. Das Fernglas, das der Künstler in der Ausstellung von Yokohama – wie auch an anderen Ausstellungsorten – aufstellte, um die Betrachtung der Modelle der vom Tsunami weggespülten Strommasten zu ermöglichen, weist auf das Problem der Unsichtbarkeit der Gefahr hin. Die atomare Strahlung ist nicht wahrnehmbar – und dennoch verursacht sie sehr reale Effekte. Mit seinen Arbeiten will der Künstler helfen, den kritischen Blick unter die bunte Oberfläche zu wagen, um

7 | Vgl. Müller-Reissmann, Franziska: Haare, Pilze, Asbest. Bedeutungsebenen von Werkstoffen im Kontext der Produktgestaltung. In: Scholz, Martin/Weltzien, Friedrich (Hrsg.): Die Sprachen des Materials, Berlin 2017, S. 17-36.

8 | Vgl. dazu auch Decamous, Gabrielle: Invisible Colors. The Arts of the Atomic Age, Cambridge/London 2018; Ikemura, Leiko: Was uns bewegt und was wir bewegen. Fukushima und die Konsequenzen. In: Zinsmeister, Annett (Hrsg.): Ethics in Aesthetics, Berlin 2012. S. 182-194.

zunächst sichtbare Zusammenhänge augenfällig zu machen. Das geht nicht ohne ein Medium – sei es ein Fernglas oder ein Modell. Denn oft sind die Dinge anders, als sie auf den ersten, flüchtigen Blick erscheinen.

Als studierter Industriedesigner weiß Takahiro Iwasaki um die Bedeutung von Modellen: es sind Prototypen, sie stellen eine mögliche Realität vor oder sie bieten ein verkleinertes und übersichtliches Abbild der Wirklichkeit. Und gleichzeitig sind sie ein Tor in die Imagination, zu einer Fantasiewelt oder Gegenrealität, in der sich auch der Künstler unter der Arbeit gern und lustvoll – wie ein spielendes Kind – verliert. Die Alltagsgegenstände und gebrauchten Materialien unterstützen diesen Apell zum genauen Hinsehen. Auch die Philosophie des Zen-Buddhismus pflegt die Aufmerksamkeit für die unscheinbaren Dinge und findet im Benutzten oder Verworfenen eine eigene Schönheit. Es gibt in dieser Denkrichtung eine Form der Dankbarkeit gegenüber dem Gebrauchsgegenstand, indem dem Objekt in der Nutzung eine eigene Beseelung zuwächst. Aber auch die Bonsaikultur erwähnt Iwasaki, um seine spezifisch japanische Verbundenheit mit dem Kleinen zu erläutern. Darüber hinaus hat er in einer durchaus komplizierten Annäherung an seine Heimatstadt Hiroshima und ihre beispiellose Geschichte der Zerstörung ein Narrativ gefunden, das ihm hilft, ein kritisches Potential der Kunst zu entfalten. Die Fallgrube, von der er immer wieder spricht, wenn er seine Kunst beschreibt, lässt sich dann auch so verstehen: Eine offensiv und aggressiv geäußerte Kritik mag womöglich diejenigen, die diese Kritik eigentlich erreichen möchte, abschrecken. Die Strategie des Heranlockens, des Neugierigmachens ist ein Weg, Menschen ohne Zwang und ohne Machtwort dazu zu bringen, sich mit einer Sache zu beschäftigen, gegen die sie ansonsten Vorbehalte hätten.

KEI TAKEMURA

Wie Kohmi auch ist Kei Takemura als Künstlerin bei der großen Eröffnungsschau »Before/After« des Museum of Contemporary Art im April 2023 in Hiroshima vertreten. Beide Kontakte hat die Kuratorin Naoko Sumi hergestellt⁹. Während Kohmi für die Performance von Kosui noch einmal ins Museum kam, ist Takemura, die in Gunma (einem traditionellen Zentrum der Seidenproduktion) unweit von Tokio lebt, nach Hiroshima gekommen, um Ausbesserungen an einigen ihrer Arbeiten vorzunehmen. Diese Reparaturen sind allerdings nicht wegen eines Schadensfalls notwendig geworden, sondern sie gehören zum Konzept der Serie »Renovation«.

9 | Das Interview mit Kei Takemura fand am 22. April 2023 in den Räumen des Museum of Contemporary Art Hiroshima statt.

Als orts- und zeitspezifische Arbeit hat die Künstlerin im alten Museum vor der Renovierung kaputte Überbleibsel eingesammelt: defekte Mikrophone, ausgemusterte Videorecorder, durchgessene Stühle, haarlose Pinsel, zersprungenes Geschirr oder löchrige Regenschirme: All das, was ansonsten in die Schuttmulde wandert, wenn eine Grundsanierung ansteht. Diese wertlos gewordenen Dinge, die einst aber das Funktionieren der Kulturinstitution sichergestellt hatten, werden von Takemura in ein transparentes, schleierartiges Textil aus Synthetikfasern gewickelt. An bestimmten Stellen, die auf die ehemalige Funktion oder Schäden des so verpackten Artefaktes Bezug nehmen, hat sie diesen Schleier bestickt oder Löcher gestopft. Die Fäden, mit denen sie diese symbolischen Reparaturen vorgenommen hat, sind aus Seide und eigenartigerweise biolumineszent: unter UV-Licht leuchten sie grüngelblich. Nach einiger Zeit verlieren diese Seidenfäden allerdings ihre Leuchtkraft. Dann muss die Künstlerin in die Sammlungen reisen und ihre Werke einer erneuten Überarbeitung unterziehen. Diese kontinuierliche Sorgfalt und Pflege ist Teil des Kunstwerks.

Nach einem Studium der Ölmalerei an der Tokyo University hat Takemura an der Universität der Künste in Berlin bei Lothar Baumgarten studiert. Sie blieb schließlich insgesamt für 15 Jahre in Deutschland. Auch wenn sie inzwischen wieder in Japan lebt, ist sie eine Wandlerin zwischen den Welten geblieben. Für japanische Augen, so sagt sie, wirke sie westlich, dem europäischen Blick hingegen erscheine sie typisch japanisch. Sie ist ein nomadisches Wesen. Dabei hat sie gelernt, diesen Abstand zur eigenen Kultur, ihrer Herkunft und ihrer Identität als Potential der Kritik zu nutzen. »In Deutschland konnte ich mich selbst sehen«, sagt sie. Stereotype, Gewohnheiten und Vorurteile ließen sich mit einer solchen Perspektivverschiebung leichter erkennen und unterlaufen und so für das eigene kreative Schaffen nutzbar machen.¹⁰ Durch diese Distanzierung wird sie aufmerksam auf Verbindungen und Bezüge zwischen den unterschiedlichen Lebensweisen, zwischen Menschen und Dingen. Um ihr Verständnis von Kreativität zu beschreiben, benutzt sie manchmal den Begriff Heirat: Eine Verbindung zu stiften zwischen zwei vormals getrennten Einheiten. Das hat in ihrem Verständnis einen durchaus konflikthaften, kämpferischen Anteil und meint keineswegs eine Auflösung aller Gegensätze in romantischer Harmonie.

Die Arbeit »Renovation« besteht darin, Fäden zu ziehen, Gespinste zu weben, zu sticken und zu stopfen, zu umwickeln, einzupacken, zu umhüllen. Diese Hülle dient zum Schutz und drückt Wertschätzung des so Geborgenen aus, ist aber

10 | Ein vergleichbarer Effekt wird auch für dekolonialistische Ansätze der kreativitätstheoretischen Forschung genutzt. Vgl. etwa Mersmann, Birgit/Ohls, Hauke (Hrsg.): *Okzidentalismen. Projektionen und Reflexionen des Westens in Kunst, Ästhetik und Kultur*, Bielefeld 2023.

gleichzeitig auch ein Bergen, ein Wegpacken. Es ist gewissermaßen auch eine Sicherungsverwahrung, in der eine Angst (oder doch zumindest eine Besorgnis) zum Ausdruck kommt. Der einzelne Faden, aus dem sich das flächige Gewebe zusammensetzt, wird durch die reparierende Stickerei und seine Leuchtkraft hervorgehoben. Er wirkt wie eine Grenzlinie, die zwei Orte verbindet und dabei eine gleichzeitig zwei Bereiche voneinander trennt. Er wirkt aber auch wie ein gezeichneter Strich auf einem Papier, der eine Form erschafft, gleich einem gestickten Bild. Im Ausstellungsraum werden die so verpackten Gegenstände in Glasvitrinen gezeigt, in die Schwarzlichtröhren eingebaut sind, die die Lumineszenz der Seidenfäden sichtbar machen. Durch diese Form der Inszenierung erhalten die Objekte noch eine zusätzliche Verpackungshülle, die mit der ungewohnten Lichtsituation an Aquarien denken lässt und eine zauberische Atmosphäre erzeugt. »Renovation« ummantelt die Überbleibsel eines vergangenen Zustands also mehrfach. Gerade durch diesen Aufwand wirken die textilen Materialien sowohl trennend als auch verbindend. Sie stehen als Netzwerk insofern sinnbildlich für eine Welt, in der kein Wesen unverbunden mit anderen bleibt und doch ein jedes eigenständig und selbstbestimmt ist. Die Trennung erscheint nicht wie eine Isolation, sondern vielmehr wie eine Differenzierung, die auf die Besonderheit des Einzelstücks verweist. Der leuchtende Seidenfaden ist dabei nicht in der Lage, den verpackten Gegenstand zu reparieren oder zu renovieren. Statt dessen markiert er vielmehr den Schaden und weist ihn als einzigartiges Merkmal aus. Moderne Kunst versteht Kei Takemura als globales Phänomen. Innerhalb einer weltumspannenden Kultur, über die prinzipiell alle Menschen miteinander in Austausch treten können, hat die Künstlerin bemerkt, dass Seide allenthalben als ein Material wahrgenommen wird, das mit Asien, vor allem mit China und Japan, assoziiert wird. In Deutschland, so sagt sie, wird Seide ganz anders rezipiert als in Japan. Damit steht Seide auch für sie selbst und repräsentiert ihre kulturelle Herkunft. Die japanische Seide unterscheidet sich von anderen durch ihre besonderen Farben und bestimmte Qualitätsmerkmale, denen sie das erste Mal in der historischen Stadt Nara begegnete, wo die über tausend Jahre alten Stickereien des Tenjukoku Shūchō Mandala gehütet werden. Diese Stickerei zählt zu den frühesten Zeugnissen buddhistischer Kunst in Japan und hat trotz mehrerer Ausbesserungen und Bearbeitungen über die Jahrhunderte ihre ursprüngliche Farbenpracht bewahrt. Wie die historische – übrigens von einer Frau in Auftrag gegebene – Arbeit, ist die Seide Zeichen für liebende Sorge.

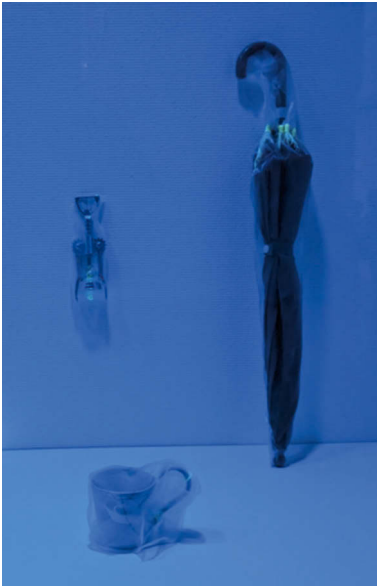


Abb. 5: Kei Takemura: »Renovation« (Detail), Ausstellungsansicht MOCA Hiroshima, 2023 (eigene Aufnahme)

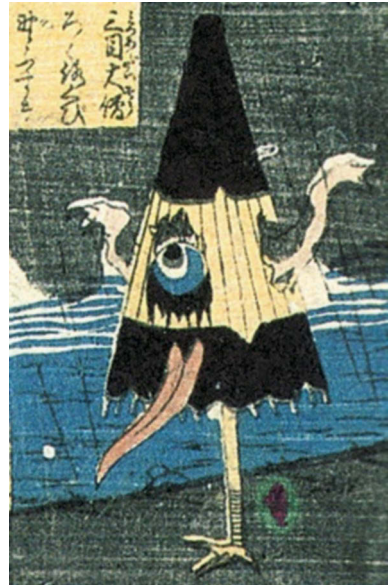


Abb. 6: Utagawa Yoshikazu: Kasa-Obake (»Schirm-Geist«), Ukio-e, vor 1870

Wenn Kei Takemura nun also, wie in Hiroshima, ausrangierte Objekte sorgsam einwickelt, durchgebrannte Glühbirnen, entsorgtes Mobiliar, verworfenen Kitsch oder überholte VHS-Technik, verweist sie damit auch auf die Überlieferung der Tsukumogami. Einem alten, mit dem Shinto verbundenen Volksglauben nach können Dinge des alltäglichen Gebrauchs nach 99 Jahren zum Leben erwachen, wenn sie nicht mit dem gebührenden Respekt behandelt werden. Dann kehren sie nachts zu ihren Besitzer*innen zurück und piesacken als Yokai, als Geisterwesen, jene Menschen, denen sie vorher so lange treu gedient haben. Kei Takemura repariert nicht nur auf poetische Weise kaputte Objekte, sie versiegelt und versöhnt mit ihrem Seidenfaden insofern auch die physische Welt der Menschen und die immaterielle Welt von Geistern und Dämonen. Genauso, wie Vergangenheit und Gegenwart von ihr auf die zauberhaft glühende Schnur der Zeit gefädelt werden. Die Verwendung von gefundenen Gegenständen sieht Takemura ausdrücklich nicht in der europäischen Tradition des Readymade oder des »objet trouvé«, wie es 1917 von Marcel Duchamp und Elsa von Freytag-Loringhoven in die Kunstgeschichte eingeführt worden war. Vielmehr verortet sie ihre Kunst in der Nähe des traditionellen Kunsthandwerks oder der Volkskunst, für die der Autor und

Sammler Soetsu Yanagi vor etwa 100 Jahren den Begriff »Mingei« geprägt hat.¹¹ Hierbei wird der Wert kreativer Tätigkeit nicht nur in der Hochkunst, sondern insbesondere und vor allem in den Alltagspraktiken des Kochens oder Reinigens, der Holzbearbeitung oder dem Töpfern – und insbesondere auch in allen textilen Techniken vom Weben bis zum Stopfen – entdeckt. Nicht das herausgehobene und bleibende Meisterwerk dient in diesem Verständnis als Beleg einer schöpferischen und wertvollen Leistung, sondern vielmehr die repetitive, jeden Tag aufs Neue zu wiederholende Arbeit der Fürsorge und Pflege.

Im Jahr 2008 fällt der Künstlerin per Zufall ein Bericht in die Hände, in dem davon die Rede ist, dass es gelungen sei, das Protein GFP aus dem Erbgut einer biolumineszente Qualle in das Genom von Seidenwürmern einzubauen, die daraufhin grünleuchtende Seide spannen. Der japanische Biochemiker Osamu Shimomura hatte in ebendiesem Jahr für diese Leistung gemeinsam mit zwei weiteren Kollegen den Nobelpreis für Chemie zuerkannt bekommen. Daraufhin unternimmt Takemura große Anstrengungen, an dieses neuartige Material zu kommen, was ihr schließlich mit einer Sondergenehmigung zur Verwendung genetisch veränderter Materialien durch das Agrarministerium gelingt. Gewissermaßen habe sie den Seidenwurm mit der Qualle verheiratet, um das magisch schimmernde Garn zu erhalten. Zur Bestätigung zitiert sie im Gespräch eine uralte chinesische Legende über die Entstehung des Seidenwurms. Einst hätten sich nämlich ein hübsches Mädchen und ein Pferd ineinander verliebt. Der Vater des Mädchens (in manchen Überlieferungen ist er ein König) verweigerte dieser Verbindung aber seinen Segen. Er tötete den Vierbeiner und hängte dessen abgezogenes Fell zum Trocknen in einen Baum. Die Tochter verweilte untröstlich unter dem Baum, bis sie schließlich irgendwie in den Balg eingewickelt und so aus der Vereinigung beider ein neues Wesen wurde. Die Seidenraupe entspringt nach dieser Legende aus einer speziesübergreifenden Verbindung, die Kennzeichen beider Elternteile behält: Mit einem Pferdemaul mümmelt die Raupe die Blätter des Maulbeerbaums, von dem schönen Mädchen, die fortan als Schutzgöttin der Seidenspinnerei gilt, erbt sie hingegen die zarte weiße Haut.

Der leuchtende Seidenfaden in Kei Takemuras Arbeit lässt sich insofern nicht unbedingt als eine Kritik an den aktuellen Fortschritten der Biochemie, vor allem in der Gentechnik, verstehen – jedenfalls nicht in dem Sinne, dass die Künstlerin diese Methoden rundweg ablehnt. Dennoch versteht sie sich als Naturschützerin, die eine erhöhte ökologische Achtsamkeit fordert. So sieht sie etwa die Raupe nicht als auszubeutende Rohstofflieferantin, sondern als ein Gegenüber auf

11 | Yanagi, Soetsu: *Selected Essays on Japanese Folk Crafts*, translated by Michael Brase, Tokio 2017; Yanagi, Soetsu (1927): *Der Weg des Handwerks*. In: Rübél, Dietmar/Wagner, Monika/Wol, Vera (Hrsg.): *Materialästhetik. Quellentexte zu Kunst, Design und Architektur*, Berlin 2005, S. 22-23.

Augenhöhe, die aktiv in den künstlerischen Prozess integriert ist. Sie fühlt sich im Gestaltungsprozesses gelegentlich eher wie ein dienendes Medium der Seide, denn als Bestimmerin. »Das Material benutzt mich«, lautet ein Satz, den sie sagt. So berichtet sie auch, dass im Arbeitsprozess oft Hinweise oder Anregungen für künstlerische Entscheidungen nicht von ihr selbst kommen, sondern das Material, die Objekte, der Faden oder das Textil ihr mitteilen, was zu tun sei. Kritik bedeutet dann, nicht mit einem vorgefassten Katalog an Kriterien das Richtige vom Falschen zu trennen, sondern umsichtig und feinfühlig auf diese Vorschläge einzugehen. Kritisches Handeln zielt auf den Abgleich zwischen dem eigenen Willen auf der einen Seite und den Bedingungen und Möglichkeiten der Umwelt, zwischen den Willen aller anderen Wesen auf der anderen Seite. Als Künstlerin, so formuliert sie das, ist sie nur die Hälfte der Zeit aktiv, die andere Hälfte setzt sie sich eher aufnehmend – sensibel, rezeptiv, aufmerksam und konzentriert – den Einflüssen und Einflüsterungen des Materials, der Dinge und der Situation aus. Als Buddhistin ist ihr der Gedanke der Seelenwanderung nicht fremd und die Belebtheit aller Dinge ein vertrautes shintoistisches Konzept. Wenn sie von ihrer innigen Beziehung zur Natur spricht, meint sie insofern etwas anderes, als man mit Ökologie oder Naturschutz in Europa bezeichnet.

Kei Takemura beschreibt eine Reihe von Aspekten, die Einfluss auf ihre Kunst nehmen, ohne dass sie diese steuern kann. Als Beispiele nennt sie die Gegebenheiten des Kunstmarkts und die politischen Verhältnisse im Großen wie im Kleinen, hinzu kommen wissenschaftliche oder technische Entwicklungen, aber auch die eigene gesundheitliche Disposition, persönliche Leidenschaften und Bedürfnisse oder Umstände der Familiengeschichte. All dies sind starke Faktoren, auf die sie zwar reagieren und mit denen sie umgehen kann, die aber außerhalb ihrer Kontrolle liegen.

Gleichwohl, und das betont sie deutlich, ist das Kunstmachen etwas, das mit kämpferischem Geist und Entschlossenheit einhergeht, mit einer sensiblen Offenheit und Empfänglichkeit. Gerade weil sie Kreativität als einen Akt der Kooperation mit mehreren Akteuren versteht, ist die kritische Revision jeder einzelnen Entscheidung im Prozess notwendig. Der Respekt vor der Natur und die Fähigkeit, mit den Kräften der Welt zu kommunizieren, sind Voraussetzung. Es ist in diesem Verständnis kein Widerspruch, einen Seidenfaden zu verwenden, der aus der genetischen Manipulation von Insekten im Labor hervorgegangen ist. Natur – und mit ihr die Kreativität als deren Kraft der Veränderung – ist ungleich mächtiger als die Künstlerin oder der Wissenschaftler. Kritik beschreibt in diesem Sinne die Fähigkeit, mit der Welt in ein Zwiegespräch zu kommen. Und vielleicht erweist sich in diesem Gespräch, dass sie die kategorische Setzung der Kritik, Wahrheit und Irrtum ließen sich definitiv und ein für alle Mal voneinander scheiden, in gewissen Fällen selbst schon ein Irrtum ist.

RYOHEI KAN

Als vierte und letzte Position kommt mit Ryohei Kan ein malerisches Werk zur Sprache. Kan ist, wie Iwasaki, seit kurzem Professor an der Hiroshima City University.¹² Im Jahr 2023 war im Hiroshima Prefectural Museum ein großes Bild von ihm zu sehen. Es ist monochrom dunkelbraun, fast vier Meter breit und trägt den rätselhaften Titel »K15-30D«. Die Hängung im Museum ist sehr effektiv, indem es in einem verhältnismäßig kleinen Raum gegenüber einer fast gleich großen Leinwand von Hirayama Ikuo platziert wird. Ikuo ist ein bekannter Nihongaka, also ein Maler japanischer Tradition.



Abb. 7: Ausstellungsansicht 2023, links: Hirayama Ikuo: »Hiroshima Shōhenzu«, 1979; rechts: Ryohei Kan: »K15-30D« (Foto: Hiroshima Prefectural Museum)

Das Gemälde aus dem Jahr 1979 trägt den Titel »Hiroshima Shōhenzu«, was sehr unterschiedlich übersetzt wird als »Die Wiedergeburt Hiroshimas«, oder »Die Verwandlung des Lebens von Hiroshima« bishin zu »Hiroshimas Holocaust«. Es ist ebenfalls nahezu monochrom. Die dominanten gelb-roten Farbtöne mit eingestreuten Spuren von Goldstaub zeigen den Brand der Stadt am 6. August 1945 als Folge der Bombardierung Hiroshimas. An der Bodenkante weist die dunkle Silhouette der in Flammen stehenden Architektur, allen voran die ikonische Kuppel der Industrie- und Handelskammer, auf den exakten Ort und den narrativen Zusammenhang der Darstellung hin. Wie ein japanischer Byōbu, ein bemalter

12 | Das Interview mit Ryohei Kan fand am 4. April 2023 in den Räumen der Hiroshima City University statt.

Wandschirm, ist die Bildfläche in sechs Panele unterteilt. Im zweiten Panel von rechts ist in der oberen Bildhälfte als weitere gegenständliche Referenz schemenhaft eine buddhistische Schutzgottheit zu erkennen, der sogenannte Fudō Myōō, dessen Erscheinung dem Bild eine symbolische Dimension verleiht.

Formal nimmt das Werk von Ryohei Kan einen Dialog auf. In den Abmessungen ganz ähnlich, besteht auch das Bild des Jüngeren aus drei Leinwandpaneelen. Die braune Farbe weist leichte Varianzen im Auftrag auf, die senkrechten Spuren leicht unterschiedlicher Farbdichte lassen den Arbeitsprozess erahnen, aber sie bilden keinen Feuersturm ab. Insofern liefert Kans Bild keinerlei gegenständlich Hinweis. Der Bezug zur Atombombe und dem Bildgegenstand Ikuos muss aus zusätzlichen Informationen erschlossen werden. In einer etwas anderen Ausstellungssituation im Jahr zuvor im Hiroshima Art Center fehlt die Gegenüberstellung mit »Hiroshima Shōhenzu«, dafür sind hier zwei weitere Objekte ausgestellt: ein Farbeimer und eine chromatische Farbkarte. Auf Nachfrage erläutert der Künstler, dass dieses Werk weniger mit dem Gedenken an ein konkretes Ereignis zu tun hat, als sich vielmehr mit dem Problem der Erinnerung grundsätzlich auseinandersetzt, und dafür die Farbe auch als Material benutzt.



Abb. 8: Dokumentation der Zerstörungen in Hiroshima mit der Kuppel der Industrie- und Handelskammer, Farbfotografie der U.S. Army, 1945. (Foto Asahi Shimbun)

Die von Hirayama Ikuo wiedergegebene Kuppel ist heute ein zentraler Bestandteil des Hiroshima Peace Memorial Parks, der ab 1949 vom japanischen Stararchitekten Kenzo Tange entworfen wurde. Als sogenannter »Atomic Bomb Dome«

gehörte die Kuppel und das Mauerwerk der vormaligen Industri- und Handelskammer zu den wenigen Überresten im unmittelbaren Epizentrum der Explosion der amerikanischen Atombombe, die nicht von Hitze und Druckwelle bis auf das Fundament abgetragen worden waren. Die Ruine und das Stahlskelett der Kuppel werden seither sorgfältig als Mahnmal konserviert. Um die weitere Erosion zu verhindern wird unter anderen Maßnahmen regelmäßig Rostschutzfarbe auf den Kuppelstahl gestrichen. Damit der Eindruck so authentisch wie möglich bleibt, beschloss man – so schildert es Ryohei Kan –, die Farbe solle möglichst exakt den Ton treffen, den die enorme Hitze, die radioaktive Strahlung und der schwarze Regen, der nach der Explosion einsetzte, 1945 dort hinterlassen hatte. Um den exakten chromatischen Wert zu ermitteln, wurden mehrere, teils unveröffentlichte Farbfotografien der Armee und der Luftwaffe der USA ausgewertet und verglichen. Dabei wurde versucht, die Vergilbung der Fotos rückgängig zu machen, um schließlich mit Hilfe von Spektralanalysen einen exakten Farbton zu bestimmen. In diesem Farbton mit der technischen Benennung K15-30D wurde letztlich ein Rostschutzlack gemischt. Davon verschaffte sich Kan einen Vorrat, um damit sein Werk des gleichen Titels zu schaffen. Die Farbkarte gibt den genauen chromatischen Wert der Farbe an, der Farbeimer zeigt den Rest des benutzten Rostschutzlacks. Und schließlich fügt Kan der Präsentation noch ein weiteres Element hinzu: Eine Videoarbeit mit dem Titel »34°23'40.5 „N 132°27'17.3 „E«, die nichts als einen unbestimmbaren blauen Raum auf quadratischer Projektionsfläche zeigt. Der Filmloop gibt einen Blick in den wolkenlosen Himmel am 6. August um kurz nach acht Uhr vormittags wieder, den Fokus senkrecht über den Koordinaten des Epizentrums ungefähr auf 580 Meter über dem Boden gerichtet. Hier ist exakt 77 Jahre zuvor »Little Boy« detoniert. Nun ist da nichts weiter als monochromes Himmelblau.

Im Gespräch schildert Ryohei Kan die Vorgeschichte des Kunstwerkes. Ein entscheidendes Datum war für ihn, wie auch schon für Iwasaki, die Dreifachkatastrophe von Tohoku, dessen Erfahrung ihn in eine tiefe Schaffenskrise gestürzt hatte. Zuvor hatte er in Tokio Ölmalerei studiert, was ihm 2011 plötzlich sinnlos vorkam. Er reagierte darauf mit der Ausstellung eines komplett leeren Raumes, was an den französischen Künstler Yves Klein erinnert, der nach dem Ende des Zweiten Weltkriegs nicht nur die monochrome Malerei populär machte, sondern als Bewunderer der japanischen Kultur 1958 in Paris auch ein Zen-buddhistisch inspiriertes Konzept von Leere ausstellte: Ein Galerieraum, in dem sich nichts befand. Kan untermauert seinen Ansatz mit seiner zwei Jahre später fertiggestellten Doktorarbeit unter dem Titel »The Art Theory of The Void« und kommt konsequenterweise ab 2013 zuerst zu Gregor Schneider nach München, wo er schließlich bis 2019 als Meisterschüler bei Florian Pumhösl studiert. In dieser Zeit setzt er sich intensiv mit der Wahrnehmung und der Imagination von Raum auseinander. Als Medium dient ihm dabei das fotografierte Architekturmodell, das mit größter

Sorgfalt und Akkuratess hergestellt, am Ende kaum mehr als Nichts zu sehen gibt – aber dadurch ebendieser Leere gewissermaßen Substanz verleiht.

Ryohei Kan kritisiert mit »K15-30D« die Erinnerungskultur als den Versuch, einen stattgefundenen Tatbestand unverändert aufzubewahren. Er möchte dagegen versuchen, nicht das kollektive Trauma zu wiederholen, sondern des Schrecklichen gedenken, ohne dabei Angst zu verbreiten. Seine Kritik richtet sich gegen eine Erinnerungskultur, die eine komplizierte Konstruktion als Wirklichkeit inszeniert. Er versucht vielmehr anschaulich machen, dass Erinnerungen sich selbst auch ständig verändern und keine der Zeit enthobenen Inhalte in einem versiegelten Container sind. Eine Erinnerung unverändert bewahren zu wollen, ist genauso unmöglich, wie zu versuchen, eine Ruine zu konservieren. Fotos vergilben, Stahl rostet, Erinnerungen verklären sich, Wut verraucht, Trauer vergeht – das macht es möglich, neu anzufangen. Damit ist nicht gesagt, dass man vergessen, verklären oder verdrängen soll, das heißt nicht, dass kommende Generationen nicht dringend vor dem furchtbaren Leid des Krieges gewarnt werden müssen.

»K 15-30D« vergegenwärtigt insofern nicht den 6. August 1945, es eröffnet vielmehr einen Raum der Imagination. Malerei führt in diesen Raum, und in diesem Raum befindet sich die Erinnerung. Kan sagt, er will nicht das System kritisieren. Aber er sagt auch, dass er selbst in seinem Innern, im Zentrum, im Kern eine Leere verspürt. Er kann diese Leere nicht füllen und das will er mit seiner Kunst auch nicht. Kritik, so lässt sich rückschließen, bedeutet für ihn nicht die Kritik an der Entscheidung des Denkmalschutzes, einen Lack namens K15-30D zu mischen. Kritik heißt für ihn, Zweifel zuzulassen, sich die Leere einzugestehen, sie als offenen Raum zu nutzen. Kritik bedeutet, zu begreifen, dass man nichts festhalten kann, nicht die Unbeschwertheit vor der Katastrophe, und auch nicht den Horror Angesichts des Unvorstellbaren.

Die Akribie, mit der die Suche nach einem bestimmten Farbton betrieben wurde, hat eine befremdliche, ja absurde Seite.¹³ Die erste Präsentation von »K 15-30D« 2022 im Hiroshima Art Center macht diesen Zusammenhang deutlich nachvollziehbar, während die zweite Präsentation 2023 im Museum der Präfektur Hiroshima mehr Pathos erzeugt. Das Gemälde vibriert gewissermaßen zwischen einer ironischen und einer existentiellen Ebene. Daraus wird ersichtlich,

13 | Chromatisch lässt sich dabei auf eine gewisse Ähnlichkeit der Farbe mit dem Ton Pantone 448C verweisen, der im Jahr 2016 als unattraktivste Farbe ausgewählt wurde, in vielen Ländern Zigarettenpackungen monochrom zu gestalten, um die Suchtgefahr zu mindern. Vgl.: Ferrier, Morwenna (2016): Stylewatch: Is Pantone 448C really the ugliest colour in the world?. In: The Guardian, 8.6.2016 [online] URL: <https://www.theguardian.com/fashion/2016/jun/08/stylewatch-pantone-448c-ugliest-colour-world-opaque-couche-australian-smokers-fashion>, [Letzter Zugriff: 19.4.24].

wie wichtig der Kontext der Inszenierung ist, um Kritik wirksam zu entfalten. Es sind nicht nur die Materialien, die Ästhetik und die Inhalte, die einer Kritik Nachdruck verschaffen. Es sind ebenfalls die Konzepte, die Zusatzinformationen und die Rahmung der Kommunikation, die den Unterschied zwischen harmloser Dekoration und einem Impuls zur Hinterfragung gesellschaftlicher Verhältnisse ausmachen. Dieser Aspekt liegt Kan besonders am Herzen: Gerade dort, wo nicht viel zu sehen gegeben wird, entsteht ein Raum, den jede*r Betrachter*in für sich bespielen kann. Eine solche substantielle Leere spielt in der Ästhetik des Zen-Buddhismus wie auch des Shintoismus eine maßgebliche Rolle und »K 15-30D« macht sie für eine kritische Haltung zugänglich. Kritik besteht so verstanden nicht in einer Belehrung des unkritischen Publikums durch den kritikfähigen Künstler, sondern in der Zurverfügungstellung eines Raumes und eines Anreizes, um zu einem je eigenständigen Ergebnis zu gelangen.

