

BEITRÄGE ZUR GESTALTUNG UND KUNST #4

Programmheft

Diplom 06

STUDIENBEREICH THEORIE

Studien zur Medien-, Kunst- und Designpraxis (sth)

THEORIE PRAKTIZIEREN

Was es heisst, Theorie zu studieren, zeigen exemplarisch die Diplomarbeiten des Jahrgangs 06 im Studienbereich Theorie (sth). Diese reichen thematisch von der Designforschung bis zu Übertiteln im Theater, von der Frage nach dem idealen Abstand und den Masken in der zeitgenössischen Kunst, bis zum weiblichen Sammeln, zu „Hörbarkeiten“ und Ausstellungsmodalitäten von Musikgeschichte oder historischer Fotografie.

Diese Breite ist weder zufällig, noch ist sie zu vermeiden: Sie muss Programm sein für einen Studienbereich, der im Departement Medien & Kunst an der HGK Zürich transdisziplinäre Passerellen zwischen unterschiedlichen Formen von Praxis und Wissen schafft und Verbindungen zwischen Kunst, Medien und Design herstellt. Angewandt werden dabei nicht nur Textformate, sondern Theorie soll gestaltet und praktiziert werden. Wenn dabei neue Arbeitsfelder entstehen, wenn aus einem Diplom ein Ausstellungsprojekt wird, dann sind dies nur mögliche Ausformungen davon, was es heissen kann, Theorie zu praktizieren, nämlich im reflexiven Umgang und Austausch zwischen den Künsten Wissen zu verknüpfen oder an neuen Orten entstehen zu lassen.

In Zeiten, wo die Rollenbilder in der Kunst- und Kreativszene fliegend werden, wo der Kurator zum Künstler und der Auftraggeber zum Forschenden werden kann, ist die Breite der Auseinandersetzung und die Vernetzung in den unterschiedlichen Disziplinen eine Voraussetzung für Orientierung in der „Kreativgesellschaft“. Der Studienbereich Theorie an der HGK Zürich bietet dazu im europäischen Kontext eine einzigartige Möglichkeit, und der sth ist in Hinblick auf das Jahr 2007, wo die Hochschule für Gestaltung und Kunst mit der Hochschule für Theater und Musik zur Hochschule der Künste werden wird, ein Pilotprojekt mit einer Palette an Diplomarbeiten, die sich in dieser transdisziplinären Praxis der Theorie positionieren.

Für die Diplomkoordination
Gabriela Christen, Andreas Volk

THEORIE PRAKTIZIEREN	2
MARTIN GLAUS	4
FOTOGRAFIEN VOM ARCHIV INS MUSEUM	
SABINE MÜNZENMAIER	
DER IDEALE ABSTAND	10
VERSUCH ÜBER DAS NAHE UND DAS FREMDE	
MARCEL DEUBELBEISS	
THE MAGIC DOT – MASKE UND AKTUELLE KUNST	16
MONIKA HARDMEIER	
ZÜRICHS PILGERORTE: WOLFENSCHIESSEN, STANS, ENGELBERG	22
CHRISTIAN RITTER	
DESIGN_WISSEN	28
ZUM VERHÄLTNIS VON DESIGN UND WISSEN IM DISKURS	
DER DESIGNFORSCHUNG SCHWEIZ	
CLAUDIA MAREIS	
PLÄDOYER FÜR DAS «ANDERE» SAMMELN	34
MIA HOLZ	
HÖRBARKEITEN	40
TOBIAS GERBER	
ÜBERTITEL	46
EIN EIGENSTÄNDIGES ÄSTHETISCHES THEATERELEMENT?	
DORA KAPUSTA	
STUDIENBEREICH THEORIE	52
STUDIEN ZUR MEDIEN-, KUNST- UND DESIGNPRAXIS	

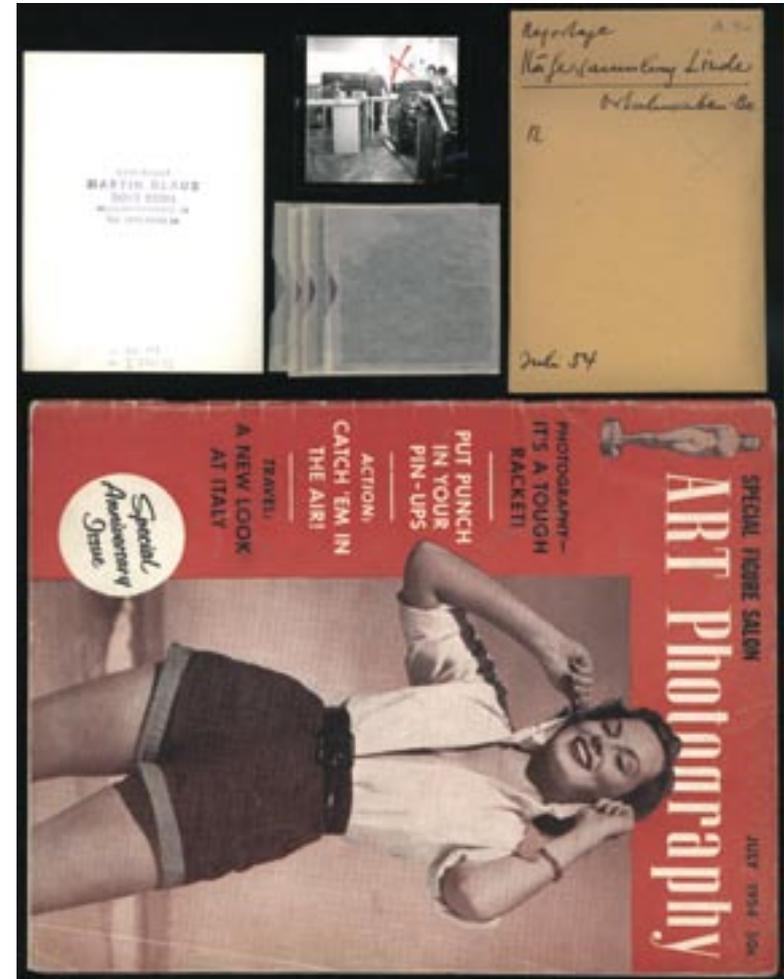
SABINE MÜNZENMAIER

MARTIN GLAUS

FOTOGRAFIE VOM ARCHIV INS MUSEUM

Seit einigen Jahren boomt die Fotografie im Museum, und sowohl zeitgenössische wie auch historische Fotografie findet ein neues Interesse bei einem breiten Publikum. Diese Tatsache sollte nicht darüber hinwegtäuschen, dass bezüglich des Umgangs mit den fotografischen Bildern noch viele Fragen offen sind. Sabine Münzenmaier hat in der Fotostiftung Schweiz in Winterthur ein Praktikum gemacht, sie hat den Vorlass des Berner Fotografen Martin Glaus (*1927) bearbeitet, und sie hat sich ausgehend von der Archivarbeit im Rahmen ihres Diploms mit diesem Reportagefotografen der fünfziger und sechziger Jahre beschäftigt. Dabei galt ihr Interesse nicht nur der Person von Martin Glaus, dessen Biographie sie sorgfältig aufgearbeitet hat, immer auch mit dem Interesse an der «oral history», indem sie den Fotografen interviewt hat und animiert, über sein Leben und seine Fotografie zu schreiben. Sie hat nicht nur die Bildgattungen dieses fotografischen Werks wie Porträt, Kinderbildnisse, Reportagen analysiert, sondern ein besonderes Augenmerk in dieser Diplomarbeit gilt der Frage nach dem Übergang von Archivmaterial ins Museum für Fotografie. Hier reflektiert Sabine Münzenmaier über das individuelle Werk von Glaus hinausgehend grundlegende Fragestellungen, die sich an (historische)Reportagefotografie richten, wenn diese in den musealen Kontext gestellt wird.

Gabriela Christen, Mentorin



Fein säuberlich hat Martin Glaus die über 3500 Negative, den Kern seines fotografischen Lebenswerks geordnet, nach Themen sortiert in kleine Papiertüten gesteckt und in Kartonschachteln aufbewahrt. Gut 50 Jahre sind vergangen seit die meisten dieser Bilder als Reportagen in Zeitungen und Zeitschriften publiziert worden sind und so das (fotografische) Bild der Nachkriegszeit in der Schweiz mitgeprägt haben. Heute wird ein Teil dieses Werks in einen neuen Präsentationskontext gestellt und im Rahmen der Ausstellung *vergessen und verkannt* diesen Sommer (5. Juni – 20. August 2006) in der Fotostiftung Schweiz gezeigt.

Für meine Diplomarbeit habe ich mir den in der Fotostiftung Schweiz bis anhin noch brachliegenden fotografischen Vorlass des Reportagefotografen Martin Glaus (*1927) ausgesucht. Ziel meiner Auseinandersetzung war es, das gesammelte Archivmaterial aufzuarbeiten und zu erschliessen, sein Werk im zeitlichen Kontext der Nachkriegszeit zu situieren, seinen spezifischen Stil zu erfassen und sein Schaffen in einem fotohistorischen Rahmen zu verorten.

Einige der fotografischen Fundstücke aus dem Archiv des vorwiegend als Reportagefotograf arbeitenden Martin Glaus werden heute in einen musealen Kontext verschoben. Die Umpolung der Bedeutung eines solchen Werks spiegelt die Instabilität des Mediums Fotografie wieder: Wurden die damals ausschliesslich in Zeitungen und Illustrierten veröffentlichten Fotografien vorwiegend als Dokument und Informationsträger gelesen, verschiebt sich deren Lesart in der Ausstellung hin zur ästhetischen Betrachtungsweise, zum materiellen Objekt, das es zu erhalten gilt. Dieser Kontextwechsel bringt eine veränderte Betrachtungsweise, Wahrnehmung und Deutung der Fotografien mit sich. Daher stellte sich für meine Arbeit weiter die Frage: Was gewinnt unsere Gesellschaft dadurch, dass ein Pressebild nicht einfach als Pressebild archiviert, konserviert und präsentiert wird?

Glaus verstand sich in seiner Rolle als Reportagefotograf nie als Vertreter der klassischen objektiven Berichterstattung, vielmehr wollte er mit seinen Bildern auf eine sehr subjektive Art und Weise vorgefundene (meist unspektakuläre) Geschichten nacherzählen. Es sind die kleinen Anekdoten des Alltags, die subtilen, bisweilen ironischen Kommentare zur Wirklichkeit, die er mit dem Medium Fotografie zum Ausdruck brachte. Dabei sind zahlreiche Fotografien entstanden, die ein hohes Mass an Suggestionskraft ausstrahlen und ein grosses narratives Potential in sich tragen.

Die Ausstellung transferiert die Bilder nun in einen neuen Bedeutungszusammenhang, doch ermöglicht sie im Gegenzug der Vieldeutigkeit, die in den Bildern von Martin Glaus selber mitinitiiert ist, endlich den gebührenden Interpretationsspielraum. Das Nebeneinander von Einzelbildern in der Ausstellung kann neue Sinnzusammenhänge erzeugen und eröffnet das Spiel mit ungewohnten Assoziationen, es erfüllt die Bilder mit neuen Geschichten und Gedanken. Gerade das Museum bietet die Rahmenbedingungen, die Fotografie nicht als statisches, in sich geschlossenes Dokument zu sehen, sondern ermöglicht dem Bild, sich aus seinem Ursprung zu lösen und auf aktuelle Verhältnisse zu referieren. Historische Fotodokumente werden durch das

Museum nicht nur zu stummen Zeugen der Vergangenheit, sondern mischen sich in einen Dialog mit der Gegenwart ein. Die Sicht aus dem Heute auf das Bild deckt Fragen auf, die vielleicht mehr zu einem Verständnis von Gegenwart beitragen als zur Bestätigung von Geschichtsschreibung.





Mitten im geschäftigen Treiben in der Bahnhofshalle von Florenz sitzt ein Mädchen auf einem Reisekoffer und wartet. Sie scheint einen Moment lang auf sich alleine gestellt zu sein, ihr Blick verrät denn auch eine gewisse Unsicherheit. Gebannt schaut sie in eine Richtung – vielleicht wartet sie auf ihre Eltern, die gerade noch eine Zeitung am Kiosk für die lange Reise kaufen.

Scheinbar unbemerkt hat Martin Glaus dieses Mädchen fotografiert. Es gelingt ihm, diese melancholisch anmutende Stimmung festzuhalten, die das Gefühl des «Ausgeliefert-Seins» als Kind auf den Punkt bringt. Er selber gibt dem Bild diverse Titel wie «Bahnhofshalle», «Kommt?», «Vor der Abreise», «Mich vergessen», und «Warten» und will damit zum Ausdruck bringen, dass für ihn ein Bild ohne Legende funktionieren sollte, beziehungsweise, dass sich jeder Betrachter sein eigenes Bild daraus machen kann.