FAZIT

Das Ziel dieses Beitrags kann es, wie gesagt, nicht sein, einen spezifisch japanischen Kritikbegriff zu entwickeln. Das wäre auf diese Weise weder methodisch möglich, noch liegt dies in meinem Erkenntnisinteresse. Vielmehr unternimmt die Gruppe von Fallbeispielen den Versuch einer Kritik der Kritik, indem unterschiedliche Haltungen, Vorstellungen und gestalterische Umsetzungen nebeneinander gestellt werden. Drei der vorgestellten Positionen, nämlich die von Takahiro Iwasaki, Kei Takemura und Ryohei Kan, haben zusätzlich zu ihrer Ausbildung in Japan auch mehrere Jahre in Europa verbracht. Einzig Kohmi hat bislang vor allem in Japan gearbeitet. Allerdings ist ihre Perspektive von einer internen Fremdheits-erfahrung geprägt, die sie als Diskriminierung empfand. Insofern sind alle vorgestellten Perspektiven bereits durch eine interkulturelle Facettierung geprägt. Dies entspricht meiner eigenen kulturwissenschaftlichen Grundüberzeugung, die durchaus von differenziert beschreibbaren Kulturen ausgeht, die jedoch im konkreten Einzelfall immer und notwendig durch Austauschprozesse, Interaktionen und gegenseitige Beeinflussung charakterisiert sind.¹⁴ Das Konzept einer »reinen« Kultur erscheint mir weder theoretisch noch praktisch überzeugend, das gilt im Hinblick auf geologisch oder ethnografische Zusammenhänge, noch im Hinblick auf historische Vorgänge, Binnendifferenzierungen, Sub- oder Gegen-

14 | Referenzen hierzu bieten etwa Schorch, Philipp/Saxer, Martin/Elders, Marlen (Hrsg.): *Exploring Materiality and Connectivity in Anthropology and Beyond*, London 2020; Gludovatz, Karin/Noth, Juliane/Rees, Joachim (Hrsg.): *The Itineraries of Art. Topographies of Artistic Mobility in Europe and Asia*, Paderborn 2015; Keinz, Anika (Hrsg.): *Kulturelle Übersetzungen*, Berlin 2012; Spielmann, Yvonne: *Hybridkultur*, Berlin 2010.

kulturen. Das bedeutet, dass sich durchaus spezifische Kennzeichen ausmachen lassen, die aber in keinem Fall unveränderlich oder zwingend determinierend sind. Keine Kultur kann so stark sein, dass ihren Mitgliedern kein Entkommen möglich wäre, ebensowenig wie kein Mensch vorstellbar ist, der völlig frei von einer kulturellen Prägung ist.

Von dieser Grundüberzeugung ausgehend hat sich in den Gesprächen gezeigt, dass Kritik als eine kulturelle Praxis je unterschiedlich gehandhabt wird. Besonderheiten in Japan, die sich aus kulturellen – philosophischen, ästhetischen oder politischen – Faktoren erklären lassen, werden erkennbar. Dabei sind aber auch individuelle Unterschiede zwischen den Fallbeispielen augenfällig, was den Schluss zulässt, dass die Binnendifferenzierungen innerhalb einer wie auch immer definierten Kultur stets vielfältiger sein müssen, als die generalisierende Unterscheidung zwischen zwei gegebenen Kulturen. Festzuhalten bleibt, dass das abendländische Konzept der Kritik als ein ethischer Anspruch an das individuelle Subjekt, Verantwortung für das eigene – richtige – Verhalten zu übernehmen, auch außerhalb Europas aufgegriffen wird. Es dient als ein gut verfolgbares Beispiel der gegenseitigen Beeinflussung im kulturellen Austausch. Von den japanischen Gestalter*innen wird Kritik als Konzept dem je eigenen Ethos angepasst, was – wie Kei Takemura feststellt – gegebenenfalls auch mehr mit dem aktuellen eigenen Gesundheitszustand oder emotionalen Bedürfnissen, mit den persönlichen Charaktereigenschaften oder der finanziellen Situation zu tun hat, als mit einer abstrakten und allgemeinen kulturellen Prägung.

Kritik als Praxis muss, damit sie zu gültigen Aussagen oder Maximen gelangt, diese Offenheit beherzigen. Die Vielfalt der Sichtweisen, Prägungen und Bedürfnisse zu übersehen, hieße, aus Kritik nur doch wieder ein Instrument der Macht und der Durchsetzung von Interessen zu machen, anstatt es als ein Werkzeug der Selbstbefreiung zu nutzen – wie es die europäische Aufklärung denkt. Das heißt, es ist letztlich nicht möglich, transkulturell kritisch zu handeln in dem Sinne, dass die gleiche Handlung oder die gleiche Gestaltung in einem anderen Kontext gleichermaßen kritisch funktioniert. Kritik ist immer auf das Soziale gerichtet, aber sie verliert ihren Wert, wenn sie das einzelne Wesen – menschlich oder nicht – aus dem Blick verliert.

LITERATUR

Decamous, Gabrielle: *Invisible Colors. The Arts of the Atomic Age*, Cambridge/London 2018.

Ferrier, Morwenna (2016): *Stylewatch: Is Pantone 448C really the ugliest colour in the world?*. In: *The Guardian*, 8.6.2016 [online] URL: <https://www.theguardian.com/>

- fashion/2016/jun/08/stylewatch-pantone-448c-ugliest-colour-world-opaque-couche-australian-smokers-fashion, [Letzter Zugriff: 19.4.24].
- Geilhorn, Barbara/Iwata-Weickgenannt, Kristina (Hrsg.): *Fukushima and the Arts. Negotiating nuclear disaster*, London 2017.
- Gludovatz, Karin/Noth, Juliane/Rees, Joachim (Hrsg.): *The Itineraries of Art. Topographies of Artistic Mobility in Europe and Asia*, Paderborn 2015.
- Grimmig, Wiebke: *Die Kunst zu leben. Die biographische Verarbeitung von Katastrophenerfahrungen und Emotionen von Künstlern im gegenwärtigen Japan*, Göttingen 2022.
- Hano, Johannes: »Das japanische Desaster«. *Fukushima und die Folgen*, Freiburg u.a. 2011.
- Ikemura, Leiko: *Was uns bewegt und was wir bewegen. Fukushima und die Konsequenzen*. In: Zinsmeister, Annett (Hrsg.): *Ethics in Aesthetics*, Berlin 2012. S. 182-194.
- Keinz, Anika (Hrsg.): *Kulturelle Übersetzungen*, Berlin 2012.
- Mersmann, Birgit/Ohls, Hauke (Hrsg.): *Okzidentalismen. Projektionen und Reflexionen des Westens in Kunst, Ästhetik und Kultur*, Bielefeld 2023.
- Müller-Reissmann, Franziska: *Haare, Pilze, Asbest. Bedeutungsebenen von Werkstoffen im Kontext der Produktgestaltung*. In: Scholz, Martin/Weltzien, Friedrich (Hrsg.): *Die Sprachen des Materials*, Berlin 2017, S. 17-36.
- Schorch, Philipp/Saxer, Martin/Elders, Marlen (Hrsg.): *Exploring Materiality and Connectivity in Anthropology and Beyond*, London 2020.
- Spielmann, Yvonne: *Hybridkultur*, Berlin 2010.
- Yanagi, Soetsu (1927): *Der Weg des Handwerks*. In: Rübel, Dietmar/Wagner, Monika/Wol, Vera (Hrsg.): *Materialästhetik. Quellentexte zu Kunst, Design und Architektur*, Berlin 2005, S. 22-23.
- Yanagi, Soetsu: *Selected Essays on Japanese Folk Crafts*, translated by Michael Brase, Tokio 2017.
- Zöllner, Reinhard: *Japan. Fukushima. Und wir. Zelebranten einer nuklearen Erdbebenkatastrophe*, München 2011.

Rebellische Räume. Zwischen Subversion und performativer Aneignung

Katrin Brümmer

»Tatsächlich steht einem nichts ferner und ist nichts weniger tolerierbar als Menschen, die sozial fern stehen, aber mit denen man in räumlichen Kontakt kommt.«¹

Der öffentliche Raum repräsentiert eine heterogene, dynamische und oft widersprüchliche Sphäre, die durch eine Fülle von Merkmalen gekennzeichnet ist, darunter Vielfalt, Unordnung und ständige Veränderung. Gleichzeitig zeichnet er sich durch Aspekte wie Sicherheit und Überwachung, Sichtbarkeit und Anonymität sowie Teilhabe und Ausgrenzung aus. Im urbanen Kontext fungiert der öffentliche Raum als gemeinsamer Nenner, der es den Menschen ermöglicht, sowohl funktionale als auch rituelle Praktiken auszuüben. Er ist jedoch auch untrennbar mit Machtverhältnissen verbunden.

Der folgende Beitrag untersucht verschiedene Aspekte des öffentlichen Raums, insbesondere im urbanen Kontext, und wie sie durch Machtstrukturen und soziale Dynamiken geprägt werden. Dabei wird deutlich, dass der öffentliche Raum nicht nur ein passiver Schauplatz für menschliche Aktivitäten ist, sondern aktiv dazu beiträgt, soziale Hierarchien zu reproduzieren und bestimmte Gruppen auszuschließen oder zu marginalisieren. Dieser Ansatz legt nahe, dass eine kritische Reflexion über die Gestaltung und Nutzung des öffentlichen Raums möglich ist, um soziale Gerechtigkeit und demokratische Teilhabe zu fördern. Darüber hinaus werden alternative Handlungsstrategien in Form performativer räumlicher Interventionen als Mittel zur Herausforderung und Veränderung von Machtstrukturen im öffentlichen Raum diskutiert. In diesem Sinne kann der Beitrag als kritische Auseinandersetzung mit den bestehenden sozialen und politischen Verhältnissen im urbanen Raum verstanden werden.

1 | Bourdieu, Pierre: *Physischer, sozialer und angeeigneter physischer Raum*. In: Wentz, Martin (Hrsg.): *Stadt-Räume. Die Zukunft des Städtischen*, Frankfurter Beiträge Band 2, Frankfurt a.M. 1991, S. 32.

Die Struktur und Beschaffenheit des öffentlichen Raums werden maßgeblich durch soziale, politische und ökonomische Faktoren beeinflusst. Dies zeigt sich in der Qualität der verfügbaren Ressourcen, der Gestaltung von Gebäuden und Verkehrsnetzen sowie in der allgemeinen städtebaulichen Struktur und architektonischen Form. Diese Elemente des öffentlichen Raums reflektieren und reproduzieren die bestehenden sozialen Normen und Werte der Gesellschaft. Darüber hinaus ist der öffentliche Raum ein zentraler Schauplatz für das Austragen von Interessenskonflikten und sozialen Spannungen. Hier treffen unterschiedliche gesellschaftliche Gruppen aufeinander, deren Interessen und Bedürfnisse oft im Widerspruch zueinander stehen. In diesem Kontext üben die höheren sozialen Klassen häufig ihre Macht und ihren Einfluss auf die niedrigeren Klassen aus, was sich in unterschiedlichen Formen der sozialen Kontrolle und Marginalisierung manifestiert.²

Der öffentliche Raum ist somit nicht nur ein physischer Ort, sondern auch ein soziales Konstrukt, das von den Machtstrukturen und den dynamischen Interaktionen der Gesellschaft geprägt wird. Seine Gestaltung und Nutzung sind ein Spiegelbild der gesellschaftlichen Verhältnisse und der damit verbundenen Hierarchien. Durch die Analyse des öffentlichen Raums können daher wichtige Rückschlüsse auf die sozialen, politischen und ökonomischen Strukturen einer Gesellschaft gezogen werden.

Der theoretische Ausgangspunkt für die zunehmende sozialwissenschaftliche Beschäftigung mit dem Raum basiert vor allem auf Ansätzen aus der französischen und englischsprachigen Soziologie, Philosophie und Humangeographie. Besonders hervorzuheben sind Michel Foucaults Aufsatz »Andere Räume« in dem er das »Zeitalter des Raumes«³ ausruft, sowie Henri Lefebvres einflussreiche Schrift »Die Produktion des Raums«.⁴ Lefebvres Werk bildete die Grundlage für die marxistische Raumtheorie, die unter anderem von David Harvey, Manuel Castells und Edward Soja weiterentwickelt wurde. Die marxistischen Raumtheorien gehen von einer strukturellen, das heißt kapitalistischen beziehungsweise globalen Determiniertheit von Räumen und einer wachsenden Homogenisierung des Raums aus. Im Gegensatz dazu stehen handlungstheoretische Konzeptionen, die die Bedeutung des körperlichen Platzierens und des Wahrnehmens von Räumen als zwar habituell vorgeprägte, aber dennoch subjektive Konstruktionsleistung beto-

2 | Ebd.

3 | Foucault, Michel: *Von anderen Räumen* (1967). In: Dünne, Jörg/Günzel, Stephan (Hrsg.): *Raumtheorie. Grundlagentexte aus Philosophie und Kulturwissenschaften*, Frankfurt a.M. 2006, S. 317-329, hier S. 317.

4 | Vgl. Lefèbvre, Henri: *Die Produktion des Raums* (1974). In: Dünne/Günzel 2006 (wie Anm. 3), S. 330-342.

nen. Ein wichtiges Beispiel hierfür ist die Raumtheorie von Martina Löw,⁵ die den Fokus auf die aktive Rolle des Individuums bei der Schaffung und Wahrnehmung von Raum legt.

Laut Henri Lefèbvre ist der Raum »ein (soziales) Produkt«⁶, das eine hochkomplexe soziale Konstruktion darstellt und sowohl die räumliche Praxis als auch die Wahrnehmungen beeinflusst. Jede Gesellschaft produziert einen ihr eigenen Raum (mit ihrer eigenen Raumpraxis). Raum besteht in seiner jeweils eigenen Genese, seiner Form, mit seiner spezifischen Zeit; für jede Gesellschaft, genauer gesagt »jede Produktionsweise (mode de production), die bestimmte Produktionsverhältnisse (rapports de production) beinhaltet.«⁷

Räumliche Praktiken beherrschen den Raum, eignen sich ihn an und produzieren ihn somit allmählich aber kontinuierlich.⁸ Räumliche Praxis basiert auf einer nicht-reflexiven alltäglichen Praxis, die gesellschaftliche Verhältnisse als gegeben hinnimmt. Sie garantiert somit gesellschaftliche Kontinuität. Anders gesagt produziert und reproduziert dieser Aspekt des Raumes die seiner jeweiligen Gesellschaftsformation entsprechenden räumlichen Praktiken und spezifischen Räume, und damit die ihm zugrunde liegenden gesellschaftlichen Verhältnisse. *Raumrepräsentationen*, also der erdachte und konzipierte Raum⁹, sind nach Lefèbvre der in einer Gesellschaft dominierende Raum. Die Raumkonzeptionen tendieren zu einem System verbaler, also verstandesmäßig geformter Zeichen.¹⁰ *Repräsentationsräume*, der gelebte Raum, sind jene Räume, die durch Bilder und Symbole vermittelt werden: »Er [der gelebte Raum] legt sich über den physischen Raum und benutzt seine Objekte symbolisch.«¹¹ In Lefèbvres Konzept können *Räume der Repräsentation* von *räumlichen Praktiken* und *Repräsentationen des Raumes* aus heuristischen Gründen getrennt werden; letztlich sind sie aber sich gegenseitig konstituierende Momente eines einzigen Prozesses. Diese Perspektive eröffnet ein Verständnis der Beziehungen zwischen Raum, Gesellschaft und Produktion. Der geplante und gebaute Raum, aber auch Netzwerke, Technologien, Informationsflüsse und Kommunikationsprozesse spielen eine entscheidende Rolle in der Gestaltung und Strukturierung des Raums, und sie beeinflussen ihn ebenso stark wie physische, greifbare Bedingungen.¹² Diese wechselseitigen Beziehungen zwischen den verschiedenen sozialen und materiellen Komponenten sind

5 | Vgl. Löw, Martina: *Raumsoziologie*, Frankfurt a.M. 2001.

6 | Vgl. Lefèbvre, 2006 (wie Anm. 4), S. 330.

7 | Ebd., S. 331.

8 | Vgl. ebd., S. 335.

9 | Vgl. ebd. S. 336.

10 | Vgl. ebd. S. 336.

11 | Ebd. S. 336.

12 | Wigley, Mark: *Network Fever*. In: *Grey Room*, Nr. 4, 2001, S. 91-111, hier S. 103.

konstitutiv für den Raum und können nur durch seine Übergänge und Grenzen definiert werden. Martina Löws relationaler Ansatz konzentriert sich auf die »(An)Ordnungen«¹³ von Lebewesen und sozialen Gütern und untersucht, wie Raum in Wahrnehmungs-, Erinnerungs- oder Vorstellungsprozessen hergestellt wird und sich als gesellschaftliche Struktur manifestiert.¹⁴ Die Schreibweise (*An*) *Ordnung* kombiniert dabei *Ordnung* als Strukturdimension, die darauf hinweist, dass Räume geordnet sind, mit *Anordnung* als Handlungsdimension, die betont, dass Räume das Ergebnis eines Prozesses des Anordnens sind. Dieser Ansatz baut sozialtheoretisch auf die Theorie der Strukturierung von Anthony Giddens auf, dessen Konzept der »Dualität von Struktur«¹⁵ von Martina Löw raumsoziologisch zur »Dualität von Raum«¹⁶ erweitert wurde. Der zentrale Gedanke hierbei ist, dass Individuen als soziale Akteure handeln und dabei Räume herstellen, ihr Handeln jedoch von ökonomischen, rechtlichen, sozialen, kulturellen und letztlich räumlichen Strukturen abhängig ist.¹⁷ Räume sind somit das Ergebnis von Handlungen, gleichzeitig strukturieren sie aber auch Handlungen, indem sie diese sowohl begrenzen als auch ermöglichen.

Im Hinblick auf die Konstitution von Raum differenziert Löw analytisch zwischen zwei sich in der Regel gegenseitig bedingenden Prozessen: dem *Spacing* und der *Syntheseleistung*. Das *Spacing* bezeichnet den Akt des Platzierens beziehungsweise des Platziertseins von sozialen Gütern und Menschen an bestimmten Orten.¹⁸ Eine über Platzierungen geschaffene (*An*)*Ordnung* wird laut Löw jedoch erst dann als Raum wirksam, wenn die Elemente dieser (*An*)*Ordnung* aktiv durch Menschen verknüpft werden, und zwar über Wahrnehmungs-, Vorstellungs- oder Erinnerungsprozesse. Löw bezeichnet diesen Vorgang als Syntheseleistung.¹⁹ Raum wird somit als eine dynamische und dialektische Entität verstanden, die ständig im Wandel ist. Gesellschaft definiert Lefèbvre ebenso als Entität, die im Raum existiert, diesen formt und von ihm in vielfältiger Weise geformt wird.²⁰ Diese wechselseitige Beziehung zwischen Gesellschaft, Raum und (*An*)*Ordnungen* von sozialen Gütern impliziert, dass räumliche Anordnungen und soziale Strukturen eng miteinander verflochten sind und sich gegenseitig bedingen. Raum wird somit zu einem Medium, durch das soziale Praktiken materialisiert und repro-

13 | Löw, 2001 (wie Anm. 5), S. 153.

14 | Vgl. ebd.

15 | Vgl. Giddens, Anthony: *Die Konstitution der Gesellschaft. Grundzüge einer Theorie der Strukturierung*, Frankfurt a. M./New York 1988.

16 | Vgl. Löw, 2001 (wie Anm. 5).

17 | Vgl. Löw, 2001 (wie Anm. 5), S. 172.

18 | Vgl. ebd., S. 158.

19 | Vgl. ebd., S. 159.

20 | Vgl. Lefèbvre, 2006 (wie Anm. 4), S. 330-331.

duziert werden. So werden Raum und Raumordnung, ähnlich wie bereits Georg Simmel formulierte, als Form und Medium der Vergesellschaftung betrachtet, in dem sich das Soziale offenbart.²¹ Auch Bourdieu sieht eine Parallelität zwischen dem sozialen und dem »angeeigneten, physischen Raum«,²² da der soziale Raum die Tendenz hat, sich mehr oder weniger strikt im physischen Raum in Form einer bestimmten Verteilung von Akteuren und Eigenschaften widerzuspiegeln. Darüber hinaus argumentiert Lefèbvre, dass der Raum auch ein Mittel der Kontrolle ist und von Herrschaft und Machtstrukturen durchdrungen wird.²³ Machtverhältnisse manifestieren sich im Raum und beeinflussen seine Organisation und Nutzung. Soziale Ungleichheiten und Machtasymmetrien werden durch räumliche *Settings* sichtbar und verstärkt. Raum fungiert somit nicht nur als Hintergrund für soziale Interaktionen, sondern als Akteur in der Formung sozialer Beziehungen und Machtverhältnisse.

Foucaults Analyse der Macht unterscheidet sich grundlegend von traditionellen Ansätzen, die Macht als Besitz oder statische Struktur betrachten. Stattdessen sieht Foucault Macht als eine dynamische Beziehung, die in allen sozialen Interaktionen präsent ist.²⁴ Macht ist für ihn nicht nur *repressiv*, sondern auch *produktiv*: Sie formt Wissen, Diskurse und Subjekte.²⁵ In seinem Werk »Überwachen und Strafen« analysiert Foucault die Entwicklung der modernen Disziplinargesellschaft. Hierbei betont er die Rolle von Institutionen wie Schulen, Gefängnissen, Kasernen und Krankenhäusern, die spezielle räumliche Anordnungen nutzen, um Verhalten zu überwachen und zu kontrollieren.²⁶ Diese Institutionen implementieren Techniken der Disziplin, die Körper und Handlungen regulieren, um effiziente und gehorsame Subjekte zu erzeugen.²⁷ Nach Foucault gibt es keine »machtfreien Räume«²⁸ oder Orte »außerhalb der Macht«²⁹ – Macht ist allgegenwärtig und als dynamische »Vielfältigkeit von Kräfteverhältnissen«³⁰ zu begreifen. Diese

21 | Vgl. Simmel, Georg: *Der Raum und die räumlichen Ordnungen der Gesellschaft*. In: ders. (Hrsg.): *Soziologie*, Gesamtausgabe Bd. 11, Frankfurt a.M. 1992, S. 687-790.

22 | Bourdieu, 1991 (wie Anm. 1), S. 26.

23 | Vgl. Lefèbvre, 2006 (wie Anm. 4), S. 232.

24 | Vgl. Foucault, Michel: *Der Wille zum Wissen. Sexualität und Wahrheit*. Bd. 1, Frankfurt a.M. 1983, S. 113.

25 | Vgl. Foucault, Michel: *Überwachen und Strafen. Die Geburt des Gefängnisses*, Frankfurt a.M. 1994, S. 38.

26 | Vgl. ebd., S. 269 ff.

27 | Vgl. ebd., S. 28.

28 | Foucault, Michel: *Dispositive der Macht. Über Sexualität, Wissen und Wahrheit*, Berlin 1978, S. 210.

29 | Ebd.

30 | Ebd.

Perspektive auf den Raum als soziales Produkt und Instrument der Macht eröffnet Möglichkeiten zur Analyse der sozialen und politischen Dimensionen räumlicher Strukturen. Sie fordert eine kritische Reflexion über die Art und Weise, wie Raum produziert und genutzt wird und wie diese Prozesse zur Reproduktion von Macht beitragen.

RAUM-HYBRIDISIERUNG

Im Sinne von Löws Raumsoziologie argumentiert auch Bruno Latour, dass es nie ein reines Subjekt gegeben habe, das von den es umgebenden Dingen unberührt ist. Stattdessen sei eine Vermischung der objektiven Realität mit subjektiven Vorstellungen oder der Dinge mit ihren Repräsentationen die Regel.³¹ Interessanterweise beschränkt Latour die Aufhebung der Trennung zwischen Subjekt und Objekt jedoch nicht auf Fragen der Wahrnehmung, Erkenntnis und Wirklichkeitskonstitution, sondern erweitert seine These der *Hybridisierung* auch auf den Bereich der Praxis. Der Begriff der *Hybridität*, als Konzept von Latour im Rahmen der Akteur-Netzwerk-Theorie entwickelt, beschreibt ursprünglich eine Vermischung von verschiedenen Elementen, die durch Kreuzung oder Mischung unterschiedlicher Herkunft entstehen. Latour erweitert diesen Begriff, indem er sich auf die Vermischung von Menschen und Dingen fokussiert und die Übertragung von Handlungspotentialen zwischen Subjekten und Objekten in den Mittelpunkt stellt.³² Latour argumentiert, dass Dinge und Techniken handlungsstrukturierende Funktionen übernehmen können, indem sie das Verhalten von Menschen beeinflussen und steuern.³³ Obwohl er diesen Begriff hauptsächlich im Zusammenhang mit Dingen und Techniken formuliert, lässt sich dieses Konzept auch auf gebaute Räume und räumliche Anordnungen übertragen. Ein exemplarisches Beispiel, das Latour zur Untermauerung seiner These selbst anführt, ist ein raumbezogenes Artefakt: Bodenschwellen, die der Verkehrsberuhigung dienen.³⁴ Diese Schwellen werden mit Handlungspotentialen ausgestattet, indem sie das Verhalten von Autofahrer*innen durch die räumliche Gestaltung und nicht durch Hinweisschilder steuern. Hybridisierung bedeutet hier nicht, dass das Soziale auf die Objektwelt projiziert wird – denn »Objekte sind kein formloser Gegenstand für

31 | Vgl. Latour, Bruno: *Das Parlament der Dinge. Für eine politische Ökologie*, Frankfurt a.M. 2001, S. 237 ff.

32 | Vgl. Latour, Bruno: *Wir sind nie modern gewesen. Versuch einer symmetrischen Anthropologie*, Frankfurt a.M. 1998, S. 76.

33 | Vgl. ebd. S. 77.

34 | Vgl. Latour, Bruno: *Die Hoffnung der Pandora*, Berlin 2022, S. 226 ff.

soziale Kategorien«³⁵ – noch, dass Subjekte einfach den objektiven Kräften unterliegen. Vielmehr beschreibt es die Verflechtung von Menschen und Dingen zu hybriden Netzwerken.³⁶ Im Gegensatz zu Donna Haraway liegt dabei weniger das Augenmerk auf der technischen Aufrüstung und prothetischen Verlängerung des menschlichen Körpers,³⁷ sondern vielmehr auf Handlungsverbänden, an denen natürliche, technische und soziale Entitäten teilhaben und miteinander interagieren.

Da Latour der Begriff *Akteur* für Nicht-Menschen unnatürlich erscheint, schlägt er den Begriff *Aktant* zur Bezeichnung der jeweils agierenden Entitäten vor.³⁸

In der Rekonstruktion der Vorstellungen und Reflexionen, die mit architektonischen Anordnungen und Handlungsverbänden vernetzt sind, lassen sich darüber hinaus unterschiedliche »Prozessarchitekturen«³⁹ herausarbeiten. Der öffentliche Raum kann so als Kanalsystem zur Verteilung und Steuerung von Strömen, als Kommunikationsinterface oder als kontrollierte Umgebung (und die Raumakteure als *Menschenstrom*) verstanden werden, den man durch bauliche Verbindungen und Unterbrechungen schalten und kontrollieren kann. Architektur wird auch hier als überaus machtvoller Agent gedacht, als ein räumliches Gefüge, das der Nutzung den Takt vorgibt und direkt in soziale Prozesse eingreifen kann. Die Handlungspotentiale, die auf gebaute Strukturen übertragen werden können, zeigen sich in einer Vielzahl von architektonischen und urbanen Gestaltungen, die das alltägliche Verhalten der Menschen lenken. Dies umfasst räumliche *Eingriffe* wie die Wegeführung in Gebäuden, die architektonische Gestaltung von Plätzen und Straßen sowie spezifische bauliche Maßnahmen, die soziale Interaktionen und Machtverhältnisse strukturieren. Die Typologie prozessarchitektonischer Schemata hat dabei erhebliche räumliche Effekte. Konkret sind dies die Operationen des Verbindens und Unterbrechens, des Öffnens und Schließens sowie des Konzentrierens und Informatisierens, die spezifische Typen prozessarchitektonischer Raumkonstellationen generieren. Ähnlich wie das von Foucault beschriebene *panoptische Schema*, das sich durch seine abstrakte Qualität vom Bautypus *Gefängnis* lösen und »wirklich in jede Funktion (Erziehung, Heilung, Produktion,

35 | Latour, 1998 (wie Anm. 31), S. 76.

36 | Vgl. Latour, Bruno: *On actor-network theory. A few clarifications*. In: *Soziale Welt* 47, 1996, S. 369-381.

37 | Vgl. Haraway, Donna: *Ein Manifest für Cyborgs. Feminismus im Streit mit den Technowissenschaften*. In: dies. (Hrsg.): *Die Neuerfindung der Natur. Primaten, Cyborgs und Frauen*, Frankfurt a.M./New York 1995, S. 33-72.

38 | Latour, 2022 (wie Anm. 34), S. 219.

39 | Vgl. Jany, Susanne: *Postalische Prozessarchitekturen. Die Organisation des Postdienstes im Medium der Architektur*. In: *Archiv für Mediengeschichte*, Nr. 13, 2013, S. 135 – 145.

Bestrafung)«⁴⁰ integrieren kann, funktionieren auch *Prozessarchitekturen* schematisch oder diagrammatisch.

DEFENSIVE RAUMSCHEMATA

Als Beispiel für die Zuspitzung solch räumlicher *Eingriffe* kann das Konzept der *defensiven Architektur* oder des *defensiven Designs*, wie es heute im Bereich von Stadtplanung und -design verwendet wird, genannt werden. Das Konzept hat seine Ursprünge im New York der 1970er und 1980er Jahre. Erste Ideen kamen aber bereits 1960 auf. Hier entstand der Begriff des *environmental designs* (*CPTED*)⁴¹ nach Clarence Ray Jeffery, das im Kontext der Kriminalprävention eingesetzt werden sollte und sich auf die Gestaltung der gebauten Umwelt zur Verhinderung von Kriminalität und zur Verbesserung der Lebensqualität konzentriert.

Wobei Latours Prinzip der Bodenschwelle noch als *nudging*⁴² verstanden werden kann, das darauf abzielt, Verhalten subtil zu beeinflussen, zielt *defensive Architektur* darauf ab, bestimmte Personengruppen von bestimmten Orten explizit fernzuhalten. Zu den Maßnahmen gehören heute beispielsweise stachelige Sitzgelegenheiten, die Obdachlose daran hindern sollen, dort zu schlafen, oder physische Barrieren, die den Aufenthalt an bestimmten Orten verhindern sollen. Dies ist keineswegs eine neue Entwicklung. Seit jeher wurden zahlreiche Instrumente und Gestaltungsmaßnahmen entwickelt, um bestimmte Bevölkerungsgruppen aus urbanen Bereichen zu verdrängen. Historisch gesehen existiert *abwehrende Architektur* bereits seit Jahrhunderten. Ein frühes Beispiel findet sich im 18. Jahrhundert, als in London Gärten mit Zäunen umschlossen wurden, um den Zugang der ärmeren Bevölkerungsschichten zu verhindern.