—J01 Ohne Titel, Florenz 1955 / 2006.11.009 / Negativ Nr.: C.26.04

—J02 Ohne Titel, Spanien 1958 / 2006.11.001 / Negativ Nr.: C.24.10

MARCEL DEUBELBEISS

DER IDEALE ABSTAND

VERSUCH ÜBER DAS NAHE UND DAS FREMDE

Wenn theoretische Reflexionen die Schnittstelle zur Kunstpraxis und zum Alltag aufsuchen, dann stellt sich schnell eine zentrale Frage: Wie kann Denken in ein nahes, anstatt distanzierendes Verhältnis zur Kunst gebracht werden? Wer künstlerisch denkt, ist affiziert, bevor er kategorisiert. Marcel Deubelbeiss greift eine der Schlüsselfragen der Debatten um die Verknüpfung von Theorie und Praxis auf, indem er den Umgang mit dem Fremden von philosophischer Seite her analysiert. Anhand einer eigenen Kunsterfahrung entwickelt er dabei den Versuch einer Theorie der Nähe, die sich als Kritik an streng hermeneutischen Verstehensbemühungen formuliert. Damit wird ein Spiel zwischen Verstehen und Nicht-Verstehen eröffnet: Anstatt irritierende Erfahrungen in der Kunst überwinden und bewältigen zu wollen, nimmt er diese zum Anlass, um über das Fremde als produktives Moment der Kunst- und Weltwahrnehmung nachzudenken. Sein Ziel ist es, damit die Macht des Verstehens gegenüber den Momenten der Verstörung zu entmachten. Und dieses nicht nur im Kunstraum, sondern auch in der Übertragung auf aktuell konstruierte Fremdbilder unseres Alltags.

Gesa Ziemer, Mentorin

ETWAS SPRICHT EINEN AN! Plötzlich taucht es auf. Es tritt in eine *Nähe*, zieht die Aufmerksamkeit auf sich und gewinnt damit *Macht*. Dieses nicht zu verstehen führt zu einem Gefühl des Unbehagens – angestachelt durch einen Willen zum Verstehen muss das sich dem Begreifen Entziehende umgangen oder eingeordnet werden. Die Wahl eines *idealen Abstandes* scheint unerlässlich, um eine gewisse Unabhängigkeit vom fremden Gegenstand zu bewahren, der so weniger erlebt als verstanden wird. Erst die Ferne zu etwas erlaubt dem Verstehen-Wollenden, dieses zeitlich wie räumlich zu kontextualisieren. Die Hermeneutik als Lehre des Verstehens privilegiert die Ferne, mit dem Ziel, dasjenige, das als Fremdes direkt betrifft und nahe geht, zu überwinden. «Jedermann kennt die eigentümliche Ohnmacht unseres Urteils dort, wo uns nicht der Abstand der Zeiten sichere Massstäbe anvertraut hat», schreibt Hans-Georg Gadamer. «So ist das Urteil über gegenwärtige Kunst für das wissenschaftliche Bewusstsein von verzweifelter Unsicherheit.»⁰¹

Aber ist diese Unsicherheit vor dem Nahen nicht weniger etwas, das für das Erleben eines Kunstwerkes oder etwas anderem Fremden grundlegend ist und nicht in jedem Fall umgangen werden kann oder soll?

ABSTAND HALTEN! Mit dem Streben nach Distanz macht sich das hermeneutische Verstehen verdächtig, einen Standpunkt der Macht einnehmen zu wollen, welcher der Kunst ihr Recht auf Fremdheit abspricht.

Die Machtlosigkeit vor der Anstössigkeit eines gegenwärtig Fremden ist für das Verstehen lediglich Anstoss zu einem Streben nach Macht über dieses. Dank einer Übersicht, von der aus das Fremde und Einzelne mit dem sich darbietenden Ganzen geschlagen wird und in Einigkeit mit diesem umschlagen soll, muss sich das Verstehen nicht dem stellen, das aus der Ordnung springt: Es gibt nichts, das nicht in Ordnung ist und in diesem Zustand der Fremdheit belassen würde. Alles muss im Sinne der Hermeneutik sinnvoll werden – auch wenn dabei das Sinnliche, das Körperliche und das dem Sinn vorangehende Affiziertsein verloren gehen.

DIE WICHTIGKEIT VON FREMDEM. Betrachtet man Kunstwerke aber um ihrer Fremdheit willen, so sind sie Gegenstände, die zu keinem Wissen führen. Vielmehr bringen sie das Wissen, den Willen zum Sinn und das Verstehen zur Erschöpfung. Kunst «verstehen» hiesse dann, als Verstehender diese aufzusuchen und als Unverstehender sie zu verlassen. Das Unverstandene zeigte dann, wie in der Kunst genauso wie im Alltag vordergründig klar Erscheinendes nur aufgrund eines Verstehens klar wurde, das kraft seiner Macht etwas klar werden liess, indem es die Unklarheit verbarg.

Ein Verstehen des Fremden, das dessen Macht nicht verkennt und sich nicht über diese hinwegzusetzen gedenkt, schult so ein Denken der eigenen Ohnmacht, das nur durch die Ohnmacht des Denkens möglich ist. Kunst findet ihre Berechtigung nur in ihrer Unberechenbarkeit und in ihrer Anstössigkeit, die auf die einzig wichtige, von der Hermeneutik verschwiegene Frage vorbereiten: Was heisst, auf Fremdes, das bedrohlich werden kann, zu reagieren, bevor dieses verstanden ist?

Weil Kunst nicht nur Unsicherheit repräsentiert, sondern diese in ihrer Fremdheit selbst produziert, kann sie nicht verstanden werden: Sie fordert ein Denken, das sich auf die Ohnmacht desselben in Anbetracht möglicher Gefahren, die in der Gegenwart stets im Kommen begriffen sind und jeden eingenommenen Abstand zu übertreten drohen, vorbereitet. Ziel jeder Interpretation eines Werkes ist dann, nicht Fremdes zu verstehen, sondern Fremdes im Verstehen vom Verstehen selbst zu schützen, um das Verstehen von ihm aus zu verstehen und nicht ihn vom Verstehen zu verstehen.

WIE ÜBER FREMDES SCHREIBEN? Wenn das Fremde selbst nicht direkt benannt werden kann, ohne dass man Gefahr liefe, dieses als Beispiel zu instrumentalisieren und somit dessen Fremdheit zu verlieren, so muss man nach dem Verschwiegenen im Verstehen suchen – mit dem Ziel, dieses auf seine Wichtigkeit im Umgang mit Kunst und anderem zu befragen.

Eine Theorie des Fremden ist so immer auch eine Theorie des Verstehens. Gerade weil sie das Verstehen von dem Anderen des Verstehens versteht, welches das Verstehen immerfort ausschliesst oder vor sich selbst geheim hält:



... Zunächst verstand ich nichts und sah nur – eine meinen Körper überragende, den hintersten Raum des Zürcher Migrosmuseums verzerrt widerspiegelnde Kunststoffblase empfing mich, nachdem ich einige andere Räume eher lustlos durchstreift hatte. Mit der sich bei mir vor Kunstwerken oft einstellenden Irritation begann ich dieses beim Ausblasen der Luft leicht wippende, instabil werdende und an eine Blase erinnerndes Objekt gedanklich und physisch zu umkreisen. Mir unablässig das verzerrte Ebenbild meiner selbst vorhaltend, schien diese Blase den Versuch, sie irgendwie fassen zu können, beinahe zu verhöhnen. Alles verzerrt widerspiegelnd, brachte sie den sie beherbergenden Kunstraum genauso zum Einsturz, wie mein Begriffsgebäude, das anscheinend nicht für dieses Objekt gebaut war. Ich war genervt. Ich verstand nach wie vor nichts und sah nur ...

—J01 Bruno Peinado

Silence Is Sexy II, aufblasbarer Spiegelstoff, Motorenventilatoren, Durchmesser 400 cm, 2005
Riviera's Giulietta Game Over, Alublech, Alfa Romeo rot; 264 x 61 x 38 cm, 2005
Testcard, Transparentfolie, Grösse variabel, 2005

dem Sinnlichen, der Nähe, dem Nichtverstandenen und selbstverständlich dem Fremden.

Das Verstehen von dem Anderen des Verstehens zu denken, fordert eine Auseinander-Setzung mit dem Verstehen. Diese Auseinander-Setzung bedeutet, mit dem hermeneutischen Verstehen grundsätzlich nicht einverstanden zu sein und sich doch in ihm und in einer Nähe zu ihm zu bewegen – als Fremder, der im Verstehen selbst das diesem Fremde sucht.

INHALT Diese Arbeit beschäftigt sich auf unterschiedliche Weise mit dem unverstänglich Fremden, das einem nahe geht und bedrohlich werden kann. Ausgehend von der Annahme, dass ein Abstand nehmendes Verstehen einen Standpunkt der Macht behauptet, der gerade im Zugang zur Kunst, aber auch in Alltagserfahrungen, nicht immer eingenommen werden kann, wird das Verstehen und das Fremde auf verschiedene Weise thematisiert.

Da wäre zuerst einmal ein Erlebnis vor einem Kunstwerk. Die direkte und beinahe physische Auseinandersetzung mit diesem führte zu einer Schilderung, in der schon einige Fragestellungen des ihr folgenden Theorieteils vorweggenommen sind. Der Theorieteil stellt das Verhältnis von Fremdem zum Verstehen desselben in einen grösseren Kontext und befragt andere Texte über die Rolle des Verstehens und desjenigen, was dieses Verstehen als Fremdes ausgrenzt. Am Schluss geht die Theorie selbst fremd, indem sie nach Anwendungsmöglichkeiten sucht. Das Kapitel «Kino der Nähe» zeigt anhand der Rolle der Körper im modernen Film eine sich langsam abzeichnende Tendenz zu einem physischen Kino der Ohnmacht. Mit dem Kapitel «Fremdbilder» wird aufgezeigt, wie Fremdes und Bedrohliches im medialen Alltag instrumentalisiert werden kann. Gerade Bilder, die einem tagein, tagaus in Zeitungen begegnen und vorgeben, ein Geschehen von Anderswo zu dokumentieren, können bedrohlich werden, wenn ihr Status nicht mehr klar ist – dies war der Fall bei den Satellitenbildern, die 2003 zu beweisen versuchten, dass im Irak Bomben zum Abschuss bereit lagen.



... Im Jahr 2003 war es der Irak, jetzt ist es der Iran. Eine Entscheidung muss heute genauso wie damals gefällt werden – aufgrund von Fakten, die keine sind. Alle Erklärungen der amerikanischen Regierung versuchten die Vieldeutigkeit der Satellitenbilder in eine Eindeutigkeit zu lenken und so ein vermeintlich fundamentales, jedem Nicht-Verstehen vorgängiges Verständnis der Sachlage zu inszenieren. Im Kontext des Irak-Problems entlarvte aber die Kritik die Bilder der Unfähigkeit, die Bedrohung darzustellen, und so vollführten die Bilder die Bedrohung selbst. Auch wenn die Bilder selbst nicht Angst machten, war die Tatsache der puren Möglichkeit, dass Raketen im Irak zum Abschuss bereit lagen, genauso bedrohlich wie abfotografierte Bomben selbst – wenn nicht gar bedrohlicher. Das Bild als Antibeweis, als «Darstellung» eines Nichts und einer «Möglichkeit» war die Zauberformel, die alle noch vor dem Irak verschlossenen Türen zu öffnen versprach ...

MONIKA HARDMEIER

THE MAGIC DOT – MASKE UND AKTUELLE KUNST

Dass Maske und Gesicht zusammengehören, ist klarer als das Verhältnis zwischen ihnen. Verbirgt oder zeigt die Maske das wahre Gesicht? Spiegeln sich in Masken bloss die Erwartungen ihrer Betrachter oder erfahren diese vielmehr etwas über sich selbst, wenn sie einer Maske ins Gesicht blicken?

Monika Hardmeier beschreibt in ihrer Diplomarbeit den Auflösungsprozess der Maske, sie untersucht den Zusammenhang von Maske und fotografiertem Gesicht, von clownesker Figur und Rollenspiel, geschminkten Gesichtern und Spiegelbildern.

Wenn sie ihre persönlichen Wahrnehmungen anhand von ausgewählten zeitgenössischen Kunstwerken beschreibt, dann geschieht dies vor dem Hintergrund ihrer Recherche. Nicht nur die besondere Zwei-Seiten-Form der Maske und die daraus resultierenden Paradoxien, auch die kulturgeschichtlichen Aspekte der Maske als rituelles Objekt mit magischer Funktion spielen eine Rolle in ihren Analysen von Maskendarstellungen. Zwei Interviews setzen die theoretische Auseinandersetzung in Bezug zu unterschiedlichen Praxisfeldern und geben Anhaltspunkte zur Frage nach dem heutigen Stellenwert von Masken in Kunst und Kunstvermittlung.

Renate Menzi, Mentorin

Beim kleinen roten Punkt der Clownnase hat es begonnen, bei der schlichten Grundform der Maske. Gelandet bin ich beim digitalen Punkt: dem Pixel, der die Maske immer mehr mit dem Gesicht verschmelzen lässt. Masken sind inszenierte Oberfläche. Sie müssen sich von den vielen Oberflächen in unserem Alltag abheben. Die Irritation fordert den zweiten Blick, doch es gibt kein Dahinter. Die inszenierte Oberfläche der Maske lässt den Betrachter abprallen. Die Suche führt in die eigenen Tiefen und Abgründe.

KOMM UND SPIEL MIT MIR! Spielregeln lösen die Gesetze ab, die ihre Leitfunktion eingebüsst haben. Das Spiel zwingt, den Gesichtern zu misstrauen, doch der «Glaube» an das Gesicht und seinen fotografischen Doppelgänger ist hartnäckig. Die Maske ist der Filmriss, der den Blick befreit und umlenkt, Verzögerung provoziert. Mitten im flüchtigen Moment entsteht ein Stocken: Der Befreiungsschlag der Maske.

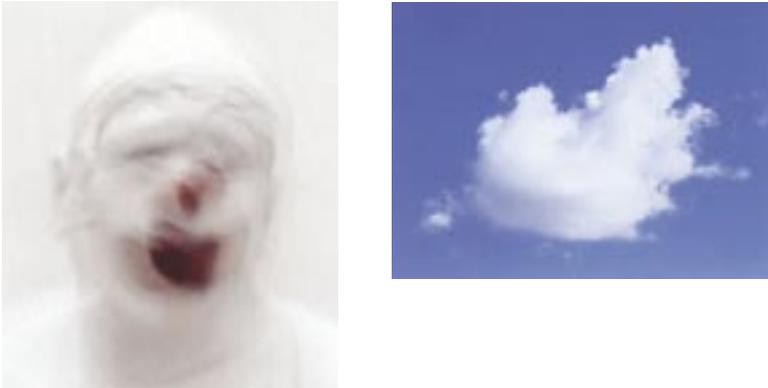
Das Stocken der clownesken Maske ist das Stolpern über die eigenen Füße. Die Parodie erzählt von inszenierter Weiblichkeit, die sich endlich an sich selber messen will, vom Gegenüber, das mir in seiner Vertrautheit fremd wird. Sie stellt mir meinen Doppelgänger vor und fragt, ob ich ihn mag. Die Maske lässt das Unheimliche zu. Ihr Angriff ist ein körperlicher. Es ist die *Lust* daran, die Unsicherheit zwischen menschlich und mechanisch, natürlich und künstlich, schön und hässlich aufrecht zu erhalten. Auf der weissen Leinwand der geschminkten Gesichter projiziert die Unvernunft ihre eigenen Erkenntnisse. Der Träumer, der Wilde und der Melancholiker teilen die Narrenfreiheit mit dem Künstler. Doch das Subversive hat sich in sich selber aufgelöst. Die Zeiten der einfachen Showeinlagen sind vorbei. Die Oberflächen müssen subtil zur «Pointe» arrangiert werden, so dass der Betrachter ins Straucheln gerät. So kann es sein, dass er in die Endlosschleife der geistigen Verstopfung hinein gerät:

«Pete and Repeat were sitting on a fence. Pete fell off; who was left? Repeat.»⁰¹

Keine Angst. Lachen befreit.

Die Maske kann und will nicht mehr sein als Maske. Sie verneint die Unterscheidung zum Gesicht nur um sie zu bestätigen. Sie fragt: Kannst du die richtigen Fragen stellen?

01 In Bruce Naumans Installation *Torture Clown* (1987) wiederholt der eine von vier Clowns im Video diese Worte in einer Endlosschleife



Im Ausstellungsraum dominiert die Farbe Weiss. Bild an Bild reihen sich Wolken und Clowngesichter. Während ich an der Glätte der normierten Wolken abgleite, fängt das Rot der verzerrten Clowngesichter meinen Blick ein. Die verwischte Farbspur, die Bewegung durchbricht die Oberfläche, den in der Fotografie fixierten Moment. Mein Blick folgt den Clown-Doppelgängern, die zwischen Variationen von Wolken erscheinen. Die Bilder beginnen mich zu bewegen, immer weiter dreht sich das Karussell, es gibt weder Anfang noch Ende, weder Chronologie noch letzte Schlussfolgerung. In der Erzählung gewinnt die Oberfläche Tiefe, eingefrorene Momente werden zum Ablauf in Raum und Zeit.

Die clownesken Masken sind *inszenierte Oberflächen*, denn Roni Horn zeigt ein Clowngesicht, das irritiert. Die Oberfläche ist charakteristisch für das Paradoxon der Maske: Horn visualisiert die symbolische Ebene, indem sie Oberfläche und Tiefe ineinander übergehen lässt – die Maske bestätigt und auflöst. Bestätigt wird die starre, vertraute Mimik des Clowns. Gleichzeitig löst sich das stereotype Bild auf. Der frontale Blick, der die Maske kennzeichnet, geht in der Unschärfe unter. Das starre Clown-Lachen wird durch den Eindruck von Bewegung wiederbelebt. So wird der vertraute Clown zum unheimlichen. Er verweigert sich dem Portrait, sein Schrei bleibt stumm.

Die Metapher des Platzes verortet Horns Wahrnehmungsreflexion: «Jede Idee von Platz ist eine Summierung dialektischer Relationen, die ein Blickender dem Blick zuschreibt (...) der Blick existiert nur in Rückbezug auf den Blickenden.»⁰¹



Der Blick des Betrachters generiert den Ort:

Farbe und Kontur verleihen dem blauen Himmel und den Wolken «materielle Dichte», doch die Konturen der piktogrammatischen Wolken beginnen sich in der Bewegung aufzulösen. Die Wolke ist wieder Sinnbild für fragile Unbeständigkeit. Ihr Piktogrammcharakter wird ebenso in Frage gestellt, wie das Schema der Maske. Dies ist ein Ort der Übergänge. Die erfahrene Auflösung ist «Ent-Täuschung». Sie negiert die gewohnte Wahrnehmung in Bild *und* Sprache. «Cloud and Cloun»... ein Kinderreim. Die Irritation benutzt die lautmalische Ebene. Doch auch die Worte als Zeichen werden auf irrationale Art austauschbar, der Übergang von Sprache zu Bild verwischt: Die Worte sind lesbar, irritieren aber durch Verfremdung, welche die Wechselwirkung zwischen Wort und Bild thematisiert.

Sehe ich die «Magritte-Wolke» in Horns Werk, lese ich ebenso schnell und normiert «Wolke», als hätte ich das *Wort* «Wolke» vor mir. Doch die Wolke löst sich auf, so wie das Wort «cloud» sich in seiner Verfremdung auflöst. Die Zeichen treten zurück. Das Bild als Symbol wird zur Kontaktfläche zwischen der äusseren, sinnlichen Welt und der Welt der Gedanken. So wird auch die Schminke im Bild zur Kontaktfläche, die trennt und verbindet.

⁰¹ «Any idea of place is ongoing summation of the dialectic relation the viewer maintains to the view (...) the view only exists in reciprocity with the viewer». Zitat unpubl. Text, 1993, (Spector, Nancy: Roni Horn. Being Double, in: Roni Horn, Tilburg 1994, S. 59 / Übers.: Strobl, Andreas)

⁰² Horn, Roni: Cloud and Cloun (Blue), 2001, Installation von 32 C-Prints, 68,5 x 68,5 cm und 68,5 x 89 cm. Sechzehn Aufnahmen eines Clown-Kopfes, werden in einer Sequenz mit sechzehn Aufnahmen einer schwebenden Wolke gezeigt. Sie sind in einer durchgehenden Folge an den vier Wänden eines Raumes installiert. (Bilder von Roni Horn gescannt aus: If on a Winter's Night - Roni Horn: Ausstellungskatalog Fotomuseum Winterthur 2003, Steidl, Göttingen, 2003, S. 92-95)

Olaf Breuning inszeniert Masken als «Tricks». Die Verführung ist einfach zu durchschauen, und trotzdem lässt man sich übertölpeln. In dem Moment, in dem es dem frontalen, direkten Blick der Maske gelingt gefangen zu nehmen, wird man zum Opfer. Man ist dem Unheimlichen, das lustvoll die Opposition herausfordert, unterlegen. Breunings Masken sind so offensichtlich «Tricks», dass kein Zweifel mehr bestehen kann: Hier kann es nicht mehr nur um «Verdecken» und «Aufdecken» gehen. Die provokative Demaskierung als subversive Strategie hat in der Kunst schon länger ihren Reiz verloren. Die Maske verdeutlicht nicht einfach die Trennlinie zwischen Gegensätzen wie «natürlich» und «künstlich» – sie trennt *und* vereint. Sie eröffnet Freiräume für das Denken in Übergängen. Was in Breunings Werk im ersten Moment als billige Anhäufung einfacher Zitate aus der Welt der Popkultur erscheint, vermag in Bann zu ziehen. Man beginnt sich in den Details zu verlieren. Und plötzlich stellen sich die Fragen, von denen der Künstler verneint sie zu stellen.

In «Sibylle» inszeniert Breuning eine Form von «Ganzkörper-Maske» – ein Tummelplatz der Paradoxien. Wie ein Filmstar auf einer Chaiselongue räkelt sich das skurrile Wesen auf dem improvisierten Tisch: Eine Miss «copy & paste» in 3D-Gestalt. An ihr wurde gebastelt und geklebt, sie ist ein Zwitterwesen, nicht ganz menschlich, nicht ganz fiktiv. Die Kunst-Zitate erscheinen auf den ersten Blick beliebig, sind aber alle Referenz für dasselbe Thema: Identität. Breuning hat die Identität der Figur annulliert. Sie ist kein Individuum, sondern vereint in sich die verschiedenen, von anderen Künstlern thematisierten Vorstellungen davon, *was Identität sein könnte*. Der spielerische Umgang mit den Facetten des «Selbst-Bewusstseins» ist in der Gegenwartskunst selbstverständlich geworden. Breuning präsentiert eine Auseinandersetzung, die nicht an erster Stelle werten will. Er nimmt das Thema der Identitätskrise, der scheinbar drohenden Gefahr der Reproduzierbarkeit, des Untergangs in der Masse, einfach als Anlass, die Frage nach der Identität neu zu stellen.

Die Figur der Sibylle passt zu den «Unwelten», die Breuning bastelt. Sie sind eine Mischung aus unserer erlebten «Alltagswelt» und medialen, sowie virtuellen Versatzstücken. Die Grenzen verwischen. Die Verunsicherung, die einen in Breunings Umwelt befällt, ist die des Alltags.

Die Suche nach dem Zuhause, der Heimat, ist ein Leitmotiv. Dies erstaunt kaum, denn die Sehnsucht nach einem Gefühl von Heimat steht der grossen Orientierungslosigkeit und den zahlreichen Irritationen gegenüber, die in den Werken vermittelt werden. Zugleich ist die Suche nach der «Heimat» auch Suche nach Identität. Die Sibylle als wesenhaftes «Unding» in einer »Unwelt« sorgt dafür, dass wir das Unheimliche am »daheim sein« nicht vergessen.



«Ich mag Tricks: Je einfacher es ist die Realität zu verfälschen, desto willkommener ist der Trick.» Zitat aus dem Interview mit Olaf Breuning, 2006



—J01 Olaf Breuning, «Sibylle», 1997

—J02 Olaf Breuning, «Primitives», 2001

CHRISTIAN RITTER

ZÜRCHS PILGERORTE: WOLFENSCHIESSEN, STANS, ENGELBERG

Im Anschluss an eine Praktikumsrecherche über die Aktivitäten Zürcher Musik- und Kunstschaffender Anfang der achtziger Jahre in der Innerschweiz entschlossen sich Hilar Stadler, der Leiter des Museum im Bellpark Kriens, und Christian Ritter die gesammelten Kontakte, Kenntnisse und Materialien für eine Ausstellung mit Begleitpublikation aufzubereiten. So entstand ein Bild von Teilen einer damaligen Zürcher Subkultur, die sich in den drei „Aussenstationen“ Wolfenschiessen, Stans und Engelberg versammelte, gemeinsam an Theaterprojekten arbeitete, Konzerte veranstaltete und das Publikum für einzelne Ereignisse an diese Orte mitbrachte. In der Nähe zu Punk und Dada entwickelten sich mit Hilfe der hohen Berge oder aber auch einiger Einheimischer, die schon in Zürich mit dabei waren, Aktionen, die später vielleicht spartenübergreifend genannt worden wären, oder interdisziplinär, wenn irgendwelche Disziplinen eine Rolle gespielt hätten. Einige der damaligen Protagonisten sind heute bekannte Namen; die besonderen Umstände und Bedingungen ihrer damaligen „Pilgerreisen“ und zahlreicher Publikumsanlässe im „Kulturlabor“ werden in Ausstellung und Publikation, die für Christian Ritter Bestandteil der Diplomarbeit waren, dem heutigen Publikum in Einzelobjekten, Dokumenten und Interviews nahegebracht. Das Publikum an der Ausstellungseröffnung war zahlreich, prominent aber eben auch bunt gemischt. Ein etwa Zwölfjähriger in Punkklamotten fiel allerdings auf, zum Beispiel, wenn er neben Beat Schlatter und Patrick Frey vor den Exponaten stand.

Andreas Volk, Mentor

1977 erreicht der Punk Luzern. 1979 spielt die nationale Szene am «Swiss Punk Now» Festival in Emmen. 1980 konzertieren mit LADYSHAVE, TNT und MOTHER'S RUIN erstmals Zürcher Bands im Hotel «Eintracht» in Wolfenschiessen. 1981 erkämpft sich die alternative Luzerner Szene den «Sedel». Im selben Jahr beschwören JOHN COOPER CLARK und geladene Künstler das «Worttier» am Dichterfestival Wolfenschiessen. 1982 findet das skandalträchtige Konzert von CRAZY im «Stadtkeller» statt. 1983 wird das Musical «Der Hundeschwindel von Moskau» in Stans aufgeführt. 1984 tritt das KABARETT GÖTTERSPASS in Wolfenschiessen auf. 1991 spielt Stephan Eicher das Album «Engelberg» im Hotel «Hess» ein.