Im 19. Jahrhundert wurden in Paris Kreuzungen großflächig geplant, um den Behörden einen umfassenden Überblick über die Stadtgebiete zu ermöglichen. Der Stadtplaner und Präfekt Georges-Eugène Haussmann reorganisierte bis 1870 Paris radikal, um eine effektivere Kontrolle der Stadt zu gewährleisten. Diese großangelegten Umgestaltungen dienten nicht nur ästhetischen oder funktionalen Zwecken, sondern waren eng mit der Implementierung von Machtstrukturen und

40 | Foucault, 1992 (wie Anm. 24.), S. 265.

41 | Vgl. Jeffery, Clarence Ray: *Crime Prevention Through Environmental Design*, Beverly Hills/Kalifornien 1977.

42 | Nudging bezeichnet die Instrumentalisierung kleiner Veränderungen in der Struktur einer Entscheidungssituation (sogenannter Nudges), die dazu führen, dass Individuen ihr Verhalten und ihre Entscheidungen auf vorhersehbare Weise ändern. Vgl.: Thaler, Richard/Sunstein, Cass R.: *Nudge: Improving Decisions about Health, Wealth, and Happiness*, London 2009.

sozialer Kontrolle verbunden.⁴³ Kriminalistinnen und Städteplanerinnen haben die Architektur ebenfalls seit Langem genutzt, um Kriminalität zu verhindern. In den 1980er Jahren entwickelte der Architekt Oscar Newman die Theorie des »Defensible Space«⁴⁴ – des zu verteidigenden Raums. Das Konzept besagt, dass ein Raum so geplant werden solle, dass er reale und symbolische Barrieren aufweist, die den Zugang kontrollieren und schützen.⁴⁵ Zudem soll ein klar definierter Bereich der Einflussnahme durch die Bewohnerinnen und Bewohner geschaffen werden, um deren Engagement und Verantwortungsgefühl zu stärken.⁴⁶ Weiterhin betont Newman die Bedeutung von Gelegenheiten zur natürlichen Überwachung sowie zur sozialen Kontrolle, um potenzielle kriminelle Aktivitäten frühzeitig zu erkennen und zu verhindern.⁴⁷

Aus diesen Überlegungen leitet Newman vier zentrale Prinzipien der kriminalpräventiven Planung ab: *Territorialität*, die das Gefühl der Besitzverantwortung und Kontrolle über einen Raum fördert; *natürliche Überwachung*, die durch eine Gestaltung erreicht wird, die die Sichtbarkeit und Überwachung von öffentlichen Räumen erleichtert; das *Image*, das eine positive Wahrnehmung und das Gefühl von Sicherheit in einem Raum unterstützt; sowie das *Milieu*, das die soziale und physische Umgebung umfasst und durch eine geeignete Gestaltung kriminelle Aktivitäten abschrecken soll.⁴⁸ Ziel dieser Maßnahmen war es, die Sozialkontrolle zu fördern und das Verantwortungsbewusstsein der Bevölkerung zu stärken.

Diese Gestaltung des Raums, die man als eine Verteidigung dienende *Hybridität* bezeichnen könnte, ist heute auch unter dem Begriff »unpleasant Design«⁴⁹ bekannt. Ziel ist es auch hier, bestimmte Personengruppen aus spezifischen Bereichen auszuschließen. Zu den unerwünschten Gruppen im öffentlichen Raum gehören heute in der Regel Bettler*innen, Obdachlose, Konsumentinnen von Drogen, Skater*innen und auffällige Jugendliche. Ein aktuelles Beispiel hierfür ist der Einsatz von lauter klassischer Musik an Bahnhöfen, um Personen, die sich dort länger aufhalten möchten, zu vertreiben. Eine andere Form des *defensive Designs* ist die Verwendung von Hochfrequenz-Tongeneratoren, wie die sogenannten *Mosquito-Ultraschallanlagen*, die nur für junge Menschen hörbar sind und verhindern sollen, dass sich Jugendliche an bestimmten Orten aufhalten. Ein

43 | Vgl. Benevolo, Leonardo: *Die Geschichte der Stadt*, Frankfurt a.M. 1983, S. 8.

44 | Vgl. Newman, Oscar: *Defensible Space: Crime Prevention Through Urban Design*, London 1972.

45 | Vgl. Newman, Oscar: *Creating Defensible Space*, 1966, [online] URL: <https://www.huduser.gov/publications/pdf/def.pdf>, S. 48, [Letzter Zugriff: 25.05.24].

46 | Vgl. ebd., S. 78, [Letzter Zugriff: 25.05.24].

47 | Vgl. ebd., S. 69, [Letzter Zugriff: 25.05.24].

48 | Vgl. Newman, 1972 (wie Anm. 42).

49 | Vgl. Savicic, Gordan/Savic, Selena (Hrsg.): *Unpleasant Design*, Rotterdam/Wien/Lausanne 2016.

weiteres Beispiel findet sich in der Beleuchtung öffentlicher Toiletten mit blauem Licht, um Heroinsüchtige abzuschrecken. Die blaue Beleuchtung soll es den Menschen erschweren, ihre Venen zu lokalisieren, was den Konsum von intravenösen Drogen erschwert. Diese Maßnahmen illustrieren die vielfältigen Techniken, durch die architektonische und urbane Gestaltungen zur Durchsetzung sozialer Kontrolle und zur Regulierung des Verhaltens bestimmter Personengruppen eingesetzt werden.

Diese gestalterischen Schemata verdeutlichen, dass räumliche Strukturen nicht nur passive Hintergründe menschlicher Aktivitäten sind, sondern aktive Elemente, die gezielt eingesetzt werden können, um soziale Prozesse zu lenken und zu kontrollieren. Diese Perspektive eröffnet neue Möglichkeiten zur Analyse und Gestaltung von Räumen, indem sie die wechselseitigen Beziehungen zwischen materiellen und sozialen Elementen betont und die Komplexität der raumbezogenen Machtstrukturen sichtbar macht.

Während einige Beispiele für *abwehrende Architektur* unsichtbarer oder immaterieller Natur sind, zeigen sich andere physisch und offensichtlich. So sollen Beton- oder Metallstifte verhindern, dass Menschen in dunklen Ecken der Stadt urinieren, während sie gleichzeitig andere daran hindern sollen, auf der Straße zu schlafen. Ein besonders prominentes Beispiel hierfür sind die sogenannten *Anti-Homeless-Spikes*, die in Fensterläden, auf Vorplätzen und in Freiräumen installiert werden, um Menschen daran zu hindern, sich dort niederzulassen. Zudem zeigt sich *Defensives Design* besonders häufig im Stadtmobiliar. Die in diesen Objekten integrierten Einschränkungen sollen bestimmte Aktivitäten verhindern und unterschiedliche Formen von Nutzungen und Interaktionen einschränken. Neben Trennwänden und Armlehnen, die das Liegen auf Bänken verhindern, sind einige Bänke im öffentlichen Raum so hoch montiert, dass die Füße der sitzenden Personen den Boden nicht erreichen und diese sich nach kurzer Zeit unwohl fühlen. In anderen Fällen bestehen die Sitzgelegenheiten aus schmalen Latten, die eher zum Stehen und Anlehnen als zum Sitzen geeignet sind – zu hart, zu hoch, zu abfallend. Ein bekanntes und oft zitiertes Beispiel in diesem Kontext ist die von *Factory Furniture* entworfene »Camden Bench«. Diese Bank ist ein seltsam geformter, massiver Betonklotz mit abgerundeten Kanten und unerwarteten Schrägen. Der Kritiker Frank Swain bezeichnet sie als das »perfekte Anti-Objekt«.⁵⁰ Auf der Camden Bench kann man nicht schlafen. Der Entwurf integriert ein *Anti-Dealer-System*, da es keine Schlitz- oder Spalten gibt, in denen Drogen versteckt werden könnten. Sie ist diebstahlsicher, da die Vertiefungen in Bodennähe es den Menschen ermöglichen, ihre Taschen hinter den Beinen aufzubewahren und sich so vor Diebstahl zu schützen. Skater*innen können die Bank aufgrund der wech-

50 | Swain, Frank: *Designing the Perfect Anti-Object*, 2013, [online] URL: <https://medium.com/futures-exchange/designing-the-perfect-anti-object-49a184a6667a>, [Letzter Zugriff: 12.04.24].

selnden Höhen der Kanten kaum nutzen, und eine spezielle Beschichtung macht sie unempfindlich gegen Graffiti.

Obwohl die Ziele des *defensiven Designs* auf den ersten Blick vielleicht nachvollziehbar erscheinen mögen, kann der Gesamteffekt demoralisierend wirken und folgt einer potenziell gefährlichen Logik hinsichtlich der Gestaltung öffentlicher Räume. *Defensive Architektur* oder *defensives Design*, das darauf abzielt, bestimmte Personengruppen aus dem öffentlichen Raum zu verdrängen, trägt zur Segregation und Stigmatisierung dieser Gruppen bei. Es verschärft die sozialen Spannungen und lenkt die Aufmerksamkeit von den zugrunde liegenden sozialen und wirtschaftlichen Problemen ab, die zu Obdachlosigkeit und anderen Formen der Marginalisierung führen. Anstatt nachhaltige und integrative Lösungen zu fördern, die die Ursachen von sozialen Problemen adressieren, perpetuiert defensive Gestaltung im öffentlichen Raum die Exklusion und trägt zu einer Fragmentierung der städtischen Gesellschaft bei.

EIN- UND AUSGRENZUNG

Ausgrenzung und soziale Schließung,⁵¹ verstanden als Gruppenzugehörigkeit nach bestimmten personenbezogenen Merkmalen, sind keine neuen Phänomene und nicht auf kapitalistische Gesellschaften beschränkt. Historische Beispiele illustrieren dies eindrucksvoll: Das indische Kastensystem, das über Jahrhunderte hinweg rigide soziale Hierarchien zementierte, die Sklaverei, die sich von der Antike in Rom bis zu den Südstaaten Nordamerikas erstreckte, und die systematische Ausgrenzung von Frauen vom Wahlrecht in vielen Gesellschaften. Immer wieder waren es auch *Fremde* – Zugewanderte und andersgläubige Minderheiten –, die an vollständiger Teilhabe und politischer sowie rechtlicher Gleichstellung durch die herrschenden Gruppen gehindert wurden und weiterhin werden.

Der Einsatz von *defensiver Architektur* oder *defensivem Design* und die damit verbundenen sozialpolitischen Maßnahmen zielen darauf ab, ein subjektives Unsicherheitsgefühl in der Bevölkerung, das durch die Anwesenheit von Randgruppen hervorgerufen werden könnte, zu minimieren. Michel Foucault beschreibt diesen Ansatz im Kontext des »Disziplinarraums«, in dem das unerwünschte Verhalten von Personen durch Maßnahmen wie *defensives Design* normiert werden soll. Foucaults Konzept des disziplinierten Körpers impliziert, dass Machtdiskurse den Körper durchdringen und formen. Ständige Überwachung und diverse Disziplinierungsverfahren sollen sicherstellen, dass der Körper seine Lenksamkeit und die ihm zugedachte gesellschaftliche Rolle erfüllt. Diese Prozesse werden, in der

51 | Vgl. Weber, Max: *Wirtschaft und Gesellschaft. Grundriss der verstehenden Soziologie*, Tübingen 1985.

Terminologie Foucaults, durch Technologien wie dem defensiven Stadtmobiliar umgesetzt. Dazu gehören nicht nur *Anti-Homeless-Spikes*, sondern auch der gezielte Einsatz von Licht und akustischen Mitteln.

Pierre Bourdieu argumentiert, dass das Handeln eines Akteurs oder einer Akteurin im öffentlichen Raum durch seine oder ihre sozialräumliche Position bestimmt wird. Dies bedeutet, dass die individuellen Verhaltensweisen stark von den sozialen und räumlichen Strukturen beeinflusst werden, innerhalb derer sich die Individuen befinden, und dass sie kaum eigenständigen Einfluss auf ihr Verhalten haben. Im Sinne Foucaults schließt die disziplinäre Macht bestimmte Stadtbereiche aus, trennt und isoliert und wirft Fragen zur Sichtbarkeit und Anonymität sowie zur Teilhabe und Ausgrenzung auf. Ängste vor sozialer und kultureller Fremdheit sowie vor Kriminalität werden laut Bourdieu räumlich projiziert. Zum einen betrifft dies den allgemeinen öffentlichen Raum der Städte, in dem Begegnungen mit als gefährlich wahrgenommenen Personengruppen stattfinden können, und zum anderen spezifische Quartiere, die als *soziale Brennpunkte* bekannt sind und besonders mit Kriminalität in Verbindung gebracht werden. Dabei wird von einem permanenten Spannungsverhältnis zwischen Inklusion und Exklusion ausgegangen. Es geht folglich nicht um ein einfaches gesellschaftliches Drinnen oder Draußen, sondern um ein komplexes soziales Verhältnis, das eine Gleichzeitigkeit von Drinnen und Draußen impliziert.

Defensive räumlich Gestaltung ist in diesem Kontext sowohl Ausdruck als auch Instrument sozialer Dynamiken. Sie verdeutlicht, dass architektonische und urbane Gestaltungen nicht nur ästhetische oder funktionale Aspekte berücksichtigen, sondern auch tiefgreifende soziale und politische Implikationen aufweisen. Durch defensive Raumschemata werden soziale Hierarchien aufrechterhalten und verstärkt, indem bestimmte Gruppen systematisch ausgeschlossen und stigmatisiert werden. Diese Praxis wirft grundlegende ethische Fragen auf: Wie sollen öffentliche Räume gestaltet sein, um Inklusivität und Gerechtigkeit zu gewährleisten? Welche Rolle können Architekt*innen und Stadtplaner*innen dabei spielen, die zugrunde liegenden sozialen Probleme anzugehen, anstatt lediglich deren Symptome zu behandeln?

»Dieser soziale Raum ist also von einer penetranten Realität und wir kämpfen unablässig gegen ihn an, z.B. bestimmte Menschen können wir nicht treffen, andere, denen wir lieber aus dem Weg gehen würden, treffen wir. Allerdings ist dieser Raum veränderbar.«⁵²

52 | Bourdieu, Pierre: *Die verborgenen Mechanismen der Macht*, Hamburg 2015, S. 37.

REBELLISCHE RÄUME – PERFORMATIVE RAUMPRAKTIKEN

Diese Form von Macht im öffentlichen Raum kann jedoch auch kreatives Potenzial entfalten. Nach Michel Foucault sollen *disziplinierte Körper* sowohl den öffentlichen als auch den privaten Raum prägen, da dies als entscheidend für eine gut funktionierende Gesellschaftsordnung angesehen wird. Wenn der *Körper* jedoch aus dieser fest definierten Rolle ausbricht und sich eigenständigen, *autonomen räumlichen Experimenten* zuwendet, könnte die etablierte Struktur in gewisser Weise destabilisiert werden.

Körperliche Handlungen im Raum können nach Erika Fischer-Lichte als *performativ* und somit identitätsstiftend beschrieben werden, indem sie Sinn und Identität von sozialen Welten und Verhältnissen nicht nur darstellen, »vielmehr bringen sie Identität als ihre Bedeutung allererst hervor«. ⁵³ Erst in der Performanz entsteht eine soziale Situation und wandelt sich zugleich mit den Rollendarstellungen der Akteure. Der Begriff des Performativen, der auf den Philosophen John L. Austin zurückgeht, geht aus kulturwissenschaftlicher Sicht davon aus, dass kulturelle Phänomene und Prozesse neue Wirklichkeiten hervorbringen und nicht lediglich als Zusammenhänge von Zeichen zu begreifen sind, die es zu entziffern und zu verstehen gilt. ⁵⁴ Die performative Herstellung sozialer Wirklichkeit wird möglich durch eine Betonung des Ereignisses im Jetzt. Performanzen sind Produktionsmomente darstellenden Handelns, und alles was performativ ist, ist also immer auch »wirklichkeits-konstituierend« und »selbstreferentiell«. ⁵⁵

»Ein Status, eine Stellung, eine soziale Position ist nicht etwas Materielles, das in Besitz genommen und dann zur Schau gestellt werden kann; es ist ein Modell kohärenten, ausgeschmückten und klar artikulierten Verhaltens. Ob es nun geschickt oder ungeschickt, bewusst oder unbewusst, trügerisch oder guten Glaubens dargestellt wird, auf jeden Fall ist es etwas, das gespielt und dargestellt werden, etwas, das realisiert werden muß.« ⁵⁶

Um das Performative der Architektur zu verstehen, kann ein Vergleich mit der Theatertheorie hilfreich sein. Die Theatertheorie rückt nach Irving Goffman die Aufführung und die Bühne ins Zentrum und betont die Performativität, die

53 | Fischer-Lichte, Erika: *Ästhetik des Performativen*, Frankfurt a.M. 2004, S. 37.

54 | Vgl. Fischer-Lichte, Erika: *Performativität. Eine kulturwissenschaftliche Einführung*. 4. Ausgabe, Bielefeld 2021.

55 | Fischer-Lichte, 2004 (wie Anm. 51), S. 37.

56 | Goffman, Erving: *Wir alle spielen Theater. Die Selbstdarstellung im Alltag*, München/Zürich 2008, S. 70.

auf dem Zusammenwirken von Darstellenden und Zuschauenden in der Aufführungssituation basiert. In der Architektur hingegen gibt es die Architekt*innen als Entwerfer*innen, die Architektur als materielle Struktur, und die Aktivierung dieses Raumes durch seine Nutzung. Hier lässt sich eine Analogie zur Aufführung ziehen, da die Architektur durch ihre Nutzung *belebt* wird. Erika Fischer-Lichte betont die grundlegende Bedeutung des Zuschauenden für das Theater.⁵⁷ Auch wenn sie von der Aufhebung dieser Opposition im Performativen spricht, bleibt die Opposition für die Theateraufführung doch grundlegend.⁵⁸ Architektur hingegen ist keine Aufführung im traditionellen Sinne, da es hier keine Zuschauenden gibt. Allenfalls kann man von *Zuschauern* im übertragenen Sinne sprechen, wenn die Wahrnehmung *exzentrisch*⁵⁹ organisiert ist, wie Helmuth Plessner es beschreibt. Dieses Bewusstsein könnte als ein Selbstsehen verstanden werden, in dem sich eine Person als eigener Zuschauer erlebt – etwa beim Treppensteigen, Raumdurchschreiten oder beim Genießen der Aussicht von einem Balkon. Performative Praktiken sind also nicht zwangsläufig auf Zuschauende angewiesen; rituelle Praktiken beispielsweise benötigen ebenso keine Zuschauenden. Vielmehr wird das *Publikum* in der Architektur zum aktiven und notwendigen Teil.

Durch die Verknüpfung wird hervorgehoben, dass sowohl in der Architektur als auch in performativen Praktiken das Publikum oder die Nutzenden eine aktive Rolle einnehmen, und die traditionelle Dichotomie zwischen Aktiv und Passiv in der öffentlichen Raumgestaltung hinterfragt werden kann.

Die direkte Übertragung der Theateranalogie auf den öffentlichen Raum ist veraltet, da sie die Stadt auf eine Bühne reduziert, auf der sich soziales Geschehen abspielt. In diesem Modell wäre die Architektur lediglich Auftrittsräum, Bühne oder Kulisse. In einem erweiterten Szenografieverständnis ist das szenografische Setting jedoch nicht nur Kulisse, sondern auch Teil der *Actors-Constellation*.⁶⁰ Für den performativen Architekturdiskurs ist die Trennung zwischen Zuschauenden und Darstellenden weniger relevant als für die Theatertheorie. Was beide Diskurse jedoch verbindet, ist die Fokussierung auf das Ereignis und der Schritt weg vom *Werk* als statisches Objekt hin zum dynamischen Geschehen. Die entscheidende Wende besteht darin, die materielle Architektur so zu begreifen, dass sie erst im Ereignis zur Architektur wird und sonst allenfalls eine Art von Skulptur darstellt. Im Kontext eines performativen Urbanismus stellt sich die Frage, ob es sich um einen deskriptiven Begriff handelt, der einen spezifischen Blick auf bestehende Phänomene eröffnet, oder ob er eine spezifische Form der Praxis, der architek-

57 | Vgl. Fischer-Lichte, 2004 (wie Anm. 51), S. 59.

58 | Vgl. ebd.

59 | Vgl. Plessner, Helmuth: *Die Stufen des Organischen und der Mensch*, 2. Aufl., Berlin 1965, S. 293.

60 | Vgl. Fischer-Lichte, 2021 (wie Anm. 52), S. 12.

tonischen Gestaltung und des städtebaulichen Entwurfs beschreibt. Viele performative Praktiken im öffentlichen Raum, wie etwa die *Promenadologie* nach Lucius Burkhardt, sind im Prinzip Explorationen und Beschreibungen des Vorhandenen, eine Art Skript, das die Stadt und ihre Erfahrung kartiert. Diese aktive Form der Betrachtung kann im zweiten Schritt allerdings den Raum verändern. Beispielsweise ermöglicht das mobile *Küchenmonument* von Raumlabor Berlin temporäre Gemeinschaften und transformiert die Stadt im Zuge des Ereignisses einer *Aufführung*.

Performative Interventionen im öffentlichen Raum können so Gegenräume konstituieren, nicht nur durch gebaute Strukturen sondern auch durch subversive räumliche Handlungsstrategien. Als Beispiel, das sich explizit gegen defensive Architektur wendet, kann hier die Weiterentwicklung der *Mosquito Ultraschallanlagen* zu einem Mosquito-Klingelton für Handys, auch *Teen Buzz* genannt, in den USA genannt werden. Dieser Klingelton besteht aus hochfrequenten Tönen, die viele Erwachsene nicht hören können. Aus diesem Grund wird dieser Klingelton vermehrt an Orten wie Schulen genutzt, wo Mobiltelefone verboten sind. Auch Aktivist*innen lehnen sich gegen defensive Architektur auf, indem sie beispielsweise Spikes mit Beton überschütten, absägen oder betroffene Orte vollständig mit Plakaten zukleben. Einige Künstler*innen reagieren darauf eher karikierend. Die Amerikanerin Sarah Ross baute als ironische Kritik Anti-Spikes-Anzüge⁶¹ aus Beton in Los Angeles, und der Berliner Fabian Brunsing entwarf 2008 eine stachelbesetzte Parkbank, deren Metallstifte nur gegen Geldeinwurf zurückfahren.⁶²

Eine weitere Intervention im öffentlichen Raum stammt von RainCity Housing, einer gemeinnützigen Einrichtung in Vancouver, die Bänke in der Stadt nutzt, um die Perspektive der Menschen auf Obdachlosigkeit zu erweitern und sie dazu zu bringen, innezuhalten und sich mit der Realität auseinanderzusetzen, der Menschen ohne festen Schlafplatz ausgesetzt sind. Ein weiteres Beispiel ist die Initiative »Pfund gehört daneben«⁶³, die sich dafür einsetzt, dass adäquate Vorrichtungen an öffentlichen Mülleimern installiert werden, damit Pfandflaschen abgelegt werden können und nicht im Müll landen, wodurch Mitbürger und Mitbürgerinnen, die Pfandgut sammeln, nicht in erniedrigender Weise den Unrat durchwühlen müssen.

61 | Ross, Sarah: 2005–2006, *Archisuits*. [online] URL: <https://insecurespaces.net/archisuits-2005-2006/>, [Letzter Zugriff: 12.04.24].

62 | RainCity Housing: *Bench campaign*. [online] URL: <https://www.raincityhousing.org/timeline-post/our-bench-campaign/>, [Letzter Zugriff: 20.04.24].

63 | fritz-cola: *Pfund gehört daneben*. Eine Initiative von fritz-cola. [online] URL: <https://www.pfund-gehört-daneben.de>, [Letzter Zugriff: 12.04.24].

Die Stadt ist also nicht nur makroperspektivisch durch die Analyse immer gleicher Strukturen oder Prozesse zu begreifen.⁶⁴ Vielmehr entstehen Städte, städtische Lebensweisen und städtische Räume genauso performativ. Dieses Denken eröffnet Möglichkeitsräume für neue Fragen der Stadtforschung, basierend auf der Einsicht: »Die Stadt erweist sich als Brutraum des Performativen.«⁶⁵ Zugleich schärft sich der Blick dafür, dass städtische Räume durch Performanzen produziert werden.⁶⁶ Der Sozialtheoretiker David Harvey formuliert eine radikalere Perspektive und plädiert für einen »*rebellischen Raum*«. Nach Harvey ist die Stadt nicht nur ein Ort des Wohnens und Arbeitens, sondern auch ein Raum des politischen und sozialen Engagements.⁶⁷ Das Recht auf Stadt umfasst daher nicht nur das Recht auf physischen Zugang zu städtischen Ressourcen, sondern auch das Recht, die Stadt aktiv nach den eigenen Vorstellungen und Bedürfnissen zu gestalten und zu verändern.⁶⁸

Diese Betrachtungen verdeutlichen mit den Ausführungen Fischer-Lichtes und Latours, dass der öffentliche Raum nicht nur als passive Bühne für menschliche Aktivitäten betrachtet werden sollte, sondern als Aktant im gesellschaftlichen und kulturellen Gefüge. Die Anerkennung des öffentlichen Raums als Ort aktiver Handlung, Veränderung und politischer Partizipation sowie als performativen, offenen Möglichkeitsraum ermöglicht es, seine Potenziale zur Förderung sozialer Gerechtigkeit, Demokratie und kreativen Ausdrucks voll auszuschöpfen.

Harvey, der in seinen Ausführungen immer wieder stark kritisierend auf Georges-Eugène Haussmann verweist, bezieht sich ebenso auf Henri Lefèbvre, der Ende der 1960er Jahre das Recht auf Stadt als Recht auf ein transformiertes, erneuertes urbanes Leben formulierte.⁶⁹ Zugleich identifizierte er in der Urbanisierung ein enormes positives Potenzial, das im Rahmen einer urbanen Revolution zur Herausbildung einer emanzipierten urbanen Gesellschaft führen könne.

Lefèbvre zufolge bezieht sich die Aneignung des Raums also auf die Art und Weise, wie Menschen physischen Raum nutzen, um ihre sozialen Bedürfnisse und Wünsche zu erfüllen. Lefèbvre argumentiert, dass dies ein aktiver Prozess sei,

64 | Vgl. Bridge, Gary: *City Senses: On the Radical Possibilities of Pragmatism in Geography*. In: *Geoforum* 39, 2008, S. 1570-1584, hier S. 1581.

65 | Hasse, Jürgen: *Raum der Performativität. »Augenblicksstätten« im Situationsraum des Sozialen*. In: *Geographische Zeitschrift* 98.2, [online] 2010, S. 65-82, hier S. 74 f.

66 | Vgl. Thrift, Nigel: *Space*. In: *Theory, Culture & Society*, 23.2-3 (2006), S. 139-155, hier S. 142.

67 | Vgl. Harvey, David: *Rebellische Städte. Vom Recht auf Stadt zur urbanen Revolution*, Berlin 2013, S. 43.

68 | Vgl. ebd. S. 45.

69 | Lefèbvre reagierte damit auf die sozialen Probleme, die durch die rasche Urbanisierung der Nachkriegszeit und den Massenwohnungsbau entstanden sind. Vgl. Lefèbvre, Henri: *Recht auf Stadt*, Hamburg 2016.

also ebenso ein performativer Prozess, bei dem Menschen Raum nicht nur passiv nutzen, sondern ihn auch aktiv gestalten und umgestalten (und als solchen überhaupt erst hervorbringen), um ihren Anforderungen gerecht zu werden. Wenn der soziale Raum im Sinne Lefèbvres also ein soziales Produkt ist, so entsteht er in der räumlichen Praxis. Dies kann in Form von Protesten, Graffitis, Straßenkunst oder anderen gestalterischen Interventionen geschehen, die den öffentlichen Raum neu definieren und transformieren.

AUSBLICK

Die Raumtheorien des 20. Jahrhunderts verwerfen die Idee, dass Raum als unveränderlicher Container existiert, der unabhängig von den Handlungen der darin agierenden Subjekte ist. Allerdings schaffen diese Theorien keine Gleichstellung zwischen Akteur und Aktant im Sinne von Latour. Stattdessen bevorzugen sie häufig das Subjekt, da dessen Handeln eng mit der Produktion von Räumen verbunden ist, was dazu führt, dass die prägende Kraft des Raums oft übersehen wird. Diese Überbetonung der Erschaffung, Aneignung und Veränderung von Raum könnte jedoch durch die Betrachtung des Raums als Aktant ausgeglichen werden.⁷⁰ Auf diese Weise können Räume nicht isoliert von sozialen Strukturen und menschlichen Aktivitäten betrachtet werden, sondern sie sind selbst in der Lage, aktiv in menschliche Handlungen einzugreifen und diese mitzubestimmen. Somit sind Räume und architektonische Anordnungen sowohl durch soziale Praktiken und Strukturen konstituiert, als auch in der Lage, Handlungsvollzüge zu beeinflussen.

Hier könnte auch Hartmut Rosas Resonanzbegriff anknüpfen. Rosa unterstreicht die Bedeutung einer wechselseitigen Beziehung zwischen Mensch und Raum.⁷¹ Räume, die Resonanz ermöglichen, fördern Begegnungen, Austausch und ein Gefühl der Zugehörigkeit. Solche Räume sind nicht nur passiv gestaltet, sondern aktiv darauf ausgerichtet, positive soziale Interaktionen zu unterstützen. Resonanzverfahren sind als »momenthafter Dreiklang aus konvergierenden Bewegungen von Leib, Geist und erfahrbarer Welt«⁷² zu verstehen. Resonanzbeziehungen sind solche, in denen »sich die beiden Entitäten der Beziehung in einem schwingungsfähigen Medium (oder Resonanzraum) wechselseitig be-

70 | Vgl. Busch, Kathrin: *Hybride. Der Raum als Aktant*. In: Kröncke, Meike/Mey, Kerstin/ Spielmann, Yvonne (Hrsg.): *Kultureller Umbau. Räume, Identitäten und Re/Präsentationen*, 2015. DOI: 10.14361/9783839405567, [Letzter Zugriff: 25.05.24].

71 | Vgl. Rosa, Hartmut: *Resonanz. Eine Soziologie der Weltbeziehung*, Berlin 2016.

72 | Rosa, 2016 (wie Anm. 70), S. 290.

rühren, dass sie als aufeinander antwortend, zugleich aber auch mit eigener Stimme sprechend [...] begriffen werden können.«⁷³

In der Gestaltung des öffentlichen Raums verschmelzen Fragen der sozialen Schließung und Ungleichheit, der Devianz sowie der Inklusion und Exklusion mit den Grundprinzipien der Gestaltung des Raumes. In einer sich zunehmend diversifizierenden und heterogenen städtischen Umgebung wird die Aufgabe der Gestalter und Gestalterinnen immer komplexer. Denn die Gestaltung des öffentlichen Raums besteht nicht nur aus ästhetischen Elementen, sondern formt auch Werte, Stereotypen und soziale Dynamiken. Die Entscheidungen bezüglich der Gestaltung, Planung und Verwaltung von Orten haben direkte Auswirkungen darauf, wie sich Menschen in diesen Räumen fühlen und verhalten. Laut Lefèbvre sind »die Raumrepräsentationen (...) objektiv und dennoch korrigierbar.«⁷⁴

»Die Raumrepräsentationen hätten somit eine beträchtliche Bedeutung und einen spezifischen Einfluss auf die Produktion des Raums. Inwiefern? Durch das Bauen, d.h. durch die Architektur, sofern diese nicht als Errichtung einer bestimmten isolierten ›Immobilie‹, eines Palastes oder Denkmals verstanden wird, sondern als Projekt, das sich in einen räumlichen Kontext und eine Textur einfügt, was ›Repräsentationen‹ nötig macht, die sich nicht im Symbolischen oder im Imaginären verlieren.«⁷⁵

Die Herausforderung in der Gestaltung des öffentlichen Raums besteht darin, ein Gefühl der Zugehörigkeit zu fördern und gleichzeitig die Sicherheit zu gewährleisten, ohne dabei bestimmte Gruppen auszuschließen oder zu marginalisieren. Dies erfordert ein feines Gleichgewicht zwischen Offenheit und Kontrolle, zwischen Freiheit und Sicherheit. Die Gestaltung des öffentlichen Raums kann somit eine entscheidende Rolle bei der Förderung oder Hemmung sozialer Interaktionen spielen.