Diese Ereignisse sprechen für sich: Die Innerschweiz war ein Experimentierfeld der aufbrechenden alternativen Kulturszene. Zürich wie auch Luzern übernahmen – zusammen mit anderen Städten – die Pionierrolle des Punk. Einzigartig waren die Aktivitäten in Wolfenschiessen und Stans. Die Aktivitäten im Hotel «Eintracht» waren eine Art Kristallisationspunkt für das nachmalige Kulturschaffen. Viele, die heute auch in der populären Kultur präsent sind, waren damals dabei. Wolfenschiessen und Stans waren wichtige Schauplätze der Punkszene. Von 1980 bis 1984 entwickelten sich diese Orte zu eigentlichen Aussenstationen der jungen Zürcher Kunst- und Punkszene. Eine Reihe von kulturellen Veranstaltungen, von Konzerten, Lesungen und Performances bis zu einem Musical-Theater, diente den Künstlern und Musikern der Szene als eine temporäre Plattform für ihr Schaffen.

ZÜRCHS PILGERORTE Im Hotel «Eintracht» in Wolfenschiessen fanden von 1980 bis 1985 diverse Konzernächte statt, vorwiegend mit Punk- und New-Wave-Bands aus Zürich, aber auch mit Musikgruppen aus anderen Schweizer Städten und aus dem Ausland. Das Spektrum der Wolfenschiesser Bands umfasste das «who's who» der Szene: LILIPUT, BLUE CHINA, PUTSCH, der Musiker STEPHAN EICHER die legendären Luzernerpunks CRAZY und LIQUID LIQUID aus New York – um nur einige zu nennen.



—J01 Klaudia Schifferle/LILIPUT
Konzert in Wolfenschiessen, 17. Januar 1981
Foto: Renato «Huppsi» Käppeli

—J02 INTERMEZZO
Performance von Klaudia Schifferle und Astrid Spirig
Dichterfestival Wolfenschiessen, 24. Oktober 1981

—J03 FALSCH FREUNDE
Kasperltheater von Olivia Etter, Patrick Frey, Peter Fischli, David Weiss und Stephan Wittwer
Dichterfestival Wolfenschiessen, 24. Oktober 1981
Foto: Andreas Züst

—J04 Stephan Eicher in Engelberg, 1991
Foto: Jim Rakete

—J05 Szene aus dem «Hundeswindel von Moskau»
Theatre Stans, April 1983

—J06 Lily die Barsängerin (Astrid Spirig) und Max Osterwalder, der Barpianist (Stephan Eicher)
Szene aus dem «Hundeswindel von Moskau»
Theatre Stans, April 1983

—J07 MOTHER'S RUIN
Konzert in Wolfenschiessen, 08. November 1980
Foto: Katja Becker

Einen speziellen Stellenwert unter den Aktivitäten in Wolfenschiessen hatte das Dichterfestival vom 24. Oktober 1981, mit musikalischen, literarischen und performativen Auftritten Schweizer Musiker und Kunstschaffender – unter anderem mit Beiträgen von Klaudia Schifferle, Beat Schlatter, Rolf Winnewisser, mit einem Kasperltheater von Olivia Etter, Patrick Frey, Stephan Wittwer, Peter Fischli und David Weiss und mit dem Auftritt des legendären Punk-Poeten John Cooper Clark aus London.

Aus dem Kreis der in Wolfenschiessen aktiven Musiker und Künstler entstand später das legendäre Musical-Theater «Der Hundeschwindel von Moskau», das im April 1985 in Stans zur Aufführung kam und bei dem Stephan Eicher, Patrick Frey, Beat Schlatter und Martin Hess mitgewirkt haben. Die späteren Gründer des Kabarett «Götterspass» Beat Schlatter, Patrick Frey und Enzo Esposito lernten sich nicht nur beim «Hundeschwindel» kennen, sie standen dabei auch zum ersten Mal mit einer Bühnenrolle in der Öffentlichkeit.

Die Innerschweizer Orte wurden zu einem Synonym für ein kreatives Labor, in dem sich die unmittelbare Schaffenskraft der achtziger Jahre, die Freude am Machen und am Ausprobieren in Musik, Kunst und Theater manifestieren konnten. Die Organisatoren von Wolfenschiessen und Stans entwickelten und erprobten an diesen Veranstaltungen Strategien für einen professionellen und unabhängigen Umgang mit Kultur. Diese Erfahrungen waren wegweisend für Karrieren im Kultur- und Unterhaltungsbereich, die in den Aktivitäten in Wolfenschiessen und Stans ihren Anfang nahmen. Insbesondere die Karriere von Stephan Eicher gründet in den organisatorischen und kommunikativen Erfahrungen, die sein damaliger Manager Martin Hess in Wolfenschiessen und Stans sammeln konnte.

IM LABOR DES PUNK Punk war reine Energie und führte Ende der siebziger und Anfang der achtziger Jahre zur Erschütterung der etablierten Kunst- und Musik-szene. Die «genialen Dilettanten» definierten neu, was Kunst war. Im Labor des Punk etablierten sich die Haltungen, welche bis heute Strategien und Kulturangebote bestimmen. Die damals entstandene alternative Kultur hat sich durchgesetzt und ist bis heute prägend. Wolfenschiessen und Stans waren Experimentierfeld und Versuchsstation. Hier trafen sich die Vertreter der Punk- und Kunstszene, um innovative Produkte zu entwickeln. Und hier wurde der Star Stephan Eicher geboren, der in den neunziger Jahren wieder in die Region zurückkehrte, um sein Album «Engelberg» aufzunehmen.

Die Ausstellung «Geniale Dilettanten. Kult(ur)labor Innerschweiz» entfaltet diesen thematischen Aspekt anhand der Ereignisse an den Orten Wolfenschiessen, Stans, Engelberg. Sie erzählt anhand von Originalmaterial, Plakaten, Flyer, Texten, Fotografien, Bild- und Tondokumenten die Anfänge dieser Erfolgsgeschichte und stellt über diese Materialkultur einen Bezug zu den späten siebziger und frühen achtziger Jahren her. In Interviews berichten die Beteiligten über die damaligen Aktivitäten und deren Folgen. Die Ausstellung entfaltet eine Erzählung der Geschehnisse in Luzern, Wolfenschiessen, Stans und Engelberg, in der die Ereignisse als kultureller Entwicklungs- und Einflussprozess dargestellt sind.

AUSSTELLUNG

Geniale Dilettanten
Kult(ur)labor Innerschweiz
LU Punk, Wolfenschiessen, Stans, Engelberg
14. Mai bis 30. Juli 2006

Museum im Bellpark, Kriens
Luzernesstrasse 21

Öffnungszeiten:
MI. bis SA. 14 – 17 Uhr, SO. 11 – 17 Uhr
MO. und DI. geschlossen

PUBLIKATION

ZÜRICHSPILGERORTE: WOLFENSCHIESSEN, STANS, ENGELBERG
hrsg. von Hilar Stadler und Christian Ritter
112 Seiten, zahlreiche Abbildungen,
Verlag Museum im Bellpark, Kriens 2006
ISBN 3-9521018-9-3

CLAUDIA MAREIS

DESIGN_WISSEN

ZUM VERHÄLTNIS VON DESIGN UND WISSEN IM DISKURS DER DESIGNFORSCHUNG SCHWEIZ

In der zeitgenössischen Schweizer Designhochschullandschaft fragt man sich vermehrt nach dem Wissen im Design – wie es zustande kommt; wie es sich durch geeignete Forschungsstrategien fundieren lässt; in welchen Formen es sich artikuliert; welche Relevanz es für andere Wissensgebiete haben kann. Die Arbeit von Claudia Mareis analysiert den in diesem Kontext entstandenen Diskurs rund um Design und Wissen. Sie sucht – über diesen Kontext hinaus – nach Paradigmen, wie sie sich in historischen und zeitgenössischen Designdiskursen zeigen. Sie fragt nach der Bedeutung und Bewandnis von einschlägigen Unterscheidungen wie derjenigen zwischen «Forschung über Design» und «Forschung durch Design». Und sie exploriert einen vielgesichtigen Wissensbegriff, der zunehmend dort auftaucht, wo es gilt, gegenwärtige und zukünftige Gesellschaft zu fassen, zu propagieren oder zu problematisieren.

Ruedi Widmer, Mentor

Sowohl Design als auch Wissen nehmen in gegenwärtigen Zeitgeist-Debatten als Begriffe, mehr noch als Konzepte «mit mittlerer Reichweite, aber hoher strategischer Funktion»⁰¹ eine Schlüsselstellung ein. In den aktuellen Debatten zur Designforschung in der Schweiz treffen die beiden Konzepte aufeinander. Grund genug für eine vertiefte Untersuchung ihres Verhältnisses.

—01



Zum Hintergrund: Im Zuge der Bologna-Reform zur Nivellierung des europäischen Bildungswesens (1999) und mit der Teilrevision des Schweizer Fachhochschulgesetzes (2005) wurden die traditionellen Kunstgewerbeschulen in Hochschulen für Gestaltung und Kunst umgewandelt. Zudem erhielten sie vom Bund den erweiterten Leistungsauftrag zur wissenschaftlichen, namentlich angewandten Forschung. Damit wird vom Design (sei es als Grafik- oder Produktdesign) erwartet, dass es sich «als wissenschaftliche Disziplin definiert und ausweist»⁰² und zugleich auch, dass diese neue Wissensproduktion als «Motor der Innovation»⁰⁵ in den Dienst der Volkswirtschaft gestellt wird.

Die «paradigmatischen Leitbilder»⁰⁴ die für das (Selbst-)Verständnis von Design – sei es als künstlerisch, technisch oder soziologisch-symbolisch orientierte Praxis – seit je her prägend waren, formieren und organisieren sich in Folge dessen neu unter dem Leitbegriff des Wissens, so eine These dieser Arbeit.

ZUM DISKURS DER DESIGNFORSCHUNG SCHWEIZ Bislang fanden in der Schweiz zwei Symposien zur Designforschung statt, die sich sowohl mit epistemologischen, methodologischen als auch bildungspolitischen Fragen beschäftigten. Die Beiträge dazu versammeln sich in zwei Publikationen, herausgegeben vom *Swiss Design Network*, dem «nationalen Kompetenznetz» für Design-Forschungsaktivitäten.⁰⁵ Beide Publikationen bilden den hauptsächlichen Untersuchungsgegenstand dieser Arbeit und werden im Folgenden als «Diskurs der Designforschung Schweiz» bezeichnet. Mit dieser Terminologie soll keinesfalls eine Homogenität der verschiedenen Beiträge suggeriert, sondern vielmehr betont werden, dass die multiplen, teils konträren Positionen das Sprechen über die Designforschung zum gemeinsamen Gegenstand haben. Diskurse sind gemäss Michel Foucault als Praktiken zu behandeln, «die systematisch die Gegenstände bilden, von denen sie sprechen».⁰⁶ Diesem Umstand wird hier Rechnung getragen: die Untersuchungen zum Verhältnis von Design und Wissen konzentrieren sich auf die «institutionalisierte Rede» über die Designforschung, ausgehend von der Annahme, dass diese für die Implementierung der Forschungspraxis von zentraler Bedeutung ist.

Die Befragung des Verhältnisses von Design und Wissen im Diskurs der Designforschung Schweiz findet auf einer mikro- sowie makroskopischen Ebene statt. Zum einen werden die Positionen zu Design im Kontext von Forschung und Wissenschaft innerhalb dieses Diskurses untersucht. Zum anderen wird der Designforschungsdiskurs selbst als ein ausdifferenzierter Spezialdiskurs verstanden, der in übergreifende Diskurse zu Wissen und Wissenschaft eingebettet ist. Dazu gehören insbesondere jene Analysen und Prognosen, welche

seit Beginn des 20. Jh. wiederholt eine Gesellschaft beschwören, in der Wissen zum zentralen Produktionsmittel geworden ist. Designforschung ist kein selbstredender Begriff, vielmehr wirft er Fragen auf. So kann der Umstand, dass Design als eine künstlerisch-kreative, oftmals intuitive Praxis Gegenstand eines kritisch-rationalen Forschungsprozesses sein soll, paradox anmuten. Und beinhaltet die Designpraxis nicht ohnehin forschende Anteile, etwa bei Recherchen oder bei experimentellen gestalterischen Vorgehensweisen? Diese und ähnliche Fragen werden im Diskurs der Designforschung erörtert; es lassen sich dazu zwei relevante Diskursstränge separieren:

Ein erster Diskursstrang befasst sich mit dem wissenschaftlichen Anspruch sowie der epistemologischen Ausrichtung der emergenten Designforschung. An welcher bestehenden Wissenschaftsdisziplin soll sich diese orientieren? Oder ist sie vielmehr eine Disziplin *sui generis*, ein eigenständiges «epistemisches Ding»⁰⁷ das nicht mit bestehenden wissenschaftlichen Disziplinen vergleichbar ist? Bei der Untersuchung zeigte sich, dass die paradigmatischen Leitbilder der Designpraxis auch die Debatten zur Designforschung strukturieren. Demnach könnte eine Designforschung bzw. Designwissenschaft eher technisch-industriell (ähnlich einer Ingenieurwissenschaft), als Struktur- oder Methodenwissenschaft (wie etwa Kybernetik oder Systemtheorie) oder künstlerisch ausgerichtet sein. Diese Fragen markieren damit zugleich einen neuralgischen Punkt des Diskurses. Über die eigentlichen Fragestellungen hinaus werden tiefgehende Widersprüche und Dichotomien sichtbar; aus philosophisch-ethischer Perspektive stellt sich die essentielle Frage nach dem Verhältnis von technokratischem gesellschaftlichem Fortschritt und der Freiheit und Selbstbestimmung des Individuums.

Ein zweiter Diskursstrang des Designforschungsdiskurses befasst sich mit den heterogenen Forschungsansätzen *im, über und durch Design*.⁰⁸ Die Fragen und Voten kreisen hier insbesondere darum, ob und wie künstlerisch-kreatives Wissen, ebenso implizites Handlungswissen, in einen wissenschaftlichen Forschungsprozess integriert werden können. Bezeichnet wird ein solcher Forschungsansatz als «research through design»⁰⁹ übersetzbar mit *Forschung durch Design* oder *Design als Forschung*. Hier erweist sich insbesondere der Versuch, die «nicht-rationalen» Aspekte des Designprozesses in einen wissenschaftlichen Forschungsprozess einzubetten, als vielversprechendes, jedoch schwieriges Unterfangen. Der Anspruch an Falsifizierbarkeit sowie intersubjektive Überprüfbarkeit von wissenschaftlichem Wissen scheint den künstlerisch-kreativen und handlungsgeleiteten Aspekten des Designprozesses zu widersprechen.

NEUE FORMEN DER WISSENSPRODUKTION Diesem Widerspruch gegenüber steht der Umstand, dass in aktuellen Analysen der *Sciences Studies* der Status von wissenschaftlichem Wissen selbst zunehmend in Frage gestellt wird. Wissenschaft wird darin nicht mehr als Garant einer «wahrhaften» und unabhängigen Wissensproduktion gesehen; vielmehr ist die Kontingenz und gesellschaftliche Bedingtheit von wissenschaftlichem Wissen in den Vordergrund der Betrachtungen gerückt. Die Grenzen von Wissenschaft und Gesellschaft, aber auch jene von Wissenschaft und Wirtschaft scheinen zunehmend aufzuweichen; es wird ein Wandel von einer akademischen zu einer neuen «postmodernen»¹⁰ oder «postnormalen»¹¹ Wissensproduktion diagnostiziert. Merkmale einer solchen «*new production of knowledge*»¹² sind die Partizipation von nicht-wissenschaftlichen Akteuren am Prozess der Wissensproduktion; die Anwendungsbezogenheit dieses Wissens; die Aufweichung von Disziplingrenzen; sowie die Fokussierung auf neue, bzw. alternative Verfahrensweisen der Wissensproduktion.

Die Merkmale dieser neuen Formen der Wissensproduktion widerspiegeln sich in der Anlage des Designforschungsdiskurses auf multiplen Ebenen und lassen sich dort in diversen Voten und Fragestellungen als (mehr oder weniger explizites) argumentatorisches und legitimatorisches Gerüst nachzeichnen. Ebenso wie in den Debatten zur Wissensproduktion in der Wissenschaft werden damit auch hier neue Fragen aufgeworfen. Erwähnt seien an dieser Stelle jene nach den Bewertungsinstanzen und -kriterien dieses neuen Wissens, sowie nach den Konsequenzen seiner Kommerzialisierung und Privatisierung, etwa in Form von *Intellectual Property Rights* (Patente und Lizenzen).¹⁵ Ebenfalls stellt sich die Frage nach der Ausschliesslichkeit von neuem Wissen, denn: Je exakter die Anforderungen an Wissen und je exakter seine Grenzwerte, desto mehr wächst auch das Nichtwissen an.¹⁴ Der vermeintliche Aufklärungsgestus könnte sich somit als Ausgrenzungsmodus erweisen. Für die Ausrichtung und Implementierung einer Designforschung in der Schweiz stellen sich demzufolge – über die eigenen Belange hinaus – weitreichende Fragen, die bei der «Umgestaltung» von implizitem Praxiswissen in explizites wissenschaftliches Wissen von Bedeutung sind. Mit Peter Weingart gesprochen, zeigt sich die gegenwärtige Situation der Designforschung ambivalent!¹⁵

Wieder knüpfen sich optimistische Erwartungen an die Macht des Wissens, und wieder ist dieses Wissen umgekehrt Gegenstand der Kritik ob seiner Destruktivität und seiner Distanz zu den gesellschaftlichen Problemen.



—|01 Designforschung verortet – Hochschule der Künste Bern, Bild: Claudia Mareis

- 01 Bröckling, Ulrich, et al. (Hg.): *Glossar der Gegenwart*, Frankfurt a. Main, 2004, S. 10
 02 Schneider, Beat: *Design forscht*, in: *Swiss Design Network* (Hg.): *Erstes Design Forschungssymposium*, Zürich, 2004, S. 6
 03 Johannes Kaufmann, Bundesamt für Berufsbildung und Technologie / KTI.
 04 In dieser Arbeit wurden als Design-Paradigmen unterschieden: künstlerisch-ästhetisch-kreatives, technisch-rationalistisch-industrielles sowie soziologisch-systemisch-strukturelles Paradigma. Zugrunde liegt dieser Unterscheidung die Annahme, dass den diversen, sowohl gegenwärtigen, als auch vergangenen Designdefinitionen dezidiert einige wenige Leitbilder – letztendlich Weltanschauungen – zugrunde liegen, die sich im jeweiligen historischen Kontext immer wieder aufs Neue (und in veränderter Form) zeigen. Mit dem Begriff des «Paradigma» wird nach Thomas Kuhn ein Denkmuster oder ein Leitbild bezeichnet, welches das wissenschaftliche Weltbild eine Zeit lang prägt, bevor es durch ein neues Paradigma ersetzt wird.
 05 *Swiss Design Network* (Hg.): *Erstes Design Forschungssymposium*, Zürich, 2004, sowie: *Swiss Design Network* (Hg.): *Forschungslandschaften im Umfeld des Designs*, *Zweites Design Forschungssymposium*, Zürich, 2005
 06 Foucault, Michel: *Archäologie des Wissens*, Frankfurt a. M., 2002, S. 74
 07 Rheinberger, Hans-Jörg: *Experimentalsysteme und epistemische Dinge. Eine Geschichte der Proteinsynthese im Reagenzglas*, Göttingen, 2002, S. 24 – 34
 08 Nach einer Unterscheidung von Christopher Frayling.
 09 Frayling, Christopher: *Research in Art and Design*, London, *RCA Research Papers*, I, 1, 1993/94
 10 Lyotard, Jean-François: *Das postmoderne Wissen. Ein Bericht*, Hg: Engelmann, Peter, Wien/Köln 2005
 11 Weingart, Peter: *Die Stunde der Wahrheit. Zum Verhältnis der Wissenschaft zu Politik, Wirtschaft und Medien in der Wissensgesellschaft*, Weilerswist, 2001, S. 11
 12 Gibbons, Michael, et al.: *The New Production of Knowledge: The Dynamics of Sciences and Research in Contemporary Societies*, London, 1994, S. 9.
 13 Gläser, Jochen: *Privatisierung von Wissenschaft?*, in: Böschen, Stefan; Schulz-Schaeffer, Ingo (Hg.): *Wissenschaft in der Wissensgesellschaft*, Wiesbaden, 2003, S. 55
 14 Kocyba, Hermann: *Wissen*, in: Bröckling, Ulrich et al. (Hg.): *Glossar der Gegenwart*, Frankfurt a. M., 2004, S. 305
 15 Weingart, Peter: 2001, S. 23

MIA HOLZ

PLÄDOYER FÜR DAS «ANDERE» SAMMELN

Sammeln von materiellen und immateriellen, nützlichen oder einfach schönen Gütern scheint ein Grundbedürfnis der Menschen zu sein – für Individuen und die Gesellschaft von zentraler Bedeutung bei der Weltaneignung. Sammeln soll das physische und psychische Überleben sichern und ist somit Teil des existenziellen Kampfes gegen den Tod. Mit und in ihren Kunstsammlungen wollen Sammler leben, aber nach ihrem Ableben auch weiterleben. Gerade das Sammeln von Kunst umgibt ein Geheimnis. Es besitzt das Fluidum von Reichtum, aber auch von Obsession und ist in jedem Fall privat – Kultur des „possessiven Selbst“ und seiner Authentizität. Das, was an die Öffentlichkeit tritt, ist nur die Spitze des Phänomens.

Mia Holz will mit ihrer teils empirischen, teils theoretischen Arbeit von einem geschlechtsspezifischen Blickwinkel aus etwas Licht ins Dunkel des Kunstsammelns bringen. Sie sieht in der Kategorie Geschlecht ein mögliches Kriterium für unterschiedliche Sammlungsstrategien – in Sammlungen könnte sich somit Differenz abbilden. Sammeln Frauen und Männer aus verschiedenen Motiven, wählen sie anders aus, bewerten und ordnen sie nach anderen Mustern und Entscheiden?

Matthias Vogel, Mentor

Die Fragestellung der Diplomarbeit kreist um das Wie und Warum des Kunstsammelns.

Worin liegt die Motivation, heutzutage Kunst in einem privaten Rahmen zu besitzen und mit ihr zu leben?

Warum wird Kunst überhaupt gesammelt? Sammeln Paare anders als Sammlerinnen? Durch die Medien und in der Literatur wird man mehrheitlich darauf aufmerksam gemacht, dass Sammeln von Kunst eine männliche Domäne sei.

ZIELSETZUNG Diese Arbeit sollte zeigen, dass Sammeln in einem privaten Rahmen ein sehr individueller Vorgang ist. Die Unterschiede der Sammelstrategien sind nicht primär geschlechterspezifisch, sondern gründen meist auf subjektiveren Ursachen und Argumenten. Die Frage lautet dann: wie bilden sich diese subjektiven Argumente ab, wie unterscheiden sie sich voneinander und welche Auswirkungen haben sie auf das Sammeln? Da hinein spielen viele unterschiedliche Faktoren, wie z.B. die Gründe und der Zeitpunkt, nach dem sich jemand mit Kunst auseinandergesetzt hat. War es schon in der Familie ein Thema, oder wurde Kunst erst durch den Sammelnden thematisiert? Wie sieht der berufliche Background der Sammelnden aus? Dieser scheint eine nicht unbedeutende Rolle zu spielen. Auch das Vermögen der Einzelnen prägt die Sammelstrategie und lässt sich am Gesammelten ablesen. Die Argumente sind sehr vielseitig; sie reflektieren die Biographie, aber auch das Denken und Fühlen der unterschiedlichen Sammler/Innen, denen ich begegnen durfte.

Ich beziehe mich in dieser Arbeit auf das gegenwärtige Kunstsammeln, und ziehe frühere Formen des Kunstsammelns nur zum Vergleich heran, da sich die Funktionen des Sammeln im Laufe der Geschichte geändert haben könnten.

EIN BEISPIEL Maria von Ungarn (1505 - 1558)

Mit etwa zweihundertfünfzig Wandteppichen besass sie nach ihrem Schwager, dem französischen König, die bedeutendste und umfangreichste Tapisserie-sammlung des 16. Jahrhunderts. Die aus Wolle, Seide, Gold- und Silberfäden gewirkten, mehrere Quadratmeter grossen Tapisserien galten als höchste Kostbarkeit der Hofhaltung. Diese beweglichen «Fresken des Nordens» wärmten und schmückten ihre Paläste. Maria schätzte besonders Tapisserien mit floralen und vegetativen Motiven sowie Grottesken.

Heute trennen wir Kunst und Alltagsgegenstände. Eine Durchmischung gibt es kaum. Eine Tapisserie, die wir als Kunst erstanden haben, würden wir kaum als Bettvorleger in Gebrauch nehmen. Der Kunst kommt heute eine an-

dere Funktion zu als die des Schmückenden und Wärmenden. Das wiederum war bei Maria von Ungarns Tapisserien zentral, auch weil sie sich auf Motive verliess, die mehr dem Dekor dienten als einer geistigen Anregung. Die geistige Anregung erhielt sie schon durch ihre enorme Büchersammlung.

VORGEHENSWEISE In Gesprächen mit Sammelnden versuchte ich der Motivation und der Entwicklung der Sammlungen auf die Spur zu kommen. Durch die entsprechenden Fragen sollen die Unterschiede der Sammlungen sichtbar gemacht werden. Die Interviews werden in Gruppen zusammengefasst und miteinander verglichen. Wo gibt es Ähnlichkeiten, wo Unterschiede und warum? Wie formulieren sich diese? Weiter wird über ein Glossar versucht, die von Sammler/Innen verwendeten Begriffe festzulegen und damit eine Übersicht zu schaffen, gleichzeitig ihre Vieldeutigkeit sichtbar zu machen.

AUSGANGSPUNKT DES THEMAS Wie Philipp Blom in seinem Buch «Sammelwunder, Sammelwahn» beschreibt, braucht ein Sammler gewisse Eigenschaften, um sich Sammler nennen zu dürfen. Zu diesen Eigenschaften zählen: «Die Liebe zur Hierarchie, zum System, und zum ordnenden Prinzip, das kompromisslose Verfolgen einer idée fixe und die damit zusammenhängenden Phänomene der sozialen Isolation, des rücksichtslosen Wettbewerbs, des Siegenwollens um jeden Preis und die Atrophie des Mitgefühls.»

Die hier aufgelisteten Eigenschaften schreibt man eher Männern zu. Frauen scheinen ihrer Sammlung oft gelassener gegenüber zu stehen. Viele Frauen besitzen eine Sammlung und diese hat einen Platz in ihrem Leben. Das Sammeln ist nicht ihr ganzes Leben.