Indem Lefèbvre Raum als gesellschaftliches Produkt beschreibt, ermöglicht er ein Verständnis der Beziehungen zwischen Raum, Gesellschaft und Produktion. Verändert sich die Art und Weise, wie Raum genutzt und wahrgenommen wird, so ändert sich auch die Struktur des sozialen Raums. Mitglieder einer Gesellschaft benötigen daher eine bestimmte »Kompetenz«⁷⁶ und »Performance«⁷⁷, um den sozialen Zusammenhalt aufrechtzuerhalten. Ihre Bedeutungen werden durch den Gebrauch hergestellt. Es ist dieser Aspekt des Raumes, der vorherrschende Ord-

73 | Rosa, 2016 (wie Anm. 70), S. 285.

74 | Vgl. Lefèbvre, 2006 (wie Anm. 4), S. 339.

75 | Lefèbvre, 2006 (wie Anm. 4), S. 340.

76 | Lefèbvre, 2006 (wie Anm. 4), S. 333

77 | Ebd.

nungen und Diskurse unterlaufen und dadurch andere Räume imaginieren kann. Repräsentationsräume sind die Räume möglichen Widerstands und möglicher Kämpfe der Aneignung und bergen eine starke Motivation zu utopischen Veränderungen und neuen heterotopen Räumen. Im Gegensatz zu Michel Foucault begreift Henri Lefebvre das heterotope Element im städtischen Kontext nicht als einen festen Ort des Anderen, sondern als eine punktuelle Erscheinung, die erst durch die räumliche Verortung des Anderen zu einem anderen Raum wird und somit flexibel und verschiebbar ist.⁷⁸

Im Sinne des Soziologen Richard Sennett wird sich die Stadt nicht durch Ausgrenzung, Abschottung oder Reglementierung weiterentwickeln,⁷⁹ sondern vielmehr in der Förderung von Vielfalt, Flexibilität und sozialer Durchlässigkeit. Eine lebendige Stadt ist geprägt von einer Mischung aus verschiedenen Menschen, Ideen und Aktivitäten. Sie ist ein Ort des Austauschs und der Begegnung, in dem sich Menschen unterschiedlicher Hintergründe und Lebenswelten begegnen können. Schon die Philosophin Hannah Arendt sah den öffentlichen Raum als einen Ort, an dem Menschen agieren, um eine »Gemeinsame Welt voller Unterschied«⁸⁰ zu schaffen. Dies erfordert jedoch ein gewisses Maß an Toleranz und Offenheit gegenüber anderen Lebensentwürfen und -realitäten. Eine lebendige Demokratie zeichnet sich gerade durch ihre Fähigkeit aus, Vielfalt zu akzeptieren und zu würdigen.

Es stellt sich daher die Frage, ob Stadtgesellschaften die Gruppen, die sie möglicherweise ausschließen möchten, nicht einfach aushalten können. Denn dies ist ein wesentlicher Bestandteil einer offenen und pluralistischen Gesellschaft. Es geht nicht darum, jedem einzelnen Bedürfnis gerecht zu werden, sondern vielmehr darum, einen Raum zu schaffen, der allen Menschen die Möglichkeit bietet, sich frei zu entfalten.

Als Antwort auf *defensive Architektur* könnte eine *offensive Architektur* und ein *offensives Design* entwickelt werden, die darauf abzielen, die Vielfalt und Diversität des städtischen Lebens durch permissive und integrative Ansätze zu fördern. Performative räumliche Praktiken in der Gestaltung von Gegenräumen zu den macht-dominierten Räumen können ein grundlegendes Umdenken weg von starren und restriktiven Maßnahmen hin zu flexibleren und inklusiveren Konzepten bewirken. Der öffentliche Raum sollte als dynamischer Ort der Begegnung und des Austauschs verstanden werden, der Platz bietet für die Interaktion und das Zusammenkommen unterschiedlicher Lebenswelten.

78 | Vgl. ebd. S. 338.

79 | Vgl. Sennet, Richard: *Die offene Stadt*, Berlin 2018.

80 | Vgl. Arendt, Hannah: *Vita activa*, München 1994.

LITERATURVERZEICHNIS

- Arendt, Hannah: *Vita activa*, München 1994.
- Benevolo, Leonardo: *Die Geschichte der Stadt*, Frankfurt a.M. 1983.
- Bourdieu, Pierre: *Physischer, sozialer und angeeigneter physischer Raum*. In: Wentz, Martin (Hrsg.): *Stadt-Räume. Die Zukunft des Städtischen*, Frankfurter Beiträge Bd. 2, Frankfurt a.M. 1991.
- Bourdieu, Pierre: *Die verborgenen Mechanismen der Macht*, Hamburg 2015.
- Bridge, Gary: *City Senses: On the Radical Possibilities of Pragmatism in Geography*. In: *Geoforum* 39, 2008, S. 1570-1584.
- Busch, Kathrin: *Hybride. Der Raum als Aktant*. In: Kröncke, Meike/Mey, Kerstin/ Spielmann, Yvonne (Hrsg.): *Kultureller Umbau. Räume, Identitäten und Re/Präsentationen*, 2015. DOI: 10.14361/9783839405567, [Letzter Zugriff: 25.05.24].
- Fischer-Lichte, Erika: *Ästhetik des Performativen*, Frankfurt a.M. 2004.
- Fischer-Lichte, Erika: *Performativität. Eine kulturwissenschaftliche Einführung*. 4. Ausgabe, Bielefeld 2021.
- Foucault, Michel: *Von anderen Räumen* (1967). In: Dünne, Jörg/Günzel, Stephan (Hrsg.): *Raumtheorie. Grundlagentexte aus Philosophie und Kulturwissenschaften*, Frankfurt a.M. 2006, S. 317-329.
- Foucault, Michel: *Dispositive der Macht. Über Sexualität, Wissen und Wahrheit*, Berlin 1978.
- Foucault, Michel: *Der Wille zum Wissen. Sexualität und Wahrheit*. Bd. 1, Frankfurt a.M. 1983.
- Foucault, Michel: *Überwachen und Strafen. Die Geburt des Gefängnisses*, Frankfurt a.M. 1994.
- fritz-cola: *Pfand gehört daneben*. [online] URL: <https://www.pfand-gehört-daneben.de>, [Letzter Zugriff: 12.04.24].
- Giddens, Anthony: *Die Konstitution der Gesellschaft. Grundzüge einer Theorie der Strukturierung*, Frankfurt a.M./New York 1988.
- Goffman, Erving: *Wir alle spielen Theater. Die Selbstdarstellung im Alltag*, München/Zürich 2008.
- Haraway, Donna: *Ein Manifest für Cyborgs. Feminismus im Streit mit den Technowissenschaften*. In: dies. (Hrsg.): *Die Neuerfindung der Natur. Primaten, Cyborgs und Frauen*, Frankfurt a.M./New York 1995, S. 33-72.
- Harvey, David: *Rebellische Städte. Vom Recht auf Stadt zur urbanen Revolution*, Berlin 2013.
- Hasse, Jürgen: *Raum der Performativität. »Augenblicksstätten« im Situationsraum des Sozialen*. In: *Geographische Zeitschrift* 98.2, [online] 2010, S. 65–82.
- Jany, Susanne: *Postalische Prozessarchitekturen. Die Organisation des Postdienstes im Medium der Architektur*. In: *Archiv für Mediengeschichte*, Nr. 13, 2013, S. 135-145.

- Jeffery, Clarence Ray: *Crime Prevention Through Environmental Design*, Beverly Hills/Kalifornien 1977.
- Latour, Bruno: *On actor-network theory. A few clarifications*. In: *Soziale Welt* 47, 1996, S. 369-381.
- Latour, Bruno: *Wir sind nie modern gewesen. Versuch einer symmetrischen Anthropologie*, Frankfurt a.M. 1998.
- Latour, Bruno: *Das Parlament der Dinge. Für eine politische Ökologie*, Frankfurt a.M. 2001.
- Latour, Bruno: *Die Hoffnung der Pandora*, Berlin 2022.
- Lefèbvre, Henri: *Die Produktion des Raums* (1974). In: Dünne, Jörg/Günzel, Stephan (Hrsg.): *Raumtheorie. Grundlagentexte aus Philosophie und Kulturwissenschaften*, Frankfurt a.M. 2006, S. 330-342.
- Lefèbvre, Henri: *Recht auf Stadt*, Hamburg 2016.
- Löw, Martina: *Raumsoziologie*, Frankfurt a. M. 2001.
- Newman, Oscar: *Creating Defensible Space*, 1966, [online] URL: <https://www.huduser.gov/publications/pdf/def.pdf>, S. 48, [Letzter Zugriff: 25.05.24].
- Newman, Oscar: *Defensible Space: Crime Prevention Through Urban Design*, London 1972.
- Plessner, Helmuth: *Die Stufen des Organischen und der Mensch*, 2. Aufl., Berlin 1965.
- RainCity Housing: *Bench campaign*. [online] URL: <https://www.raincityhousing.org/timeline-post/our-bench-campaign/>, [Letzter Zugriff: 20.04.24].
- Rosa, Hartmut: *Resonanz. Eine Soziologie der Weltbeziehung*, Berlin 2016.
- Ross, Sarah: 2005-2006, *Archisuits*. [online] URL: <https://insecurespaces.net/archisuits-2005-2006/>, [Letzter Zugriff: 12.04.24].
- Savicic, Gordan/Savic, Selena (Hrsg.): *Unpleasant Design*, Rotterdam/Wien/Lausanne 2016.
- Sennet, Richard: *Die offene Stadt*, Berlin 2018.
- Simmel, Georg: *Der Raum und die räumlichen Ordnungen der Gesellschaft*. In: ders. (Hrsg.): *Soziologie*, Gesamtausgabe Bd. 11, Frankfurt a.M. 1992, S. 687-790.
- Swain, Frank: *Designing the Perfect Anti-Object*, 2013, [online] URL: <https://medium.com/futures-exchange/designing-the-perfect-anti-object-49a184a6667a>, [Letzter Zugriff: 12.04.24].
- Thaler, Richard/Sunstein, Cass R.: *Nudge: Improving Decisions about Health, Wealth, and Happiness*, London 2009.
- Thrift, Nigel: *Space*. In: *Theory, Culture & Society*, 23.2-3 (2006), S. 139-155.
- Weber, Max: *Wirtschaft und Gesellschaft. Grundriss der verstehenden Soziologie*, Tübingen 1985.
- Wigley, Mark: *Network Fever*. In: *Grey Room*, Nr. 4, 2001, S. 91-111.

An Other Self: Über Empathie als Haltung und das Potential des Unbequemen

Vivien Tauchmann

Dieser Text beschäftigt sich mit der Überzeugung, dass unsere Körper als verbindende Materialität entscheidend sind, um Bedingungen von Macht und Unterdrückung aufzudecken, zu konfrontieren und zu unterwandern; dass unsere Körper einen tiefgreifenden Einfluss darauf haben, wie wir die (sowohl menschlichen als auch nicht-menschlichen) Anderen und die Umwelt wahrnehmen und uns ihnen gegenüber verhalten. Wir können ein Leben lang intellektuell über intersektionale Formen von Diskriminierung, wie zum Beispiel Rassismus oder Klassismus lernen, aber wenn wir nicht mit dem Körper arbeiten, um seinen subtilen Einfluss auf unsere Weltgestaltung zu verstehen und zu transformieren, demonstrieren wir möglicherweise Verhaltensweisen, die weiterhin von Dominanz oder Unterwerfung geprägt sind und auf kolonialen Kontinuitäten und Überlegenheitsüberzeugungen beruhen. Anders und einfacher gesagt, wir werden *bewegt* und wir *bewegen*.¹

Die Beweggründe für diese Überzeugungen möchte ich Ihnen im Folgenden näher erläutern, möchte Sie aber, liebe Lesende, zunächst zu einem kleinen Experiment einladen. Wo immer Sie sich gerade befinden, und wenn es Ihnen körperlich möglich ist, stehen Sie auf und

Stellen Sie sich gerade hin.

Beugen Sie die Knie leicht.

Heben Sie die Zehen des rechten Fußes und senken Sie sie wieder.

Heben Sie die Zehen des rechten Fußes und senken Sie sie wieder.

Heben Sie die Zehen des rechten Fußes und

1 | Vgl. Rajkumar, Sumitra: *Somatics & Politics*. In: *Irresistible* (aka Healing Justice Podcast), Episode 12, 2018, [online] URL: <https://open.spotify.com/episode/1DWU14UOvbicC8m1-VU471G?si=7150ab3f2792446e>, [Letzter Zugriff: 18.04.24].

senken Sie sie wieder.

Wiederholen sie diese Bewegung kontinuierlich
(sodass Sie einen gleichmäßigen und zügigen Rhythmus erzeugen).

Beugen Sie Ihren Rücken nun leicht nach unten.

Beugen Sie ihre Arme nach vorn.

Heben Sie die Ellenbogen leicht an

(sodass Ellbogen und Hände ungefähr auf einer Linie sind).

Halten Sie die Hände flach nach vorn gerichtet

(sodass sie parallel zum Boden sind).

Bewegen Sie Ihre Hände parallel nach vorn.

Bewegen Sie Ihre Hände parallel zurück.

Bewegen Sie Ihre Hände parallel nach vorn.

Bewegen Sie Ihre Hände parallel zurück.

Wiederholen sie diese Bewegungen kontinuierlich
für acht Minuten ohne Pause.

Wenn sie diese vorherige Sequenz (Abb. 1) so ausgeführt haben wie vorgegeben, dann verspüren Sie jetzt wahrscheinlich Erschöpfung, Schmerzen in der Wade und im unteren Rücken, sowie im Schulterbereich. Ihre Arme fühlen sich womöglich schwer an. Dieses Unbehagen, was Sie in Ihrem Körper verspüren, ist beabsichtigt. Doch dazu später mehr.



Abbildung 1

Zunächst zwei zentrale Fragen von mir: Wie gestalten wir die Transformation hin zu gelebter Solidarität, wenn die Wahrnehmung von Ungerechtigkeit oft von pluralen Erfahrungen zahlreicher Individuen bedingt ist? Wie können wir die Bezie-

hung und Trennlinien zwischen verschiedenen kollektiven Realitäten jenseits des Individuellen kritisch reflektieren und uns darüber hinausbewegen?

Während bereits Emmanuel Lévinas formulierte: »My abilities to think, act and resist are literally from and for the other.«², belegen spätestens seit der Entdeckung von Spiegelneuronen zu Beginn der 1990er Jahre diverse Forschungen, dass unser so genanntes Selbst das Ergebnis unseres sozialen Umfelds ist.³ Spiegelneuronen sind sowohl aktiv, wenn wir etwas erleben, als auch, wenn wir sehen, dass andere etwas erleben und spielen somit eine zentrale Rolle für unsere Fähigkeit der Empathie. Das Konzept der *Interkorporalität* (französisch: *intercorporéité*) des Philosophen Maurice Merleau-Ponty geht dabei noch weiter und betont die Rolle sozialer Interaktionen auf der Ebene der Körpererfahrung. Demnach sind wir nicht nur auf einer abstrakten, idealisierten oder kognitiven Art und Weise miteinander verbunden, sondern auch auf sehr körperlicher und greifbarer: »We depend upon the presence of other human and more-than-human bodies for our very survival.«⁴ Aber was ist, wenn diese Wechselbeziehungen gestört sind oder durch eine zunehmende Dimension von zum Beispiel räumlicher Distanz oder Abgrenzung aufgrund von unterschiedlicher Identifikation nicht greifbar sind?

In diesem Zusammenhang betrachte ich körperbasierte Arbeit und somatische Praktiken als Schlüsselemente, um vermeintliche Trennlinien neu zu verhandeln. In meiner Arbeit und Forschung bedeutet das konkret, dass das Erleben durch den Körper nicht nur Bedingungen eines status quo der Zerstörung und Entfremdung in Frage stellt, sondern auch unsere kollektive Verantwortung für einander verkörpert.

Um die Überzeugungen für die transformative Kraft unserer Körper zu erklären, möchte ich kurz auf einen Teil meines Werdegangs eingehen, der einen Schlüsselmoment beschreibt: Ich entschied mich, Modedesign im Bachelor zu studieren, weil ich von Textilien, dem Handwerk und der Kraft des Ausdrucks und der Selbstbefähigung durch Kleidung fasziniert war. Während des Studiums erfolgte jedoch schnell eine Ernüchterung: Die Produktion von Probemodellen, die bald im Müll landeten, Nächte an der Nähmaschine, Rückenschmerzen, Erschöpfung. Ich begann meine Rolle als Designerin zu überdenken und meine Erkenntnisse über die zerstörerischen und entmenschlichenden Aspekte hinter unserer designten Umwelt und Infrastrukturen trat in den Vordergrund. Ich entschied mich gegen einen weiteren Berufsweg als Designerin. Ich konnte mich mit der Intention, noch mehr physische Dinge in diese Welt zu gestalten, nicht mehr identi-

2 | Nealon, Jeffrey T.: *The Ethics of Dialogue: Bakhtin and Levinas*. In: *College English*, Vol. 59, No. 2, 1997, S. 129-148.

3 | Vgl. Krznaric, Roman: *Empathy, Why it Matters and How To Get It*, New York 2014, S. 21.

4 | Johnson, Rae: *Embodied Activism. Engaging the body to cultivate liberation, justice, and authentic connection*, Berkley 2023, S. 19.

fizieren und wollte gegen die Auswirkungen der ökologischen und entmenslichenden Zerstörung durch die Textilindustrie aktiv werden. Ich begann einen Teil meiner Energie und Zeit der Arbeit in der politischen Bildung von Menschen- und Arbeitsrechtsorganisationen zu widmen, sowie der Solidaritätsarbeit in sozialen Bewegungen, wie der *Clean Clothes Campaign* – einem internationalen Netzwerk aus Gewerkschaften und Organisationen, die für die Verbesserung der Arbeitsbedingungen von Textilarbeiter*innen kämpfen und dabei besonders die Verantwortung von großen Konzernen und politischen Akteuren adressieren.⁵ Ich schöpfe auch noch heute sehr viel Kraft aus dieser Arbeit in einer internationalen Gemeinschaft, in der wir uns aktiv für Wege einer sozial-ökologischen Transformation einsetzen. Allerdings erhielt ich in den Jahren dieser Arbeit oft auch den Eindruck, dass gerade die Sachlichkeit von Statistiken, Reports oder Präsentationen, zum Beispiel über Arbeitsbedingungen oder Kämpfe von Arbeiter*innen in Produktionsregionen, oft eine Distanz reproduziert, die Machtassymetrien erneuert und eben nicht die zwischenmenschlichen Wechselbeziehungen in den Vordergrund stellt. In diesem Zusammenhang begann ich, nach einer Sprache zu suchen, einer Form, einer Materialität, um Komplexitäten von Machtdynamiken greifbarer zu machen und fand sie schließlich in der Arbeit und Auseinandersetzung mit dem Körper und durch Bewegungen.



Abbildung 2

5 | *Clean Clothes Campaign*. [online] URL: <https://cleanclothes.org/>, [Letzter Zugriff: 20.04.24].



Abbildung 3



Abbildung 4

Die von Ihnen soeben ausgeführte Bewegungssequenz ist Teil des 40 minütigen kollektiven Trainings »Self-As-Other-Training: Textiles« (Abb. 5, 6, 7), welches auf den täglichen Routinen von Arbeiter*innen in der globalen Textilindustrie, vorrangig in Ländern des sogenannten Globalen Südens beruht. Abstrahierte Nachahmung, De-Kontextualisierung und Wiederholung sind die Schlüsselemente der choreographierten Sequenzen. Während üblicherweise acht oder zwölf Stunden-Schichten hier nur ein paar Minuten dauern, hallt die Präsenz der vermeintlich Anderen für einen kurzen Zeitraum im Hier und Jetzt wider. Ausgehend von etwas, das zunächst einfach nur ein In-Beziehung-Setzen ist, untersuchen Teil-

nehmende der Trainings durch Körperbewegungen ihre Fähigkeit, aus dem Inneren heraus das Andere zu erfahren. Die Binarität westlich geprägter Rationalität, der Körper sei dem Geist unterstellt, wird aufgebrochen und *Interkorporalität* rückt in das Bewusstsein. »Das geht mich nichts an« zählt hier nicht.

Das Training ist Teil des laufenden Forschungsprojekts »Self-As-Other-Trainings« (SAOT), welches eine verkörperte Pädagogik initiiert, die sich mit den relationalen Aspekten von menschengemachten Infrastrukturen, Produktion, Arbeit und Entfremdung⁶ auseinandersetzt. Die bisher existierenden Trainings basieren auf Feldrecherchen, Interviews, sowie Foto- und Videoaufnahmen von Bedingungen, in denen sich die gleichzeitig verschiedenen Formen der Unterdrückung im Zusammenhang von Arbeit und (Re-)Produktion überschneiden (Abb. 2, 3, 4), so zum Beispiel im Fokus auf Gesten aus globalen Lieferketten von Produkten, wie zum Beispiel dem Smartphone, oder auf Arbeitsbewegungen in der Gewinnung von Rohstoffen, wie Kobalt. Die Serie choreographierter Trainings leiten Teilnehmende durch körperliche Handlungen von Empathie (Abb. 5, 6, 7). Durch audiovisuelle Storylines und einfache, sich wiederholende Bewegungsabläufe bewegen sich die Trainings zwischen Aktion und Reflexion und entlarven imperialistische, weiße, rassistische, kapitalistische, patriarchale⁷ Machtverhältnisse auf der Ebene des Menschen.

Die kollektive Aktivierung der Trainings erfolgte bisher in unterschiedlichen Kontexten: Als Teil von Veranstaltungen und Workshops in Zusammenarbeit mit zivilgesellschaftlichen Initiativen und Menschenrechtsorganisationen; in Ausstellungskontexten, sowie sozio-kulturellen Räumen oder in Kunst- und Designhochschulen, in denen die Frage nach dem Aufbrechen von Machtdynamiken thematisiert wird.



Abbildung 5

6 | Vgl. v. Redecker, Eva: *Revolution für das Leben. Philosophie der neuen Protestformen*, Frankfurt a.M. 2023, S. 67-69.

7 | »imperialist white supremacist capitalist«, Vgl. hooks, bell: *Teaching to Transgress. Education as the Practice of Freedom*, New York 1994, S. 26, 47, 71, 81, 123.

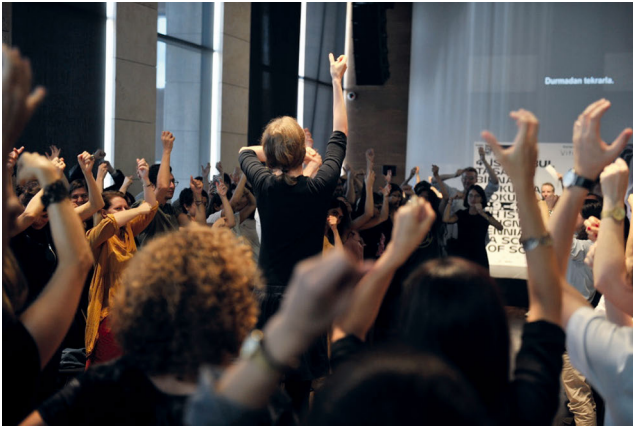


Abbildung 6



Abbildung 7

In ihrem Essay »*On the politics of Extraction, Exhaustion and Suffocation*« schreibt Françoise Vergés über die dringende Notwendigkeit einer Re-humanisierung der Welt, um die Dominanz von rassistischen, kapitalistischen und patriarchalen Systemen zu überwinden. In dem Text hebt sie die unverzichtbare, aber oft unbeachtete Arbeit von überwiegend schwarzen Frauen und Frauen of Colour hervor und schreibt: »There is a dialectical relation between the white performing body and the racialised exhausted body; between the visibility of the final product [...] and the invisibility – along with the feminisation and racialisation – of the

worker [...].«⁸ Diese Beziehungen machen die SAOT auf der körperlichen Ebene begreifbar. Durch die aktive Verkörperung werden Teilnehmende der Trainings in Aspekte der Lebensrealität von »Anderen« eingeführt und erhalten ein tiefgreifendes Verständnis für die körperlichen Erfahrungen, ohne diese zwangsläufig persönlich kennen zu müssen, sondern durch ein somatisches In-Beziehung-Setzen. Dadurch stellen die Trainings die Trennung zwischen einem vermeintlichen »Wir« und »Ihr« in Frage, mit dem Ziel, Selbstreflexion und Verhaltensänderungen zu bewirken, sowie verantwortungsvolles und solidarisches Handeln zu fördern.



Abbildung 8



Abbildung 9

8 | Vergès, Françoise: *On the politics of Extraction, Exhaustion and Suffocation*. [online] URL: https://archive-2014-2024.internationaleonline.org/research/politics_of_life_and_death/195_on_the_politics_of_extraction_exhaustion_and_suffocation/, [Letzter Zugriff: 20.04.24].

In dem kollektiven Reflexionsraum, der sich nach der Durchführung der Trainings anschließt (Abb. 8, 9), beschreiben Teilnehmende oft, dass sie sich während des Trainings losgelöst und dekontextualisiert vom Raum fühlten. So beschreibt zum Beispiel eine weiße Teilnehmerin Mitte Zwanzig ihre Erfahrungen nach der Teilnahme am SAOT *Textiles*:

»Ich bin geteilt, ich bin irgendwie an zwei Orten, körperlich und geistig. Und dadurch fühle ich mich über dem Raum. [...] Schon nach kurzer Zeit hatte ich Schwierigkeiten die Bewegungen kontinuierlich auszuführen. Mein unterer Rücken und meine Arme begannen weh zu tun. Ich begann an der Zeit zu zweifeln, wie lange das Ganze noch dauert. [...] Sobald ich mich von meiner Umgebung ablenken ließ, geriet ich aus der Routine – für mich ein individuelles Ärgernis, in einer Fabrik könnte es eine kollektive Katastrophe sein. [...] Ich bin mir meiner individuellen Privilegien deutlich bewusst geworden. Ich kenne keine Textilarbeiterin persönlich und gleichzeitig fühle ich mich mit jedem einzelnen von ihnen tief verbunden.«⁹

Welches Potential die zu Beginn beschriebene Erfahrung, an zwei Orten gleichzeitig zu sein, hat, spiegelt das Konzept des Dritten Raumes, der »Third Space Theory« von Homi K. Bhabha¹⁰ wieder. Bhabha beschreibt diesen Raum der Vermittlung als einen Bereich, in dem kulturelle Hybridität existiert und Identitäten verhandelt werden. Er argumentiert, dass dieser »dritte Raum« weder vollständig von der machthaltenden, noch von der unterdrückten Gruppe kontrolliert wird, sondern vielmehr ein Ort der Ambivalenz und des Widerstands ist. In diesem Zwischenraum können demzufolge neue Formen von Identität und Kultur entstehen. Dieser theoretische Rahmen beschreibt auch das Potential der kinästhetischen Erfahrung der SAOT, wo die Möglichkeit entsteht, unsere Vorstellungen von Selbst und Anderem zu de-konstruieren, neu zu gestalten und damit die Grundlagen für politisches Handeln und Solidarität zu schaffen. Dadurch entsteht ein Raum der Empathie, der nuanciert ist und Komplexitäten aushält, um Begegnungsräume zu erschaffen (Abb. 10, 11,12).

9 | Anonym: Reflexionen einer Teilnehmerin nach dem *Self-As-Other-Training: Textiles*, 2018.

10 | Bhabha, Homi K.: *The Location of Culture*, New York 1994. [online] URL: <https://ia801402.us.archive.org/11/items/TheLocationOfCultureBHABHA/the%20location%20of%20culture%20BHABHA.pdf>, [Letzter Zugriff: 20.04.24].

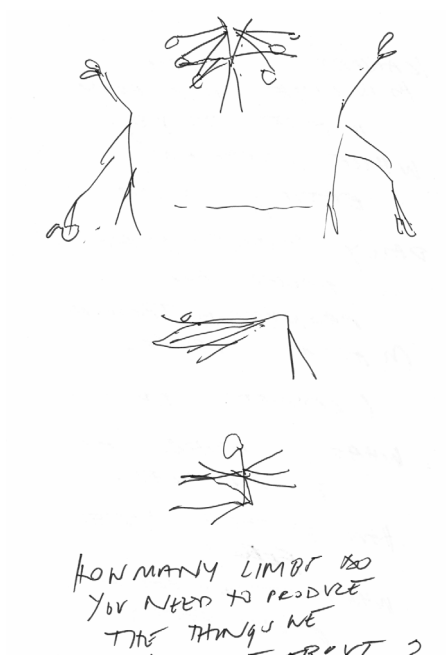


Abbildung 10

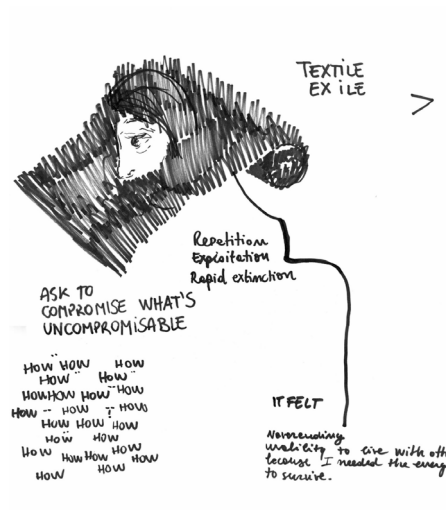


Abbildung 11

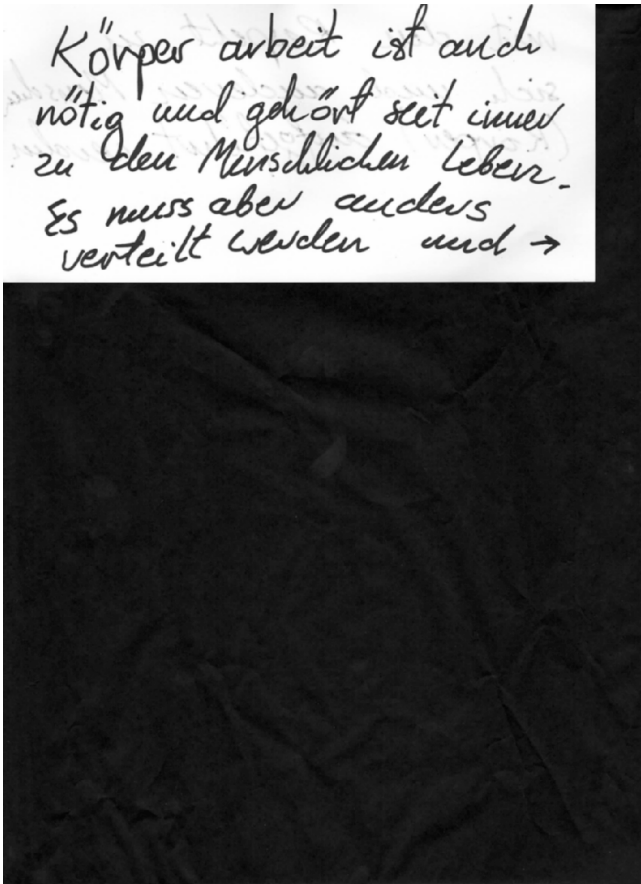


Abbildung 12

Auch die beschriebene Erschöpfung und der Schmerz der Teilnehmerin ist ein wiederkehrendes Element, das Teilnehmende der SAOT beschreiben. Oft kommt nach einem Moment der nachdenklichen Stille und Betroffenheit in den kollektiven Diskussionen das Thema Unbehagen zur Sprache. Die Teilnehmenden werfen relevante Fragen auf: Wie geht mensch mit der eigenen privilegierten Position und dem damit verbundenen Unbehagen um? Wem gehört eine Geste und wo liegen die Grenzen der Repräsentation? Wo beginnt die Aneignung und wo endet die Empathie für die sehr reale Notlage anderer?