DAS ANDERE Das «Andere» wird nicht festgelegt und bleibt vieldeutig. Es kann sowohl die Tätigkeit des Sammelns als auch die geschlechtlichen Differenzen thematisieren. Das Andere formuliert sich am ehesten über die Frage nach einem sinnvollen Sammeln. Die befragten Sammler demonstrierten ihren subjektiven Zugang zum Sammeln und den Prozessen ihrer Praxis. Es lässt sich postulieren, dass jede Sammlung sich dadurch als ein sinnvoller, subjektiver Idealfall erklärte, zumal sie eine authentischen Geschichte widerspiegelt und sich durch den Prozess des Sammelns von den Anderen unterscheidet – eben anders ist. Es ist auch anders als die primär vorherrschenden Klischees von wirtschaftlicher Anlage, elitärer Verklärtheit oder Repräsentation. Dies bildet das abschliessende Fazit meiner Arbeit.



—J01 Hans Berger (1882-1972)
—J02 Bild: Christina Hunziker

AUSSCHNITTE AUS DEN INTERVIEWS

Wie kam es zu den ersten Ankäufen?

DAS SAMMLERPAAR Mit 25 Jahren – frisch verheiratet. In der Galerie Orell-Füssli in Zürich habe ich eine Pastellkreidezeichnung von Hans Berger (1882-1972) gekauft. Preis: Fr. 800.-, mit Rahmen. Mein Monatsgehalt Fr. 750.-. Unsere Ersparnisse praktisch bei 0. Meine Frau war verzweifelt. Ich versprach, nie mehr ein Bild zu kaufen.

SAMMLERIN Mein Zugang war eine persönliche Beziehung zur Künstlerin. Das erste Bild war ein Geschenk an mich von der Künstlerin. Ich war damals noch Studentin und hatte nicht die finanziellen Möglichkeiten, mir Kunst zu kaufen.

Haben sie sich damals Gedanken zum Aufbau und Struktur der Sammlung gemacht, oder sind diese erst später entstanden?

SAMMLERPAAR Ja natürlich haben wir uns das gemacht. Also ich habe mir das vor allem gemacht, weil ich vom Fach bin und ich kein Durcheinander wollte. Vor etlichen Jahren haben wir unsere Sammlung im Kunsthaus Aarau ausgestellt. Das ist die Stunde der Wahrheit. Wenn die Sachen von daheim – im Privaten so geordnet, wie einem das gefällt – in einem Museum gezeigt werden, müssen sie dann die Kunstwerke richtig gruppieren und da sehen sie, wo etwas fehlt, was zuviel ist, usw.

SAMMLERIN Nein – Ich habe europäische Künstler in meiner Galerie gezeigt, und gesammelt habe ich, woran ich Gefallen fand.

Gibt es eine Entwicklung in der Art wie sie sammeln?

SAMMLERPAAR Die Entwicklung sieht so aus, dass wir von der klassischen Moderne des 20. Jahrhunderts ins 19. Jahrhundert zu den alten Meistern gewandert sind, dabei haben wir die Moderne nicht vergessen. In den letzten Jahren haben wir auch ein paar neuere Sachen gekauft wie z.B. den Bacon oder den Philip Guston, der dort hängt, der ja mehr auf die Gegenwart verweist – das ist das eine. Das andere ist, dass wir radikaler geworden sind. Ich denke im Alter wird man radikaler.

Bei uns werden die Werke immer schwieriger, immer weniger lieblich. Ich möchte am Morgen aufstehen und Bilder betrachten, die mich herausfordern.

Liebliches habe ich, wenn ich in meinen Garten gehe, oder wenn ich eine Rose anschau, aber in der Kunst wollen wir eine Auseinandersetzung.

SAMMLERIN Als ich begonnen habe, zu sammeln, war ich von der skurrilen Kunst und den Surrealisten begeistert. Ich sammelte immer in einer Kunst-richtung, und wenn ich mich damit auskannte, erlosch das Interesse, und ich habe mich einem neuen Gebiet gewidmet. Ich habe Zeitgenössisches gesammelt; was man damals noch zahlen konnte.

Ich habe früher Kunst gesammelt, die sehr beunruhigend gewesen ist. Heute, schon etwas fortgeschritten in meinem Leben, bevorzuge ich Kunst, die mir ein gutes Gefühl gibt und mich nicht herunterzieht. Heute muss es beruhigen, es muss mir gefallen. Dieses Gefallen hat sich im Laufe meines Lebens sehr geändert. Als ich jung war, suchte ich die Herausforderung, jetzt benötige ich diese nicht mehr, da ich sie bereits hatte.

TOBIAS GERBER

HÖRBARKEITEN

Es gibt unzählige Momente des Tages, in denen uns Musik und vielleicht das gleiche Musik-Stück deutlich hörbar entgegentritt, uns sanft umhüllt, unmerklich bewegt oder schlicht stört. Wie verändert sich ein Lied und dessen «Aufführung», wenn es im Tram gesungen wird, als Klingelton scheppert, im Kaufhaus säuselt oder aus einem Klangobjekt rauscht? Und, theoretischer gefragt: Wie lassen sich diese Erfahrungen und Hör-Situationen vergleichen?

Die Diplomarbeit «Hörbarkeiten» von Tobias Gerber versucht Begriffe und Methoden zu entwickeln, die das Musikhören als Element solcher Kontext-Verschiebungen zu verstehen und beschreiben helfen. Dabei soll es nicht primär als akustisches oder innermusikalisch bestimmtes, sondern als situatives Geschehen exponiert werden. Dieses Vorgehen gewährt nützliche Freiheiten: die Diplomarbeit muss sich nicht verpflichtet fühlen, das Hören mit anderen Sinnesleistungen zu vergleichen, es erlaubt, den Fachdiskurs selber situativ angemessen zu berücksichtigen, und schliesslich versetzt dieser Theorie-Einsatz auch den Musiker und Musikerlehrer Tobias Gerber in neue Reflexionskontexte.

Werner Oeder, Mentor

In meiner Arbeit untersuche ich vier idealtypische Hörsituationen im Bereich der Musik. Mich interessiert die Frage, wie die Situation, in der das Hören stattfindet, bereits vorgängig einen Hörer als Hörer konstituiert und reflektiert. Dabei gehe ich von der Annahme aus, dass Musikhören eine speziell ausgezeichnete Form menschlicher Hörtätigkeit darstellt, weil sie sich unter spezifischen situativen Bedingungen vollzieht.

Ich beschreibe und analysiere die Situationen mit Begriffen, welche ihrer Heterogenität und Komplexität gerecht werden und es erlauben, sie in eine Form zu bringen, in der sie untereinander vergleichbar sind.

Jedes Hören vollzieht sich situativ, d.h. kontextuell eingebunden. Als Folge technischer Umwälzungen haben sich die Kontexte, in denen Musik gehört wird, im 20. Jahrhundert radikal geändert. Musikalische Erfahrung findet heute längst nicht mehr zwingend in einem gesellschaftlich institutionalisierten Aufführungsraum statt und die musikalische Sozialisierung geschieht vermutlich beim grössten Teil der Gesellschaft nicht mehr im Konzert, sondern über gespeicherte und reproduzierte Musik.

Musik erklingt heute in verschiedensten Funktionen und ist längst nicht mehr nur Gegenstand ästhetischer Erfahrung. Dies hat das Verständnis darüber, was Musik ist und was nicht, immer wieder irritiert. Was früher Musik war, kündigt heute einen Telefonanruf an, und was einst Baustellenlärm war, ist Musik von gestern.

UNTERSUCHUNGSOBJEKT HÖRSITUATION Weil sich Hören allgemein immer in eine Situation, in einen bestimmten Kontext eingebunden vollzieht, kann sie nicht in einem einfachen Sender-Botschaft-Empfänger-Schema erfasst werden. Die Hörtätigkeit findet in einem weit komplexeren Setting statt, welches die Art, wie etwas gehört wird und was gehört wird entscheidend beeinflusst. Die Situation ist bestimmt durch ein äusserst heterogenes Ensemble, welches gleichsam musikalische und aussermusikalische Elemente umfasst. Und sie verändert sich in ihrer zeitlichen, räumlichen und sozialen Verfasstheit.

Die vier Hörsituationen, die ich untersuche, sind: Ein traditionelles Konzert klassischer Musik, eine Uraufführung eines Werks Neuer Musik, eine Disco-Situation mit elektronischer Musik und eine Ausstellungssituation aus dem Feld der Klangkunst.

Bei allen vier Hörsituationen handelt es sich um institutionalisierte Situationen. Für die Beschreibung und Analyse bediene ich mich der theoretischen Begriffe «Dispositiv» und «Markierung», welche weiter unten genauer eingeführt werden. Ich denke mir, dass sie auch auf nicht-institutionalisierte

Hörsituationen, wie zum Beispiel Musik über Kopfhörer im Tram, angewendet werden können; dass sich verschiedene musikalische Hörsituationen durch Verschiebungen und unterschiedliche Gewichtungen von Markierungen auszeichnen, nicht aber durch deren Wegfall.

Situative Bedingungen des Musikhörens können zum Beispiel räumliche Verhältnisse sein. Der Aufführungsraum des klassischen Konzerts mit seiner Trennung von Bühne und Zuschauerraum. Oder der vielleicht auf den ersten Blick offener konzipierte Raum einer Disco, in welchem sich verschiedene soziale Räume ausbilden.

Genauso ist jedes Hören von zeitlichen Aspekten geprägt. Das Werk in der klassischen Musik erklingt in einer Konzertsituation von bestimmter Dauer. Räumliche Elemente wie Sitzreihen und Türen, welche den Saal zum Foyer hin abgrenzen, veranlassen den Besucher, das Konzert nicht zu völlig beliebigen Zeiten zu verlassen. Im Gegensatz dazu etabliert der Besucher einer Ausstellung mit Werken aus der Klangkunst selbstverständlich ein eigenes Zeitraster, welches nach subjektiveren Kriterien gestaltet ist. Auch auf der Ebene des Sozialen wird Hören gestaltet. In einer Disco, zum Beispiel, kann die Musik verstärkt Stimulans für soziale Prozesse sein, was die Rezeption stark prägt, die Musik dadurch aber nicht zweitrangig macht.

DISPOSITIV + MARKIERUNG Im Begriff des Dispositivs in der von Michel Foucault geprägten Bedeutung glaube ich, ein geeignetes Analyse- und Beschreibungsinstrument zur Hand zu haben.

Foucault definiert das Dispositiv folgendermassen: «Was ich unter diesem Titel festzumachen versuche ist erstens ein entschieden heterogenes Ensemble, das Diskurse, Institutionen, architekturelle Einrichtungen, reglementierende Entscheidungen, Gesetze, administrative Massnahmen, wissenschaftliche Aussagen, philosophische, moralische oder philanthropische Lehrsätze, kurz: gesagtes ebenso wie ungesagtes umfasst. Soweit die Elemente des Dispositivs. Das Dispositiv selbst ist das Netz, das zwischen diesen Elementen geknüpft werden kann.»⁰¹

Der Dispositivbegriff bezeichnet ein heterogenes und komplexes Gebilde. Er bietet sich an für die Analyse und Beschreibung komplexer Gebilde, welche sowohl diskursive als auch nicht-diskursive Elemente umfassen und nicht hierarchisch gegliedert sind.

Dies macht ihn für mein Vorhaben attraktiv. Musikalische Hörsituationen sind heterogen und komplex und umfassen sowohl diskursive wie nicht-diskursive Elemente.

⁰¹ Michel Foucault: *Dispositive der Macht*, Berlin 1978, S. 119f.

Unter diskursiven Elementen verstehe ich Programmtexte, Reglementierungen wie «rauchen verboten», aber auch Vorschriften, wie zum Beispiel hinsichtlich der Lautstärke, oder Vorkenntnisse bezüglich der gespielten Musik und damit zusammenhängenden Traditionen. Nicht-diskursiv wären zum Beispiel die klingende Musik und andere performative Aspekte. Der Auftritt des Dirigenten, der Beifall, welcher ihm entgegenschlägt, die Selbstinszenierungen eines Publikums; aber auch räumliche Gegebenheiten und zeitliche Abläufe.

In musikalischen Hörsituationen erklingt die Musik eingebunden in ein Geflecht von Ritualen, Konventionen, Massnahmen, welche das musikalische Ereignis inszenatorisch einbinden. Der Auftritt des Dirigenten ist hochritualisiert, die Ruhe während des Konzertes ist selbstverständliche Konvention, und ein Verstoss dagegen würde mit bestimmten Massnahmen geahndet.

Jede dieser Regeln, Konventionen, Rituale bewirkt in der Situation eine Trennung oder Selektion, schliesst ein und aus, etabliert ein Vorher und Nachher, Innen und Aussen, führt eine Differenz ein.

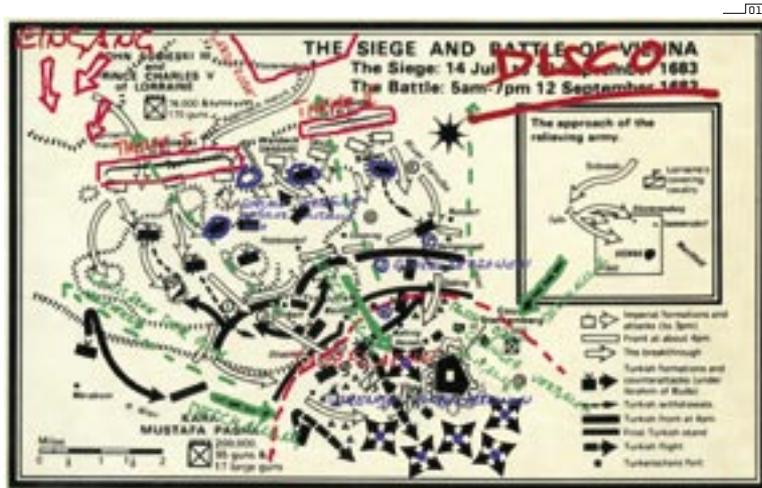
Türsteher und Billettkontrollen entscheiden darüber, wer drin und wer draussen ist. Das Einstimmen der Instrumente, jedem Besucher klassischer Konzerte wohlvertraut, hüllt den Saal klingend ein, bevor sie der gespannten Ruhe weicht, in die der Dirigent eintritt.

Selektion, Differenzierung, Trennung, Ein- und Ausschluss sind allesamt Effekte von Markierungen über welche sich Hörsituationen konstituieren. Hörsituationen sind markierte Situationen.

Neben den Wechselwirkungen innerhalb eines heterogenen Ensembles zeichnen sich Hörsituationen also durch Formen von Markierungen aus. Musikalische Hörsituationen unterscheiden sich von nicht-musikalischen in der Art der Markierungen.

Der Zusammenhang von Markierung und Dispositiv liegt darin, dass die Elemente des Ensembles über Markierungsleistungen zustande kommen. Sie konstituieren sich über Differenzierungen und Selektionen und werden dadurch fassbar. Gleichzeitig funktionieren die Elemente des Dispositivs wiederum selbst markierend. Darin zeigt sich der grundlegende Doppelcharakter von Markierungen. Markierungen markieren und sind oftmals selber markiert. Musik, als Beispiel, erklingt in markierten Hörsituationen, markiert die Situation aber über ihr Ertönen auch selbst – sie gliedert Zeit, schafft Raum, bezeichnet soziale Gruppierungen.

Wie die Elemente des Dispositivs können Markierungen sowohl diskursiv als auch nicht-diskursiv sein.



MUSIKHÖREN – ÄSTHETISCH AUSGEZEICHNETES HÖREN Musikhören ist eine speziell ausgezeichnete Form der Hörfähigkeit. Musikalische Hörsituationen unterscheiden sich von anderen Hörsituationen durch den speziellen Stellenwert des Ästhetischen. Ich beschäftige mich in meiner Arbeit darum mit Musikhören und nicht mit Hören allgemein, weil mich diese ästhetische Dimension interessiert.

Musikhören ist eine ästhetisch ausgezeichnete Form von Hören, in zweifacher Hinsicht: erstens ist das, was gehört wird, ästhetisch markiert – man hört Musik und nicht Lärm (nur so kann Lärm zu Musik werden), und zweitens ist die Situation selber ästhetisch konstituiert, d.h., die Musik erklingt in einem ästhetisch präformierten Kontext.

Markierungen, welche die musikalische Hörsituation auszeichnen, eignet eine stark ausgebildete ästhetische Dimension. Mit der ästhetischen Konstitution von musikalischen Hörsituationen meine ich, dass sich die Situation durch einen hohen Anteil an Reflexion des Hörers als Hörer auszeichnet; durch starke Bezugnahme auf den Rezipienten in seiner Rolle als Hörer. Ästhetische Markierungsleistungen bewirken, dass in der Situation bereits vorgängig ein Hörersubjekt ausgebildet wird. Die Situation ist über Markierungen auf bestimmte Rezeptionsformen, und dadurch auf eine bestimmte Rolle als Hörer, ausgerichtet. Der Rezipient, seinerseits Teil der Situation, wird zwangsläufig damit konfrontiert und verhält sich dazu.

Die ästhetische Dimension von Markierungen bildet keinen eigenen – ästhetischen – Markierungstyp aus, sondern betrifft Markierungen anderen Typs. Ich gehe bezüglich der musikalischen Hörsituationen von drei Markierungs-Typen aus, welche in der Situation ästhetisch ausgeformt sich zeigen: sozialen, räumlichen und zeitlichen. Jede dieser Kategorien kann sowohl Markierungen diskursiven als auch nicht-diskursiven Typs umfassen.

Betrachten wir als Beispiel die Platzierung und Ausrichtung der Zuhörer im klassischen Konzert: Wie sich der Zuhörer physisch in die Situation einfügt, kommt über verschiedene heterogene Elemente zustande, welche die Situation markieren. Bühne und Zuschauerraum konstituieren sich über die räumliche Markierung des Bühnenrandes. Auf diese Linie ausgerichtet ist die Anordnung der Sitzreihen – räumliche Strukturierung und Markierung des Konzertsaaes. Die Balustrade ist ebenfalls räumliche, gleichzeitig aber auch soziale Markierung (wie die verschiedenen Sitzreihen auch) – nicht jeder Besucher kann sich einen solchen Sitzplatz leisten.

Gleichzeitig unterbindet die axiale Ausrichtung der Zuhörer bestimmte Bezugnahmen untereinander, wodurch sie gleichzeitig soziale Markierung ist.

Die Markierungen verschiedenen Typs markieren die Situation gleichzeitig ästhetisch, indem sie ein bestimmtes Subjekt konstituieren und reflektieren, welches innerhalb der heterogenen Situation zu einem Hörer wird.

DORA KAPUSTA

ÜBERTITEL

EIN EIGENSTÄNDIGES ÄSTHETISCHES THEATERELEMENT?

Seit einigen Jahren macht das Schlagwort des postdramatischen Theaters die Runde. Neue ästhetische Formen verwandeln die Bühne in einen Projekt- raum, der andere Arten der Vermittlung verlangt und produziert. Gleich- zeitig verändern sich die Produktionsbedingungen von Theater, und es entstehen neue Berufe im Umfeld des internationalen Theatergeschehens. Dora Kapusta hat in ihrer Diplomarbeit den Themenkomplex der Übertitel im Theater analysiert. Ihre Fragestellung gilt den Möglichkeiten, diese als eigenständiges theatrales Element zu inszenieren. Als gelernte Über- setzerin hat sich Dora Kapusta mit der Geschichte der Sprachübertragung in Theater, Film und Oper auseinandergesetzt. Die Analyse von exempla- rischen Fallbeispielen aus der Theaterproduktion der letzten Jahre, er- gänzt durch Interviews mit Regisseuren wie Jérôme Deschamps oder Niklaus Helbling, mit Dramaturgen und anderen ÜbersetzerInnen haben es ihr ermöglicht, ein Panorama der aktuellen Verwendung von Übertiteln im Theater zu zeichnen und davon ausgehend die Möglichkeiten der dramatur- gischen Verwendung oder ästhetischen Inszenierung der Titel zu skizzie- ren. Gleichzeitig nimmt dabei das Berufsbild der Übertitlerin als neuem Mitglied in der Theaterfamilie Konturen an, indem diese neue Position zwischen Regie, Dramaturgie und Bühnenbild als zentrales Element des mehrsprachigen Theaters definiert wird.

Gabriela Christen, Mentorin



Die Sprachübertragung im Theater ist so alt wie das Theater selbst. Bereits in der römischen Antike gab es fremdsprachige Inszenierungen, die von einem internationalen Publikum besucht wurden. Auch die Wanderbühnen im 16. und 17. Jahrhundert machten vor Sprachgrenzen keinen Halt. Theater war demnach schon immer länderübergreifend. Dennoch hat man heute das Gefühl, die internationale Dimension des Theaters sei eine neue Erscheinung und man müsse erst lernen, mit ihr umzugehen. Damit eine Aufführung in der Fremde nicht sprachlos bleibt und ein kultureller Austausch stattfinden kann, muss eine Form der Sprachübertragung gefunden werden. Diese kann mittels Übertitelung, Simultanverdolmetschung, zusammenfassender Übersetzung oder anderer alternativer Formen gewährleistet werden. Bereits im 19. Jahrhundert fanden die ersten Theaterfestspiele statt und haben somit eine lange Tradition. In den letzten zehn bis zwanzig Jahren wurde jedoch eine stetige Zunahme internationaler Festivals verzeichnet.

Die neuen technischen Entwicklungen haben bezüglich der Sprachübertragung im Theater viele Möglichkeiten eröffnet, und besonders in Deutschland und in der Schweiz, hat sich die Übertitelung in den letzten Jahren zur führenden Übertragungsmethode entwickelt.

Theaterübertitelung wird oft der Opernübertitelung oder der Filmuntertitelung gleichgesetzt.

Es bestehen zwar starke Ähnlichkeiten, auch können wissenschaftliche Erkenntnisse über diese Bereiche für die Erforschung der Übertitelung im Theater genutzt werden, dennoch unterscheiden sich die Bereiche deutlich. Die wissenschaftliche Beschäftigung mit der Sprachübertragung im Theater steckt noch in den Anfängen. Seit ein paar Jahren siedelt sie sich innerhalb der Translationswissenschaft an und bildet dort einen eigenen Forschungsgegenstand. Ziel meiner Arbeit ist es, die Übertitelung von Theaterstücken auf ihr ästhetisches Potenzial hin zu untersuchen. Der Ansatz hierfür liegt in den Veränderungen innerhalb der Theaterlandschaft der neunziger Jahre. Politische, gesellschaftliche und technische Umwälzungen beeinflussten die Rezeption und den Umgang mit Theatermitteln und -elementen. Der Einsatz von Video, Reizüberflutung, Genrevermischungen, Multimedialität u.a. setzen im Diskurs innerhalb des postdramatischen Theaters eine Übertitelungsleiwand als mögliches intermediales Theaterelement in ein neues Licht.



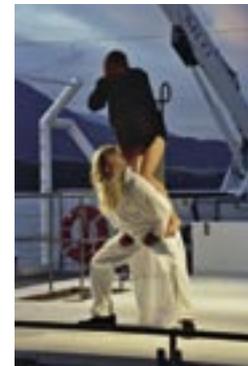
—J01 Un cerveau cabossé : King Kong Fire, ©Steeve Iuncker

—J02 Red Cross Over, © Lydia Lambourides

Ein Theaterstück zu übertiteln bedeutet, im Vorfeld das Stück komprimiert zu übersetzen, ähnlich wie man es von der Filmuntertitelung her kennt. Während einer fremdsprachigen Inszenierung werden die Übertitel in kleinen Abschnitten auf eine Leinwand projiziert, die sich in den meisten Fällen unterhalb des Bühnenportals, d.h. oberhalb des Bühnengeschehens befindet, daher rührt auch der Name. Es handelt sich um einen Dolmetschvorgang, da die Übertitelung situativ auf das Bühnengeschehen reagieren muss.

Die Arbeit bietet einen Überblick über die unterschiedlichen Umgangs- und Erscheinungsformen von Übertitelung im Theater. Die Grundlage bilden die Beobachtung und Analyse fremdsprachiger Inszenierungen, bei denen die Schauspieler und Schauspielerinnen auf der Bühne nicht die gleiche Sprache sprechen wie das Publikum. Die Auswahl der Stücke basiert auf der Betrachtung von Inszenierungen über den Zeitraum von zehn Jahren, vorwiegend vorgenommen an Festivals und bei Gastspielen, sowie auf eigenen beruflichen Erfahrungen in diesem Gebiet. Es werden sieben Inszenierungen untersucht: *Une pièce espagnole* in der Regie von Luc Bondy, *L'affaire de la Rue de Lourcine* von Jérôme Deschamps, *The seven streams of the river Ota* von Robert Lepage, *First night* von First Entertainment, *Red Cross Over* von Niklaus Helbling (Cie. Mass & Fieber) und *Cerveau Cabossé 2: King Kong Fire* von Oskar Gómez Mata (Cie. L'Alakran). Anhand der Fallbeispiele wird überprüft, ob die vorgeschlagene Terminologie aus der Sprachwissenschaft, Theatersemiotik und den Medienwissenschaften die in den Raum gestellte These, dass Übertitel sich als eigenständiges, ästhetisches Theaterelement im heutigen Theater positionieren können, stützt. Die Bevorzugung der Übertitelung als Translation im Theater zeigte sich auch in den Interviews, die ich mit Fachpersonen aus dem Theaterbereich wie Jérôme Deschamps, Thomas Oberender, Matthias Hartmann, Niklaus Helbing, Barbar Ehnes u.a. führte.

Die Übertitelung wird die Simultanverdolmetschung als Sprachübertragung im Theater in Zukunft tendenziell verdrängen. Deshalb, so das Fazit der Arbeit, muss sich die Übertitelung im Theater als eigenes Teilgebiet etablieren. Die Arbeit soll Felder eröffnen, wie über ästhetische Aufwertungsmöglichkeiten in der Theaterübertitelung nachgedacht werden kann.



STUDIENBEREICH THEORIE

STUDIEN ZUR MEDIEN-, KUNST- UND DESIGNPRAXIS

Der Studienbereich Theorie (sth) bereitet in theoretischen und praxisnahen Auseinandersetzungen mit Medien, Kunst und Gestaltung auf berufliche Tätigkeiten im Feld visueller Kultur vor. Als Teil des Departements Medien & Kunst pflegt er engen Kontakt mit den Studienbereichen Fotografie, Film, Neue Medien und Bildende Kunst.