Das sensible Generieren von Unbehagen in einem geschützten Raum ist ein bewusstes Mittel, das in den SAOT zu Anwendung kommt. In einem Vortrag 2019 im Rahmen der Junior Design Research Assembly »Forms of Activism« an der Hochschule der Künste in Bern, sprach Kuratorin und Pädagogin Sepake Angiama über Unbehagen als wichtige Quelle der Wissensbildung: »Because it opens my

perspectives. [...] Wenn ich etwas tue, bei dem ich mich frage, warum ich mich unwohl fühle, fange ich an, über den Tellerrand zu schauen.«¹¹ In diesem Zusammenhang kann Unbehagen ein mächtiges Werkzeug sein, wenn es die Tür zu neuen Perspektiven öffnet. Dieser Prozess des Hinterfragens kann zu einem erweiterten Verständnis führen und uns dazu bringen, neue Blickwinkel zu erkunden, die wir zuvor möglicherweise nicht in Betracht gezogen haben. In diesem Sinne wird Unbehagen zu einem Katalysator, um unser Denken zu erweitern und unseren geistigen Horizont zu erweitern.

Durch das Zurückgreifen auf Körperbewegung nicht nur als Form der performativen Künste, sondern als eine Methode zur Untersuchung, wie sich Machtstrukturen physisch manifestieren und wie wir diese herausfordern können, verdeutlichen die SAOT, wie tiefgreifend unsere körperlichen Erfahrungen unsere Wahrnehmungen und Interaktionen prägen. Durch die Aktivierung einer Sprache des Körpers und der Sinne als gestaltendes Element, ermöglichen sie einen ganz anderen, tieferen und emotionalen Zugang über Verantwortung und Fürsorge, welcher nur schwer mit Worten zu beschreiben ist.

Und somit ist dieses Essay trotzdem der Versuch, in Worten zu verdeutlichen, dass Empathie nicht (nur) eine rationale Fähigkeit ist, sondern ein leibhafter Zustand des Körper-Geistes, durch den wir Verbindungen zum vermeintlich Anderen – menschlichen und nicht-menschlichen – über unseren unmittelbaren Erfahrungsbereich hinaus (neu-)gestalten können und schließlich Solidaritäten für transformative Gerechtigkeit fördern.

ABBILDUNGSVERZEICHNIS

Abb. 1: Self-As-Other-Trainings: Textiles,

Foto: © Vivien Tauchmann, 2018

Abb. 2: Recherche, Analyse von Filmmaterial: Videoscreenshot, Arbeitsbedingungen einer Näherin.

Foto: unbekannt

Abb. 3: Recherche, Analyse von Filmmaterial: Videoscreenshot, Arbeitsbedingungen in einer Spinnerei

Foto: unbekannt

Abb. 4: Recherche, Analyse von Filmmaterial: Videoscreenshot, Arbeitsbedingungen in einer Spinnerei, Nahaufnahme.

Foto: unbekannt

11 | Sepake Angiama: Während des Forums »Design Research and Forms of Activism«. Junior Design Research Assembly, Hochschule der Künste Bern – HKB, Bern 22.11.2019.

- Abb. 5: Vivien Tauchmann, *Self-As-Other-Trainings: Textiles*, 2019. Burg Halle. HURRA HURRA Festival
Foto: Martin Patze © Burg Halle, 2019
- Abb. 6: Vivien Tauchmann, *Self-As-Other-Trainings: Textiles*, 2018. 4th Istanbul Design Biennial, Istanbul. 4th Istanbul Design Biennial – A School of Schools
Foto: Ilgin Erarslan Yanmaz © İKSV, 2018.
- Abb. 7: *Exercise to Unlearn the Canon: Do the Work*, at Junior Design Research Assembly.
Foto: Hanna Buker © HKB / MA Design, 2019
- Abb. 8: *Self-As-Other-Trainings: Greenhouse*, at *The Object is Absent*, MU Artspace.
Foto: Dave Menkehorst © MU artspace, 2019
- Abb. 9: *Self-As-Other-Trainings: Greenhouse*, at *The Object is Absent*, MU Artspace.
Foto: Dave Menkehorst © MU artspace, 2019
- Abb. 10: *Self-As-Other-Trainings*, participant's reflection after a training,
Foto: © Vivien Tauchmann, 2023
- Abb. 11: *Self-As-Other-Trainings*, participant's reflection after a training,
Foto: © Vivien Tauchmann, 2022
- Abb. 12: *Self-As-Other-Trainings*, participant's reflection after a training,
Foto: © Vivien Tauchmann, 2023

LITERATURVERZEICHNIS

- Angiama, Sepake: Während des Forums »Design Research and Forms of Activism«. Junior Design Reserach Assembly, Hochschule der Künste Bern – HKB, Bern 22.11.2019.
- Anonym: *Reflexionen einer Teilnehmerin nach dem »Self-As-Other-Training: Textiles«*. 2018.
- Bhabha, Homi K. (1994): *The Location of Culture*. [online] URL: <https://ia802702.us.archive.org/23/items/TheLocationOfCultureBHABHA/the%20olocation%20of%20culture%20BHABHA.pdf>, [Letzter Zugriff: 20.04.24].
- Clean Clothes Campaign. [online] URL: <https://cleanclothes.org/>, [Letzter Zugriff: 20.04.24].
- hooks, bell: *Teaching to Transgress. Education as the Practice of Freedom*, New York 1994.
- Johnson, Rae: *Embodied Activism. Engaging the body to cultivate liberation, justice, and authentic connection*, Berkley 2023.
- Krznicar, Roman: *Empathy, why it matters and how to get it*, New York 2014.
- Nealson, Jeffrey T.: *The Ethics of Dialogue: Bakhtin and Levinas*. In: *College English*, Vol. 59, No. 2, 1997, S. 129-148.

- Rajkumar, Sumitra: *Somatics & Politics*. In: *Irresistible (aka Healing Justice Podcast)*, Episode 12, 2018, [online] URL: <https://open.spotify.com/episode/1DWU14U-OvbieC8mIVU471G?si=7150ab3f2792446e>, [Letzter Zugriff: 18.04.24].
- Redecker, Eva: *Revolution für das Leben. Philosophie der neuen Protestformen*, Frankfurt a.M. 2023.
- Vergés, Françoise (2021): *On the politics of Extraction, Exhaustion and Suffocation*. [online] URL: https://archive-2014-2024.internationaleonline.org/research/politics_of_life_and_death/195_on_the_politics_of_extraction_exhaustion_and_suffocation/, [Letzter Zugriff: 20.04.24].

Sie kommen, die Brillen.

Von Augmented Reality und digitalem Vandalismus

Maiken Laackmann

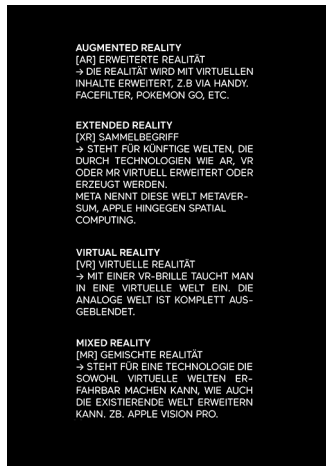


Abb. 1: Was bedeutet...

Was passiert, wenn in naher Zukunft ›die Brillen‹ kommen? Wenn Augmented Reality-Brillen massentauglich werden und sich modisch etablieren oder wenn die Augmented Reality-Kontaktlinse, an der aktuell geforscht wird, an Tragekomfort gewinnt?

Vor uns steht eine Zeit, in der sich die physische Welt mit digitalen Inhalten vermischen wird. Eine Welt, in der das Virtuelle nicht mehr an Bildschirme gebunden sein wird – in der sich sowohl das eigene Wohnzimmer wie auch der öffentliche Stadtraum zu Megadisplays verwandeln werden.

Wie können wir als Gesellschaft an dieser neuen Welt teilnehmen? Und das nicht nur als Konsument*innen?

Augmented Reality hat längst Einzug in unser Leben gehalten und noch Großes vor, ohne dass der überwiegende Teil der Gesellschaft von dieser Entwicklung etwas mitbekommt. Beinahe unbemerkt sind Smartphones seit Jahren mit der Technologie ausgestattet, den physischen Raum digital zu erweitern. Und doch kennen wir *Pokemon Go*, nutzen spaßeshalber Facefilter auf Social Media oder die

App von Ikea, mit der digitale Sessel testweise in private Wohnzimmer gestellt werden. Diese Anwendungen sind nichts anderes als Tools für die digitale Erweiterung unserer Realität. Sie versprechen großen Unterhaltungsfaktor und ein kleines Stück *Enterprise*.

Doch dann poppt statt dem AR-Tiger eine Fehlermeldung auf, der Akku ist leer oder das Datenvolumen erschöpft. So richtig kommt kein Drive auf im AR-Universum.

Solch eine ermüdende Experience erinnert an jene Zeit vor der Erfindung der Smartphones, in der man sich an Pocket-Computern und Handys mit Tastaturen abarbeitete. Es fühlte sich nach Zukunft an – war aber durch und durch umständlich.

Ein Produkt läutete 2007 den großen Wandel ein: das iPhone und damit das *Internet für die Hosentasche*. Diese technologische Erneuerung veränderte das gesellschaftliche Leben maßgeblich.

Mit Augmented Reality klopft nun die nächste große Veränderung an die Tür: Extended Reality – eine Welt, in der die Grenzen zwischen virtuellen Inhalten und dem realen Leben verschmelzen.

Da sich die Richtung, in die es gehen wird, klar abzeichnet, sollte der Augenblick genutzt werden, Extended Reality auf nichtkommerzielle Potentiale hin zu untersuchen, politische Entscheidungsträger*innen wachzurütteln und Banden zu bilden. Bitte.

In Sachen Internet haben wir die Möglichkeiten der Mitgestaltung vertrauensvoll und blauäugig in die Hände jener gelegt, die heute zu den größten Firmen der Welt gehören, Meta, Google, Amazon etc.

Können wir aus diesen Fehlern lernen? Können wir in Zukunft selbstbestimmt an einer erweiterten Realität partizipieren?

Bereits 2017 zeigte der New Yorker Künstler Sebastian Errazuriz, dass die Gesellschaft der Zukunft ein Recht darauf haben sollte, den sich anbahnenden und künftig so wichtigen digitalen Raum, vor allem den digitalen öffentlichen Raum mitzugestalten:

Nur einen Tag nachdem Snapchat einen übergroßen virtuellen und mit GPS-Daten versehenen 3D-Balloon-Dog von Jeff Koons via Augmented Reality im Central Park in New York platzierte¹, veröffentlichte Errazuriz eine App², mit der man den gleichen digitalen Hund an genau derselben Stelle betrachten konnte. Aller-

1 | Snapchat: *Jeff Koons x Snapchat*, 2017. [online] URL: <https://www.youtube.com/watch?v=d5z9-JLluis>, 1.46 Min, [Letzter Zugriff: 30.06.24].

2 | Errazuriz, Sebastian: *Augmented reality artwork vandalized*, 2017. [online] URL: <https://sebastian.studio/public-augmented-reality-artwork-vandalized>, [Letzter Zugriff: 30.06.24].

dings war der Hund nun von Errazuriz mit Graffiti besprüht worden. Begleitend zu diesem digitalen Vandalismus wurde ein Text auf dem Instagram-Account des Künstlers (@sebastianstudio) veröffentlicht, in dem er vor »bevorstehenden technologischen Umwälzungen«³ warnte und darauf hinwies, dass wir alle aktiv an der Gestaltung unserer künftigen digitalen Realität mitwirken müssen.



Abb. 2: @sebastianstudio
about upcoming Augmented
Reality [Instagram-Video].⁴

Snapchat beschäftigt Entwickler*innen, um mit Geodaten, Künstlicher Intelligenz und Augmented Reality den realen öffentlichen Raum virtuell zu bespielen. Der Konzern hat die technischen und finanziellen Ressourcen, sich diesen virtuellen Raum anzueignen. Die breite Gesellschaft hat diese Möglichkeit nicht. Öffentlicher Raum sollte aber den Menschen vorbehalten sein, auch wenn es sich in dem genannten Beispiel um digitalen öffentlichen Raum handelt.

Geodatenbasierte Augmented Reality mit KI-unterstützter Ortserkennung in Zeiten der Quantencomputer wird dazu führen, dass der analoge öffentliche Raum mit einer digitalen Ebene komplett bespielbar wird. Der Film »Hyper-Reality«⁵ von Keiichi Matsuda bildet diesen Ausblick auf dystopische Weise treffend ab.

3 | Errazuriz, Sebastian: »The first »vandalized« Augmented Reality artwork...«, 2021. [online] URL: https://www.instagram.com/p/CLj3fyEDUwS/?img_index=3, [Letzter Zugriff: 30.06.24].

4 | Errazuriz, Sebastian: *On corporate Geo-Tagging and the upcoming augmented Reality*, 2017. [online] URL: [https://www.instagram.com/p/BZ7Bng4\]koC/?igsh=NjdyN3dkZ3Q5dzR5](https://www.instagram.com/p/BZ7Bng4]koC/?igsh=NjdyN3dkZ3Q5dzR5), [Letzter Zugriff: 30.06.24].

5 | Matsuda, Keiichi: *Hyper-Reality*, 2016. [online] URL: <https://www.youtube.com/watch?v=YJ-go2ivYzSs>, 6.15 Min, [Letzter Zugriff: 30.06.24].



Abb. 3: *Hyper-Reality* von Keiichi Matsuda, [Youtube-Video].⁶

Der öffentliche Raum als ein einziges großes Display mit personalisierten Inhalten, befreit von irdischer Gesetzgebung – dieses Szenario könnte schon in den nächsten Jahrzehnten Realität werden. Ein wahrer Traum für den freien Markt, die Produktwerbung, vor allem aber für das Sammeln privater Daten.

Die Beschäftigung mit Augmented Reality im öffentlichen Stadtraum führt zu einer Ansammlung spannender Fragestellungen:

Was passiert, wenn die erweiterte Realität nicht mehr geframed ist, wenn mittels der »Brillen« oder Kontaktlinsen Realität und Virtualität direkt miteinander verschmelzen? Wie können und müssen sich Politik und Gesellschaft zu Entwicklungen einer digital beispielbaren Öffentlichkeit verhalten? Wie können wir alle diesen so wichtigen Raum mitgestalten? In welche Richtung werden sich Webseiten, Plattformen und der ganze Social Media Bereich entwickeln?

Eins ist sicher: Das World Wide Web wird nicht für immer in unseren kleinen schwarzen Handys eingekastelt bleiben, sondern in der nächsten Entwicklungsstufe begehbar sein. Facebook branded diese Entwicklung mit dem Begriff *Metaverse* – Apple mit *Spatial-Computing*. Damit droht eine weitere Privatisierung des öffentlichen Raumes, wenn wir als Gesellschaft nicht bald dagegen aufbegehren.

Mit diesen Entwicklungen im Blick ist die Realisierung nichtkommerzieller, öffentlicher Projekte im digitalen Stadtraum heute wichtiger denn je. Aktionen rund um das Thema Augmented Reality in der Öffentlichkeit erzeugen Aufmerksamkeit und regen zur Diskussion an, um Kunst, Kultur und Gesellschaft zu befähigen, diesen digitalen Raum auch mit eigenen, nichtkommerziellen Inhalten zu bespielen.

⁶ | Ebd.

2023 und 2024 verwirklichten Studierende des Studiengangs Visuelle Kommunikation der Hochschule Hannover unter meiner Leitung das Projekt »Augmented Straßenschilder«. Sie widmeten sich der Thematik »Digitaler Öffentlicher Stadtraum«, indem sie sich Straßennamen aussuchten, die sie interessant fanden, recherchierten Hintergründe und entwickelten AR-Skulpturen. Im Rahmen dessen wurden bis heute 34 Arbeiten gezeigt, die im Stadtraum Hannover via an den Straßenschildern installierter QR-Codes abrufbar sind.

Ein weiteres spannendes Projekt, das in Zusammenarbeit mit dem Künstler*innenhaus Freitagsküche Frankfurt entstand, ist »Augmented Bahnhofsviertel«⁷. Das Projekt lädt professionelle Kunstschaffende ein, Kunstwerke für den virtuellen Stadtraum des Frankfurter Bahnhofsviertels zu kreieren, um damit Aufmerksamkeit für diese und Zugänglichkeit zu dieser Technologie und deren Entwicklung zu schaffen. Mit Workshops wird dafür gesorgt, Augmented Reality zu entmystifizieren und Gestalter*innen und Künstler*innen zu befähigen, den virtuellen Raum kennenzulernen.



Abb. 4: *Augmented Bahnhofsviertel*
vom Künstlerhaus Freitagsküche.⁸

Weitere positive Anwendungsbeispiele finden sich im Bereich der Erinnerungskultur oder wenn es darum geht, Stadtgeschichte erfahrbar zu machen. Der Künstler und Professor an der Kunsthochschule Berlin-Weißensee, Ulf Aminde, plante und entwickelte 15 Jahre nach dem Nagelbombenanschlag von 2004 ein Mahnmal unter Zuhilfenahme von Augmented Reality in der Keupstraße in Köln⁹,

7 | Vgl. Lackmann, Maiken/Freitagsküche Frankfurt: *augmented bahnhofsviertel*. [online] URL: <https://broadcastsfromthekitchen.de/ar#/augmented-bahnhofsviertel>, [Letzter Zugriff: 30.06.24].
8 | Ebd.

9 | Vgl. Aminde, Ulf: *Mahnmal Keupstraße*. [online] URL: <https://mahnmal-keupstrasse.de>, [Letzter Zugriff: 30.06.24] sowie Aminde, Ulf: *Aminde Ulf Portfolio*. [online] URL: https://www.ulfaminde.com/assets/aminde_ulf_portfolio_web.pdf, [Letzter Zugriff: 30.06.24].

das an die Opfer erinnert, gleichzeitig aber auch aktuellen Stimmen und Positionen zu dem Thema virtuell Gehör verschafft.

Augmented Reality ist zudem ein spannendes Medium für Museen und deren Kunstvermittlungsabteilungen. Denn museale Inhalte können dem Stadtpublikum außerhalb der Institution erlebbar gemacht werden, vor allem wenn es um die Ansprache eines jüngeren Publikums geht. Neben den genannten Projekten ist in Deutschland die AR-Biennale des NRW Forum Düsseldorf zu erwähnen, die seit ein paar Jahren internationale AR-Kunst ausstellt und so Augmented Reality in der Kunst- und Kulturwelt thematisiert.



Abb. 5: ARstrassenschilder.de¹⁰



*Abb. 6: Monopol über Augmented
Bahnhofsviertel¹¹*

¹⁰ | Laackmann Maiken/Hochschule Hannover: *Augmented Straßenschilder Leben*. [online] URL: <https://arstrassenschilder.de>, [Letzter Zugriff: 30.06.24].

¹¹ | Hohmann, Silke: *AR-Kunst in Frankfurt. Virtuelle Stadt für alle*, 2022. In: *monopol. Magazin für Kunst und Leben*. [online] URL: <https://www.monopol-magazin.de/virtuelle-stadt-fuer-alle>, [Letzter Zugriff: 30.06.24].



Abb. 7: DW über das Mahnmal Keupstraße.¹²



Abb. 8: AR Biennale des NRW-Forums¹³

Um langfristig ein ernstzunehmendes gesellschaftliches und demokratisches Mitwirken in einem mit den Tech-Giganten gemeinschaftlich geteilten AR-Raum zu ermöglichen, sollte unbedingt auf den Open-Source-Gedanken gesetzt werden. Bestehendes Wissen im Bereich Augmented Reality sollte geöffnet und frei geteilt werden, um gemeinsam an einer nichtkommerziellen, virtuellen Zukunft zu arbeiten. So kann die Gesellschaft ihre Mündigkeit im öffentlichen Stadtraum verteidigen. Wir brauchen dringend eine Plattform, die es ähnlich wie Instagram oder Tik Tok den Menschen ermöglicht, Inhalte zu teilen. Nur sollte diese Platt-

¹² | Deutsche Welle: *Anschlag Keupstraße: Kein Recht auf Erinnerung? Ein Interview mit Ulf Aminde*, (2019). [online] URL: <https://www.dw.com/de/mahnmal-künstler-ulf-aminde-den-opfer-wird-das-recht-auf-erinnern-verwehrt/a-49346423>, [Letzter Zugriff: 30.06.24].

¹³ | nrw-forum: *AR Biennale des NRW-Forums*. [online] URL: <https://www.nrw-forum.de/ausstellungen/ar-biennale>, [Letzter Zugriff: 30.06.24].

form nicht das Ziel haben, mit unseren gesammelten persönlichen Daten unendlichen Profit zu schöpfen – sondern die Plattform sollte der Kunst, der Kultur und der Gesellschaft einen Zugang zu einem öffentlichen digitalen Raum ermöglichen, niederschwellig und partizipativ, mit nicht kommerziellen Absichten und Inhalten.

Außerdem muss der freie Markt dazu verpflichtet werden, virtuellen Raum in Teilen der Gesellschaft vorzubehalten. Politische Entscheidungsträger*innen müssen Gesetze erlassen, die die kommerzielle Bespielung des virtuellen Raumes regulieren.

Als Vorbild ist hier der Rechtsstreit des Rechtsanwalts und Filmemachers Alexander Kluge mit den privaten TV-Sendern zu nennen. Er erwirkte Ende der 80er Jahre gerichtlich, dass die Anbieter von Privatfernsehen verpflichtet wurden, einige Stunden am Tag nichtkommerzielle, künstlerische Inhalte zu senden. Doch wie wird das Pendant zur werbefreien Zone im virtuellen öffentlichen Raum aussehen?

FAZIT

Die Verschmelzung des physischen Raums mit der virtuellen Realität wird kommen. Egal ob die Gesellschaft dies genau so leben möchte oder nicht. Durch Extended Reality werden sich neue Märkte erschließen lassen. Dieses Kapital haben die großen Konzerne längst erkannt. So können wir davon ausgehen, dass die freie Marktwirtschaft den virtuellen Raum als informative, attraktive und unverzichtbare neue Welt für den Konsumenten aufbereiten wird, zum Selbstzweck und der monetären Gewinnoptimierung.

Die verschiedenen Akteure des öffentlichen Raums sowie die Gesellschaft sollten sich deshalb die Frage stellen: Wollen wir die Gunst der Stunde ergreifen, uns zu emanzipieren, um mitzugestalten und Freiraum für nichtkommerzielle Strömungen zu erkämpfen? Meine Antwort lautet: Ja! Denn der digitale öffentliche Raum muss ein Raum für Alle werden!

Darum wird es Zeit, Extended Reality zu entmystifizieren und zugänglich zu machen. Wir sollten Erfahrungen sammeln, uns austauschen, forschen und Berührungängste abbauen. Wir sollten nicht warten, bis der Raum besetzt und durchdefiniert ist. Den Fehler haben wir bereits beim Internet gemacht und werden ihn nun auch im Bereich KI machen.

Wie in einem Podcast von Sascha Lobo gesagt wurde: Schlecht wird's von allein – mit Kraft können wir was Gutes draus machen.¹⁴ Nur gemeinsam haben wir die Chance, einer kompletten Kommerzialisierung des digitalen öffentlichen Raumes entgegenzutreten.

Bildet Banden!

LITERATURVERZEICHNIS

- Aminde, Ulf: *Mahnmal Keupstraße*. [online] URL: <https://mahnmal-keupstrasse.de>, [Letzter Zugriff: 30.06.24]
- Aminde, Ulf: *Aminde Ulf Portfolio*. [online] URL: https://www.ulfaminde.com/assets/aminde_ulf_portfolio_web.pdf, [Letzter Zugriff: 30.06.24].
- Deutsche Welle: *Anschlag Keupstraße: Kein Recht auf Erinnern? Ein Interview mit Ulf Aminde*, 2019. [online] URL: <https://www.dw.com/de/mahnmal-kuenstler-ulf-aminde-den-opfern-wird-das-recht-auf-erinnern-verwehrt/a-49346423>, [Letzter Zugriff: 30.06.24].
- Errazuriz, Sebastian: *Augmented reality artwork vandalized*, 2017. [online] URL: <https://sebastian.studio/public-augmented-reality-artwork-vandalized>, [Letzter Zugriff: 30.06.24].
- Errazuriz, Sebastian: »The first »vandalized« Augmented Reality artwork...«, 2021. [online] URL: https://www.instagram.com/p/CLj3fyEDUWS/?img_index=3, [Letzter Zugriff: 30.06.24].
- Hohmann, Silke: *AR-Kunst in Frankfurt. Virtuelle Stadt für alle*. In: *monopol. Magazin für Kunst und Leben*, 2022. [online] URL: <https://www.monopol-magazin.de/virtuelle-stadt-fuer-alle>, [Letzter Zugriff: 30.06.24].
- Laackmann, Maiken/Freitagsküche Frankfurt: *augmented bahnhofsviertel*. [online] URL: <https://broadcastsfromthekitchen.de/ar#/augmented-bahnhofsviertel>, [Letzter Zugriff: 30.06.24].
- Laackmann, Maiken/Hochschule Hannover: *Augmented Straßenschilder Leben*. [online] URL: <https://arstrassenschilder.de>, [Letzter Zugriff: 30.06.24].
- Lobo, Sascha: *Die Brillen kommen – Verändert Virtual Reality die Welt?* (2024). In: Lo, Sascha: *Zukunft verstehen. Wie Technik die Welt verändert*. [online] URL: <https://open.spotify.com/episode/ocaMkDV68H9cng1odyMwt9?si=a2f8afdb1eb94f71>. Zeit: 1:02:27- 1:02:56, [Letzter Zugriff: 30.06.24].

14 | Vgl. Lobo, Sascha: *Die Brillen kommen – Verändert Virtual Reality die Welt?* In: Lo, Sascha: *Zukunft verstehen. Wie Technik die Welt verändert*, 2024. [online] URL: <https://open.spotify.com/episode/ocaMkDV68H9cng1odyMwt9?si=a2f8afdb1eb94f71>. Zeit: 1:02:27- 1:02:56, [Letzter Zugriff: 30.06.24].

nrw-forum: *AR Biennale des NRW-Forums*. [online] URL: <https://www.nrw-forum.de/ausstellungen/ar-biennale>, [Letzter Zugriff: 30.06.24].

FILMOGRAFIE

Errazuriz, Sebastian: *On corporate Geo-Tagging and the upcoming augmented Reality*, 2017. [online] URL: <https://www.instagram.com/p/BZ7Bng4jkoC/?igsh=NjdyN3dkZ3Q5dzR5>, [Letzter Zugriff: 30.06.24].

Matsuda, Keiichi: *Hyper-Reality*, 2016. [online] URL: <https://www.youtube.com/watch?v=YJgO2ivYzSs>, 6.15 Min, [Letzter Zugriff: 30.06.24].

Snapchat: *Jeff Koons x Snapchat*, 2017. [online] URL: <https://www.youtube.com/watch?v=d5z9-JLLuis>, 1.46 Min, [Letzter Zugriff: 30.06.24].

»Lügenpresse, halt die Fresse!«

Ursachen und Konsequenzen von Kritik an den Massenmedien

Uli Bernhard

KRITIK AN DEN MASSEN MEDIEN

Teile der Bevölkerung haben in den letzten Jahren lautstark Kritik an den journalistischen Massenmedien geübt. Anlass und Gegenstand dieser Kritik waren weniger einzelne Artikel oder Beiträge von einzelnen Zeitungen oder Rundfunksendern. Vielmehr wurde die journalistische Berichterstattung zu bestimmten Themen grundsätzlich infrage gestellt. So waren auf den Protestmärschen der Gruppierung »Patriotische Europäer gegen die Islamisierung des Abendlandes« (PEGIDA) Parolen wie »Lügenpresse, halt die Fresse!« zu hören. Dieses Schlagwort wurde von den »Querdenkern« während der Covid-Pandemie aufgegriffen. In elaborierterer Form, aber kaum weniger pauschalisierend, wird fundamentale Kritik an den Medien auch publizistisch verbreitet.¹

Vor diesem Hintergrund sollen im vorliegenden Beitrag zwei Fragen beantwortet werden: Wie lässt sich die Unzufriedenheit mit den Massenmedien erklären? Und welche gesellschaftlichen und politischen Konsequenzen ergeben sich aus dieser Unzufriedenheit?

Insbesondere die erste Frage kann in diesem beschränkten Rahmen nicht umfassend diskutiert und beantwortet werden.² Im Folgenden soll deshalb ein begrenzter Ausschnitt des vielschichtigen Phänomens beleuchtet werden, und zwar aus einer kommunikationswissenschaftlichen Perspektive. Aus dieser Sicht wäre eine Antwort auf die Frage nach den Gründen für die Unzufriedenheit mit den

1 | Zum Beispiel Precht, Richard David/Welzer, Harald: *Die vierte Gewalt – Wie Mehrheitsmeinung gemacht wird, auch wenn sie keine ist*, Frankfurt a. M. 2022.

2 | Umfassender z.B. Fawzi, Nayla/Steindl, Nina/Obermaier, Magdalena/Prochazka, Fabian/Arlt, Dorothee/ Blöbaum, Bernd/Dohle, Marco/Engelke, Katherine M./Hanitzsch, Thomas/Jacob, Nikolaus/Jakobs, Ilka/Klawier, Tilman/Post, Senja/Reinemann, Carsten/Schweiger, Wolfgang/Ziegele, Marc: *Concepts, Causes and Consequences of Trust in News Media – a Literature Review and Framework*. In: *Annals of the International Communication Association*, 2021, S. 154–174.

Medien, dass viele Menschen Verstöße gegen journalistische Normen wie Quellenvielfalt, Ausgewogenheit oder Unparteilichkeit wahrnehmen. An diese trivial erscheinende Antwort schließt sich unmittelbar die Frage an, woher diese Wahrnehmung eines journalistischen Normverstoßes resultiert. Eine naheliegende Antwort darauf ist, dass die Journalistinnen und Journalisten solche Normen *tatsächlich* kollektiv missachten.³ Allerdings können Menschen Medieninhalte insbesondere zu gesellschaftlichen Konflikten auch dann als unangemessen wahrnehmen, wenn Journalisten ausgewogen und neutral berichten. Dieses Wahrnehmungsphänomen wird in der Kommunikationswissenschaft unter dem Namen »Hostile-Media-Effekt« diskutiert.

DER HOSTILE-MEDIA-EFFEKT

Der Hostile-Media-Effekt (auch Hostile-Media-Perception) geht davon aus, dass Anhänger einer Seite in einem Konflikt die Medienberichterstattung über diesen Konflikt als gegen die eigenen Ansichten gerichtet wahrnehmen. Selbst wenn die Medien einen kontroversen Gegenstand ausgewogen darstellen, empfinden Parteiliche einer Seite, dass die Berichte das jeweils andere Lager bevorzugen. So können sich Anhänger unterschiedlicher Positionen durch ein und denselben Bericht als benachteiligt wahrnehmen.⁴

3 | Die Forschung zeigt jedoch, dass dies bei Themen wie der Zuwanderung von Flüchtlingen oder der Covid-Pandemie alles in allem nicht der Fall ist. Vgl. z.B. Maurer, Marcus/Jost, Pablo/Haßler, Jörg/Kruschinski, Simon: *Auf den Spuren der Lügenpresse. Zur Richtigkeit und Ausgewogenheit der Medienberichterstattung in der »Flüchtlingskrise«*. In: *Publizistik*, 2019, S. 15–35; Maurer, Marcus/Jost, Pablo/Kruschinski, Simon/Haßler, Jörg: *Inkonsistent einseitig. Die Medienberichterstattung über Geflüchtete 2015–2020*. In: *Publizistik*, 2023, S. 13–35; Maurer, Marcus/Reinemann, Carsten/Kruschinski, Simon: *Einseitig, unkritisch, regierungsnah? Eine empirische Studie zur Qualität der journalistischen Berichterstattung über die Corona-Pandemie*, Forschungsbericht der Rudolf Augstein Stiftung, Hamburg 2021.

4 | Vgl. Vallone, Robert P./Ross, Lee/Lepper, Mark: *The Hostile Media Phenomenon: Biased Perception and Perceptions of Media Bias in Coverage of the Beirut Massacre*. In: *Journal of Personality and Social Psychology*, 1985, S. 577–585; im Überblick z.B. Feldman, Lauren: *The Hostile Media Effect*. In: Kenski, Kate/Jamieson, Kathleen Hall (Hrsg.): *The Oxford Handbook of Political Communication*, Oxford 2014, S. 549–564; Gunther, Albert C.: *Hostile Media Effect*. In: Rössler, Patrick/Hoffner, Cynthia A./van Zoonen, Liesbet (Hrsg.): *The International Encyclopedia of Media Effects*, Hoboken 2017, S. 1–10; Perloff, Richard: *A Three-Decade Retrospective on the Hostile Media Effect*. In: *Mass Communication and Society*, 2015, S. 701–729.

Damit dieser Wahrnehmungseffekt auftreten kann, müssen bestimmte Voraussetzungen erfüllt sein.⁵ So bedarf es einer Medienberichterstattung über Konflikte, bei denen sich klar erkennbare Gruppen gegenüberstehen. Dies können zum Beispiel Fußballspiele mit den Fangruppen zweier Mannschaften sein, aber auch gesellschaftlich relevante Konflikte wie etwa Tarifverhandlungen zwischen Arbeitgebern und Arbeitnehmern oder der Streit zwischen Befürwortern und Gegnern einer Impflpflicht im Rahmen der Covid-Pandemie. Zudem sollten sich die Rezipienten stark mit einer Seite des Konflikts identifizieren können, ihr Interesse am jeweiligen Konfliktthema sollte stark ausgeprägt und ihre Meinungen dazu stabil sein.

Der Hostile-Media-Effekt wurde erstmals im Kontext des israelisch-arabischen Konflikts zu Beginn der 1980er-Jahre untersucht und unter diesem Namen beschrieben. Vallone, Ross und Lepper zeigten, dass Anhänger der israelischen Seite Medienberichte als kritisch gegenüber Israel wahrnahmen, während umgekehrt Anhänger der arabischen Seite dieselbe Berichterstattung als zu Ungunsten ihrer Positionen verzerrt ansahen.⁶ Seitdem wurde dieses Wahrnehmungsphänomen in vielfältigen Kontexten untersucht und nachgewiesen.⁷ Beispielsweise untersuchten Merten und Dohle im Kontext der »Flüchtlingskrise« 2015/2016, wie Gegner und Befürworter einer flüchtlingsfreundlichen »Willkommenskultur« die mediale Berichterstattung über dieses Thema wahrgenommen haben.⁸ Es zeigt sich, dass beide Gruppen die Tendenz der Berichterstattung in verschiedenen Medien als gegen die eigene Seite gerichtet wahrgenommen haben, die Gegner der »Willkommenskultur« noch stärker als die Befürworter.

Der Hostile-Media-Effekt wurde nicht nur empirisch geprüft, sondern auch konzeptuell weiterentwickelt. So führten Gunther, Miller und Liebhart den Begriff des »relative hostile media effect«⁹ ein. Während die »klassische« Definition des Hostile-Media-Effekts – wie beschrieben – davon ausgeht, dass Konfliktparteien die Berichterstattung jeweils als zu Gunsten der Gegenseite verzerrt wahrnehmen, erkennen beim Konzept des relativen Hostile-Media-Effekts beide Lager an,

5 | Vgl. z.B. Feldman, 2014 (wie Anm. 4); Perloff, 2015 (wie Anm. 4).

6 | Vgl. Vallone/Ross/Lepper, 1985 (wie Anm. 4).

7 | Vgl. im Überblick z.B. Vgl. z.B. Feldman, 2014 (wie Anm. 4); Gunther, 2017 (wie Anm. 4); Perloff, 2015 (wie Anm. 4) und die Meta-Studie Hansen, Glenn J./Kim, Hyunjung: *Is the Media Biased Against Me? A Meta-Analysis of the Hostile Media Effect Research*. In: *Communication Research Reports*, 2011, S. 169–179.

8 | Vgl. Merten, Milena/Dohle, Marco: *Wie beurteilen unterschiedliche Meinungslager die Medienberichterstattung zur »Flüchtlingskrise«? Ergebnisse einer Untersuchung zu Hostile-Media-Wahrnehmungen*. In: *Studies in Communication and Media*, 2019, S. 272–285.

9 | Gunther, Albert C./Miller, Nicole/Liebhart, Janice L.: *Assimilation and Contrast in a Test of the Hostile Media Effect*. In: *Communication Research*, 2009, S. 747–764.

dass die Medien eine Seite begünstigen. Allerdings nimmt die von den Medien benachteiligte Partei eine stärkere Verzerrung zu ihren Ungunsten wahr als die von den Medien unterstützte Partei.

Somit kann der theoretische Ansatz des Hostile-Media-Effekts erklären, warum insbesondere in Zeiten von gesellschaftlichen »Großkonflikten« Teile der Bevölkerung massive Verstöße gegen journalistische Berufsnormen wahrnehmen und deshalb das Vertrauen in die Medien verlieren. Dieses Wahrnehmungsphänomen zeigt sich wohlgerne auch dann, wenn die Berichterstattung ausgewogen und neutral war.

KONSEQUENZEN DER WAHRNEHMUNG UNANGEMESSENER BERICHTERSTATTUNG

Relevant wird der Hostile-Media-Effekt vor allem, da sich aus der Wahrnehmung einer einseitigen Berichterstattung gesellschaftliche und politische Konsequenzen ergeben können. In der Literatur wird eine ganze Reihe solcher Konsequenzen beschrieben, auf die im Folgenden eingegangen werden soll.¹⁰

VERTRAUENSVERLUST

Personen mit der Wahrnehmung, dass die von ihnen rezipierten Medieninhalte von ihrem eigenen Standpunkt abweichen, tendieren dazu, diese Wahrnehmung zu verallgemeinern.¹¹ Tsfati und Cohen argumentieren, dass dies zu der Erwartung führen kann, auch in Zukunft bei kontroversen Themen benachteiligt zu werden.¹² Diese Erwartungshaltung kann wiederum das Vertrauen in die Medien allgemein beeinträchtigen. So kann aus der punktuellen Unzufriedenheit mit der Berichterstattung zu einem konkreten Thema ein genereller Vertrauensverlust

10 | Vgl. im Überblick z.B. Bernhard, Uli: »Lügenpresse, Lügenpolitik, Lügensystem«. *Wie die Berichterstattung in den Medien über die PEGIDA-Bewegung wahrgenommen wird und welche Konsequenzen dies hat*. In: *Medien & Kommunikationswissenschaft*, 2018; S. 170–187; Perloff, 2015 (wie Anm. 4).

11 | Vgl. z.B. Gunther, Albert C./Christen, Cindy T./Liebhart, Janice L./Chih-Yun Chia, Stella: *Congenial Public, Contrary Press, and Biased Estimates of the Climate of Opinion*. In: *Public Opinion Quarterly*, 2001, S. 295–320; Kim, Kyun S.: *Public Understanding of the Politics of Global Warming in the News Media. The Hostile Media Approach*. In: *Public Understanding of Science*, 2011, S. 690–705.

12 | Vgl. Tsfati, Yariv/Cohen, Jonathan: *Democratic Consequences of Hostile Media Perceptions: The Case of Gaza Settlers*. In: *The Harvard International Journal of Press/Politics*, 2005, S. 28–51, hier S. 31–32.

resultieren. Tatsächlich weisen Tsfatı und Cohen nach, dass mit starken Hostile-Media-Perceptions das Vertrauen in die Medien allgemein abnimmt.

Cappella und Jamieson zufolge kann mangelndes Vertrauen in die Medien wiederum »ansteckend« (»contagious«) sein und sich auf andere gesellschaftliche Bereiche übertragen.¹³ Sie zeigen, dass das Misstrauen in die Medien in den USA mit einem geringen Vertrauen in die Regierung, Politiker und den gesamten politischen Prozess verbunden ist.¹⁴ Tsfatı und Cohen bestätigen in ihrer Studie mit israelischen Siedlern im Gaza-Streifen, dass mit dem Vertrauensverlust in die Massenmedien auch das Vertrauen in die demokratischen Prozesse des politischen Systems abnimmt.¹⁵ In einer anderen Studie weisen sie nach, dass eine als feindlich wahrgenommene Medienberichterstattung indirekt zu einer geringeren wahrgenommenen Selbstwirksamkeit führt, also die Überzeugung, politisch etwas bewirken zu können.¹⁶ Dies könnte auf ein Ohnmachtsgefühl zurückzuführen sein, gegen die journalistische Berichterstattung nichts ausrichten und die Öffentlichkeit nicht auf seine Seite ziehen zu können.

Diese Ergebnisse legen nahe, dass die Wahrnehmung einer unangemessenen Medienberichterstattung zu einem konkreten Konflikt mit einem Vertrauensverlust in die Medien im Allgemeinen sowie zu einer geringeren Zufriedenheit mit der Demokratie einhergeht.

WAHRNEHMUNG VON MARGINALISIERUNG UND ENTFREMDUNG

Menschen schließen von einzelnen Medienberichten nicht nur auf die Tendenz der Berichterstattung allgemein, sondern auch auf die öffentliche Mehrheitsmeinung zu einem Thema.¹⁷ Aus der Annahme, dass die vermeintlich gegen den eigenen Standpunkt argumentierende massenmediale Berichterstattung von einer breiten Öffentlichkeit rezipiert wird und andere Menschen sich in ihrer Meinung

13 | Vgl. Cappella, Joseph N./Jamieson, Kathleen Hall: *Spiral of Cynicism: The Press and the Public Good*, New York 1997.

14 | Ähnlich auch: Ho, Shirley S./Binder, Andrew R./Becker, Amy B./Moy, Patricia/Scheufele, Dietram A./Brossard, Dominique/Gunther, Albert C.: *The Role of Perceptions of Media Bias in General and Issue-Specific Political Participation*. In: *Mass Communication and Society*, S. 343–374.

15 | Vgl. Tsfatı/Cohen, 2005 (wie Anm. 12); ähnlich Bernhard, 2018 (wie Anm. 10).

16 | Vgl. Tsfatı, Yariv/Cohen, Jonathan: *The Influence of Presumed Media Influence on Democratic Legitimacy. The Case of Gaza Settlers*. In: *Communication Research*, 2005, S. 794–821.

17 | Vgl. Gunther, Albert C.: *The persuasive press inference: Effects of mass media on perceived public opinion*. In: *Communication Research*, 1998, S. 486–504. Gunther/Christen/Liebhart/ Chih-Yun Chia, 2001 (wie Anm. 11); Kim, 2011 (wie Anm. 11).

davon beeinflussen lassen, kann die Vermutung resultieren, dass die Mehrheit in der Bevölkerung den der eigenen Meinung entgegengesetzten Standpunkt übernimmt. Es kommt also zu der Wahrnehmung, sich in einer gesellschaftlichen Minderheitsposition zu befinden. Dies kann dazu führen, dass sich Menschen marginalisiert, an den gesellschaftlichen Rand gedrängt und sich somit von der Gesellschaft entfremdet fühlen. Tsftati belegt dies beispielsweise für Angehörige der arabischen Minderheit in Israel, die davon ausgeht, dass die israelischen Massenmedien gegen sie berichten.¹⁸

RADIKALISIERUNG

Aus der Wahrnehmung, dass die öffentliche Meinung in einer Kontroverse nicht mit den eigenen Ansichten übereinstimmt, und einer Unzufriedenheit mit dem demokratischen System können weitere Konsequenzen resultieren. Beispielsweise zeigen Tsftati und Cohen, dass ein geringes Vertrauen in demokratische Prozesse mit einer erhöhten Absicht israelischer Siedler im Gazastreifen einhergeht, einer möglichen Auflösung ihrer Siedlungen mit Gewalt zu begegnen.¹⁹ Darüber hinaus kann die Wahrnehmung einer unangemessenen Berichterstattung in einem Konflikt die Bereitschaft zu gewalttätigen Protestformen generell erhöhen. Choi, Park und Chang zeigen zum Beispiel, dass Interessengruppen verstärkt zu aggressiven und konfrontativen Strategien bereit sind, wenn sie die Berichterstattung als gegen ihre Position verzerrt wahrnehmen.²⁰ Neumann, Arendt und Baugut zeigen, dass die Wahrnehmung einer »feindlichen« Berichterstattung zu einer Radikalisierung von Islamisten beitragen kann.²¹ Somit können Hostile-Media-Wahrnehmungen gesellschaftliche Konflikte radikalisieren und anheizen.

18 | Tsftati, Yariv: *Hostile Media Perceptions, Presumed Media Influence, and Minority Alienation: The Case of Arabs in Israel*. In: *Journal of Communication*, 2007, S. 632–651. Parolen wie »Wir sind das Volk« auf Demonstrationen beispielsweise der »Querdenker« oder Äußerungen von rechtspopulistischen Politikern, die »schweigende Mehrheit« auf seiner Seite zu haben, zeigen jedoch, dass die Wahrnehmung einer feindlichen Berichterstattung nicht zwingend mit der Wahrnehmung einhergeht, sich mit seiner Meinung in der Minderheit zu befinden. In diesen Fällen wähnt man sich vermutlich weniger von der Bevölkerungsmehrheit als vielmehr von einer politischen und medialen Elite an den Rand gedrängt.

19 | Vgl. Tsftati/Cohen, 2005 (wie Anm. 12).

20 | Vgl. Choi, Jounghwa/Park, Hyun S./Chang, Jeongheon: *Hostile Media Perception, Involvement Types, and Advocacy Behaviors*. In: *Journalism & Mass Communication Quarterly*, 2011, S. 23–39. Ähnlich Bernhard, 2018 (wie Anm. 10); Tsftati/Cohen, 2005 (wie Anm. 16).

21 | Neumann, Katharina/Arendt, Florian/Baugut, Philip: *News and Islamist Radicalization Processes: Investigating Muslims' Perceptions of Negative News Coverage of Islam*. In: *Mass Communica-*

POLITISCHE PARTIZIPATION

Die Wahrnehmung der Medienberichterstattung kann nicht nur Konsequenzen für Einstellungen (wie das Vertrauen in Medien und die Zufriedenheit mit der Demokratie) und Vorstellungen (wie das wahrgenommene Meinungsklima) haben, sondern auch das Verhalten beeinflussen. Zum Beispiel zeigt Rojas, dass Hostile-Media-Perceptions Menschen dazu motivieren, ihre politischen Ansichten verstärkt in Online-Foren oder Gesprächen zu verbreiten oder an Protestveranstaltungen teilzunehmen.²² Diese Reaktionen werden von Rojas als »corrective actions«²³ bezeichnet, da sie vermutlich darauf abzielen, die (vermeintlich) durch die Medienberichterstattung geprägte öffentliche Meinung zu korrigieren: Die Medien berichten vermeintlich kritisch gegenüber den eigenen Standpunkt, also wird versucht, diesen als feindlich wahrgenommenen Inhalten etwas entgegenzusetzen. So zeigen auch Bernhard und Dohle im Zusammenhang mit der Volksabstimmung zu »Stuttgart 21« in Baden-Württemberg, dass negativ bewertete Medieneinflüsse insbesondere die Befürworter des Bauprojekts dazu veranlassen, ihre Kommunikationsaktivitäten zu intensivieren.²⁴

FRAGMENTIERUNG DER MEDIENNUTZUNG

Wenn Menschen die Berichterstattung als unausgewogen ansehen und sich mit ihrer Ansicht nicht angemessen repräsentiert fühlen, kann sie das dazu bewegen, sich von den »Mainstream-Medien« abzuwenden. Stattdessen werden Quellen und Kanäle aufgesucht, die im Einklang mit dem eigenen Standpunkt berichten. Morris weist beispielsweise nach, dass Personen in den USA, die den »Mainstream Medien« eine einseitige Berichterstattung unterstellen, dazu neigen, den rechtskonservativ ausgerichteten Fernsehsender »Fox News« als ihre Hauptnachrichtensquelle zu nutzen.²⁵ Darüber hinaus gibt es Hinweise darauf, dass Menschen,

tion and Society, 2018, S. 498–523.

22 | Vgl. Rojas, Hernando: »Corrective« Actions in the Public Sphere: How Perceptions of Media and Media Effects Shape Political Behaviors. In: *International Journal of Public Opinion Research*, 2010, S. 343–363. Vgl. z.B. auch Barnidge, Matthew/Rojas, Hernando: *Hostile Media Perceptions, Presumed Media Influence, and Political Talk: Expanding the Corrective Action Hypothesis*. In: *International Journal of Public Opinion Research*, 2014, S. 135–156.

23 | Rojas, 2010 (wie Anm. 22), hier S. 343.

24 | Vgl. Bernhard, Uli/Dohle, Marco: *Indirekte Medienwirkungen bei der Volksabstimmung über »Stuttgart 21«*. *Wahrgenommene Medieneinflüsse und ihre Konsequenzen*. In: *Medien & Kommunikationswissenschaft*, 61 (1), 2013, S. 38–57.

25 | Vgl. Morris, Jonathan S.: *Slanted Objectivity? Perceived Media Bias, Cable News Exposure, and Political Attitudes*. In: *Social Science Quarterly*, 2007, S. 707–728.

die den journalistischen Massenmedien kritisch gegenüberstehen, sich verstärkt aus gleichgesinnten Online-Quellen informieren.²⁶

Allerdings führt ein solches Verhalten, zumindest in Deutschland, bis lang nicht zu einer starken Fragmentierung der Mediennutzung. Die meisten Menschen informieren sich nach wie vor aus den etablierten journalistischen Massenmedien, nur ein sehr geringer Teil reduziert die Nachrichtennutzung ausschließlich auf Soziale Online-Medien.²⁷ Auch die Bildung der oft zitierten »Filterblasen« oder »Echo-Kammern« in der Online-Welt ist empirisch widerlegt: Im Regelfall haben Menschen auch häufig Kontakt mit einstellungs-inkonsistenten Nachrichten. Es gibt sogar Hinweise darauf, dass die Nutzung von Sozialen Netzwerken die Diversität von rezipierten Nachrichten erhöht.²⁸

FAZIT

Es wurde deutlich, dass sich die Unzufriedenheit von Teilen der Bevölkerung mit den Massenmedien zumindest in Teilen mit einem Wahrnehmungsphänomen erklären lässt: Menschen nehmen die Berichterstattung zu Konfliktthemen oft als gegen den eigenen Standpunkt gerichtet wahr, und zwar unabhängig davon, ob die Medieninhalte *tatsächlich* unausgewogen sind. Insofern ist es kein Zufall, dass vehemente und pauschale Kritik an den Massenmedien insbesondere in Zeiten starker gesellschaftlicher Konflikte und Krisen aufkommt, wie zum Beispiel während der Zuwanderung vieler Flüchtlinge oder während der Covid-Pandemie mit den damit verbundenen politischen Maßnahmen.

Das beschriebene Wahrnehmungsphänomen des Hostile-Media-Effekts stürzt den Journalismus in ein Dilemma: Selbst wenn Journalisten neutral und ausgewogen über einen Konflikt berichten, ist Kritik erwartbar. Schwerwiegender noch ist, dass die Wahrnehmung einer »feindlichen« Berichterstattung politisch und gesellschaftlich relevante Konsequenzen haben kann. Wie gezeigt, gehen Hostile-Media-Perceptions oft mit einem generellen Misstrauen in die Medien und das politische System, Gefühlen von sozialer Ausgrenzung, einer Bereitschaft zu radikalen Protestformen oder einer Abwendung von den journalistischen Mas-

26 | Vgl. Borah, Porismita/Thorson, Kjerstin/Hwang, Hyunseo: *Causes and Consequences of Selective Exposure Among Political Blog Readers: The Role of Hostile Media Perception in Motivated Media Use and Expressive Participation*. In: *Journal of Information Technology & Politics*, 2015, S. 186–199.

27 | Vgl. z.B. Hölzig, Sascha/Behre, Julia: *Aktuelle Entwicklungen bei der Nachrichtennutzung in Deutschland*. Befunde aus dem Reuters Institute Digital News Survey 2021. In: *Media Perspektiven*, 2021, S. 575–587.

28 | Vgl. im Überblick z.B. Möller, Judith: *Filter Bubbles and Digital Echo Chambers*. In: Tumber Howard/Waisbord, Silvio (Hrsg.): *The Routledge Companion to Media Disinformation and Populism*, London, S. 92–100.

senmedien einher. Allerdings sind diese Konsequenzen aus einer normativen Perspektive nicht immer negativ. So können Hostile-Media-Perceptions auch die politische Diskussion und politisches Engagement intensivieren.

Einschränkend muss darauf hingewiesen werden, dass die Kausalrichtung in den meisten Studien nicht geklärt wird. So ist offen, ob zum Beispiel geringes Medienvertrauen oder abnehmende Zufriedenheit mit der Demokratie Folgen einer negativen Wahrnehmung der Berichterstattung sind. Denkbar wäre auch die umgekehrte Kausalrichtung. Ebenso plausibel ist es, dass zum Beispiel Hostile-Media-Perceptions, generelles Medienmisstrauen, geringe Zufriedenheit mit der Demokratie und Bereitschaft zu radikalen Protestformen ein untrennbares Bündel von Kognitionen bilden, die gemeinsam auftreten und bei denen keine kausalen Wirkungsmechanismen auszumachen sind.

Auch wenn pauschale Kritik an den Massenmedien in den letzten Jahren womöglich lauter und aggressiver geworden ist: Das Vertrauen der Deutschen in den Journalismus ist alles in allem nicht gesunken – trotz »Flüchtlingskrise«, Covid und dem Ukraine-Krieg. Ein stabiler Kern von rund 80 Prozent der Deutschen hat nach wie vor ein gewisses Grundvertrauen in die Medien.²⁹ Fundamentale Ablehnung der Massenmedien findet sich vor allem an den politischen Rändern. Diese vermeintlich gute Nachricht sollte jedoch nicht den Blick darauf verstellen, dass diese Ränder größer werden und auf die Mitte übergreifen können.

LITERATUR

- Barnidge, Matthew/Rojas, Hernando: *Hostile Media Perceptions, Presumed Media Influence, and Political Talk: Expanding the Corrective Action Hypothesis*. In: *International Journal of Public Opinion Research*, 2014, S. 135-156.
- Bernhard, Uli/Dohle, Marco: *Indirekte Medienwirkungen bei der Volksabstimmung über »Stuttgart 21«*. *Wahrgenommene Medieneinflüsse und ihre Konsequenzen*. In: *Medien & Kommunikationswissenschaft*, 61 (1), 2013, S. 38-57.
- Bernhard, Uli: *Lügenpresse, Lügenpolitik, Lügensystem. Wie die Berichterstattung in den Medien über die PEGIDA-Bewegung wahrgenommen wird und welche Konsequenzen dies hat*. In: *Medien & Kommunikationswissenschaft*, 2018; S. 170–187.
- Borah, Porismita/Thorson, Kjerstin/Hwang, Hyunseo: *Causes and Consequences of Selective Exposure Among Political Blog Readers: The Role of Hostile Media Perception in Motivated Media Use and Expressive Participation*. In: *Journal of Information Technology & Politics*, 2015, S. 186–199.

29 | Vgl. Schultz, Tanjev/Ziegele, Marc/Jackob, Nikolaus/Viehmann, Christina/Jakobs, Ilka/Fawzi, Nayla/Quiring, Oliver/Schemer, Christian/Stegmann, Daniel: *Medienvertrauen nach Pandemie und »Zeitenwende«*. *Mainzer Langzeitstudie Medienvertrauen 2022*. In: *Media Perspektiven*, 2021, S. 1–17.

- Cappella, Joseph N./Jamieson, Kathleen Hall: *Spiral of Cynicism: The Press and the Public Good*, New York, 1997.
- Choi, Jounghwa/Park, Hyun S./Chang, Jeongheon: *Hostile Media Perception, Involvement Types, and Advocacy Behaviors*. In: *Journalism & Mass Communication Quarterly*, 2011, S. 23–39.
- Fawzi, Nayla/Steindl, Nina/Obermaier, Magdalena/Prochazka, Fabian/Arlt, Dorothee/Blöbaum, Bernd/Dohle, Marco/Engelke, Katherine M./Hanitzsch, Thomas/Jacob, Nikolaus/Jakobs, Ilka/Klawier, Tilman/Post, Senja/Reinemann, Carsten/Schweiger, Wolfgang/Ziegele, Marc: *Concepts, Causes and Consequences of Trust in News Media – a Literature Review and Framework*. In: *Annals of the International Communication Association*, 2021, S. 154–174.
- Feldman, Lauren: *The Hostile Media Effect*. In: Kenski, Kate/Jamieson, Kathleen Hall (Hrsg.): *The Oxford Handbook of Political Communication*, Oxford 2014, S. 549–564.
- Gunther, Albert C./Christen, Cindy T./Liebhart, Janice L./Chih-Yun Chia, Stella: *Congenial Public, Contrary Press, and Biased Estimates of the Climate of Opinion*. In: *Public Opinion Quarterly*, 2001, S. 295–320.
- Gunther, Albert C./Miller, Nicole/Liebhart, Janice L.: *Assimilation and Contrast in a Test of the Hostile Media Effect*. In: *Communication Research*, 2009, S. 747–764.
- Gunther, Albert C.: *Hostile Media Effect*. In: Rössler, Patrick/Hoffner, Cynthia A./van Zoonen, Liesbet (Hrsg.): *The International Encyclopedia of Media Effects*, Hoboken 2017, S. 1–10.
- Gunther, Albert C.: *The Persuasive Press Inference: Effects of Mass Media on Perceived Public Opinion*. In: *Communication Research*, 1998, S. 486–504.
- Hansen, Glenn J./Kim, Hyunjung: *Is the Media Biased Against Me? A Meta-Analysis of the Hostile Media Effect Research*. In: *Communication Research Reports*, 2011, S. 169–179.
- Ho, Shirley S./Binder, Andrew R./Becker, Amy B./Moy, Patricia/Scheufele, Dietram A./Brossard, Dominique/Gunther, Albert C.: *The Role of Perceptions of Media Bias in General and Issue-Specific Political Participation*. In: *Mass Communication and Society*, S. 343–374.
- Hölig, Sascha/Behre, Julia: *Aktuelle Entwicklungen bei der Nachrichtennutzung in Deutschland. Befunde aus dem Reuters Institute Digital News Survey 2021*. In: *Media Perspektiven*, 2021, S. 575–587.
- Kim, Kyun S.: *Public Understanding of the Politics of Global Warming in the News Media. The Hostile Media Approach*. In: *Public Understanding of Science*, 2011, S. 690–705.
- Maurer, Marcus/Jost, Pablo/Haßler, Jörg/Kruschinski, Simon: *Auf den Spuren der Lügenpresse. Zur Richtigkeit und Ausgewogenheit der Medienberichterstattung in der »Flüchtlingskrise«*. In: *Publizistik*, 2019, S. 15–35.
- Maurer, Marcus/Jost, Pablo/Kruschinski, Simon/Haßler, Jörg: *Inkonsistent einseitig. Die Medienberichterstattung über Geflüchtete 2015-2020*. In: *Publizistik*, 2023, S. 13–35.

- Maurer, Marcus/Reinemann, Carsten/Kruschinski, Simon: *Einseitig, unkritisch, rege-
rierungsnah? Eine empirische Studie zur Qualität der journalistischen Berichterstat-
tung über die Corona-Pandemie, Forschungsbericht der Rudolf Augstein Stiftung, Ham-
burg 2021.*
- Merten, Milena/Dohle, Marco: *Wie beurteilen unterschiedliche Meinungslager die Me-
dienberichterstattung zur »Flüchtlingskrise«? Ergebnisse einer Untersuchung zu Hostile-
Media-Wahrnehmungen.* In: *Studies in Communication and Media*, 2019, S. 272–285.
- Möller, Judith: *Filter Bubbles and Digital Echo Chambers.* In: Tumber Howard/Wais-
bord, Silvio (Hrsg.): *The Routledge Companion to Media Disinformation and Populism*,
Routledge 2021, S. 92–100.
- Morris, Jonathan S.: *Slanted Objectivity? Perceived Media Bias, Cable News Exposure, and
Political Attitudes.* In: *Social Science Quarterly*, 2007, S. 707–728.
- Neumann, Katharina/Arendt, Florian/Baugut, Philip: *News and Islamist Radicaliza-
tion Processes: Investigating Muslims' Perceptions of Negative News Coverage of Islam.*
In: *Mass Communication and Society*, 2018, S. 498–523.
- Perloff, Richard: *A Three-Decade Retrospective on the Hostile Media Effect.* In: *Mass Com-
munication and Society*, 2015, S. 701–729.
- Precht, Richard David/Welzer, Harald: *Die vierte Gewalt – Wie Mehrheitsmeinung ge-
macht wird, auch wenn sie keine ist*, Frankfurt a.M. 2022.
- Rojas, Hernando: *»Corrective« Actions in the Public Sphere: How Perceptions of Media and
Media Effects Shape political Behaviors.* In: *International Journal of Public Opinion Re-
search*, 2010, S. 343–363.
- Schultz, Tanjev/Ziegele, Marc/Jakob, Nikolaus/Viehmann, Christina/Jakobs, Ilka/
Fawzi, Nayla/Quiring, Oliver/Schemer, Christian/Stegmann, Daniel: *Medienver-
trauen nach Pandemie und »Zeitenwende«. Mainzer Langzeitstudie Medienvertrauen
2022.* In: *Media Perspektiven*, 2023, S. 1–17.
- Tsfati, Yariv/Cohen, Jonathan: *Democratic Consequences of Hostile Media Perceptions:
The Case of Gaza Settlers.* In: *The Harvard International Journal of Press/Politics*, 2005,
S. 28–51, hier S. 31–32.
- Tsfati, Yariv/Cohen, Jonathan: *The Influence of Presumed Media Influence on Democratic
Legitimacy. The Case of Gaza Settlers.* In: *Communication Research*, 2005, S. 794–821.
- Tsfati, Yariv: *Hostile Media Perceptions, Presumed Media Influence, and Minority Alieni-
ation: The Case of Arabs in Israel.* In: *Journal of Communication*, 2007, S. 632–651.
- Vallone, Robert P./Ross, Lee/Lepper, Mark: *The Hostile Media Phenomenon: Biased Per-
ception and Perceptions of Media Bias in Coverage of the Beirut Massacre.* In: *Journal of
Personality and Social Psychology*, 1985, S. 577–585.

Nachdenkliche Zeichen – Überlegungen zu einer Kritik der reinen Gestaltung

Martin Scholz

Der kritische Film, der kritische Zeitungsartikel, das aufrüttelnde Bild: Drei Beispiele für die alltäglichen Vereinfachungen in der Sprache und damit für unsere Vorstellungen über Medien. Bei genauerer Betrachtung würden wir jedoch keinem Film, keinem Artikel oder keiner Fotografie die Handlungsmacht zugestehen, selber ›kritisch‹ zu agieren. Es sind also wohl eher Umschreibungen für die (kritische) Urteilskraft der Autor*innen dieser Medien. Medien betrachten wir vielmehr als Nachrichten verbreitende, unterstützende und vor allem die Reichweite vergrößernde Mittel zur Kommunikation zwischen menschlichen Akteuren.

Dieser Aufsatz untersucht diese Aufgabenverteilung von personaler *Kritikfähigkeit* und medialer *Verbreitung* vor dem Hintergrund einer Filmgestaltung, die zunächst den gestalterischen und dramaturgischen Motiven ihrer Erschaffer*innen dient. Andererseits entsteht in Filmen ein gestalterisches *Eigenleben*, dass – so zumindest die These – eine andere Kritik oder einen anderen kritischen Blick auf die dargestellte Sache ermöglicht. Diese Form der (Gestaltungs-)Kritik basiert in erster Linie auf Erfahrungen und Umgangsweisen mit der Filmwirklichkeit und erst in zweiter Linie auf der dort vermittelten, visualisierten Kritik der Autor*innen. Insofern versteht dieser Aufsatz die *nachdenklichen Zeichen* als eine zusätzliche Ebene der Bedeutungsherstellung beim Publikum.