Das Diplomstudium, sofern es noch vor der Umstellung auf das Bachelorsystem (Wintersemester 05/06) begonnen wurde, endet mit einer Diplomarbeit zur Erlangung des Fachhochschuldiploms, in der sich die Studierenden über die Fähigkeit ausweisen, eine komplexe Arbeit in den Feldern von Medien, Kunst und Gestaltung zu konzipieren, sie sachkompetent und medial angemessen umzusetzen und in gestalterischen und künstlerischen Arbeitsfeldern anzusiedeln.

In der Praxis sind die Absolventinnen und Absolventen des sth an gestalterischen und künstlerischen Entwicklungen, Projekten und Manifestationen beteiligt oder beobachten und kommentieren diese – als Journalistin / Journalist oder Autorin / Autor, als Kuratorin / Kurator oder in beratender Funktion – in Medien, Verlagen und Museen, in Kulturinstituten, Agenturen und Behörden.

Theorie, wie sie für das Studium im sth wegleitend ist, soll sich in Tätigkeiten entfalten und bewähren, in Erforschung, Vermittlung und Initiierung von Gestaltung und Kunst, in diversen Kontexten und gesellschaftlichen Zusammenhängen.

Kunst und Gestaltung werden also wahrgenommen

- in Voraussetzungen, Konzeptionen und Prozessen,
- in Produkten, Erscheinungen und Funktionen,
- in Gesellschaft und Kultur, Geschichte und Ökonomie, Natur und Technik,
- in Beiträgen zu gesellschaftsrelevanter Erkenntnis, Forschung und Praxis
- in ihren Bezügen zu anderen Wissensbereichen und Praxisformen.

Gestalterische und künstlerische, pragmatische und erfahrungsgeladene, philosophische, literarische und journalistische, beschreibende und analytische Forschung stehen im kritischen Dialog miteinander. Entfaltet wird ein Theoriebegriff, der verbindlich auf einen fruchtbaren Begriff von Transdisziplinarität setzt und sich in gestalterischen und künstlerischen Praxisfeldern bewährt.

Das Studium im sth orientiert sich daher nicht an Einzeldisziplinen. Wie für alle kulturtheoretischen Ansätze kennzeichnend, werden auch für die Arbeit im sth metho-

dologische Zugänge und inhaltliche Schwerpunkte verschiedener Disziplinen genutzt; entsprechend benennt das Lehrangebot des sth keine Fächer, sondern umschreibt vor allem in der Unterrichtsform des Seminars folgende Themenfelder.

Kunst-, Medien- und Gestaltungstheorie: In diesen Theoriefeldern werden ästhetische Kategorien entwickelt, auf Gültigkeit, Gebrauch, Kontext und Geschichte befragt und für verschiedene Zugänge zu zentralen Themen von Kunst, Gestaltung und den Medien in ihrem Eigensinn genutzt und untersucht.

Kultur- Gesellschafts- und Kommunikationstheorie: In diesen Themenfeldern werden historische, soziale und psychologische Sachverhalte sowie Kommunikationsprozesse und Zeichensysteme untersucht und als Kontext und Voraussetzungen für gestalterische und künstlerische Arbeit begriffen.

Darüber hinaus werden in Praxis- und Kontextreflexionen die berufsqualifizierenden Fertigkeiten und Kenntnisse ausgebildet und vertieft. Die Studierenden lernen Praxisfelder kennen, in denen sie ihre Arbeit als Gestaltungs- und Kunsttheoretikerinnen und -theoretiker situieren können. Die inter- und transdisziplinäre Reflexion auf die vorgegebenen Praxisfiguren soll eine fruchtbare und die Praxis gestaltende Auseinandersetzung ermöglichen und antwortet so auf neue und sich schnell wandelnde Bedingungen.

Erprobt wird dies in Projekten, in denen zwei oder mehr Dozierende und Gäste mit unterschiedlichen Schwerpunkten die Studierenden in Arbeitsgruppen anleiten, diese Differenzen für ihre Arbeit zu nutzen. Im Rahmen von Mentoraten verfassen die Studierenden im Kontakt mit einer / einem Dozierenden individuelle Arbeiten. Sie reichen von journalistischer, essayistischer Textarbeit bis zur subjektiv experimentellen Arbeit.

In Kolloquien mit Theoretikerinnen und Theoretikern, mit Praktikerinnen und Praktikern aus dem zukünftigen Berufsfeld sowie mit Absolventinnen und Absolventen des sth werden Möglichkeiten des Zusammenwirkens und Ineinandergreifens von Theorie und Praxis befragt und diskutiert.

Das Studium gibt aber auch Raum für Praktika, in denen schon während des Studiums Arbeitserfahrungen in Institutionen und Unternehmen gesammelt werden können.

Für weitere Informationen, vor allem bezüglich der Organisation des Bachelorstudiums: <http://sth.hgkz.ch>

DOZIERENDE

NEBEN SEMSTERWEISE WECHSELNDEN GASTDOZIERENDEN IN PROJEKTEN UND MITUNTER AUCH IN THEORIESEMINAREN SOWIE GÄSTEN, DIE IN EINZELNEN UNTERRICHTSEINHEITEN EINBLICKE IN IHR UMFELD UND IHRE ARBEITSWEISE GEBEN, WIRD DER STUDIENBEREICH THEORIE VON FOLGENDEN DOZENTINNEN UND DOZENTEN GETRAGEN:

URSULA BOSSHARD Sie ist ausser ihrer Tätigkeit am STH als Dozentin für Gestaltung im Bereich Bild in der Grundausbildung der HGKZ tätig. Absolventin des STH mit Abschluss 2001. Diplomarbeit als Hörstück zu Fragen des Bildbegriffs und Bildgebrauchs. Mitarbeit an einer Forschungsarbeit des Instituts für Theorie zur Repräsentanz anonymen Menschen in Pressebildern.

ANNEMARIE BUCHER lic. phil. I, Studium der Kunstgeschichte, Ethnologie und Philosophie an der Universität Zürich. Nach dem Studium als Kuratorin, Ausstellungsmacherin, Redaktorin und Dozentin tätig. Verschiedene Ausstellungen und Publikationen zur Kunst des 20. Jahrhunderts und zur Gartenkunst. Von 1995-2001 Leiterin des Archivs für Schweizer Gartenarchitektur in an der Hochschule Rapperswil, seit 1999 Assistentin/Oberassistentin an der Professur für Landschaftsarchitektur der ETH Zürich, seit 1992 Dozentin an der HGKZ.

JÖRG HUBER Prof. Dr. phil. I, Dozent für Kulturtheorie, Leiter des Instituts für Theorie der Gestaltung und Kunst (ith).

RENATE MENZI Gestalterin FH, Journalistin und Dozentin für Design/Designtheorie. Designausbildung (HGK Zürich und Bezalel Academy Jerusalem), ab 1996 selbständige Designerin und Assistentin am Lehrstuhl für bildnerisches Gestalten der ETH Zürich, 1999-2001 Studium am STH, ab 2002 freie Journalistin und Dozentin (HGK Zürich), ab 2006 Mitarbeit im Forschungsprojekt «Brands&Branding» (zur visuellen Kultur und Markensoziologie) am ith, Vorstandsmitglied der Deutschen Gesellschaft für Designtheorie und -Forschung.

WERNER OEDER Prof. lic. phil. I, Studium der Soziologie, Publizistik, Wirtschafts- und Sozialgeschichte. Langjährige journalistische und redaktionelle Tätigkeiten, Werbetexter/Konzepter, diverse Buchpublikationen und Ausstellungskonzeptionen (Sprengel Museum Hannover, Museum für Gestaltung Zürich und Basel). Seit 1997 Dozent HGKZ für Medien- und Kommunikationstheorie, 2001-2004 Leiter Theoriepool HGKZ. Ab 2005 Leiter des Bereichs der hochschulübergreifenden Theorieangebote der HGKZ: Arbeitsschwerpunkte: Geschichte, Theorie und Ästhetik der Medien, Gesellschafts- und Kulturtheorie, Textarbeit und Konzeptentwicklung.

DAGMAR REICHERT Prof., Dr. phil., M.A., Mag. phil., Dozentin an verschiedenen Hochschulen, Professorin für Sozialgeographie an der Uni Kassel, selbständige Tätigkeit in Forschung und Beratung.

IRENE VÖGELI Grafikerin, Designerin FH, Schwerpunkt Theorie. Seit 1991 selbständige Visuelle Gestalterin, diverse Lehrtätigkeiten im Bereich Visuelle Gestaltung an Fachhochschulen. 2001/02 Unterrichts- und Forschungsassistentin im Studienbereich Theorie der Gestaltung und Kunst, wissenschaftliche Mitarbeit in Forschungsprojekten zur Bildtheorie.

MATTHIAS VOGEL PD Dr. phil. I, Studium der Kunstgeschichte, Anthropologie, Philosophie und Literaturkritik in Zürich, München und Berlin. Forschungs- und Lehrtätigkeit in London, Paris, New Haven und Basel. Nach dem Studium Mitarbeiter beim Schweizerischen Institut für Kunstwissenschaft, Ausstellungskurator an zahlreichen Schweizer Museen und Kunstkritiker für Zeitschriften und Tageszeitungen. Seit 2001 Forschungstätigkeit am Institut für Theorie der HGKZ und seit 2002 Lehrtätigkeit am STH. Arbeitsschwerpunkte in Forschung und Lehre: Ästhetik und Bildtheorie, der Körper als Ausdrucksinstrument, Wirkung und Rezeption von Medienbildern.

SIGRID SCHADE Prof. habil., Dr. phil., Leiterin des Instituts Cultural Studies in Art Media and Design, Dozentin im STH seit 2002/3. Studium der Kunstgeschichte, Gemanistik und Emp. Kulturwissenschaften in Tübingen, Paris und London. Dissertation über Hexendarstellungen (1983), Habilitation über Körpersprachen in Kunst und Fotografie (1994). Lehraufträge an den Universitäten Kassel, Marburg, Zürich und Bern. Vertretungsprofessuren Universität Tübingen und Humboldt-Universität Berlin(1993/94). Professorin für Kunstwissenschaft und Ästhetische Theorie Universität Bremen 1994-2005. Freie Kuratorin. Schwerpunkte: Körperpolitiken, Gender Studies, Medien- und Wahrnehmungstheorien, Studien zur Visuellen Kultur, Geschichte und Diskurse der Kunstinstitutionen, Zeitgenössische Kunst, Künstlerinnen. Dazu umfangreiche Veröffentlichungen.

GASTMENTORINNEN

RUEDI WIDMER lic. phil. I, Studium der Filmwissenschaft und Philosophie in Paris und Zürich. Nach dem Studium freier Journalist und Publizist in den Bereichen Kultur, Medien, Design. Seit 1997 Dozent HGKZ und seit 2001 Co-Leiter des Studienbereichs Industrial Design. Mitarbeit in Forschungsprojekten u.a. zum Thema Co-Design.

GESA ZIEMER Dr. phil., Studium der Philosophie, Geschichte und Ethnologie in Zürich und Hamburg. Mitarbeiterin Institut für Theorie der Gestaltung und Kunst. Arbeitsschwerpunkte: Praktische Ästhetik an der Schnittstelle zum Theater. Freie Theoriekuratorin und -beraterin, u.a. seit 2006 beim Steirischen Herbst Graz.

LEITUNGSTEAM STH

GABRIELA CHRISTEN Dr. phil. I, Studium der Kunstgeschichte, Romanistik und Philosophie in Basel, Paris, Wien und Zürich. Nach dem Studium Projektbeauftragte und Ausstellungsmacherin am Schweizerischen Landesmuseum, Leiterin der Museen des Kantons Nidwalden. Seit 1996 Kulturredaktorin Schweizer Radio DRS, verantwortlich für den Bereich Bildende Kunst und Ausstellungen. Seit 1999 Dozentin an der HGKZ. 2002 Abschluss einer Dissertation zum Thema des Frauenbildes bei Ferdinand Hodler. Daneben Tätigkeit als kunstwissenschaftliche Publizistin mit Schwerpunkt auf der Schweizer Kunst um 1900 und der zeitgenössischen Kunst.

MANFRED GERIG M.A., Studium der Germanistik und Soziologie. Diverse Lehrtätigkeiten. Arbeit in Verlagen. Diverse Publikationen. Forschung im Feld der Bildtheorie.

ANDREAS VOLK lic. phil. I, Studium der Soziologie, Pädagogik und Psychologie, 1986-1996 Assistent am Soziologischen, dann am Geographischen Institut der Universität Zürich, 1996-2001 Praktikant, wissenschaftlicher Mitarbeiter und Ausstellungskurator am Museum für Gestaltung in Zürich, seit 2000 Dozent am STH; Mitarbeit in diversen Forschungsprojekten; Publikationen zur Kultursoziologie und Siegfried Kracauer; www.avolk.ch.

Herausgeber: Hochschule für Gestaltung und Kunst, Zürich
Studienbereich Theorie - Studien zur Medien-, Kunst- und Designpraxis

DRUCK Printoset, Zürich
GESTALTUNG www.sekunde.ch

Alle Rechte vorbehalten

© Abbildungen und Texte bei den Autoren

© 2006 für diese Ausgabe

Hochschule für Gestaltung und Kunst, Zürich, Mitglied zfh

Verantwortlich: Hans-Peter Schwarz, Rektor