Die Untersuchungsfrage lautet: Kann Gestaltung aus sich selber heraus Kritik provozieren? Diese Gestaltungsweise müsste eine reproduzierbare Methode sein, eine *kritische* Haltung beim Publikum erzeugen und zugleich einen Mehrwert über die reine Illustration oder die Darstellung autorenschaftlicher Kritik hinaus bieten.

VORÜBERLEGUNGEN

Die aktuelle Forschung im Bereich der Medien und Kommunikation geht fast ausnahmslos von einem konstruktivistischen Erklärungsansatz in der Medienwirkung aus, das heißt dass die Bedeutung einer Sache zwar durch die Welt und die Medien in Form von wahrnehmbaren Reizen angeboten wird, die Bedeutung

aber erst im Individuum entsteht. Basis für diese Annahmen stellen die naturwissenschaftlichen Erkenntnisse (Biologie, Medizin, Biopsychologie) zur Verfügung. Sie gehen davon aus, dass aus einem äußeren Reiz (ein Ding, ein Baum, ein Stein) im jeweiligen Sinnesorgan ein Perzept (die innere Repräsentation eines Objektes oder Ereignisses im Körper) entsteht.¹ Dieses wird im Körper organisiert (Musterbildung) und insbesondere in der Großhirnrinde – bei Filmen typischerweise unter intensiver Nutzung des Visuellen Cortex – als Bewusstsein erlebbar.² Die Semiotik hat sich intensiv zur Konstruktion von Bedeutungen auf der Basis von Zeichen geäußert, beispielsweise Charles Sanders Peirce³, bei der insbesondere die Veränderbarkeit des Zusammenhanges von realem Objekt (in der Welt) und dessen Interpretation (in uns) über das Zeichen (dem immateriellen Träger) betont wird (Pragmatik, Lernfähigkeit).

Für das Medium und unsere Diskussion bedeutet das, dass der Film mit seinen audio-visuellen Informationen – dargeboten als Formen und Farbtupfen auf einer Leinwand – zwar ein situatives Wahrnehmungserlebnis darstellt, jedoch streng genommen selber gar keine *Bedeutungen* transportiert. Der Film besteht aus Bildern und Tönen, die erst durch eine*n Betrachter*in auf der Basis seines/ihres Erfahrungshintergrundes zu einem Sinngewebe verbunden werden⁴. Vereinfacht ausgedrückt: der Film ist der Anlass für die Betrachter*innen, über etwas so nachzudenken und so zu empfinden, als wenn es eine reale Erfahrung gewesen wäre. Die Sinngebung entsteht dann im Prozess des Bewusstwerdens der Zuschauer*in. Damit bedarf auch jede Form der Kritik, beispielsweise durch Filmautor*innen, immer der individuellen Sinnstiftung der Zuschauer*innen und wird vermutlich unterschiedlich ausfallen.

1 | S. a. Zimbardo, Philip/Gerrig, Richard: *Psychologie*, Berlin/Heidelberg 1996, S. 107.

2 | S. hierzu auch einführende Werke von: Myers, David G.: *Psychologie*, 3. Auflage, Berlin/Heidelberg 2014. Birbaumer, Nils/Schmidt, Robert Franz: *Biologische Psychologie*, 7. Auflage, Berlin/Heidelberg 2010. Pinel, John P.J./Pauli, Paul: *Biopsychologie*, 8. Auflage, München 2012.

3 | Zur weiteren Darstellung insbesondere: »Wir haben kein Vermögen, ohne Zeichen zu denken.« (CP 5.265) und »Mit einem Wahrnehmungsurteil meine ich ein Urteil, das in der Aussageform behauptet, welche Beschaffenheit eines Perzepts dem Geist unmittelbar gegenwärtig ist.« (CP 5.54) In: Peirce, Charles Sanders: *Collected Papers of Charles Sanders Peirce*. Hartshorne, Charles/Weiss, Paul (Hrsg.): Bde. I–VI, 1931–1935; Burks, Arthur (Hrsg.): Bde. VII–VIII W. Burks 1958, Cambridge/Mass 1931–1958.

4 | Siehe hierzu auch: »Er [der Mensch] lebt nicht mehr in einem bloß physikalischen, sondern in einem symbolischen Universum. Sprache, Mythos, Kunst und Religion sind Bestandteile dieses Universums.« S. 50, sowie »Signale und Symbole gehören zwei unterschiedlichen Diskursen an; ein Signal ist Teil der physikalischen Seinswelt; ein Symbol ist Teil der menschlichen Bedeutungswelt.« S. 58. In: Cassirer, Ernst: *Versuch über den Menschen*, 2. Auflage, Hamburg 2007.

Im Folgenden sollen zunächst vier zentrale Positionen *Film*, *Kritik*, *illustrierte Kritik* sowie dazu in unmittelbarer Abgrenzung *Kritik durch Gestaltung* beleuchtet werden. Im Hauptteil wird anschließend anhand von zwei Filmbespielen die Mikroebene der Gestaltung betrachtet und in Hinblick auf eine Kritik DURCH Gestaltung bewertet.

WAS IST EIN SPIELFILM?

In Abgrenzung zu anderen Medienkonfektionierungen wird hierunter ein audiovisuelles themen- und genreübergreifendes Bewegtbildformat verstanden, das fiktionale Geschichten in Form einer weitgehend abgeschlossenen Handlung aufzeichnet und massenmedial wiedergibt.⁵ Dieser *Spielfilm* hat in der Regel Wiederlängeln von 60-240 Minuten und entsteht typischerweise nach den eigentlichen Kameraaufnahmen am Schneidetisch durch die Montage der Einzelszenen.⁶

WAS IST KRITIK

Kritik wird im Folgenden als Fähigkeit verstanden, in der durch Abwägen unterschiedbarer Zustände (eines Sachverhaltes oder Dinges) ein Urteil gefällt wird. Insofern stellt die Urteilsfähigkeit – üblicherweise eine menschliche Zuschreibung – die wesentliche Voraussetzung von Kritikfähigkeit dar⁷. Um Kritik von Meinungsverschiedenheit zu unterscheiden – und damit nicht auf der persönlichen Ebene zu verharren – ist es notwendig, die Argumentation beziehungsweise Herleitung der Behauptung zu kennen und diese, gegebenenfalls im Zusammenhang mit einer fragwürdigen These, Position oder der angewandten Methode, zu

5 | Siehe auch: »Beim Kinofilm handelt es sich um ein komplexes Einzelmedium, das heißt ein institutionalisiertes System um einen organisierten Kommunikationskanal von spezifischem Leistungsvermögen mit gesellschaftlicher Dominanz.« In: Faulstich, Werner: *Grundkurs Film-analyse*, 3. Auflage, Paderborn 2013, S. 13.

6 | Diese gilt auch, wenn der Auffassung von Andre Bazin, und im Gegensatz zu den Montage-Formalisten Sergei Eisenstein und Wsewolod Pudowkin, gefolgt wird, dass in der *Mis-en-scène* das Publikum bereits auf der technischen Ebene an der *Filmrealität* teilnimmt und sich dort bereits eine individuelle Bedeutung einstellt.

7 | Ob in Zukunft auch die KI – auf der Basis eines machine-learning-Prozesses – über eine bislang rein statistische Herangehensweise auch Argumentationen und Gegen-Argumentationen abliefern kann, bleibt abzuwarten.

untersuchen.⁸ Kritik kann sich daher gegen falsche Inhalte oder fehlerhafte Argumentationsmuster richten und muss ferner selber den korrekten Prämissen und Fakten folgen. Um die Fehler und Widersprüche zu finden, muss vorab eine unvoreingenommene und präzise Darstellung der zu kritisierenden Argumentation angefertigt werden, damit deutlich wird, was an der zu kritisierenden Ansicht falsch sein soll.

ILLUSTRATION DER KRITIK IN FILMEN

Filme mit einer *illustrierenden Kritik* nutzen für die Vermittlung der kritisierenden Zustände die filmische Dramaturgie, die Charaktere und Dialoge, das heißt die Story stellt den wesentlichen Anteil für die Kritik oder den kritischen Gestus zur Verfügung und weniger die Gestaltung. Die jeweiligen Filme und Filmszenen polarisieren, pointieren und dramatisieren, die Zuordnung als *kritischer Film* ist jedoch ohne den kulturellen Subtext zu Aussage, dem politisch-sozialen Kontext des Films und seiner zeitlichen Verortung nicht möglich. In diese Kategorie gehören vermutlich die meisten Filme mit einem kritischen Anspruch, sei er gesellschaftlicher, wirtschaftlicher, politischer oder psychologischer Natur.

Ein historisches Filmbeispiel für diese Gruppe ist »Kuhle Wampe – Wem gehört die Welt«⁹, in dem der Beteiligungsanspruch der Arbeiterschaft an der deutschen Gesellschaft in den 1930er Jahren dargestellt wird. Solidarität, Massenaufklärung und der Kampf gegen bürgerlich-ökonomische Zwänge, inklusive klassenkämpferischer Diskurse, werden in die Beziehungsgeschichte eines jungen revolutionären Paares eingebunden. Der Film endet in einer öffentlichen Diskussion mit bürgerlichen und konservativen Personen in einer Straßenbahn. Die Aufforderung des Films besteht vor allem darin, in der Öffentlichkeit laut und deutlich zur sozialistischen Revolution zu stehen. Das ist eine Kritik und eine politische Vorgehensweise, der Film wird zur Blaupause des politischen Handelns. Die Kritik entsteht jedoch nicht aus der Gestaltung, den Bildern oder der Montage, sondern aus der Visualisierung von Lebenswelten, in der bestimmte soziale Schichten – die Arbeiter der 1930 Jahre – eine angemessene kulturelle, politische und wirtschaftliche Beteiligung fordern.

Ein weiterer Aufklärungs- und Kritikfilm ist »Um's tägliche Brot – Hunger in Waldenburg«¹⁰, in dem die Ausbeutung der örtlichen Proletarier durch Fabrikbe-

8 | »Die Kritik übernimmt die Beurteilung und Bewertung jener Ansichten, indem sie Struktur und den Inhalt der sie stützenden Argumentation untersucht.« Rosenberg, Jay F.: *Philosophieren. Ein Handbuch für Anfänger*, Frankfurt a.M. 1997, S. 82.

9 | *Kuhle Wampe – Wem gehört die Welt*. R: Slatan Dudow, D 1932, 72 Min.

10 | *Um's tägliche Brot – Hunger in Waldenburg*. R: Piel Jutzi, D 1929, 47 Min.

sitzer, Vermieter und Geschäftsleute zu Beginn des 20. Jahrhunderts thematisiert wird. Die Kamera lenkt den Blick des Publikums auf prekäre Lebensumstände, insbesondere durch dramatische Hell-Dunkel-Kontraste, verwendet aber keine originär kritische Gestaltungsmethode, sonst wäre beispielsweise der Schwarz-Weiß-Film per se kritisch, jede Froschperspektive automatisch devot oder jede Großaufnahme eines Kindergesichtes mitleidserregend. Durch die Illustration der katastrophalen Zustände armer Menschen in einem an sich reichen Land werden keine neuen, bisher unerzählten Bedeutungsebenen herausgearbeitet, sondern über den Brückenschlag von fiktiver Geschichte zu den Lebensumständen des (proletarischen) Kinopublikums wird vielmehr Zustimmung zu realen politischen Positionen generiert. Erst die politischen Kämpfe der 1920er und 1930er Jahre lassen den kritischen Gestus im Film entstehen.

Illustrierende Kritik im Film basiert in der Regel auf der Darstellung genretypischer Inhalte mit – sozial, kulturell, politischen – bekannten Gedanken und Vorstellungen. Diese werden im Spiel durch Charaktere (Rollen) verbalisiert und in (Spiel-) Handlungen gezeigt. Insbesondere die inneren Motive, Gefühle und Gedanken müssen, beispielsweise in Form von Dialogen mit gegensätzlichen Figurenkombinationen oder Fremdcharakterisierungen, für das Publikum wahrnehmbar werden¹¹. Letztlich bleibt für diese Kategorie von *kritischen Filmen* festzuhalten, dass die Kritik ursächlich in den sozialen Deutungswelten der Zuschauer*innen bereits vorhanden sein muss und der Film an diese Motive und Vorurteile andockt und gegebenenfalls neue Handlungsoptionen aufzeigen kann.

KRITIK DURCH FILMGESTALTUNG

Im Sinn der bereits in den Vorüberlegungen formulierten Perspektive auf eine ›Kritik durch ästhetische Manipulation‹, sollte sie zumindest drei Merkmale aufweisen:

- A. Methodenstatus, d.h. wirkungsstabil, wiederholbar, beschreibbar;
- B. Unverwechselbarkeit, d.h. über die Darstellung intellektueller autorenschaftlicher Positionen hinausgehend;
- C. ohne ›leere Behauptung‹¹², d.h. die behauptete kritische Haltung wird explizit durch Gestaltung erzeugt.

¹¹ | Faulstich, 2013 (wie Anm. 5), S. 29.

¹² | In Anlehnung an: Rosenberg, 1997 (wie Anm. 8), S. 118.

Ein historisches Beispiel aus der Datenvisualisierung¹³, das diesen drei Parametern entspricht, ist das 1858 von Florence Nightingale entwickelte Diagramm zur Todesrate englischer Soldaten im Krimkrieg (*Rose Diagram*).¹⁴ Mit dem sozialpflegerischen Motiv, eine verbesserte Krankenpflege für die englischen Expeditionstruppen zu schaffen, wurde eine Darstellungsform entwickelt, die Zahlen in Formen und Proportionen übersetzte und damit politisch wirksam wurde. Der Aspekt der *Kritik* (durch Gestaltung) besteht hier in der unmittelbar visuell-körperlichen Erfahrung von Mengen, die in einem Kreis angeordnet werden, ein farbiges Volumen erhalten und deren Verhältnis unmittelbar verglichen wird. Der gestalterische Trick besteht in der (automatischen) Vergrößerung in jenen Bereichen, die weiter entfernt vom Mittelpunkt stehen. Damit erscheinen höhere Todeszahlen in der grafischen Darstellung erheblich größer als in einer rein proportionalen Darstellung. Statt über die Rationalität und die Wissensverarbeitung zu gehen, bedient das *Rose Diagram* von Florence Nightingale instinktive Verhaltensweisen¹⁵ und fügt der intellektuellen Erfassung der Kritik an der Todesrate ein spezifisches Momentum der Abwehr, des Mitgefühls und der Kritik durch Gestaltung hinzu. Die *Kritik* entsteht durch die visuelle Wahrnehmung und die Vergleichsmöglichkeiten, nicht erst durch die rationale Analyse.

FILMANALYSE

Filmanalyse hat mit dem Problem umzugehen, dass Filme zunächst singuläre ästhetische Werke darstellen, die in der Regel einmalige Bedingungen (bei Inhalt, Regisseur*in, kultureller Einbettung und Rezeption) gestalten (bei Kamera- und Tricktechnik, Postproduktion, Dramaturgie, Charakteren, Schauspieler*innen, Bauform und Normen). Insofern existieren keine verbindliche Herstellungsnormen, sondern eher erprobte Methoden, die bei der Filmproduktion verwendet werden. Diese Variablen sind jeweils unter dem Aspekt der Einflussnahme der

13 | Siehe hierzu auch den Begriff der ›Klassifizierung‹. In: Robin, Harry: *Die wissenschaftliche Illustration*, Basel 1992, S. 146 f.

14 | Siehe hierzu auch: Scholz, Martin: *Bunte Daten. Konzepte und Geschichte(n) der Datenvisualisierung*. In: *IMAGE. The Interdisciplinary Journal of Image Sciences: Datenvisualisierungen*, Heft 38(2), Köln 2023, 127-148.

15 | Als weiteres Beispiel kann die grafische Darstellung des napoleonischen Feldzugs in Russland 1812/1813 gelten. In: Tufté, Edward R.: *The visual display of quantitative information*, Cheshire 2001, S. 176. Die Wirkung veränderter grafischer Mengendarstellung nach der Isotype-Methode zeigt sich auch in: Neurath, Marie/Kinross, Robin/: *Die Transformierer. Entstehung und Prinzipien von Isotype*. Herausgegeben von Brian Switzer, Zürich 2017.

Studios und der Produktionsfirmen¹⁶ zu sehen, wie eben auch bestimmte Regisseur*innen Einflüsse im Sinne ihres eigenen *Werkes* vornehmen¹⁷.

Filme können gleichwohl mit einem methodischen Ansatz analysiert werden. Die Untersuchung erfolgt dabei nicht mit einer Messung der Produkte (Bilder, Töne, Anzahl der Zuschauer*innen etc.), sondern durch den Vergleich der inneren Struktur und seiner Wirkung. Das bezieht sich auf die Kombination aus Handlungsanalyse (Was wird erzählt?), Figurenanalyse (Welche Charaktere erzählen welche Anteile?), der Analyse der Bauform (Wie wird die Geschichte wahrnehmbar gestaltet?) sowie der Analyse der Normen und Werte (Welche Symbole repräsentieren welche Botschaft?). Werner Faulstich hat ein solches einfaches und für alle Filmgenres und Epochen anpassungsfähiges Analysemodell entwickelt.¹⁸ Es zeichnet sich gegenüber anderen Modellen, beispielsweise einer fokussierten Figurenanalyse¹⁹ oder der Betonung der Narration²⁰, vor allem durch eine grundsätzliche Beachtung filmgestalterischer Elemente aus, in dem diese letztlich den anderen Bereichen (Handlung, Charaktere, Normen) eine Konkrettheit geben. Erst durch Filmgestaltung wird eine Idee, ein Konzept und eine Aussage in ein Medium transformiert und wahrnehmbar gemacht. Auch wenn das *Zeichen* selber keine Bedeutung überträgt, bedarf es im Filmverlauf eines Zeitpunkts, einer Erscheinung und eines Ortes für die Rezeption. An dieser Prämisse richtet sich das hier genutzte Analysemodell aus.

16 | So bestimmten in den 1930-1950er Jahren in Hollywood die Filmstudios die Inhalte und ästhetische Erscheinung der Filme. Dazu gehörte ein Starsystem, das festangestellte Hauptcharaktere (Stars) als *Eigentum* und Werbeplattformen für die eigene Kinoproduktion betrachtete. Siehe hierzu auch: Christen, Thomas (Hrsg.): *Einführung in die Filmgeschichte*, 2 Bde., Marburg 2020; Smith, Ian Hayden: *Eine kurze Geschichte des Films*, London 2020.

17 | Am Beispiel von Steven Spielberg kann einerseits die Produktion von großen und erfolgreichen Blockbuster-Filmen in Kombination mit *schwierigen* gesellschaftlichen Themen nachvollzogen werden, bspw. dem Holocaust in: *Schindlers Liste*, USA 1993, 195 Min. oder der Sklavenhaltung in: *Amistad*, USA 1997, 152 Min. oder der Entzug der Bürgerrechte in: *Minority Report*, USA 2002, 145 Min. Im Kern hat Spielberg ein erkennbar eigenständiges Werk mit vielen unterschiedlichen Einzelarbeiten zu dem immer gleichen Themenspektrum (David gegen Goliath, Jüdischsein in einer feindlichen Umwelt) geschaffen. Diese *Metathemen* legen sich entsprechend über alle Filme aus der Hand des*r Regisseur*in und lassen ggf. vergleichbare Filmtypen unterschiedlicher Filmemacher*innen in unterschiedlichen Filmaussagen enden. Siehe hierzu auch: Seeßlen, Georg: *Steven Spielberg und seine Filme*, 2. über. Fass., Marburg 2016.

18 | Faulstich, 2013 (wie Anm. 5), S. 28 f.

19 | Hickethier, Knut: *Film und Fernsehanalyse*, 5. Aufl., Stuttgart/Weimar 2012, sowie: Beil, Benjamin/Kühnel, Jürgen/Neuhaus, Christian: *Studienhandbuch Filmanalyse*, 2. Aufl., Paderborn 2016.

20 | Ottiker, Alain: *Filme analysieren und interpretieren*, Ditzingen 2019.

Bezüglich der einzelnen Gestaltungselemente beschreiben Faulstich²¹ und andere Autoren²² rund 17 unterscheidbare und zugleich wesentliche Gestaltungsmethoden.²³ Mit diesen Elementen kann die Visualisierung und Vertonung der Handlung systematisiert untersucht werden, gegebenenfalls im Vergleich mit anderen Filmen die Differenz herausgearbeitet werden. Diese Methodik kann damit unterschiedliche Normen- und Wertaussagen durch den Vergleich der Gestaltungsformen herausarbeiten, da sie Menge, Ort und ästhetische Intensität einer filmischen Äußerung erfasst.²⁴

AUSWAHLGRÜNDE UND VERGLEICHBARKEIT ZWEIER FILMBEISPIELE

Im Folgenden wird anhand zweier Kinofilme der Unterschied von *darstellender Kritik* und *Kritik durch Gestaltung* erläutert. Hierbei wird das dahinterliegende methodische Element mit seinen Kategorien und Abgrenzungen zu anderen Formen deutlich.

Die Filme »*Der Soldat James Ryan*«²⁵ von Steven Spielberg sowie »*Der schmale Grat*«²⁶ von Terrence Malick sind – wenngleich Werke unterschiedlicher Regisseure – sehr gut miteinander zu vergleichen. Beide gehören zu dem Kriegsfilmgenre, sind US-amerikanische Produktionen, kommen im gleichen Jahr in die Kinos, besitzen dramaturgische und ästhetische Eigenschaften von Blockbustern, nutzen eine prominente Besetzung mit bekannten Filmstars und weisen eine ähnliche Handlung (die Erstürmung feindlicher Stellungen durch amerikanische Soldaten) auf. Während also die wesentlichen Produktions- und Rezeptionsbedingungen gleich sind, und dazu zählt insbesondere das Interesse der amerikanischen Gesellschaft an den Geschichten der noch lebenden Teilnehmenden an den Schlachten des II.

21 | Faulstich, 2013 (wie Anm. 5), S. 117 ff.

22 | Kreutzer, Oliver et al: *Filmanalyse*, Wiesbaden 2014; sowie Monaco, James: *Film verstehen*, Reinbek bei Hamburg 2020, S. 69 ff.

23 | Dazu gehören insbesondere die Kategorien: Filmart, Filmformat, Einstellungsgröße, Einstellungsperspektive, Einstellungslänge, Farbdesign, Lichtdesign, Kamerabewegung, Achsenverhältnis, Erzählzeit, Szenenwechsel, Raumdarstellung, Audiogestaltung, Sprechformate, Sprachklang, Musik und Geräusche.

24 | Mit einer Feinanalyse können in der Folge dann Sequenzen und Einzelszenen unter quantitativen Gesichtspunkten analysiert werden, s. hierzu: Korte, Helmut: *Einführung in die Systematische Filmanalyse*, Berlin 2010.

25 | *Der Soldat James Ryan*. R: Steven Spielberg, USA 1998, 162 Min.

26 | *Der schmale Grat*. R: Terrence Malick, USA 1998, 170 Min.

Weltkrieges²⁷, ist die Aussage beider Filme diametral entgegengesetzt. Dieses hat – so die These – wesentlich mit der hier behaupteten Kritik durch Gestaltung zu tun.

VERSUCHSAUFBAU

Zur besseren Vergleichbarkeit der beiden Beispiele werden nach einer kurzen Einführung in Filminhalte und Gestaltung jeweils drei Sequenzen²⁸ der beiden Filme behandelt. Sie stellen ähnliche Situationen zu ähnlichen Zeitpunkten der Handlung und zugleich ähnliche Werte dar. Damit treten unterscheidbare filmische Gestaltungsformen, auch in der Darstellung des Kampfes und des Tötens, deutlich hervor und verweisen darauf, dass vor allem die Art der Darstellung eine bestimmte Art der Kritik hervorruft. Die drei Sequenzen repräsentieren drei Wertediskurse:

- Soldaten in der Natur,
- der Akt des Tötens,
- Mitgefühl und Feind.

Die ausgewählten Sequenzen repräsentieren in ihrer Kürze, aber auch in ihrer Anordnung, Kernszenen beider Filme. In ihnen können das Filmthema, der geschichtliche Kontext und die vermittelten Normen in einer essenziellen Form betrachtet werden. Sie sind Ansatz für eine moralische-ethische, religiös, kulturkritisch, politisch und auch kolonial geprägte *Kritik*. Das heißt, diese Sequenzen werden als erwartbare *Ankerpunkte* für eine mögliche *Kritik* betrachtet.

27 | »In meinem Atlas von Hollywoods Verbindung mit militärischem Konflikt kartographiere ich die Wirkungen des Krieges im doppelten Wortsinn. Ich behandle Geschichte als einen kulturellen Nachlass und beschäftige mich zugleich mit den Konsequenzen, die das Annehmen dieses Erbe hat«, sowie etwas weiter: »Indem Ereignisse reinszeniert werden, die die Geschichte des Krieges zurück ins Bewusstsein der Öffentlichkeit befördern, wird genau die Wunde wieder aufgerissen, die dadurch geheilt werden sollte.« In: Bronfen, Elisabeth: *Hollywoods Kriege. Geschichte einer Heimsuchung*, Frankfurt a.M. 2012, S. 27.

28 | Sequenzen sind relative und sinnstiftende Einheiten aus einzelnen Kameraaufnahmen/Szenen. Sie verbindet insbesondere Groß- und Nahaufnahmen, Aufnahmen der Umgebung, Ortwechsel, Wechsel der Figuren in einer Handlungsabfolge, Dialoge, Audioinformationen, Rückblicke oder Traumsequenzen, die in ihrer Einzelercheinung äußerst unterschiedliche visuelle Erscheinungen besitzen können, aufeinander. Die Sequenz erschafft aus vielen Einzelszenen eine sinnstiftende und für das Publikum nachvollziehbaren Darstellung der Filmbandlung. Faulstich, 2013 (wie Anm. 5), S. 78 f.

DER SOLDAT JAMES RYAN²⁹

Der Kinofilm »*Der Soldat James Ryan*« beginnt mit dem Besuch eines alten Mannes auf dem amerikanischen Soldatenfriedhof in Colleville-sur-Mer in der Normandie in Frankreich. Der Mann sucht offensichtlich ein bestimmtes Grab, das von Captain John Miller. Als er es gefunden hat, blendet die Filmhandlung in die Anfahrt der Landungsboote an Omaha-Beach am D-Day, dem Tag, an dem die westlichen Alliierten am 6. Juni 1944 in der Normandie landen.

Nach der Landung, die als Auftakt dient und sehr deutliche Bezüge zu der Invasions-Verfilmung »*Der längste Tag*«³⁰ aufweist, zeigt Spielberg die Rettungsaktion eines verschollenen amerikanischen Fallschirmjägers. Private James Ryan soll sich hinter den deutschen Linien befinden, und da bereits seine drei Brüder während anderer Kriegshandlungen getötet wurden, soll er gefunden und zu seiner Mutter in die USA zurückgeschickt werden. Captain Miller zieht mit sieben GIs zur Rettung los. Sie müssen sich durch das zerstörte Land und die feindlichen Linien kämpfen, finden den Vermissten, dabei werden sechs von acht Soldaten getötet. So stirbt auch Captain Miller auf einer Brücke in einem letzten Gefecht gegen die Deutschen, bevor amerikanische Truppen die versprengten Fallschirmjäger sichern und damit James Ryan überlebt.

Erneut blendet die Filmhandlung in die Zeitebene auf den nun alten James Ryan in Colleville-sur-Mer zurück, der im Kreis seiner Familie am Grab des Retters steht und weint. Ryan fragt seine Frau, ob er ein guter Mensch gewesen sei und sich damit des Opfers von Captain Miller und dessen Soldaten würdig erwiesen hätte. »Durch diesen geschickten Trick schreibt der Film die Erinnerungen [des toten Captain Millers] an eine Schlacht einem Überlebenden [in der Person von Private James Ryan] zu, der in Wirklichkeit nicht an ihr beteiligt war. Spielberg bedeutet uns damit, dass seine Reinszenierung des D-Day nicht so sehr als Augenzeugenbericht verstanden werden sollte, sondern als Vermögen zu historischer Reimagination: die Fähigkeit eines Überlebenden, in seinen Gedanken eine Erfahrung aufzurufen, die nicht seine eigene ist, weil er in der Lage ist, die Sicht eines Mannes, der tatsächlich dort war, emphatisch anzunehmen.«³¹

29 | *Der Soldat James Ryan*. R: Steven Spielberg, USA 1998 (wie Anm. 25). Der Film erhielt fünf Oscar-Auszeichnungen sowie sechs Oscar-Nominierungen.

30 | *Der längste Tag*. R: Ken Anakin / Bernhard Wicki / Andrew Marton / Gerd Oswald (ungeannt), USA 1962, 178 Min.

31 | Bronfen, 2012 (wie Anm. 25), S. 278.

Gestaltung

Die Eindringlichkeit der Spielberg'schen Schilderung liegt in zwei Strategien begründet: Zum einen kreierte der Film beklemmende Realismus-Effekte, beispielsweise während der Landung an Omaha-Beach. Der Film zeigt 20 Minuten, in Hunderten kleiner Szenen mit schnellen Schnitten, wie die Soldaten – und die Zuschauer*innen – sich von der Wasserkante bis auf die Dünenkuppe vorkämpfen³². Zum anderen wird die historisch verbürgte Landung der Alliierten 1944 mit den individuellen Erlebnissen einzelner Soldaten untrennbar verbunden.³³ Diese Verbindung der subjektiven Perspektive der Frontsoldaten mit der entrückten, aber zugleich weiten Perspektive des heimischen Kinopublikums beschreibt Jan Distelmeyer: »So fühlt sich Krieg an« behauptet eine akustische und visuelle Subjektive, und genau so, als Mit-Gefühl, wurde der Film verstanden.«³⁴

Die filmische Gestaltung des Films orientiert sich an der Schwarz-Weiß-Ästhetik historischer Wochenschau-Berichte und zitiert andere Invasions-Spielfilme der Kinogeschichte. Sie erweckt den Anschein einer historisch verbürgten Wahrheit, insbesondere durch die Verwendung der Handkamera für einen dokumentarischen Gestus (bspw. Min. 00.06.29 – 00.26.50) und durch kurze Filmeinstellungen in Close-Up, Halbnahen und Halbtotale in den Kampfszenen. In der Farbästhetik dominieren ausgebleichene Blau-Grau-Töne, in Kampfszenen die Betonung von Rot für das Blut getöteter oder verwundeter Soldaten. Im Gegensatz dazu wird in Nicht-Kampfszenen die Natur in realistischen Farben mit einem warmen Sonnenlicht und Close-Ups gezeigt.

Auffällig ist die extreme Schärfe auf Details in Kampfszenen, beispielsweise auf Sandkörner, Steine sowie Uniform- und Waffenteile, als ob die subjektive Wahrnehmung der Teilnehmenden auf das Publikum übertragen werden soll. Die visuell-auditive Überforderung dient der Vereinnahmung der Zuschauer*innen, damit dem Film und seinen Inhalten gefolgt wird.

Kernsequenzen und ihre Gestaltung von/durch Kritik

1. Sequenz (»Der Soldat James Ryan«: Min. 00.41.46–00.46.26)

Die Gruppe der sieben GIs und Captain Miller beginnen die Suche nach Private James Ryan in der Normandie. Sie laufen über grüne Hügel und unterhalten sich währenddessen über Befehlsketten, dabei wird die militärische und soziale Rang-

32 | *Der Soldat James Ryan*: 00.06.26 – 00.22.50.

33 | *Der Soldat James Ryan*: 00.13.50 sowie 00.18.20.

34 | Distelmeyer, Jan: *Der Soldat James Ryan*. In: Klein, Thomas/Stiglegger, Marcus/Traber, Bodo (Hrsg.): *Filmgenres. Kriegsfilm*, Stuttgart 2006, S. 332.

folge in der Gruppe deutlich. Das Gespräch, das in sonniger Umgebung und mit klaren, satten Farben beginnt, endet in einem Regenschauer, der die gesamte Umwelt wieder zurück in ein kampfähnliches, grau-blaues Licht taucht. Das Klopfen einzelner Regentropfen geht nahtlos in die Schüsse des naheliegenden Schlachtfeldes über. Es holt die Soldaten aus der friedlichen Natur zurück in den Krieg und verdeutlicht, dass hinter jeder Ecke oder jedem Baum der Feind und der Tod verborgen sein kann.

Die Natur wird in dieser Sequenz (und in diesem Film) nicht als eigenständige Größe betrachtet, sondern als ein zu durchschreitendes Territorium, das zum nächsten Kampfauftrag führt. Die Schnitte sind langsam, aber die Kamera, im Stil der sich bewegenden Handkamera aus der Landungssequenz, *schaukelt* sich von einem Darsteller zum nächsten. Damit wird das Publikum gestalterisch in die Mitte dieser Gruppe geholt und verortet. Der launige Dialog in der Gruppe, ihr rauher herzlicher Ton, der schnelle Wechsel der Dialoge und die klaren Farben führen zu einer Distanzlosigkeit zu den Figuren. Das führt zu einer *Nähe*³⁵ zu den Soldaten und damit zu einer weitgehend kritiklosen Übernahme der dargestellten Inhalte. Als am Ende der Regen/der Krieg zurückkommt, wird auch die Kamera mobiler und der Schnitt wird deutlich schneller.

2. Sequenz (»Der Soldat James Ryan«: Min. 02.24.15-02.26.55)

Während eines Angriffes deutscher Soldaten auf die Gruppe um Captain Miller und den Fallschirmjägern mit Private James Ryan geht den Amerikanern die Munition aus und ein deutscher Soldat erdolcht sehr langsam einen Kameraden von Sergeant Upham. Dieser könnte helfen oder schießen, aber unterlässt es. Er ist geschockt und kann sich kaum bewegen. Selbst als der Deutsche unmittelbar nach dem Geschehen auf der engen Treppe an ihm vorbeigeht, lässt der bewaffnete Corporal Upham ihn ziehen.

Die Kamera ist verwackelt, teilweise unscharf und zum Teil extrem scharf (in der eigentlichen Todesszene), die Schnittfrequenz ist hoch. Dies ist ebenfalls eine visuelle-auditive Überforderung auf der Leinwand, um die Hektik in einer realen Kriegssituation zu verdeutlichen. Im Angesicht des Todes, so die Schlussfolgerung, kann man nicht denken, sondern nur handeln. Und weil Corporal Upham nicht handelt und seinen Kameraden damit dem Tod überlässt, ist er schuldig. Auch dies ist eine Kritik, aber keine am Töten oder gar dem Krieg, sondern an der mangelnden Willensstärke. Die Kritik bleibt im Rahmen der Filmhandlung, verlässt nicht die Story und benötigt keine weitere Urteilsfähigkeit des Publikums.

35 | Siehe hierzu auch: Scholz, Martin: *Genauigkeit. Visuelle und dramaturgische Nahaufnahmen in Kriegsfilmern*. In: Scholz, Martin/Weltzien, Friedrich (Hrsg.): *Design und Krieg*, Berlin 2015, S. 65-95.

3. Sequenz (»Der Soldat James Ryan«: Min. 02.32.20-02.35.10)

Am Ende, kurz vor der endgültigen Rettung der amerikanischen Soldaten, wird Captain Miller auf einer Brücke, die zur Sprengung vorbereitet wurde, getötet. Dies geschieht durch einen deutschen Soldaten, den die Gruppe vorher, während der Suche nach James Ryan, gefangen genommen hat und der getötet werden sollte. Während sich Captain Miller also, trotz Gefahr des Aufstandes seiner eigenen Soldaten, für das Überleben des Deutschen eingesetzt hat, erschießt der Getötete ihn am Ende selber. Corporal Upham erkennt dies, entwaffnet die gesamte Gruppe deutscher Soldaten, tötet den Schützen von Captain Miller und lässt die anderen Deutschen laufen.

Auch hier wird eine hektische, bewegte und mit kurzen Einstellungen arbeitende Kamera verwendet. In einigen Szenen scheinen die Bewegungsabläufe zu stocken, so als wenn künstlich eine erhöhte Aufmerksamkeit auf diese Szenen gesetzt werden soll (eine Art *Stop-Motion*). Die Kamera arbeitet mit klar konturierten Schärfereichen und erhöht damit die räumliche Wirkung der Bilder, die zusätzlich durch Hell-Dunkel-Kontraste verstärkt wird. Die Montage ist temporeich, zum Teil werden gegensätzliche Bildinhalte kombiniert, um die Spannung zu erhöhen. Die Sequenz enthält viele hyperscharfe Aufnahmen von Details, beispielsweise von dem Sprengauslöser, den Panzerketten, dem Sand, den Patronen um Uphams Hals und in der entscheidenden Szene – der Tötung des deutschen Soldaten durch Corporal Upham – vom Gewehr vor einem High-Key-Hintergrund, wodurch Corporal Uphams Willensentscheidung visuell herausarbeitet wird.

Normen und Werte

Der Film behandelt ein ethisches Problem: Kann man acht Soldaten opfern, um einen Soldaten zu retten? Diestelmeyer zeigt zugleich den inneren und äußeren Kontext dieses Problems, denn alle Soldaten haben sich in den Krieg und seine Grausamkeiten verstrickt: »Die Rettung Ryans ist nichts Geringeres als das Symbol für ihrer aller Heimkehr.«³⁶ Im Film erhalten wir eine doppelte und zugleich gleichklingende Antwort auf die Grausamkeiten: Der Krieg wird als »Reinigung« verstanden. Zwei Szenen zeigen das deutlich.

A. (»Der Soldat James Ryan«: Min. 01.11.40) Nach ersten Kämpfen führen der eher sanftmütige Corporal Upham und der erfahrene Soldat Captain Miller ein Gespräch über das zivile Leben, den Frieden und den Krieg. Upham zitiert hierin einen Dichter »Der Krieg schult in uns die Sinne, weckt den Willen zur Tat und vervollkommnet unsere physische Konstitution / Zitat Emerson.«

36 | Diestelmeyer, 2006 (wie Anm. 32), S. 334.

B. (»Der Soldat James Ryan«: Min. 02.23.00) In einer zweiten Szene am Ende erschießt genau dieser, zu Beginn des Films so zurückhaltende und sanfte Corporal Upham kaltblütig einen deutschen Soldaten, der sich ergeben hat. Hintergrund ist, dass dieser Deutsche sein Wort, nicht mehr zu kämpfen, gebrochen hat, indem er Captain Miller am Ende erschießt. Zugleich muss Corporal Upham die Nachwirkungen des Schocks verarbeiten, dass er zwar den Tod eines Kameraden unmittelbar miterleben musste, hier aber keine Hilfe leistete. Corporal Upham muss also handeln, um seine *Willensstärke* zu zeigen.

Die Kritik in »Der Soldat James Ryan« gilt weniger dem Krieg, sondern dem mangelnden Realismus der Menschen, dass Krieg eben da sei und durchgestanden werden müsse. Der Krieg brauche Physis und Willensstärke, um die Schwachen zu schützen und den Tod naher Menschen zu verhindern. Die Kritik wird an ihrem Ausbleiben (der Physis und Willensstärke) geübt. Der Krieg soll in der Gegenwart (der Filmbetrachtung) erlebbar werden.³⁷

DER SCHMALE GRAT³⁸

Ein direkter Gegenentwurf zu Steven Spielbergs »Der Soldat James Ryan« ist in »Der schmale Grat« von Terrence Malick aus dem gleichen Produktionsjahr 1998 zu finden. Es ist die zweite Verfilmung des Romans von James Jones aus dem Jahr 1962 und handelt von dem Versuch der Amerikaner, die im Pazifik gelegene Insel Guadalcanal den Japanern 1942 abzunehmen. Sie stoßen auf erbitterten Widerstand. Die Kämpfe beginnen mit der Eroberung eines japanischen Bunkers, der auf einem strategisch wichtigen Bergrücken liegt. Die Amerikaner erobern diesen Stützpunkt und überrennen die dahinterliegenden Lager der japanischen Soldaten.

Malicks Film zeigt keine typischen Helden, allenfalls Handelnde in einem undurchsichtigen Geflecht aus existenziellem Leiden, Befehlen, Grausamkeiten, ständiger Todesangst und einer, durch die Zivilisation vorübergehend gestörten Natur. »Der Krieg, so wie Malick ihn sieht, bringt keine Helden hervor und keine Gewinner. Die Männer, die sich dem Terror des Krieges ausgesetzt sehen, kämpfen nicht länger aus patriotischen Gründen, sondern um das eigene Überleben und das der Männer neben ihnen.«³⁹

37 | Zitat von Steven Spielberg (Inlet der DVD: Steven Spielberg: *Der Soldat James Ryan*, USA 1998. Letzter Satz: »...wie er wirklich ist...«

38 | Malick, 1998 (wie Anm. 26).

39 | Kronemeyer, Nadja: *Der schmale Grat*. In: Klein, Thomas/Stiglegger, Marcus/Traber, Bodo (Hrsg.): *Filmgenres. Kriegsfilm*, Stuttgart 2006, S. 337.

Der Film zeigt die Soldaten in einer überirdisch schönen Natur, die friedlichen Hügel zeigen sich als grasbewachsene Rundungen mit zarten Grashalmen, die sich beständig im Wind hin und her bewegen. Malick verwendet neben der Einblendung von Traumbildern der Soldaten vor allem lange Einstellungen der grasbedeckten Hügel, um den Unterschied von Leben und Tod zu erzählen. Der Schönheit der Natur steht die Hässlichkeit des Todes gegenüber. Auch der Deserteur muss am Ende das pazifische Paradies verlassen und in den Krieg zurück, in dem er letztlich stirbt.

Gestaltung

Der Film besitzt wenige schnell geschnittene Bildszenen, allenfalls in Kampfsequenzen. Es sind vor allem die sich wiegenden Grashalme auf den Hügeln, das langsame Schreiten der Soldaten durch den Dschungel, das mit einem klaren Farbdesign duzendfache Schattierungen von Grün-Tönen zeigt. Die Kameraeinstellungen zeigen vorwiegend in der Halbtotale den Krieg und in der Totalen die Natur. Während es selten Großaufnahmen von Menschen gibt, wenn dann eher in ruhigen Momenten, um den Schrecken in den Köpfen der Soldaten darzustellen, so wird die Vitalität der Wildnis (Hügel, Flüsse, Urwald, Meer) in allen Details, Farben und Formen im Breitwandformat ausgebreitet.

Der Film setzt Rückblenden aus dem Leben der Soldaten ein, diese Details bilden die persönliche Welt der Soldaten ab, beispielsweise Erinnerungen an den Vater bei der Heuernte, die sterbende Mutter oder die Küsse und Umarmungen der eigenen Frau. Sie werden durch Close-Ups und Halbnah-Einstellungen mit Details, wie der flatternden Gardine am Fenster oder dem Vogelkäfig, verstärkt. Malick gestaltet wenig Ausdifferenzierung bei den Charakteren, etwa durch Dramaturgie, Dialoge, Erscheinung, Handlung oder Kameraansichten, sie sind kaum als Individuen zu erkennen oder auseinanderzuhalten. Das erschwert einerseits das Erkennen im Film, führt jedoch andererseits zu einer Generalisierung der so erlebten Filmrealität durch die Zuschauer*innen. Die Rezeption wird mittels des Farbdesigns gesteuert, beispielsweise die satten Grüntöne vor dem Kampf und die schmutzigen Brauntöne danach.

»Nach vollendetem Kampfeinsatz, als sich der Nebel lichtet, bleibt nichts als verbrannte Erde zurück. Das saftige Grün ist verschwunden, ausgetauscht gegen ein dreckiges, schlammiges Braun, unter dessen Oberfläche sich der ganze Schrecken des Krieges und seiner Zerstörungskraft offenbart: Langsam wird ein Gesicht freigeweht, dessen Körper in der Erde begraben ist. Der Krieg verkehrt den ›Garten Eden‹ zur ›Hölle‹.«⁴⁰

40 | Ebd., S. 339.

Kernsequenzen und ihre Gestaltung von/durch Kritik

1. Sequenz (»Der schmale Grat«: Min. 00.44.40-00.46.00)

Die Sequenz zeigt den Angriff auf eine gut getarnte japanische Stellung durch amerikanische Soldaten. Hier spielt das sich wiegende Gras eine doppelte Rolle, es verbirgt Angreifer und Verteidiger voreinander und stellt zugleich einen universellen Raum dar. Während sich das Gras im Wind bewegt, greifen Soldaten an, explodieren Granaten und sterben Menschen. Das Gras wirkt dabei fast wie ein Taktgeber.

Die Bilder sind ruhig, es gibt keine Protagonisten, da alle Soldaten gleich aussehen und die Kamera immer nur kurz bei ihnen verharret. Diese Distanz verstärkt sich, als bei dem einsetzenden Kampf die Kamera über dem Terrain zu schweben beginnt und damit dem Leiden und Schrecken ein Stück weit entrückt. Das Publikum bekommt einen Überblick, aber keine Nähe zu den Akteuren.

2. Sequenz (»Der schmale Grat«: Min. 01.44.00-01.51.00)

Nach der Einnahme des japanischen Bunkers gehen die Amerikaner auch gegen die dahinterliegenden Stellungen vor und nehmen Gefangene, beziehungsweise töten diese. Die Kamera verfolgt oder zeigt nicht eine Person oder eine Aktion, sondern viele Handlungsstränge. Sie fokussiert gleichzeitig auf unsichere, verängstigte und verletzte Japaner, zeigt deren Schreie und Verzweiflung ohne Ton. Über dieser Sequenz liegt ein Voice-Over-Kommentar über das Böse im Menschen. Auch hier sind hektische Anteile in einen ruhigen Bilderfluss integriert, der einem Dauerlauf durch das eroberte japanische Lager gleicht und scheinbar alle Details aufnimmt und abspeichert. Die schrecklichen Bilder erhalten eine ruhige Ästhetik, hinter der das Grauen noch deutlicher zum Vorschein kommt. Es ist gerade diese Differenz aus ruhigen Bildern, ruhigem Kommentar, ruhiger Musik im Gegensatz zu den eigenen Assoziationen über einen Kampf, der diese Szenen unangenehm und grauenvoll werden lässt. Gerade die Ruhe und die Zeit lassen die eigenen Vorstellungen der Zuschauer*innen anspringen und generieren so eine Kritik aus der Gestaltung heraus.

3. Sequenz (»Der schmale Grat«, Min. 02.26.15-02.28.18)

Nach Kämpfen im Dschungel entfernt sich ein Soldat (er war vorher bereits einmal desertiert und hatte Zuflucht bei Ureinwohnern gesucht) in den Wald. Dort trifft er auf große Gruppe japanischer Soldaten, die ihn umringen. Lange starrt er sie an, bis er das Gewehr hebt und sofort getötet wird.

Das persönliche Fazit dieses Soldaten bezieht sich nicht auf Ehre, Pflicht und Willensstärke, sondern auf ein verlorenes Paradies unter den Menschen. Seine Folgerung daraus ist nicht, wie in »Der Soldat James Ryan«, sich zur physischen und psychischen Stärke zu zwingen, sondern zum Loslassen. Die nächste Szene zeigt ihn

dann im Wasser mit eingeborenen Kindern in einer Lagune schwimmend. Auch hier lösen die ruhigen Bilder, Kamerafahrten und die langsame Szenenmontage in erster Linie eigene Assoziationen der Zuschauer*innen aus. Dies ist die Grundlage für eine individuelle Kritik und Urteilsfähigkeit.

Normen und Werte

Der Film behandelt den Einbruch der Zivilisation und des Krieges in das Paradies. Die Natur stellt hierbei den Rahmen. Letztlich ist es der Natur egal, was die Menschen machen, sie wiegt die Grashalme, lässt Bäume wachsen und Flüsse fließen. Dieser ruhigen und selbstgenügsamen Ewigkeit steht der Krieg gegenüber, der in seiner schnellen Brutalität nur zerstören, aber nichts Neues schaffen kann. Insofern betrachtet dieser Film auch die kriegerischen Auseinandersetzungen, trotz aller gezeigten Härte in den Bildern, relativ gelassen.

»Der Feind – die Japaner – ist nicht per se die Personifizierung des Bösen. Trägt nicht den Stempel des brutalen und gefühllosen Kampfapparats. Vielmehr trennt die Kämpfer der beiden Armeen bloß eine dünne Linie – findet sich doch auf beiden Seiten ein hohes Gewaltpotenzial und dieselbe Verletzbarkeit der Körper. So scheint das Böse jeweils auf der Seite angesiedelt zu sein, die sich gerade strategisch im Vorteil befindet.«⁴¹

Abschlussüberlegungen

Seit den 1920er Jahren geht die Filmtheorie (Eisenstein, Pudovkin etc.) davon aus, dass der Filmschnitt die Rezeption des Gesehenen grundsätzlich beeinflusst, indem er insbesondere an menschliche Gefühle appellieren kann.⁴² Insofern die Montage das Fühlen und Denken des Publikums im Kontext der Filmbetrachtung wesentlich beeinflusst, beispielsweise als Realitätsersatz, als Realitätsverstärker oder als Realitätsüberprüfung, kann sie eine argumentationsähnliche Anordnung im Film darstellen, sofern die Positionen nachvollziehbar sind.

Das, was die Montage auf jeden Fall ermöglicht, ist »Zeit«. Sie kann, wie am Beispiel des Films »*Der Soldat James Ryan*« zu sehen ist, ein Thema schnell behandeln und damit in einem stetigen Fluss audio-visueller Sinneseindrücke einpressen. Niemand hat mehr Zeit und Muße für eine (kritische) Nachfrage. Film und Montage manifestieren ein »*So ist es!*« und der Moral, den Werten des Films kann zügig

41 | Ebd., S. 344.

42 | Siehe hierzu auch Positionen aus der Fototheorie, insbesondere: Sontag, Susan: *Das Leiden anderer betrachten*, 5. Aufl., München/Wien 2017, S. 25-48.

gefolgt werden. Ermöglicht die Montage im Zusammenspiel mit den konkreten Kameraeinstellungen jedoch mehr Zeit für die Betrachtung dieser Filmwelt, wie sie in »Der schmale Grat« zur Verfügung gestellt wird, kann das Publikum eigene Gedanken, Gefühle, Positionen und Umgangsweisen entwickeln. Letztlich entsteht erst durch eine ausreichende Zeit WÄHREND der Filmrezeption eine eigene Positionierung und eine eigene Kritik.

Das gleiche Gestaltungsprinzip – das der *gestalteten Zeit* im Film, mit der das Publikum Raum für die Entwicklung und Nutzung einer eigenen Urteilsfähigkeit erhält – findet sich in dem französischen Film »Playtime«⁴³ von 1967. Jaques Tati erzählt darin vom Versuch eines namenlosen Kunden, im modernen Paris – deutlich zu erkennen an Glasbetonhochhäusern, Verkehr, Konsum, Oberflächlichkeit und egoistischem Verhalten der Menschen – ein Missverständnis zu klären, der scheitert. Erzählt als 24-Stunden-Drama, ist es letztlich ein typischer Tagesverlauf in einer modernen Stadt. Neben seiner gestalterisch-narrativen Qualität zeigt der Film ein für uns historisches Bild der »Moderne« indem er in vielen zentralen Szenen sehr lange Kameraeinstellungen ohne Schnitt oder Schwenk nutzt, die nur durch pointierte Geräusche gestreckt werden. Unendlich lange Sequenzen mit für heutige Verhältnisse quälend langen Szenen gehören zum Gestaltungskern des Films.

Nicht die Kamera (und damit das Publikum) bewegt sich, sondern die Dinge der Welt bewegen sich vor der Kamera und werden im Kino beobachtet. Tati poetisiert die sozialen Umgangs- und Verkehrsformen und kombiniert sie mit einer audio-visuellen Komik, mit Kreiseln, Spiegeln und Bildcollagen. Darin liegt dann auch die inhaltliche Kritik des Filmes an der Moderne und die »Kritik durch die Gestaltung«. Die Methode kehrt den Blick um und zeigt auf die Lebensumstände der Filmzuschauer*innen. Dies ist unangenehm, denn es zwingt zu einer Selbstreflektion.

Dem Einwand, dass sich die durchschnittliche Szenendauer in Spielfilmen zwischen 1960 und 2000 wesentlich verändert habe – insbesondere durch die gestalterischen Auswirkungen des Musik-Clip-Booms der 1980er und 1990er-Jahre – und damit die Vergleichbarkeit nicht möglich sei, muss widersprochen werden. Zum einen unterliegt die Wahl der Szenenlänge vor allem dem Schnitt- und Dramaturgieregime des/der Regisseur*in. Es gehört zum Einflussbereich und zum Werkcharakter des Films, dass eine Person die grundsätzlichen Szenen, ihre Frequenz, den Blickwechsel, die Farben, Geräusche und damit die Aussagen im Film kreiert. Zudem finden sich bereits in der Frühzeit des Mediums eine Reihe rasant montierter Filme, beispielsweise »Berlin – Sinfonie der Großstadt«⁴⁴ oder »Der Mann

43 | *Playtime*. R: Jacques Tati, Italien/Frankreich 1967, 119 Min.

44 | *Berlin – Sinfonie der Großstadt*. R: Walther Ruttmann, D 1927, 65 Min.

mit der Kamera«. ⁴⁵ Neben diesen, als avantgardistische Kunstfilme angelegten Beispielen, gibt es eine Vielzahl von Beispielen narrativer Formate, wie beispielsweise »Panzerkreuzer Potemkin«⁴⁶, »Der letzte Mann«⁴⁷ oder die sehr frühe Screw-Ball-Komödie »Ich möchte kein Mann sein«.⁴⁸

Die Auswirkungen des Filmschnittes auf das Publikum und dessen Rezeptionsformen werden bereits früh in Texten thematisiert⁴⁹, beispielsweise von Sergei Eisenstein »Montage der Attraktionen« oder Wsewolod Pudowkin »Über die Montage« und in den 1950er Jahren durch Andre Bazin »Die Entwicklung der kinematographischen Sprache«. Die Beschneidung der Zeit und die Steuerung des Blicks in einer bestimmten und damit gestalteten Anordnung werden bewusst eingesetzt, um Bedeutungen zu transportieren.⁵⁰ Auf genau diese unmittelbaren körperlichen Reaktionen (Staunen, Lachen, Weinen, Erschrecken) setzt in den 1940er und 1950er Jahre die amerikanische Komödie. Sie provoziert und forciert den unterhaltsamen, aber streng durchgetakteten visuell-akustischen Ritt durch ein Beziehungsgeflecht, beispielsweise in »Leoparden küsst man nicht«.⁵¹ Als eines der eindrücklichsten Beispiele für den schnellen Schnitt, ohne eine Sekunde zum Nachdenken, in einer Mischung aus Unfug, Irrsinn und realer Weltgeschichte muss der amerikanische Film »Eins, zwei, drei« von Billy Wilder gelten.⁵² Wilder erzählt hierin die persönlichen und politischen Verwirrungen einer wirtschaftlichen Zusammenarbeit eines Coca-Cola-Managers mit Systemfeinden – den alten Nazis und den jungen Kommunisten – in den von den Alliierten kontrollierten vier Berliner Sektoren. Dies geschieht kurz vor dem Bau der Berliner Mauer im August 1961. Mit diesen Beispielen wird deutlich, dass in der gesamten Filmgeschichte ausreichend Beispiele für schnelle und langsame Schnittfolgen existieren und es daher als eine bewusst genutzte Gestaltungsmethode betrachtet werden muss, die nicht in einer ausschließlichen Epoche verortet werden kann.

Eine einzelne Gestaltungsmethode, beziehungsweise ein Gestaltungselement *Kritik*, kann für das Medium Film nicht nachgewiesen werden. Allerdings legen die oben genannten Überlegungen nahe, ein aus mehreren Gestaltungsmanipulationen resultierendes Meta-Gestaltungselement anzuerkennen, das *Kritik*,

45 | *Der Mann mit der Kamera*. R: Dziga Vertow, SU 1929, 64 Min.

46 | *Panzerkreuzer Potemkin*. R: Sergei Eisenstein, SU 1925, 70 Min.

47 | *Der letzte Mann*. R: Friedrich Wilhelm Murnau, D 1924, 101 Min.

48 | *Ich möchte kein Mann sein*. R: Ernst Lubitsch, D 1918, 45 Min.

49 | Alle Beispiele in: Albersmeier, Franz-Josef: *Texte zur Theorie des Films*, Stuttgart 2003

50 | Siehe hierzu auch den »Kuleschow-Effekt«. Lew Kuleschow entdeckte 1922, dass allein durch unterschiedliche Szenenreihungen andere Grundbedürfnisse (Hunger, Trauer, Lust) beim Publikum ausgelöst werden können.

51 | *Leoparden küsst man nicht*. R: Howard Hawks, USA 1938, 102 Min.

52 | *Eins, zwei, drei*. R: Billy Wilder, USA 1961, 108 Min.

basierend auf der Urteilskraft der Rezipienten und verstanden als Möglichkeit zur kritischen Auseinandersetzung mit dem Gezeigten, im Film platziert. Es ist vor allem die zum Betrachten, Nachdenken und Abwägen ausreichende Zeit, die Kritik überhaupt erst entstehen lässt und ihr einen Denkraum verschafft. Dazu gehört auch, dass im Film Entscheidungen aufgeschoben und nicht sofort durch die Dramaturgie und die Charaktere gefällt werden. Ein solches Meta-Gestaltungselement verschafft dem Publikum Zeit und dieser Aufsatz empfiehlt es als Grundbedingung für eine *Kritik durch Gestaltung* zu betrachten. Die Antwort auf die Untersuchungsfrage, ob *nachdenkliche Zeichen* in Filmen Kritik beim Publikum provozieren können, muss mit »Ja« beantwortet werde.

Weitere, vertiefende Überlegungen zu einer *Kritik durch Gestaltung* wären vor dem filmhistorischen und filmtheoretischen Hintergrund der *Nouvelle Vague* der 1950er Jahre (beispielsweise Francois Truffaut, Jean-Luc Godard sowie Andre Bazins theoretischen Schriften) zu führen. Die damalige These besagt, dass die Herstellungsbedingungen und Montageformen des Films die filmbezogene Wirklichkeitserfahrung der Zuschauer*innen wesentlich prägen. Damit würden sie zugleich die Freiräume des Publikums für *Kritik*, *Skepsis* und *Urteilsfähigkeit* beeinflussen.

LITERATUR

- Albersmeier, Franz-Josef: *Texte zur Theorie des Films*, Stuttgart 2003.
- Beil, Benjamin/Kühnel, Jürgen/Neuhaus, Christian: *Studienhandbuch Filmanalyse*, Paderborn 2016.
- Birbaumer, Nils/Schmidt, Robert Franz: *Biologische Psychologie*, 7. Auflage, Berlin/Heidelberg 2010.
- Bronfen, Elisabeth: *Hollywoods Kriege. Geschichte einer Heimsuchung*, Frankfurt a.M. 2012.
- Cassirer, Ernst: *Versuch über den Menschen*, 2. Auflage, Hamburg 2007.
- Christen, Thomas (Hrsg.): *Einführung in die Filmgeschichte*, 2 Bde., Marburg 2020.
- Distelmeyer, Jan: *Der Soldat James Ryan*. In: Klein, Thomas/Stiglegger, Marcus/Traber, Bodo (Hrsg.): *Filmgenres. Kriegsfilm*, Stuttgart 2006, S. 331-335.
- Faulstich, Werner: *Grundkurs Filmanalyse*, 3. Auflage, Paderborn 2013.
- Hickethier, Knut: *Film und Fernsehanalyse*, 5. Auflage, Stuttgart/Weimar, 2012.
- Korte, Helmut: *Einführung in die Systematische Filmanalyse*, Berlin 2010.
- Kreutzer, Oliver et al: *Filmanalyse*, Wiesbaden 2014.
- Kronemeyer, Nadja: *Der schmale Grat*. In: Klein, Thomas/Stiglegger, Marcus/Traber, Bodo (Hrsg.): *Filmgenres. Kriegsfilm*, Stuttgart 2006, S. 336-345.
- Monaco, James: *Film verstehen*, Reinbek bei Hamburg 2020.
- Myers, David G.: *Psychologie*, Berlin/Heidelberg 2014.

- Neurath, Marie/Kinross, Robin/: *Die Transformierer. Entstehung und Prinzipien von Isotype*. Herausgegeben von Brian Switzer, Zürich 2017.
- Ottiker, Alain: *Filme analysieren und interpretieren*, Ditzingen 2019.
- Peirce, Charles Sanders: *Collected Papers of Charles Sanders Peirce*. Hartshorne, Charles/Weiss, Paul (Hrsg.): Bde. I-VI Burks, Arthur W. (Hrsg.): Bde. VII-VIII, Cambridge/Mass. 1931-1958.
- Pinel, John P.J./ Pauli, Paul: *Biopsychologie*, 8. Auflage, München 2012.
- Robin, Harry: *Die wissenschaftliche Illustration*, Basel 1992.
- Rosenberg, Jay F.: *Philosophieren. Ein Handbuch für Anfänger*, Frankfurt a.M. 1997.
- Scholz, Martin: *Genauigkeit. Visuelle und dramaturgische Nahaufnahmen in Kriegsfilm*. In: Scholz, Martin/Weltzien, Friedrich (Hrsg.): *Design und Krieg*, Berlin 2015, S. 65-95.
- Scholz, Martin: *Bunte Daten. Konzepte und Geschichte(n) der Datenvisualisierung*. In: *IMAGE. The Interdisciplinary Journal of Image Sciences: Datenvisualisierungen*, Heft 38(2), Köln 2023, S. 127-148.
- Seeßlen, Georg: *Steven Spielberg und seine Filme*, 2. über. Fass., Marburg 2016.
- Smith, Ian Hayden: *Eine kurze Geschichte des Films*, London 2020.
- Sontag, Susan: *Das Leiden anderer betrachten*, 5. Auflage, München/Wien 2017.
- Tufte, Edward R.: *The visual display of quantitative information*, Cheshire 2001.
- Zimbardo, Philip/Gerrig, Richard: *Psychologie*, Berlin/Heidelberg 1996.

FILMOGRAFIE

- Amistad*. R: Steven Spielberg, USA 1997, 152 Min.
- Berlin – Sinfonie der Großstadt*. R: Walther Ruttmann, D 1927, 65 Min.
- Eins, zwei, drei*. R: Billy Wilder, USA 1961, 108 Min.
- Ich möchte kein Mann sein*. R: Ernst Lubitsch, D 1918, 45 Min.
- Kuhle Wampe – Wem gehört die Welt*. R: Slatan Dudow, D 1932, 72 Min.
- Der längste Tag*. R: Ken Anakin / Bernhard Wicki / Andrew Marton / Gerd Oswald (ungenannt), USA 1962, 178 Min.
- Leoparden küsst man nicht*. R: Howard Hawks, USA 1938, 102 Min.
- Der letzte Mann*. R: Friedrich Wilhelm Murnau, D 1924, 101 Min.
- Der Mann mit der Kamera*. R: Dziga Vertow, SU 1929, 64 Min.
- Minority Report*. R: Steven Spielberg, USA 2002, 145 Min.
- Panzerkreuzer Potemkin*. R: Sergei Eisenstein, SU 1925, 70 Min.
- Playtime*. R: Jacques Tati, Italien/Frankreich 1967, 119 Min.
- Schindlers Liste*. R: Steven Spielberg, USA 1993, 195 Min.
- Der schmale Grat*. R: Terrence Malick, USA 1998, 170 Min.
- Der Soldat James Ryan*. R: Steven Spielberg, USA 1998, 162 Min.
- Um's tägliche Brot – Hunger in Waldenburg*. R: Piel Jutzi, D 1929, 47 Min.

